



HAL
open science

Lire l'œuvre plastique et poétique de Robert Filliou

Emma Gazano

► **To cite this version:**

Emma Gazano. Lire l'œuvre plastique et poétique de Robert Filliou. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030091 . tel-04588797

HAL Id: tel-04588797

<https://theses.hal.science/tel-04588797v1>

Submitted on 27 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Nouvelle
École Doctorale 120 Littérature française et comparée
Laboratoire THALIM (*Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité*)
UMR 7172

Doctorat en littérature et civilisation françaises

Emma Gazano

LIRE L'ŒUVRE PLASTIQUE ET POÉTIQUE DE ROBERT FILLIOU

Thèse sous la direction de M. Pascal Mougin

Soutenue le 1^{er} décembre 2023

Membres du jury :

Laurence Corbel, maître de conférences (Rennes 2)

Alexandre Gefen, directeur de recherches (CNRS)

Jérôme Glicenstein, professeur des universités (Paris 8)

Pascal Mougin, professeur des universités et directeur de recherches (UVSQ)

Tiphaine Samoyault, directrice d'étude (EHESS)

Lire l'œuvre plastique et poétique de Robert Filliou

Figure légendaire de l'art des années soixante et satellite Fluxus, Robert Filliou reste largement ignoré des littéraires, et ce en dépit du caractère « écrit » de son œuvre. Une fois ressaisi dans une histoire transdisciplinaire et conflictuelle, lignages déniés et héritiers clandestins aideront à mieux comprendre celui qui fuyait les assignations disciplinaires et produisait une forme d'apathie critique. L'unique ambition de cet « art philosophique » fut l'instauration de formes de la *co-création*, soit une définition de l'activité poétique et une formation du lecteur à son exercice, plein et libre. Le poème, en tant qu'exercice spirituel et procédé d'Éveil, s'inscrit dans l'espace et le temps quotidiens et devient support de méditation. Il tend à produire une intériorisation de la participation, rendant cette dernière obsolète, dans une culture bouddhiste d'échange de tous à tous, sans intermédiaire verbal et sans figure du sujet lyrique. Ce combat permanent avec une aspiration au Neutre, au retrait, transforme la production poétique et lui donne progressivement la texture de la vie. L'œuvre de Filliou devient alors cette mise en scène d'un déchirement et prend une valeur hautement réflexive. La pratique poétique de l'individuation, inspirée des conceptions de Dewey sur l'expérience, veut parvenir à l'évaporation de l'art, de ses produits et de ses noms. L'écriture, attentionnelle, devient une mise au présent, ramassée dans des dispositifs, comme le furent aussi les pratiques infra-ordinaires de Georges Perec. C'est ce que fait Filliou à la littérature qui nous occupe ici ; comment, avec ou sans elle parfois, il crée un dispositif d'existence, outil de sa propre disparition.

*

Participation ; Intermédialité ; Poésie visuelle ; Poésie d'action ; Individuation ; Exercice spirituel ; Quotidien

Reading the plastic and poetic work of Robert Filliou

While being a legendary figure of the art world during the sixties and gravitating around the Fluxus movement, Robert Filliou has largely been ignored by the literary society, despite the “written” dimension of his work. Once replaced in this transdisciplinary network, denied lineages and clandestine inheritances help us to better understand the man who avoided disciplinary labels, thus producing a form of critical apathy. The sole ambition of this “philosophical art” was the introduction of *co-creation*. This is made possible by defining the poetic act and training the reader to reach a free and complete practice of poetry. The poem, as a spiritual exercise and process designed to lead to Enlightenment, is inscribed in space and time, in everyday life, and becomes a base for meditation. It tends to internalise the participation of the reader, rendering it obsolete in a Buddhist culture of exchange, without any verbal intermediary or lyrical subject. This everlasting struggle between direct exchanges and an aspiration to the Neutral, to withdrawal, transforms Filliou's poetic production, giving it the texture of life. His work showcases a tension between opposites, always on the verge of tearing, that takes on a highly reflexive value. The poetic practice of individuation, inspired by Dewey's conceptions of experience, is aiming for the evaporation of art, of its products and its names. The attentional act of writing becomes an actualisation, condensed in devices, as were the infra-ordinary practises of George Perec. Our focus here is the effect of Filliou's work on literature; and how, with or sometimes without it, he creates a mode of existence which is the tool of his own disappearance.

*

Participation ; Intermedium ; Visual poetry ; Action-poetry ; Individuation ; Spiritual exercise ; Daily

Remerciements



Dans la mise en œuvre de ce travail, je voudrais remercier mon relecteur Florian, pour sa diligence et sa sollicitude tout au long de la rédaction ; j'espère que ma recherche, une fois achevée, saura être fidèle au soin qu'il lui a prodigué

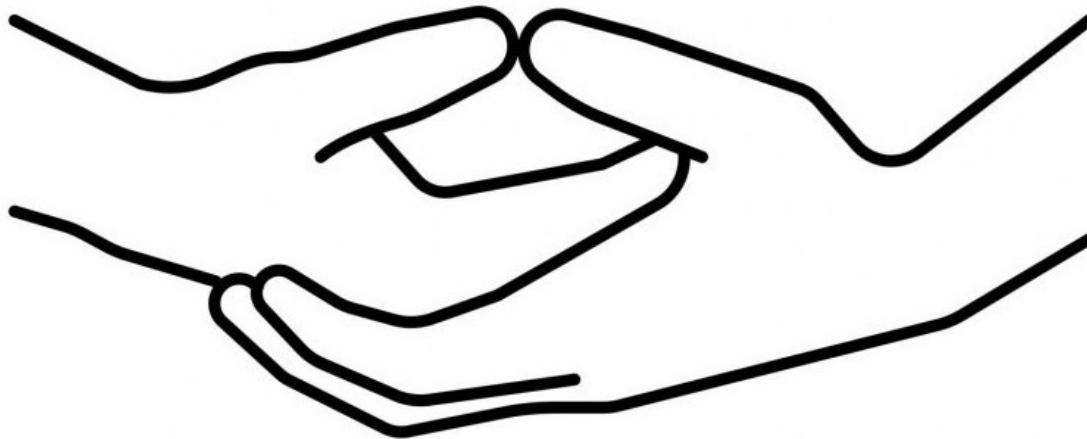
Jonas, pour sa rigueur en annexe ; Emma, pour son soutien infatigable (et ses traductions) ; et mon directeur, Pascal Mougin, qui très tôt a su m'accorder toute sa confiance, entre plume et pensée

À toutes les personnes qui ont marqué une curiosité pour mon travail, fugitive ou d'amour

À Marie & Aurélie qui ont soutenu ma charpente dans la pratique ou dans l'échange, puisque la main à plume vaut bien la main à charrue

À mon père et cette lignée douloureuse sans l'héritage de qui je n'aurais jamais eu les conditions nécessaires pour mener à bien cet objet

À Georges et à Robert



Cette thèse est dédiée à Thibaud, compagnon de toute éternité

Table des abréviations



CP	Création Permanente
EAAV	Enseigner et apprendre, arts vivants
<i>EN</i>	<i>Eternal Network</i> (Fête Éternelle)
GL	Galerie Légitime
IMM	Immortelle Mort du Monde
LPC	Longs Poèmes Courts à Terminer chez soi
MT	Musique Télépathique
PE	Principe d'Équivalence
PEC	Principes d'Économie Poétique
PEP	Projet d'Écriture dans le Ciel [<i>Project for Sky-Writing</i>]
PI	Poème Invalide
<i>RDCS</i>	<i>Research in Dynamics and Comparative Statics</i>
RG	République Géniale
RO	Recherche sur l'origine
SG	Sémantique générale

Introduction : commencer par la fin

J'aurai plutôt songé à fixer une étoile filante¹.

Empêchements

Le corpus écrit de Robert Filliou est encore largement méconnu. Si l'artiste est célèbre dans le monde de l'art contemporain, ce sont souvent les mêmes pièces ou les mêmes propositions qui sont reprises. Dans les quelques catalogues monographiques qui lui sont consacrés, surtout au début des années quatre-vingt dix, un vrai défaut de lisibilité s'observe : les textes des poèmes, présentant presque toujours des propriétés plastiques, sont tronqués ; les reproductions, médiocres, empêchent une lecture fluide et ne présentent que l'aspect général de l'œuvre. D'autre part, il est compliqué d'accéder aux sources : personne ne peut, aujourd'hui, aller chercher un recueil en librairie, ni même à la bibliothèque. Les œuvres écrites de Filliou, conservées dans les musées ou dans les collections de livres d'artistes des grands fonds nationaux, ne sont accessibles qu'aux chercheurs. Quelques ouvrages ont été republiés, comme *Enseigner et apprendre, arts vivants*, mais rapidement épuisés.

Si bien que le corpus, protéiforme, mêlant pièces de théâtre, performances, poèmes épistolaires, poèmes-objets, etc. est encore, pour une large part, inconnu des littéraires autant que des historiens de l'art, parfois pour des raisons différentes. Dans le champ disciplinaire de l'art, la figure de Filliou est mythifiée et comme souvent, ce mythe recouvre la pratique réelle, qui touche à l'écriture poétique bien plus qu'à des formes purement plasticiennes, presque en trompe-l'œil chez lui. Le Filliou dramaturge, par exemple, ou intégré aux avant-gardes du Domaine Poétique, y est moins célébré. À l'inverse, c'est l'aveuglement aux pratiques intermédiaires qui empêche Filliou de pénétrer la discipline littéraire ; où il est, cette fois, largement inconnu². Si le présent travail n'est pas une sociologie critique des champs, le questionnement quant aux raisons de cet

1. Bardey à propos de Rimbaud, repris par Alain Borer, *op. cit.*, p. 82.

2. Pour les raisons d'accès à l'œuvre par des circuits « traditionnels » que j'évoque ici. Une des tâches de cette thèse a été la transcription systématique des sources consultées ainsi que leur traduction, dont je donne un aperçu en annexe avec une centaine de pages mais qui constitue un corpus bien plus volumineux.

aveuglement ne pourra pas être évité. En filigrane, nous tâcherons de montrer comment Filliou fait *déjà* partie de l'histoire littéraire, sans nous appesantir sur de « faux dilemmes³ » comme l'a dit Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, et Pascal Mougin après lui :

décider où commence et où s'arrête la littérature des artistes risque de figer la réflexion sur une catégorie verrouillée et d'imposer de conclure, après enquête, sur l'idée d'une littérature qui ressortirait indemne des épreuves que lui inflige l'art, ou – rançon inverse du même postulat fixiste – d'une littérature soluble dans l'art, y perdant son âme et s'y abîmant complètement⁴.

N'avoir pas lu Filliou, c'était encore, pour le monde de l'art, postuler l'autonomie du médium, à son plus haut degré de perfection et en dépit d'un contresens flagrant avec l'œuvre elle-même. Faire du texte une composante plastique secondaire, placé sous la dépendance de la forme, c'était s'interdire toute *lecture*. Comme si la production du poème dans le cadre d'une activité de plasticien rendait caduque toute lecture « littéraire », toute tentative d'analyse stylistique, historique, formelle de la production écrite elle-même. Comme si cette analyse risquait de reconduire l'idée d'une secondarité de la production plastique, réduite à sa condition de *support*, ce qui continuerait d'entretenir les divisions. Pourtant, lire, ici, c'est bien *tout* embrasser du regard, ne plus rien ignorer ou empêcher. Une lecture qui évite le texte fige la pièce en objet de pure vision et le poème comme élément d'une composition. De l'autre côté, il est évident que les spécificités plastiques des poèmes doivent aussi être lues, si l'on veut à tout prix éviter ce persistant postulat d'une écriture « seule » ou pure (Mel Bochner a fait la preuve qu'« aucune pensée n'existe sans un support qui la soutient »).

La dissymétrie des évolutions entre les deux champs, bien connue aujourd'hui⁵, explique que le travail de Filliou, qui portait en gestation bon nombre de pratiques poétiques récentes, n'ait été lu que tardivement et que la modernité négative ait fonctionné, en relation avec son œuvre, comme un « plagiat par anticipation ». Pour mieux comprendre ces décalages, ces résistances mais aussi ces porosités, nous progresserons

3. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, 1998, collection « Essais ».

4. Pascal Mougin, « Introduction. Art, littérature : du séparatisme historique aux convergences actuelles », *La tentation littéraire de l'art contemporain* (dir.) [colloque international, Nantes, 16-17 octobre 2014], Dijon, Les Presses du réel, 2017, collection « Figures », p. 15.

5. Citation célèbre de Brion Gysin, qui déclarait que la littérature avait cinquante ans de retard sur les arts plastiques dans les années soixante, récemment reprise par Kenneth Goldsmith et réactualisée, ce qui lui fait un retard de cent-cinquante ans aujourd'hui ! Ce décalage est expliqué et résumé par Pascal Mougin dans *La tentation littéraire de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 10-13.

dans le corpus de Filliou à l'aide d'une approche de type comparatiste, qui prendra en compte les réseaux contemporains mais aussi tous ces décalages de réception. L'idée étant de progressivement (re)constituer une écologie théorique, historique et formelle qui se fait fi des disciplines en tant que lieux d'assignation. Défaire ces oppositions qui structurent un champ en oblitérant les pratiques réelles, c'est mettre au jour une autre « mécanique lyrique », aux deux bouts de la chaîne, soit du côté de la production comme de celui de l'analyse :

On distinguerait donc des moments dans un acte où tout arrive d'un coup. [...] Et d'abord envisager [la littérature] *en général*, plutôt qu'à travers les oppositions roman/poésie, lyrique/formel, lisible/illisible, qui servent moins une politique de l'écriture que la gestion des stocks. S'approcher davantage de la construction (qui ne se résume pas à des secrets de fabrique), de la diversité et de la résistance des matériaux de pensée mis en jeu. Et, dès qu'apparaît un rouage trop délicat pour être réglé rhétoriquement par un seul discours, assembler plusieurs méthodes intuitives. [...] ⁶.

Cet assemblage de méthodes intuitives est rendu nécessaire par la nature même de l'œuvre, autant qu'il pose un certain type de relation à l'analyse : l'outillage (conceptuel, formel, historique) doit se constituer dans le temps de la lecture et non en surplomb. Il s'accommode d'un certain éclectisme ⁷, voire revendique une « passion papillonne », pour reprendre le terme de Fourier, cher à Filliou. Son refus de faire système, son esprit de synthèse, d'« harmonisateur », pour reprendre un de ses termes, nécessite une homologie de principe. Il s'agit en effet, comme le dit Barthes dans *Le Neutre* lorsqu'il y explique sa méthode, de « ne pas respecter le tout », c'est-à-dire de refuser la posture du maître, et de refuser l'interprétation en tant que production de valeur :

Je n'interprète jamais [...]. J'essaie de créer, d'inventer un sens avec des matériaux libres, que je libère de leur « vérité » historique, doctrinale. Je prends des bribes référentielles (en fait des bribes de lecture) et je leur fais subir une anamorphose ⁸ [...].

6. Pierre Alferi, Olivier Cadiot (dir), « La mécanique lyrique », *Revue de Littérature générale* n°1, Paris, P.O.L, 1995.

7. Réhabilité par Pierre Hadot dans son entretien avec Sandra Laugier, « Qu'est-ce que l'éthique ? », *Cités*, 2001/1, n°5, p. 136. Pierre Vesperini, dans son ouvrage sur la philosophie antique, revient également sur cet usage éthique des *logoi* de telle ou telle école qui n'implique pas de fidélité à une doctrine. Dans l'épilogue de l'ouvrage, il explore la rupture anthropologique majeure qu'a opérée le christianisme en mettant fin à ce régime pluriel au profit d'une « tyrannie de la Vérité ». L'étude de la *philosophia* permet selon lui de révéler, d'une part, la coexistence, dans l'Antiquité, d'un profond scepticisme métaphysique avec une grande conscience éthique, d'autre part, la valorisation de la recherche théorique comme expérience ludique et esthétique. Deux mouvements dont il voit des prolongements chez Dewey, mais aussi Winnicott ou Wittgenstein, ce qui nous intéresse directement.

8. Roland Barthes, *Le neutre : Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, novembre 2002, collection « traces écrites », p. 98.

Ce refus de faire système s'ancre chez Filliou dans son rejet viscéral de la position d'autorité, qui prend la forme du « principe de non-comparaison », comme il s'explique dans un entretien avec Jacques Donguy en 1981. Il revient sur ce *Principe d'Économie Poétique*, en référence aux quatre pommes de Charles Fourier, auxquelles il ajoute celle de la non-comparaison⁹, qui révèle son absence d'appétence pour la compétition (il se présente souvent comme « l'artiste des artistes », en reprenant Joyce). C'est en résolvant le paradoxe de la cinquième pomme qu'on peut atteindre ce qui prend naturellement chez lui la forme d'une absence de mise en concurrence. Georg Jappe comprend le geste de Filliou comme une sortie de l'Histoire :

Et évidemment prenant la position de ne pas être compétitif, il se situe en-dehors de ce critère et si on définit l'avant-garde par la question de la rupture, à ce moment-là, nous sommes dans un autre domaine que l'on ne peut plus appeler avant-garde car la non-compétition est *hors rupture*¹⁰.

La prolifération conceptuelle au sein de son œuvre est tellement puissante, débordante, qu'elle est souvent comprise comme une tentative de faire émerger un système cohérent. Le rejet radical de la position d'autorité entre en collusion avec cette tendance conceptuelle : comment ne pas faire doctrine en formulant tant de « principes » ? La confusion est difficilement évitable, même si elle est constamment combattue par Filliou. Ce combat nécessite, stratégiquement, l'instauration de vigies dans le discours mais aussi un évitement permanent de l'assertion, esquives que seule permet la pratique poétique :

Il faut considérer bien sûr Marx en tant que sociologue. [...] Je pense parfois qu'il aurait mieux valu qu'il soit poète plutôt que philosophe, sociologue ou économiste, car alors personne n'aurait pu faire de sa doctrine une religion et peut-être aurions nous pu trouver, dans ce qu'il a dit, assez d'éléments pour un véritable changement du monde¹¹.

C'est quand nous concevons la pensée comme la saisie de quelque chose que celle-ci devient ignominieuse, pour reprendre Emerson et Cavell :

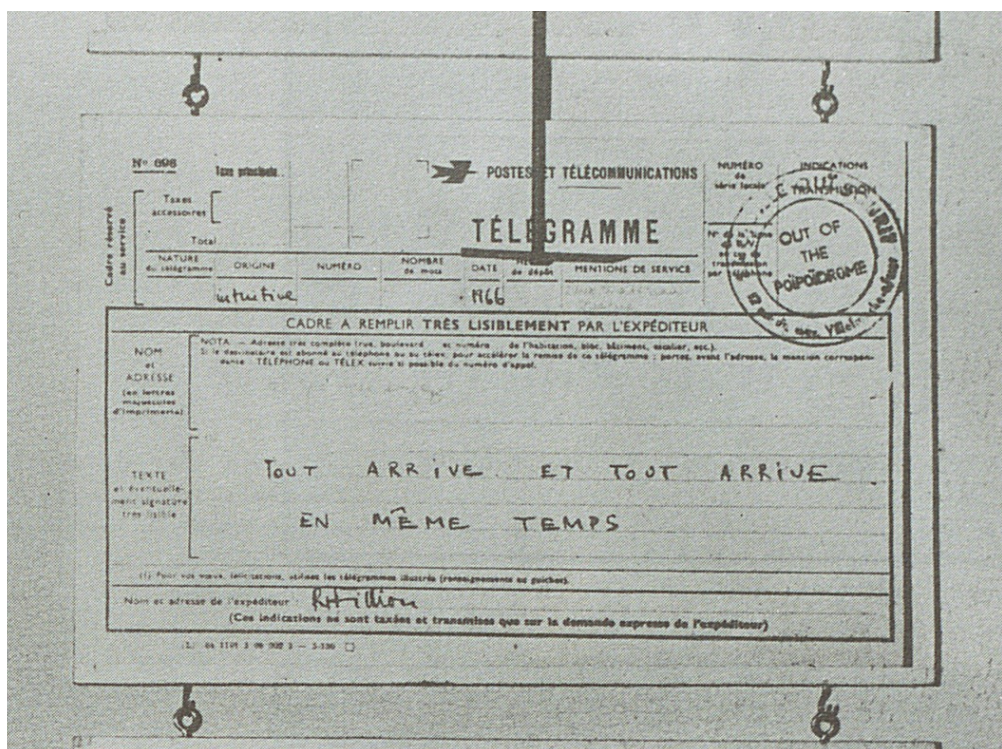
Ce qui est ignoble, c'est plutôt ce qui advient quand nous cherchons à nier cette

9. Une pomme est coupée en deux parties inégales. Le premier à se servir prend la plus grosse, et le second s'en plaint. Le premier lui demande pourquoi il râle, et l'autre lui explique que c'est parce qu'il a pris le plus gros morceau. « Mais qu'est-ce que tu aurais fait si tu t'étais servi le premier ? / J'aurais pris le petit / Tu aurais pris le petit, mais tu l'as le petit, alors tu devrais être heureux », raconte Filliou dans « Entretien avec Robert Filliou [Peyzac-le-Moustiers, 25 mars 1981] », *Le geste a la parole*, Paris, T. Agullo, 1981, p. 46-47.

10. Georg Jappe, « Filliou et la non-compétition », *AD HOC*, printemps 1988, n°2 (« L'artiste et la terre »), pp. 106-109 (nous soulignons).

11. Robert Filliou, extrait du *Vrai Taux d'Échange, Principes d'Économie Poétique*, repris dans le catalogue du Centre Pompidou [1991], *op. cit.*, p. 162.

inaccessibilité des objets en les agrippant, c'est-à-dire, le moment où nous concevons la pensée, disons l'application des concepts dans les jugements, comme la *saisie* de quelque chose¹².



Robert Filliou, « tout arrive et tout arrive en même temps », extrait de la série *Exposition intuitive*, 10 télégrammes contrecollés sur des panneaux en bois, 65 x 92 cm, 1966, Anvers, MuHKA.

Fuites

Ne pas chercher à « saisir » une pensée, à l'arrimer, c'est accepter une certaine conception du temps artistique : celle de la simultanéité, de l'enchevêtrement. Du point de vue critique, c'est admettre d'avoir à en passer par une proposition linéaire qui s'accorde mal à une œuvre où « tout arrive et tout arrive en même temps » et où les découpes, mises en ordres, classements, créent un profond malaise. Il faut constamment éviter que cette linéarité ne produise *un sens*, qu'elle aille *dans un sens*. Cette grande difficulté est liée à l'absence de valeur fixée, puisque que rien de fixe ne peut être fidèle à la réalité, comme le disait Bergson. L'héritage dada explique pour partie l'abandon de ce postulat fixiste :

Dada ne prêchait pas, car il n'avait pas de théorie à défendre, il montrait des vérités en action et c'est comme *action* que désormais il faudra considérer ce que

12. Stanley Cavell cité par Sandra Laugier, « Littérature et exploration éthique », *Le travail de la littérature : usages du littéraire en philosophie*, Daniele Lorenzini et Ariane Revel (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, collection « Aesthetica », p. 179.

l'on nomme communément art ou poésie¹³.

Plus qu'une revendication ou une provocation comme c'est le cas pour Tzara au début du siècle dernier, l'absence de fixité, et donc de valeur, découle plutôt chez Filliou (et chez les Fluxus, dans la lignée de Cage) d'une prise en compte de la réalité, d'une fidélité à son caractère proprement discontinu :

Il faut bien que la pensée, quoiqu'elle y répugne, s'accommode de l'état de constante mutation de toute chose et devienne experte à manipuler des nuages dont la forme ni le lieu ne sont pas fixes mais transitoires et mouvants. C'est la mouvance et non la fixité qui doit devenir l'élément de mire de la pensée, son objet constant¹⁴.

Le goût de la germination anonyme, innombrable, que revendiquera Dubuffet, c'est aussi celui qu'appelle John Cage en permanence de ses vœux. Pour Dubuffet, c'est la culture qui étouffe la multiplicité en visant une connaissance unitaire, en « s'exténuant oiseusement à redresser des lignes qui sont pas essence courbes¹⁵ ». Comme lui, nous nous proposons d'étudier les infléchissements plutôt que la pensée durcie en ligne droite, même si c'est inconfortable, puisque cela demande de « tituber entre les blocs de savoir », comme disait Barthes. Cet acharnement à redresser, cette tentation constante de la simplification est une forme de trahison autant qu'une erreur de compréhension quant à la nature du corpus et, plus profondément, aux volontés de l'artiste, qui a tout fait pour y échapper :

Je ne connais pas une seule personne, je n'ai pas un seul ami, qui sache tout ce que j'ai fait, parce que j'ai fait tant de choses différentes ; et même dans le champ de l'art la plupart de mes travaux ne sont pas disponibles. Ajoutez à cela la façon dont j'ai vécu, le fait que j'ai refusé de voir l'art comme une carrière tout en refusant de faire autre chose. Cela explique que beaucoup de mes travaux aient été perdus ou détruits ou volés, cela n'a pas d'importance¹⁶.

Essayer de restituer cette prolifération dans ce qu'elle a de simultané, de dédaléen, mais aussi de fautif, ce n'est pas se refuser à l'analyse. Le ressassement des propositions a souvent été la solution trouvée par la critique face à l'ampleur de cette tâche : puisqu'il est presque impossible d'affirmer quoi que ce soit sur l'œuvre, mieux vaut reprendre,

13. Préface de Tristan Tzara à *L'Aventure Dada (1916-1922)* [1957], Paris, Éditions Seghers, 1971.

14. Jean Dubuffet, *Asphyxiant culture*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p.50-51

15. *Ibid.*

16. Robert Filliou, « Entretien entre Georg Jappe et Robert Filliou à la Kunstakademie de Hambourg, 1984 », *Inter*, n°87, 2004.

indéfiniment, les paroles de Filliou. Ce sera l'inverse de notre proposition, qui vise à restituer une écologie et à se confronter frontalement auxdites propositions autant qu'aux poèmes. Les scruter, s'acharner à les fouiller ne veut pas dire les figer, au contraire, mais les remettre en circulation.

Ne pas persévérer dans cette tendance paraphrastique, c'est observer les vérités en action, comme le dit Tzara, soit se maintenir au niveau de la question des fins de l'art. C'est aussi oser sortir de la pulsion mimétique de la critique (et de son apathie). Il faut alors prendre la responsabilité de dire notre expérience du monde, conception de la lecture chez Stanley Cavell, pour qui elle consiste à donner une effectuation au texte (à le jouer, l'exécuter comme une partition en quelque sorte). Cette vision correspond bien à celle de Filliou, en ce qu'elle repose sur un acte de confiance en soi qui *précède* la critique et en même temps *en résulte* :

Les gens qui s'inquiètent d'une lecture forcée, qui ont peur d'aller trop loin, craignent, de manière typique, de commencer ; ils craignent la lecture en tant que telle, comme s'ils avaient peur que les textes ne veuillent dire des choses, et de surcroît ne veuillent en dire plus que vous n'en savez. C'est donc la peur du réel [...]. Pourtant, mon expérience m'apprend que pour la plupart des textes, comme pour la plupart des vies, il n'y a pas excès mais défaut de lecture¹⁷.

Mise à mal par la complexité du corpus, l'analyse littéraire abandonne tous ses outils à la porte par peur de rigidifier une pensée du flux. Les enjeux formels ne sont pas commentés. Au-delà de ce ressassement paraphrastique des grandes topiques, des formulations saillantes et mémorables, le lexique descriptif concernant les pièces, poétiques ou non, est aussi majoritairement dépréciatif.

Méprise

Les instruments de l'œuvre que sont les poèmes ne sont jamais travaillés sous le prétexte que cette dernière évacuerait elle-même les dimensions formelles. Ici, c'est une confusion fallacieuse entre formes et formalisme qui permet de contourner l'analyse littéraire. Cette confusion, entretenue malicieusement par Filliou comme en témoigne la dernière

17. Élise Domenach, « Les mots justes pour le dire : perfectionnisme moral et scepticisme chez Stanley Cavell », *Éthique, littérature, vie humaine, op. cit.*

citation sur son refus de faire carrière dans l'art tout en refusant de faire autre chose, prend deux grandes directions.

Il y a ceux qui, déconcertés par l'apparent « appauvrissement formel » des pièces, convoquent une isotopie de la légèreté, de la pauvreté, du dérisoire ou du futile presque malgré eux. Filliou a réussi à mettre au centre de la réflexion ses questionnements obsédants sur la valeur (hérités de sa formation d'économiste). Mais il y a méprise : certes, chez lui, la remise en question de la valeur d'échange est au fondement de ses *Principes d'Économie Poétique*¹⁸, mais ce n'est pas elle qui seule motive ses décisions formelles. Renouveler le lexique qui colle au corpus, c'est comprendre autrement cet « appauvrissement », lui redonner une forme de grâce, de tension. Nous préférons, plus avant, parler d'un idéal de la réduction, de la condensation ou du contentement par exemple. Défaire cette isotopie qui, même à ses dépens, convoie l'idée d'une indifférence quant aux formes voire d'une provocation permanente, permet de déjouer l'éternel partage fond-forme. Préférer le peu, le disponible, est toujours un choix plasticien qu'on ne peut réduire au parti pris du dérisoire.

Mais la réponse à cette nonchalance feinte ou stratégique peut être bien plus violente. Certains ont agressivement rejeté la « légèreté » formelle de l'œuvre, et, plus encore, la légèreté de Filliou quant à la réception en tant que formes de ses pièces (en d'autres termes, l'idée de ne pas faire carrière). On peut citer, dans le désordre, la notice nécrologique du Monde disant du poète qu'il « [poussait] à l'extrême le nihilisme esthétique¹⁹ » ; son grand ami Spoerri déclarant qu'« il était incapable de faire autre chose que de rester assis, de penser et d'avoir des idées » ; l'ami de l'ami Spoerri, le célèbre sculpteur Jean Tinguely, qui refusait de fréquenter Filliou sous prétexte qu'il était « un clochard », ou, pour enfoncer le clou dans la famille « Nouveaux Réalistes », le chanteur Restany qui parlait de George Brecht et Filliou en ces termes :

deux belles intelligences affaiblies par la pratique commune d'une éthique de l'indifférence, qui, si elle laissait parfois entrevoir une beauté différente, débouchait le plus souvent sur un laxisme existentiel et un misérabilisme complaisant²⁰.

18. Filliou distingue l'économie de la prostitution, guidée par la conquête du pouvoir, qui nous vieillit, de l'économie poétique, qu'il appelle de ses vœux et qui est un programme « anti-érosion » (un système basé sur les valeurs de l'artiste : innocence, imagination, liberté et intégrité). Cf. *EAAV*, p. 46-47.

19. Philippe Dagen, article du 12/12/1987.

20. Pierre Restany, « 1960 : l'année hors limites », Jean de Loisy (dir.) et Musée National d'Art Moderne,

La modernité est hantée par ces figures d'« artistes sans œuvres » décrites par Jean-Yves Jouannais, qui ont refusé le jeu de ceux qu'il appelle les « grossistes en art » et qui mettent en crise celui de la postérité :

Combien de songes, de systèmes de pensée, d'intuitions et de phrases véritablement neuves ont échappé à l'écrit ? Combien d'intelligences sont-elles demeurées libres, simplement attachées à nourrir et embellir une vie, sans fréquenter jamais le projet de l'asservissement à une stratégie de reconnaissance, de publicité et de production ?²¹.

Chez Filliou, « nourrir une vie » est consubstantiellement lié à l'écrit, pas sans conflictualité mais certainement sans asservissement. C'est ce qui rend impossible le geste taxinomique, puisque il n'y a jamais eu chez lui de stratégie de reconnaissance, mais jamais non plus de ce « nihilisme esthétique » ou de ce « laxisme » dont on l'accuse²². C'est « une certaine idée de l'art » qui se sent insultée par la liberté d'indifférence de Filliou, dans ce pourtant vaste champ où il souhaitait que tous coexistent. En même temps que la légèreté devient le dérisoire par raccourci, c'est l'« idiotie » qui est dangereusement assimilée à la fantaisie, pour continuer avec les analyses de Jouannais. Cette stratégie de mise en déroute que Filliou installe s'oppose pourtant en tout point à la fantaisie à laquelle on veut parfois la réduire, qui est un savoir-faire cosmétique et démiurgique. Le poète se situe toujours du côté du doute, soit de l'idiotie, « condition plus ou moins accidentelle d'un rire qui exprimerait un sentiment d'infériorité, de faiblesse [...] »²³. Ce qui intéresse Filliou, c'est cet état où penser égale dépenser, qui peut prendre indifféremment la forme d'un poème, d'une conversation, d'un songe ou d'une énergie. Autrement dit, ce glissement « du temps de la postérité au temps humain²⁴ ».

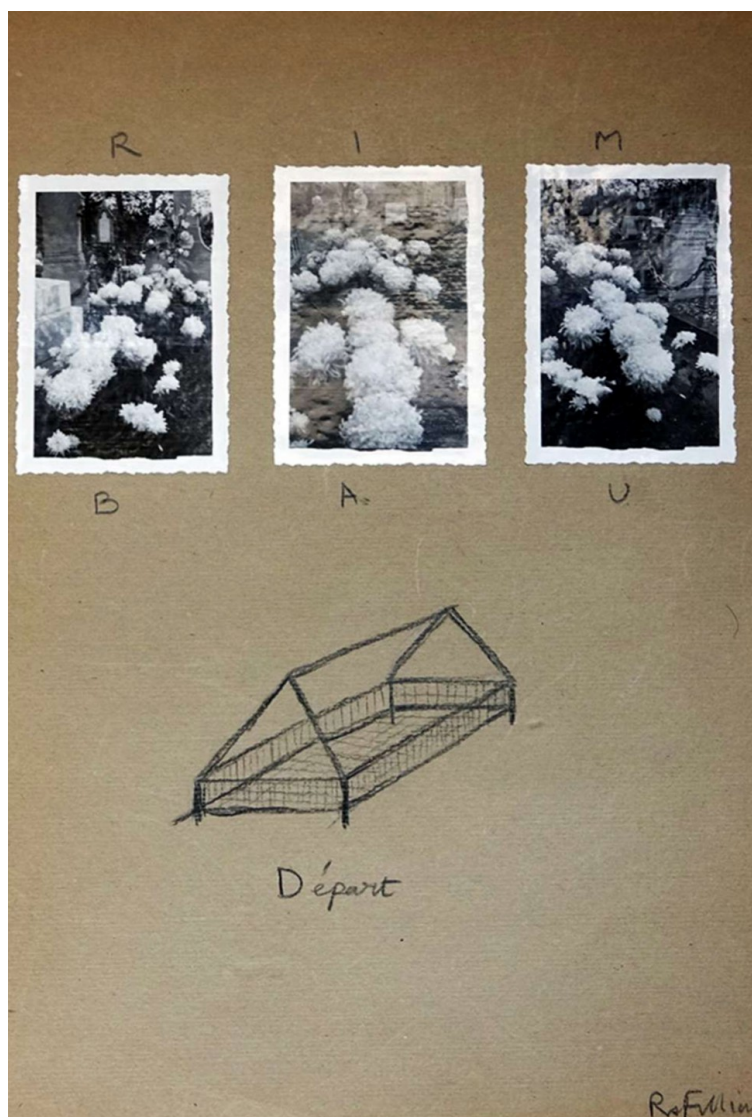
Paris, *Hors limites : l'art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 27. Nous reviendrons sur la référence problématique à Duchamp, pourtant « mis en boîte » par Filliou (voir la *Boîte Optimiste* n°3 de 1969 : « Tant mieux si vous savez jouer aux échecs / Vous n'imiterez pas Marcel Duchamp »).

21. Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres. « I would prefer not to »* (préface d'Enrique Vila-Matas), Paris, Verticales-Phase Deux, 2009, p. 32

22. En réaction à ce « rien » ou « pas grand chose » de l'œuvre et en particulier de la plus célèbre pièce de Filliou, *La Joconde est dans l'escalier*, Éric Suchère propose l'attitude suivante : « ne pas la considérer, tout simplement. Non pas la mépriser, ni la critiquer, ni s'énervier contre, mais juste admettre qu'il n'y a pas d'œuvre [...] et passer devant sans trop s'attarder ». [« Trois fois rien », dans Éric Suchère et Philippe Cyrounik (commissaires) et le 19, Montbéliard, *Trois fois rien*, catalogue d'exposition, Montbéliard, le 19, 2016, p. 129]. Démonteur les chefs-d'œuvre à l'aide du trait d'humour n'est qu'une des multiples stratégies poétiques de Filliou ; autrement dit, pour le corpus écrit, « ne pas s'attarder », de notre point de vue, n'est pas une attitude recevable.

23. Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie : art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-arts magazine, 2003, collection « Beaux-arts magazine-Livres », p. 94.

24. *Ibid.*, p. 204.



Robert Filliou, *Rimbaud Départ*, 1961-62, photographies et graphite sur papier cartonné, 25,5 x 34 cm, Paris, collection Noël Arnaud.

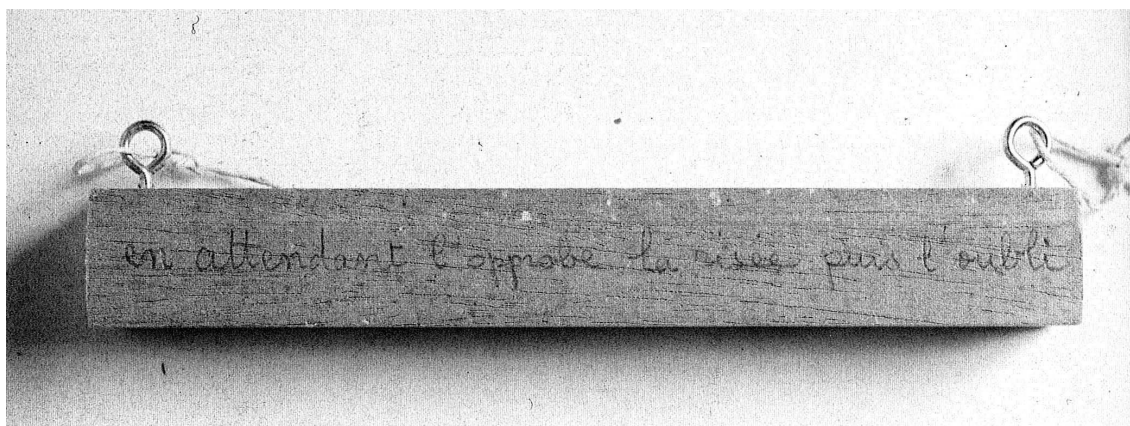
Dans les archives proliférantes de Robert Filliou, le poème « Rimbaud Départ²⁵ » fait forte impression. Sur un feuillet marron, trois petites photographies en noir et blanc, anonymes, montrent des tombes fleuries d'épais chrysanthèmes. Leur bord dentelé témoigne de leur ancienneté et permet de les dater au début du siècle dernier. En dessous, le croquis d'une structure énigmatique, réplique exacte de la civière que se fit construire Rimbaud en 1891 pour être transporté d'Aden à Zeilah. C'est dans cette litière qu'il quitte l'Afrique pour rejoindre Marseille, malade d'un cancer au genou droit dont il mourra quelques mois plus tard. Tracées en majuscule, les lettres formant son

25. Exhumé et commenté par Frédéric Vincent dans *Filliou-Rimbaud, comme une évidence qui était là mais invisible à tous, sauf à quelques uns*, Paris, Galerie Immanence, 2020.

nom sont inscrites séparément au-dessus et en-dessous de chaque photographie ; excepté la dernière. Le « D », en effet, sert d'appui à la formation du mot « départ ». Il s'agit donc d'un acrostiche partiel, né du nom propre ou plutôt de sa décomposition : « R/I/M/B/A/U – Départ ». Ce démantèlement permet de déployer les jeux homophoniques plurilingues, des échos sonores ou visuels : *point(s)* de départ (dans les deux sens). Un *rainbow* s'épanouit par bandes, en contrepoinct à la blancheur des fleurs mortuaires et rejoue, autrement, la célébration ; ce beau départ qui chez Filliou est une fête. Mais c'est aussi ce qui, après la mort de Rimbaud, est *épars* : la lettre « d » renvoie à l'adieu, au deuil. Le « d », isolé, évide le nom propre, l'éparpille, le retourne en terre.

Point de départ : Rimbaud, dromomane qui finira amputé, est cloué au sol. Les deux trajectoires sont esquissées : celle de l'absence, de la sortie, de la partance comme retrait ou disparition / celle du départ comme bouquet de possibles : un commencement, une naissance, une origine. La dernière lettre du poème est aussi la première. Il n'a pas de fin à proprement parler, ou plutôt, la fin du nom propre est le début du poème. Ce que souligne la reproduction de la civière, c'est que la sépulture se nomadise : le poème d'adieu est un tombeau (littéralement, et génériquement), une ode au départ lui-même, pas seulement à la partance héroïque de Rimbaud. Le geste d'adieu de Filliou, à l'aide du seul mot « départ », met à équivalence partir, quitter, et commencer, débiter.

L'« unique » invention de Filliou ici, minime, c'est la formation de ce mot nouveau, devenu une sorte d'épithète homérique (ou épitaphe rêvé ?). Cette création opère en dissociant les lettres du nom propre : au prix de la décomposition de la figure du poète Rimbaud. L'hommage est donc un second enterrement : la cérémonie ne se contente pas de panthéoniser, elle accélère l'oubli du nom.



pièce extraite d'une série de vues de l'atelier des Eyzies (1970-1984), catalogue Lebeer Hossmann, 1990, p. 182 et suivantes.

La figure de Rimbaud hante l'œuvre de Robert Filliou. Elle en est le point de départ métapoétique, puisque c'est lui qui, le premier, fit du paradigme œuvre-vie, pour reprendre Alain Borer, le terme même de l'œuvre poétique. Le poème « Rimbaud Départ » est tout à la fois l'indice d'une filiation puissamment revendiquée par Filliou et le programme qu'il se fixe en propre. Cette généalogie s'établit dans la question du départ (ce qu'atteste la fusion graphique entre le nom propre et le substantif). Cette dernière est obsédante chez les deux poètes, tant au sein de leurs existences que dans les formes poétiques elle-mêmes, mais aussi pour la postérité. Si Rimbaud peut être le point de départ de Filliou dans la cartographie littéraire de son temps, c'est parce qu'il représente cette dernière « abruption » dans le champ²⁶ ; une dernière extension, si vaste et définitive que la littérature devient *poévie*.

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.
Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
Assez connu. Les arrêts de la vie. – Ô Rumeurs et Visions !
Départ dans l'affection et le bruit neufs !²⁷

Ce à quoi Filliou rend hommage avec son emploi du mot « départ », c'est à la pleine réalisation de ce paradigme, de cette « formule », qui trouvera son lieu hors de l'art mais qui y fera retour sous la forme d'une explosion. Au terme « révolution », sanguinaire, est en effet préféré par Borer celui d'abruption : l'aire de la poésie passe, avec Rimbaud, de son état stable au symbolisme puis au « réellisme », programme rimbaldien notamment assuré par les dadaïstes, qui finit par rendre la poésie à l'état gazeux qu'elle connaît aujourd'hui.

Là où Filliou, après lui, attend « l'opprob[r]e, la risée puis l'oubli » avec une certaine quiétude, Rimbaud est sans cesse pressé, oppressé par sa recherche. L'urgence d'un départ, chez lui, est la quête d'un absolu commencement. C'est un départ « dans » qu'il appelle de ses vœux dans son poème de 1873-75, c'est-à-dire nourri de l'intention d'entraîner avec soi, dans un même mouvement, « un monde neuf »²⁸.

Chez Rimbaud, comme chez Filliou, il n'y a pas *un* départ mais une suite de fugues, une série continue : la récurrence du motif signale l'obsession, le besoin ou le manque, mais

26. Alain Borer, « Le suicide de Rimbaud » [vidéo en ligne], 2020 ; consulté le 12/09/2022 ; <https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/fins-de-la-litterature/le-suicide-de-rimbaud>.

27. Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1984, p. 165.

28. Pierre Brunel repris dans Frédéric Vincent, *op.cit.*, p. 47.

pas seulement. Le départ comme mise en mouvement de soi, comme puissance qui évite de s'installer, de se considérer comme arrivé, est aménagé *grâce* à l'œuvre, elle n'en est pas seulement le témoin :

Toute sa vie, Rimbaud cherche. [...] Il ne cherche pas quelque chose, mais existe par le seul acte de chercher. Indéfiniment Rimbaud se précède, déporté dans son propre avant. Il est en exode, mais de soi : dépossédé, continûment²⁹.

Le jeu de décomposition/recomposition du nom propre dans le poème de Filliou souligne cette force de réinvention de soi autant que l'attrait pour sa propre disparition, sa dissolution dans le continuum existentiel de la poésie.

Comme Rimbaud, Filliou a « faim de la fin », mais il va faire dévier légèrement la trajectoire de la quête rimbaldienne. Il ose revendiquer cet appétit, l'afficher à la fois comme méthode et comme éthique, donc comme aboutissement. En ce sens, il aura lu la destinée du poète comme le fait Borer :

La question rimbaldienne pure, liée à l'entreprise poétique, n'est pas celle, illusoire, d'une cassure dans sa vie, mais de la permanence du renoncement, de la répétition de l'abandon, de la passion de l'échec³⁰.

Cette « passion de l'échec » bien comprise, Filliou en fait sa ligne de mire : il s'agit, pour lui, de constamment « changer d'erreur », ou bien « de se rappeler d'oublier ». La passion rimbaldienne, si elle peut être triste ou conduire au drame, devient chez Filliou un mantra, nourri de ses propres affects et de ses assises théoriques et pratiques singulières, au sein desquelles le bouddhisme joue une large part. Elle s'inscrit concrètement dans ces formules où l'oxymore poétique et le *kôan* zen viennent fusionner afin que la pensée bute et jamais ne se fige.

29. Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, coll « Fiction & Cie », 1984, p. 80.

30. *Ibid.*, p. 85.



Robert Filliou, « Faim = fin de la faim », extrait de la série *Exposition intuitive*, 10 télégrammes contrecollés sur des panneaux en bois, 65 x 92 cm, 1966, Anvers, MuKHA.

Ce processus d'antithèse est chez Filliou, nous le verrons, le résultat d'une pensée syncrétique dont les constants « départs » et l'appétit viscéral de l'abandon permettent la salubrité, mais aussi une expérimentation des limites et des fins. La réversibilité de la proposition « faim = fin de la faim » témoigne de cette recherche de ce qui saurait éteindre, sustenter, apaiser ou contenir l'appétit. La quête ne tendrait qu'au tragique s'il n'y avait pas, chez Filliou, ce pré-requis de l'acceptation de la disparition auctoriale ; davantage, le désir d'en accélérer le processus, comme si, exponentiellement, plus d'appétits signifiait moins de désirs.

Il faut constater, concernant les deux poètes, un malentendu quant à ce motif du départ, particulièrement lorsqu'il s'agit de ce qui a été compris comme « l'ultime » départ, celui qui consiste à « quitter » l'art. La poursuite de ce que Filliou appelait « l'aventure de l'esprit » hors du champ littéraire n'est pas un déchirement dans la trame de son existence ; ni un aboutissement (ce que souligne, une nouvelle fois, la circularité des propositions autant que l'emploi du mot « départ » à la fin du poème). Borer, à

propos de Rimbaud, résume ce qui prend la forme d'une méprise mais révèle en réalité un paradigme dominant (dont il est difficile d'assurer s'être débarrassés aujourd'hui) : « apostat de la religion Poésie, Rimbaud est mort de cesser d'écrire aux yeux de ceux qui continuent »³¹.

De la même façon, pour Filliou, en témoignent les mots durs de « ceux qui restent » : « il nous a laissés seuls [...], s'est retiré au monastère et s'est agenouillé sur son tapis pour méditer. Je lui en voulais. Je pensais que c'était vraiment trop simple d'agir ainsi. [...] »³² déclare Daniel Spoerri lorsque ce dernier part en retraite au monastère de Chanteloube en mars 1985. Autre réaction citée par Pierre Tilman dans sa biographie, celle de Philip Corner, qui comprend le départ en retraite comme un renoncement. Cette génération d'artistes refuse vivement l'interruption d'une pratique artistique intégrée à la vie autant que le passage d'une spiritualité « laïque » à un engagement concret, l'adhésion à une doctrine précise (en l'occurrence, le bouddhisme tibétain).

« Puis il ne fit plus rien que de voyager terriblement et de mourir très jeune », disait Verlaine de son ami. L'on sent ce « plus rien » flotter dans les paroles de Spoerri : c'est dans ce qu'il a de péremptoire que tout se joue, puisqu'à l'inverse, pour Filliou, tout est dans ce « rien » aux qualités travaillées une vie (et une œuvre) durant.

Jamais, en effet, il ne parle de la retraite comme d'un abandon, d'un échec de la vie artistique contre le religieux, d'une mise en crise de sa pratique. Au contraire, elle est le cadre inédit de la poursuite de l'aventure de l'esprit. Comment alors a-t-on pu éprouver cette « retraite », ce retrait ponctuel, de cette façon violente et exclusive ? Elle est certes une voie de ce « chemin direct et dangereux » dont parle Emmett Williams, puisqu'elle met en jeu tout l'édifice d'une existence et en suspens l'idée d'un *retour*. Il y a, d'un côté, l'œuvre mise en mouvement dans la pratique plastique et poétique, traditionnellement identifiée en tant qu'Œuvre. De l'autre, l'œuvre expérimentée³³ dans le vécu, qui tâche elle aussi d'être identifiée comme Œuvre après l'ouverture rimbaldienne. De la tension entre ces deux formes naît un repli progressif de toute « mise en Œuvre » derrière le vécu : c'est l'abandon de la médiation qui effraie, qui repousse. Trafiquer dans l'inconnu se fait

31. Alain Borer, *op. cit.*, p. 38.

32. Propos repris par Pierre Tilman, *Robert Filliou nationalité poète*, Dijon, Les presses du réel, 2016, collection « L'écart absolu », p. 263.

33. Le terme est de Dewey, nous y reviendrons.

ponctuellement sans restitution, mais lire le dernier départ (en tant qu'élément biographique) comme un « Départ Dernier », majestueux retrait, phantasme de la chute, est un parfait contresens. Il est au contraire l'exemplification cohérente d'une éthique du renoncement, d'une liberté radicalement libre de la fugue :

Rimbaud n'est pas un écrivain, mais *quelqu'un qui est passé par l'écriture*, comme par tant d'autres expériences, recherchant dans toutes les directions l'unique chose, soit, en pesant ses mots : « pressé de trouver le lieu et la formule » de l'unique chose, l'informulable où il accéderait à « la liberté dans le salut ». Je reviens avec la conviction qu'il n'a pas changé d'objet, pas cherché « dans le réel » ce qu'il n'avait pas réussi à trouver dans la poésie ni vraiment « autre chose », mais que la poésie était déjà, et peut-être plus que tout, une figure de « l'Impossible »³⁴.

Cette tension vers une « figure de l'impossible », majuscule ou non, anime aussi Filliou lorsqu'il s'exprime en oxymore. C'est parce qu'elle s'incarne sous cette forme de la tension, de la non-résolution dialectique, qu'il n'y a pas, à proprement parler, de début ni de fin dans son œuvre. Dans une lettre écrite à la fin de sa vie, le poète demande : « pouvons-nous continuer de chanter alors que la forêt brûle ? » en reprenant les mots de Thoreau. Et il répond : « Oui, bien sûr, nous le pouvons, nous le devrions. Nous devons continuer de chanter... tout en essayant d'éteindre le feu »³⁵.

*

Si le départ, plus qu'une geste héroïque, une mise à défi ou un échec, est une suite de mouvements, une « traversée », c'est toute une mystique du renoncement qui s'effondre, et avec elle, une certaine vision du poète et de son rapport (pathologisé, en quelque sorte) au champ littéraire. L'exact envers de cette conception téléologique se trouve dans la mystique de l'origine que Robert Filliou a également affrontée. Second contresens, à l'autre bout de la chaîne : l'idée d'une « entrée en art », qui viendrait briser le continuum existentiel, « faire événement ». En 1960, en effet, Filliou produit ce qui sera considéré comme « sa toute première œuvre » visuelle : *Immortelle Mort du Monde*, une pièce de théâtre aléatoire dont la partition est une affiche³⁶. C'est à compter de ce moment que commencerait sa vie d'artiste : comme s'il fallait absolument faire date dans sa propre histoire pour parvenir à s'intégrer au champ. Filliou refuse cette éthique normative où ne sont retenus que les moments de choix autour desquels la vie (morale et pratique) viendrait se cristalliser. Il n'y a pas une œuvre Première, ni un choix décisif, mais à

34. Alain Borer, *op. cit.*, p. 318 (nous soulignons).

35. Pierre Tilman, *op. cit.*, p. 262.

36. À retrouver à la page 219 de la thèse.

nouveau une série d'événements qui s'agrègent et se contredisent³⁷. Filliou résiste à cette idée « d'entrée » en art en ajoutant systématiquement, lorsqu'il le peut, une ligne à sa biographie officielle. Il s'agit de sa première œuvre, ready-made et collective, le *Plan Quinquennal pour la Reconstruction et le Développement de la Corée du Sud*, co-écrit avec ses collègues économistes des Nations-Unies en 1953. Comme il s'en explique dans sa longue discussion avec Irmeline Lebeer³⁸, c'est après ses études d'économie à UCLA qu'il part en Corée pour collaborer à ce plan, qu'il considère comme « son premier travail », sa première œuvre. Le début de ce qu'il appelle « ses autres activités » (soit artistiques) correspond en réalité à sa démission des Nations-Unies en mars 1954.

L'entrée en art, s'il y a, se fait donc presque une décennie avant la date officiellement retenue et n'est pas marquée par la production d'une œuvre artistique, puisque le Plan est un pur objet administratif. Bien au contraire, il s'agit d'un geste (celui de quitter le monde gestionnaire de l'O.N.U.) ; geste de rupture qui n'est pas héroïsé par Filliou puisque la production antécédente à ce départ³⁹, le *Plan*, est intégrée à l'œuvre future comme œuvre co-auctoriale. Il n'y a pas, chez Filliou, de progrès linéaire vers une destinée de plasticien, ni de choc, éthique ou esthétique, qui viendrait nourrir ce prétendu passage d'une vie à l'autre, d'une pratique à l'autre. Chez lui, la synchronie du rapport art-vie est absolue, et le poète ne veut pas d'une substantialisation du moi (pour reprendre un terme foucauldien), lui préférant la plus grande plasticité biographique.

Ce refus de faire événement est également refus d'une fin dernière. Il s'agit de mettre en jeu, dans l'œuvre, ce que Wittgenstein appelle le tissu de la vie ordinaire, d'étaler une durée, une construction temporelle infra-ordinaire, sans coupes arbitrairement retenues pour la postérité⁴⁰.

37. Je renvoie ici, par exemple, au fragment autobiographique en incipit de son plus célèbre ouvrage, *Enseigner et apprendre, arts vivants*, auquel il sera très régulièrement fait référence. Il y commence par parler de la fin de son adolescence, et déroule dans le désordre un certain nombre d'événements biographiques et d'histoire partagée, sans hiérarchisation ; puis finit par l'évocation de son village natal, Sauve, de ses parents et de son enfance, jusqu'à remonter à nouveau vers le départ aux États-Unis à la fin de l'adolescence. Les fragments forment une boucle qui établit cette continuité.

38. Reprise dans le catalogue du Musée d'art contemporain d'Anvers paru en 2017.

39. Qui n'est pas le premier (l'arrêt des études, la résistance communiste, le départ en Amérique et bien d'autres le précédent) et est loin d'être le dernier (la vie de Filliou est longtemps une succession de voyages).

40. C'est aussi l'appel de Perec dans *Approches de quoi ?* en 1973. Si son texte ne traite pas frontalement de l'événement biographique, l'on pourrait très bien associer sa révolte aux conceptions de Filliou : le refus que le train n'existe que lorsqu'il déraile, c'est aussi la volonté de défaire les mythes associés à la figure démiurgique. La stratégie est la même : scruter, interroger, débusquer « tout le reste ». La matière exotique est pourtant abondante chez Filliou, c'est peut-être ce qui l'attache d'autant plus à la continuité.

L'appel à l'endotique⁴¹, la réticence envers les dates, comme envers des arêtes vives de l'existence qui sont des cadeaux pré-emballés pour le futur biographe, sont le pendant du rejet du phantasme du renoncement. De fait, si l'on est jamais « entré » en art – en tant que l'on effacerait par là-même tout ce qui a mené à cette entrée⁴² –, difficile « d'en sortir ». Si ce que Filliou a fait avant de devenir concrètement poète et plasticien est plus important, comme il le dit lui-même, c'est précisément parce que c'est cela même qui l'a constitué en poète et plasticien. Davantage, c'est parce que « la vie est autrement intéressante », comme l'a dit Tzara, que Filliou peut jouer avec ces « idées spéculatives » autour du début et de la fin, s'amuser à les faire et à les défaire :

Ce que nous voulons maintenant c'est la spontanéité. Non qu'elle soit plus belle ou meilleure qu'autre chose. Mais parce que tout ce qui sort librement de nous-mêmes sans intervention des idées spéculatives, nous représente. Il faut accélérer cette quantité de vie qui se dépense facilement dans tous les coins. L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas cette valeur céleste et générale qu'on se plaît à lui accorder⁴³.

Chez Filliou, cette secondarité de la pratique artistique vis-à-vis de l'existence ne conduit pas, comme chez le dadaïste, à vouloir « humilier l'art et la poésie ». S'il désire aussi cette dépense pure, Filliou cherche à l'exercer dans le cadre de la pratique créative sans en reconduire la valeur céleste. L'art, pour Filliou, est une introduction à son propre dépassement. Comme l'explique Anne Mœglin-Delcroix dans son article sur « Les deux sources de l'illimitation de l'art » à propos de l'entreprise d'Allan Kaprow (proche de Filliou), « l'art est ce qui permet à l'art de se dépasser vers ce à quoi il tend⁴⁴ ». C'est ce que dit autrement Filliou dans son propos le plus célèbre, le plus abondamment cité (et souvent déformé) : « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». On en trouve une version antérieure et complémentaire (mais celle-ci, jamais citée) dans la vidéo *Porta Filliou* [1977] : « la vie ainsi fait que son travail est elle-même ainsi faite ». Ce dernier propos complexifie la question du dépassement contenu par le premier. Il est entendu que pour Filliou, l'art encercle l'existence, l'encadre, d'où l'inanité des mystiques

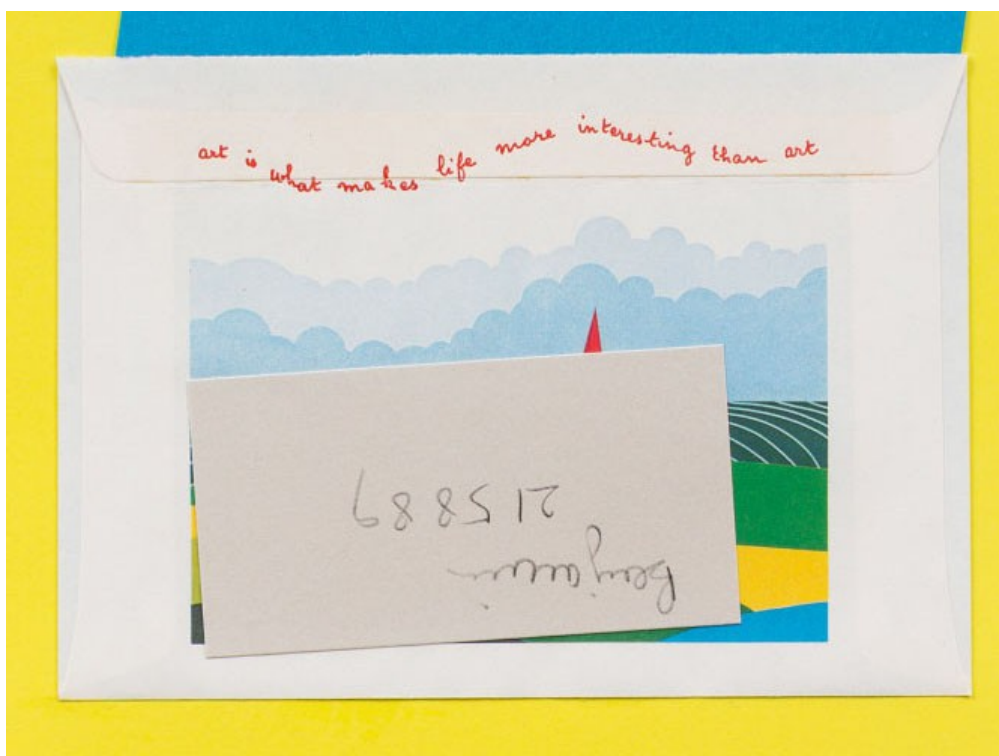
41. Opposé à l'exotique, à l'événementiel, qui fait écran au monde quotidien, véritable objet des questionnements perecquiens. L'endotique est ce qui permettra de « fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres » (*L'infra-ordinaire, op. cit.*, p. 12).

42. Ce à quoi Filliou s'est toujours refusé, notamment à travers la déclaration récurrente que « le travail qu'[il] a fait avant de [se] lancer en art est probablement plus important que ce qu'[il] a fait depuis ».

43. Tristan Tzara dans sa *Conférence sur dada* de 1922, repris par Nicolas Bourriaud, *Formes de vie : L'Art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2003, collection « Médiations », p. 65.

44. Anne Mœglin-Delcroix, « Les deux sources de l'illimitation de l'art », *Les Frontières esthétiques de l'art [actes du colloque international des 26 et 27 novembre 1998, Paris, Saint-Denis]*, sous la direction de Christine Buci-Glucksmann, Paris/Montréal, L'Harmattan, collection « Art 8 », 1999, p. 45.

évoquées, mais aussi du phantasme du « sans œuvre ».



Dear Skywatcher – Art is What Makes Life more Interesting than Art [détail], 1984, offset couleur et collage, 506 exemplaires, 48 x 32 cm, Hambourg, Griffelkunst.

Filliou a en effet oeuvré continûment, et jamais sans œuvres : « il n’y a pas de dépassement sans réalisation », disaient les situationnistes, « et on ne peut dépasser l’art sans le réaliser⁴⁵ ». Si le travail de la vie est déjà donné (« telle qu’elle est faite », ainsi faite), c’est bien à une éthique de la traversée qu’invite Filliou, traversée de l’existence qui équivaut à sa réalisation. C’est aussi ce qu’explique Taïkan Jyoji, premier maître zen occidental (qui a par ailleurs aidé Filliou à sa traduction du *Sin Sin Ming*, texte du canon bouddhique, dans les années quatre-vingt), au sujet de sa propre formation :

On doit utiliser les mots pour aller au-delà des mots, les transcender pour aller au-delà de la seule connaissance intellectuelle. J’évoque plus haut que les lectures faites en catimini ne me servaient pas à constituer un bagage sur le Zen mais à trouver une phrase qui me tire et me fasse avancer dans ma pratique jusqu’à ce que sa force de traction soit épuisée. Aller au-delà des mots ne veut pas dire qu’il ne faut pas les utiliser, ni les nier, mais au contraire les utiliser librement, sans attachement aucun⁴⁶.

45. Mustapha Khayati, « Les mots captifs (Préface à un dictionnaire situationniste) », *Internationale Situationniste*, mars 1966, numéro 10, p. 50-55.

46. Taïkan Jyoji, *Itinéraire d’un maître zen venu d’occident*, Paris, Almorea, 2008, p. 240.

Cette nouvelle dialectique de la traversée implique de faire la différence entre refuser et quitter, comme le souligne Jyoji. Quitter, c'est avoir traversé, ou, pour reprendre Barthes, *extravaguer* : sortir des quatre routes de la structure oui/non, produire une réponse d'un autre type, sans attachement (comme le dit le zen), autrement dit esquivant le paradigme⁴⁷. La traversée est le mode de construction d'une unité de la pensée qui ne nécessite pas la force écrasante de l'abstraction-construction, elle qui opère en résorbant la différence, en quête d'une identité d'essence. La pensée chez Filliou compose une unité « par enfillement », reliant la différence en faisant communiquer, de l'intérieur, tous les cas abordés. Elle n'implique pas une compression de la multiplicité des expériences vécues mais leur mise en lien. Il s'agit à la fois d'une méthode à l'intérieur de sa pédagogie et d'une conception de l'individu, d'une quête de « la solitude heureuse » de chacun. Il n'y a pas, chez Filliou, de progression vers la Vérité, pas d'herméneutique non plus : tout est donné, étale. Ou, pour le dire avec les mots de François Jullien, la vérité chez lui est « pervasive et processive » : rien « n'advient⁴⁸ ». C'est ce qui peut dérouter, chez le poète, puisqu'il fait grand cas de la question pédagogique et que le caractère programmatique de l'œuvre s'affiche sans retenue. Elle vise, on l'a dit, au développement de dispositions extra-artistiques : « l'art ne doit pas se développer dans le vide, en se référant uniquement à l'art. De toute façon, nous ignorons ce qu'est l'art. La seule référence doit être la vie et vivre⁴⁹ ».

« *Un art soucieux d'aller au bout de ce qu'il peut* »

C'est la question de la fin ou des fins⁵⁰ de l'art qui hante l'œuvre : d'une part, faut-il en sortir ?, de l'autre, quel est son objet ? Que doit ou peut-il ?

Les deux interrogations étant étroitement liées, c'est la seconde qui permet de résoudre

47. Cette topique de la traversée est omniprésente dans le dernier Barthes, celui de son cours au Collège sur le Neutre à la fin des années soixante-dix (ouvrage *op. cit.*, note n° 8).

48. François Jullien, *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 2013. C'est aussi ce que souligne Anne Mœglin-Delcroix : Filliou, venu assez tardivement à l'art, y arrive avec une pensée mûre, ce qui fait qu'on peut distinguer des périodes dans le corpus mais pas « d'évolution ». Cf. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 100.

49. Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants* [1970], Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1998, p. 93.

50. Antoine Compagnon, dans son ouvrage *La vie derrière soi : fins de la littérature*, Paris, Équateurs, 2021, déploie la polysémie du terme : bout ; terme, achèvement, terminaison, aboutissement, dénouement ; confins, limites, frontières ; but, intention, visée, dessein ; résultat. Filliou questionne l'ensemble de ces acceptions.

la première : les moyens et les fins n'étant plus séparés, ce sont les moyens mis en place dans l'œuvre qui permettront cette dissolution des frontières entre l'art et la vie. Revenons à l'article d'Anne Moëglin-Delcroix : « c'est en ce sens qu'il faut œuvrer à ce que l'artiste et l'art disparaissent au profit de la vie, mais d'une vie métamorphosée par l'art du fait même qu'il y disparaît⁵¹ ». La disparition de l'art est une conséquence de son incorporation, elle n'a aucune pertinence en soi si elle n'est pas provoquée par le travail même de l'art. C'est à la question « jusqu'où » que tâchent de répondre les dites « néo avant-gardes » des années soixante : elles évacuent l'interrogation sur l'ontologie de l'art au profit de celle sur ses finalités. L'art devient une activité philosophique, comme le revendiquent Kosuth et Kaprow. Pourtant, de cette illimitation de principe, naissent deux versants profondément divergents : du côté conceptuel, c'est l'instance instituante qui prend le pouvoir et efface tout dehors. L'utopie devient, dans ce cadre, une représentation de l'art parmi d'autres dans « la grande tautologie sociale⁵² ». Tandis que chez Kaprow, l'art doit se substituer à la philosophie en ce qu'elle a désaffecté sa tâche primitive de « critique de la vie ». Il faut pour cela

abandonner le point de vue sociologique sur les conditions institutionnelles de l'art ou anthropologique sur la diversité de ses formes culturelles pour adopter un point de vue éthique sur les fins de l'art. C'est précisément parce qu'il ne peut plus se fonder sur une nature supposée de l'art que l'artiste est responsable de ce qu'il fait de l'art⁵³.

C'est la question du propre de l'attitude artistique qui est posée à cette période, à travers les controverses nourries par George Dickie, notamment, au sujet du « mythe de l'attitude esthétique⁵⁴ » dans son célèbre article de janvier 1964. Dickie y démonte la vanité à vouloir absolument instaurer un « propre de l'art » à travers la question de l'attention, qui aurait des qualités singulières si elle est « esthétique ». Il revient sur ce lieu commun philosophique qui veut que les modes éthiques et esthétiques forment des catégories séparées et conclut qu'« en fin de compte, l'attitude esthétique s'avère être simplement de l'attention (intense)⁵⁵[...] ». Si Filliou serait d'accord pour dire l'inanité du « qu'est-ce que l'art », et s'accommoderait de cette parenté ponctuelle entre les théories institutionnelles de l'art entraînées par Dickie et le pragmatisme esthétique de Dewey, il

51. Anne Moëglin-Delcroix, *op. cit.*, p. 44-45.

52. Au sein de laquelle le ready-made duchampien, qui vient initialement mettre en doute le caractère ontologique de l'œuvre, finit par renforcer le conventionnalisme du champ au lieu d'utiliser ce dévoilement de l'arbitraire comme point de départ d'un nouveau paradigme.

53. *Ibid.*, p. 37.

54. Article repris dans D. Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 115-136.

55. *Ibid.*, p. 131.

se situerait plutôt du côté de ce dernier. En effet, l'adhésion à cette position anti-essentialiste semble évidente chez lui (à travers le rejet du « détachement » ou du « désintéressement »). Il partage avec les deux philosophes l'idée que culture et expérience sont inséparables, et que la première n'est autre que l'expérience bien comprise, comme l'explique Charles Floren⁵⁶. Mais chez Dewey (et avec lui, Kaprow⁵⁷), l'unité de l'expérience, le caractère continu de l'attention n'induit pas de retour à l'essentialisme (observable chez Dickie, après lui, Kosuth et les conceptuels).

*

Si le paradigme philosophique de l'art est maintenant établi, de quoi parle-t-on lorsqu'on attribue à ce dernier la qualité « d'activité philosophique » ? Il faut, d'abord, souligner ce caractère d'*activité : tension vers*, ce qui correspond bien au travail de l'art qui associe finement exercice(s) et conception(s). Étymologiquement, la philosophie est un désir de sagesse, un progrès mais aussi une privation. Filliou le rappelle : les artistes ne sont pas des maîtres spirituels. Ils ne sont « jamais arrivés » mais « perdus sans se perdre », dans cet état intermédiaire, peut-être, du philosophe écartelé entre vie philosophique [*askesis*] et non philosophique :

Je ne considère pas que l'activité artistique consiste en la production d'œuvres d'art en tant que telles. Créer des œuvres d'art, c'est l'activité d'échange ; l'activité artistique, basiquement pour moi, est une activité spirituelle que tous les artistes – ce sont des mots que j'emploie très souvent – que tous les artistes pratiquent *comme si en dépit de...* c'est-à-dire comme s'ils savaient d'où ils viennent et en dépit de ne pas savoir où ils vont⁵⁸.

La question de l'origine, comme celle du *telos*, se résout « en dépit de », c'est-à-dire en préférant ne pas chercher à tout prix à élucider, le prix à payer étant souvent celui de la doctrine ou de l'orthodoxie.

Il s'agit donc, plutôt que de *dire*, de *montrer* : l'art comme activité philosophique engage l'existence de l'artiste. Pas d'idéalisme moral ici mais l'exploration aventureuse de sa propre vie, de sa « texture d'être », comme l'explique Filliou dans une lettre de jeunesse :

56. Charles Floren, *L'esthétique radicale de John Dewey*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, collection « Aesthetica », p. 80.

57. Nous reviendrons sur cette filiation fondamentale entre l'esthétique de John Dewey et les grandes figures artistiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle associées à Fluxus et au Black Mountain College.

58. Propos de Robert Filliou repris dans le catalogue *Robert Filliou*, Paris, Centre Pompidou, 1991, p. 143 (nous soulignons).

[...] tout ce que la vie signifie pour l'homme est l'opportunité et l'obligation *inescapable* de se créer soi-même, et [un] des aspects tragiques de la vie est qu'aucun homme ne peut se flatter d'avoir découvert ses propres limites, et que cette œuvre n'est donc jamais achevée [...]⁵⁹.

Ce qu'illustre ou montre l'artiste en mettant en scène cette opportunité, c'est l'action réciproque entre la forme de vie et la structure éthique de l'expression, qui n'aboutit pas nécessairement dans « l'univers des solutions⁶⁰ » mais dans celui du devenir. Soit, pour reprendre les termes exacts de Marielle Macé, « de la pratique jamais achevée d'une individuation⁶¹ ».

La philosophie, dans le cadre de l'œuvre poétique de Filliou, est donc une pratique exploratoire, une façon d'exister dans le monde, soit une attitude post-théorique. Elle reprend une conception de l'éthique comme discours théorique *et* pratique vécue qui est celle dépeinte par Pierre Hadot dans *Exercices spirituels et philosophie antique*, plus précisément dans l'article « La philosophie comme manière de vivre ». Il s'agit pour lui de distinguer, ici dans le corpus stoïcien, le discours sur la philosophie de la philosophie elle-même, c'est-à-dire du mode de vie philosophique. Ce dernier est un acte unique qui consiste à *vivre* la logique, la physique et l'éthique plutôt qu'une théorie divisée en parties :

On ne fait plus alors la théorie de la logique, c'est-à-dire du bien parler et du bien penser, mais on pense et on parle bien, on ne fait plus la théorie du monde physique, mais on contemple le cosmos, on ne fait plus la théorie de l'action morale, mais on agit d'une manière droite et juste⁶².

Pour reprendre l'image d'Épictète, « le charpentier ne vient pas vous dire “Écoutez-moi argumenter sur l'art des charpentes”, mais il fait son contrat pour une maison et la construit⁶³[...] ». Filliou met en place une poétique instrumentale qui s'appuie sur ce modèle de l'exercice spirituel, qui le revitalise, le dévoie (en terme de contenu) ou le recharge théoriquement avec un nouvel attirail. Il est bien question, pour lui, de créer

59. Lettre à Roger Tabanou de 1953, repris dans Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, op. cit.*, p. 100.

60. Filliou, littéralement, n'attend pas de résultat, ce qui peut dérouter. Il n'attend pas de résultat au sens comptable du terme mais, plus encore, il ne veut pas « perdre » le temps de l'attente, c'est-à-dire qu'il veut le vivre, l'éprouver, poser du vécu dans cet intervalle.

61. Marielle Macé, « Disponibilités littéraires : la lecture comme usage », *Littérature*, 2009, n°155, p. 3-21.

62. Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique* [1993], Paris, Albin Michel, 2002, p. 293.

63. *Ibid.*

un ensemble opérationnel d'instruments qui vise à combler « le fossé mental » :

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, évènements, happenings, etc). [...] 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 sagesse⁶⁴ [...].

Ces outils dont parle le poète ont pour ambition de défaire les structures présentes afin de permettre l'intériorisation, la subjectivation (selon Foucault) de ce nouvel appareil éthique, compris comme un ensemble de propositions et leur mise en pratique. Un art d'attitude est bien un art de l'esprit. Le terme « attitude », dans le champ de l'art, a été dévoyé depuis l'exposition mythique de Szeeman en 1969⁶⁵ : l'attitude a bien fini par devenir une forme, c'est-à-dire par être dévitalisée par la réification, pour aboutir à un formalisme. Mais comme le rappelle Anne Mœglin-Delcroix, l'attitude désigna d'abord la manière de se tenir d'un corps dans l'action, puis, par extension, la disposition d'esprit qui inspire le comportement. Elle poursuit :

L'esprit a aussi sa tenue (ou son manque de tenue), et ses positions (morales, critiques, théoriques, esthétiques) ont des effets sur les conduites concrètes. Un art d'attitude se sert des formes à d'autres fins que formelles et produit de l'art à d'autres fins qu'esthétiques⁶⁶.

Il s'agit donc d'éprouver, dans cette forme d'art philosophique, les liens entre dispositions d'esprit et modes d'être dans l'action, et d'assumer une visée didactique de l'art. Si bien que le travail critique consiste en « la recherche d'une définition de l'éducation donnée par l'œuvre », comme l'explique Sandra Laugier dans son introduction à *Éthique, littérature, vie humaine*. L'enchevêtrement de l'évaluatif et du descriptif empêche, de fait, la reconduction d'une ligne de partage nette entre littérature et philosophie morale. Au contraire, la littérature est le lieu privilégié de cette fusion entre le conceptuel et le sensible moraux, puisqu'elle ne vise pas l'édification ou la transmission d'un contenu. L'art philosophique permet de réévaluer complètement ce qu'est, d'abord, la philosophie, qui passe de corpus doctrinal à pratique ou manière de vivre, sur le modèle de l'exercice spirituel. Il permet aussi de ré-envisager ce qui se passe du côté de l'art, soit

64. Robert Filliou, *EAAV*, p. 48.

65. « Quand les attitudes deviennent formes » [*When attitudes become form : live in your head*], à la Kunsthalle de Berne, où l'on retrouve pléthore des plus célèbres artistes du temps.

66. Anne Mœglin-Delcroix, « Petits livres et autres publications [2000] », *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, collection « Formes », p. 256.

une disparition de l'autotélisme. Il n'y a plus, d'un côté, un modèle « pur », éthéré, et son illustration exemplaire, un « contenu » éthique et son flacon textuel ; mais une aventure morale dans laquelle se construisent simultanément et réciproquement le conceptuel et le sensible. Si l'on peut parler de construction éthique à propos de l'œuvre plastique et poétique de Robert Filliou, c'est en ce que l'éthique y est ce qui n'a pas de domaine particulier, qu'elle peut « pénétrer n'importe quelle pensée ou discours⁶⁷ », ce qui va dans le sens de la non-spécialisation qu'il n'a de cesse de promouvoir. Elle induit un *continuum* avec le discours (et donc la vie) ordinaire, sous la forme d'un questionnement incessant qui traverse une œuvre comme une existence plutôt que sous l'apparence d'un contenu assignable.

*

Il faudra tâcher d'établir pourquoi l'œuvre de Robert Filliou n'a pas été lue, autant sur le plan disciplinaire – soit pourquoi elle n'a pas pénétré le champ littéraire – qu'au niveau des conceptions de ce que ce sont la production et la création artistiques au sens large. Les opérations taxinomiques internes au corpus seront évaluées, ainsi que les tentatives définitoires ou de renouvellements formels. Car Filliou lui-même s'est abondamment livré à des hypothèses génériques, a cherché à créer ses outils propres et à refonder sa langue. Tout en continuant d'éviter les classements rigides, il n'aura eu de cesse de réfléchir à son activité, jusqu'à faire de son œuvre elle-même un espace méta-réflexif, qui questionne frontalement ou obliquement la matière littéraire.

Ces premiers enjeux dégagés, il faudra tenter, à notre tour, une taxinomie servant un « comment lire » la poésie de Filliou. Les formes poétiques, en lien avec la pédagogie singulière du plasticien, seront patiemment étudiées, distinguées, comparées, pour tenter de restituer son écologie conceptuelle, ses parentés esthétiques et théoriques. Ces outils seront aussi examinés du point de vue de la réception, soit de l'activité lectoriale ou participative qu'ils engendrent ou non, et de la figure lyrique qu'ils dessinent en creux. Enfin, c'est la question du « faut-il lire » qui sera examinée, soit la dissolution de la matière poétique dans un art d'attitude qui prend la texture de la vie même, et qui se passe de plus en plus des formes au profit de l'état d'esprit.

67. Cora Diamond reprise par Sandra Laugier, *Éthique, littérature, vie humaine (dir.)*, Paris, PUF, 2006, coll. « Éthique et philosophie morale », p. 12.

I - POURQUOI N'A-T-ON PAS LU : PRÉCAUTIONS D'EMPLOI

ENJEUX HISTORIQUES, FORMELS ET DISCIPLINAIRES

Le monde a besoin de tendances nouvelles en
poésure et peinture / les vieilles camelotes ne peuvent
plus mentir [...] / nous voulons farfader le sprit,
parce que nous voyons avec nos oreilles et entendons
avec nos yeux / le langage n'est qu'un moyen de
comprendre et de ne pas comprendre / vous
préférez le langage pour comprendre des platitudes
que déjà chacun connaît par cœur, nous préférons le
langage qui vous procure un sentiment nouveau
pour des temps nouveaux¹.

1. Raoul Hausmann et Kurt Schwitters, préface-manifeste de 1946, reprise dans le catalogue *Poésure et peinture : d'un art l'autre*, Marseille/Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

Chapitre 1 – Art ou littérature ?

A. Être, agir et faire

Je pense qu'il y a aujourd'hui un malentendu sur le mot poésie. Ne continuerions-nous pas à l'employer pour dire quelque chose d'autre, dans une situation différente ? Ne serions-nous pas, pour user d'une image, en situation de débâcle (au sens de la fonte des glaces) ?².

káku : écrire. dessiner. peindre.

heureux mot
signifiant tout à la fois
écrire dessiner peindre
vivre, en somme ?³.

Chez Filliou, la pratique poétique est avant tout une pratique réflexive qui passe par l'entreprise de définition, ce qui peut d'abord sembler contredire son désir de décloisonnement disciplinaire. Pourtant, c'est bien cette tâche constante, toujours remise sur le métier, qui restitue l'amplitude temporelle de l'œuvre, s'adapte au vécu et aux variations conceptuelles qu'il engendre. Descriptive, la définition est aussi prescriptive : pour le poète, la stratégie d'évitement du mot « art » au profit d'une série de périphrases désignationnelles ou d'une permutation plus radicale permet d'anticiper la disparition même de l'art.

Comme il l'explique dans son entretien avec Irmeline Lebeer, Filliou utilise le terme « artiste » pour aller vite mais il lui préfère celui de « créateur » ou de « création permanente⁴ », qui permet d'écarter l'acception professionnelle. Par souci de ne pas apparaître condescendant malgré le fait que, partant du principe que tout est art, le mot n'est pas important et disparaîtra avec la pratique, il juge qu'il n'est pas temps de déclarer cette disparition⁵. Si la notion peut être redéfinie, c'est parce qu'elle fait partie

2. Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble : une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L, 1995, p. 11

3. Robert Filliou, *A selection from 1000 basic Japanese poems*, traduit de l'anglais vers l'allemand par André Thomkins, calligraphies de Takako Saito, Cologne, Galerie Der Spiegel, 1971, collection « Spiegelschrift ». Il s'agit de notre traduction [tous les textes anglais ont été traduits par nos soins. Se référer aux annexes et à la note de traduction].

4. Le concept fondamental de *Création Permanente* sera présenté au chapitre 2.

5. Pour lire l'intégralité de l'échange, se reporter aux pages 65-66 du catalogue déjà cité.

des rares objets qui tombent dans le domaine public, au même titre que « tomber amoureux ». Le moment est donc venu d'accélérer l'obsolescence d'une certaine vision de l'art. Mais, par pudeur ou prudence, il faut tâcher de la remplacer par une autre, pour que les pratiques réelles puissent la déborder, afin d'anticiper sa disparition ou son recouvrement. Cette pudeur propre à Filliou différencie son activité définitionnelle de celle des avant-gardes, conquérantes et vindicatives. Elle témoigne chez lui de l'absence totale de la notion de nouveauté, en tant qu'imaginaire de la frontière à repousser ou à conquérir. La dimension prescriptive est toujours en filigrane, jamais il ne cherche à imposer ou à faire injonction. Comme l'explique Anne Mœglin-Delcroix dans son article « Brûlots d'artistes », une autre vision de l'art des années soixante est rendue possible par la pratique du livre d'artiste. Souvent décrit comme une « force d'annexion qui repousse toujours plus loin ses limites internes pour gagner sans cesse de nouveaux territoires⁶ », l'art de cette période renvoie à cette vision d'un espace à occuper, d'une limite à repousser, au sens fort de la conquête de l'Ouest dans l'imaginaire Nord-Américain.

Mais la création de livres d'artistes, dont Filliou sera un des parangons, s'attache moins à « occuper » l'espace qu'à diffuser ou « infuser » l'art dans des territoires qui lui étaient étrangers. C'est sûrement pour cette raison que le mot « art » n'est pas remplacé par *une* définition chez Filliou. Il lui importe de ne pas rejouer une modernité guerrière et contrariée, voulant renouveler les catégories sans faire imploser les fondations de pensée qui les soutiennent. L'absence de caractère péremptoire dans ses re-définitions témoigne de cette distance vis-à-vis des avant-gardes. On retrouve donc, indifféremment, de multiples synonymes : « créativité », « échange de nourriture », « activité d'échange », « on ne sait pas », « ce que font les artistes », « forme d'organisation des loisirs », « une certaine attitude vis-à-vis du monde », « s'occuper des paradoxes », « faire de tout », « être, agir et faire », etc. Certaines définitions sont données en anglais, deuxième langue du poète : « *That vocational thing* » [cet objet de vocation] / « *That mad feeling* » [ce sentiment fou] / « *That spiritual need* » [ce besoin spirituel] (les trois périphrases fonctionnent ensemble). Impossible d'épuiser ici toutes les définitions que donne Filliou au fil de l'œuvre, puisqu'il opère de la même façon avec le substantif « artiste », qu'il rejette au profit d'une dizaine d'autres inventions lexicales. Dans *Enseigner et apprendre, arts vivants*, les variations se succèdent jusqu'à s'arrêter à cette acception :

Je veux dire que l'art et la vie devraient devenir essentiellement poétiques. Plus

6. Anne Mœglin-Delcroix, « Brûlots d'artistes », *Sur le livre d'artiste, op. cit.*, p. 333.

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 liberté⁷.

Ce que Filliou veut retenir de la modernité, ce n'est pas le figement de la pratique artistique dans telle ou telle direction, ce n'est pas ses revendications territoriales mais bien celle, essentielle, de la liberté, puisque « l'art est ce que nous faisons et nous faisons ce que nous voulons », continue-t-il aux mêmes pages. La prolifération des propositions induit que la seule définition valable est celle qui se tient en réserve vis-à-vis de l'expérience, celle qui ne *pré*-dit pas (donc ne « pré-pense » pas), soit : « être, agir et faire » ou, dans le catalogue du MuHKA, « faire et fabriquer » [*doing and making*]⁸. L'activité de création poétique consiste bien, pour Filliou, en ce défi conceptuel : « au lieu d'employer trop souvent le mot « art », j'ai préféré considérer notre activité comme la capacité à inventer de nouveaux concepts comme la *Création Permanente* [...]»⁹. L'inventivité lexicale, en abyme, fait bien partie de sa définition de l'art.

La prudence s'impose : le poète ne veut pas engendrer une nouvelle forme d'art à chaque fois qu'il crée quelque chose de différent, comme il s'en explique dans sa tentative de dictionnaire *Le Petit Robert Filliou*, à l'entrée « *Mad feeling* ». Le « sentiment fou » est la seule forme d'art qui ne soit pas en contradiction avec l'environnement social mais il choisit de ne pas la nommer « *Mad Art* », pour ne pas risquer d'imposer une nouvelle école, un nouveau genre¹⁰. Ici encore, il y a refus du nouveau en tant qu'étiquette qui précède les usages. Cette volonté de ne pas faire école, cette hantise du « -isme » va de pair avec la notion élargie de l'art que convoque Filliou, qui voulait, comme Joseph Beuys, « rompre avec ce système de petites innovations purement formelles¹¹ ».

7. *EAAV*, *op. cit.*, p. 23.

8. Cette idée d'une définition sans contenu propre ou préconçu, qui se résume à l'hypothèse d'un faire ou d'un agir (futur, potentiel, ou passé), se retrouve dans le néologisme forgé par Filliou pour désigner son « Centre de Création Permanente », le *Poïpoïdrome*. Issu du vernaculaire Dogon, le terme renvoie également, comme l'explique Cyrille Bret dans son ouvrage sur *La Recherche sur l'origine* (p. 47), aux étymons grecs *poi*, première syllabe du verbe *poien*, « action de faire », duquel est issu le substantif poésie, et *dromos*, « champ de course ». Soit, littéralement, « piste du faire-faire », lieu du faire et de la génération de l'action chez le spectateur co-auteur.

9. Robert Filliou, *Gong Show*, 1977, cité dans le catalogue de Sylvie Jouval, *Robert Filliou Éditions et multiples*, Dijon, Les presses du réel, 2003, collection « L'écart absolu. Chantiers ».

10. « Ne s'appelle pas *mad art* EXPRÈS parce que l'auteur n'a pas envie de passer le reste de sa vie à défendre le *mad art* et d'embêter tout le monde en disant que tout ce qui n'est pas du *mad art* est de la bêtise », « Petit Robert Filliou », *L'art vivant*, Paris, mars 1971.

11. *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, textes et entretiens choisis par Max Reithmann, traduction Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Paris, l'Arche, 1988.

Il s'agit donc, d'abord, de « faire de tout », soit de passer de la poésie restreinte à la poésie généralisée, comme le dirait Philippe Castellin. Pour cela, il faut entériner la disparition des disciplines :

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...¹².

Ou, dit autrement sur le carton d'invitation de la *Kermesse des ratés* [*Misfit's fair*] à Londres en octobre 1962, organisée par des gens qui « parfois sont des artistes, parfois ne le sont pas » :

nous faisons de la musique qui n'est pas de la Musique ; des poèmes qui ne sont pas de la Poésie ; des tableaux qui ne sont pas des Tableaux, mais de la musique qui pourrait s'accorder avec de la poésie, de la poésie qui pourrait s'accorder avec des tableaux, des tableaux qui pourraient s'accorder avec... quelque chose, quelque chose qui donne l'occasion de prendre plaisir à un fantasma heureux et sans cloisons¹³.

Les espaces de liberté, de latence, sont toujours aménagés dans et par la définition. L'élargissement des frontières de la poésie se fait à travers l'intégration de ces réserves créatives, de l'inexploré comme élément de définition, du mystère :

Le Jeu du Mystère IV Une Contribution à l'Art de la Poésie

Puisque la Poésie est _____ (n'importe quoi)

si vous écrivez ce que vous ressentez vis-à-vis de

et de

vous pouvez faire un poème [...] ¹⁴.

12. Robert Filliou, *EAAV*, *op. cit.*, p. 84.

13. Jouval, *op. cit.*, p. 62.

14. Poème écrit par Filliou et Brecht, issu de la série « Jeux du Mystère » [annexe n°4], *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*, New-York/Toronto/Francfort-sur-le-Main, Something Else Press, 1967, n.p.

Cette définition élargie s'ancre donc dans une pratique intermédiaire qui s'incarne dans cette forme privilégiée de la transgression disciplinaire qu'est le livre d'artiste. Cette transgression est un fait réciproque : d'un côté, le livre d'artiste a été, comme l'a dit Ed Ruscha, « le loup du livre qui, tous ses pouvoirs réveillés, s'est subrepticement introduit dans la bergerie de l'art » ; de l'autre, pour certains écrivains comme Ulises Carrión, le livre d'artiste fut « le cheval de Troie de l'art pénétrant par effraction dans la forteresse de la littérature et des bibliothèques¹⁵ ». Cette stratégie de subversion revêt l'apparence du « loup déguisé en brebis » parce qu'elle se dissimule pour faire « sauter des verrous », pour reprendre encore Ruscha. « Provocation différée ou à diffusion lente », comme l'a décrite Anne Moëglin-Delcroix, elle intègre parfaitement l'idée de faire de tout, au sens de faire du « livre d'artiste » un livre apparemment comme les autres, qui permet en réalité une *autre* expérience de l'art, consubstantiellement liée à la naissance de ce nouvel espace. Ces « brûlots » n'arborent pas leur radicalité, ne font pas les coqs, ils opposent « à la stratégie avant-gardiste de la confrontation spectaculaire, de l'affrontement évident, une stratégie plus subtile du dépaysement¹⁶ ».

Cette désorientation passe par la création de ce nouvel espace « irrepérable, mobile et ubiquitaire¹⁷ » qui est aussi celui de l'intermédialité. Il permet « la liberté d'indifférence à l'égard des moyens d'expressions¹⁸ » propre à Filliou, comprise comme ce passage qui s'effectue dans les deux sens entre littérature et arts plastiques.

Forgée par le poète et éditeur Fluxus Dick Higgins à partir de 1966, la notion d'intermédialité conserve aujourd'hui une certaine pertinence au regard de ces œuvres qui se situent *entre* et cherchent à se maintenir dans ce « ni l'un ni l'autre » fertile : « la continuité, bien plus que la catégorisation, est la véritable marque de fabrique de notre nouvelle mentalité¹⁹ », déclare Higgins dans son célèbre article. À l'image de ce trope des néo avant-gardes autour de la frontière art-vie, l'intermédia ou *intermedium* se construit dans un espace intermédiaire entre deux ou plusieurs médiums, dans une approche dialectique et critique. Si le concept n'est pas nouveau – Higgins explique dans un texte postérieur l'avoir emprunté à Coleridge, qui l'employait dès 1812 et ce « exactement

15. Anne Moëglin-Delcroix, « D'autres livres : Ulises Carrión théoricien », *Sur le livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 407.

16. Anne Moëglin-Delcroix, « Brûlots d'artistes », *Sur le livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 333.

17. *Ibid.*, p. 335.

18. Anne Moëglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 95.

19. Dick Higgins, « Intermédia [1966] » traduction Pascal Krajewski, *Appareil* [en ligne], 19 septembre 2017, n°18.

dans le sens qu'il a aujourd'hui, définissant les œuvres qui tombent conceptuellement entre les médiums déjà reconnus²⁰ » – il est florissant à une époque où l'envie de fusion est absolue. Bon nombre d'artistes, à l'instar de Rauschenberg glosé ici par John Cage, cherchent à maintenir en tension l'écart entre les deux domaines, non pas à les ressouder : « la peinture renvoie à l'art et à la vie, comme l'énonce la célèbre devise de Rauschenberg. Aucun n'est complet. (J'essaie d'agir dans la brèche qui les sépare)²¹ ». Cette brèche, c'est l'intermédialité qui s'en fait le miroir. Davantage, le néologisme d'Higgins rend compte d'une fusion conceptuelle entre médiums, pensée de la lisière, « lisière qui n'est ni l'un ni l'autre mais les deux à la fois » comme l'explique Anne Mœglin-Delcroix dans son *Esthétique du livre d'artiste*²². Cette fusion se fait de l'écrit vers le visuel comme du visuel vers l'écrit, continue-t-elle : « Les artistes ne sont plus exclusivement des hommes de l'image. Et quand ils écrivent, ils ne déguisent pas leurs mots en images, serait-ce celles de la poésie visuelle. Ils écrivent²³ ».

L'œuvre de Filliou, essentiellement analysée du point de vue de l'histoire de l'art, est un exemple de cette difficulté récurrente : le recours régulier à l'écrit par les plasticiens de l'époque en fait *des artistes utilisant le langage*. Le mot devient un outil supplémentaire, s'adjoint à un langage plastique qui tend à s'élargir considérablement, intégrant tout ce qui lui était jusqu'alors étranger. Pourtant, l'apport des avant-gardes poétiques comme celui de la poésie concrète ne peut se résumer à l'importation du langage écrit en art. Anne Mœglin-Delcroix défend l'idée d'une perméabilité réciproque et d'un va-et-vient fécond entre les disciplines, fait non pas entièrement au profit du visuel qui s'enrichirait d'un « nouveau » médium. Le franchissement des frontières permet de retenir

la possibilité de passer d'une activité d'écriture à une activité visuelle, mais aussi et inversement, de concevoir celle-ci comme attachée au langage et à la discursivité, ou pouvant l'être ; autrement dit de se servir indifféremment d'éléments textuels et iconiques²⁴.

La critique tend souvent à aborder le textuel sous l'angle de sa plasticité lorsqu'il est employé par les artistes. Nous tâcherons d'inverser la perspective : Filliou se disant poète ne serait plus un plasticien « utilisant » le langage mais un poète « utilisant » des moyens plastiques (il se sert aussi de l'art comme milieu et de son réseau). Si ce renversement

20. Higgins, « Synesthesia and Intersenses : Intermedia [1981] », *op. cit.*

21. Repris dans Hal Foster, *Le retour du réel : Situation actuelle de l'avant-garde* [1986], traduction Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

22. Anne Mœglin-Delcroix, *op. cit.*, p. 94.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

peut sembler artificiel, il est utile puisqu'il permet d'accorder un regard nouveau à cette perméabilité entre littérature et arts visuels.

Les problématiques formelles qu'ouvre la pratique intermédiaire sont finalement secondaires, insiste Higgins, puisqu'elles ne sont que les hypostases d'un impératif de reconnaissance, d'identification :

[...] ayant découvert le régime des intermédia, le problème central [est] à présent non plus seulement le nouveau problème formel consistant à apprendre à les utiliser, mais le nouveau problème social s'interrogeant sur la finalité de leur utilisation²⁵.

L'intermédia participe à la construction d'un idéal de la continuité grâce à sa fonction sociale, instrumentale et immédiate. Il fait la démonstration explicite et située de cette « découverte d'une nouvelle façon de nous servir de ce qui nous importe vraiment²⁶ ». Il incite à arborer le « courage de l'expérience », pour reprendre le titre de l'article de Joëlle Zask, s'appliquant à la restituer dans sa singularité intacte, sans la faire entrer au forceps dans telle ou telle catégorie. En cela, l'intermédiarité est profondément entée à la pédagogie issue de l'esthétique de John Dewey et de son texte crucial *L'art comme expérience* [*Art as experience*, paru aux États-Unis en 1934 et traduit pour la première fois en français par Jean-Pierre Cometti en 2010]. L'aménagement de l'imprévisible dont parle Joëlle Zask à propos de l'enseignement artistique au Black Mountain College (de 1933 à 1957) correspond, comme chez Filliou, au désir de mettre en avant l'art comme façon « d'être, agir et faire ». Dans cette singulière université, on « enseigne tout comme on enseigne l'art », soit en « donnant la liberté dans l'expérimentation », à la façon de Josef Albers. La pédagogie comme expérience de la mise en relation, à l'instar des pratiques coloristes du peintre allemand, devient la forme archétypale de l'enseignement de toutes disciplines. Dans son atelier, on juxtapose les couleurs pour étudier ce qui fait que « chacune travaille sur ses voisines », pour les caractériser en tant qu'objets relationnels et non pas les définir comme valeurs absolues. Cette distinction entre *informer* (apporter des méthodes, des faits ou des éléments aux étudiants) et *former* (la volonté et le caractère – soit éduquer, à proprement parler) est au cœur de la pratique éducative d'Albers. Comme le dit Zask, ce dernier orchestre un « happening de la perception consciente » en confrontant matières et couleurs : chacune d'entre elles est caractérisée dans son unicité, tout en y intégrant les propriétés qui naissent de sa

25. Dick Higgins, « Déclaration sur les intermédia [1966] », *op. cit.*, p. 5-6.

26. *Ibid.*

juxtaposition avec ses voisines. L'objet ne s'affaisse pas pour autant dans l'informe. Il conserve ce qu'il a de plus infiniment propre tout en recueillant les traces des gestes de la mise en relation, à l'instar des papiers pliés qui servent à expérimenter la résistance et la souplesse du matériau placé dans les mains du manipulateur puis sont lissés avant d'être remis en service. Dans la pratique pédagogique du *College*, il n'y a donc nulle annexion ou fusion, addition ou confrontation, mais une production de connexions chaque fois nouvelles :

Quand vous comprenez vraiment que chaque couleur est modifiée par un environnement changeant, vous pouvez réaliser que vous avez appris quelque chose de la vie aussi bien que de la couleur²⁷.

Rien ne ressort indemne mais rien ne glisse vers le général ou ne devient « le plus important ». Dans la lignée de Dewey, c'est bien l'expérience qui est au cœur de la pédagogie : les résultats qu'elle produit ne sont pas des leçons intangibles mais des indices à l'intérieur du processus d'enquête, qui viennent le relancer. C'est au Black Mountain College que les enseignements du philosophe sont le plus directement appliqués. Ceux-ci viennent infuser dans toute cette génération d'artistes, qu'ils soient professeurs comme Cage, Cunningham, Buckminster Fuller et Charles Olson, ou étudiants, dont bon nombre intégreront les néo avant-gardes des années soixante.

Cette pédagogie de l'expérience est à comprendre au sens propre : puisqu'on enseigne tout comme on enseigne l'art, il faut en passer par des gestes qui travaillent concrètement à cet aménagement de l'imprévisible. Pour Cage et Fuller, cela consistera à démonter les cloisons entre les salles de classe ou à travailler à l'extérieur. Encore une fois, pédagogie et pratique artistiques sont synchrones et c'est ce qui fait leur grande efficacité à « faire respirer », à donner de l'air à l'école. Le cloisonnement disciplinaire n'est pas une image pour ces artistes-enseignants, il revêt des caractéristiques concrètes qui s'incarnent dans l'architecture et le mode de vie qu'elle induit. Démonter, c'est « sortir de cette mentalité de fortification²⁸ » qu'a longuement étudiée Fuller :

Le décroisonnement n'opère pas comme suppression de toutes les contraintes, des divisions et des frontières, mais comme la recherche d'une organisation entre les choses qui n'est dictée ni par les découpages traditionnels issus d'une certaine conception du pouvoir, ni par une éventuelle logique inhérente aux choses, mais

27. Propos d'Albers repris dans Joëlle Zask, « Le courage de l'expérience », *Black Mountain College : art, démocratie, utopie*, Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud (dir.), Rennes, P.U.R./Marseille, CiPM, 2014, collection « Arts contemporains », p. 27.

28. Toutes les citations proviennent de l'article de Joëlle Zask.

par l'invention de nouvelles possibilités d'ajustement entre elles²⁹.

L'intermédialité constitue la poursuite de ce démontage de la prétendue naturalité des frontières entre les arts. Si elle implique cette « liberté d'indifférence à l'égard des moyens d'expression » dont parle Anne Mœglin-Delcroix au sujet du livre d'artiste, c'est parce que toutes ces pratiques sont cohérentes et complémentaires. Elles sont issues des tentatives concrètes et transitoires de définition de la pratique artistique auxquelles s'attachent les artistes à cette période et qui visent, *in fine*, à « élargir l'espace de liberté », pour reprendre les mots de Filliou.

B. Origine : littéraire

Je crois pouvoir prédire que je ne serai jamais académicien³⁰.

Une fois ces préalables posés, rien ne doit empêcher de considérer la trajectoire de Filliou dans sa singularité, soit d'accepter son origine « littéraire », au sens disciplinaire. En effet, Filliou se présentait comme poète (c'est, notoirement, la profession qu'il inscrivait sur son passeport), et son biographe Pierre Tilman après lui, sans résistance de la part du milieu de l'art. Mais les résistances sont nombreuses lorsqu'il s'agit de le présenter comme un plasticien-poète issu du champ littéraire ou comme un dramaturge devenu poète. Sa revendication d'un « art et d'une vie devant être (ou devenir) essentiellement poétiques » résonne exemplairement avec les pratiques Fluxus de décloisonnement ; et ses débuts dans le champ littéraire viendraient peut-être contredire l'appropriation rétrospective de la figure par le champ artistique.

29. *Ibid.*

30. Robert Filliou, *Je disais à Marianne/Ich sagte zu Marianne/I Was Telling Marianne*, Cologne, Éditions MAT MOT, 1965.

Je pense que la chose la plus importante, l'une des plus importantes qui s'est passée dans l'art moderne, c'est que la poésie a fait irruption dans l'art. C'est pour ça peut-être que c'est une erreur de parler de poésie visuelle, c'est de l'art, celui des poètes qui s'expriment visuellement³¹.

La position *ex-centrée* (et *excentrique*) de Filliou a rendu difficile ce travail d'historicisation de l'œuvre. Lorsqu'il faisait des expositions Fluxus dans les années soixante-dix, il refusait d'être affilié au « mouvement », malgré sa grande amitié pour celui-ci :

Fluxus est juste un mot. Je ne suis pas membre d'un mot. « Membre » est un mot. Je ne suis pas un membre. Je ne suis pas un mot. Je ne suis pas « Je suis ». Je ne suis pas « Je ne suis pas »³².

Dans une lettre de 1970 à George Maciunas, le poète revient précisément sur sa position. Malgré la proximité qu'il éprouve pour ce « non-groupe », il garde son indépendance, comme il l'a fait sa vie durant : « je n'ai jamais rejoint aucun groupe. Je n'aime pas les *-ismes*. En art et dans la vie, je rejette les théories. Les manifestes m'ennuient. C'est l'esprit dans lequel les choses sont faites qui m'intéresse³³ ».

Il y revient également dans *Enseigner et apprendre*, déplorant le fait que l'art « consiste trop souvent à façonner et à porter des masques³⁴ » et proposant de les arracher. S'il s'est beaucoup exprimé au sujet de l'affiliation à Fluxus et de son rejet de la théorie et de la grégarité au profit d'« un art d'amis », le poète a moins parlé de son intégration aux différentes avant-gardes poétiques de l'époque. Son positionnement dans le champ littéraire d'alors est problématique : Filliou ne peut être qualifié de poète concret ou sonore ni même de poète visuel. Ces catégories procèdent toutes à une définition restrictive, à laquelle Filliou échappe au moins pour partie.

Le manifeste d'Augusto De Campos, écrit en 1956, permet un éclairage synthétique sur les intentions de la poésie concrète : « le poète concret voit le mot en lui-même – champ magnétique de possibilités – comme un objet dynamique, une cellule vivante, un

31. Filliou repris par Tilman, *op. cit.*, p. 52. Ici, on peut noter l'utilisation quasi-systématique des modalisateurs chez Filliou, qui vont dans le sens de cet « évitement de l'assertion » évoqué en introduction. Au sujet de Marx, de son avenir, comme de l'historiographie du champ, Filliou n'affirme jamais.

32. *Ibid.*, p. 89.

33. Catalogue du MuHKA, *op. cit.*, p. 82 (je traduis).

34. *EAAV*, p. 54. Les masques arrachés, un « nouvel être humain » pourra émerger.

organisme complet [...]»³⁵. Philippe Castellin, dans son article « De la poésie restreinte à la poésie généralisée » précédemment évoqué, revient sur les caractéristiques de cette poésie qui « délaisse la dimension symbolique des mots » et s'en tient « aux mots eux-mêmes » :

La « concrétude » s'édifie sur une mise hors-jeu axiomatique de tout ce qui n'est pas le système de la langue et/ou par la constitution de la langue en tant que système, ce qui précisément ne peut s'opérer que par un coup de force d'essence abstrait [...]»³⁶.

Le mot du poème concret est essentialisé, tandis que chez Filliou, il n'est, nous le verrons, qu'un point de départ, un moyen *parmi d'autres* d'accéder à l'invention et l'imagination. Filliou n'effectue jamais de travail plastique sur le mot-matière. Il se refuse à en faire « une monade », comme l'explique Jacinto Lageira, dont l'extensivité tend à l'aporie : « le signifiant, une fois parvenu à l'accomplissement de son essence – pur matériau sonore, visuel et verbal – comme une sorte de monade unique qui reflèterait l'ensemble de la langue, ne peut aller au-delà³⁷ ». Filliou, quant à lui, préserve toujours la fonction sémantique du langage : lecture linéaire, peu de travail typographique ou de composition dans l'espace de la page, lisibilité, réduction du contenu, tout contribue à faire du travail poétique un travail sur l'efficacité extra-artistique de la langue. L'élément visuel est souvent simple, dessin schématique (proche du pictogramme) ou objet ready-made extrait du quotidien le plus partagé et identifiable.

Si bien qu'il ne fait pas non plus de la « poésie visuelle », dont la caractéristique serait, comme l'explique Jean Gérard Lapacherie, que « l'écriture ne représente plus aucun message verbal et a une autonomie totale vis-à-vis de la langue³⁸ ». Les lettres s'autonomisent et cessent de constituer des mots en même temps qu'elles accroissent leur iconicité, réactivant à leur façon le graphisme scriptuaire en perdant leur fonction de substitut du langage articulé. Filliou rejette cette autonomisation : ce n'est pas dans la « visualité » du mot en tant que matériau que réside son exploration plastique.

Pour des raisons analogues, il est assez éloigné de la poésie sonore :

[Ses] poèmes-actions sont bien différents des performances poétiques de la poésie

35. Augusto De Campos, « Poésie concrète [1956] », *Du mot à l'image & du son au mot : théories, manifestes, documents une anthologie de 1897 à 2005*, Jacinto Lageira (dir.), Marseille, Le mot et le reste, 2006.

36. Castellin, « De la poésie restreinte à la poésie généralisée [Mai 1992] », *Poésure et peinture : d'un art l'autre*, *op. cit.*, p. 284-317.

37. Jacinto Lageira, « Le poème du langage », *Poésure et peinture : d'un art l'autre*, *op. cit.*

38. Jean Gérard Lapacherie, « De la grammatextualité », *Poétique*, 1984, n°59, p. 283-294.

sonore, d'une part en ce que le sens, et non le bruit rythmé que font les mots, a le premier rôle et d'autre part en ce que le ou les acteurs ne sont pas seulement des diseurs, mais se déplacent ou agissent sur la scène selon des règles déterminées par l'auteur, ainsi qu'on le fait dans les pièces de théâtre [...] ³⁹.

La prévalence du sens l'enjoint à une mise à égalité absolue entre le mot et tout ce qui procède de l'image ou du son. Sa démarche s'accorde avec les conceptions de ses amis poètes : Dieter Roth déclarant que « le mot est simplement image bon marché » ou Emmett Williams expliquant que « le poème comme image est vieux comme les collines, ou les hommes qui y vécurent, grattant leurs histoires et visions en traits préalphabétiques sur les murs des cavernes ⁴⁰ ».

La catégorie « poésie visuelle » est en réalité assez lâche, recouvrant un vaste spectre d'expériences poétiques en les réunissant grâce au seul discriminant qu'est le recours à l'image, pourtant passé dans l'usage depuis les avant-gardes. Filliou lui-même revient sur cette dénomination problématique dans la citation placée en épigraphe : puisque c'est la poésie qui fait irruption dans l'art, il est impropre de parler de poésie visuelle. Cette trajectoire qu'effectue la modernité permet une intégration, par l'art, du poétique ; une transformation de la pratique poétique par ceux qui « s'expriment visuellement ». Les poèmes de Filliou opèrent un syncrétisme des pratiques contemporaines tout en se maintenant dans une position périphérique, toujours légèrement en décalage vis-à-vis des écoles en passe d'être identifiées. Le poème ne devient jamais pur médium. Langage visuel et verbal gardent leur indépendance sans s'opposer, se complètent voire se soutiennent. Filliou échappe au *double-bind* dont parle Lageira dans *Poésure et peinture*, cette contrainte linguistique qui fait que le lecteur « voit le matériau de la langue sans le lire » ou « le lit sans le visualiser ». Tantôt les signes, agglomérés, deviennent cette immense icône dont parle Barthes, qui annule l'effet du lisible et fait basculer le texte du côté du visible ; tantôt le lisible repousse l'effet visuel et ramène à lui ce qui est de l'ordre du discours. Pas de réconciliation possible entre l'image et la langue dans ces « poèmes iconiques » ou intermédia. Filliou n'a pas recherché cette fusion (illusoire ou utopique), il accepte l'incomplétude des deux expressions et préfère que rien ne prédomine, ne

39. *Esthétique du livre d'artiste*, *op.cit.*, p. 102. Nous reviendrons sur son théâtre au chapitre 4, à propos de la poésie d'action. Pour une approche historique de la mise en scène de ses pièces, se reporter à Tilman, *op.cit.*, p. 50 et à la notice de Richard Tialans « Le théâtre de Robert Filliou », introduction à l'anthologie des pièces parue en décembre 1987 dans *AAREVUE*. Filliou commence sa carrière d'écrivain comme dramaturge (*Peter Wept*, en 1956, est la première pièce conservée). Il écrit de nombreuses pièces, en anglais et en français, au mitan des années cinquante et jusqu'en 1963. Se reporter à la bibliographie pour une liste exhaustive.

40. *Ibid.*

souhaitant pas exercer de contrainte dans une direction ou l'autre. De la même façon, s'il choisit ponctuellement la forme-livre, il n'a pas « de règles de création », comme l'exprime lumineusement la définition de sa pratique : « faire et fabriquer ». S'il explique avoir été dramaturge puis avoir écrit de la poésie, tout cela appartenant au « rôle d'un écrivain », il se garde par la suite d'élire telle ou telle forme sous tout autre critère que celui de l'instant. S'il a publié ce qui peut être identifié comme des livres, c'est parce qu'il en a eu l'opportunité : « l'expression personnelle à travers les livres, dans les livres, est une forme que j'utilise aussi⁴¹ », précise-t-il à Irmeline Lebeer. Lorsque, dans la suite de la conversation, cette dernière lui demande comment il se situe au sein de la littérature, il répond :

Peut-être que ce livre aidera certains à me situer, s'ils le souhaitent, mais j'espère avoir assez d'énergie pour déjà être ailleurs une fois qu'ils m'auront situé. Nous manquons d'un mot pour cela. « Faire et fabriquer » pourrait être le terme approprié pour parler de ce que je fais et fabrique. Celui-ci nous pourrions l'utiliser comme définition !⁴².

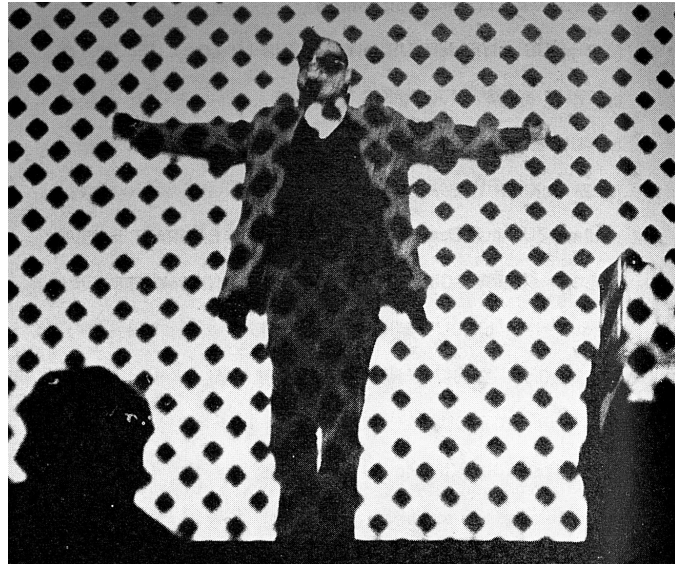
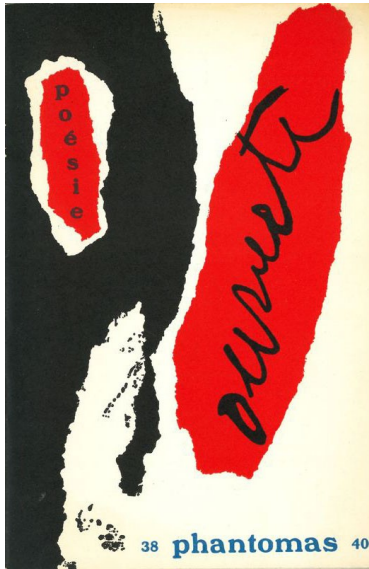
Ce choix de la tautologie, Filliou l'opère tard dans son œuvre. Mais toute la première partie de cette dernière ne doit pas être balayée au prétexte de cette définition mature de son travail. De fait, certains ont tâché de resituer Filliou dans le contexte poétique de son temps, comme en atteste la publication récente d'une « anthologie » de cartes postales par Alain Berset⁴³ qui réunit Ghérasim Luca, Benjamin Péret, Marcel Broodthaers, Jochen Gerz, Paul Celan, Robert Filliou et Samuel Beckett. Cette dynamique éditoriale et critique reste pourtant largement minoritaire.

L'opportunité de (re)placer Filliou en contexte a été considérablement renforcée par la publication de la somme de Cristina de Simone, *Proférations !*, aux Presses du réel en 2018. Dans cette synthèse inédite, cette dernière revient sur la poésie expérimentale parisienne des années 1946 à 1969, soit au moment de cette explosion créative des pratiques auquel Filliou prend une large part.

41. Catalogue du MuHKA, *op. cit.*, p. 118 (je traduis).

42. « *Doing and making could be a good name for what I'm doing and making* », *Ibid.*

43. *Niaut Kubls Val*, Paris, Atelier typographique Héros-Limite/Alain Berset, 2001, 16 cartes.



Couverture de la revue *Phantomas* n° 38/40, « Poésie ouverte », et photographie de plateau de Robert Filliou jouant le poème-action *Père Lachaise n° 1* lors d'une soirée du Domaine Poétique.

L'association *Domaine Poétique* naît en 1962, soit à un moment où Filliou a déjà derrière lui l'écriture de nombreuses pièces, depuis le mitan des années cinquante, et où il commence à s'intéresser à des formes plus plasticiennes (*IMM* est écrite et jouée au théâtre de la Huchette en 1960) ou performatives (le poème *Roulette* est joué à la *Misfit's fair* de Londres). Le *Domaine Poétique*, organisé autour des trois figures cardinales que sont Jean-Clarence Lambert, François Dufrêne et Filliou, est très actif pendant cette courte période qui s'étend de novembre 1962 à la dissolution du groupe en octobre 1963. Cette collaboration est fondamentale pour comprendre la trajectoire de Filliou, son inscription profonde dans le champ poétique, la fine connaissance qu'il en avait et qu'il dissimule souvent. La première soirée de novembre présente :

les *Aléas* de Lambert

Un quart d'heure de culture métaphysique de Ghérasim Luca

Le Tombeau de Pierre Larousse de Dufrêne

Permutations de Brion Gysin

Père Lachaise n° 1 et *Kabouïnema* de Filliou.

La grande cohérence qui se dégage de ce programme permet de re-saisir Filliou dans les pratiques poétiques de son temps autour de la permutation lexicale et du questionnement de l'arbitraire de la langue. Nous retrouverons régulièrement ces constructions dérivatives dans la poésie de Filliou, essentialisées, en quelque sorte, dans le célèbre poème de Gysin, « I am that I am » (1960), qui prend toute son ampleur

sémantique lorsqu'il est oralisé⁴⁴ :

I AM THAT I AM
AM I THAT I AM
I THAT AM I AM
THAT I AM I AM
AM THAT I I AM
THAT AM I I AM
I AM I THAT AM
AM I I THAT AM
I I AM THAT AM
I I AM THAT AM
AM I I THAT AM [...].

La dimension performative est essentielle à ces soirées de lecture, c'est elle qui les transforme en « poésie ouverte ». Ghérasim Luca est une figure fondatrice de cette primauté de l'incarnation dans la lecture poétique, de la préséance de la voix dans ce qu'elle a de plus singulier, sa tessiture, ses accents⁴⁵. Comme l'explique De Simone, l'obsession du temps était bien celle de la transformation de la poésie « en action qui investit le corps du poète, traverse l'espace et atteint les spectateurs⁴⁶ ». On pourrait également citer, à titre d'exemple, un des *aléas* de Lambert, qui voulait « rendre la parole aux mots du poème », comme l'explique Tilman, et à qui l'on doit le néologisme « arteur » (acteur-artiste), issu de ses conversations avec Filliou. Voici un extrait de l'« Aléa du choix » :

Guerre ou paix
Ping ou pong
Prie ou prend
Face ou fesse
Neige ou nage
Île ou aile [...]⁴⁷.

La volonté du *Domaine poétique* est bien d'estomper les frontières entre poésie et théâtre en faisant du langage « une matière en elle-même agissante » : « un langage-action » ou « une poésie-performance ». C'est aussi à ces soirées que Filliou doit ses relations Fluxus⁴⁸: Emmett Williams, Benjamin Patterson, George Brecht, La Monte Young,

44. Qu'on peut écouter sur l'url : <https://www.youtube.com/watch?v=rL-jdlTvRkk>. On peut également retrouver une anthologie des récitals de Luca à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=rL-jdlTvRkk>.

45. Comme nous le verrons plus loin, il a durablement influencé Filliou.

46. *Proférations ! : poésie en action à Paris, 1946-1969*, Dijon, les Presses du réel, 2018, coll. « L'Écart absolu », p. 435.

47. Les poèmes présentés par le *Domaine Poétique* ont été publiés dans la revue *Phantomas*, n° 38/40, « Poésie ouverte », Bruxelles, Centre Daily Bul, 1963. Ils sont disponibles en ligne sur le site dailybul.be.

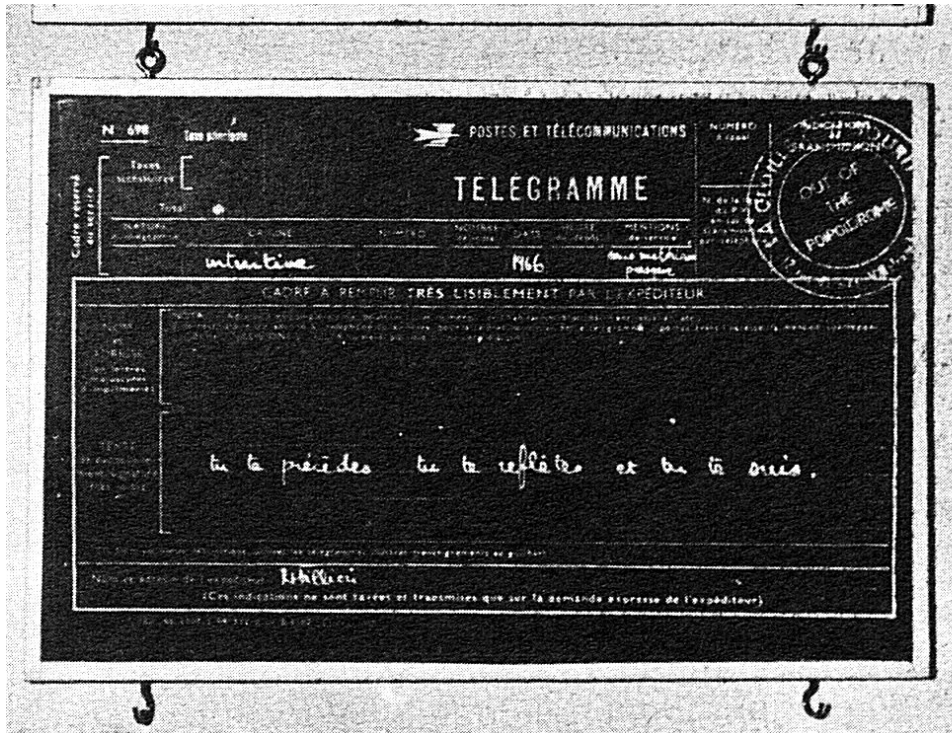
48. C'est Filliou qui, pour la soirée des « états généraux de la poésie ouverte » au musée d'Art Moderne,

Alison Knowles, Maciunas, Mac Low, Higgins, etc. y participeront à l'American Center, comme Burroughs ou Heidsieck, d'abord spectateur de ces événements confidentiels.

Cette rencontre entre poésie concrète, poésie sonore ou d'action et poètes Fluxus permet d'engager une réflexion sur la crise que connaît la poésie publiée de l'époque, qui, selon Lambert, « échappe au monde » comme le monde lui échappe. Ces interrogations sont reprises dans son manifeste publié dans la revue *Phantomas* n° 38/40 en 1963, qui fait la synthèse des événements et des pratiques. Ce que cherche le *Domaine Poétique*, selon Lambert, c'est l'ouverture sur le réel, sous la forme d'une participation : la poésie prend souvent la forme d'une conversation ou d'un scénario, comme c'est effectivement le cas chez Filliou. Elle s'attache à « dégager la légende du présent », déclare Lambert avec emphase. Certainement, ces rencontres galvanisent autour d'une recherche de ce qui pourrait définir et rassembler ces nouvelles avant-gardes, au risque de tomber dans la généralisation ou l'emballage post-moderniste. C'est peut-être ce qui effraie Filliou et l'entraîne vers le champ de l'art, moins enclin à faire de sa « poésie d'action » une catégorie figée ou à réduire sa pratique d'écriture à de la poésie-performance. Si bien que sa participation active, voire décisive, à la littérature de son temps, dans son extrême contemporanéité, est systématiquement oubliée, alors qu'il est un des acteurs-clés de cet échange entre pratiques poétiques parisiennes et internationales. Pour preuve, la contribution de Filliou est à peine abordée dans *Proférations !*, puis complètement évacuée lorsqu'il s'agit de conclure sur l'influence historique du *Domaine*.

Pourtant, cette contribution est centrale en au moins trois points : Filliou est une des figures-clé de cette circulation entre avant-gardes poétiques et plastiques à l'époque, nous l'avons vu. Il participe à la construction d'une pratique historiquement *trans*-disciplinaire ainsi qu'à l'invention d'un nouveau champ, celui de la poésie d'action, qui se distingue des autres formes, florissantes alors, de la poésie-performance (happening, performance, *event* notamment). Il partage ce terme avec Heidsieck et s'en veut l'inventeur, bien que ce soit le poète sonore qui fasse aujourd'hui autorité en la matière dans le champ littéraire. Enfin, dès le début de son œuvre, il concourt, *via* ces écritures de la permutation, à l'utilisation de ces « sons errants » ou de ces « mots-choses » dont parle Lambert, qui redéfinissent radicalement les contours du sujet lyrique.

traduit tous les textes Fluxus.



Robert Filliou, « tu te précèdes tu te reflètes et tu te suis », extrait de la série *Exposition intuitive*, 10 télégrammes contrecollés sur des panneaux en bois, 65 x 92 cm, 1966, Anvers, MuHKA.

Chacun, je le répète, est libre d'éprouver ses propres émotions. Mais elles ne sont pas plus importantes que le choix d'un poulet !⁴⁹

À travers un usage dévoyé de tous les langages, et notamment ceux empruntés au mondes médiatiques et publicitaires, les poètes du *Domaine* renversent le paradigme littéraire du temps, marqué par l'analyse de Sartre dans son célèbre *Qu'est-ce que la littérature ?* :

[...] la poésie inverse le rapport, le monde et les choses passent à l'inessentiel, deviennent prétexte à l'acte qui devient sa propre fin. [...] Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude qui considère les mots comme des choses et non comme des signes⁵⁰.

S'ils sont parfois les signes d'*autre* chose, les mots renvoient au monde pour Filliou, ou à un monde dans le monde qui n'avait jusqu'alors pas été révélé⁵¹. Le poète ne se refuse pas à « utiliser » le langage, il fait même de cette utilisation un emploi littéral et assumé.

49. John Cage, *Pour les oiseaux (entretien avec Daniel Charles)*, Paris, L'Herne, 2002.

50. Jean-Paul Sartre, cité par Dominique Combe, « Poésie, fiction, iconicité : vers une phénoménologie des conduites de lecture », *Poétique*, 1985, n°61, p. 35-48.

51. Il s'agit d'une herméneutique sans Mystère puisqu'elle relève de la perception bouddhiste du monde, en trois temps, sur laquelle nous reviendrons.

L'auto-référentialité supposément ontologique de la poésie est systématiquement rebattue par Filliou, ce qui induit une révision de l'héritage moderniste et avec elle du rôle du sujet lyrique. Comme l'explique Dominique Combe dans son article « Poésie, fiction, iconicité », « l'iconicité d'un discours n'est pas fondamentalement liée à sa rhétorique figurale, et le pouvoir évocateur de l'imaginaire peut s'accommoder d'une grande pauvreté rhétorique⁵² ». L'iconicité est le fait du langage et non d'une forme spécifique comme la poésie, qui serait seule à même d'incarner ce pouvoir métaphorique. Le poète, comme créateur, perd alors son autorité et la poésie peut être *faite par tous*.

La modernité signe la non-iconicité du poème en même temps que sa « clôture », autrement dit sa visée autotélique. Filliou travaille à l'intérieur de cette tradition tout en adoptant une position légèrement excentrique. Chez lui, la fonction poétique héritée de Jakobson semble dévier de son sens : cette « visée du message pour son propre compte », continue Dominique Combe, ne fait plus obstacle à une lecture imageante. Si Filliou fait bien ce travail d'arrêt sur le mot lui-même, qui le sort de son pouvoir illusionnant en le détournant de la chose signifiée, il ne le considère pas pour autant comme une chose. La visée du langage poétique chez Filliou n'est ni le référent, ni le mot lui-même. De la même façon, le sujet lyrique refuse apparemment chez lui cette extériorité fondamentale héritée des avant-gardes pour lesquelles « le langage plastique n'a plus de double-fond, c'est lui-même qu'il s'agit d'exprimer et de mettre à jour⁵³ ». La doxa moderniste est ainsi largement réévaluée. Filliou procède à une redéfinition de ce que peut être ce « langage-instrument » fustigé par Sartre, dans un double mouvement : il considère et assimile pour partie l'héritage des avant-gardes tout en en détournant certains aspects au profit de la réflexion pédagogique qui sous-tend l'ensemble de son travail poétique.

Le lyrisme est traditionnellement associé à une posture énonciative, « celle d'une parole unique qui s'origine dans un *je*⁵⁴ », comme l'explique Gaëlle Théval, qui fait du poème « le lieu du dévoilement d'une intériorité ». Or, l'avant-garde vient s'opposer à cette prétendue singularité au profit de la disparition élocutoire du poète :

le refus du lyrisme s'exprime ainsi à la fois dans une écriture sèche, dépouillée de l'arsenal rhétorique censé porter l'expression des émotions du sujet et dans

52. Combe, *op.cit.*

53. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises*, Paris, P.U.F, 2002, collection « Perspectives littéraires ».

54. Gaëlle Théval, *Poésies ready-made, XX^e-XXI^{ème} siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015.

l'effacement même de la voix de ce dernier derrière une parole qui ne lui appartient pas⁵⁵.

Filliou échappe pour partie à cette assertion : s'il dépouille bien le poème d'une rhétorique de l'expression de soi en ayant recours à des formes pré-construites et à une composition aléatoire, le sujet lyrique est pourtant présent sous une forme indicelle et encryptée. Cette rémanence du « je », nous le verrons, est davantage le signe d'une méthode que la résultante d'une énonciation privée, mais cela ne l'empêche pas de contredire pour partie l'idée de disparition élocutoire. Si Filliou s'inscrit à la suite de ce mouvement « qui conduit de la parole intérieure romantique visant à faire du chant une extériorisation de l'intime à une extériorité fondamentale⁵⁶ », il le perpétue sans participer au « procès de la personnalité » qui l'a longtemps animé. Comme Cage, il se place dans la lignée dadaïste qui conçoit le sujet comme éclaté et retranscrit cette difficulté par une composition où entre l'aléatoire, la permutation, toute figure de composition/recomposition du mot, à l'instar du geste modique de « Rimbaud-Départ ». Cette mise en crise d'une « parole propre » et d'une relation inclusive au langage renvoie le lecteur à sa propre relation à son identité et à la langue chargée de l'incarner, sous la forme d'une interrogation :

Les poètes ne possèdent pas leurs mots. Depuis quand les mots appartiennent à quelqu'un ? « Vos propres paroles », en effet. Et vous, qui êtes-vous ?⁵⁷.

Un des poèmes-mantra qui jalonne l'œuvre de Filliou, « tu te précèdes te reflètes et te suis », exprime bien cette difficulté de l'adéquation à soi, ou de soi à l'image de soi, à travers la topique de la spécularité. On retrouve l'adage sous différentes formes, notamment mis au « je ». Ce qui est « propre » est toujours en avant de soi (au futur), en arrière (au passé), ou en miroir (décollé, divisé), prenant la forme d'une hallucination autoscopique⁵⁸.

Si le poète n'est plus le détenteur privilégié de la parole poétique, sa présence est nécessaire : elle participe de l'émergence d'une voix poétique commune, partagée.

55. *Ibid.*

56. Théval, *op. cit.*

57. Brion Gysin repris par Théval, *op. cit.*

58. Cet empêchement doit être accepté et dépassé, semble-t-il, puisqu'il fait partie d'une conception du temps sur laquelle l'individu n'a pas de prise. Cf. *EAAV* p. 80 : « Nous faisons de la création depuis si peu de temps. Pour moi, tout art est contemporain. Concept du temps artistique : tout arrive et tout arrive en même temps. Concept du temps émotionnel : le temps qu'il faut pour assimiler chaque « leçon de la vie » [...]. 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 mourrons jamais. Nous sommes déjà morts ».

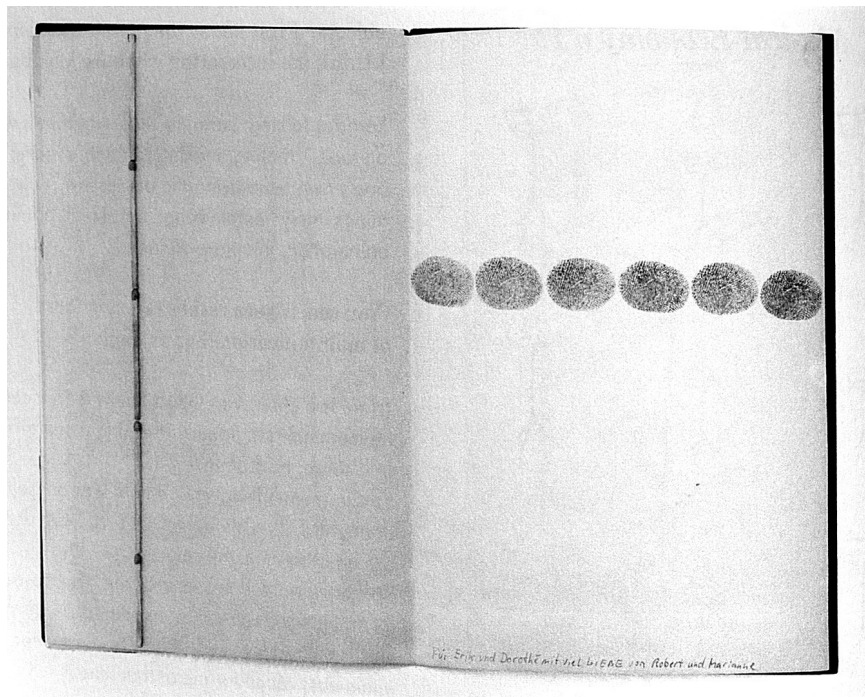
Contre le flux anonyme et la vacance du sujet qui écrit, Filliou oppose une présence fragmentaire. Débarrassé des oripeaux romantiques, le sujet lyrique peut se réinventer et sa présence tire sa légitimité du projet pédagogique auquel elle est liée. Si « le retrait de la subjectivité participe d'une volonté de laisser place à celle du lecteur, de permettre son investissement dans le processus interprétatif⁵⁹ », Filliou va plus loin en proposant un « je » qui prend en charge de signifier virtuellement le lecteur. Ce « je » n'est pas la marque d'une position verticale mais plutôt la retransmission du flux de l'écriture auquel il appartient et qu'il fait vivre. Il refuse de s'effacer, ce qui serait un nouvel artifice (ou une posture) : la parole poétique s'origine parce qu'elle appartient au quotidien et n'admet aucun privilège, pas même celui de se faire transparente. Le pronom personnel ne rend pas la lecture dépendante d'un sujet lyrique mais vient paradoxalement la libérer : « Ne rien imposer. Laisser être. Permettre à chaque personne, comme à chaque son, d'être le centre du monde⁶⁰ », dit Cage. Dans cette optique, le poète n'a pas même légitimité à décider de sa disparition élocutoire.

C'est sûrement son origine « littéraire » qui incite Filliou à désertier le champ tout en continuant, incessamment, de travailler des problématiques qui lui sont propres. Mais sans en être repéré, sans rien imposer, riant avec tendresse, dans son autobiographie *Je disais à Marianne* écrite en 1963, de ce qu'il « ne sera jamais académicien ».

59. Théval, *op. cit.*

60. Entretien avec D. Charles, *op. cit.*

C. Momifications et mensurations : un nouvel étalon



Robert Filliou, catalogue « Poi-poi », collages et empreintes sur papier, format variable, Copenhague, galerie Køpcke.

Le catalogue de la toute première exposition de Filliou, « Poi-poi », organisée par Addi Køpcke dans sa galerie de Copenhague en 1961, met en scène le principe des « *measurements* »⁶¹ [« mensurations »] appliqué aux pages dudit catalogue. Elles sont mesurées en élastiques, mégots de cigarette, allumettes, empreintes de doigts ; soit tout ce qui se trouve sous la main de Filliou au moment de concevoir la publication. Son premier catalogue est une bien étrange monographie : pas de trace des œuvres exposées, pas de biographie, pas de publicité, mais un renvoi quasi-tautologique à l'espace de la page⁶². Voici de quoi marquer « l'entrée en art » d'un sceau métaréflexif puissant ! Ramener – avant même de faire valoir une quelconque production – à la question de la mesure, soit de la norme, c'est pour Filliou opérer un geste crucial. Tout cela à l'aide du « critère de l'instant », soit en employant des moyens minimaux. Ce qui fait trace du moment de l'exposition, c'est le passage, physique, temporel, de l'artiste et de ses

61. Le terme anglais est le titre original de cette série de pièces. Filliou le traduit parfois par « mensurations » mais jamais par « mesures ».

62. Qui rappelle fortement l'exploration liminaire d'*Espèces d'espaces* : « J'écris... J'écris : j'écris / J'écris : « j'écris » / J'écris que j'écris / etc. ». Tous deux mus par le désir de « se parcourir » en parcourant leur(s) support(s), Perec et Filliou développent un hyperconscience qui ramène le regard sur l'activité d'écriture en train de se faire.

compagnons. Les objets de mesure semblent dérisoires mais ils sont aussi précieux qu'une photographie de famille. C'est Georges Perec qui, dans *Espèces d'espaces*, précis de géographie affective, rend le mieux compte de cette valeur intime et paradoxale :

Petite pensée placide n° 2

Le temps qui passe (mon Histoire) dépose des résidus qui s'empilent : des photos, des dessins, des corps de stylos-feutres depuis longtemps desséchés, des chemises, des verres perdus et des verres consignés, des emballages de cigares, des boîtes, des gommes, des cartes postales, des livres, de la poussière et des bibelots : c'est ce que j'appelle ma fortune⁶³.

Le vécu recouvre tout autre forme de contenu. La fortune de Filliou, c'est cette disponibilité à ce qui l'entoure, qui rend la mesure possible partout et tout le temps, qui en fait l'œuvre elle-même. Il n'y a pas d'extériorité à ce livre-objet : seul le geste de mesurer fait signe, en se regardant lui-même opérer, étudier les limites, variations, qualités plastiques singulières de l'objet. Il incite à un recentrement du regard vers son propre présent, re-jouant ou anticipant le geste de la lecture, la manipulation des pages, les possibles traces que produira cette dernière⁶⁴.



8 *Measurement Poems*, 1966, bois et divers objets, dimensions variables, Bruxelles, collection privée.

63. Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Éditions Galilée, coll. « l'espace critique », 2000, p. 51.

64. On le voit bien sur la page mesurée en empreintes de pouce, qui semble s'amuser de ces marques involontaires qu'induit souvent la saisie d'un ouvrage, surtout lorsqu'elle est un geste quotidien.

La mesure est un acte qui restitue un mouvement ; elle constate et aménage de nouveaux liens⁶⁵ :

D'autres objets sont simplement mesurés. J'ai eu l'idée de mesurer les choses avec des unités en relation avec l'instant. Par exemple : ma taille est de soixante et quelques tomates et mon âge de 111, 225 voyages en train Copenhague-Paris. Le système métrique, lui-même, peut bien sûr contribuer à cette identification⁶⁶.

La subversion, chez Filliou, consiste à autoriser ou à libérer tout geste de mesure. En dés-universalisant, en quelque sorte, le critère, il en révèle l'arbitraire ou la nature culturelle, qu'il ne rejette pas (puisque le système métrique reste utilisable) mais qu'il enrichit d'une multitude de possibilités nouvelles. Il n'y a pas une référence *ultime* mais la possibilité de s'identifier à tout, de motiver n'importe quelle relation : il s'agit moins de « la mise au carreau de mon être que [de] sa vaporisation dans une série de correspondances nouvelles⁶⁷ », comme l'explique Guillaume Vaudois.

Si Filliou choisit de thématiser cette problématique de la mesure, c'est parce que, comme dirait le Dubuffet corrosif d'*Asphyxiante culture*, cette dernière tâche de « réduire tous les objets considérés à un commun dénominateur, en vue d'obtenir une simplification du monde [...] »⁶⁸. La culture veut toujours ramener la multiplicité du vivant sous la coupe d'une échelle de valeur qui l'écrase et l'asservit :

L'humeur qui y préside constamment, à ce qu'il me semble, est, à l'opposé de voir, dans les spectacles offerts, une innombrable multitude d'objets de nature différente horizontalement dispersés, d'étager les choses en piles verticales où elles se trouvent classées par ordre de mérite à partir du *sommet*. Notre culture est *classeuse*⁶⁹.

Le déverrouillage des critères de mesure opère cette horizontalisation que Dubuffet appelle de ses vœux et restitue, dans le livre, le plaisir de la multitude.

En même temps qu'il travaille à ses « mensurations », Filliou produit une autre série de pièces autour de cette question, qu'il appelle les « momifications » et qui en est l'autre

65. Comme dans les *8 Measurement Poems*, pièce collective réalisée sous licence par Emmett Williams en 1966 et jouée par les proches de Filliou. Les tasseaux en bois correspondent de gauche à droite à : Barbro Patterson, Jessica Higgins, der Katze Solomon Big Ears, Emmett Williams, Pyla Patterson, Alison Knowles, Benjamin Patterson et Dick Higgins.

66. Note de Filliou reprise dans Jouval, *op. cit.*, p. 21.

67. Guillaume Vaudois, « Sagesses orientales et socialisme utopique. Les deux sources de la Création permanente selon Robert Filliou », *Revue d'esthétique*, n°44, dossier « Les artistes contemporains et la philosophie », 2003, p. 65-74.

68. Dubuffet, *op. cit.*, p. 37-38.

69. *Ibid.*

face. Elle entre en résonance avec sa pratique théâtrale et se nourrit de son amitié avec Daniel Spoerri, qui a lui aussi beaucoup pensé cette question, *via* ses célèbres tableaux-pièges notamment. « Le mime, c'est la pétrification⁷⁰ », déclarait ce dernier, ce qui rejoint les analyses de Filliou :

Peut-être que parler, en tout cas enregistrer les paroles sur une bande magnétique, produire, conserver, s'approprier quelque chose, employer le possessif... tout ça c'est « momifier » : un objet, quelque chose, une émotion, intuition, idée... (Il y a une chaise. Van Gogh la peint. Dans un sens, il la momifie. Spoerri l'utilise dans un tableaux-piège. Dans un sens, il la momifie [...])⁷¹.

Il existe un lien « naturel » entre momifications et mensurations, qui fait d'emblée de l'œuvre de Filliou une réflexion sur ce que signifie *le fait même* de faire œuvre ; réflexion au sens de travail, mais peut-être aussi de reflet, de représentation – soit signifiant autant ce sur quoi *il est fait retour* que *ce qui se projette* en avant de soi. Le simple fait de revendiquer l'auctorialité d'un geste pose la question de la substance de ce qu'engendre le geste. L'œuvre est comme morte-née, vampirisée par ce « possessif » :

[La culture] est par ailleurs aussi *fixeuse*, car, à l'opposé de ressentir l'aspect continuellement changeant d'un même objet à mesure que varient soit sa forme, soit ce qui l'entoure et à quoi il est liée, soit l'angle d'incidence du regard porté sur lui, elle insiste sur la stable identité [...] ? Encline à instituer en tous domaines les hiérarchies, à l'opposé des alignements horizontaux, des *foisonnements*⁷².

La substantifique moelle du vécu est aspirée par la production artistique, qui peine à en restituer le foisonnement. C'est l'artiste pris dans le conflit de la mesure que Filliou met en scène dans cette série propédeutique :

[...] Dé-momifier ce que les autres, ou soi-même, ont fait, est aussi créer... et ... Les autres, le temps⁷³, la mort sont de grands dé-momificateurs. J'ai cherché à voir quel serait le résultat si je momifiais directement certains objets, avec des ficelles, des élastiques, des brins de fils, de la corde... avec tout ce qui me tombait sous la main à ce moment-là⁷⁴.

Filliou, on le voit, se place des deux côtés du problème. Il ne refuse pas le geste de momification, soit celui de la création, mais il cherche aussi à le contrarier à l'aide de puissances exogènes d'anti-momification. Les deux séries de gestes – qui deviendront des

70. Repris par Tilman, *op. cit.*

71. Filliou repris par Jouval, *op. cit.*, p. 21.

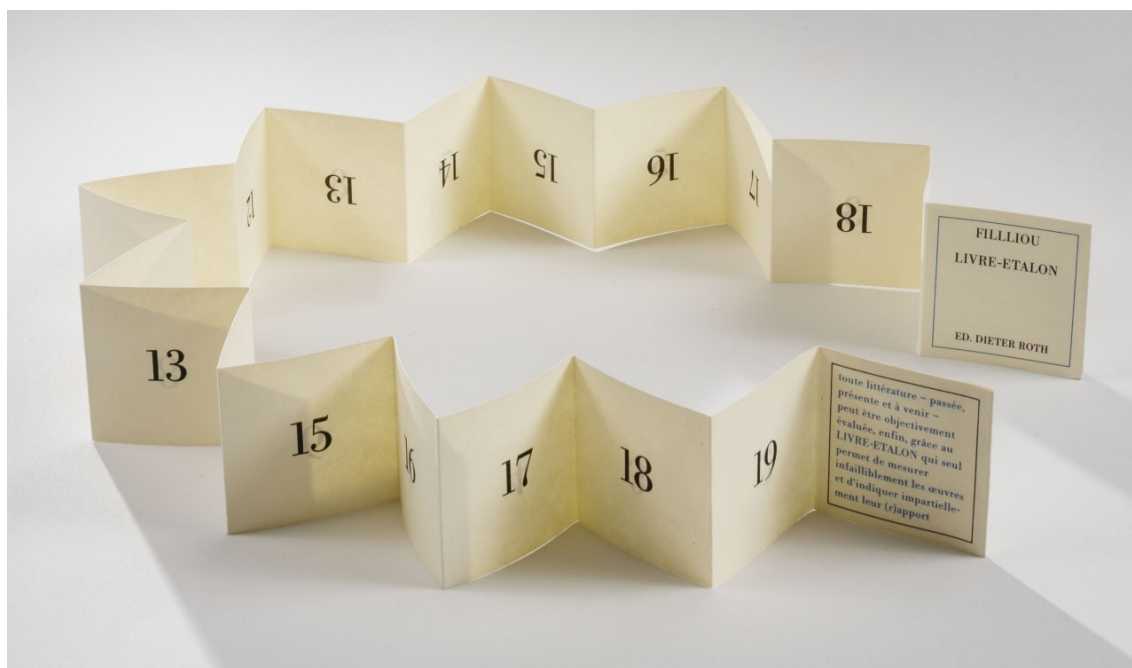
72. Dubuffet, *Ibid.*

73. Il faut mentionner ici *L'Exposition Congelée [The Frozen Exhibition]*, catalogue d'exposition de la *Misfit's fair* de Londres : ensemble d'archives rassemblées dans une pochette en forme de chapeau. Publié en 1962, le « chapeau » est décongelé dix ans plus tard, ce qui permet au vernissage de s'être prolongé tout ce temps. Il s'agit d'une des nombreuses pièces de Filliou mettant en scène le décalage vécu par les artistes entre le temps de la création et le temps de la réception de leurs travaux.

74. Suite et fin de la citation, Filliou repris par Jouval, *op. cit.*, p. 21.

« genres » poétiques au sein de l'œuvre, constamment réemployés, comme toujours chez lui – seront intégrées au *Centre de Création Permanente* qu'est le *Poïpoïdrome*⁷⁵. Les mensurations interviennent dans son pôle « Sociologique », énième branche du savoir à l'étage du *Post-Poïpoï* ; la momification, au pôle « Nécrologie » du bâtiment.

Ce qui constitue d'abord un enjeu liminaire est progressivement absorbé dans l'œuvre. Les poèmes-mensurations deviennent des poèmes collectifs, participant à cet « art d'amis » cher à Filliou qui met en réseau ses compagnons Fluxus et établit une série de nouvelles correspondances. Le procédé de mesure induit cette mise en lien ludique, sociologique, proprement relationnelle. On pourrait songer, à partir des *8 Measurement Poems*, aux « vivants piliers » qui « chantent les transports de l'esprit et des sens » du célèbre poème de Baudelaire.



LIVRE-ÉTALON/STANDARD BOOK, livre imprimé et plié en accordéon, 1000 exemplaires, 4 x 4 cm plié, Allemagne, Éditions Dieter Roth, 1981.

Puis, à sa toute fin, la problématique de la norme fait retour dans un minuscule ouvrage dont l'ambition est immense :

75. Conçu en 1963 avec son ami architecte Joachim Pfeufer, le *Poïpoïdrome* est réalisé lors de l'exposition au Centre Pompidou en 1978. « Bâtiment de 24 mètres de côté, ouvert à tous les publics et comportant 4 salles principales : LE POIPOI/ L'ANTI-POIPOI / LE POST-POIPOI / LE POIPOIDROME ». La description détaillée du lieu est donnée par Filliou dans *EAAV*, p. 214-220. Il existe une version mobile du projet, le *Poïpoïdrome-voyageur*, que Filliou imagine en flotte parcourant le monde.

Toute littérature – passée, présente et à venir – peut être objectivement évaluée, enfin, grâce au LIVRE-ÉTALON qui seul permet de mesurer infailliblement les œuvres et d'indiquer impartialement leur (r)apport⁷⁶.

Il faut noter l'emploi spécifique (et rare chez Filliou, surtout en ce début des années quatre-vingt) du terme « littérature ». Il s'agit, à nouveau, d'un « livre du livre », outil ultime de comparaison, un vrai « livre de poche » puisqu'il mesure à peine quatre centimètres sur quatre, soit le format d'une poche gousset dans un blue-jean. Mais cette fois, le critère de l'instant est substitué à un étalon apparent neutre, permettant de faire résonner *rapport* et *apport*, c'est-à-dire de faire dépendre les qualités intrinsèques de l'ouvrage à sa propension à être mis en relation. Filliou s'amuse ouvertement de notre besoin, singulièrement puissant dans le champ littéraire, d'évaluer, juger, condamner. Il oppose aux affects discriminants une mesure « infaillible » puisque déchargée de tout contenu évaluatif propre. La mesure devient ici une force positive, en un sens, puisqu'elle permet cette mise en relation qui se passe de discours normatif. L'évaluation est a-temporelle, an-historique, à la fois impartiale et arbitraire. En effet, pourquoi quatre centimètres ? Filliou sait qu'on pourrait lui opposer l'arbitraire de ce choix, malgré la logique formelle dont il découle (en faire un objet portatif par excellence). Il faut donc prendre au sérieux le livre-étalon tout en considérant sa dimension ostensiblement parodique.

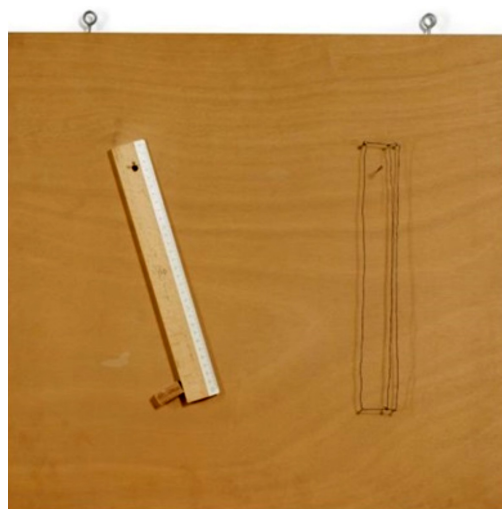
L'ouvrage s'inscrit dans une tradition littéraire chère à Filliou : celle de l'*orihon*, forme-accordéon utilisée au Japon pour la publication des classiques bouddhistes. Intermédiaire entre le *volumen* et le *codex*, l'*orihon* est la forme privilégiée de la mise en lien puisque la pliure implique une circularité. Même si les pages sont simplement numérotées, l'outil-livre suppose la réversibilité de la mesure, son ouverture, sa verticalité, son rayonnement et sa « vaporisation », pour reprendre le terme de Vaudois. La gestualité contenue en puissance par l'objet s'exprime tant dans le format miniature, à l'échelle d'une paume de main, que dans ce pliage en éventail qui l'inscrit en plein dans l'histoire littéraire. Il peut directement être confronté aux formes prises par les *Vers de circonstance* mallarméens, au début du siècle dernier, dont voici un exemple.

76. Légende du *LIVRE-ÉTALON*, Allemagne, Éditions Dieter Roth, 1981.



Stéphane Mallarmé, quatrain à Gabrielle Hérold, *Vers de circonstance*, n.d., ancienne collection Lucien Scheler.

Le livre-étalon voudrait opposer à une poésie de circonstance comme celle de Mallarmé, ouvragée par l'individu lyrique, une proposition « objective » et inter-disciplinaire. Ce désir, chez Filliou, de substituer des critères poétiques intimes et partiels, est sincère, même s'il est bien conscient de la quasi-impossibilité de l'entreprise. C'est l'endogamie du procédé qui révèle cette tendance entropique : c'est par un livre qu'un autre livre sera évalué. Dès lors, pas de sortie du fait littéraire, une éternelle contention de l'espace créatif au sein de standards pré-établis. De la même façon, l'*Objet pour mesurer les œuvres d'art*, sculpture de 1970, est une règle *et* son contour : la duplication semble inévitable.



Object for measuring artworks [*Objet pour mesurer les œuvres d'art*], 1970, plaque de bois, règle, fil de fer, crochets, 57 x 59,5 cm, collection n.r.

À nouveau, Filliou ne rejette pas la norme métrique mais, en la plaçant en vis-à-vis de ses contours, il la dé-substantialise, en quelque sorte, il l'évide, en fait *l'ombre d'elle-même* – comme il le fait grâce aux chiffres dans le livre-étalon. La force de ce dernier, c'est de fonctionner à rebours, c'est-à-dire, par un effet rétrospectif, de pouvoir embrasser toute l'œuvre ainsi que toute œuvre passée ou à venir. Le critère dé-substantialisé n'a plus de limites et met en relation tous les artéfacts humains, abolit toutes les frontières.

temps présent	
concentré	physiques ou mentaux
l'œuvre d'art	de toute création visuelle
fluidifiée	elle s'instantanise
s'instantanise	permettant ainsi
soumise à l'eau	de pénétrer le temps présent
l'œuvre-étalon	de l'artiste
est unité de fluidification	son auteur
projetée	au temps lointain
dans les parages	de l'acte créateur ⁷⁷ .

Le pendant visuel du livre-étalon est une cascade. La vidéo, tournée en Islande, également en 1981, est un plan fixe d'une trentaine de minutes sur cette cascade, alternant avec des cartons donnant à lire le poème ci-dessus. Le livre-étalon est « soluble », puisqu'il met radicalement au présent (comme le faisaient les mensurations). Il permet cette fluidification dont parle Filliou : il libère la mesure tout en signalant sa superfluité, il est auto-démonstratif et obsolète par anticipation. Il n'existe *qu'en relation* avec des états et, comme l'eau lorsqu'elle retombe sur le sol, s'évapore une fois sa besogne effectuée.

L'arbitraire du jugement de goût est l'occasion pour Filliou d'engager, aux deux extrémités de son œuvre, une réflexion soutenue sur les enjeux temporels de création et de réception. Cette réflexion excède largement celle initiée par Duchamp avec les *Stoppages-étalon*, en 1913, qui mettaient « le hasard en boîte » pour échapper à l'individualité du geste. Le poète perpétue cette émancipation première tout en l'intégrant au champ littéraire. Contrairement à Duchamp, Filliou ne veut pas « conserver », ce qui serait pour lui un acte de sanctification auctoriale⁷⁸. Au contraire, il

77. *Vers une œuvre étalon (La cascade)*, 1981, texte de la vidéo (30', couleur, sonore).

78. Ce que sont sûrement les *Stoppages-étalon* : Duchamp laisse tomber, d'un mètre de haut, trois fils d'un mètre chacun, et obtient trois courbes différentes, qui lui servent de modèle à la fabrication de trois règles

veut constamment « instantaniser » pour permettre le contact entre temps présent et acte créateur. C'est à un retournement complet des valeurs associées au livre qu'enjoint l'œuvre de Filliou, comme s'il procédait à une inversion entre dehors et dedans, contenu (souvent associé par aimantation à la détention du sens) et contenant (qui se retrouve ici chargé de tout exprimer), intériorité (qui disparaît) et extériorité (qui prend symboliquement toute la charge signifiante). La peau du livre n'est plus ce qui le protège de l'extérieur mais bien ce qui l'expose, ce qui l'ouvre au monde.

Le livre devient un instrument grâce auquel toute la littérature peut être appréhendée sans critères spécialisés, ce qui permet une première relation didactique à l'objet. Le lecteur est enjoint à le manipuler, à jouer et interagir avec les grands œuvres mesurés. Le phantasme égalitaire propre à Filliou est déjà tacite ici, comme une injonction à se saisir de toute la littérature afin de la confronter à un étalon qui ne nécessite aucune érudition et permet une dé-hiérarchisation profonde. La mesure devient critère partageable. En même temps, le classement qu'elle induit paraît à son tour outrageusement arbitraire, à tel point qu'il induit la dissolution nécessaire de toute mesure. L'on en revient alors aux *Mensurations*, comme si le *Livre-Étalon* avait été pensé à rebours de l'œuvre ou en amont, pour rendre légitime le critère de l'instant, assise éthique fondamentale dans la pratique poétique de Filliou.

Magie de la volatilisation des critères de l'art.

courbes. Ces « gabarits du hasard » provoquent par la contradiction qui consiste à figer un arbitraire pour en révéler un autre (celui du système métrique, arrêté en 1791). Duchamp, dans un geste auctorial puissant malgré son caractère parodique, re-crée, *re*-forme (ou *dé*-forme) la norme : sa volition démiurgique est totale.

Chapitre 2 - La *Création Permanente*, déjouer les taxinomies



Robert Filliou, *Futile Box*, 1977, boîte en bois et balle en caoutchouc, 8 x 7,5 x 7,5 cm, Malmö, Bengt Adlers.

« Moi, j'ai déjà écrit le commentaire sur mon travail⁷⁹ », déclare Filliou dans son entretien avec Georg Jappe de 1984. Ce commentaire, c'est la *Boîte Futile* [*Futile Box*]. Soit ce multiple édité en 1977, un jeu par l'absurde : dès que le joueur tente de fermer la boîte, la balle qu'elle contient s'échappe par en-dessous et tombe. Nul besoin, en effet, d'ajouter d'autres commentaires. C'est la vanité à vouloir faire rentrer dans les cases les objets qui les excèdent que signale, ici sous sa forme la plus ludique, directe et efficace, la *Boîte Futile*. Mais elle dit aussi la tentation permanente du geste de conformation, transformé en jeu qui se passe de mots par Filliou. C'est à nouveau dans le geste et grâce à lui que se situe la compréhension, plutôt que dans un discours préfabriqué qui viendrait sanctionner cette perpétuelle tentation.

79. « Entretien entre Georg Jappe et Robert Filliou à la Kunstakademie de Hambourg, 1984 », *op. cit.*, p. 58-60.

La reconversion des valeurs permise par les nouveaux étalons dynamite de l'intérieur (comme la balle ici) les cloisons de la boîte. Elle permet de renouer avec le caractère « très vaste et innombrable du monde » dont parle Dubuffet (la balle roule sur le sol) et de sortir de cette perte de conscience génératrice « de déformations monstrueuses, de dénaturations grotesques⁸⁰ ». *La Boîte Futile*, comme le *Livre-étalon*, contient sa propre démonstration, et c'est cette absence d'extériorité qui rend d'emblée l'œuvre obsolète : l'inanité de sa fonction est sa fonction même, celle de démontrer en boucle son inanité.

Les partages disciplinaires sont pour Filliou un symptôme, l'expression oblique d'une certaine conception du monde et de l'existence. Ses interrogations méta-littéraires font partie d'une re-formation du monde et n'en sont qu'un fragment. Tout, chez lui, découle d'un seul concept, majuscule : celui de la *Création Permanente*, forgé à partir d'une analogie physique et biologique, celle de la création permanente de l'univers, principe qui gouverne la vie terrestre. Elle désigne

une sorte de système identifiant l'art avec le monde, une sorte de panthéisme ou de pan/ars/isme (si l'on remplace le mot grec *theos*/dieu par le mot latin *ars*) doublé d'un existentialisme (au sens où il privilégie le vécu)⁸¹.

Ce déplacement d'une notion scientifique vers le champ artistique marque un recyclage syntagmatique de grande échelle, à visée pragmatique forte, voire stratégique : faire exploser les barrières disciplinaires, élaborer un système artistique total aux visées existentielles, stimuler un imaginaire du flux, de la continuité, du changement permanent et de l'organicité. Comme dans la pensée de Dewey, il s'agit pour Filliou de « naturaliser l'esthétique », c'est-à-dire de ramener art et culture à leurs racines biologiques pour mieux comprendre la possibilité de l'invention. Comme l'explique bien Charles Floren dans son ouvrage sur l'esthétique de John Dewey, le naturalisme chez ce dernier n'est pas un réductionnisme : le retour aux racines biologiques n'entraîne pas un nivellement par le bas ou un écrasement de l'esthétique dans l'esthésique et l'organique⁸².

80. Dubuffet, *op. cit.*, p.43

81. Robert Filliou, *Cahier de l'École Sociologique Interrogative*, n°1, Paris, mars 1980, p. 12. On observe que Filliou opère également un recyclage lexical et conceptuel du terme « panthéisme ».

82. Filliou et Dewey partagent également l'idée que « la science elle-même n'est qu'un art central qui contribue à l'apparition et à l'utilisation d'autres arts » (Floren, *op. cit.*, p. 240 et suivantes), comme en attestent l'exposition *Research at Stedelijk*, ou la pièce monumentale *Recherche sur l'origine* [1974], dont nous reparlerons. On peut rappeler ici l'influence d'*Expérience et Nature* [1925] sur Wittgenstein, pour qui le retour à l'expérience fut un remède contre les failles qu'introduit la philosophie dans le continu des choses reliées dans l'expérience, « ce matériau fluide qui est en-deçà de la distinction entre l'objectif et le subjectif ». « L'entendement séparateur brise son unité initiale en croyant la capter à l'aide de dualismes théoriques artificiels comme celui qui oppose la matière et l'esprit », explique Christine Chauviré dans son article « Expérience et Nature. Wittgenstein lecteur de Dewey ? », *Critique (Retour à Dewey)*, décembre

Pour Dewey, c'est au dualisme d'apporter la preuve d'une opposition. L'art est une « seconde nature » tandis que « la spiritualisation inquiète de l'expérience esthétique est l'effet d'une crainte de ce que la vie nous réserve⁸³ ». Filliou va dans le sens de cette réflexion en restaurant, avec la *Création Permanente*, le continuum entre expérience ordinaire et (prétendument) extra-ordinaire de l'art ; en aménageant, *via* son « existentialisme », une place à ce que la vie nous réserve. Il s'agit, avec Dewey, de « mettre en évidence la génération de la forme comme participant au processus général de la vie⁸⁴ ». Comme l'explique Dominique Chateau,

l'art est à la fois pour l'homme une façon de mettre à l'œuvre le mode général de l'expérience vivante, en sorte qu'il est « préfiguré dans le processus total de la vie », et une preuve de ce processus, du fait que « l'homme emploie les matériaux et les énergies de la nature dans l'intention d'élargir sa propre vie, et qu'il le fait en accord avec la structure de son organisme »⁸⁵.

La *Création Permanente* est bien cette « théorie de l'art fondée sur le modèle du vivant⁸⁶ » qui restaure toute sa portée unificatrice puisqu'elle engage un mode de vie, « tout art [étant] un processus consistant à faire du monde un endroit différent où vivre⁸⁷ ».

A. Une soif d'errer à la rencontre de tout : réalisme et disponibilité

Voilà une dent qui me vient de choir, sans douleur, sans effort : c'était le terme naturel de sa durée⁸⁸.

Assis paisiblement, sans rien faire,
Le printemps vient et l'herbe croit d'elle-même⁸⁹.

L'attitude de disponibilité s'exemplifie dans le rapport qu'entretient Filliou au matériau : « je vais employer ce qui est disponible, puisque c'est ce qui est disponible qui m'a permis de concevoir la chose. J'ai une relation directe. Généralement, c'est la

2012, tome LXVIII, n°787, p. 26-42. Le concept wittgensteinien de « forme de vie » doit beaucoup au naturalisme de Dewey.

83. Floren, *Ibid.*

84. Dominique Chateau, *John Dewey et Albert C. Barnes – Philosophie pragmatique et arts plastiques*, Paris/Budapest/Turin, L'Harmattan, 2003, collection « Ouverture philosophique ».

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*

87. Floren, *Ibid.* La *CP* possède de nombreuses ramifications dans le corpus de Filliou. Elle a ses centres (dont le *Poïpoidrome* déjà évoqué) ; ses secrets (relatif et absolu) ; ses principes (dont celui, crucial, d'*Équivalence*) ; ses outils, etc. Nous reviendrons sur tous ces aspects au fil du texte.

88. Montaigne repris par François Jullien, *op. cit.*, p. 200.

89. Poème zen repris par Barthes, *Le Neutre, op.cit.*

spontanéité⁹⁰ », explique-t-il à George Jappe au sujet du *Siège des idées*. Filliou utilise ce qu'il trouve, c'est-à-dire « n'importe quoi », « sans faire de choix⁹¹ ». Ce sont les matériaux qui l'entourent qui lui donnent l'idée, à la différence de certains plasticiens, qui procèdent en conformant un matériau à leur idée. Ce renversement hiérarchique fait que l'œuvre s'élève depuis l'environnement (non modifié) pour atteindre, éventuellement, l'idée ou le concept⁹², ce qui transforme profondément la nature du geste démiurgique. L'artiste doit être réceptif, attentif à *ce que lui communiquent* ses alentours, son monde quotidien. Filliou explique « avoir l'impression d'être un transmetteur », et c'est pour cette raison qu'il écrit sur certaines de ses pièces la légende suivante : « m'a été communiqué⁹³ ».



Robert Filliou, *Work as Play, Art as a Thought* [*le Travail comme Jeu, l'Art comme Pensée*], 1973, encre, bois et papier, 28 x 196 x 2 cm, Lyon, MAC.

Le poète opère avec cette disponibilité radicale, qui n'est pas seulement « l'absence de toute position arrêtée, figée dans sa vérité », « mais *l'effacement de toute position*⁹⁴ ». Il faut « prendre la liberté de tout utiliser⁹⁵ », dit-il, ce qui évite l'automatisme de l'esprit « advenu », celui qui réagit aux situations à l'image d'un ressort d'arbalète. La métaphore de l'esprit-arbalète est utilisée par François Jullien pour caractériser le processus de jugement, qui se déclenche par mécanisme (le ressort) et produit

90. Entretien *op.cit.*

91. *Ibid.*

92. Cf. Filliou sur les *Briquolages*, catalogue *Das immerwährende Ereignis zeigt Robert Filliou = the Eternal Network presents Robert Filliou = La fête permanente présente Robert Filliou*, Hanovre, Sprengel Museum, 1984, p. 170.

93. Catalogue du MuHKA, *op. cit.*, p. 179.

94. Jullien, *op. cit.*, p. 159 (nous soulignons).

95. Filliou repris dans *Premiers mouvements, fragiles correspondances*, catalogue d'exposition, Paris, FRAC Île-de-France-Le Plateau, 2002.

paradoxalement un attachement profond, comme « à un serment qu'on tient ». « Le contraire de la disponibilité serait que l'esprit serve comme un *dispositif*, celui que constitue l'esprit advenu, prédisposé, réagissant en fonction de son point de vue⁹⁶ », explique-t-il. Pour provoquer cette dispersion salutaire du « point de vue », Filliou emploie la valeur d'« intensité » :

J'ai expliqué que quand je travaille, tous les matériaux se valent. Je peux utiliser une vieille photo, un bout de papier, quelque chose que j'ai écrit, des choses qui traînent sur le sol... J'utilise tout avec la même intensité. Cela n'a rien à voir avec la réutilisation des déchets, même si, de fait, j'en utilise souvent puisqu'ils sont tout autour de moi. Si j'avais besoin d'or, d'argent ou de platine, j'essaierai de m'en procurer. [...] Ce n'est pas important. C'est l'intensité qui est importante. Rien n'est privilégié⁹⁷.

Cette attitude de réceptivité implique une conception de la figure de l'artiste comme « homme de loisir et d'éducation générale⁹⁸ », aurait dit Baudelaire, soit participant à une activité non-spécialisée. C'est cette absence de spécialisation, en effet, qui permet à Filliou de s'exprimer sous des formes très variées, « selon ce qui [lui vient] à l'esprit et selon ce [qu'il a] à dire⁹⁹ ». Le matériau dicte les conditions de l'œuvre, comme le font parfois les contraintes de monstration, pour la série *Nine Weeks of Research on Futurology* [*Neuf Semaines de Recherche en Futurologie*] en 1971 par exemple. Filliou accroche au mur de l'atelier de Düsseldorf ses productions quotidiennes, qui viennent progressivement se mêler aux objets usuels. Chaque semaine est encadrée par un simple fil de fer. Devant durer un an, la pièce s'arrête au bout de neuf semaines, à son terme « naturel », c'est-à-dire lorsque les murs de l'appartement sont pleins. D'aucuns diraient que c'est « par manque de place » que l'artiste interrompt son projet. Comme pour la dent de Montaigne ou l'herbe verte du printemps bouddhiste, il ne s'agit nullement ici d'une frustration, d'un dépit d'enfant au démiurgisme empêché. Au contraire, c'est la force à adapter son vouloir et sa création aux conditions qui lui sont propres, provisoires dans le temps et l'espace, qui s'exerce à plein. Le *naturalisme* prend tout son sens ici : la conformation de la création au vécu, ou plutôt leur évolution simultanée, et l'acceptation des limites existentielles portées à la production artistique. La disponibilité efface la toute-puissance.

96. Jullien, *Ibid.*

97. Catalogue du MuHKA, *op. cit.*, p. 103.

98. Repris par Nicolas Bourriaud dans *Formes de vie : L'Art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2003, collection « Médiations ».

99. Catalogue du MuHKA, *Ibid.*

D'une façon similaire, cette notion de « terme naturel » se retrouve dans certaines performances poétiques, par exemple dans le poème « La dernière frite¹⁰⁰ », joué avec Emmett Williams durant l'exposition *L'aujourd'hui de demain* au Musée du Palais Saint-Vaast d'Arras, le vingt mars 1964. Sur scène, Filliou et Williams avalent alternativement une frite pour chaque phrase improvisée. Le poème dure tant qu'il reste des frites, et se termine ainsi :

I have just eaten the last french-fried potato

Il dit : je viens juste de manger la dernière pomme frite

I wonder who, way back in the dawn of history, ate the first

Il dit : je me demande qui, dans la nuit des temps, a mangé la première.

Dans ce dernier paragraphe, c'est Filliou, à l'intérieur de la performance, qui traduit les propos de Williams, et par là les redouble, dans cette boucle poétique qui est aussi une boucle temporelle, celle de la fin qui ramène à la question de l'origine. L'organique touche tous les aspects du poème. Il l'engendre, *via* l'autorisation de la parole que permet la dévoration de la frite, intervenant donc très concrètement sur le plan corporel. Il en détermine les conditions (la durée), chaque fois différentes selon la quantité à manger, évitant cet automatisme qui réifierait la performance. Et il est thématiquement par le questionnement métaphysique final, qui déplace les enjeux corporels et scéniques de durée sur un plan spirituel.

Cette « conduite singulière » induit des comportements lectoriaux similairement « re-corporalisés », pour reprendre un terme de Castellin, dont le livre d'artiste est un médium privilégié, puisqu'il s'adapte à ces pratiques de non-conformation de l'idée au contenant. Ce dernier épouse en effet la variabilité, voire l'éphémérité des propositions, en les incarnant dans des objets singuliers. Comme le dit Cage, le livre [d'artiste] peut « tout accueillir » :

La mort du livre n'est pas la fin du langage, celui-ci continue. Exactement comme, chez moi, le silence a tout envahi, et il y a toujours de la musique. [...] Grâce au silence, les bruits entrent définitivement dans ma musique, et non pas une sélection de certains bruits, mais la multiplicité de tous les bruits existants ou qui adviennent. [...] À la fois, il y a condamnation du livre, et le livre s'ouvre. Il peut tout accueillir¹⁰¹.

« Tout accueillir », c'est bien ménager une place à ce que la vie nous réserve, permettre à l'œuvre d'être débordée par le vécu dans sa concrétude, comme dans le cas de la

100. Cf. annexe n°2.

101. Cage, *Pour les oiseaux (entretiens avec Daniel Charles)*, Paris, L'Herne, 2002, p. 157 (à propos de la *Galaxie Gutenberg* de Marshall McLuhan).

Recherche en Futurologie. Cet espace disponible l'est autant pour le poète que pour son lecteur : la disponibilité dans la création induit, symétriquement, une disponibilité dans la réception. La lecture est cette « conduite entée sur une perception », cette « pratique sensible au long cours¹⁰² » dont parlera Marielle Macé. La disponibilité permet l'accès à ce qui est en réserve, en attente, sédimenté dans le vécu. Elle induit une sensibilité à tout ce qui est récupéré ou à récupérer et vient engendrer une nouvelle pertinence tout en se dissolvant. Le matériau à disposition du lecteur fonctionne par analogie avec ce qui entoure le poète ; et leurs modes de comportement doivent également être similaires. Il faut ainsi laisser les lectures dériver en nous, « en attente d'usage », comme dans la réserve qu'est l'atelier, et par extension, l'environnement quotidien :

[Les lectures] ne « s'appliquent » pas au réel pour le recouvrir, mais prennent sens vitalement, lorsque la justesse du phrasé, d'abord mise en réserve, trouve au sein de la vie individuelle et de ses événements neufs, le lieu de son adéquation et de sa résonance¹⁰³.

Cette idée d'une attitude qui *ne recouvre pas*, qui ne conforme pas le matériau par l'intention, est partagée par Filliou. Ce qui est récupéré et récupérable dans la lecture est fragile, destructif, mais c'est cette fragilité qui permet l'émergence d'une nouvelle pertinence, de cette nouvelle adéquation dont parle Macé. La compréhension de ce qu'est l'organique dans la vie créative passe par la prise en compte de ce caractère incorporable, en ce qu'il implique à la fois destruction et renouveau. Cage proposait ainsi une *revue à manger*, pour que « nous mettions toutes les ressources du monde dans un état fluide, fluctuant, mobile, afin qu'il n'existe plus rien de quoi nous devons chercher à nous débarrasser¹⁰⁴ ». De la même façon, Filliou propose dès l'incipit d'*EAAV* que son ouvrage comporte « sa propre satire, sa contradiction, et, à terme, son obsolescence¹⁰⁵ ». La disponibilité induit bien un mouvement d'incorporation ou d'ingestion qui rendrait, à terme, la forme-livre superfétatoire¹⁰⁶.

102. Marielle Macé, *Disponibilités littéraires*, *op. cit.*, p. 16.

103. *Ibid.*

104. Cage, *op. cit.*

105. *EAAV*, *op. cit.*

106. Macé rappelle que la citabilité est caractérisée par « l'exigence d'un remodelage conjoint du sujet et du livre, un déplacement, une altération (une destruction parfois) au sein même du mouvement de comparaison, de reconnaissance et de mobilisation : altération de ce qui est cité par son application à la singularité d'une circonstance vitale, et, symétriquement, altération du lecteur par la forme neuve et la manière d'être avec laquelle il entre en relation, voire en lutte ».

Le quotidien n'est pas une donnée, mais une tâche¹⁰⁷.

L'attitude de disponibilité propre à Filliou remet profondément en question le partage donné/construit dans l'expérience. Elle implique un exercice d'attention au quotidien puisqu'elle se fonde sur une forme de domesticité du matériau utilisé. Ce « retour » au monde quotidien n'est pas un retour au monde sensible, à une expérience « pure » où règnerait une toute-puissante intuition préthéorique. Comme l'a bien montré Bruce Bégout dans sa *Découverte du quotidien*, le « leurre de la sur-évidence naturelle » de ce dernier lui donne l'apparence d'un espace antépédicatif. Pourtant, c'est bien parce que le quotidien « a reçu toutes les acquisitions culturelles de son temps¹⁰⁸ » que les objets peuvent communiquer à Filliou et que ses œuvres peuvent être conçues comme des réponses qu'il leur adresse.

Le processus de quotidianisation de la pratique artistique vise à intégrer cet *horizon de significativité* dont parle Bégout, ce monde de significations amalgamées qui enchevêtre la théorie et l'action pratique ordinaire dans le sens commun. C'est la nature même de l'intuition que le philosophe propose de repenser. Cette dernière passe de « pur sensible » à un univers chargé de prédicats affectifs, axiologiques, théoriques et pratiques qui créent un arrière-plan de familiarité partagée. S'il n'y a plus de limite claire entre ce qui est construit et ce qui est donné dans le monde quotidien, l'intuition intervient dans ce travail de reconnaissance qu'est le prélèvement de l'objet « pour lui-même ». Comme l'explique Filliou dans son entretien pour l'exposition *COMMEMOR*, il tend à identifier son propre travail aux déchets qu'il utilise souvent, c'est-à-dire qu'il réalise une pièce avec ce qu'il trouve « comme si celle-ci était quelque chose qu'[il] avait trouvé¹⁰⁹ ». Ainsi, le matériau est à la fois trouvé et créé, pouvant participer à la construction d'un nouvel environnement. Ce « réaménagement continu¹¹⁰ » correspond bien à ce que Bégout appelle la logique du quotidien, mode autonome de la connaissance qui articule compréhension, perception et action. C'est l'intuitivité, exercée et véhiculée par le fait de se rendre disponible à ce qui nous entoure, qui fait de la pensée quotidienne une

107. Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, collection « Pluriel », p. 15.

108. *Ibid.*, p. 110-111.

109. *COMMEMOR*, catalogue d'exposition, Aix-la-Chapelle, Ed. Neue Galerie im Alten Kurhaus, 1970, n.p.

110. Bégout, *op. cit.*, p. 433-436.

« manière absolument souveraine de comprendre le monde¹¹¹ ». Le fonctionnement vis-à-vis de l'objet que décrit Filliou est bien ce « comportement quotidien » qui est « à la fois un acte, une signification et une prise de position par rapport au monde et aux autres¹¹² ». Bégout ramène la logique de la pensée quotidienne au bricolage levi-straussien, relevant tous deux d'une même « paléo-logique du sensible », science première et concrète qui opère avec *ce qui se trouve à sa portée*.

Cette question de la portée est fondamentale chez Filliou, et, si elle induit un mode de comportement vis-à-vis du matériau, elle implique plus largement une *éthique de la prise*. En effet, la portée induit une certaine échelle du geste créatif, un respect de ses capacités comme de ses impossibilités, un refus d'excéder ses propres limites. L'artiste embrasse son environnement sans se placer en surplomb, sans chercher à posséder ce qui ne fait pas déjà partie, d'une certaine façon, de son monde. Ce qui semble ici être une limitation est en réalité un positionnement éthique : comme Filliou l'explique, il combine et ré-assemble des matériaux divers dans une nouvelle totalité, à l'image du bricoleur. C'est la disponibilité spatiale et temporelle de l'objet, sa qualité d'être *sous la main*¹¹³, cette idée « qu'il peut toujours servir », qui lui donne ses vertus, qui crée l'occasion. La poésie de Filliou est une poésie de *circonstance* à proprement parler¹¹⁴ : soit s'appuyant sur une pensée syncrétique du quotidien qui lui permet ce réaménagement continu de ce qui se trouve autour de lui. « Ce qui se trouve autour » signifiant autant ce qui est placé dans son environnement que ce qui peut y être trouvé, cette réserve d'expériences disponibles qui attend l'occasion de s'exprimer. Le choix de Filliou de « tout accueillir » ou de ne rien privilégier dérive d'une sensibilité à cette réserve qu'est le monde quotidien. Pour Bégout, la logique du quotidien consiste à *occuper, s'occuper* et à *se préoccuper* ; elle n'implique pas de progrès mais « une éternelle domestication de l'être-là¹¹⁵ » qui s'accommode du défini comme de ce qui est vague. Elle permet

une sorte de boucle récursive de l'expérience sur elle-même qui lui donne son rythme et son style en tant que vie ouverte et indéfinie qui s'accomplit sans cesse dans une sorte de concordance continue¹¹⁶.

111. *Ibid.*

112. *Ibid.*, p. 430.

113. Qui évoque le *prokeiron* antique dont nous reparlerons.

114. On peut rappeler l'étymologie latine du terme *circumstare* : se tenir autour, être autour, entourer.

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*

Lorsqu'il « accepte les choses comme elles viennent¹¹⁷ » et qu'il use des objets comme il le fait, Filliou donne en fait sa définition du réalisme. Ce réalisme lui est souvent dénié, tout comme on oublie toujours de s'attarder sur la première partie de cette citation célèbre : « j'utilise les objets pour eux-mêmes, ou comme un tremplin pour le concept¹¹⁸ » reprise par Paul-Hervé Parsy.

Comme son contemporain Georges Perec, Filliou en appelle, *via* le retour à l'endotique¹¹⁹, à une redéfinition du réalisme comme pratique qui s'attache à restituer l'expérience du quotidien. Cette « description de la réalité débarrassée de toutes présomptions¹²⁰ » dont parle Perec passe chez Filliou par ce principe premier de disponibilité, qui induit une relation réciproque au matériau. Mais, comme on l'entrevoit dans la précédente citation, le processus d'enquête¹²¹ chez Filliou peut s'attacher à l'objet autant que s'en éloigner. Comme il continue de l'expliquer dans le même entretien, les objets comme « œuvres d'art » sont finis, ce qui implique qu'ils sont des points de départ¹²², là où le réalisme perecquien demande d'y *coller*. Pour reprendre les analyses de Bégout, la pensée du quotidien chez Perec s'apparente à une microphénoménologie¹²³ :

Attentive aux matières, aux objets, aux lieux, aux paysages, aux personnes, aux vêtements, aux paroles, dans leur donation singulière et contingente, dans leur caractère instable et naïf, la microphénoménologie tente d'adopter une certaine forme de patience dans l'analyse descriptive, de saisir la particularité de chaque phénomène et de comprendre, en prenant le temps de séjourner en lui, son lien avec les autres phénomènes et l'horizon du monde qui les entoure¹²⁴.

Le séjour dans ce *vécu ras-de-terre* dont parle Perec¹²⁵ semble s'opposer à l'élévation depuis l'objet, qui est une deuxième étape chez Filliou, souvent traduite par une métaphore de

117. *COMMEMOR*, *op. cit.*

118. Paul-Hervé Parsy, « Histoires de Filliou », catalogue du Centre Pompidou, *op. cit.*, p. 8-15.

119. En opposition radicale à la tentation de l'exotisme, fustigée par Perec dans « Approches de quoi ? ». Le concept résonne aussi avec ce que Bégout appelle l'en-topie : l'utopie de la réalité proche et familière, l'utopie du dedans et du « chez soi », *op. cit.*, p. 24.

120. Perec, « Le travail de la mémoire », *Je suis né*, Paris, Seuil, collection « La librairie du XX^e siècle », 1990 [1979], p. 81-93.

121. Nous empruntons ici au lexique de Dewey, nous reviendrons sur la notion d'enquête au chapitre 4 à propos de la poésie d'action.

122. « *I go out from the Objects* » / « *When I use them, I do it to take off from them, like a jetplane* », *COMMEMOR*, *op. cit.*

123. Une phénoménologie descriptive du monde de la vie, de ses contenus particuliers, de ses modes d'être et de son style causal particulier. Bégout, *op. cit.*, p.88.

124. *Ibid.*, p. 92.

125. « [...] ce qu'on appelait à *Cause Commune* le bruit de fond. C'est le vécu, saisi au niveau du milieu dans lequel le corps se déplace, les gestes qu'il fait, toute la quotidienneté liée aux vêtements, à la nourriture, au voyage, à l'emploi du temps, à l'exploration de l'espace », *Le travail de la mémoire*, *op. cit.*

l'avion et de la piste de décollage. Depuis ce même sol qu'est le quotidien, « continuellement secoué par l'étrangeté de l'être-au-monde¹²⁶ », les deux écrivains offrent une réponse singulièrement complémentaire. Si Perec en reste proche, Filliou tend toujours à « marcher quelques centimètres au-dessus » de ce dernier¹²⁷ ; mais tous deux participent à ce mouvement de « reconquête de la concrétude, de la matérialité du monde¹²⁸ ». Le travail poétique est, dans les deux cas, strictement corrélatif : il explore cet espace intermédiaire formé de ce qui nous entoure, entre subjectif et objectif. En collant ou *décollant*, il s'agira toujours de libérer le rapport à l'objet, en faisant preuve de patience et de soin dans la cohabitation. La disponibilité au quotidien est une force épiphanique, révélatrice, qui nous évite de « [dormir] notre vie d'un sommeil sans rêves¹²⁹ ».

Le rêve d'un livre rond

Ce n'est plus le temps de finir quoi que ce soit¹³⁰.

Impossible d'évoquer cet idéal de disponibilité, cette exploration réaliste du monde quotidien, sans aborder ce désir « d'inachèvement définitif » hérité de Duchamp. Tout ce qui touche au « *circum* » dans l'œuvre de Filliou relève d'une poétique de l'attente, soit de la disponibilité comme d'une fin en soi. Comme l'explique Dewey, « rien ne peut s'accomplir là où tout est déjà achevé¹³¹ », et c'est ce qu'a bien compris le plasticien, à la suite des grandes avant-gardes du début vingtième. À l'instar de Duchamp qui voulait pour son *Grand Verre* un état d'inachèvement définitif¹³², il s'agit, avec les mots de Dewey, d'opérer le passage d'un paradigme gnoséologique à un paradigme esthétique, celui où « la connaissance perd [sa] connotation spectatorielle et contemplative pour devenir, au contraire, la pratique de relations avec le monde¹³³ ». Ces relations avec le monde, seul

126. *Ibid.*, p. 41.

127. Comme seul le fait le soleil dans son texte du « Un million et dixième anniversaire de l'art » en 1973 (*Der 1.000.010 Geburtstag der kunst*, Aix-la-Chapelle, Éditions Neue Galerie).

128. Bégout, *op. cit.*, p. 92.

129. Perec, « Approches de quoi ? », *L'infra-ordinaire*, [1989], Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^{ème} siècle », 2006, p. 11.

130. Marcel Duchamp repris dans Françoise Le Penven, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp : à propos de ses notes manuscrites et de ses boîtes*, Paris, J. Chambon, 2003, collection « Rayon art », p. 58.

131. Dewey repris par Alfonso Ottobre, « *Swinging Dewey* », *Après l'art comme expérience : esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*, sous la dir. de J.-P. Cometti et Giovanni Matteucci, Paris, Questions Théoriques, 2017, p. 95.

132. Officiellement intitulé *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* ; panneaux de verre assemblés, peints et modifiés, réalisés entre 1915 et 1923, pièce de synthèse.

133. Gioia Laura Iannilli, « John Dewey et Nelson Goodman : la *paideia* artistique comme résonance opérative », *Ibid.*, p. 121 et 130.

l'inachèvement peut en rendre compte d'une façon juste, en faisant co-exister les versions successives des pièces, en rendant compte de leur évolution dans la durée. La transparence quant au geste de l'artiste, comme dans le grand œuvre de Duchamp, propose de restituer la sédimentation de l'expérience plutôt que d'arrêter un état arbitrairement. Comme il l'a souvent expliqué, après y avoir travaillé huit longues années, Duchamp n'abandonne pas son travail en 1923, justement, il décide de continuer à le faire exister mais *sans son intervention*. Car, après toutes ces années, la pièce avait fini par devenir ce qu'il voulait éviter : « l'expression d'un sorte de vie intérieure ». C'est l'exécution qui finit par ne plus intéresser Duchamp, ce qui le conduit à une indifférence progressive vis-à-vis du devenir plastique de son œuvre : « alors j'en ai eu assez et j'ai arrêté, mais sans heurts, sans décision brusquée ; je n'y ai même pas pensé¹³⁴ ». Ce que signale ici le désir d'inachèvement, c'est cette attention à la volonté comme à son retrait, le respect des mouvements spontanés du désir auctorial plutôt qu'une attitude de force, de conformation (au sens physique et intellectuel) de l'œuvre au vouloir du créateur.

Davantage, il s'agit d'évacuer complètement l'idée de résultat, c'est-à-dire, inversement, ne plus chercher à conformer le vouloir démiurgique aux besoins de l'œuvre, quitte à laisser celle-ci en plan. C'est pour cette raison que Duchamp adjoint à son « retard en verre » une boîte de notes, demeurée célèbre, notes libres auxquelles est conférée l'image de la « vis sans fin », soit un motif de mouvement circulaire. À l'origine de sa *Boîte Verte*, en effet, un livre rond « sans commencement ni fin¹³⁵ » où tous les éléments devaient tourner. « Chaque page est la première, la dernière, ou n'importe laquelle selon l'inspiration, le caprice ou la paresse du lecteur¹³⁶ ». L'inachèvement définitif de la forme plastique (cet « amas d'idées » qu'est le *Grand Verre*) se nourrit de son pendant anti-littéraire que sont les notes de la *Boîte Verte*¹³⁷, aux feuilles détachées et non paginées. Les deux formes s'empêchent mutuellement de « finir », puisque « cela n'est plus le temps de finir quoi que ce soit, c'est le temps des fragments¹³⁸ ».

134. Duchamp repris dans Marc Partouche, *L'art commence au moment où j'allume une cigarette : biographie de Marcel Duchamp (1887 – 1968)*, Paris, Hermann, 2019, p. 97.

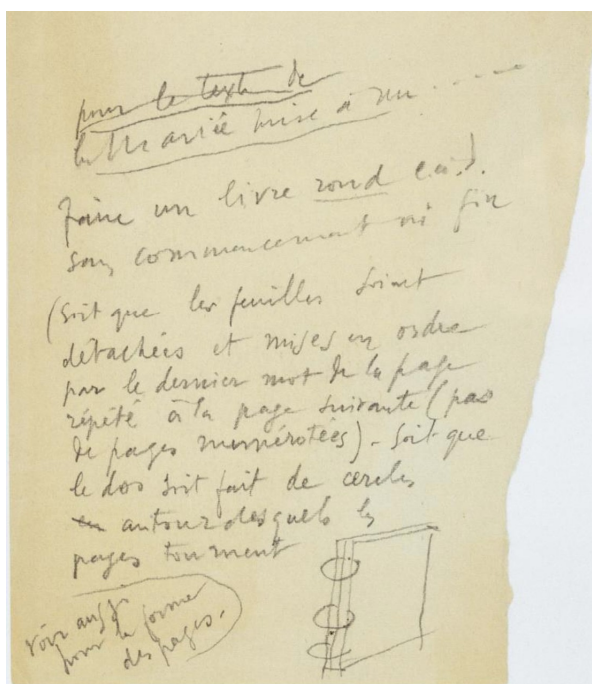
135. Duchamp repris dans Françoise Le Penven, *op. cit.*, p. 147.

136. *Ibid.*

137. « Texte de littérature aussi amorphe que possible », voulant éviter « tout lyrisme formel », *Ibid.*, p. 85. En parallèle, Duchamp explique que « le verre n'est pas fait pour être regardé (avec des yeux « esthétiques »). Les deux éléments doivent s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthético-plastique ou littéraire ».

138. *Ibid.*, p. 58.

Ces fragments donnent à voir cette mise à disposition de la pensée dans son rythme « naturel ». Ce n'est pas un hasard si Duchamp finit par choisir la forme de la boîte : celle-ci renvoie à la boîte noire photographique et transforme ses notes en instantanés.



« faire un livre rond », note extraite de la *boîte Verte*, 1934, fac-similés sur papier et emboîtement de carton avec application de cuivre et plaque de verre, 2,2 x 28 x 33,2 cm, Paris, Centre Pompidou.

Comme l'explique Françoise Le Penven à propos de son « art d'écrire », « ce système d'attente, de tri, de retour, mime la réflexivité de l'esprit à l'œuvre. Ces pensées matérialisées par de l'écriture ressemblent au processus mental du cheminement de la pensée¹³⁹ ». Ce qui est donné à voir, alors, c'est la vie libre de cette pensée « papillonne » qui se contente, au sens propre, de son état d'inachèvement, qui se repaît du plaisir de l'attente :

Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique¹⁴⁰.

139. *Ibid.*, p. 133.

140. André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, collection « Folio », p. 39.



Collage extrait de la série *Monsters are inoffensive* [*Les monstres sont inoffensifs*], collaboration entre Filliou, Spoerri et Roland Topor, 1967, 22 cartes postales en noir et blanc de 11 x 16 cm, Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann.

B. Mobilité formelle et éditoriale : l'apothéose des poids légers dans l'histoire de la littérature

À la disponibilité comme attitude esthétique vient répondre la mobilité formelle de l'œuvre, à tous les niveaux : chez Filliou, toutes les pièces sont constamment remodelées, que ce soit en termes d'échelle, d'édition (selon les opportunités, on l'a vu) ou de formulation poétique. Une même œuvre peut être publiée sous la forme de cartes postales ou d'un ouvrage plus classique, présentée en format « poche » ou en installation *in situ* colossale, autographe ou multiple. Aux métamorphoses successives que connaissent les productions, aux longues durées de vie, est adjoint un mode de réception lui aussi métamorphique. Lorsque Filliou explique à Irmeline Lebeer ce qu'il attend d'un visiteur face à sa *Recherche sur l'Origine*, il insiste sur la possibilité qu'elle soit, indifféremment, lue ou regardée :

C'est mon travail d'imaginer une œuvre qui soit lisible seulement visuellement. Si vous ne voulez pas aller voir et lire ce qu'il y a d'inscrit sur les œuvres, cela n'est pas important. Il y a un aspect visuel qui ressort. Sinon j'écrirai juste des livres. [...] Si vous êtes intéressés par la pièce, vous irez plus loin. C'est un peu le défi dans l'art que nous faisons¹⁴¹.

Chaque pièce peut être appréhendée à ces deux niveaux, qui ne s'interpénètrent ni ne se nécessitent. Il faut bien comprendre que chez Filliou, l'« accès » à cet autre niveau de lecture n'est pas exigé mais proposé. En tant qu'« exposition pour le troisième œil », la pièce peut agir au niveau du désir du lecteur, de sa propre disponibilité, ce qui n'empêche pas l'appréhension première de l'œuvre, qui n'est ni meilleure ni moins bonne. Le terme même de « niveau » est impropre ici à décrire ce qui co-existe simultanément au sein de l'œuvre.

De la même façon, les poèmes peuvent être indifféremment lus ou performés, par Filliou ou par d'autres. L'on peut citer en exemple l'analyse que donne Jackson Mac Low de la performance qu'il donne d'*Ample food for stupid thought [Idiot-ci, Idiot-là]*, une pièce poétique de 1965 qui existe sous la forme de cartes postales et d'une publication plus classique. Il s'agit d'un ensemble de questions qui engage, du côté du performeur, une réflexion sur l'attitude qu'il attend de son public (ce dernier doit-il répondre à chacune des

141. Catalogue du MuHKA, *op. cit.*, p. 138.

questions ?) autant que sur la sienne (doit-il réagir aux réponses ? Y être indifférent et continuer sa litanie ? Faire des pauses pour créer la discussion ?). Toutes questions qui ne se posent pas lors de la lecture privée du texte imprimé, ou seulement de façon oblique. Si bien que la pièce de Filliou force Mac Low à « alterner les rôles sociaux » : enseigner à une classe, présider une réunion ou diriger une conversation. Dès que l'une ou l'autre de ces attitudes prédominaient, le performeur en changeait afin de faire « fluctuer postures publiques et privées »¹⁴². Il alterne sécheresse de l'énonciation et affects outrés, désaccords ou accords passionnés. La pièce de Filliou invite à ce non-systématisme – qu'a bien compris Mac Low – qui touche tous les aspects de la performance. Impossible d'adopter *une* attitude et de s'y tenir.

L'œuvre se métamorphose en changeant de format mais aussi, plus sûrement, parce qu'elle a intégré, dès sa conception, ces changements multiples. Comme l'explique Charles Floren glosant Dewey, il ne s'agit plus pour le poète « d'extérioriser un contenu privé » mais de « réajuster en permanence ce contenu en fonction de la manière dont il est reçu et compris¹⁴³ ». C'est bien ce que Filliou s'était engagé à faire à l'entrée d'*EAAV*, ouvrage qu'il conçoit comme son grand œuvre puisqu'il y pré-intègre les réceptions potentielles. La versatilité formelle est une façon de prendre en compte les changements que connaîtra nécessairement l'œuvre au fil du temps. Une façon d'entériner son obsolescence future, sa disparition derrière les usages. Il ne s'agit pas seulement d'une déprise auctoriale au profit d'une « apothéose des poids légers dans l'histoire de la littérature¹⁴⁴ ». Plus conceptuellement, c'est l'art comme *activité* qui s'impose à travers la mobilité formelle. Comme l'explique le grand ami George Brecht :

Le progrès n'existe pas. Et c'est pour cela qu'il est improbable de faire quelque chose de nouveau. Tout ici est nouveau. L'arrangement de la lumière sur cette table, sur ces allumettes, est nouveau. [...] Par exemple, Le Corbusier construit un nouvel immeuble et moi je bouge le journal d'ici à là. Les deux choses sont identiquement nouvelles. Ce sont des arrangements. *Tout ce qui se passe est simple réorganisation*. Tout ce qui existe est simplement un processus¹⁴⁵.

Il n'y a pas de fracture ontologique entre les choses : les objets « œuvres d'art » étant historiquement finis pour Brecht et Filliou, la création est une réorganisation. L'œuvre

142. « Some Unsystematic Reflections for Filliou & Others », préface à *Ample Food for Stupid Thought*, New-York/Cologne/Paris, Éditions Something Else Press, 1965. Notre traduction.

143. Floren, *op.cit.*

144. Jean-Yves Jouannais décrivant la communauté Shandy dans *Artistes sans œuvres*, *op. cit.*, p. 55.

145. Brecht discutant avec Ben, repris dans la biographie de Tilman, *op. cit.*, p. 134-135. Nous soulignons.

donne à voir un état, ponctuel et transitoire, du matériau (qu'il soit le langage ou un bout de bois) à l'intérieur de ce processus. Il n'est pas non plus question de degré (au sens d'importance) ou d'évolution (au sens de progrès) dans l'expérience de l'œuvre. L'art se meurt d'être réduit à son *produit* alors que c'est son *œuvre*, c'est-à-dire sa qualité d'activité, qui lui confère sa valeur¹⁴⁶ :

De l'art, la culture n'a guère de connaissance, sinon par le truchement des œuvres d'art, qui sont bien autre chose, qui portent l'affaire sur un terrain qui n'est plus celui de l'art, justement comme le sable par rapport au vent. Par quoi elle vient à fausser la création d'art elle-même, laquelle en effet vient à se dénaturer, à contrefaire sa fonction naturelle de vent pour adopter celle d'apporteuse de sable¹⁴⁷.

Pour restituer cette qualité d'activité, il faut rendre les formes à leur mobilité ontologique, les extraire du tombeau de la culture et de ses formes pré-établies, mortes-nées. Les pièces peuvent être miniaturisées (la *Galerie Légitime* est un chapeau, par exemple) ou transformées en objets portatifs, mobiles.



Gros plan sur 4 « *en attendant l'oubli* », 1980-1982, crayon et pastel sur carton, ficelle, 125,5 x 22,8 cm, New-York : Galerie Peter Freeman, Inc.

146. Dewey distingue le produit de l'art [*product of art*] de l'œuvre d(e) l'art [*work of art*]. Cf. Floren, *op. cit.*, p. 256.

147. Dubuffet, *op. cit.*, p. 78.

Le crochet devient l'outil d'accrochage privilégié de Filliou, une des formes emblématiques de cette mobilité qu'il veut pour toutes les œuvres. À l'idée de saisie, de prise comme force de conformation s'oppose ce crochet symbole du changement mis à portée de la main. Beaucoup des productions de Filliou en sont équipées. Comme l'explique Irmeline Lebeer, le crochet-cédille « connecte sans attacher en figurant le début d'une chaîne ou d'un réseau¹⁴⁸ ». Elle compare le crochet comme symbole de la mise en lien à des « antennes » que se tendraient les objets l'un vers l'autre. L'image est assez juste puisque ces antennes ne condamnent pas les objets à la relation, chacun conservant son indépendance. La cédille-crochet¹⁴⁹ met en suspens, potentialise la relation : ce qui est une solution concrète d'accrochage se transfigure en signe.

Vent contre sable

Il est un face-à-face qu'il convient de placer haut dans ce combat du vent contre le sable : celui de la *Petite histoire un peu sainte*, parue en 1969, avec le briquolage¹⁵⁰ *Je meurs trop*, livre-objet de 1965. L'angoisse du figement, qui s'exprime avec nuance dans la série des momifications ou dans l'*Exposition Congelée*, y sourd davantage. Dans le livre-brique, « créer », « rendre durable », « s'approprier » et « employer le possessif » sont mis à équivalence¹⁵¹. On peut lire, sur la couverture, le titre de l'ouvrage, *Je meurs trop*, qui reprend un projet d'autobiographie remontant à 1963¹⁵², puis, sur l'encart publicitaire ready-made : « une sensibilité unique au monde » (louange attribuée à Artaud). Filliou vient remplacer à la main le premier « e » par un « a » privatif en surimpression. *Je meurs trop* doit être considéré comme un véritable pamphlet, empruntant à tous les codes

148. « *The cedilla-hooks : connecting without binding, like delicate and touching antennae that objects put out towards each others. Sometimes two of them hook into each other and that's the beginning of a chain, or a network – the Eternal Network – or else they remain suspended in mid-air, expectantly* », Irmeline Lebeer, introduction du catalogue MuHKA, *op.cit.*

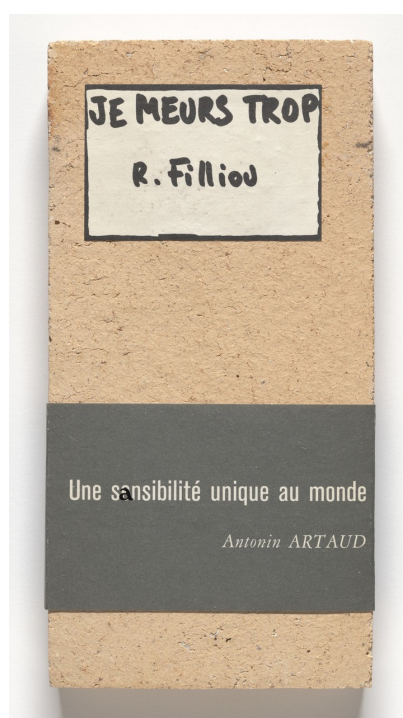
149. *La cédille qui sourit* est le nom choisi par Filliou et Brecht lorsqu'ils décident d'ouvrir leur « Centre de Création Permanente » en 1965 à Villefranche-sur-Mer. Lorsque le Centre ferme en 1968, sa banqueroute donne l'opportunité de créer l'*Eternal Network* (« le réseau éternel »). Les inventions poétiques de cette période sont recueillies dans l'anthologie (dont certains extraits sont présentés en annexe) *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*, New-York/Toronto/Francfort-sur-le-Main, Something Else Press, 1967, n.p.

150. Nom que Filliou attribue à sa série de livres-briques, sur laquelle nous reviendrons plus en détail.

151. Cf. supra sur les momifications.

152. Filliou souhaitait photographier tous les événements d'une de ses journées. Faute d'argent, il ne réalisa pas le projet à l'époque et le remis au public dans *EAAV* sous la rubrique « Faites-le vous même » : « Faites vous photographier sans arrêt durant une journée tout à fait normale (lever, travail, repas, jeu, amour, etc.). Reliez les images. Appelez le livre : *Je meurs trop*. C'est votre autobiographie, et la mienne » (p. 78).

de la publication littéraire pour mieux les subvertir (et l'ironie du bandeau signé Artaud signale à elle seule cette charge). D'abord, le choix même de la brique¹⁵³, un pavé dans la mare de la littérature, ramène l'objet-livre à une surface ou à une pure densité. La disparition des pages lui ôte toute légèreté, son épaisseur n'est plus succession, durée ouverte mais refus (la brique est réfractaire, on le sait). Le livre-brique n'est pas fait pour être lu, signale aussi sa double fermeture par l'encart publicitaire, comme les bandelettes d'une momie. La métaphore du tombeau paraît évidente : *Je meurs trop* ayant été un projet d'autobiographie, rien de surprenant à ce que la publication renvoie à une tombe avec épitaphe. La sensibilité serait alors celle de feu Filliou, et le titre un constat à la fois amer et objectif de sa situation.



Je Meurs Trop, 1977, brique, impression offset et transfert, 50 exemplaires, 22 x 11 x 3 cm, Bruxelles/Hambourg, Lebeer Hossmann.

Ce parti pris anti-littéraire (au sens de la forme standard qu'est le livre publié) renvoie ici à l'idée qu'« inscrire le récit d'une vie, l'enfermer en un volume ou l'immobiliser dans des photographies, c'est non pas la préserver, mais la perdre un peu plus¹⁵⁴ ». Le livre devient symbole de privation : un objet vide, opaque, littéralement mort. Comme l'explique Anne Moëglin-Delcroix, le « a » qui métamorphose le mot « sensibilité » indique « la privation des sens, la destruction de la sensibilité et de son unicité par le

153. Qui n'est pas rare chez Filliou, puisqu'il crée les *Éditions friandes d'ailes* qui en publient toute une série à partir de 1981.

154. Anne Moëglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 107.

livre-tombeau qui prétend en être le gardien¹⁵⁵ ». La brique, qui renvoie chez Filliou à ce bricolage mythopoétique évoqué par Bégout, est le matériau privilégié pour évoquer la contingence de l'occasion. Renforcé par les éléments ready-made, le matériau soutient l'idée que le livre est « déjà fait », en quelque sorte¹⁵⁶. Empêchant ici l'accès au sensible, le livre rappelle que la vie est ailleurs. En même temps, la brique renvoie à un imaginaire de la construction (qui est bien celui du bricoleur lévi-straussien), du bâti, de l'organique, puisqu'elle est faite en terre et conçue pour être des plus résistantes. Elle fait partie de la construction réflexive de Filliou sur son rapport au littéraire, et plus largement à l'entreprise de création. Elle s'intègre à son édifice de pensée en tant qu'*objet de perplexité*, support à une méditation constante sur ce que signifie écrire. Si la charge vis-à-vis du livre comme tombeau de la création littéraire est plutôt claire, l'objet ne peut pas être réduit à cette critique formelle et disciplinaire. Le doute instillé par *Je meurs trop* est plus profond, plus viscéral : il touche au geste démiurgique comme à la question de sa substance, soit aux enjeux de création et d'incarnation. Il pousse à bout la prétention à l'*édification* des littéraires, tragiquement mise en valeur par l'encart d'Artaud, tout en participant à l'édification, bien concrète cette fois, d'une réflexion sur le temps long.



Petite histoire un peu sainte, 1969, 96 feuillets circulaires perforés liés par un anneau, 6 cm de diamètre, Forcalquier, Les hautes plaines de Mane, R. Morel, collection « les O ».

155. *Ibid.*

156. Ce qui rend possible la délégation, puisqu'il s'agit d'une *autobiographie de tout le monde* ; nul besoin de la part de Filliou à le réaliser concrètement. L'idée d'un *déjà fait* renvoie également au titre, à une destinée déjà jouée, puisqu'on sait bien comment elle va se terminer.

Pour lutter contre le sable de la culture cristallisé dans le livre-brique, une édition peut être présentée comme talisman : la *Petite Histoire un peu sainte*, méconnue, qui a la forme d'un porte-clé rond de quelques centimètres de diamètre¹⁵⁷. Comme pour le *Livre-Étalon*, c'est le format réduit, à l'échelle d'une paume de main, qui induit l'intégration de l'ouvrage au quotidien, sa portabilité, sa maniabilité. Et tout comme le *Livre-Étalon*, la *Petite Histoire* est circulaire, puisque ses feuillets ne sont ni reliés ni paginés¹⁵⁸. Prenant la forme d'une litanie, les syntagmes poétiques s'enchaînent en se répétant systématiquement. Sorte de cosmogonie portative, *Petite Histoire* déplore le passage du temps en rejouant la disgrâce de l'homme et la disparition de sa sainteté :

[...] le serpent, le serpent pêchait avant
 le poisson, le poisson nageait avant
 la mer, la mer montait avant
 le déluge, le déluge menaçait avant
 la pluie, la pluie tombait avant
 les nuages, les nuages erraient avant
 le vent, le vent soufflait avant
 les saisons, les saisons se succédaient avant [...] ¹⁵⁹.

L'ouverture/fermeture de chaque vers par l'adverbe leur enlève toute temporalité ou plutôt la rend réversible : empruntant à l'imaginaire de la genèse, Filliou perturbe ce récit de l'origine. S'il paraît déplorer ce qui est révolu, enfermé dans un certain passéisme, la forme ronde et la reprise adverbiale contredisent ce déroulement inévitable du début vers la fin. Le poème se clôt d'ailleurs sur ce constat : « la mort, la mort c'est le passé de l'homme ». *Petite Histoire un peu sainte*, tant par sa forme que sa versification, est l'expression de ce paradis perdu de la mobilité avec lequel Filliou voudrait renouer en abolissant une certaine conception du temps linéaire¹⁶⁰. Le poème permet aux nuages d'errer à nouveau, à la terre de se remettre à tourner.

Le geste démiurgique ne vaut que s'il est cette force motrice, ce refus de l'origine (comme révolue) et de la mort (comme futur). Filliou propose une réversion complète de la

157. Il faut rappeler ici que, malgré la pertinence de ce format éditorial pour notre propos et l'esprit qu'il partage profondément avec le projet de Filliou, ce dernier a été déterminé par l'éditeur Robert Morel, puisque « les petits O » est une collection de 70 livres circulaires, inaugurée en 1967.

158. Cf. annexe n° 9.

159. *Petite histoire un peu sainte*, 96 feuillets circulaires perforés liés par un anneau, 6 cm de diamètre, Forcalquier, Les hautes plaines de Mane, R. Morel, 1969, collection « les O ».

160. Cf. supra sur les différents temps. C'est le temps intuitif qui passe à rebours (voir la suite de la citation sur « la réalité de la mort »). La problématique de l'écart entre temps de la création et temps de la réception, à l'échelle des pratiques de l'artiste, est une hypostase de cette conception du temps intuitif. Filliou propose aux mêmes pages de « 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) ».

temporalité artistique. Le format « porte-clé » est symbolique, bien sûr, mais il exprime aussi très concrètement ce lien entre la forme-livre et l'intériorisation des principes qu'elle expose. C'est pour cette raison que Filliou rend la littérature à sa multiplicité : chaque forme souligne la formulabilité expressive de ce qu'elle enclot. Par l'incarnation du poème dans ces objets singuliers, Filliou veut rendre possible la consubstantialité individu/principes : ces derniers doivent être *sous la main* [*procheiron*, l'etymon grec] pour transformer la personnalité, explique Pierre Hadot au sujet des exercices spirituels. Les métamorphoses éditoriales doivent permettre d'« apprendre à vivre », soit d'associer l'imagination et l'affectivité à l'exercice de la pensée jusqu'à ce que le poème reste présent à l'esprit. Le texte doit être applicable « avec la sureté et la constance d'un réflexe » : « tu ne dois te séparer de ces principes ni dans ton sommeil, ni à ton lever, ni quand tu manges ou bois ou converses avec les hommes¹⁶¹ », expliquait Épictète. Cette proximité doit permettre l'intériorisation progressive du principe, sa mobilisation quotidienne. Chez Filliou, qui reprend ce modèle stratégique de l'exercice spirituel antique, la formulabilité poétique du principe¹⁶² est assortie à la forme-livre dans ce processus d'incorporation.

La *petite* histoire, *un peu* sainte, accrochée aux clés du lecteur potentiel, permet d'ouvrir de modestes portes sur le chemin de l'entraînement spirituel. S'opposant à la grandiloquence du livre-tombeau, elle met au service de l'individu sa cosmogonie inversée, et, comme les exercices spirituels, « permet de répondre aux événements comme à des questions qui nous seraient brusquement posées¹⁶³ ». La matière poétique imprègne jusqu'au corps du lecteur, dans la grande intimité que peut permettre cette forme, enclose dans le secret d'une paume de main.

Dans l'absence de pagination, récurrente chez Filliou, se retrouve le *procheiron* antique comme la pratique poétique du bricolage : une sorte de « ça peut toujours servir » à l'échelle de la pensée, qui ne hiérarchise pas les propositions, qui les rend autonomes. Si Filliou s'affranchit de la forme-livre standard, c'est parce que celle-ci est souvent impropre à rendre compte de cette mobilité ontologique. Filliou réalise le rêve d'un livre rond, cher à Duchamp, et, comme lui, tend à des formulations poétiques sous la forme de notes ou de fiches. Là aussi, c'est l'indépendance des propositions qui est au principe

161. Hadot, *op. cit.*, p. 27.

162. Que nous étudierons dans la deuxième partie.

163. *Ibid.*

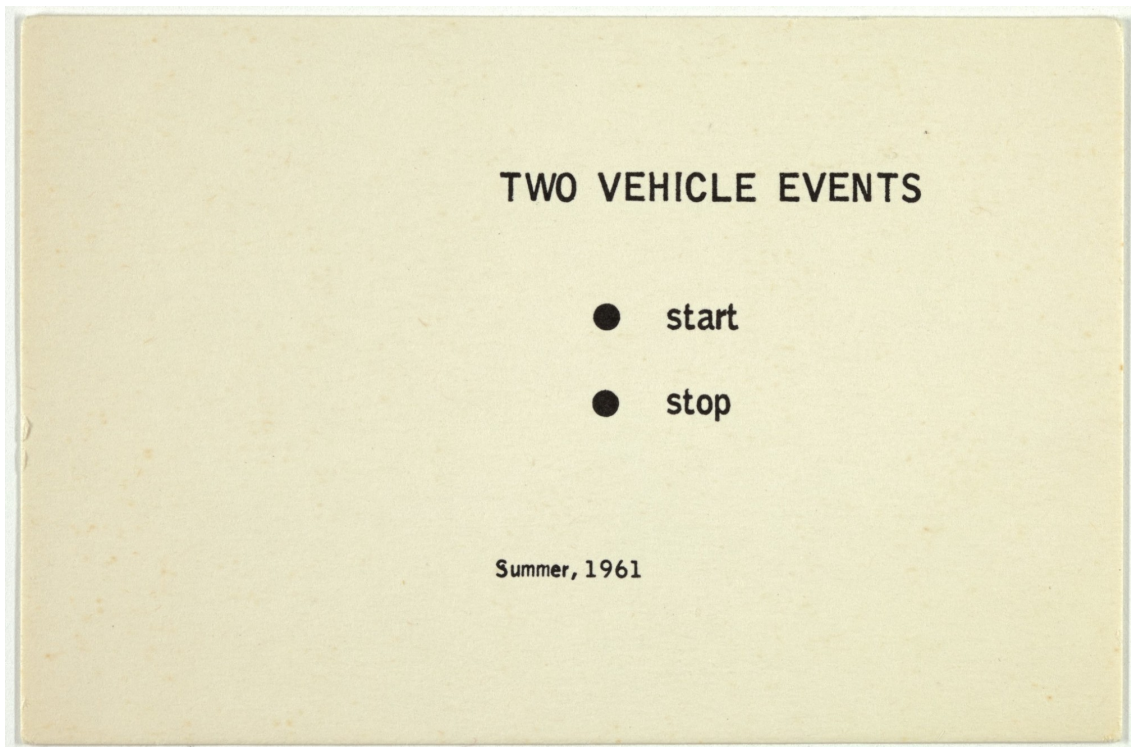
de la disparition de la lecture linéaire. Les contraintes conceptuelles et formelles qu'exerce la forme-livre conduisent à la prolifération d'objets mobiles, à l'instar des boîtes et des portfolios, dont nous verrons qu'ils reviennent très régulièrement dans l'œuvre. Le livre est utilisé comme les autres médiums. L'apparition du livre d'artiste coïncide avec la perte de spécificité des pratiques artistiques qui définissent les beaux-arts, explique Anne Mœglin-Delcroix : le livre, dans la seconde moitié des années soixante, « n'est pas un nouvel artisanat artistique [...] mais un moyen qui n'est pas *a priori* réservé à l'art¹⁶⁴ ». Le livre d'artiste est l'expression de cette déspecialisation, ainsi que l'aboutissement de cette quête spirituelle réaliste, attachée à ce processus qu'est le monde¹⁶⁵, sous la forme d'une quête matérielle d'autonomie qui prend historiquement la forme d'une émancipation institutionnelle.

Ce désir de redonner de la fluidité à la production littéraire passe par une versatilité formelle mais s'incarne également, à cette période, dans un « réductionnisme » poétique. Les formats ou les genres nouveaux forgés par les néo avant-gardes tendent en effet à une production d'ouvrages de peu de pages, voire de poèmes réduits à la partition. L'on observe cette sensibilité du temps chez George Brecht dans le passage du premier *Event* (*Motor Vehicle Sundown*), en 1960, encore extrêmement détaillé, à sa forme « concentrée » *Two Vehicle Events* en 1964. C'est parce qu'il conçoit le *Water Yam*¹⁶⁶, une boîte qui recueillait une centaine de partitions d'évènements, destinée à être échangée ou envoyée par la poste, que Brecht édite ses *Events* sous la forme des célèbres fiches. La pression qu'exerce la forme-livre est une contrainte conceptuelle et concrète qui l'enjoint à repenser sa langue même.

164. « 1962 et après : une autre idée de l'art », *Sur le livre d'artiste, op. cit.*, p. 357.

165. « Faisons effort, au contraire, pour apercevoir le changement tel qu'il est, dans son indivisibilité naturelle : nous voyons qu'il est la substance même des choses, et ni le mouvement ne nous apparaît plus sous la forme évanouissante qui le rendait insaisissable à la pensée, ni la substance avec l'immutabilité qui la rendait inaccessible à notre expérience. L'instabilité radicale, et l'immutabilité absolue, ne sont alors que des vues abstraites, prises du dehors, sur la continuité du changement réel, abstractions que l'esprit hypostasie ensuite en états multiples, d'un côté, en *choses* ou substances, de l'autre. Les difficultés soulevées par les anciens autour la question du mouvement et par les modernes autour de la question de la substance s'évanouissent, celles-ci parce que la substance est mouvement et changement, celles-là parce que le mouvement et le changement sont substantiels » explique Bergson dans *La Pensée et le Mouvant*, Paris, P.U.F., 2013 [1934], coll. « Quadrige ».

166. Édité pour la première fois à New-York en 1962 par Georges Maciunas pour Fluxus, puis réédité à de multiples reprises jusqu'en 1986.



Two Vehicle Events, extrait de *Water Yam*, 1963, impression offset, 6,6 x 10 cm, New-York, MoMA.

En essentialisant, en quelque sorte, la partition, c'est la nature même de la participation à laquelle elle invite que Brecht redessine. Les instructions, minimales, peuvent être conçues comme une forme poétique en soi, dont la lecture seule ferait événement, là où, dans le premier *Event*, tout le contexte de la performance était décrit, encadré, à la façon d'une scène de théâtre. L'expression sous forme de partition rend au poème sa qualité d'évènement au sens où l'entend Brecht, soit cette réorganisation dont il parlait plus haut, plutôt qu'une « pure » création. Le poème incite à regarder le *déjà-là* en se départant de toute empreinte auctoriale.

Tout ce que j'ai fait d'important pourrait tenir dans une petite valise¹⁶⁷.

Le *Water Yam* est une des formes les plus célèbres de cet « auto-archivage » qui est aussi une des marques de l'époque, proliférant chez les Fluxus. Cet archivage confectionné par l'artiste lui permet ce même contournement des institutions qu'autorise le livre d'artiste. Héritage des avant-gardes, la boîte, comme la valise, sont les formes paradigmatiques de cet évitement et du livre et de l'exposition. Comme le disait

167. Duchamp repris par Partouche, *op. cit.*, p. 125.

Duchamp, sa *boîte-en-valise* est un musée en réduction, un musée portatif¹⁶⁸. Elle répond d'abord, comme le *Water Yam*, à des exigences concrètes et pratiques de diffusion de l'œuvre ; qui tendent ensuite à être mythifiées. Une anecdote duchampienne rend bien compte de cet oubli, par l'histoire de l'art, des forces matérielles qui exercent leur pression sur le quotidien et la pratique de l'artiste :

J'habitais à Paris dans un appartement très petit. Pour exploiter au maximum l'espace restreint, j'eus l'idée de me servir d'une seule porte qui se fermait alternativement sur deux montants placés à angle droit. Je la montrai à quelques amis en ajoutant que le proverbe « il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » était pris en flagrant délit d'inexactitude. Mais aujourd'hui tout le monde a oublié la raison pratique qui motiva la chose et on pense qu'il s'agit d'une provocation Dada¹⁶⁹.

Les artistes jouent sur cette porosité entre geste créatif et motivation utilitaire à l'intérieur du bricolage quotidien, et les formes d'auto-archivage attestent cette hyperconscience qui consiste à assumer la réification.



Capture d'écran de *Porta Filliou*, 1977, LaserDisc, noir et blanc, sonore, 47 minutes, Anvers, MuHKA.

Cette stratégie prend souvent la forme vidéo chez Filliou. Dans cette catégorie entrent le *Porta Filliou* de 1977, un abécédaire filmé où il reprend la plupart de ses propositions artistiques ; le *Gong Show*, conférence-spectacle de la même année dans laquelle

168. *Ibid.*

169. *Ibid.*, p. 109.

l'abécédaire est contrôlé par un gong qui marque le passage du temps et l'oblige à interrompre son propos ; *Sans titre, sans tête*, vidéo de 1983, pendant laquelle il performe ses propositions en les inscrivant successivement sur de petites fiches cartonnées qu'il massicote puis glose. Le catalogue, qui est aussi, dans ce cas, une autobiographie, est porté, littéralement, par l'artiste. C'est ce dernier qui incarne son propre travail, sans intermédiaire¹⁷⁰. Filliou appartient, historiquement, à cette première néo avant-garde décrite par Hal Foster dans *Le retour du réel*, mais il possède, à notre sens, cette conscience que Foster attribue à Marcel Broodthaers¹⁷¹, caractéristique de la seconde néo avant-garde. Fluxus participe, selon le philosophe, à « transformer l'avant-garde en institution » tandis que le travail de Broodthaers produit « une critique de ce processus d'acculturation et/ou d'adaptation¹⁷² ». Chez Filliou, dans ce corpus d'auto-archivage notamment, l'on retrouve cette « défense contre la réification » qui consiste « en une adhésion préventive » qui est en même temps « un constat féroce¹⁷³ » :

Cette stratégie qui remonte au moins à Baudelaire voit l'artiste *assumer* une forme de réification personnelle – de façon parfois homéopathique, parfois apotropaique – plutôt que de subir une réification sociale imposée¹⁷⁴.

Assumer cette réification, sur le modèle du temps à rebours, c'est anticiper la réception de l'œuvre, tout en instillant, au présent de la production, cette critique dont parle Foster. Dans le *Gong show*, c'est la contrainte exercée par la durée de parole qui permet de déjouer l'autoritarisme de la conférence : Filliou glosant ses propositions est constamment interrompu, les explications sont partielles, ce qui oblige qui veut s'intéresser à son travail à effectuer ses propres recherches.

C'est le modèle du Cage d'*Indétermination* qui joue à plein. Il s'agit d'une conférence que ce dernier commence à écrire en septembre 1958, constituée dans sa première version d'une trentaine d'histoires puis augmentée d'une soixantaine d'anecdotes. Lorsque Cage prononce sa conférence, il dispose d'une minute par histoire. Ce qui fait qu'il doit lire très vite celles qui sont longues, au risque de ne pas pouvoir les terminer, et étirer celles qui sont très courtes en ralentissant le flux de parole. Il dispose des anecdotes comme

170. Ce désir, propre aux temps, de faire disparaître tout intermédiaire institutionnel, conduit le plasticien à endosser tous les rôles : monteur, éditeur, conférencier, conservateur, etc. Cette sur-présence dans l'après-production, notamment sous cette forme conféréncée qui imite à la fois les milieux universitaires et médiatiques, est une des raisons de la gêne de la critique à *reprendre sa place* et à *lire* l'œuvre.

171. Dont Filliou était ami, par ailleurs.

172. Hal Foster, *Le retour du réel : Situation actuelle de l'avant-garde* [1986], traduction Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 50-51.

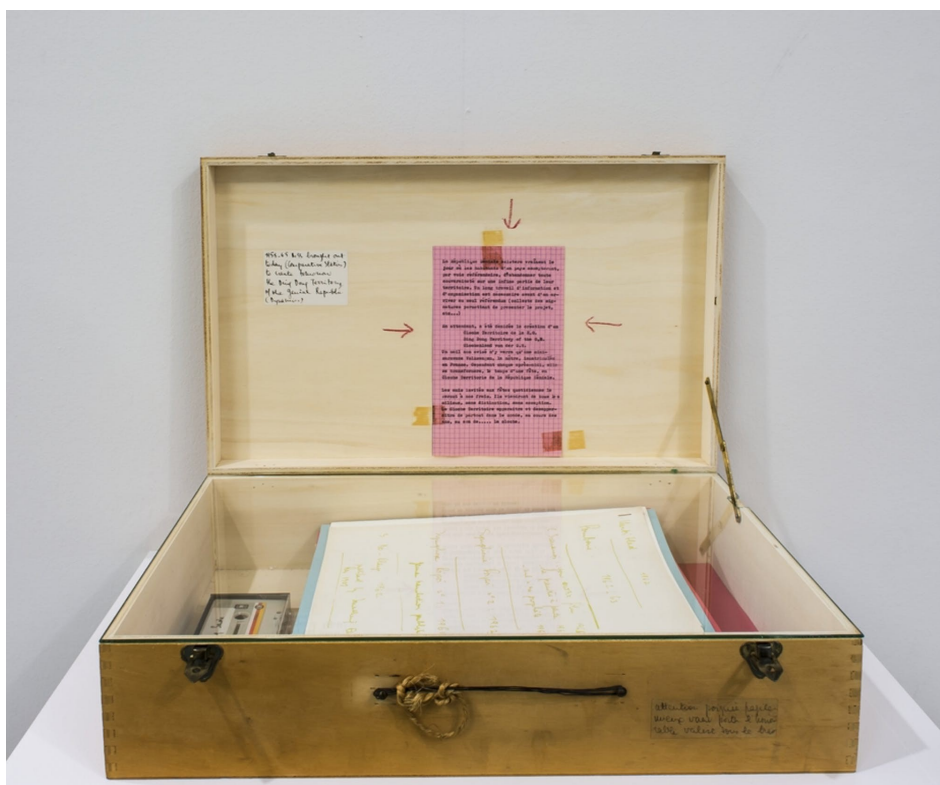
173. *Ibid.*

174. *Ibid.*

d'une partition ; l'on retrouve ainsi, dans le désordre, des biographèmes, des histoires sur ses connaissances (ou venant d'elles), des récits empruntés à tel ou tel point d'actualité, à des classiques du zen, etc., sans que jamais leur origine soit assignée. Comme le dit bien Cage,

[...] C'est cela, la fonction de l'art actuel : nous préserver de toutes ces miniaturisations logiques que nous sommes tentés à chaque instant d'appliquer aux flux des événements. Nous rapprocher du processus qu'est le monde¹⁷⁵.

Ce réalisme que veut atteindre Cage dans *Indétermination* consiste à rendre compte de la complexité du monde en établissant un lien entre toutes choses (les histoires, les sons fortuits de l'environnement, les êtres). Mais ce lien n'est pas « forcé » par un rapport que l'esprit voudrait instaurer, explique-t-il¹⁷⁶. Il est en fait aménagé par cette contrainte de la durée *égale* de parole, qui met à équivalence chaque anecdote et empêche la complaisance.



Research in Dynamics and Comparative Statics, 1972-1973, valise en bois contenant manuscrits et tapuscrits fac-similés, 30 exemplaires, 49,8 x 31 x 12,5 cm, Bruxelles/Hambourg, Lebeer Hossmann.

175. Entretien de Cage avec Daniel Charles, *op. cit.*, p. 106.

176. Présentation d'*Indétermination* dans *Silence : conférences et écrits*, traduction de Vincent Barras, 2012, Genève, Éditions Contre-champs, Héros-Limite, p. 271.

En assumant ce rôle de conservateur de son propre travail, Filliou, à l'instar de Cage, peut exercer une pression sur sa propre parole pour en déjouer, de l'intérieur, la tendance à faire autorité. Ces formes d'archivages, lorsqu'elles sont conçues par les artistes, leur permettent de maintenir l'œuvre dans le flux des événements. Chez Filliou, c'est la valise *Research in Dynamics and Comparative Statics* qui emblématise cette crainte de la réification. Conçue entre 1972 et 1973, sa *boîte-en-valise* contient les fac-similés de tout son œuvre écrit de 1958 à 1965.

Cette anthologie portative n'existe que parce qu'elle doit permettre de relancer le processus créatif, de manière très concrète. En effet, la valise est fabriquée par Filliou dans le but de financer son *Territoire de la République Géniale*¹⁷⁷. Elle en est une parcelle (aux dimensions prévues pour le *Territoire*). Ce qui était d'abord un outil fonctionnel pour Filliou, qui promenait effectivement ses écrits dans une valise, devient une édition seulement parce qu'elle doit entraîner un autre projet. Le poète met à la disposition du lecteur ses écrits « de jeunesse » et l'enjoint, par homologie, à « abandonner toute souveraineté sur une infime partie de [son] territoire » dans la future *République Géniale*.

Ce qui est *dynamique*, dans la publication, c'est le fait de mettre au présent des textes créés par le passé, parfois déjà publiés mais aussi inédits. Ces derniers conservent toutefois leur caractère *statique*, mais sous une forme *comparée*, puisque leur réception est nécessairement différente dix ans plus tard. Filliou, glosant le titre qu'il a donné à sa valise, explique reprendre à son compte des termes scientifiques¹⁷⁸ qui travaillent cette question de l'écart :

Si vous prenez un objet immobile, vous pouvez l'étudier d'un point de vue statique. S'il commence à bouger, vous pouvez voir où il est allé et comparer d'où il est parti ; c'est la statique comparative. Le mouvement réel entre les deux points, c'est la dynamique. On produit très souvent ce genre d'analyse lorsqu'on parle des êtres humains : on les immobilise. Cela devient de la statique comparée [...] ¹⁷⁹.

C'est dans cet écart, dans cet intervalle entre l'origine du mouvement et son point

177. Nous reviendrons sur ce projet de *Territoire*. Dans le cadre de la valise, c'est le *Cloche Territoire de la RG* que voulait financer Filliou, soit, concrètement, un combi Volkswagen où il vécut avec sa femme Marianne et leur fille Marcelle.

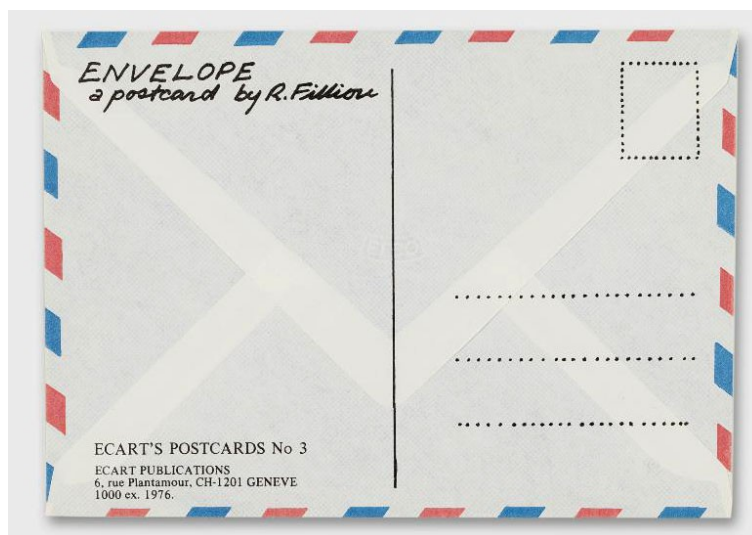
178. Les analyses de statique comparative et comparée sont issues de ses études d'économiste à l'UCLA (Cf. frise biographique de travail en fin d'ouvrage).

179. Catalogue MuHKA, *op. cit.*, p. 177. Notre traduction. Suite de la citation : « Souvent, nous nous impatientons. Nous disons : je ne peux pas faire ça ; le monde est dynamique. Pendant que nous parlons, par exemple, les relations entre les hommes et les femmes sont en train de changer. Je ne sais pas combien de personnes sont en train de naître précisément à cette seconde. [...] ».

d'arrivée, que se situe toute l'œuvre de Filliou. La valise *RDCS* est le symbole de cette « instabilité des idées » dont parle Hans-Werner Schmidt dans une formule difficilement traduisible¹⁸⁰ qui témoigne du fait que Filliou n'est « jamais arrivé », comme il le dit lui-même. L'instabilité n'a pas de connotation négative. Elle témoigne de ce qui, dans la cosmologie singulière du poète, échappe toujours à tel ou tel système philosophique ou à telle ou telle croyance religieuse ; de tout ce qui, dans son travail, vient perturber, désorienter, inquiéter les préconçus quant au rôle social de la production artistique. La valise est un *bagage* qui fait de son œuvre écrit un outil de recherche, qui remet sur le métier les textes du passé.

Poésie = jeu, méditation et outil pour correspondre, j'ai bien dit « correspondre », au sens postal du terme avec adresse et timbre, je n'ai pas dit « pour communiquer »¹⁸¹.

Enfin, impossible d'évoquer ce corpus mobile et *auto-mobile* sans revenir rapidement sur les multiples formes épistolaires qu'il a revêtu. Filliou, avec ses cartes postales *Envelope* et *Carte Postale*¹⁸², à compléter, explore l'autotélisme de l'épistolarité. Incarnant une forme pure de l'échange, ses exemplifications n'ont nul besoin d'être pré-remplies ou ornementées, elles peuvent se désigner tautologiquement. Comme le *Livre-étalon*, la carte-enveloppe de Filliou est un poème sans intériorité.



Robert Filliou, *Envelope-A Postcard*, 1976, impression sur enveloppe, 1000 exemplaires, 11,5 x 16 cm, Genève, Éditions Écart, MAMCO.

180. « Unsettledness of ideas », repris dans Friedemann Malsch, « Robert Filliou and the République Géniale », *Migration*, Cologne, W. König, 2003, p. 136-152.

181. Jacques Jouet, *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L, décembre 2000, p. 14.

182. Présentée comme un de ses *Longs Poèmes Courts à terminer chez soi* : « Carte poétique ? Carte politique ? » etc. et se refermant par : « fin de l'énigme : carte postale ».

C'est par un procédé *mail art* que Filliou diffuse une de ses séries les plus importantes, entreprise à l'orée de son « entrée en art », en 1961 : les *Poèmes-Suspense*. Il s'agit d'une sous-catégorie du genre *poésie visuelle*¹⁸³ ou *poésie d'objet* dans la taxinomie singulière que s'est forgée le poète. Ces poèmes doivent être « acheminés en petite vitesse » :

Robert Filliou
36, rue des Rosiers
PARIS 4^e le ,
Concerne : Étude d'acheminement de poèmes en petite vitesse

Cher ,
Vous êtes vous jamais abonné à un poème ? Vous pouvez le faire pour la somme de 2000 anciens francs ou 20 N.F. ou leur équivalent en monnaies étrangères. Pour cette somme, vous recevrez chaque deux ou trois semaines, franco de ports et d'emballage, un vers-objet, jusqu'à ce que le poème soit terminé (environ 5 envois). Le tout accroché par vos soins dans l'ordre d'arrivée formera un objet- poème de

Robert Filliou

PS. - la teneur du poème dépendant des objets envoyés, chaque abonné possèdera un objet-unique. De plus, à chaque personne qui m'apportera trois abonnés, un nouveau poème sera offert gratuitement. Prière de m'envoyer l'argent sous enveloppe, ou par mandat¹⁸⁴.

Ces pratiques épistolaires, très courantes à l'époque¹⁸⁵ et dont Filliou est une des figures de proue, seront abondamment utilisées dans les éditions Fluxus de Maciunas. Toute la production poétique est repensée dans des formes transportables, légères et ductiles, où la mise en suspens prime dans le processus créatif. Dans les *Poèmes-Suspense*, il s'agit toujours pour Filliou de matérialiser cet écart temporel qui retarde la réception. Cela permet de prendre en compte, dans la fabrication du poème, ce temps long qui affecte la notion même d'œuvre :

[...] elle n'est plus ce que chacun a fait, elle n'en est même pas l'addition, elle est d'essence multiplicative, elle est à l'infini *work in progress* collectif [...]¹⁸⁶.

183. Catégories génériques étudiées au chapitre 4.

184. Robert Filliou, *Étude d'acheminement de poèmes en petite vitesse*, *Revue Phantomas* numéro 50, mars 1965, dirigée par Théodore Koenig, Joseph Noiret, Marcel et Gabriel Piquieray, Bruxelles.

185. Cf. Jean-Marc Poinot, *Mail art, communication à distance, concept*, Paris, SEDIC, 1971.

186. Castellin à propos du *mail art* dans l'article *op. cit.*, p. 308.

C. Enjamber les frontières, une poétique de la traduction

Il faut être nomade, traverser les idées comme on traverse les pays et les villes¹⁸⁷.

Poème des Mots ayant perdu leur Sens	<i>nationalisme</i>
poème <i>.isme</i>
des <i>.isme</i>
mots <i>.isme</i>
ayant <i>.isme</i>
perdu <i>.isme</i>
leur <i>.isme</i>
sens	fin du poème des mots n'ayant plus de sens ¹⁸⁸ .

Ces deux *Longs Poèmes Courts à compléter chez soi* témoignent bien de l'aversion de Filliou pour cette assignation identitaire qu'est la nationalité. Le « poème des mots n'ayant plus de sens » est la version définitive du poème barré, tautologique, resté dans sa valise. Son dégoût pour les *-ismes* est une conséquence de ce « chemin d'errance¹⁸⁹ » qu'a été pour lui la *Création Permanente*, dont le nomadisme est une donnée concrète et éthique. Parti très jeune vivre aux Etats-Unis, Filliou navigue avec un grand appétit entre sa langue dite d'origine et la langue anglaise, qui fut d'abord une langue professionnelle – notamment lorsqu'il participe au programme de reconstruction de la Corée avec les Nations-Unies au début des années cinquante – puis, progressivement, courante, puisque ce dernier a passé la majeure partie de sa vie à l'étranger¹⁹⁰. Filliou, « fatigué de la double-nationalité », finit par ne plus vouloir d'autre nationalité que celle de « poète », d'où la création du *Territoire de la République Géniale*, puisque chaque individu est son

187. Francis Picabia repris par Jean-Hubert Martin, « Robert Filliou : l'héritage de Lascaux », *AD HOC*, printemps 1988, n° 2 (« L'artiste et la terre »), p. 26-32.

188. Robert Filliou, « Poème des mots ayant perdu leur sens », *LPC*, inédit issu de *RDCS*, *op. cit.* / « poème des mots n'ayant plus de sens », *LPC*, version cartes postales, Bruxelles/Hambourg, Lebeer Hossmann, 1984.

189. *EAAV*, *op. cit.*

190. De nombreux projets de Filliou témoignent de sa volonté d'enjamber les frontières : littéralement, d'abord, la sculpture *Ce drapeau est conçu pour enjamber les frontières nationales*, un cadre vide posé sur deux longues échasses ; *COMMEMOR*, projet d'échange de monuments aux morts entre différentes villes européennes, en 1970 ; on pense aussi à la pièce *Three Arrows – Invitation to travel* de 1969 qui inverse le sens traditionnel de lecture pour inviter à un voyage à la destination indéfinie. Comme l'explique bien Friedemann Malsch, le voyage chez Filliou n'est pas « un mouvement nostalgique vers les régions d'une identité perdue » mais, au contraire, il sert « à créer une nouvelle identité, moderne, actualisée, fondée sur la mobilité » [article *op. cit.*, p. 152 (notre traduction)].

« meilleur pays », sa « meilleure autorité »¹⁹¹.

Son bilinguisme est vécu comme une véritable opportunité poétique, dans le cadre de cette pratique nomade de la création, qui s'ajuste formellement à l'existence en même temps qu'elle la précède parfois. À la traversée des pays et des villes se greffe une traversée théorique et expérimentale¹⁹² des langues, qui est à la source de nombreux poèmes.



To be a pilgrim [Être un pèlerin], 1977, pastel, carton, 36 x (14 x 12 x 4 cm), Berlin/Munich, collection Fassbender.

191. « [...] Bien sûr, il faut que je crée mon pays à moi. Les recherches que j'avais entreprises auparavant se situaient toujours à un niveau théorique. C'est ainsi que j'ai constaté deux niveaux ; au point de vue privé et au point de vue théorique. [...] Je me propose par exemple de construire un modèle qui serait un modèle de société. Le point de départ est une théorie de la valeur ». Filliou présente longuement son projet de *RG* à l'occasion de son exposition au Stedelijk en 1971. Cet entretien est repris dans le catalogue du Centre Pompidou, *op. cit.*, p. 72-78. Comme tous ses projets de *Recherche*, la *RG* a donné lieu à une grande variété de productions formelles.

192. Filliou fut lui-même traducteur, d'abord de façon alimentaire, pour la Série Noire, au début des années soixante. Il délivre plus tard la traduction française du *Hsin Hsin Ming*, grand texte du troisième patriarche du Bouddhisme Zen Seng T'san, en 1980. L'ouvrage est aussi traduit en allemand, en anglais (par George Brecht) et calligraphié par Takako Saito. Ce travail a beaucoup compté pour Filliou, qui y a œuvré avec l'aide du maître Zen français Taikan Jyoji. Dans son introduction à l'ouvrage, Filliou explique avoir traduit « comme si » et « en dépit de », c'est-à-dire en essayant de réduire au maximum son interprétation plutôt que sa traduction. Brecht, en effet, de son côté, produit cette « traduction minimale » que permet sûrement l'anglais là où Filliou, en français, doit accepter une certaine densité. Il est intéressant de noter qu'il n'arrive pas à sacrifier à une polysémie explicite là où Brecht admet l'équivoque.

Le bilinguisme est parfois thématiqué par un procédé de double énonciation, comme dans la performance *The last french-fried potato* en 1964 ou dans *Un monde des derniers adieux/A world of compensating sorrows*¹⁹³. Dans la vidéo *14 songs and a riddle [14 chansons et une énigme]*, en 1977, le plurilinguisme est l'occasion d'un bouleversement absolu de la pratique de la traduction. Le texte original de Filliou, écrit en français, est « traduit » par plusieurs de ses amis poètes (jusqu'à six versions). Pendant la performance, Allan Kaprow lit la traduction anglaise de Brecht ; Vincent Trasov celle, allemande, de Dieter Roth ; Filliou lit son texte français et Steve Mc Cafferty lit sa traduction anglaise à partir de celle de Brecht, celle de Dick Higgins, d'un autre poète et une version où les trois sont combinées. La lecture se fait à deux, simultanément. La proposition de Mc Cafferty vient ajouter aux couches de traduction une technique de remplacement numérique (C=100, M=1000, etc.), un projet de méta-traduction qui ajoute à la confusion de sa traduction phonétique (« je m'appelle » devient « *Jim's apple* », par exemple, « je suis », « *gypsy* »). Les nombreuses amitiés transfrontalières de Filliou créent un nouvel espace d'exploration poétique, où toute licence envers la langue standard est permise. C'est bien parce que Filliou circule entre deux langues et chérit un art d'amis qu'il pratique une poétique de la traduction, comme lorsqu'il veut aider son amie Donna à se rappeler du mot français pour « aubergine » dans les *Jeux à la Cédille qui sourit* :

*A Poem for Donna
to Help Her Remember
the French Word
for Eggplant :*

Ô
Oh
Eau
Haut
Os
Aux
Au-bergine¹⁹⁴.

Ou, dans ces mêmes jeux, lorsqu'il s'amuse, avec Brecht, des nombreuses homophonies du français :

Cinq Fois « Foua »

FOIE : ce à quoi pensait Daniel Spoerri lorsqu'il a arrêté de boire de l'alcool

193. Cf. annexe n° 13. Dans *Un monde des derniers adieux*, qui date de 1958, le dédoublement énonciatif et linguistique traduit une fracture de l'individualité, une dissociation du soi. La double-nationalité est vécue comme un conflit intérieur par Filliou dans ces années-là (Cf. Tilman sur les difficultés de Filliou et Marianne, son épouse danoise).

194. *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*, *op. cit.*, n.p.

pendant 22 jours.

FOIS : comme si c'était la première fois que je voyais Paris.

FOIES (*avoir les*) : lorsqu'une fille danse avec quelqu'un qu'elle ne connaît pas.

FOI (Ma...!) : c'est ce qu'a dit Moïse quand il a reçu les Tables.

FOIX : 1.- la ville des Fuxéens. 2.- Gaston III, Fébus, comte de _____ : protecteur des arts et des lettres et auteur d'un Livre de chasse, mais violent et querelleur (*batailleur*).

(extrait du *Larousse*)¹⁹⁵.

Cette licence poétique est sûrement la conséquence d'un conflit antérieur, tout comme la création de la *République Géniale* répond, bien des années après, aux difficultés matérielles subies par Filliou à cause de son statut de binational. La gaïté de ces jeux homophoniques, l'ouverture polysémique dont ils témoignent ne doit pas dissimuler l'errance que fut aussi le nomadisme pour Filliou. C'est ce qu'il exprime de sa trajectoire dans la célèbre formule « de la folie » [*« from madness »*] « au fou-rire » [*« to nomadness »*]¹⁹⁶. Sur le plan existentiel, la double nationalité provoqua un malaise autant qu'une émancipation. La volonté de Filliou d'*enjamber les frontières* est le point d'aboutissement d'une expérience parfois douloureuse de l'exil, qui s'exprime autant lorsqu'il raconte ses difficultés de traducteur¹⁹⁷ que lorsqu'il s'appuie sur son expérience de voyageur pour se moquer des clivages nationaux¹⁹⁸. Avoir vécu dans tous les pays, avoir épousé deux jeunes femmes non francophones et compter peu de français parmi ses amis a créé chez Filliou un non-attachement à sa langue « d'origine », un plaisir de la transgression équivalent à celui qui consistait, à l'époque, à ne revendiquer aucune nationalité. Comme chez son ami Erik Dietman, suédois ayant vécu en France, cette déterritorialisation permet d'enrichir les jeux lexicaux d'une compréhension double, selon *la* ou *les* langues connues par le lecteur, à l'instar du poème *Pain* en 1967 :

195. *Ibid.*, notre traduction.

196. Projet de « video universecity », repris par Jouval, *op. cit.*, p. 104.

197. Filliou a proposé une traduction de tous ces grands concepts. Certains sont d'abord pensés en anglais, d'autres d'abord en français, comme *La fête permanente*, qui deviendra, avec plus de succès, *l'Eternal Network*. Il emploie indifféremment les deux termes selon les contextes, et on peut trouver la version anglaise dans un texte en français. D'autres exemples : « *And so on end so soon* » devient « Etc., et ça sera » ; « *mind opens* », « ouvriers d'esprit » ; « *built-in versus built-upon* », « intégrer plutôt que surajouter » ; etc. Le passage d'une langue à l'autre fut une préoccupation constante chez Filliou, qui y revient abondamment dans son entretien avec Irmeline Lebeer, que ce soit à propos de la notion de « don de vivre » (p. 40 : que Lebeer traduit par le banal « *Gift of Life* » alors que Filliou veut parler de « *Gift for Living* ». L'anglais lui semble plus flexible et plus vague que le français mais il choisit de laisser de côté ce problème de traduction, car il lui paraît réservé aux spécialistes, malgré l'intérêt qu'il suscite chez lui) ou de « proposition » (p. 65 du catalogue : « Je réalise les limites du langage. J'allais te répondre "non, je ne propose rien", quand j'ai réalisé que j'appelle souvent mes objets des "propositions artistiques" »).

198. Dans le *Long Poème Court* « le nom de quelques célébrités traduit en japonais » par exemple (Cf. annexe n° 17). On peut aussi se reporter au « Samedi » du conte pour enfants *Monsieur Bleu* (annexe n° 1) écrit pour sa fille Marcelle, et à la section « La Couleur du Langage » de la crèche du *Poïpôidrome* (EAAV p. 219), qui toutes deux *célèbrent la différence*.



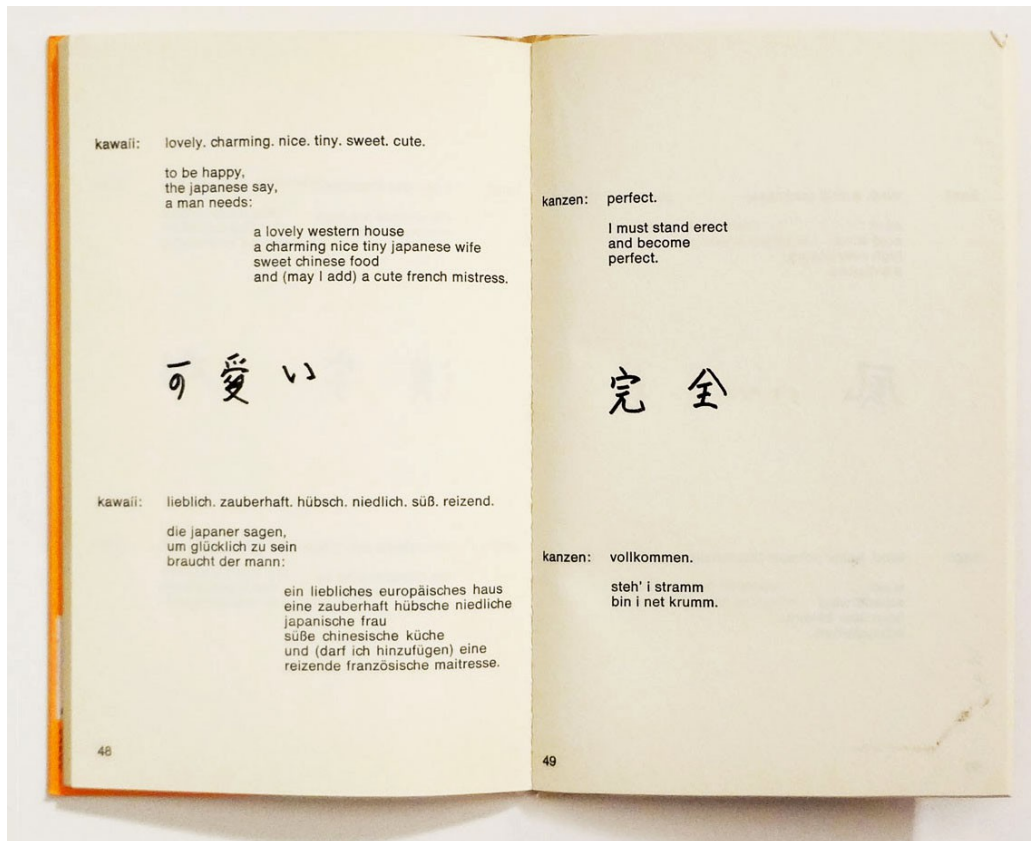
Erik Dietman, *Pain*, 1967, baguettes et médium acrylique, 55 x 195 x 5 cm, Lyon, MAC.

Pain est un jeu *sur* et *avec* la matière de la langue : Dietman s’amuse de cet emblème national qu’est en France la baguette, invoquant un premier degré de lecture, tautologique, où le mot est la chose et où ce qu’on voit est ce qu’on voit. Mais un visiteur anglophone lira « *pain* », « souffrance », « douleur », soit une métaphore possible de l’exil chez Dietman, ou son évocation ironique. Ce poème, en lecture plurilingue, laisse place à l’amphibologie et le spectre interprétatif va d’une extrême littéralité, de l’évidence ou du cliché, à une compréhension beaucoup plus imagée. Le jeu *entre* les langues, le passage de l’une à l’autre, permet d’un côté de « faire taire les prétentions du sens¹⁹⁹ », de l’autre de cristalliser, *via* l’homonymie, des interprétations métaréflexives sur ce qu’est ce passage et le type d’affects auxquels il peut conduire. Le plurilinguisme « libère de la référence », révèle les coagulations de sens en « tissant une sorte de fond du langage²⁰⁰ » qui les déplie et les expose.

En 1971, Filliou fait paraître un recueil de poésie plurilingue, *A selection from 1000 Basic Japanese Poems*, quatre-vingt sur mille poèmes virtuels qu’il écrivit entre 1961 et 1963. Il rédige ces textes à partir d’un dictionnaire de poche rapporté de son séjour au Japon dans les années cinquante, *Japanese in a Hurry (Le Japonais à la hâte)*. Chaque page de l’ouvrage présente le poème en trois langues : la version originale anglaise puis la calligraphie japonaise (par Takako Saïto) et la version allemande traduite par André Thomkins. À ces trois langues s’ajoutent les trois étapes de composition du poème, soit, sur le modèle d’un dictionnaire de conversation, le mot japonais, sa traduction littérale puis le poème composé par Filliou à l’aide de ces éléments de définition.

199. François Jullien, *op. cit.*, p. 214.

200. *Ibid.*



A Selection from 1000 basic Japanese Poems, traduit de l'anglais vers l'allemand par André Thomkins, calligraphies de Takako Saito, Cologne, Galerie Der Spiegel, 1971, collection « Spiegleschrift ».

Le procédé génératif se donne à voir, ce dont rend compte l'idée de « sélection » dans un ensemble potentiellement plus vaste. Le recueil est conçu par Filliou comme un modèle de composition poétique, sorte de mise en abyme de ce que fut pour lui le dictionnaire de poche lors de son séjour au Japon. Il exprime ce désir d'un langage réduit, portatif, dans le poème n° 25 : « ce petit livre n'est pas insignifiant, il est diminutif »²⁰¹ [« *this little book is not small, it is diminutive* »]. Le terme « *diminutive* » revoie à cette économie de langage qu'exemplifie l'ouvrage, dans lequel la petitesse n'est nullement synonyme d'insignifiance mais au contraire d'une condensation, d'un resserrement salutaire du poème. Cette idée d'un « modèle-réduit », en quelque sorte, était prégnante dans les partitions-événements de George Brecht. On retrouve cette apologie de la création à partir d'un *déjà-là* à son paroxysme ici, puisqu'elle s'origine dans ce qu'il existe de plus figé : le dictionnaire, qui plus est un dictionnaire de conversation, format économique s'il

201. Se reporter à l'annexe n° 5 pour la transcription et la traduction complète de l'ouvrage.

En anglais, « *chīsai* » est traduit par « *little* » et « *small* ». La différence connotative entre les deux termes est impossible à restituer dans une définition, dénuée de tout contexte énonciatif. En anglais, les trois mots sont synonymes de « petit », sans différence fondamentale, mais le poème repose nécessairement sur des différences de degré.

en est, qui fait abstraction de tout contexte culturel et énonciatif, qui réduit la plurisémie à l'essentiel. Comme le dit bien Stanley Fish dans *Quand lire, c'est faire*,

Une pluralité de significations infinie ne serait à craindre que si les phrases existaient dans un état où elles ne seraient pas déjà incluses dans une situation donnée et perçues en fonction de celle-ci. Cet état, si on pouvait le localiser, serait l'état normatif, et il serait inquiétant en effet que la norme soit flottante et indéterminée. Mais cet état n'existe pas ; les phrases ne naissent qu'en situation [...] ²⁰².

Filliou cherche à produire des poèmes à partir de cette forme dévitalisée qui ne prend son sens que dans l'usage. Il construit donc ce modèle génératif abrégé, qui consiste à reprendre les mots de la définition et à composer le poème avec ces derniers. Le bilinguisme de Filliou est régulièrement mis en scène, comme dans le poème n° 36, « *gomén nasai : excuse me. pardon ! / qui s'excuse / s'accuse / (pardon my french !)* », où Filliou s'appuie sur l'origine française des mots de la définition anglaise pour produire l'inversion finale. Le poète joue avec l'expression idiomatique « *pardon my french* », qui sert à s'excuser après avoir juré et pourrait être traduite par « excusez mon langage », mais il l'utilise aussi dans son sens littéral, c'est-à-dire « pardonnez-moi d'avoir utilisé le français ». Autre exemple avec le poème forgé à partir du mot « pain » (avec notre traduction en vis-à-vis) :

pan : bread.

if you can't stand this machine age
fly
BREAD
~~PAN~~ **AMERICAN AIRLINES**
to a desert island.

pan : pain.

si vous ne supportez pas cette
ère des machines
volez avec
PAIN
~~PAN~~ **AMERICAN AIRLINES**
jusqu'à une île déserte.

Ici, Filliou puise dans trois langues : le japonais pour « pain » lui évoque le nom de la compagnie aérienne *Pan American Airlines*, qui renvoie en même temps au mot espagnol pour dire « pain », ce qui provoque la substitution dans le nom propre. C'est tout le rapport au vocabulaire comme procès d'*enculturation* ²⁰³ qui est subverti par Filliou sous l'apparence de cette proposition ludique à s'envoler avec lui vers une île déserte, île déserte qui est peut-être la métaphore d'une imagination libérée. Cette composition

202. Stanley Fish, « Y a-t-il un texte dans ce cours ? », *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives* [1980], traduit de l'anglais (américain) par Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007, collection « Penser/croiser », p. 33.

203. Le terme est de Dubuffet, *op. cit.*, p. 113.

dérivative, qui se nourrit des « clichés de la vraie vie²⁰⁴ », comme le disait Raoul Haussmann, se place droit dans l'héritage dada d'un emploi de mots délibérément appauvris. Mais, à l'inverse, Filliou ne cherche pas à les dépouiller de leur dimension métaphorique. Il veut les recharger sémantiquement, rendre les mots de la définition à leur vocation d'outil, en refaire de la nourriture (le pain) pour l'esprit (l'île déserte).

Dans ce contexte, le mot est l'avion, c'est-à-dire l'objet qui permet le voyage, le décollage des « stéréotypes fossilisés et sans vie²⁰⁵ » vers cet oasis créatif qu'est le langage dévoilé dans son arbitrarité. Si le vocabulaire limite la pensée, comme l'explique Dubuffet, c'est parce qu'il consiste à appliquer des notions arides, impropres à recouvrir la réalité dans sa prolifération. Il relève de la culture, soit d'un modèle hors-sol qui s'incarne exemplairement dans les manuels de conversation en langue étrangère qu'utilise Filliou comme point de départ. C'est en cela que sa création est paroxystique : inventer ce qui prend l'apparence du figé à partir de ce « clavier restreint, falsificateur²⁰⁶ » qu'est le vocabulaire. Filliou, à l'inverse de Dubuffet, ne produit pas une théorie à charge mais joue de cette inadéquation, de cette incomplétude du vocabulaire. C'est de sa « misère²⁰⁷ », de sa sècheresse qu'il se nourrit, y voyant une occasion de

lutter sans répit contre la séduction des mots du dictionnaire et des idées reçues (et formes reçues), je veux dire contre l'inclination à oublier que ces mots et idées (et formes) sont arbitraires et provisoires, qu'ils pourraient aussi bien faire place à d'autres tout différents et qu'ils ne sont bons à utiliser que comme tremplins momentanés, à la manière des clous que les alpinistes plantent dans le rocher l'un après l'autre pour s'élever d'un pas, lequel fait ils n'ont plus d'usage²⁰⁸.

L'image du tremplin chez Dubuffet rejoint celle de l'avion : le mot est une piste de décollage, dira Filliou, une « étape-outil » à l'instar de ces clous qui servent à l'élévation et qui sont laissés là, dans la paroi. S'ils n'ont plus d'usage, ils ne disparaissent pas pour autant : ils marquent un passage, un mouvement, une ascension chaque fois singulière.

La machine fait image de cet arbitraire de la désignation en étant remplacée par du pain, ce qui permet le décollage. La substitution est bien cette « nouvelle manière » d'écrire des poèmes, comme le suggère Emmett Williams dans le poème n° 28 :

204. Repris dans Simon Morley, *L'art, Les mots*, traduction Lydie Echasseriaud, Paris, Éditions Hazan, 2004, p. 59.

205. *Ibid.*

206. Dubuffet, *op. cit.*, p. 122.

207. *Ibid.*

208. *Ibid.*

chōchō : a butterfly.

chōchō : un papillon.

emmett williams would say :
the new way :
the cho cho-es
(the butter flies).

emmett williams dirait :
la nouvelle manière :
le « cho cho »
(le beurre vole).

Le poème est presque impossible à traduire en français. « *The cho cho-es* » est un néologisme engendré par la décomposition du substantif japonais (« *chōchō* ») en une forme substantivée (« *the cho* ») et une forme verbale identique mais conjuguée par le tiret. « *The cho* » pourrait désigner un animal imaginaire et « *cho-es* » une action indéterminée, peut-être le prétérit du verbe « *to choose* », « *chose* », par homophonie.

« *The butter flies* » est, quant à lui, un jeu de mot basé sur la décomposition du substantif anglais « *butterfly* », formé en vieil anglais par « *butter* » (le beurre) et « *fly* » (la mouche). Cette étymologie mystérieuse ne peut être rendue par un équivalent français puisque la racine latine du mot français [*papilio*] est radicalement différente. Le jeu poétique de décomposition et d'autonomisation syllabique que permettent les substantifs anglais et japonais ne peut ici qu'être commenté, la traduction placée en vis-à-vis n'a pour objet qu'une compréhension littérale de chaque terme. Cependant, la « nouvelle manière » de Williams est claire : il s'agit de décomposer/recomposer les mots du dictionnaire grâce aux imaginaires que stimule le passage d'une langue à l'autre. C'est en effet la traduction elle-même qui engendre le poétique, puisqu'elle ouvre des espaces d'indétermination, de flou sémantique et lexical qui libèrent le mot de son usage courant. Le procédé génératif, imitant la définition de dictionnaire, permet la création de tropes *en trompe-l'œil*. Filliou fait dériver, littéralement, les mots du poème.

En embarquant sur la *Pan Am*, Filliou cherche à « naufrager quelque chose » : « [lui] comme jeune poète²⁰⁹ ». Trois décennies après Filliou, Cadiot en jeune poète ouvre aussi son œuvre par un passage sur une île : le désert aride de la *Grammaire générative Dubois* à l'aide de laquelle il compose son premier recueil.

209. Cadiot, « Cap au mieux » (entretien réalisé avec Philippe Mangeot et Pierre Zaoui), revue *Vacarme*, automne 2008, n°45, p. 9.

Vous regardez les bateaux qui passent
Vous regardez passer les bateaux
Vous regarder les bateaux passer
Vous regardez les bateaux
Vous regardez passer

On me regarde (objet direct) Y regarde-moi [...] ²¹⁰

La recherche première du poète, c'est bien celle d'une « expressivité en réduction ²¹¹ », qui prendra la forme d'un manuel, *L'art poétique*, en 1988. L'absence de synchronicité ne doit pas faire oublier cette analogie stupéfiante dans les parcours respectifs (sans en gommer, bien sur, la singularité). Chacun d'eux commence sa production poétique en puisant dans les dictionnaires, les grammaires, soit ces objets dont Cadiot dit qu'ils étaient « des compressions », « des pierres tombales » en même temps que des « précipités d'êtres » contenant des milliards d'expériences sédimentées. C'est l'hypothèse d'un état normatif du langage qui obsède les aspirants-poètes, qui ouvrent leur pratique à cette terrifiante régression à l'infini dont parle Stanley Fish. Le paradoxe de ces phrases sans contexte, sans « situation », préoccupe Cadiot :

[...] ces éléments de rhétorique collectifs, qui sont comme les dépôts d'une langue morte [...] ouvrent sur des espaces extrêmement vivants. En les mettant face à d'autres, je les ré-anime, je les mets en communauté. C'est aussi cela, la poésie : remettre en libre circulation des expressions [...] ²¹².

S'ils procèdent différemment, Filliou créant de nouvelles formules là où Cadiot explore la plurisémié par une juxtaposition ready-made, le constat liminaire est le même : il faut, pour écrire des poèmes, les considérer comme *dépôts*. C'est le surmoi lyrique qui disparaît avec ces emplois, attestant la naissance d'un *je* :

Dans *L'art poétique*, j'expérimentais d'une certaine manière le « je ». Paradoxe : j'y étais dans un « on » complètement usé, celui des exemples de grammaire, des vieux proverbes, de ces bouts du bout de la langue, saisie au moment où elle est tellement collective qu'elle en est morte. Or cette langue devenue morte est à tout le monde. [...] Quand on est dans ce « on »-là, à un moment donné, on est très proche du « je » ²¹³.

Les abysses du sens, toujours *singulier-collectif*, sont ouvertes par ces pratiques poétiques qui s'appuient sur des modèles génératifs apparemment impossibles, à tout le moins paradoxaux. Cette remise en circulation dont parle Cadiot est ce qui permet

210. Extrait de « Voyages anciens : roman », *L'art poétique*, [1988], Paris, P.O.L, 2004, p. 104.

211. *Ibid.*

212. *Ibid.*

213. *Ibid.*, p. 11.

l'émergence d'un *je* lyrique débarrassé de tout son surmoi littéraire et de toutes ces présomptions à faire du nouveau. Son rôle est de dé-compresser l'existant, de le révéler à lui-même, en quelque sorte. C'est le rapport à la langue d'origine qu'explore aussi Cadiot, moins frontalement, puisqu'il n'est pas bilingue, même s'il cherche tout de même à écrire en langue étrangère. La déterritorialisation, littérale, permise par la trajectoire de Filliou, devient chez Cadiot une volonté subtile de produire des « *étrangements* grammaticaux²¹⁴ », qui ont aussi pour conséquence de souligner l'écart entre norme et usages. Après Emmanuel Hocquard, il faut « écrire en langue française comme dans une langue étrangère », produire des *tâches blanches*, « apories de la grammaire universelle-continue », qui ne vont pas « contre, mais autrement ». À la question « comment allez-vous aujourd'hui ? », il faut répondre : « Autrement, merci »²¹⁵.

Cet « autrement » prend le nom d'*Autrisme*²¹⁶ chez Filliou. Le concept émerge chez ce dernier à partir de l'étrangement dans la langue et dans la pensée produit par son bilinguisme et son statut de grand voyageur. Sa propension à déformer la colonne vertébrale du langage s'origine dans l'usage, concret et quotidien, de différentes langues, qui brouille les frontières entre le propre et l'étranger²¹⁷. Filliou, dans ses poèmes japonais, ne va effectivement pas *contre* mais *autrement*, ce qui le place, grâce à son plurilinguisme vécu, au-delà des lignes de partages qui fracturent et empêchent l'imaginaire. Le naufrage du surmoi lyrique permet l'émergence de cet autre *jeu*, auquel l'esprit d'enfance peut se mêler pour provoquer lui aussi ces écarts salutaires qui sont autant de pistes de décollage.

214. Anne Woelfel, *Le système Cadiot : L'hétérogène dans le champ de l'expérience*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014, p. 34.

215. Emmanuel Hocquard, *Ma Haïe : Un privé à Tanger II*, Paris, P.O.L, 2001, p. 431.

216. Que nous aborderons dans la deuxième partie.

217. Sur la notion d'écart, on peut évoquer l'article de Laurent Jenny, « La langue, le même et l'autre », *Fabula-LhT*, n° zéro, « Théorie et histoire littéraire », dir. Jean-Louis Jeannelle, février 2005, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/jenny.html>, page consultée le 31 mars 2023.

Chapitre 3 – L'enfance de l'art

Je pense qu'à partir du moment où l'écrivain cesse de se revendiquer comme créateur, c'est-à-dire comme un monsieur siégeant dans les cieux et faisant descendre son inspiration jusqu'à la terre [...], enfin, en revendiquant seulement sa spontanéité, enfin, le privilège, et qu'il revendique le contrôle et la connaissance de ses moyens de production, je pense qu'il accomplit une certaine forme sociale de contestation²¹⁸.



A Joint Work with R. Filliou and a Child, 1971, bois, carnet, boîte à musique, 28,5 x 27,5 x 11,5 cm, Neuss, collection Andersch.

218. Georges Perec, « Georges Perec à propos d'*Un homme qui dort* » [vidéo en ligne], 1967 ; consulté le 18 avril 2019 ; www.ina.fr/vidéo/I08261871.

Pour Filliou, cette forme sociale de contestation passe par le fait de proposer à tout le monde de siéger dans le ciel, plutôt qu'à quelques élus. Pour ce faire, il faut que les mystères de la création soient rendus visibles, donnés, en quelque sorte, comme ils le sont aux enfants, pour qui « la création c'est facile », « c'est amusant²¹⁹ ». Filliou n'aura de cesse d'associer l'esprit d'enfance à son projet éducatif. Au chapitre « la sculpture gouvernementale » d'*EAAV*²²⁰, il dresse une analogie concrète entre le mode de vie des artistes et celui des enfants :

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 artistes²²¹.

La poésie étant une organisation créative de ces loisirs, il faut les employer avec justesse, en « progressant vers son enfance », puisqu'elle est ce qui, « dans le passé de l'homme, permet d'inventer son futur²²² ». C'est parce que le créateur, comme dit Perec, n'est plus « ce monsieur siégeant dans les cieux » et reprend en main, littéralement, ses moyens de production, qu'il « sait comment créer²²³ ». L'abandon de toute virtuosité va de pair avec l'inanité de l'idée d'élection : l'artiste, comme l'enfant, est un « bon-à-rien » « bon-à-tout »²²⁴. En revendiquant sa spontanéité et son privilège, il renoue avec cette chance que constitue l'enfance dans la formation de l'imaginaire. Son privilège, c'est celui de s'être défait de toute notion de compétition et de maîtrise, hormis celle de ses moyens de production, comme le dit bien Perec. « Grand, le poème c'est de rester enfant »²²⁵ :

L'enfance n'est pas alors ce qui est toujours déjà perdu, mais au contraire la réserve des virtualités humaines sacrifiées par les adultes sur l'autel de la réalité ; et l'enfant, dans son inachèvement, est l'être par lequel le monde pourrait se réapproprier la dimension du possible, autrement dit la liberté d'imaginer l'avenir²²⁶.

Comme l'explique encore Anne Mœglin-Delcroix, l'enfance n'est pas une réalité

219. *EAAV*, *op. cit.*, p. 54 et p. 83.

220. La sculpture gouvernementale est une section de l'ouvrage qui enjoint les enfants à répondre à des questions cruciales, dans le monde entier, par groupes d'âge. Filliou propose ensuite de placer leurs réponses dans une sculpture en forme de juke-box pour en disposer à l'envi.

221. *EAAV*, p. 21. Pour rappel, le « sens de la poésie » est le fait d'apprécier les loisirs, la « poésie » une organisation créative de ces loisirs et les « poèmes » un élargissement de l'espace de liberté (*EAAV*, p. 23).

222. Anne Mœglin-Delcroix, « De l'alibi à l'utopie : enfance et esprit d'enfance dans le livre d'artiste », Sur le livre d'artiste, *op. cit.*, p. 237.

223. *EAAV*, p. 83.

224. *Ibid.*

225. Filliou, « Papa il est papa », poème de 1961 traduit en anglais par Dick Higgins, *A Filliou Sampler*, New-York, Something Else Press, 1967, collection « A Great Bear Pamphlet », p. 12.

226. Anne Mœglin-Delcroix, *Ibid.*

biologique, chronologique ou sociologique mais « l'incarnation d'une espérance²²⁷ ».

La reconquête de l'esprit d'enfance passe chez Filliou par l'idée de « don de vivre », c'est-à-dire par la volonté de *retrouver* quelque chose, de (re)prendre contact avec une nature oubliée mais déjà donnée. C'est pour cette raison que l'artiste « crée parce qu'il sait comment²²⁸ », comme il le répète à l'envi :

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.

Le monde de la création étant le monde bon-à-rien, il appartient à tous ceux qui ont de la créativité, c'est-à-dire quiconque revendiquant son talent inné et naturel : celui d'être bon-à-rien. [...] ²²⁹.

Le « don de vivre », chez Filliou, c'est le génie qu'on retrouve dans sa *République*, soit cet exercice non-spécialisé de l'imagination : l'inverse du talent, de la compétence. Ce mouvement est subversif parce qu'il apparaît au monde de l'art comme un retour en arrière contre-intuitif ou paradoxal. Pourtant, c'est en puisant dans cette ressource innée que l'adulte, à l'image de l'enfant, peut s'exercer à être artiste, c'est-à-dire à utiliser créativement ses loisirs.

George Brecht l'a souvent répété : « il y a si peu à faire et tant de temps pour le faire²³⁰ ». Pas de régression ici, simplement ce mouvement intérieur par lequel l'adulte s'autorise à ne plus être bon à quelque chose (l'activité spécialisée étant vouée, pour Filliou, à être abandonnée aux machines). Cette « pédagogie de la libération²³¹ » dont parle Anne Mœglin-Delcroix à propos de l'œuvre de Filliou est un projet éducatif de grande échelle, qui vise une substitution totale des valeurs traditionnellement associées à l'éducation. Cette dernière se doit d'aider à « essayer de ne pas désapprendre », puisque l'artiste en bon-à-rien sait comment créer, avec une facilité déconcertante. Il n'y a pas de méthode spécialisée mais un miracle constamment renouvelé de la création, qui puise dans cette confiance (que d'aucuns qualifient d'utopique) dans les potentialités infinies de l'individu

227. *Ibid.*

228. *EAAV*, p. 83. Cf. *Je disais à Marianne*, *op. cit.*, les *LPC*, *op. cit.* (inédit de *RDCS*), pour des formules analogues.

229. *Ibid.*, p. 84.

230. Épigraphe des *Scénarios-minute* (avec Robert Filliou, traduction Richard Tialans), *AAREVUE*, n°46, septembre 1972.

231. *Ibid.*

lorsqu'il touche à cet esprit d'enfance. S'il emploie souvent le vocabulaire de la mystique, et ici, singulièrement, l'image de Dieu comme bon-à-rien absolu, c'est justement parce que la création est facile. Nul besoin de donner foi à tel ou tel corps doctrinaire : il suffit d'accorder celle-ci aux propensions infinies de l'imagination. L'omniprésence des questions cosmogoniques dans le corpus de Filliou témoigne de cette préoccupation permanente quant à la nature du mystère de la création. Chez le poète, ce mystère est toujours donné, étale, comme dans les *Jeux du Mystère* publiés dans l'anthologie *Games at the Cedilla or the Cedilla takes off* [*Jeux à la Cédille, ou La Cédille s'en va*] en 1967²³².



Robert Filliou traçant le mot « miracle » à la craie sur une de ses « Boîtes », à gauche de son épouse Marianne. Image extraite du catalogue monographique du Centre Pompidou, 1991.

Comme l'explique Philippe Cuenat, ces jeux poétiques visent à « substituer à l'œuvre d'art la représentation des processus créatifs et une réflexion sur l'attitude esthétique²³³ ».

En effet, ils remplacent la réalisation par une ossature poétique, un modèle sans mystère

232. Il est aussi « donné » dans les *Secrets, Relatif et Absolu*, de la *Création Permanente*, qui sont régulièrement énoncés par Filliou (le premier est le principe de l'*Autrisme*, le second le poème « Filliou idéal » dont nous reparlerons).

233. « "L'œuvre sans valeur" : La place du spectateur dans l'œuvre de Robert Filliou », *Désordre du jeu : poétiques ludiques*, Jacques Berchtold, Christopher Lucken et Schoettke Stefan (dir.), Genève, Droz, 1994, p. 235.

qui s’amuse du démiurgisme traditionnellement associé à la production poétique. Cette épure renvoie le lecteur à ses propres conceptions quant à la création artistique et l’accule à remodeler lesdites conceptions. Mais là où Cuenat voit essentiellement une charge critique et ironique, nous pensons plutôt que Filliou et Brecht rechargent symboliquement la notion de « mystère ». Ce n’est en effet pas parce qu’il est révélé, et que les poètes jouent avec ce démiurgisme farcesque, qu’il disparaît pour autant. Il est plutôt transmué : ce n’est plus l’apanage du monsieur siégeant dans les cieux mais celui du bon-à-rien, qui ne s’embarrassera pas de scrupules quant à sa légitimité à remplir les poèmes.

Le Jeu du Mystère

I

Une Contribution à l’Art de la Peinture

Prenez _____ (un matériau coloré)
ajoutez-y _____ (un matériau qui sèche)
et placez-les sur _____ (une surface plane)
en _____ (faire une action) ²³⁴.

C’est avec la même décomplexion que Filliou invite les enfants, dans son projet « Jouer la Bible²³⁵ », à pratiquer un jeu de cartes inspiré de la Genèse, consistant à « allumer et éteindre la lumière, faire couler l’eau, dessiner les animaux, façonner l’homme et la femme en pâte à modeler, etc. »²³⁶. Ainsi, chacun pourra jouer ou rejouer pour lui-même le plaisir *in-fini* de la création du monde.

C’est à l’expérience individuelle de la banalité du mystère qu’invite Filliou, comme le fait Dewey :

On associe généralement l’esprit créatif à des personnes considérées comme rares et uniques, telles que les génies. Mais chaque individu est unique à sa manière. Chacun fait l’expérience de la vie sous un angle différent des autres, et ainsi il a quelque chose de spécifique à donner aux autres s’il peut faire de ses expériences des idées qu’il transmet aux autres²³⁷.

À travers cette question du mystère, c’est bien à celle de l’originalité que le poète renvoie.

234. *Games at the Cedilla or the Cedilla takes off*, *op. cit.*, n.p., annexe n° 4.

235. Filliou explique l’origine du projet dans *EAAV* (p. 180) : en 1963, il commençait à travailler avec Pfeufer au *Poïpoïdrome*, qui comportait des jeux historiques et géographiques pour les enfants. Le père de Pfeufer, éditeur de livres religieux pour enfants, est fasciné par les jeux de Filliou et lui demande s’il peut en concevoir de similaires à partir de la Bible. Mais les éditeurs ne voulurent jamais de leur proposition.

236. *EAAV*, p. 203.

237. Dewey repris par Charles Floren, *op. cit.*, p. 222.

L'idée de Dewey semble naïve ; plutôt, elle semble tellement relever de l'évidence qu'elle finit par être complètement enfouie sous les conceptions « adultes », « matures », qui oublient la singularité primordiale de toute expérience. Chaque découverte, chaque création, même minime, est unique pour l'individu. Il est le premier à la réaliser, et c'est peut-être ce sentiment auquel s'autorise l'enfant que Filliou veut susciter dans les *Jeux du Mystère*. C'est pour cette raison qu'ils sont des *mages*²³⁸ : ils se tiennent au plus près de leur nature divine, c'est-à-dire d'une conscience de l'activité de création constante à laquelle participe tout individu²³⁹.

Si Filliou insiste tant sur l'art comme fondement des valeurs, pour le paraphraser dans *EAAV*, c'est parce que ce dernier incarne « les idées et les idéaux de l'enfance ». Si « nous sommes tous des enfants », « nous sommes tous des artistes potentiels » : « l'art est violence. L'art au lieu du meurtre²⁴⁰ », assure-t-il. L'esprit d'enfance n'est pas pure naïveté, bien au contraire, il implique de faire trembler le sol de l'univers adulte. En cela, il pousse à un non-conformisme, au sens d'Emerson : « l'homme mûr, enfermé comme en prison par sa conscience », doit « revenir à sa neutralité première²⁴¹ ». On retrouve, dans les figures du non conformisme que sont les enfants chez Emerson, ce même naturalisme que chez Filliou :

Quels beaux oracles la nature ne nous donne-t-elle pas sur ce sujet, sur le visage des enfants, des nouveau-nés, à travers leur comportement et même chez les bêtes. Cet esprit divisé et rebelle, cette méfiance à l'égard d'un sentiment parce que notre arithmétique a calculé la force et les moyens opposés à notre propos, cela ils ne l'ont pas. Leur esprit étant intact, leur regard est encore invaincu, et lorsque nous fixons leur visage, nous sommes déconcertés. La petite enfance ne se conforme à personne, tous s'y conforment [...] ²⁴².

La figure de l'enfant fait office d'image absolue du créateur chez le philosophe, comme chez Filliou qui hérite de sa lecture de *Confiance en soi* cette idée que l'œuvre d'art doit nous enseigner à « nous soumettre à notre spontanéité »²⁴³. L'esprit d'enfance permet ce recentrement de l'attention vers les ressources intimes, vers « cette lueur qui, de l'intérieur, traverse [l']esprit comme un éclair ». L'individu doit cesser de tourner ses regards vers l'extérieur, de « [prêter] attention à l'éclat qui brille au firmament des

238. Le sous-titre français de la *Sculpture Gouvernementale* est « O mages, que sont les enfants » (cat. Pompidou, *op. cit.*, p. 76).

239. De la même façon, Filliou invite les enfants à faire des prophéties (*Jouer la Bible, EAAV*, p. 205).

240. *EAAV*, p. 86.

241. Ralph Waldo Emerson, *La confiance en soi et autres essais*, traduction Monique Bégot, Paris, Rivages poche, 2018 [1841], coll. « Petite Bibliothèque », p. 104.

242. *Ibid.*, p. 103.

243. *Ibid.*, p. 101.

bardes et des sages²⁴⁴ ». C'est parce qu'il reconnaît, dans les œuvres, l'écho de ses propres pensées ; c'est grâce à cette nature commune, retrouvée dans l'enfance, que l'individu peut s'accorder toute confiance et s'autoriser à la création. Chez Emerson comme chez Dewey, la quête de cet esprit d'enfance subversif s'origine dans une recherche de la « neutralité première » de l'individu, de la disponibilité envers l'expérience comme étant toujours unique et toujours fondamentalement nouvelle. Dans *Confiance en soi*, il s'agit ainsi « d'éviter tous les engagements », et, « ayant observé, [d']observer à nouveau avec la même innocence impartiale, incorruptible, dépourvue et de peur et d'affection [...] »²⁴⁵. La confiance en soi relève de l'esprit d'enfance puisqu'il incarne cette omnipotence d'un individu qui aime « les réalités et les créateurs » et abhorre « les noms et les usages »²⁴⁶.

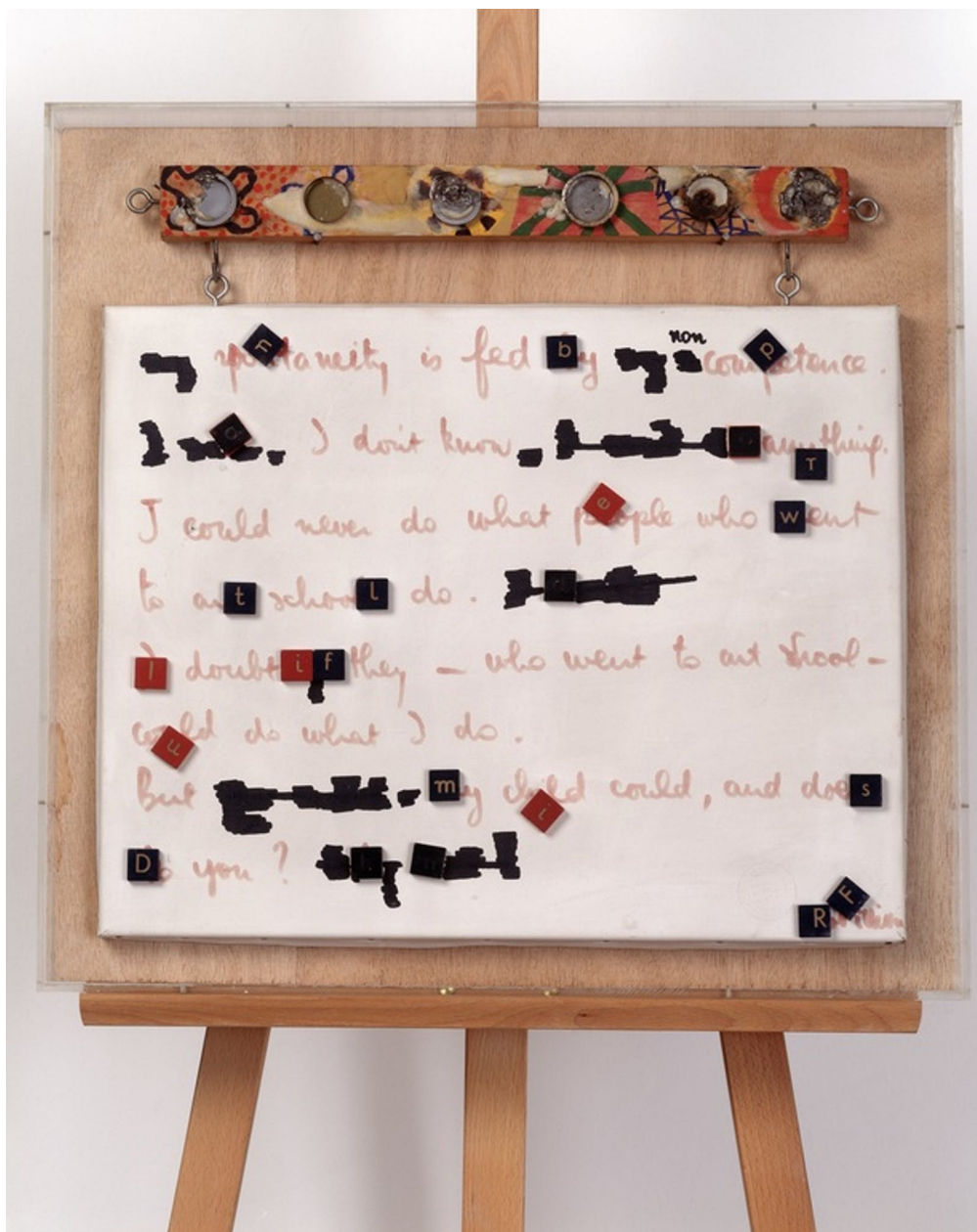
Chez Filliou, cet état d'esprit revêt des formes très concrètes, une plasticité qui lui permet de jouer à différents degrés sur la posture du maître et celle de l'élève. Son *esthétique scolaire* est évidente : il utilise régulièrement la craie, le tableau noir, des formats standard de papier qui renvoient à l'étude (le papier quadrillé notamment). Ses dessins sont schématiques, et les bonhommes-bâton y sont nombreux. Filliou s'arroge le droit de montrer une pièce en train d'être faite. La mise en scène récurrente du repentir²⁴⁷ ramène les objets au temps de la classe, dans une version apparemment non finie. Filliou, avec les fragments de mots barrés, donne à voir les versions successives du poème, le restitue dans l'épaisseur de sa durée, dans la densité temporelle et concrète de sa conception. Il montre l'erreur pour l'intégrer au processus créatif plutôt que de la faire artificiellement refluer, comme le font encore beaucoup d'artistes, vers les angles morts de l'atelier. Cette conception holiste de l'objet plastique permet de comprendre que le poète est, paradoxalement, maître de sa production, dont l'erreur est un des moyens. Le repentir est cet espace traditionnellement laissé disponible à la reprise, au travail du peintre qui y laisse plus ou moins voir sa main. Il est une construction délibérée de l'erreur comme donnée plastique et conceptuelle, intégrée aux autres éléments de composition du poème ou du tableau.

244. *Ibid.*, p. 100.

245. *Ibid.*, p. 104.

246. *Ibid.*, p. 105. On peut voir dans cette assimilation, par Emerson, du conformisme aux noms et aux usages une préfiguration de la réflexion de Dubuffet sur le vocabulaire.

247. Dans les pièces déjà évoquées et/ou montrées : le « e » barré de « sensibilité » dans *Je meurs trop*, le « petit lib/vre blanc » du *Joint Work* avec un enfant, le « poème des mots n'ayant plus de sens ».



Spontaneity is Fed by Non-Competence, 1969-1970, technique mixte, 55,7 × 57,3 cm, Neuss, collection Andersch.

Dans le poème « La spontanéité se nourrit de la non-compétence », Filliou mobilise l'ensemble de ces données plastiques (crochets, mots raturés, lettres aimantées, écriture autographe, tableau du maître) au profit d'un poème-manifeste :

La spontanéité se nourrit de la non-compétence.
 Je ne sais rien.
 Je ne pourrais jamais faire ce que font les gens qui sont allés en école d'art.
 Je doute qu'ils – ce qui sont allées en école d'art – puissent faire ce que je fais.
 Mais mon enfant le peut, et le fait.
 Et vous ?²⁴⁸.

248. Notre traduction.

Le repentir sert à souligner le changement lexical qu'opère Filliou : il s'agit bien de parler de *non-compétence* plutôt que d'incompétence, c'est-à-dire de refuser la compétence en soi, bonne ou mauvaise. L'adresse directe au lecteur, sous forme d'interrogation mêlée de défi, veut l'inviter à reconsidérer la légitimité du geste artistique. Filliou propose une forme qui ne satisfait pas l'œil, qui veut simplement exposer ce qu'elle énonce, soit ici la déhiérarchisation entre les artistes professionnels et ces artistes amateurs que sont aussi les enfants.

Drôle de façon d'exemplifier la spontanéité que la mise en scène figée de ce désordre savant, dans lequel ratures et collages permettent tout de même de conserver la lisibilité du poème. C'est avec la même ambivalence vis-à-vis de ses outils et de l'imaginaire auxquels ils renvoient que Filliou ne cesse d'utiliser la forme du dictionnaire. À l'instar du tableau – qui n'est plus *noir* –, le dictionnaire est une forme paradigmatique de la vie en classe, et il contient en puissance toute l'autorité tacite du maître et de son savoir.

Dans les archivages personnels précédemment évoqués, les abécédaires sont nombreux. Le catalogue du MuHKA, par exemple, devait aboutir à une monographie exhaustive mais n'a jamais été achevé. Le poète travailla à un projet de dictionnaire pendant de longues années, jouant avec son prénom pour en composer le titre : le *Petit Robert Filliou*. La charge comique et critique ne doit pas engendrer de méprise quant au projet lui-même, que Filliou prenait au sérieux et qui le menait à des réflexions soutenues sur la question de l'entrée. Dans sa discussion avec Irmeline Lebeer, qui devait aboutir à cet abécédaire « définitif », il explique bien vouloir renouveler la signalétique du langage de l'intérieur, en subvertissant la fonction d'entrée de dictionnaire. La multiplication des renvois, dans son dictionnaire, doit permettre d'éviter le pouvoir figeant de la définition, comme il le précise à propos de l'entrée « Avant-garde ». Il refuse la proposition de Lebeer de faire figurer son *Eternal Network* sous cette dernière, ce qui serait commode mais simplificateur à l'excès : « plutôt que d'avoir quelque chose de vivant comme le *Réseau*, on devient subitement embarrassé, on place les mots hors-contexte²⁴⁹ ».

249. « *Instead of having something alive like the Network we suddenly become self-conscious, we take words out of their context* », catalogue *op. cit.*, p. 50-56.

Filliou « préfère que les gens lisent le livre plutôt qu'ils cherchent des entrées qui correspondent à leurs propres idées²⁵⁰ » puisqu'il a, conceptuellement, remplacé le terme d'avant-garde par « Réseau Éternel ». Utiliser dans son dictionnaire un vocabulaire étranger à son œuvre par souci d'efficacité engendrerait un geste contreproductif de la part du lecteur : celui de la *reconnaissance*, tandis que le poète vise un bouleversement complet des valeurs à travers ces substitutions synonymiques. « L'artiste en *sémionaute* », pour reprendre la formule de Nicolas Bourriaud, ne cherche pas à « diriger », il préfère « laisser deviner²⁵¹ ». Il ne veut pas remplacer le lecteur ni « prendre en charge la responsabilité qu'il a vis-à-vis de [lui-même]²⁵² ». Si bien que dans ce lieu privilégié de la norme qu'est le dictionnaire, Filliou refuse d'être une figure d'autorité. Comme il l'a souvent répété, le langage pour lui est un outil, « mais pas nécessairement un outil de communication²⁵³ ». Les correspondances lexicales doivent aménager cet espace de spontanéité qu'il appelle de ses vœux. C'est dans la formation de l'esprit que Filliou s'immisce, voulant perturber les gestes de conformation auxquels elle nous a conduit. Son esthétique scolaire vise à défaire ce que nous avons appris, en multipliant les signes, en re-dirigeant l'attention sur l'erreur, en provoquant la confusion. L'abondance du vocabulaire signalétique rend palpable, très concrètement, cette fonction de *sémionaute* que se donne Filliou. Il veut créer différents parcours dans son œuvre, imaginer des itinéraires non balisés, puisque l'artiste

évolue dans le paysage des idées et des représentations tel un transformateur d'énergies. Car l'art est aussi une signalétique : l'œuvre aiguille la perception, elle fonctionne comme un « opérateur de bifurcations dans la subjectivité²⁵⁴ ».

Les indices formels d'une position de maître sont dévoyés par Filliou, qui invite au contraire à une dispersion du sens : les flèches se multiplient et l'esprit s'éparpille. Le dictionnaire devient le lieu de ces bifurcations salutaires, opérant des disjonctions ou des mises en lien à chaque fois nouvelles.

250. « *Even if it's not very practical, I prefer people to read the book rather than to look up things that correspond to their own ideas* », *Ibid.*, p. 52. À ce sujet, Filliou évoque également ses livres non paginés comme *Games at the Cedilla*.

251. *Ibid.*

252. *Ibid.*

253. *Ibid.*

254. Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 132.

Je pensais à un livre, mais je n'aimais pas cette idée²⁵⁵.

Lire, c'est retrouver – au niveau du corps, et non à celui de la conscience – *comment ça a été écrit* : c'est se mettre dans la production, non dans le produit²⁵⁶.

Le tableau noir n'est plus le lieu de la maestria de l'exécution graphique, l'œuvre finie est un brouillon, ostensiblement imparfaite. Il faut ici revenir sur une des caractéristiques formelles les plus puissantes dans l'œuvre de Filliou : le choix de l'autographie. La grande majorité de ses poèmes sont en effet autographes, même parfois lorsqu'ils sont reproduits sous forme de multiples ou publiés dans des ouvrages aux formats plus traditionnels. L'autographie est le pendant scriptural de cet ensemble de signes qui visent à « préserver le langage parlé au maximum », comme il l'explique au sujet de l'entrée de dictionnaire, à « maintenir quelque chose de vivant²⁵⁷ ». En insistant sur le geste d'écriture et sur les singularités de la graphie, celle-ci devient un « écrit en performance », pour reprendre le terme de Gaëlle Théval. S'opposant à l'anonymat de l'imprimé, l'écriture autographe va dans le sens d'un « devenir esthétique du geste d'écrire envisagé comme pure médialité²⁵⁸ » :

L'écriture manuscrite manifeste la présence du destinataire-scripteur dans son texte, atténue les distances entre le scripteur et le destinataire. Ce qui est en jeu dans l'écriture autographe, c'est l'énonciation, qui n'est plus définie comme l'acte pour lequel on utilise la parole, mais qui est une énonciation grammaticale, l'acte par lequel un scripteur utilise l'écriture²⁵⁹.

Héritage duchampien, l'écriture à la main, lorsqu'elle est reproduite, prend « une revanche éclatante contre les conventions livresques²⁶⁰ ». Pour Duchamp, en effet, la publication des notes autographes dans la *Boîte verte* permet de jouer des ambiguïtés quant à leur statut d'objet, soit de textes à lire et à regarder à la fois. Avec cette publication, la note manuscrite sort de la sphère privée, se dépare de son « aura »

255. Marcel Duchamp repris par Partouche, *op. cit.*, p. 35.

256. Roland Barthes, *Le grain de la voix : entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, 1999, coll. « Points. Essais », p. 180.

257. Catalogue MuHKA, *op. cit.*

258. Gaëlle Théval, « Gestes d'écriture et écriture du geste dans les poésies expérimentales depuis les années 1960 », *Les Gestes du poème*, sous la dir. de Caroline Andriot-Saillant et Thierry Roger, Rouen, CÉRÉDI, 2016, p. 18.

259. Jean Gérard Lapacherie, « De la grammatextualité », *Poétique*, 1984, n°59, p. 292.

260. Claire Bustarret, « Support matériel et innovation éditoriale : la *Boîte verte*, “a-livre” et quasi fac-similé », *Livre/Poésie : une histoire en pratique(s)*, Paris, Éditions des Cendres, 2016, p. 144.

spécifique. Acte fondateur d'une certaine modernité, la *Boîte verte* « prend à contre-pied les valeurs patrimoniales et testimoniales de l'autographe²⁶¹ » en offrant aux collectionneurs de cette période « une abondance de pièces non signées et lacunaires²⁶² ». Filliou, bien conscient de cette liberté d'emploi de l'autographie après la transgression duchampienne, s'en sert indifféremment pour des originaux et pour des publications imprimées. Chez tous deux,

la présence de la main est à la fois magnifiée, mise en scène, par l'irrégularité des tracés cursifs et la présence des déchirures, et anonyme, dépourvue de tout ancrage dans un sujet-auteur renommé²⁶³.

La *Boîte verte*, définie comme « manuel du Grand Verre », joue avec ces notions d'original, de rareté et de main démiurgique. L'autographie transgresse les codes traditionnels de lisibilité en mettant l'accent sur le « grain » singulier d'une graphie. Progressivement, *via* Duchamp puis Magritte, elle fait image d'elle-même en étant reproduite ou formalisée. Ce mouvement de réification traduit le désir profondément ambivalent de la forme-livre chez Duchamp, en engendrant ces effets paradoxaux qui l'ébranlent de l'intérieur.

Si Filliou se place bien dans la lignée duchampienne d'un emploi reproductible de l'autographie, il utilise cette dernière dans des pièces originales la plupart du temps, ce qui le situe plutôt du côté de Magritte. Qui plus est, son esthétique scolaire ne peut ignorer ce précurseur notoire, dont la graphie a longtemps fasciné par son caractère appliqué, tellement rigide qu'il en devient inquiétant. Foucault l'a décrite avec beaucoup d'acuité :

une écriture régulière, appliquée, artificielle, une écriture de couvent, comme on peut en trouver, à titre de modèle, en haut des cahiers d'écoliers, ou sur un tableau noir après une leçon de choses²⁶⁴.

La réflexion sur l'auctorialité *via* le paradoxe original/reproductible est le pendant stratégique et formel d'un questionnement plus viscéral sur le statut d'autorité. Chez Magritte, la normativité plastique sert une mise en déroute de la lecture, comme l'explique bien Foucault. La fonction de la graphie comme du dessin, tout autant scolaire et schématique, semble être « de se faire reconnaître », « de laisser apparaître

261. *Ibid.*, p. 141.

262. *Ibid.*

263. *Ibid.*

264. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* [1973], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2010, p. 18.

sans équivoque ni hésitation ce qu'il[s] représente[nt]²⁶⁵ ». Pourtant, dans *Ceci n'est pas une pipe* par exemple, cette fonction de communication est invalidée par la mise en relation aporétique du texte et du dessin, qui « inquiète tous les rapports traditionnels du langage et de l'image²⁶⁶ ». Le maître Magritte met en scène une démonstration de la non-coopération entre mot et image qui questionne l'idée même de modèle. La disparition du lieu commun entre ce qui est lu et ce qui est vu « tient en respect la dénomination²⁶⁷ » et permet cette remotivation des liens dont nous parlions à propos des entrées de dictionnaire.

Quelque part entre le paradoxe duchampien et la sédition lisse d'un Magritte, Filliou se réapproprie ce jeu entre écriture autographe et reproductibilité technique, entre esthétique scolaire surannée et *inquiètement* de la démonstration. Rien ne sort indemne de cette confrontation. Le texte est affecté par les qualités d'*image* qu'il prend inévitablement lorsqu'il est autographié, même si chez Filliou les mouvements expressifs, les impulsions scripturales ne sont pas gommées. Elles induisent, contrairement au travail de formalisation effectué par Duchamp et Magritte, de conserver une relation corporelle plus directe. Comme toujours chez Filliou, il y a refus du systématisme : la spontanéité est plus ou moins perceptible, malgré cette ambiguïté fondamentale du geste autographe. Après les grandes avant-gardes du début vingtième, il s'agit moins de s'éloigner de la main, comme le proposait Duchamp, que d'insister sur le moyen *en tant que tel*. Quoi de mieux, alors, pour exprimer cette spontanéité im-médiate, que de « communiquer une communicabilité²⁶⁸ », à travers la mise en scène du geste d'écrire ?

L'autographie, en restituant le geste d'écriture, est bien ce troisième terme entre *praxis* et *poïesis* dont parle Giorgio Agamben. En soulignant la main, elle rend seconde l'appréhension rétinienne et purement sémantique du poème. Le geste ouvre alors « la sphère de l'*èthos*²⁶⁹ », soit ce qui n'est ni *production* ni *action* mais « ce qui consiste à assumer et supporter » l'action. Dès lors, l'autographie peut être considérée comme un non-conformisme façon Emerson, soit, littéralement, le refus de con-former son corps et les singularités de son expression momentanée. C'est le geste d'écrire en lui-même qui fait

265. *Ibid.*, p. 18.

266. *Ibid.*, p. 23.

267. *Ibid.*, p. 48.

268. Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002 [1992], coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », p. 70.

269. *Ibid.*, p. 69.

événement :

[...] si le faire est un moyen en vue d'une fin et l'agir une fin sans moyens, le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et présente des moyens qui se soustraient comme tels au règne des moyens sans pour autant devenir des fins²⁷⁰.

Le geste d'écriture n'est plus effacé, masqué, dissimulé derrière un standard, sans pour autant devenir une fin en soi, puisque, comme l'explique bien Agamben, il garde sa qualité de moyen. Chez Filliou, l'autographie n'est pas cette exploration des limites qu'elle est chez Magritte ou Duchamp. S'il est conscient de cet héritage et de la mise en crise du langage comme représentation que l'emploi autographe induit nécessairement, il préserve ses qualités communicationnelles et ne fait pas de la mise en scène de l'écrit son objet. Ce qui intéresse Filliou, c'est bien d'« exhiber une médialité²⁷¹ », de rendre visible la production scripturale dans ce qu'elle a de « facile », de non médié, non transformé. Si l'écriture manuelle mène à la dimension éthique, c'est parce qu'elle rend apparent « l'être-dans-un-milieu²⁷² ». Elle expose le geste hors de toute transcendance, ce qui permet de se placer du côté de la production, comme disait Barthes. En lisant les mots tout en reconstituant le trajet gestuel qui les a tracés, le lecteur reconstitue un environnement productif et non pas le seul produit de ce geste. Il se place du côté des moyens *et* des fins sans plus les distinguer. D'un côté, Filliou écrit, de l'autre, il désigne le fait même qu'il est en train de s'adonner à l'écriture. « Communicant » ainsi « une communicabilité », il *dit*, tout en n'ayant rien à dire, puisqu'il *dit qu'il montre qu'il dit*. En cela, l'autographie témoigne de « l'être-dans-le-langage » de l'homme, de l'économie et de l'écologie poétique dans lequel il se situe, difficilement exprimable autrement que par ce geste.

A. Refonder la langue : *Sémantique Générale*, le poète en grammairien

Un général c'est un particulier²⁷³.

C'est le squelette qu'il faut prendre en compte aujourd'hui alors qu'il règne une confusion dans tous les domaines intellectuels sur tout ce qui concerne les parties *charmues* de l'écriture²⁷⁴.

270. *Ibid.*

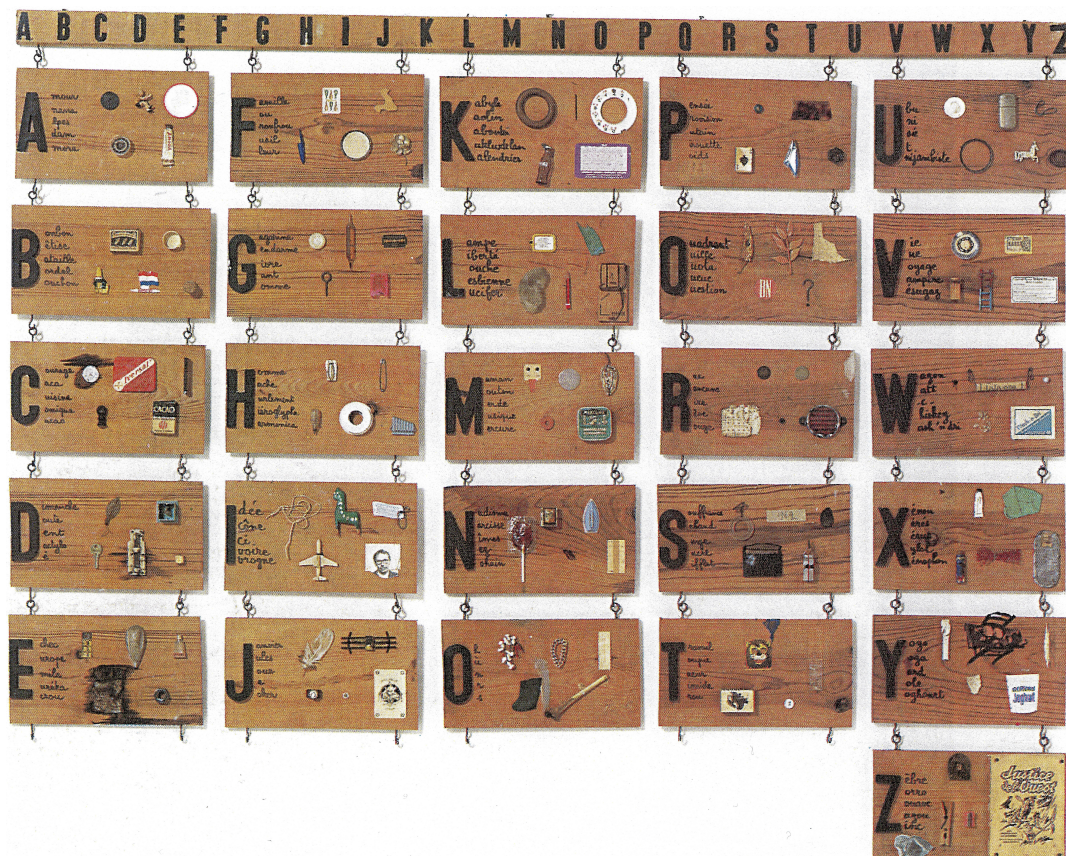
271. *Ibid.*

272. *Ibid.*

273. Robert Filliou, extrait de *Kabou cinéma muet*, version *RDCS*, *op. cit.*

274. Emmanuel Hocquard citant William Carlos Williams, *Tout le monde se ressemble : une anthologie de poésie*

Sur chaque petit panneau de bois, une lettre de l'alphabet sert d'appui à la rédaction de cinq mots, apparemment choisis au hasard, puis assortis de cinq objets. La *Sémantique générale*, pièce de 1962, est une sorte d'acrostiche universel qui retourne l'alphabet à sa fonction de « dé à 26 faces²⁷⁵ ». Infiniment modulable, notamment grâce à son système d'accrochage en suspension, le poème visuel explore la relation entre le mot et l'objet, tantôt immédiatement constatable, tantôt indicielle voire impossible à motiver.



Sémantique générale, 1962, matériaux divers sur 26 panneaux de bois reliés par des crochets, technique mixte et texte manuscrit, 149 x 182 x 6 cm, Mönchengladbach, Musée Abteiberg.

L'exercice d'observation est sans cesse perturbé par ces étranges mises en lien. S'il est toujours un objet qui semble renvoyer immédiatement à un mot, certains semblent pouvoir décrire l'ensemble des objets accrochés, ou plusieurs d'entre eux. D'autres, à l'inverse, paraissent orphelins. Comme l'explique Cuenat, « le jeu se complique donc très vite puisque le spectateur se trouve devant la possibilité d'explorer et de motiver à des degrés divers toutes les relations²⁷⁶ ». Trompé par le titre et par l'aspect systématique des

contemporaine, Paris, P.O.L, 1995, p. 14.

275. Cuenat, article *op. cit.*

276. *Ibid.*

correspondances, le spectateur se retrouve en fait face à un objet poétique ne délivrant qu'un alphabet *possible* : de la norme dérive une série d'associations poétiques qui la mettent en défaut. Le format de l'œuvre est une invite : travailler la langue est un « jeu d'enfant » nécessitant un point de départ minimal, qui devient rapidement prétexte. Filliou accuse le trait en se jouant de toutes les conventions, écrivant par exemple « Kalendrier » ou « Anana » et utilisant indifféremment des noms de marques (Wash'n dri, Vésugaz) et de philosophes antiques (Xénophon).

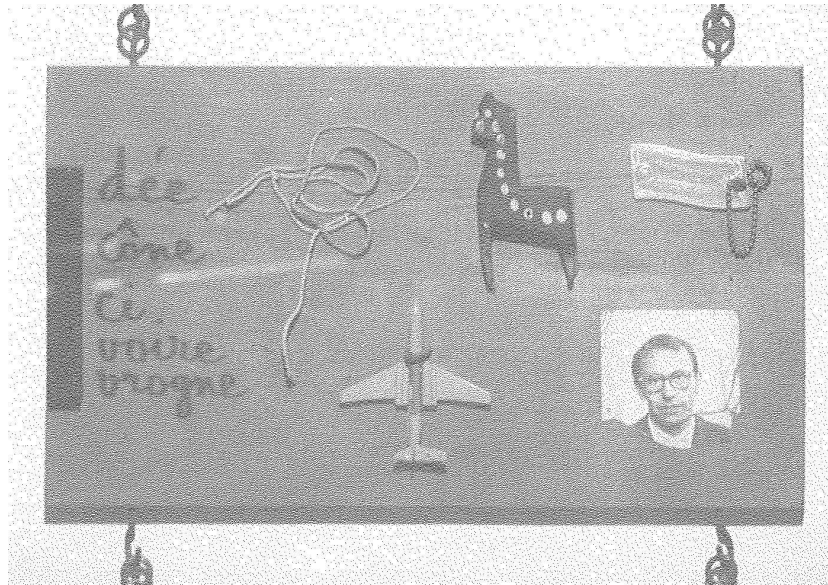
Le poète convoque une isotopie du jeu (quille, pirouette, toupie, yoyo, dé, joker) et du doute (bêtise, doute, échec) qui viennent mettre en abyme les effets de la pièce. La grande majorité des entrées a une fonction réflexive. S'il faut souligner l'ironie pompeuse du titre et la mise en crise du langage qu'opère l'œuvre à l'orée de la « non-carrière » de Filliou, elle ne peut pourtant pas être réduite à un relativisme. Proposée comme une émancipation vis-à-vis d'un déjà-là qui n'est *a priori* pas censé être capable de délivrer du poétique, la *Sémantique générale* libère en même temps qu'elle génère de l'instabilité. Son propos ne peut être ramené à cet « antinomialisme radical » dont parle Roland Recht, pour qui Filliou démontre ici que « nommer, distinguer par le nom, c'est établir des limites dans un monde qui, par définition, est sans limite²⁷⁷ ».

À l'« extrême relativisme²⁷⁸ » de cette *Sémantique générale*, qui tient plutôt du *particulier*, s'ajoutent en effet différents encryptages qui en complexifient la lecture et visent à « réélaborer la grammaire de [nos] formes de vie²⁷⁹ ». C'est d'abord à un autoportrait que se livre Filliou, en construisant, au fil de l'alphabet, une figure du fou, à travers une isotopie de la bizarrerie, de l'excentricité (« zèbre », « zouave », « ubu », « zazou ») de l'anormalité (« louche », « fou », « singe ») voire de la pathologie (« ivrogne »). L'isotopie du jeu et de la crise peuvent alors renvoyer à cette tentative d'autoportrait liminaire, qui construit ou déconstruit une figure du poète se tenant à la marge.

277. Roland Recht, « L'homme sans qualités. Robert Filliou », *Point de fuite : Les images des images : Essais critiques sur l'art actuel, 1987-2007*, Paris, Les éditions des Beaux-Arts de Paris, 2009, collection « D'art en questions », p. 145-157.

278. *Ibid.*

279. Alexandra Bidet, Marielle Macé, « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », *Revue du MAUSS*, n°38, 2011, p. 397-412.



L'encryptage autobiographique renforce ce portrait : à la lettre « I », Filliou place un portrait photographique qui peut résonner tant avec « Ivrogne » qu'avec « Ici » et « Icône » ; à « J », il écrit « Janvier », qui est son mois d'anniversaire, comme le soulignent « Je » et « Jour » à la même entrée. D'autres éléments biographiques sont moins immédiatement perceptibles (« Kabouki », « voyage » ; « Nîmes », ville où il a fait son lycée ; « rouge », qui peut évoquer son adolescence de résistant communiste, tout comme « salaud », « tueur », « vampire », puisqu'il était exécuté pour les F.T.P.²⁸⁰ ; etc.). Le « Narcisse » à la lettre « N » peut signaler cette tentation de l'autobiographie, qui est une « Pirouette » autant qu'une « Question ». Si bien que cet extrême relativisme qui fait cohabiter *cosmique* et *caca*, *sucre* et *souffrance*, *fusil* et *froufrou* n'est semble-t-il qu'un écran au véritable poème, celui du particulier Filliou.

Cette hypothèse de la résonance du général avec le particulier peut être étayée par la présence de déictiques (« Je », « Ici ») qui insistent sur la dépendance de la motivation des liens entre mots et objets vis-à-vis de l'ici et maintenant de l'énonciation. La pièce dépend en effet de son actualisation, ce qui est par ailleurs souligné par le portrait photographique et la date du poème inscrite sous la lettre « S », qui fonctionnent comme une signature. La *Sémantique générale* est alors une réflexion liminaire sur l'individu : les enjeux énonciatifs font du poème *un procès d'appropriation*. « Avant l'énonciation, la langue n'est que la possibilité de la langue²⁸¹ », comme l'a notoirement

280. Filliou rejoint la résistance cévenole en novembre 1943 (Cf. infra).

281. Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris,

expliqué Benveniste, ce qui fonde la légèreté des associations autant que leur profondeur. C'est parce que Filliou s'implique dans sa sémantique que celle-ci peut passer de la froideur désincarnée et autoritaire du général²⁸² à la chaleur imparfaite du particulier : « dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, le locuteur implante l'autre en face de lui²⁸³ ». En « introduisant celui qui parle dans sa propre parole », l'énonciation ouvre sur les formes de l'interrogation, de l'intimation et de l'assertion dont nous verrons plus avant qu'elles forment l'essentiel du corpus. Elle dessine également ce que Benveniste appelle son cadre figuratif, c'est-à-dire la structure du dialogue, où « deux figures en position de partenaires sont alternativement protagonistes de l'énonciation²⁸⁴ ». Impossible, donc, d'être général : l'être-dans-la-langue, pour reprendre la formule d'Agamben, est nécessairement dialogique.

En libérant la correspondance mot-image dans cette pièce propédeutique, Filliou fait de l'indétermination de la grammaire une potentialité ludique et pratique. Comme Emmanuel Hocquard après lui, il fait la preuve que cette dernière « devrait être un jeu d'inventions perpétuelles²⁸⁵ » où les règles ne précèdent pas les inventions. Dans cet esprit « pragmatiste » et « non correspondantiste », « le langage ne se définit pas par une relation ostensive au réel, mais par sa capacité active à modeler ce dernier²⁸⁶ ». C'est l'usage qui est mis en lumière par la *Sémantique générale*, ce qui consiste à attester « que le langage est d'emblée dans le monde », « que l'expérience sensible et les contenus ne le précèdent pas, ne le fondent pas²⁸⁷ », comme en témoigne également la présence des objets. Le jeu des correspondances est un outil de libération. Usages métaphysiques et ordinaires sont mis à équivalence, comme le souhaitait Wittgenstein : « les mots "langage", "expérience", "monde", s'ils possèdent un usage, doivent en avoir un d'aussi modeste que les mots "table", "lampe", "porte" ». Filliou lecteur du philosophe a bien compris cette propension émancipatrice de l'établissement de nouvelles connexions, qui permet d'intégrer l'esthétique à nos formes de vie en crédibilisant le saugrenu. Le

Gallimard, 1972, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 81.

282. Le choix du vocabulaire militaire n'est pas hasardeux, surtout lorsqu'il est mis en relation avec l'isotopie de la folie et de l'anormalité évoquée plus avant. Pacifiste convaincu, Filliou est très marqué par son expérience de résistant communiste, à dix-sept ans, dans le maquis gardois (*Cf. Tilman, op. cit.*, p. 22-24).

283. Benveniste, *Ibid.*

284. *Ibid.*

285. Philippe Charron, « L'intention ludique et pratique. Humour et déliaison chez Emmanuel Hocquard », *Études françaises*, n°3, 2016, p. 127-147.

286. *Ibid.*

287. *Ibid.*

« fou », dans *SG*, c'est celui qui assume de réorganiser langage et pensée pour jeter un nouveau regard sur les faits, comme le proposait Wittgenstein : « Quelle similitude y a-t-il entre mon admiration pour cette personne et le fait que j'aime la glace à la vanille ? La comparaison semble presque révoltante²⁸⁸ ». Filliou cherche à provoquer cette révolte. Son autoportrait en iconoclaste ébranle les certitudes de la dénotation *via* une « expression minoritaire (*insulaire*), ou singulière » qui vise à « pulvériser l'ordre établi²⁸⁹ ».

Cette expérience de déliaison entre les mots et les choses, c'est ce qu'Hocquard appelle « la méthode de l'idiot » ou « méthode Robinson », et on retrouve ici l'image de l'île déserte de l'imagination qui est aussi celle de Filliou. La méthode vise à retrouver une forme de virginité de la vision, celle de l'enfant pour qui les correspondances causales conservent encore toute leur arbitrarité, leur qualité d'être construites et non naturelles. C'est en expérimentant cette subite mise en doute d'une relation qui semblait relever de l'évidence que le poète peut puiser dans sa panoplie, dans son « coffre à jouets », pour opérer une connexion. Les « morceaux de langage » qu'il a glanés sont

des unités décontextualisées – décontaminées – des propositions flottantes redevenues autonomes, qu'aucun contexte n'a désormais plus besoin de légitimer et dont la seule garantie est le regard actuel qu'[il] porte sur elles comme s'[il] les voyai[t] pour la première fois²⁹⁰.

Le cancre chez Hocquard, le bon-à-rien chez Filliou, figures de l'enfance et de l'idiotie, détournent des considérations essentialistes pour conduire vers l'usage. À l'aide de l'alphabet, il s'agit de *faire*, de *fabriquer* du sens en le dés-ontologisant, en faisant refluer tout mythe originariste. Il n'est pas, en effet, de raison transcendante, nécessaire, exclusive, à telle ou telle connexion entre mot et objet. En 1962, Emmett Williams²⁹¹ joue pour la première fois à Londres une pièce Fluxus intitulée *Alphabet Symphony*. Les vingt-six lettres de l'alphabet étaient remplacées, sur scène, par vingt-six objets comportant chacun leur consigne d'exécution. La performance se déroulait alphabétiquement, chaque lettre étant « jouée » tour à tour. Le mot « amour », par exemple, était épelé en fumant le cigare puis en soufflant dans « un sifflet pour chien d'aveugle », en mangeant un chocolat sur le sol, comme le ferait un animal, et en jouant

288. *Ibid.*

289. *Ibid.*

290. Hocquard, *Ibid.*, p. 139.

291. Ami poète de Filliou, avec qui il a co-écrit et co-réalisé de nombreuses performances poétiques (*Cf.* notice de Tilman, *op. cit.*, p. 41).

un petit air sur une flute en bambou. Dans cette symphonie comme dans la sémantique, tous les gestes sont mis à équivalence, qu'ils soient proprement musicaux ou non. Comme l'explique Williams dans *My life in flux and vice versa*, ce poème

est aussi dépersonnalisé que les lettres de l'alphabet dont les vingt-six objets et actions sont les substituts. Utiliser un alphabet d'objets et d'actions pour épeler « amour » ou n'importe quel mot conduit à produire des combinaisons qui dépassent largement les barrières de la logique et du bon sens. Les rencontres fortuites créent de drôles de ménages²⁹².

Ce qui intéresse Filliou et Williams en cette année 1962, ce n'est pas la dimension satirique de cette re-combinaison infinie que permet l'alphabet mais bien une définition du poète comme préférant « indicible et grammaire » à « métaphysique et indicible²⁹³ ».

A b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z²⁹⁴.

Contrairement à leur célèbre prédécesseur, il ne s'agit pas pour eux de suicider le sujet lyrique. En créant la *Sémantique Générale*, Filliou sait qu'il laisse derrière lui le poème d'Aragon, qui, dans une radicalité alors inouïe, en 1920, recomposait le seul alphabet. Dans son analyse de la poésie ready-made, Gaëlle Théval en fait « l'annonce du suicide du sujet lyrique » plus que de celui de la poésie :

Le suicide implique en effet un sujet, l'énoncé même de ce terme implique la mort d'un sujet au moment même où ce sujet se voit précisément éradiqué du poème. Or l'alphabet est par définition impersonnel, il est l'état de la langue le plus impersonnel possible [...]. Le suicide serait alors celui du sujet poétique qui n'a de présence que dans la fulgurance de son geste, par lequel il se réduit à néant [...]²⁹⁵.

Filliou vient se saisir de cet alphabet « échoué là comme un ustensile en attente d'utilisateur²⁹⁶ », honorant cette violente mise en scène « d'une absence totale de parole²⁹⁷ » en la déjouant. Il a bien compris l'analyse que faisait Tzara de ce poème et de la radicalité anti-lyrique de cette période :

292. « *Chance encounters make strange bedfellows* », notre traduction. Emmett Williams, *My life in flux and vice versa*, Londres/New-York, Thames and Hudson, 1992, p. 59. On retrouve la liste exhaustive des consignes alphabétiques à la page 63 de l'ouvrage.

293. Hocquard, *Cahier Critique de Poésie n°3*, Marseille, cipM, mars 2002, p. 9.

294. Louis Aragon, « Suicide », *Le mouvement perpétuel* précédé de *Feu de joie*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Poésie », p. 112.

295. Gaëlle Théval, *Poésies ready-made, op. cit.*, p. 358.

296. *Ibid.*, p. 359.

297. *Ibid.*

Lorsque, un peu plus tard, un poème d'Aragon, « Suicide », et qui n'est rien d'autre que l'alphabet, paraît dans *Cannibale*, que, dans la même revue, Breton publie un extrait de l'annuaire du téléphone sous le titre « PSTT » [...], ne convient-il pas de voir dans ces manifestations l'affirmation que l'œuvre poétique n'a pas de valeur statique, que le poème n'étant pas le but de la poésie, celle-ci peut tout aussi bien exister ailleurs ?²⁹⁸

En substituant l'action ou l'objet à la lettre comme le fait Williams ou en les faisant simplement coexister comme le fait Filliou, il s'agit bien d'affirmer que le poème n'est pas le but de la poésie. Mais, à l'inverse d'Aragon pour qui il s'agit « d'exhiber le poème comme forme vide de manière à le congédier dans un geste provocateur » au lieu « de montrer le caractère potentiellement poétique de l'alphabet²⁹⁹ », les deux poètes Fluxus visent bien ce second objectif. S'ils le peuvent, c'est grâce à l'intervention de l'objet, qui leur permet de sortir de l'alternative stérile entre fonction référentielle et fonction poétique. Tous les liens entre mots et objets ne sont pas motivés, ce qui ne les empêche pas pour autant d'exister. Cette mise en réserve stratégique permet de redonner du champ « où tracer des figures », comme dirait Dubuffet. Ce dernier décrit le vocabulaire comme une collection de clés dans *Asphyxiant culture*, tandis qu'il peint la pensée en « papillon qui vole » :

C'est le propre de la culture de ne pouvoir supporter les papillons qui volent. Elle n'a de cesse qu'elle les ait immobilisés et étiquetés. [...] Son action la plus néfaste consiste dans l'apport d'un vocabulaire. Elle propose [...] des mots de son cru qui, véhiculant des concepts préfabriqués, peuplent ensuite l'esprit et le jalonnent ; devenant pour lui sémaphores. Il est à remarquer que *ce mobilier de mots* encombre la pensée de notions simplistes [...]. Tout mot est grossièrement simplificateur [...], tendant à livrer la notion dépouillée des jeux de lumière qui l'éclairent, la transformant en simple chiffre, qui n'est d'elle qu'un écho éteint, appauvri, dénaturé. Le vocabulaire, grand recours de la culture, est l'ennemi de la pensée. Plus on l'accroît, plus celle-ci se voit encombrée – encombrée de meubles pesants et fixes, de corps morts – et privée de son espace³⁰⁰.

En libérant l'alphabet, Filliou sort les mots de leur usage « obligé », il déménage les meubles, fait valser les armoires normandes qui alourdissent l'esprit. Il subvertit le vocabulaire de l'intérieur en proposant des clés qui n'ouvrent plus la serrure correspondante. Il convoque à nouveau la pensée en sortant la correspondance de son automatisme, et, comme le voulait Dubuffet, lui donne « le pouvoir d'ouvrir les serrures

298. Tristan Tzara repris dans Théval, *Ibid.*, p. 392.

299. *Ibid.*

300. Dubuffet, *op. cit.*, p. 55-57. Nous soulignons.

en usant partout de son seul crochet et sans qu'elle ait besoin de ce magasin de clefs étiquetées³⁰¹ ».

B. Forger ses outils : une pédagogie de la feinte

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 pratique³⁰².

Cette image d'une clé pouvant « ouvrir toutes les serrures en usant partout de son seul crochet » exprime la nature essentielle de la pensée, qui est d'être non-spécialisée. Ce « dénuement » que Dubuffet appelle de ses vœux, ce remplacement du « pesant trousseau » qu'est le vocabulaire implanté par la culture, est bien aussi celui que désirait Filliou lorsqu'il proposait comme uniques outils *innocence* et *imagination*. Lui qui « était incapable d'enfoncer un clou³⁰³ », comme l'a asséné l'ami Spoerri, se présentait pourtant en « ouvrier » ou « travailleur qualifié³⁰⁴ » :

Je me considère comme un travailleur qualifié [*skilled worker*] [...] La qualité [*skill*] vient des deux outils que j'ajoute (et pas de l'œuvre) : innocence et imagination. C'est essentiel : je les rend disponibles. Quiconque accepte ces deux outils peut faire tout ce qu'il veut. Tout ce que je fais, je le fais si simplement que n'importe qui peut le faire³⁰⁵.

Les outils de Filliou lui préexistent : il ne s'agit pas d'abord de les fabriquer mais de les mettre à disposition, de témoigner de leur présence inconditionnelle, comme dans la *Boîte à outils de la Création Permanente n° 1* en 1969 :

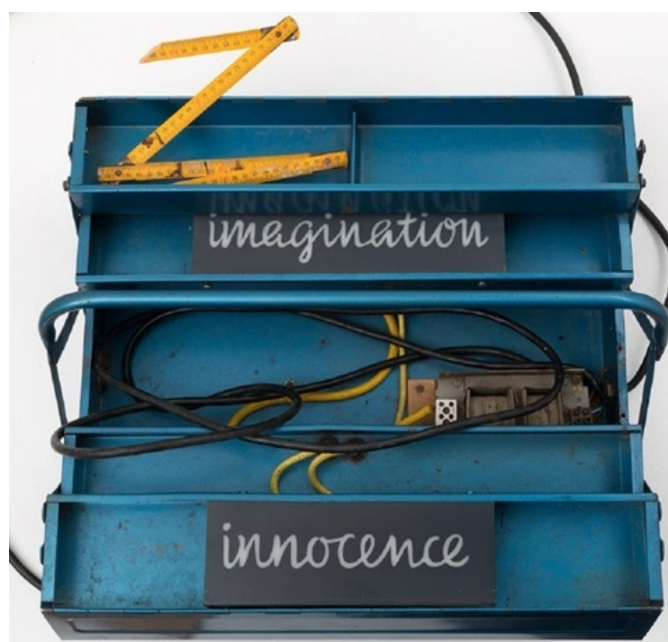
301. *Ibid.*

302. *EAAV, op. cit.*, p. 48.

303. « "Filliou est mon grand frère, mais moi je suis sa mère" [1988]. Entretien entre Daniel Spoerri et Hans-Werner Schmidt », catalogue du Centre Pompidou, *op. cit.*, p. 138-141. Spoerri explique dans cet entretien que si la notion de qualité n'importait pas à Filliou, c'était « par la force des choses », parce qu'il était particulièrement malhabile de ses mains et qu'il était « incapable de faire autre chose que de rester assis, de penser et d'avoir des idées ». Nous ne saurions souscrire à cette qualification quelque peu réductrice de Filliou, malgré son amitié pour Spoerri et leur vécu partagé.

304. Entretien cat. *COMMEMOR, op. cit.*, n.p. Filliou expliquait dans *EAAV* qu'il aurait préféré recevoir toute sa vie un salaire d'ouvrier spécialisé plutôt que d'être brutalement passé de l'indigence à la reconnaissance institutionnelle et matérielle qui va de pair.

305. *Ibid.*



The Permanent Creation Tool Box n° 1, 1969, boîte à outils contenant divers objets, dimensions non renseignées, Paris, fonds Robert Filliou.

L'outil, chez Filliou, ne prédispose pas à un certain type de geste, ne conforme pas la pensée, bien au contraire. Il permet de « faire de tout », pour parvenir à être ces parfaits « bons-à-rien » « bons-à-tout », dans un monde « sans limites, ou [qui] 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 », déclare-t-il en cette même année 1962. Avec ces outils non spécialisés, Filliou enjoint à l'expression, en tant qu'elle est « cette activité pour laquelle il n'y a pas de technique³⁰⁶ ». L'acte d'expression, comme l'expliquent Collingwood et Dewey, s'il est un processus dirigé, n'a pas de fin prévue et préconçue. La vocation de l'artiste n'est pas d'exprimer le plus finement possible l'émotion mais d'aménager une situation permettant de la susciter chez son public, ce que fait Filliou avec ses boîtes à outils :

En un sens, c'est parce que l'art n'est pas une forme d'artisanat et n'est pas une forme de technique, qu'il ne peut être affaire de spécialistes que ce soit sur son versant productif ou son versant réceptif. [...] L'effort de rendre intelligible l'émotion ressentie va de pair avec la continuité entre l'artiste et le public, continuité où l'œuvre elle-même se situe. [...] L'œuvre d'art est bien la découverte progressive de la signification de l'émotion dans l'effort pour l'exprimer et la rendre claire pour soi et pour les autres³⁰⁷.

306. Collingwood, Floren, *op. cit.*, p. 259.

307. *Ibid.*, p.261.

L'outil est donc d'abord cette forme vide, potentielle, chez le poète. Comme ces tasseaux munis de crochets dans la *Boîte à outils n° 2*, in-formes lorsqu'ils sont en boîte, prenant leur sens lorsqu'ils servent à *exprimer*, dans une situation particulière.



The Permanent Creation Tool Box n° 2, 1969, boîte à outils, tasseaux de bois, crochets métalliques, dimensions non renseignées, Paris, collection Robelin.

L'outil n'est jamais conditionné ou limité par l'usage, tout comme la lettre de l'alphabet. Filliou refuse de délivrer du « prêt-à-fabriquer », là où *SG* se refusait au « prêt-à-penser ». Les boîtes de la *CF* sont l'outil d'une « liberté libre », pour reprendre le célèbre mot de Rimbaud. L'outil accompagne cette découverte progressive de l'émotion dont parle Collingwood, il la reflète, la précède et la suit. Les tasseaux de la deuxième boîte sont les opérateurs de cette découverte en situation. Leur apparence parfaitement impersonnelle sert leur dessein de purs objets de mise en lien, qui seront chaque fois chargés d'une incarnation émotionnelle particulière. Par analogie, puisque l'art est une activité non spécialisée, Filliou reconnaît les artistes à ces valeurs que sont l'innocence et l'imagination, d'une part, « la liberté et l'intégrité d'autre part (toute personne qui présente ces qualités est à [ses] yeux un artiste, qu'elle produise des œuvres d'art ou des pastèques)³⁰⁸ ». Ces crochets uniques qui doivent gouverner la création artistique sont les reflets de la méthode de l'idiot dont nous parlions plus tôt au sujet d'Emmanuel Hocquard. L'esprit d'enfance, chez Filliou, cette « idiotie » que décrit Jean-Yves Jouannais, c'est aussi une pédagogie de la feinte, dans la pure tradition taoïste.

308. *EAAV*, p. 47.

L'omniprésence de la figure du bon-à-rien suppose la mise en œuvre de cette idiotie dont Jouannais fait un paradigme moderne, un objet « proche de la sagesse parce qu'elle suppose la maîtrise des outils de l'intelligence auxquels elle ajoute la mise à l'épreuve de ceux-ci par la dérision³⁰⁹ ». Filliou propose un « Hommage aux Ratés » dans *EAAV* :

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'hégémonie³¹⁰.

Il en fait un des principes de son *Économie Poétique*, qui doit se substituer à l'*Économie de prostitution* en proposant une nouvelle échelle des valeurs. Il proclame, aux mêmes pages, la « Réhabilitation des Génies de Café », ceux des artistes qui ont cessé d'essayer de réaliser toutes leurs idées et préfèrent vivre leur vie. Le poète fait de l'art moderne « la Révolte des médiocres³¹¹ » en procédant à cette « extension du territoire de l'expérience esthétique³¹² » dont parle Jouannais :

Le problème n'est pas d'élire la médiocrité comme morale ultime de l'expérience esthétique, c'est en revanche d'étendre cette même expérience jusqu'à la médiocrité. La révolte des médiocres est une insurrection levée non pas en vue d'adopter une nouvelle capitale mais pour l'extension d'un territoire. Cette guerre est ainsi menée contre les tenants d'une vision restreinte du champ artistique³¹³.

La médiocrité met l'accent sur l'invention plutôt que sur la composition, explique Filliou, elle implique de « jouir d'une fantaisie joyeuse et non-spécialisée³¹⁴ ». Dans le cadre de l'*Économie Poétique*, « le seul génie consiste à être bon³¹⁵ », au sens des valeurs déjà évoquées. Grâce à une définition tautologique de l'art – « ce que font les artistes » –, Filliou encourage l'identification à ces valeurs, qui permettra, *in fine*,

[à] tout le monde [de] 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 parlant³¹⁶.

309. Jouannais, *L'Idiotie*, *op. cit.*

310. *EAAV*, p. 77.

311. *Ibid.*, p. 12.

312. Jouannais, *Ibid.*, p. 108.

313. *Ibid.*

314. *EAAV*, p. 12.

315. *Ibid.*, p. 47.

316. *Ibid.*, p. 83.

Cette « forme de la première personne » qu'est l'idiotie « ne peut s'envisager hors de certains questionnements inquiets³¹⁷ », explique Jouannais. L'artiste en bon-à-rien est un élément de cette stratégie pédagogique qui permet à Filliou d'éviter la figure d'autorité et de lutter contre l'esprit de compétition. Se mettre en scène en raté, en non-compétent, c'est la « condition plus ou moins accidentelle d'un rire, qui exprimerait un sentiment d'infériorité, de faiblesse, du moins de doute³¹⁸ ». Filliou convoque la tradition taoïste de *l'inutile feint* en mettant en scène ce doute. Il s'agit pour le maître de

ne rien faire de mal, de peur d'être puni ; ne rien faire de bien, de peur, ayant acquis une bonne réputation, d'être chargé de fonctions absorbantes et périlleuses. En général, *agir comme si l'on était bon à rien*, car on ne demande aucun service à ce qui est considéré comme inutile et l'on met à contribution ce qui est jugé pouvoir servir³¹⁹.

Filliou, fin connaisseur des enseignements de Tchouang Tseu, est familier de sa parabole du chêne sacré. Plusieurs fois sur le point d'être abattu, l'arbre finit par réussir à devenir inutile, ce qui s'avéra pour lui de la plus grande utilité quant à sa survie. Dans la tradition taoïste, l'instruction se fait à *revers*. Si Filliou était « incapable d'enfoncer un clou », c'est peut-être parce qu'il se refusait à fixer un enseignement ou un geste dans le marbre. Il affiche ainsi son refus d'enseigner, dans le sens de prodiguer un savoir établi en en profitant au passage pour s'établir. Ainsi, Filliou se place dans l'héritage de cette posture éducative déroutante parce qu'elle se dissimule, comme l'explique Romain Graziani dans *L'Usage du vide* :

En refusant d'emblée d'instruire celui qui *veut* savoir, la personne sollicitée [...] casse dans l'esprit de son interlocuteur la structure de l'action organisée en moyens externes à la fin visée. Elle force l'aspirant-disciple à cesser de convoiter ; elle déjoue l'empressement à se saisir d'une chose profitable et prisée³²⁰.

Les valeurs d'innocence et d'imagination, proposées en outils de création, cassent en effet cette convoitise, puisqu'elles sont partagées par tous. Elles se refusent à cette logique du savoir comme captation. Filliou propose des dépossessions volontaires plutôt que l'acquisition de ce savoir technique. Ce qu'offre Filliou en pédagogue, ce n'est pas la possession exclusive de ce trousseau pesant et encombrant mais bien « un plein dénuement³²¹ ». Le renversement des valeurs est proprement réflexif et vise à mettre à

317. Jouannais, *op. cit.*, p. 94.

318. *Ibid.*

319. Jean Grenier, *L'esprit du Tao* [1973], Paris, Flammarion, 2010, p. 108-109. Nous soulignons.

320. Romain Graziani, *L'Usage du vide : Essai sur l'intelligence de l'action, de l'Europe à la Chine*, Paris, Gallimard, 2019, collection « Bibliothèque des idées », p. 234.

321. Dubuffet, *op. cit.*

équivalence la posture de l'élève et celle du maître. L'outil n'est pas un objet à posséder, il est lui-même questionné par cette pédagogie de la feinte qui est « un travail sur l'intention même de connaître et de progresser³²² ». En se refusant à la saisie, Filliou fait de ce travail sur l'intention le point de départ de sa pratique. Il s'agit de questionner la posture mentale dans laquelle se place le lecteur qui désire l'instruction afin d'éradiquer chez lui cette disposition intentionnelle « qui le met en état de *précipitation*³²³ ».

Avec les *Boîtes à outil de la CP*, Filliou donne les moyens de cette rééducation concrète qui passe, dans le premier objet, par l'impossibilité de la saisie, et annule ainsi d'emblée tout rapport exclusif et compétitif au savoir. Dans la seconde boîte, elle virtualise le rapport à l'outil au point d'ôter toute intentionnalité de l'emploi, le rendant à une forme pure de l'imagination qui se passe de consignes. Cette première mise à disposition d'outils témoigne de la grande cohésion, dans le corpus, des moyens et des fins, qui provoque la sortie du « paradigme éthique du muscle » dont parle Graziani à propos de la théorie classique de l'action. À travers cette science de bons-à-rien bons-à-tout que promeut Filliou, il s'agit en effet d'échapper à l'idée que l'échec serait dû à un manque de volonté ou d'effort, comme l'expliquent traditionnellement les théories de l'action. À l'inverse, ici, c'est l'excès d'intentionnalité qui est donné pour responsable, puisque « son emprise pousse à accroître de façon destructrice les moyens de satisfaire ses désirs³²⁴ », en entant le vouloir sur un seul objectif, perdant de vue dans le même temps tout ce qui nous entoure. Comme l'explique bien Graziani à propos des formes de non-agir issues du Tchouang-Tseu,

La volonté ne nuit pas, du moins tant qu'elle ne nous propulse pas vers une action immédiatement dirigée vers la fin désirée. Toute la difficulté tient au faisceau d'intentions qui innerve et déclenche nos actions. C'est la pression animant le vouloir qui parasite ou paralyse notre activité quand elle s'oriente vers une fin sentie comme désirable³²⁵.

En faisant de l'artiste un incompetent, Filliou fait d'emblée retomber la pression, afin que chacun, poète comme lecteur, puisse recentrer son attention sur les qualités de son propre désir, sur ce qui sous-tend son appétit pour la création. Ce que Filliou propose d'explorer, c'est bien cette conscience de soi et cette résistance à la pression dont il parle en épigraphe, c'est-à-dire tout le cheminement intentionnel qui mène à préférer certains

322. Graziani, *Ibid.*

323. *Ibid.*, p. 235.

324. *Ibid.*

325. *Ibid.*, p. 246.

outils à d'autres, en se défaisant de l'idée même de but (au sens de réussite, pas de volonté). L'outil doit être un outil de connaissance, c'est-à-dire qu'il doit appartenir en propre à la personne qui l'utilise. La cohésion des moyens et des fins témoigne de cette nécessité propédeutique à (re)construire ses moyens, avant même d'envisager des fins.



Tool cross, 1979, divers outils montés sur bois, dimensions non renseignées, Remscheid, collection Feelisch.

La Création est rabattue du mystique vers le quotidien pour devenir cet outil de conscience de soi. Dans une pièce importante de 1979, la *Tool cross* [*Croix-outil ou Outil-croix*], Filliou met en scène cette prise de contact avec Dieu comme parfait bon-à-rien. Il s'agit en effet « d'une croix fabriquée avec les outils mêmes de la crucifixion, par un Jésus charpentier, artisan de son propre sort³²⁶ », comme l'explique Pierre Tilman. Après la caisse vide d'outils, ne proposant que des valeurs, puis celle contenant de purs outils, abstraits, de mise en relation, Filliou propose une croix-outil tautologique. Il fait passer la croix d'un objet de dévotion, impliquant symbolisme et consécration passive ou intérieure, à un outil concret, composite, démontable, celui avec lequel Jésus aurait fabriqué sa propre destinée. Ce que suggère la *Tool cross*, c'est une re-possession de soi *via* la transformation du symbole en outil, soit le rechargement symbolique de l'idée même d'outil.

Ce transfert du pouvoir démiurgique permet de donner accès à l'omnipotence, comme l'explique Donald Woods Winnicott dans *Jeu et réalité* (1958) au sujet du rapport de la mère à son petit enfant. En lui fournissant clé en main définitions, valeurs et outils, Filliou s'adapte à son destinataire, se moule dans ses besoins pour mieux lui donner l'illusion de sa capacité à créer. Cette mise en confiance constitue le geste qui inaugure « ce terrain de jeu intermédiaire où l'idée de magie prend sa source³²⁷ ». C'est peut-être en ce sens que Filliou rapproche son œuvre poétique du monde de l'enfance, permettant une expérience proche du rêve ou de l'hallucination, au sein de laquelle *être dieu c'est facile*. Cette même nature de l'expérience peut aussi expliquer la référence au sacré, voire à la mystique : un accès à la création « magique », qui permet au lecteur d'être fou, « fou de cette manière particulière qui lui est concédée³²⁸ ». L'analogie religieuse dépasse le strict usage du vocabulaire : la croyance est au fondement de la geste artistique, permettant littéralement la transfiguration et conférant une nouvelle identité. Si Filliou insiste sur la figure du Dieu à partir de l'enfance de l'art, c'est parce que la croyance doit être relativement transparente si elle veut pouvoir opérer – dans un processus analogue à celui du livre-brique *Je meurs trop*. Si ce dernier signalait la privation du et des sens et une forme de mortification, le transfert de l'ensemble du contenu poétique vers la surface constitue une démystification identique à celle produite par les *Jeux du Mystère*. Ils

326. Tilman, *op. cit.*, p. 185.

327. Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité : L'espace potentiel* [1975], traduction Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 2002, collection « Folio Essais », p. 138.

328. *Ibid.*

deviennent tous deux paradoxalement transparents en ceci que tout le contenu est réduit à un processus génératif. Le mystère change de plan, s'affiche impudiquement, ce qui évoque le rôle messianique de l'artiste. Il n'abandonne pas, en effet, sa position d'initiateur privilégié puisqu'il est celui qui propose les outils nécessaires au passage d'un monde incréé à un monde où règne en maître la créativité, davantage, la création. La création étant, chez Filliou, fondamentalement associée à cette fonction baptismale dont parle Arthur Danto³²⁹, qui n'est qu'une autre façon de désigner la parole poétique, capable de transformer son objet par le seul acte de le renommer.

La *Tool cross* ramène la Création et la création sur un seul et même plan, ce dont témoigne la présence d'une petite balance, accrochée tout en haut de la croix, qui a sûrement servi à Filliou à équilibrer, concrètement, les deux côtés de son objet chargé d'outils. Cette balance fait image de la mise à équivalence de tous les existants que propose Filliou à travers l'idée de bon-à-rien. Comme l'explique François Jullien, la balance « déploie tous les existants » puisqu'elle les fait chaque fois coïncider avec l'objet qui les mesure. Comme dans le livre-étalon, la balance permet ce déploiement, cette coexistence, qui est l'inverse d'une comparaison ou d'un jugement. La balance témoigne de la circonstancialité de la création, qu'elle soit divine ou poétique, à travers ce que Jullien appelle la congruence :

la balance n'a pas de position fixe, elle varie selon ce qu'elle a à peser, l'équilibre est toujours particulier (de même, la congruence est une adéquation immanente à la situation, elle ne dépasse pas son horizon) ; et, d'autre part, la balance pivote dans un sens ou dans l'autre, elle n'a pas de position arrêtée, elle peut toujours basculer aussi bien de l'un que de l'autre côté : son amplitude reste entière, et c'est elle qui permet que la congruence puisse chaque fois s'opérer³³⁰.

La balance semble être l'outil *ultime*, ou tout du moins privilégié, de cette conscience de soi qu'appelle Filliou, autant que de la résistance aux pressions du vouloir enté sur un but. Elle ouvre à la variation, s'adapte aux circonstances, ne délivre jamais une réponse qui condamnerait à la permanence. C'est peut-être en elle que Filliou place en réalité le caractère sacré de la création : dans ce « juste milieu de la congruence », « jamais stabilisé, arrêté, défini³³¹ », qui permet d'éviter la partialité de tel ou tel choix et d'opérer en véritable bon-à-rien et à tout.

329. Arthur Danto, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art* [1981], traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude-Hary Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1989, collection « Poétique ».

330. Jullien, *op. cit.*, p. 119.

331. *Ibid.*

C. Le b.a.- ba de l'écriture

naissances latentes³³².

Dans le conte pour enfants qu'il publie en 1983, *Mister Blue from day-to-day*³³³ [*Monsieur Bleu au jour le jour*], le poète veut « ramener les mots à la maison », pour paraphraser Wittgenstein. Construit sur le modèle du semainier, ce conte cosmogonique commence par l'évocation d'une cabane à outils : Monsieur Bleu, de 8 heures à 11 heures du matin, vient y récupérer ses outils, qui sont les lettres B, C, D, E, F. Puis, après son déjeuner, il les ramène, une par une, de 2 heures à 5 heures. Voici sa journée de travail. Filliou finit sa description par la formule idiomatique « *Mister Blue calls it a day* », difficilement traduisible, qui joue sur un double sens : Monsieur Bleu, de façon concrète, décide de s'arrêter là pour aujourd'hui et de prendre du repos ; plus littéralement, sa parole a fonction baptismale et en cela, il a le pouvoir de concéder à ses activités le nom de « jour » :

Monsieur Bleu ferme alors à clef la porte de sa cabane à outils.
Il s'appuie contre la porte, et regarde le ciel.
Il semble fatigué, mais content.
À 6 heures le soleil se couche.

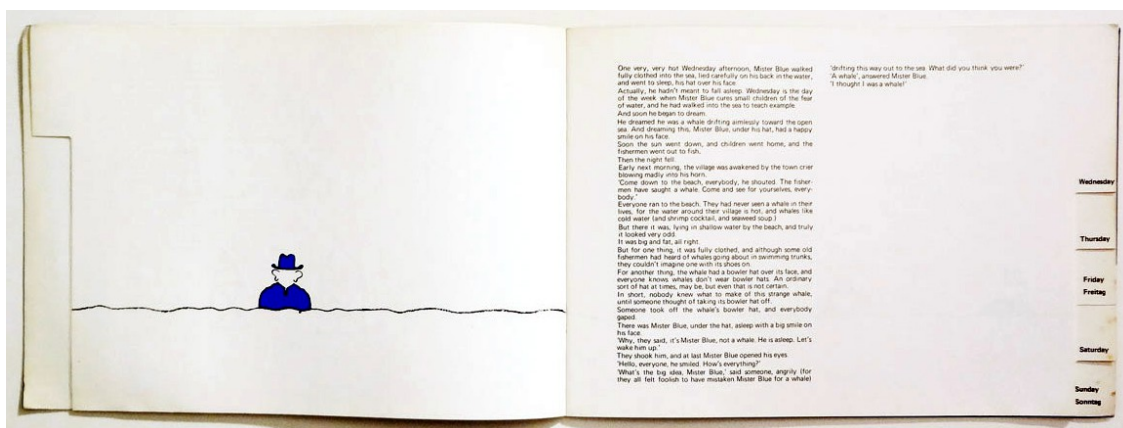
Monsieur Bleu décide de s'arrêter là pour aujourd'hui et rentre dans sa maison.
Il se sourit à lui-même.
Il pense : « j'ai de si bons outils. Avec eux je peux finir en un jour ce que d'autres mettent une semaine à faire. Je suis chanceux. »
Oui, bien sur, Monsieur Bleu est chanceux.
Mais ce qu'il oublie de dire c'est qu'il a fabriqué ses outils lui-même.
Et pour cela il faut être ingénieux³³⁴.

Sous la forme tendre du conte, Filliou explique ici à sa fille Marcelline qu'il faut fabriquer ses outils, et en même temps, qu'ils sont déjà là, exactement comme dans les boîtes de la *CP*. Le poète, en ouvrier qualifié, désigne, rend disponible. Créer, c'est facile, on l'a vu, et l'alphabet est à la disposition de Monsieur Bleu pour ce faire.

332. Extrait du poème « Voyelles », Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 53.

333. Pour la transcription complète du texte, se reporter à l'annexe n°1.

334. Robert Filliou, *Mister Blue from Day-to-Day*, Hambourg/Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1983, n.p., notre traduction.



Robert Filliou, *Mister Blue from Day-to-Day (Monday)*, Hambourg/Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1983.

Ramener les mots (ou les lettres) à la maison, c'est bien cette opération de désublimation dont parle Wittgenstein, qui pousse Filliou à envisager la création, au sens divin du terme, comme immédiatement accessible à tous. C'est par l'*usage* que cette opération est rendue possible : rien n'est nouveau, ce qui décharge le poète du fardeau de la Création, ce qui lui permet de tout créer.

Filliou imagine le personnage de Monsieur Bleu en 1963, soit à peine deux ans après la naissance de sa fille. Prenant « la couleur des contes », selon Breton, Monsieur Bleu devient un substitut de la figure paternelle, et arbore, dans les différents textes du recueil³³⁵, le rôle de conteur (« *storyteller* ») :

L'instituteur n'est pas un conteur. De toute façon, il était parti en vacances à la montagne, et les enfants l'avaient assez vu pendant l'année.
 Les pêcheurs ne sont pas des conteurs. La preuve, ils étaient en mer toute la journée.
 Le facteur n'est pas un conteur. Il aime écouter les histoires, pas les raconter.
 Le marchand de glaces n'est pas un conteur. D'ailleurs, il donne assez de joie aux enfants avec ses cornets de glaces, même s'il les vend au lieu de les offrir. [...]

Si bien qu'un matin, alors qu'il pleuvait et que les enfants ne pouvaient pas jouer sur la plage, Monsieur Bleu les invita dans sa maison. Et parce qu'ils lui demandèrent, et parce qu'ils les aimait vraiment, vraiment beaucoup, pour eux alors, il devint conteur³³⁶.

335. Dont la majeure partie sont restés « inédits », puisque jamais publiés, conservés sous leur forme tapuscrite dans la valise *RDCS*. Seul le segment « *from day-to-day* » / « au jour le jour » a fait l'objet d'une édition, vingt après son écriture. Les autres textes (« Monsieur Bleu », « Le conteur », « Pourquoi les fourmis partirent sous terre », « La foule » et « Au revoir Monsieur Bleu ») – transcrits et traduits en annexe – font partie de ce corpus de 1963 qui n'est aujourd'hui plus consultable que par les chercheurs.

336. « The storyteller », *RDCS, op. cit.*, n.p. (inédit).

S'il endosse ce rôle, c'est parce qu'il répond à un besoin d'explications de la part des enfants, sur toute une série d'évènements étranges qui arrivent cet été-là. En fait, Filliou s'inscrit ici dans cette tradition oralisante et chaleureuse qui lui permet d'avoir un recours débridé à l'invention et à l'improvisation. Le bleu de son costume, c'est aussi la couleur des rêves, celle de la paix, dans sa pièce de théâtre « À propos d'un cas de tache bleue ». Hold-up, plasticage, torture, la mise en scène très sombre d'une « réalité éternelle dans la société des hommes³³⁷ » n'est trouée que par cette tache bleue, diffuse, irréaliste, qui se promène d'un visage l'autre. À la fin de la pièce, très brève, un récitant déroule une version du conte où Monsieur Bleu est seul, dans le village, à s'opposer à ces comportements sanguinaires, par la simplicité de son existence et à cause de « sa peur *bleue* du plastic³³⁸ ». Ce qui le pousse à ce pacifisme, c'est cette peur autant que cette douceur qui s'exprime, dans la mise en scène, par la danse de la tache, qui « se livre à un ballet fantastique, s'élargissant, s'amenuisant, se divisant et se multipliant³³⁹ ».



Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves (peinture-poème)*, 1925, huile sur toile, 96,5 x 129,5 cm, New-York, Metropolitan Museum of Art.

337. Robert Filliou, « À propos d'un cas de tache bleue », *AAREVUE*, n°4, juillet 1969, p. 20.

338. *Ibid.*, p. 23. Nous soulignons.

339. *Ibid.*

À travers *Monsieur Bleu*, Filliou cherche à rompre avec une hérédité malsaine qui voue à la violence et veut redonner une place à l'imaginaire et à l'innocence. À la toute fin de la pièce, la tache se déplace dans la salle et se pose quelques instants sur le visage de chaque spectateur. Le bleu est bien la couleur de l'anamnèse (*Monsieur Bleu* est souvent immergé dans l'eau), du surgissement symbolique d'un passé violent qui « fait tache », insistant. Mais elle est aussi l'indice d'une vision, voire d'une hallucination³⁴⁰, qui prend tout son sens dans le cadre de ce corpus cosmogonique. Le bleu deviendra progressivement la couleur du « pas fait », soit de l'extrême disponibilité. « The storyteller » est un conte étiologique justifiant l'invention du personnage de conteur, hypostase de Filliou en pacifiste.

L'ensemble *Monsieur Bleu* fait partie de ce que Cyrille Bret appelle les œuvres « originaristes³⁴¹ » du poète, comprenant cosmogénèses et anthropogénèses. Le néologisme de Bret sert à embrasser concrètement un ensemble de pièces posant « expressément la question de l'origine en des termes génériques³⁴² ». S'il a raison de signaler que le motif est omniprésent, dès *IMM* en 1960³⁴³, nous ne saurions souscrire à l'idée que la *Recherche sur l'Origine* en est le point d'achèvement conceptuel et plastique. La monumentalité de la pièce de 1974 a souvent amené à la considérer comme une œuvre de synthèse. En réalité, tout est déjà présent, d'une certaine manière, dans ces textes pour enfants, qui ne doivent pas être oubliés ou placés tout en bas de la hiérarchie à cause de leurs destinataires. Filliou disait qu'il destine en fait tout son travail aux enfants, mais que « puisque les gens ne le savent pas, [il] fait semblant³⁴⁴ ». De fait, s'ils sont ses uniques interlocuteurs, c'est bien parce que Filliou se rend disponible à communiquer les intuitions cosmogoniques que ces derniers s'autorisent à éprouver. Dans *Monsieur Bleu au jour le jour*, il faut se saisir littéralement des lettres de l'alphabet, se les approprier au sens

340. Dans l'abécédaire du MuHKA, à l'entrée « W » (*op. cit.*, p. 179), Filliou fait le récit d'une vision : à moitié endormi, il demande « Comment sont les yeux ? » et une voix lui répond : « brulants, bridés sont les yeux ». Puis il demande « Quel est le mot ? » et on lui répond « le mot est eau ». Il raconte ensuite avoir un jour vu le Christ avec des yeux bridés, lorsqu'il appelait Bouddha. Il digresse en revenant sur la question de la réceptivité. Son statut de « transmetteur » le rapproche de cet esprit d'enfance qui est la marque d'une virginité, d'une naissance, au contraire du stade adulte, qui est « l'enfer ». Cf. Tilman, *op. cit.*, p. 160.

341. Robert Filliou et sa « recherche » : les enjeux plasticognitifs de la *Recherche sur l'origine*, Québec, Les Éditions Intervention, 2010, p. 24.

342. *Ibid.* Il faut souligner ici que dans *Monsieur Bleu au jour le jour*, la « première » lettre, soit le « A », n'est pas attrapée par Monsieur Bleu lorsqu'il démarre sa journée de travail.

343. Bret cite ensuite *Enseigner la Bible, L'origine du mot foule, L'histoire chuchotée de l'art* mais oublie de parler de l'ensemble *Monsieur Bleu*.

344. « *After all, I do everything for children, but since people don't know I act as if* », catalogue MuHKA, *op. cit.*, p. 76.

fort, leur attribuer une couleur, comme dans la *Forêt de Voyelles* du *Poïpoïdrome* :

Nous proposons que la *Forêt de Voyelles* se crée sur des panneaux de bois dessinés par qui veut bien. Suspendus des plafonds en forme de troncs, le feuillage de ces arbres sera formé de voyelles aux couleurs du poème de Rimbaud : A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Au-delà de Rimbaud, c'est d'un hommage à tous les poètes qu'il s'agit³⁴⁵.

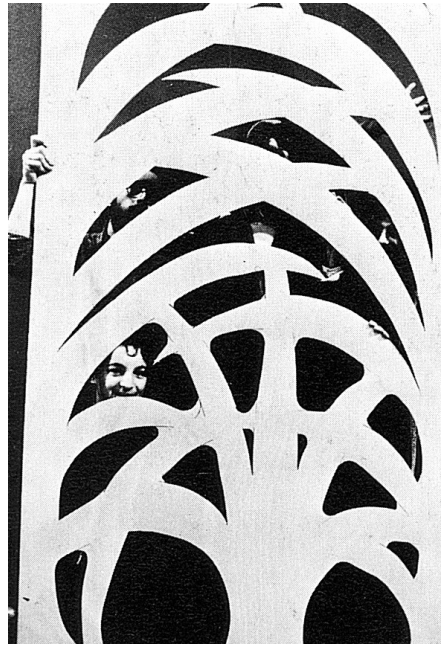
En personnifiant les lettres, ici les voyelles, Filliou en fait des compagnons, au sens fort à nouveau, pour les enfants. Le langage leur est ainsi restitué, placé à leur hauteur, à portée de leurs mains. Le B, le C, le D, le E et le F permettent à Monsieur Bleu de faire le tour du cadran : ils l'accompagnent, heure par heure, dans son travail de construction du jour. Dans ce premier texte de l'ouvrage, sorte de Genèse, c'est bien les éléments concrets du langage qui permettent la création. Mais la saisie n'est pas une métaphore, elle implique une corporalité, tout autant qu'une action retour, puisqu'elle se produit dans le cadre d'un cycle (où les lettres se sont substituées aux chiffres de l'horloge). La fonction démiurgique est hautement simplifiée : puisqu'on emploie les outils puis qu'on les ramène et ainsi de suite, toute captation égotique est tuée dans l'œuf³⁴⁶. *Mettre à la portée* est un geste puissant chez Filliou, dont il prend toute la responsabilité, puisque

nous sommes tous des poètes, les poètes sont tous de tous les « tiers-mondes »...
...savoir cela, et « savoir ce que c'est que savoir », tel est l'esprit de la création permanente / toi en Arbre de Voyelles³⁴⁷.

345. Robert Filliou et Joachim Pfeufer, *La Fondation Poïpoï présente : Hommage aux Dogons et aux Rimbauds*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1978, 8 p.

346. Autre figure circulaire et amniotique, qui clôt la visite du *Poïpoïdrome*, « aboutissement du projet, raison d'être du tout, il s'agit d'une arène avec des sièges disposés autour d'un œuf gigantesque, le *Poïpœuf*. C'est ici que le circuit prend fin, ici que le visiteur médite, absorbe, conçoit » (*EAAV*, p. 219). L'œuf est peut-être la figure ultime de cet esprit d'enfance qui se veut être une renaissance.

347. Robert Filliou et Joachim Pfeufer, *Ibid.*



Vue de détail de l'arbre de voyelles lors de l'exposition de la fondation *Poïpoï* en 1978, catalogue *Hommage aux Dogons et aux Rimbauds*, Centre Pompidou.

La *Forêt de Voyelles* est un organisme vivant, ce qui n'empêche pas Filliou d'opérer une abstraction très forte de ses outils pour permettre cette saisie manuelle. Dans *Monsieur Bleu*, les journées de « Lundi » et « Mardi » sont marquées par cette sorte de décontextualisation, de la lettre d'abord, de la locution idiomatique ensuite. Mardi, en effet, c'est le jour de la correspondance pour Monsieur Bleu. Mais ses réponses aux bonnes et aux mauvaises nouvelles sont strictement idiomatiques, c'est-à-dire restituées sous la forme d'une liste « prête à l'emploi », donc nécessairement abstraite :

Des choses comme : OUI. BIEN SÛR. ÇA MARCHE. SALUT. PAS DE PROBLÈME. O.K. sont amusantes à lire puisque ce sont de bonnes nouvelles. Mais avec les mauvaises nouvelles, c'est autre chose. Les vraies mauvaises nouvelles, comme : NON. JAMAIS. RIEN À FAIRE. PLUTÔT MOURIR. ALLEZ AU DIABLE, MONSIEUR., ne peuvent pas être prises à la légère. On est forcé d'y répondre.

Monsieur Bleu leur répond d'un seul coup le Mardi.

Il écrit au crayon, sur les mêmes cartes postales. Et voici ce qu'il écrit : POURQUOI ? QUI ? QUOI ? QUAND ? OÙ ?, et il ajoute parfois PARCE QUE et POUR CETTE RAISON³⁴⁸.

Le poète en conteur fait du mardi un traité de narratologie pour enfants. Ces formes figées leur sont données hors de tout contexte énonciatif, « pures », dans toute leur potentialité. Elles peuvent ainsi être observées, ce qui arrive rarement dans le cadre des échanges quotidiens. Sous une forme ludique, Filliou délivre à son audience enfantine,

348. Robert Filliou, *Mister Blue from Day-to-Day*, *op. cit.*

clés en main, les outils pour composer des textes poétiques.

Dans les poèmes japonais, les voyelles sont aussi l'occasion de cette attention réflexive de l'écrivain envers ses outils. Les poèmes n° 34, 41 et 57 sont composés à l'aide d'un même processus de substitution, déterminé par le fait que le « mot » japonais originel est une voyelle (« e », « i » et « o »). L'ensemble du recueil est systématiquement écrit à partir des termes de la définition anglaise, en les articulant progressivement du premier au dernier vers. Contrairement à eux, les trois poèmes japonais *en voyelles* sont composés d'un acrostiche formé des cinq voyelles de l'alphabet latin, dont celle qui est aussi un mot japonais est remplacée par la définition anglaise, donnée d'un coup. Il manque donc, à chaque fois, une voyelle, ce qui permet à Filliou de faire complètement disparaître le procédé de traduction. Ou plutôt, celui-ci est visible par son absence : puisque la liste des voyelles fonctionne comme un automatisme mental, la substitution révèle l'élément manquant.

o :	a king	e :	a picture. a drawing. a painting.
	a		a
	e		a picture. a drawing. a painting.
	i		i
	a king		o
	u		u ³⁴⁹

La voyelle se transforme en article pour pouvoir supporter les termes de la définition. Le procédé souligne la plasticité du langage lorsqu'il est conçu sous la forme de cette épure. Les voyelles servent aussi à exemplifier les porosités linguistiques d'un continent à l'autre, en brouillant les frontières, puisque le mot japonais est pour nous une voyelle qui est aussi un article « indéfini ».

Cette latitude laissée par Filliou réunit épure et corporéité dans la création poétique. Dans l'hommage qu'est la *Forêt de Voyelles*, à travers la substantivation du nom propre (et lequell!), Filliou célèbre chez nous cette nature commune de Rimbaud(s)³⁵⁰. L'esprit

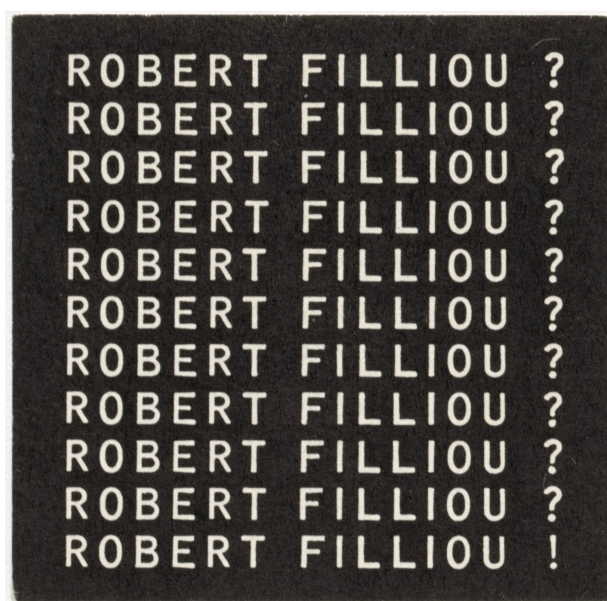
349. *A selection from 1000 Basic Japanese Poems, op. cit.* Par souci de clarté, nous choisissons ici de citer la version originale en anglais, qui rend bien visible le procédé. À toutes fins utiles : « *A picture. A drawing. A painting* » : « Une image. Un dessin. Un tableau » / « *a king* » : « un roi ».

350. Mise à égalité vis-à-vis de notre nature partagée de Dogon(s) : le *poiïpoi* du titre provient en effet du lexique Dogon, qui veut que lorsqu'un villageois en croise un autre, ils s'interrogent à l'envi sur leurs

d'enfance opère cette synthèse cruciale, propédeutique, aboutissant à une émancipation vis-à-vis des formes canoniques. Elle ne se limite pas, exemplairement chez Filliou, à une position purement critique mais entraîne une transformation des usages très concrète qui passe par un re-crédation totale du champ et de ses catégories génériques et formelles.

Chapitre 4 – Recherche formes désespérément

Il est impossible de se débarrasser d'un monde sans se débarrasser du langage qui le cache et le garantit [...] ³⁵¹.



George Maciunas, *Name card for Robert Filliou*, 1964, impression offset, 6,6 x 6,5 cm, New-York, MoMA.

A. La poésie d'action ou *la leçon de Dewey bien comprise*

L'œuvre de Filliou regorge de catégories formelles inédites, proprement intermédiaires et revendiquées comme des inventions génériques par le poète ³⁵². Ce geste taxinomique fait le lien entre son souci permanent de la définition et du classement, visible dans les tentatives de dictionnaires et d'abécédaires, et cet esprit d'enfance qui le conduit à

possessions jusqu'à interrompre cette litanie de questions par le syntagme « *poi-poi* ». C'est Filliou qui rapporte cette anecdote dans le catalogue de 1961. Ce modèle de conversation lui évoque des questions sans réponses qu'il s'adresserait à lui-même, geste qui est au fondement des œuvres momifiées et mesurées. *L'Hommage aux Dogons* de l'exposition de 1978 est concret puisque Filliou et Pfeufer reviennent d'un voyage au Mali.

351. Mustapha Khayati, *op. cit.*

352. Elles sont à distinguer de la taxinomie que j'opèrerai moi-même dans la seconde partie.

refonder une langue et à réinventer des outils. Ces tentatives d'opérations *cosmogoniques*, sinon créatives au sens fort, conduisent nécessairement à de nouvelles catégories, plus « réalistes », puisqu'elles adaptent le lexique classificatoire aux choses « comme elles viennent ». C'est tout le paradoxe du corpus : la boîte est futile, il faut en démonter les parois, et ce chantier, jamais achevé, n'empêche pas des « figements » momentanés, des définitions ponctuelles. Plus Filliou produira ce vocabulaire proliférant et contradictoire, plus le paradoxe apparent du classement s'effacera au profit de la *Création Permanente*.

C'est à la *poésie d'action* [ou *action-poetry*], dont Filliou se félicite d'être l'inventeur dans une lettre de 1966, que revient d'introduire cette taxinomie singulière. Dans son courrier à Richard Tialans, le poète s'insurge contre la confusion de cette catégorie avec le happening : « je crois pouvoir me considérer comme le créateur de la poésie d'action en Europe (que l'on confond ici abusivement avec le « happening » américain)[...] ³⁵³ ». Cette confusion est problématique, en effet, en ce qu'elle nie la nature réelle de la poésie d'action, qui n'est pas de proposer un script figé avec lequel le public interagit mais de préférer des « possibilités d'interventions spontanées, voire de contradictions ³⁵⁴ ». Cage, dans son appréciation du happening, va dans le même sens que Filliou :

Dans le cas de Kaprow ou Higgins, il y a présence d'intention. Si quelque chose survient d'imprévu, cela ne peut signifier à leurs yeux qu'une interruption. Ils font de leurs happenings de véritables objets. Je m'attache au contraire à ce que tout puisse arriver, à ce que tout ce qui arrive soit acceptable ³⁵⁵.

Il faut toutefois temporiser la vision de Cage. D'une part, chaque poète des « néo avant-gardes » a procédé à une définition personnelle de ce genre alors en pleine expansion, ce qui limite la comparaison, puisqu'il n'est pas *une* poésie d'action à laquelle se référer. De fait, elle a aussi été inventée par Bernard Heidsieck (que Filliou a rencontré lors des journées du *Domaine Poétique*) à partir de sa première scène en 1962. Si la catégorie peut conserver la même appellation d'un poète à l'autre, elle recouvre des pratiques fort différentes, que l'on ne peut essentialiser. Toutefois, que ce soit pour Cage, Filliou, Kaprow ou Heidsieck, il s'agit de « sortir la poésie de la page » et de « lui faire assumer les risques directs de la communication, instantanée, physique, aléatoire ³⁵⁶ ». Pour Heidsieck, il s'agit d'ajouter au processus de lecture les dimensions « du visible, de

353. Lettre de Robert Filliou à Richard Tialans du 18.02.1966, *AAREVUE*, n°169-170, 1987.

354. *EAAV*, p. 32.

355. Cage, *Pour les oiseaux*, *op. cit.*

356. Bernard Heidsieck, *Proférations !*, *op. cit.*, p. 323.

l'audible et du scénique³⁵⁷ ». Si la poésie devient action, c'est par le biais du souffle qui traverse l'espace physique de la scène jusqu'aux oreilles des spectateurs. Le moment évènementiel n'a rien à voir chez lui avec ce qu'il est pour Kaprow, par exemple, dont « l'art plus proche de la vie » nécessite la construction d'activités beaucoup plus spectaculaires. Chez Heidsieck, la *poésie action* est une révolution de la pratique des lectures de poésie, qui mène ces dernières vers la performance. Comme l'explique Gaëlle Théval, la performance est ici entendue comme « un mode d'actualisation du poème qui en relativise le texte³⁵⁸ », finissant par devenir une composante parmi d'autres, ce qui correspond assez à la notion chez Filliou.

L'artiste propose en effet un vaste spectre de performances poétiques, qui va de la forme théâtrale « classique » (*Père Lachaise n° 1*) au manifeste-action (*l'Autrisme*), du poème fabriqué collectivement et manuellement (*Danse Poème Collectif*) à la performance monologique (*Autodéfense*), d'une instruction ou d'un énoncé minimal (*Le Filliou Idéal*) au poème à compléter (*Poème Invalide*). Le poème-action ne conduit pas systématiquement chez lui à une performance de la part du public. La contribution du spectateur est parfois immédiate mais peut aussi prendre des formes plus subtiles, et c'est ce qui le distingue du happening chez Kaprow, conçu comme un « engagement existentiel³⁵⁹ ». Comme l'explique Pierre Saurisse en prenant l'exemple célèbre de *Words* [*Mots*], une pièce de 1962, l'environnement chez Kaprow « pousse le visiteur à l'action », ce qui n'est pas le cas chez Filliou, beaucoup moins enté sur l'effectivité de la performance. Mais, comme pour Heidsieck, il s'agit quelque part de remettre les mots à *leur place* au sein d'un processus global :

Un happening utilise fréquemment des mots, mais ils peuvent ou non avoir un sens littéral. S'ils en ont, leur sens ne fait pas plus partie de la fabrication du « sens » que d'autres éléments non verbaux (bruit, matière visuelle, action) qui le transmettent. De là, ils ont pour qualité la brièveté, le surgissement, et quelquefois un caractère isolé³⁶⁰.

357. Cristina De Simone, *Ibid.*

358. Théval, *Gestes d'écriture, op. cit.*, p. 9.

359. Anne Mœglin-Delcroix, « L'art comme alternative à la philosophie : un défi d'artiste », *L'Observatoire*, n° 41, 2012, p. 24-29.

360. Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible : Art et hasard autour de 1960*, Paris, l'Harmattan, 2007, collection « Histoires et idées des Arts », p. 211.



Vue de l'exposition de l'environnement *Words* d'Allan Kaprow à la galerie Smolin de New-York en 1962.

Dans *Words*, comme dans certains poèmes-action de Filliou, c'est cette idée de répétition qui prévaut, et le vocabulaire théâtral signale cette interversion de la scène dans le monde, où tout visiteur devient acteur. Si chez Filliou l'appel à la participation est moins systématique, le poème-action est tout de même cet instrument de libération dont parle à son propos Anne Mœglin-Delcroix.

Comme l'explique Laurence Corbel dans son article « “Try it yourself” : la poésie d'action de Robert Filliou »,

des performances poétiques qui mettent en œuvre des jeux et des exercices au *Filliou Idéal* qui prône le non-agir, le sens de la performance s'est donc infléchi, passant d'une conception participative de la performance à une approche qui lui donne le tour d'une expérience spirituelle, d'une méditation contemplative en forme d'ascèse³⁶¹.

Si nous ne pouvons souscrire à une lecture diachronique de l'œuvre³⁶², les deux

361. « “TRY IT YOURSELF” : la poésie d'action de Robert Filliou », *Poésie et performance*, Nantes, Cécile Defaut, 2018, p. 161-174.

362. Notamment parce que « l'infléchissement du sens » de la performance chez Filliou suppose une chronologie qui n'est pas celle de l'œuvre. Le *Filliou Idéal*, il faut le rappeler, n'est qu'un fragment du

dimensions du travail performatif s'interpénètrent en effet et visent à émanciper le participant de toute forme de cadre au profit d'une *expérience permanente*, fidèle reflet de la *Création* qui l'est tout autant. Le terme *poésie d'action* désigne en effet « toute performance dont la nature est poétique³⁶³ », ce qui le différencie des « performances de rue » ou des jeux. Deux poèmes sont à l'origine de ce nouveau genre : *l'Autrisme* (1962) et le *Kabou ĩnema* (1959-1963), sur lequel nous reviendrons longuement. Ce dernier revêt une dimension matricielle, « car le *Kabou ĩnema* n'est pas un poème, mais un nom générique pour un genre poétique particulier, comme la ballade ou le sonnet [...]»³⁶⁴.

S'il peut faire l'objet d'une représentation théâtrale, le poème-action a donc avant tout valeur d'exemple. Il propose une conception originale du poétique, à l'aune de « techniques de participation » inédites qui prennent en compte « la dimension extra-artistique de la performance et la poésie comme délivrée du poétique³⁶⁵ ». Le *Secret de la Création Permanente Relative (l'Autrisme)* a aussi fonction d'exemple puisqu'il est chargé d'absorber l'aspect théorique et critique du travail de Filliou :

J'ai écrit *l'Autrisme* en 1962. Le choix du titre et du sous-titre fut guidé par l'ironie. Je déteste les *-ismes*. Je déteste les manifestes. *L'Autrisme* est un poème-action. Il illustre la possibilité de mettre ses idées dans une performance, au lieu de les transformer en théories par la rédaction de manifestes. [...] Il s'agit clairement d'enseignement et d'apprentissage comme arts vivants³⁶⁶.

La poésie d'action opère donc un syncrétisme entre la tendance conceptuelle du travail poétique et son aspect plus sensoriel et évanescent que la performance met en jeu. Elle fait du poème une illustration et de l'idée un geste. L'aspect performatif prend des formes extrêmement variées mais toutes unies par le désir d'aménager cette *situation d'enquête* dont parle le philosophe John Dewey³⁶⁷.

poème-action *Yes*, et, toujours cité hors contexte, il ne constitue pas un point d'achèvement puisque ce « secret absolu » est donné, d'une part, donc ne relève pas d'une mystique ; d'autre part, il est aussi toujours *relatif* (comme le général était particulier), puisque le nom propre doit être remplacé par le nom de celui qui performe, ce qui signifie que la participation y est plus qu'essentielle.

363. « *I strated calling it action-poetry when I began to do the kind of performances that are poetic in nature* », cat. MuHKA, *op. cit.*

364. *EAAV*, p. 28.

365. Laurence Corbel, *Ibid.*

366. *EAAV*, p. 96.

367. L'influence de l'œuvre de Dewey sur la création de ces catégories poétiques est fondamentale. C'est à sa philosophie de l'expérience qu'elles doivent leur existence, à travers cette filiation déjà évoquée à propos du *Black Mountain College*. En France, la réception de la pensée de Dewey fut très décalée dans le temps, puisque la première traduction de *l'Art comme expérience* a été donnée presque un siècle après la publication originale. C'est Richard Shusterman, philosophe pragmatisme, qui a contribué à cette diffusion française, notamment avec la publication en 1992 de *L'art à l'état vif*, ouvrage important qui perpétue la pensée de Dewey en la critiquant et l'actualisant. Il revient sur les raisons de cette réception problématique dans la première préface de l'édition française. Dans les années quatre-vingt dix, Dewey

Plutôt que d'installer un contexte, à la façon du happening, la poésie d'action met en place une situation, qui recoupe et rejoue « tous les moments au cours desquels l'interaction entre un vivant et un milieu s'effectue sous la forme d'une action réciproque³⁶⁸ ». Comme l'explique Filliou au sujet de *l'Autrisme*, le poème-action rend l'idée préhensible et modifiable par son contexte de réception, ce qui implique une action retour et une autre qualité d'engagement de la part du public. Le partage de l'expérience induit un processus d'investigation analogue au procès de connaissance – puisque « savoir c'est faire³⁶⁹ » [« *knowing is doing* »] – et exige un ajustement de la part de chaque participant. Le poème-action oblige le poète, sa production et ses récepteurs à être tous trois toujours actifs, toujours en train de fournir un effort pour aménager du commun, pour converger vers une expérience poétique partageable. Comme l'explique Dewey, la logique de la connaissance s'origine dans ce « processus de réunification de réalités distinctes » et suppose que l'expérience soit aussi *expérimentale* :

L'expérimentalisme (la sauvegarde consciente d'une interaction continue entre un organisme et son environnement) est la seule méthode par laquelle assurer à une vie humaine le bénéfice d'être « en situation » : influente et influencée, active et réceptive, donc participative³⁷⁰.

D'où la création d'un terme intermédiaire, « expérencier »³⁷¹, qui suppose l'expérience comme *méthode* et non comme objet :

l'empirisme n'est pas une philosophie de l'expérience, car l'expérience n'est pas *l'objet* que la philosophie doit chercher à examiner, mais elle est *l'instrument* qui permet d'examiner philosophiquement tous les autres objets³⁷².

C'est Stéphane Madelrieux qui, le premier, propose l'introduction de ce verbe dans les traductions de Dewey, pour des raisons linguistiques, philosophiques et conceptuelles : ne pas employer la forme « faire l'expérience de » permet d'éviter de présupposer un

est encore complètement ignoré en France, et commence à peine d'être exhumé, grâce à Shusterman notamment, aux États-Unis, où il a longtemps été enseveli par la toute-puissante philosophie analytique, qui considérait son travail comme un « fatras de méthodes contradictoires et de spéculations indisciplinées » (p. 50).

368. Joëlle Zask, « Situation ou contexte ? Une lecture de Dewey », *Revue internationale de philosophie*, n°245, septembre 2008, p. 313-328.

369. *Ibid.*

370. *Ibid.*

371. Stéphane Madelrieux, « Expérencier » et « Méthode ou métaphysique ? L'empirisme pragmatique de John Dewey », *Critique (Retour à Dewey)*, décembre 2012, tome LXVIII, n°787, p. 12-13.

372. *Ibid.*, p. 50.

sujet et un *objet* de l'expérience. Chez Dewey, la perception et son objet se construisent au sein d'un processus continu et indivis, en situation, et non en contexte, puisque ce dernier induit une conformation passive en lieu et place de cette action réciproque. Comme l'explique bien Joëlle Zask, la situation est un résultat, tandis que le contexte est une condition antécédente, ce qu'est bien le script du happening. Les choses étant *telles qu'elles sont expérimentées*, elles ne préexistent pas à la situation poétique. Ainsi, rien ne peut être déduit hors de cette situation aménagée par le poète, « pas une seule proposition philosophique », sans cette expérience d'un « ceci » spécifique³⁷³.

Il vaut alors mieux parler de *transaction* plutôt que d'interaction ou de participation. L'idée de transaction s'attaque à tous les dualismes. Charles Floren y revient longuement à propos de l'émotion : c'est l'unité de l'expérience que veut souligner Dewey en déconstruisant les oppositions sujet/objet, individu/environnement, fait/valeur ou matière/esprit. Les bouleversements lexicaux proposés par le pragmatiste traduisent des reconfigurations conceptuelles puissantes permettant « d'éviter de présupposer l'existence ontologique d'entités séparées » :

notre propension à *distinguer* pour comprendre ne doit pas nous conduire à hypostasier ces distinctions pour en faire des *séparations* ontologiques absolues : plutôt que séparer un phénomène externe (l'expression de l'émotion) d'un phénomène interne (la cause subjective), comprendre l'unité du processus. [...] Il n'y a pas, dans les faits, un *stimulus* et une réponse *émotive* qui préexisterait à leur mise en relation, mais l'émotion est ce qui advient au cours d'une situation processuelle de transaction³⁷⁴.

De fait, dans la poésie action, l'existence du poème est entièrement dépendante de cette « situation processuelle de transaction » dans laquelle il s'incarne. La conception traditionaliste qui voudrait d'un côté un poème comme stimulus concédé aux lecteurs par les largesses du génie lyrique, de l'autre la lecture ou la participation comme une réponse à ce don, claustrée de l'autre côté de la scène, est complètement rebattue par Filliou. Les limites sont transgressées, mais pas de cette façon spectaculaire et un peu trompeuse qu'à le happening d'obliger à la participation, où chacun reste finalement à sa place. Pas non plus à la façon de cette conquête spatiale qui concède à l'Autre plus ou moins de latitude, selon le bon vouloir de l'envahisseur. Le texte poétique n'est plus le récipiendaire d'une émotion privée en attente d'être exprimée, l'émotion esthétique est « de part en part un acte³⁷⁵ » : l'objet « n'existe pas, d'une certaine façon, tant que le

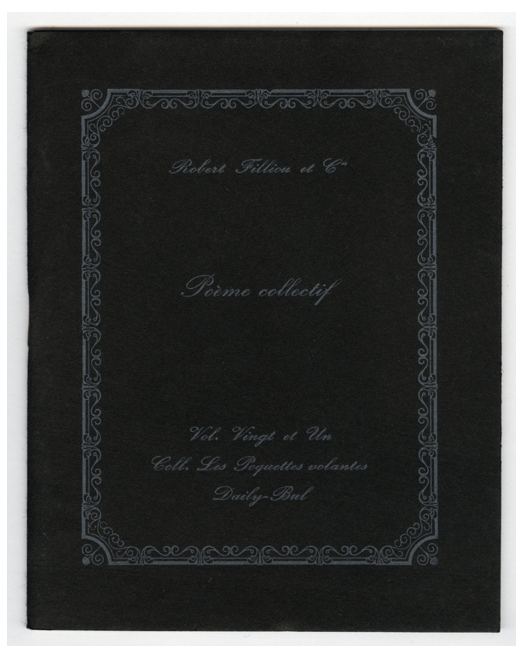
373. Dewey, « Le postulat de l'empirisme immédiat [1905] », *Critique, op. cit.*

374. Floren, *op. cit.*, p. 90.

375. *Ibid.*, p. 96.

mode de comportement n'a pas surgi³⁷⁶ ». Cette nouvelle catégorie générique concrétise ce changement de paradigme. C'est grâce à l'esthétique « radicale » de Dewey, pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Charles Floren, qu'on peut « déduire la possibilité de l'activité artistique comme procès d'individuation³⁷⁷ ».

Certains poèmes-actions prennent littéralement en compte cette idée, comme le *Poème collectif*, joué pour la première fois en 1963, sorte de proposition exemplaire de ce qu'est le poème comme *activité*.



Vue de la couverture du *Poème collectif*, livre accompagné d'un cache-page volant, 24 pages, 1000 exemplaires numérotés, 13,5 x 11 cm, La Louvière, Éditions Daily-Bul.

En voici les instructions :

Cette *poquette* contient 16 pages blanches.

Inscrivez sur la première page le nom de 5 à 7 objets-choses, émotions, sentiments, etc – dont vous vous débarrasseriez volontiers, par exemple :

- une photo de mariage
- une paire de chaussettes
- une lettre reçue voici 10 ans, ou la veille
- l'école
- l'armée
- les rhumatismes.

Puis, au fur et à mesure, faites remplir les autres pages blanches par quinze personnes de votre choix. Chaque nouveau participant ne pourra prendre connaissance du poème collectif qu'**après** y avoir contribué.

376. *Ibid.*, p. 97.

377. *Ibid.*

La page volante permet, le cas échéant, de lui cacher l'apport de son prédécesseur immédiat. Aussi bien, chacun pourra y apposer sa signature. Le titre du poème collectif ainsi réalisé est proposé en toute dernière page³⁷⁸.

Comme le disait Tristan Tzara, la pensée se fait dans la bouche, ce qui demande à l'expérience, si elle veut accomplir quelque chose à partir de l'émotion – c'est-à-dire *devenir esthétique* – de savoir l'exprimer. C'est à travers cet acte d'expression, rendu possible par le poème co-créé, que le lecteur/co-auteur peut explorer ses propres émotions, explique Dewey. Ce que propose Filliou avec son poème en puissance, qui est tout juste une formule, l'esquisse d'une méthode, c'est de passer du *jeu* au *je*. Le rôle du poète se résume alors à la mise en place de cette situation d'expression derrière laquelle le contenu poétique s'efface puisqu'une œuvre d'art est d'abord un objet expérimenté et que « seule cette expérimentation lui confère sa valeur esthétique³⁷⁹ ». Il est impropre, en ce sens, de parler de dématérialisation de l'œuvre ou de pendant « conceptuel » du travail. Si l'œuvre ne communique pas de contenu, c'est parce qu'elle veut se rendre disponible à cette action de formation réciproque qui est en fait sa nature propre. Il faudrait alors systématiquement remplacer les termes *production* et *réception* par celui d'*activité*, puisque dans l'œuvre rien n'a d'existence autonome. Dans le *Poème collectif*, l'effet cathartique dépend du caractère privé *et* collectif de la participation, qui s'adapte au critère de l'instant. C'est ce qui est à jeter qui réunit les participants dans la composition de ce texte en forme « d'épaves de l'homme³⁸⁰ ». Puisque le *Poème collectif* est celui « de [l']a nature morte » de l'homme, on peut imaginer qu'il est le représentant privilégié de la catégorie *poésie d'action*, en un sens, puisqu'il est ce prolongement, cette « forme d'agencement des émotions courantes » qui suppose, comme ces dernières, un acte, « socle de la perception, de la connaissance et de l'émotion³⁸¹ ».

Si cette *nature* dont parle Filliou à propos de l'homme est *morte*, ce peut être parce que le poème participe à s'en débarrasser autant que parce qu'il en déplore la perte. Peut-être s'agit-il pour lui, comme dans la *Petite histoire un peu sainte*, de retourner l'œuvre poétique à sa fonction perdue de mise en lien, à sa nature *vivante*. L'objet d'art peut permettre, en effet, d'aider à ce basculement paradigmatique qu'entraîne la pensée de

378. Robert Filliou, *Poème collectif*, La Louvière, Éditions Daily-Bul, 1968, collection « Les Poquettes volantes », exemplaire consulté : collection de la bibliothèque de Lyon, Rés. K.204672. Disponible sur l'url : <http://dailybul.be/archibul/items/show/401#c=0&m=0&s=0&cv=27&xywh=316%2C463%2C2320%2C2133> (en gras dans le texte original).

379. Floren, *Ibid.*

380. Filliou, *Poème collectif*, *op. cit.*

381. Floren, *Ibid.*

Dewey : le médium artistique, en tant que support à la libération, devient le vecteur privilégié de cette reconfiguration des relations. C'est bien ce que soulignent les pages blanches du *Poème collectif* : la relation ne préexiste pas à sa mise en situation, et la situation excède, déborde la relation elle-même. L'œuvre n'est plus un support : à l'inverse, c'est « quand une nouvelle situation survient [que] de nouveaux objets surviennent³⁸² », explique George Herbert Mead³⁸³. Pour témoigner de cette impossibilité à distinguer un « organisme » d'un « environnement » dans une situation, le philosophe prend l'exemple de la vache qui, lorsqu'elle paît, fait de l'herbe une nourriture (pour elle, comme pour nous qui nous soucions des vaches). En fait, « cet objet, l'herbe en tant que nourriture, n'existait pas jusqu'alors³⁸⁴ ». De la même façon, les pages blanches du poème, lorsqu'elles sont expérimentées, deviennent ces épaves dont parle Filliou, expérience d'un *ceci* spécifique, ici la transaction de toutes choses mortes entre les participants.

Qu'il propose une ascèse spirituelle ou une expérience participative directe, le poème action met en jeu la poésie comme activité, dans le cadre de cette exemplification artistique de l'héritage conceptuel de Dewey et de Mead. L'œuvre émerge comme le résultat de cette activité d'enquête, l'objet d'art devient « cet événement doté d'une signification³⁸⁵ », suspendu au critère de l'instant, soit à cette compréhension de la situation comme étant chaque fois unique et singulière. Le poème action replace le lyrisme dans la continuité du monde quotidien : puisque l'émotion est désontologisée par Dewey, il n'est finalement question que de différences de degrés ; tout comme il n'est pas de frontière essentielle entre ce qui appartient à l'art et ce qui n'y appartient pas, puisque c'est la capacité d'être expérimentable qui confère une valeur esthétique à l'œuvre. D'où ce flottement générique autour d'une catégorie qui touche à la fois au théâtre, à la lecture de poésie et à la performance.

382. Cité par Guillaume Garreta, « Situation et objectivité. Activité et émergence des objets dans le pragmatisme de Dewey et Mead », *La logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Michel de Fornel et Louis Quéré (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS, 1999, p. 48.

383. Mead est un philosophe pragmatiste important pour les néo avant-gardes, moins connu en France mais dont l'ouvrage majeur, *L'esprit, le soi et la société* [1934] est une référence, pour Cage par exemple (Cf. son entretien avec Filliou dans *EAAV*). Mead est proche de Dewey et reprend sa critique de la subjectivité.

384. Mead dans Garreta, *Ibid.*

385. *Ibid.*

B. La poésie d'objet, un héritage surréaliste : *déchainer les puissances d'invention*

Les espaces non programmés étant dévolus au rêve, retardez de faire quelque chose³⁸⁶.

Cette seconde catégorie qu'est la *poésie d'objet* se rattache à la *poésie visuelle*³⁸⁷, au sens que lui donne Filliou, c'est-à-dire à cet art des « poètes qui s'expriment visuellement », usant de l'objet comme de cette piste de décollage dont nous avons parlé à propos des *Poèmes-Suspense*. Ces derniers sont des poèmes-objets « acheminés en petite vitesse », soit composés dans le temps long de l'épistolarité. La série comprend trois œuvres connues, dont la première, « L'homme est solitaire », est une variation avec objets du poème d'abord seulement écrit au pastel. « La Branche autonome de la République Géniale », quant à elle, est une version de la *Galerie Légitime*³⁸⁸ conçue à la *Cédille qui sourit* et achetée par Ionesco, un petit béret rempli d'œuvres miniatures. Enfin, le « Chien Bilingue »³⁸⁹ : lors des quatre premiers envois, l'adhérent à ce poème bilingue recevait chaque fois deux objets identiques (gommes, paquets de cigarette, etc.). Au cinquième et dernier envoi, c'est une petite planche sur laquelle sont posées deux petites figurines de chiens, avec l'inscription du titre, « le chien bilingue », que reçoit le lecteur. Les poèmes en suspense fonctionnent d'une manière analogue aux *Longs Poèmes Courts à terminer chez soi*, notamment à travers l'emploi récurrent de cette mention conclusive « fin du poème », explication rétroactive puisqu'elle délivre le titre et relie les éléments (vers-objets) épars du poème épistolaire.

386. Emmanuel Hocquard, *Un test de solitude : sonnets*, Paris, P.O.L, 1998, XXI.

387. L'on retrouve aussi, sous cette appellation, *IMM* (1960) et *l'Exposition intuitive* (1966). Cf. infra pour une présentation des pièces.

388. La *Galerie Légitime* est une des œuvres les plus célèbres du poète. Elle résonne tout particulièrement avec la critique institutionnelle prégnante dans les années soixante. Filliou crée en 1962 un « couvre chef(s) d'œuvre(s) » qui cache de petites expositions ambulantes : « À l'intérieur de ma casquette, au sommet de ma tête, j'avais de petites œuvres. J'allais le long des rues à pied et j'adressais la parole à d'autres piétons. Le dialogue pouvait prendre, par exemple, la forme suivante : je demandais 'Monsieur ou Madame ou Mademoiselle, est-ce que l'art vous intéresse ?' Si l'on me répondait 'Oui, Oui', je disais 'Eh bien, saviez-vous que j'ai une galerie ?' Si mon interlocuteur manifestait de l'intérêt, je lui disais 'La voici, ma galerie'. Mes œuvres se trouvaient là, à l'intérieur de mon chapeau. Puis, nous les regardions ensemble ». La *GL* sera éditée sous la forme d'un multiple en 1968 (un chapeau en papier plié). Filliou explique vouloir que l'art descende de ses hauteurs, dans la rue, mais aussi que « tout ce qu'il pouvait bien (ou mal) faire pour gagner de l'argent, au vu du destin catastrophique de l'artiste dans une société qui l'accule à la misère ou à la prostitution, était *légitime* ». Ce transfert de légitimité est aussi contenu dans le double-sens de l'expression « couvre chef-d'œuvre », puisque c'est l'esprit, le cerveau, qui est ainsi désigné comme œuvre. Cf. Jouval, p. 37-38.

389. « Le Chien Bilingue » n'a jamais été montré, puisque c'est l'artiste Arman qui en possède l'unique exemplaire. Pour tous ces détails sur la poésie suspense, Cf. catalogue MuHKA, p. 144-146.



La chèvre est solitaire, 1963, divers objets et papier sur bois, crochets, 28 x 10 x 6 cm, collection Benjamin Vautier, Nice.

Aux *Poèmes Suspense* s'ajoutent les différents jeux proposés par la *Cédille*, dont le puzzle pour les rêveurs ou celui des définitions, qui s'inscrivent dans la tradition surréaliste. Ils sont présentés sous la forme d'une anthologie co-écrite avec George Brecht et publiée par la *Something Else Press* d'Higgins en 1967. L'ouvrage, non paginé, reprend l'ensemble de ces pratiques co-auctoriales qui ont eu cours de l'ouverture de la non-école de Villefranche-sur-Mer³⁹⁰ en novembre 1965 à sa fermeture définitive en avril 1968 pour cause de banqueroute. La « parfaite licence » qui régnait dans cet atelier non-boutique se retrouve, par homologie, dans la conception du livre, décrit par Filliou comme un « *toilet book* » (« livre à lire aux toilettes »), qui « ne peut pas être résumé, car [...] on peut l'ouvrir au hasard à n'importe quelle page, le laisser et le reprendre à volonté »³⁹¹.

390. « Conçue à toutes fins utiles et inutiles / Échange insouciant d'informations et d'expérience / Ni élève, ni maître / Parfaite licence / Parfois parler, parfois se taire » (papier en tête de la boutique-atelier, repris dans Jouval, *op. cit.*, p. 32). Le *centre de création permanente* était toujours fermé et n'ouvrait que sur demande des visiteurs passant à la maison de Brecht et Filliou.

391. Jouval, *Ibid.*

Les poèmes-objets, chez Filliou, font le lien entre poésie visuelle et jeux, autre catégorie dont il donnera une définition personnelle. L'absence de pagination entre en résonance avec les crochets que devra fixer à son mur l'adhérent au poème : c'est le motif de la variation comme empêchement de la linéarité et de l'achèvement qui joue à plein dans ces formats rattachés à la vie quotidienne. Le recueil *Jeux à la Cédille, ou La Cédille s'en va* présente un « rassemblement de recherches esthétiques, conçu exactement à la manière d'un compte rendu d'expériences par un savant, et dans le même esprit³⁹² », ce qui le place dans la droite ligne de cette naturalisation de l'esthétique dont nous parlions plus avant. Dans ce *centre international de création permanente*, les deux poètes font de tout :

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 [...]³⁹³.

Les poèmes-objets s'inscrivent dans le champ de cette activité proliférante, déhiérarchisée et intégrée à l'existence. Ils ouvrent une réflexion sur le processus de réception, *via le mail art*, qui induit des délais et une méconnaissance du lecteur quant à l'objet fini, ou à travers les propositions de jeux qui placent également le récepteur en relai de la production auctoriale. Dans cet esprit, il n'est pas anodin que les productions poétiques se situent dans la lignée des collocations surréalistes, qui visent à la fois un dessillement et un dépaysement grâce aux résonances intuitives créées par les associations entre mots et images/objets. Ces dernières alimentent la révélation de l'arbitraire du langage, comme nous l'avons vu à propos de *Sémantique générale*, tout en suggérant la mise en suspension du jugement et de l'action propres au monde diurne. Elles ouvrent cet « espace d'indécidabilité » dont parle Laurent Jenny au chapitre « Surréalisme et espace psychique » de *La fin de l'intériorité*, et permettent ce « retour aux puissances de l'inspiration passive qui s'oppose en tous points à l'activisme démiurgique des modernes³⁹⁴ ».

392. *Ibid.*, p. 32.

393. *Ibid.*

394. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises*, Paris, P.U.F, 2002, collection « Perspectives littéraires », p. 123.

Une liberté semblable à celle que nous avons en rêvant

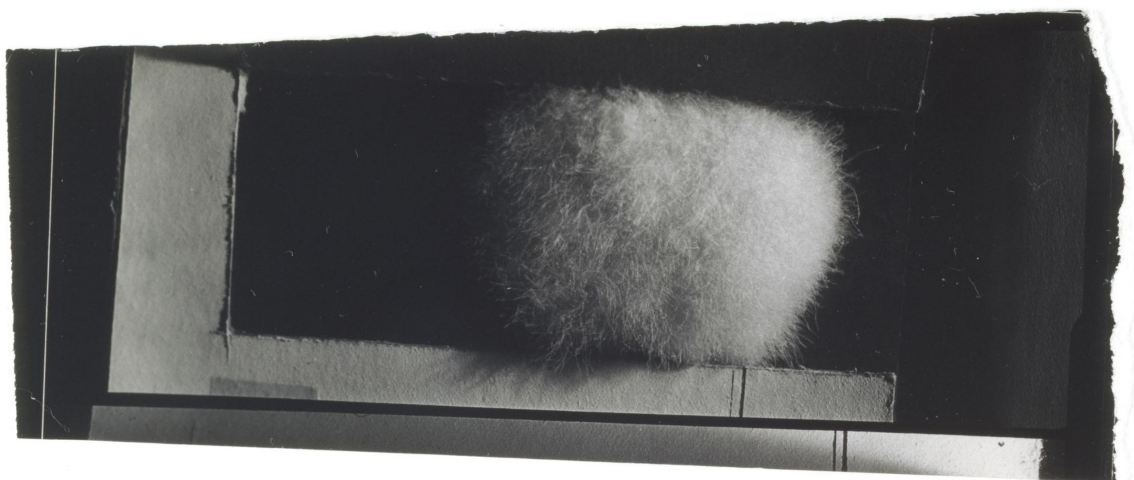
Cette secondarité du projet surréaliste vis-à-vis du caractère purement inaugural de l'art moderniste, sur laquelle revient Jenny, enjoint à recourir à des forces de création alternatives, à l'instar du monde onirique. Dans « Crise de l'objet », en 1936, Breton en appelle à « la fabrication et à la mise en circulation d'objets apparus en rêve³⁹⁵ », tout comme Brecht et Filliou avec leur « Dream Poem » (« Poème de rêves ») :

Poème de Rêves
(un puzzle pour les rêveurs)

Prenez une boîte avec plusieurs compartiments.
Sur chaque compartiment, imprimez un objet ou un animal (chat, arbre, etc.).

Lorsque vous rêvez d'une de ces images, placez quelque chose en lien (ou non) avec celle-ci dans le compartiment.

Lorsque tous les compartiments sont remplis, vous avez réalisé un poème de rêves³⁹⁶.



Man Ray, *Rêve-objet d'André Breton*, 1930-1934, photographique, épreuve gélatino-argentique, 3,8 x 9,2 cm, Paris, Centre Pompidou.

La proposition des deux poètes complète celle de Breton, qui voulait matérialiser par des objets singuliers ceux qu'il avait rêvés. Chez lui, la concrétisation est une stratégie, un moyen d'obtenir cette « dépréciation [des objets] dont l'utilité convenue encombre le monde dit réel » :

395. André Breton, « Crise de l'objet », *Je vois, J'imagine : poèmes-objets*, Paris, Gallimard, 1991, p. 47.

396. Extrait de *Jeux à la Cédille*, *op. cit.*, annexe n°4.

Cette dépréciation me semblait très particulièrement de nature à déchaîner les *puissances d'invention* qui, au terme de tout ce que nous pouvons savoir du rêve, se fussent exaltées au contact des objets d'origine onirique, véritables désirs solidifiés. Mais, par-delà la création de tels objets, la fin que je poursuivais n'était rien moins que l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité³⁹⁷.

C'est bien la compénétration des espaces diurnes et nocturnes que vise le surréaliste lorsqu'il fabrique, à partir de 1924, ses poèmes-objets. Ils sont pour lui un moyen de fortifier les sens contre les assauts des objets utilitaires qui pullulent dans notre quotidien, et de « traquer la bête folle de l'usage³⁹⁸ » qui obstrue l'intuition. Il s'agit alors de délivrer *la clef des songes*, comme dans le célèbre tableau de Magritte en 1927. Dans tous ses imagiers, le mot, lorsqu'il correspond à ce qui est peint, « doit être compris comme une possibilité parmi d'autres et non comme un étiquetage définitif³⁹⁹ », explique Jacinto Lageira à propos du peintre. En libérant la correspondance, Magritte délivre l'objet de cette bête folle de l'usage dont parle Breton, il « lève l'interdit », pour paraphraser encore ce dernier. De fait, chez Magritte, il n'est pas « de réalité ultime » à laquelle se référer mais « d'innombrables versions⁴⁰⁰ ». Le peintre exhorte, pour la vie éveillée, à cette « liberté semblable à celle que nous avons en rêvant⁴⁰¹ » et insiste sur le caractère fortuit de la rencontre entre le mot et son image.

Un objet rencontre son image, un objet
rencontre son nom. Il arrive que l'image et
le nom de cet objet se rencontrent :



Magritte, *Les mots et les images* (détail), paru en 1929 dans la revue *La Révolution surréaliste* de Breton.

Chez Magritte, il n'y a pas de Révolution mais une subversion tranquille à l'intérieur des forces vives de l'usage, qui s'incarne dans des formes paradigmatiques (l'écriture autographe du maître scolaire, on l'a vu, l'imagier, le tableau noir, etc.). Dans le tableau

397. Breton, *Ibid.*

398. *Ibid.*

399. Jacinto Lageira, *Magritte : Mots et images*, Paris, Gallimard, 2003, collection « Découvertes Gallimard », n.p.

400. *Ibid.*

401. *Ibid.*

de 1928, *Apparition*, tout est à sa place, comme l'explique Foucault, tout prend l'apparence du familier (horizon, nuage) tandis que les formes flottent dans l'indéterminé, dans cet espace à peine esquissé. Les images sont des « porte-mots », des masses innommables. Elles forment l'inverse d'un rébus, et, comme dans les *Jeux à la Cédille* ou dans certains textes cosmogoniques de *Monsieur Bleu*, « laissent régner le vieil espace de la représentation⁴⁰² ». Pour mieux déchaîner les puissances d'invention, c'est la permanence d'une ossature narratologique ou de codes visuels qui fonctionne ici. Cette stratégie, qui insuffle de l'indéterminé à l'intérieur du cadre, démonte l'injonction moderniste à faire du nouveau.



René Magritte, *Apparition*, 1928, huile sur toile, 82,5 x 116 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.

Les formes, vidées de leur substance, errent, comme le faisaient « avant » les nuages de Filliou dans sa *Petite Histoire un peu sainte*. Le vieil espace de la représentation est mis à équivalence avec la re-création des mondes. Rien n'est dogmatiquement rejeté : invention(s) et ré-invention(s), formation(s) et dé-formation(s) coexistent, s'affrontent ou se jaugent, au sein de l'œuvre. *Apparition* défait le processus de reconnaissance sans le remplacer par un autre comme dans certains imagiers (où un nom étranger à l'objet est à même de l'étiqueter). Magritte laisse vivre ces formes inarticulées qui construisent un

402. Foucault, *op. cit.*, p. 52-57.

pont entre imaginaire onirique et existence diurne. Elles peuvent incarner, en effet, ce moment d'indécision caractéristique des visions hypnagogiques, puisque, comme dit le peintre, « l'art, réfractaire à la psychanalyse, évoque le mystère sans lequel le monde n'existerait pas, c'est-à-dire le mystère qu'il ne faut pas confondre avec une sorte de problème, aussi difficile qu'il soit⁴⁰³ ». La mécanique de formulation, suspendue, renvoie aux potentialités infinies des formes nommées. Mais il ne faut pas s'y tromper : c'est en surface seulement que le spectateur du tableau peut investir les objets et s'inventer un fauteuil ou un cheval. Car si le mot reflue à la surface de ces *in*-formes, il est est l'épithète : « au-dessous, il n'y a rien. C'est la dalle d'une tombe⁴⁰⁴ ».

C'est toute la difficulté à explorer ce « non-lieu » dont parle Foucault, cet espace intermédiaire qu'est le rêve, qui obsède le surréalisme. Comme l'explique Winnicott, jeu et rêve sont parfaitement intriqués dans le psychisme de l'enfant qui, comme dans les *Poèmes-objets* de Filliou,

rassemble des objets ou des phénomènes appartenant à la réalité extérieure et les utilise en les mettant au service de ce qu'il a pu prélever de la réalité interne ou personnelle. Sans halluciner, l'enfant extériorise un échantillon de rêve potentiel et il vit, avec cet échantillon, dans un assemblage de fragments empruntés à la réalité extérieure⁴⁰⁵.

L'idéal surréaliste de la compénétration, en révélant que ce qui *pourrait* être est toujours déjà présent dans ce qui *est*, rejoue cet esprit d'enfance, vase communiquant naturellement avec tous les mondes et sans discerner subjectivité et objectivité. C'est à cette capacité de résoudre les contradictions qu'enjoignent Brecht et Filliou dans leurs jeux. Par leur caractère collectif et encadré, ces derniers permettent de se débarrasser de ses inhibitions d'adulte, afin qu'à l'image du petit enfant, le joueur, en « manipul[ant] les phénomènes extérieurs », « les met[te] au service du rêve et [qu']il investi[sse] les phénomènes extérieurs choisis en leur conférant la signification et le sentiment du rêve⁴⁰⁶ ».

Le Jeu des Définitions

Le premier joueur écrit, sur un bout de papier, « Qu'est-ce que _____ », et il complète la phrase. Le second joueur, sans voir ce que l'autre a écrit, écrit « C'est _____ » et complète sa phrase. Les deux joueurs lisent alors leurs

403. René Magritte, *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 2016, p. 168.

404. Foucault, *Ibid*, p. 57.

405. Winnicott, *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 105.

406. *Ibid*.

phrases dans l'ordre et procèdent à tous les ajustements grammaticaux nécessaires⁴⁰⁷.

Comme le présentait Foucault dans son analyse du tableau de Magritte, laisser flotter cet informe, le maintenir à l'état intermédiaire, peut autant être libérateur que déclencher l'angoisse. Comme l'explique longuement Bruce Bégout dans sa somme de phénoménologie du quotidien, le dévoilement du caractère construit de ce dernier, par cette passion de l'usage conforme qu'abhorre Breton, produit une sensation de vide. Cette secousse profonde peut faire décoller les parois des pierres lisses de Magritte et conduit à entrapercevoir « le non-lieu qui se cache sous la solidité du marbre⁴⁰⁸ ». *Apparition*, avec ses tâches qui recouvrent autant qu'elles révèlent, engendre cette « intuition de la répression qu'exige le processus de quotidianisation⁴⁰⁹ » dont parle Bégout :

Le construit atteint son but lorsqu'il se fait passer pour le donné. Que le monde aille de soi, c'est là le produit direct de la puissance mystificatrice du quotidien qui rend tout homme insensible à l'institution arbitraire de cette évidence naturelle. La quotidienneté apparaît ainsi comme ce processus de naturalisation du refoulement de la relativité inquiétante du monde. Non seulement elle escamote l'essence véritable du monde en transfigurant ce dernier en un monde de la vie évident et familier, mais elle fait disparaître du même coup son travail souterrain de transformation du doute en assurance, de présomptivité relative en certitude absolue⁴¹⁰.

Face à cette relativité inquiétante, ne reste qu'à faire « ce travail de deuil du monde comme pur possible⁴¹¹ ». Si bien que chez Bégout, l'inquiétante étrangeté freudienne est inversée et suppose deux formes d'étrangeté : l'originelle (l'inquiétant) et l'actuelle (le quiétant). L'inquiétante étrangeté devient cette « vengeance soudaine contre toutes les vaines tentatives de domination de la familiarité⁴¹² » que les surréalistes visent à déclencher avec leurs collocations dépaysantes, pour mieux la maîtriser, peut-être. En effet, l'association déroutante de mots et d'objets familiers conduit à cette défamiliarisation en miniature, qui rejoue et absorbe l'angoisse recouverte par le monde quotidien. En transgressant la loi d'identité, le surréalisme – et Filliou à sa suite – nous fait « sortir de la prison des objets utiles et chargés de sens⁴¹³ », comme disait Bataille. Ce

407. Extrait de *Jeux à la Cédille*, *op. cit.*

408. Foucault, *Ibid.*

409. Bégout, *La découverte du quotidien*, *op. cit.*, p. 173.

410. *Ibid.*

411. *Ibid.*, p. 261.

412. *Ibid.*, p. 355-363.

413. Bataille cité par Emmanuel Guigon, « L'objet surréaliste, le jeu et l'humour », *Jeu surréaliste et humour noir*, sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas, Paris, Lachenal et Ritter,

« principe de mutation perpétuelle » qui « s'est emparé des objets comme des idées⁴¹⁴ » doit aboutir à une délivrance totale, qui implique celle de l'homme. Plutôt que de s'effrayer involontairement de ce mystère dont parle Magritte, qui est au cœur du monde, il s'agit de s'y confronter, à travers les poèmes-objets et plus généralement tout travail de défamiliarisation. L'objet quotidien est le support privilégié de cette transfiguration, à l'instar de l'allumette dont parle Emmanuel Guigon dans son article sur l'objet surréaliste. Il y reprend une célèbre anecdote d'Aragon, racontant « ce jeu où une allumette est envoyée, d'une pichenette comme une comète en chambre, par simple pression sur le frottoir⁴¹⁵ » :

En premier lieu, la réalité de l'allumette est niée en tant qu'allumette, son irréalité affirmée et peut donc, cette allumette, être aussi bien n'importe quoi, un arbre, une fusée, une chanson ; puis, détournée de son usage, et par là de son sens, la voici attribuée à une activité qui s'invente, à un usage surréel⁴¹⁶.

C'est exactement au même procédé qu'invite Filliou dans le texte de son *Exposition Intuitive* en 1966 :

[...] J'avais l'intention de dépasser l'héritage de Marcel Duchamp qui nous a appris à regarder tout objet d'abord comme objet fonctionnel (par exemple une roue de bicyclette) puis comme objet d'art « readymade ». Mais ceci n'est vrai que pour le monde des hommes riches et blancs. En Afrique, un chapeau haut de forme pourrait très bien être utilisé comme couronne, de même que dans les bidonvilles une vieille voiture peut servir de maison. Mais, plus important encore, nous pouvons imaginer que sur d'autres planètes, le bruit d'un ruisseau qui court, par exemple, n'est pas « le bruit d'un ruisseau qui court » ni « une musique » mais, peut-être le langage de la population qui, peut-être, ressemble à des roues de bicyclette⁴¹⁷.

1993, collection « Pleine Marge », n°1, p. 259-280.

414. Breton cité par Guigon, *Ibid.*, p. 260.

415. Aragon cité par Guigon, *Ibid.*

416. *Ibid.*

417. Robert Filliou, catalogue du Centre Pompidou, *op. cit.*, p. 51.



Vue générale de l'*Exposition intuitive*, 1966, dix agrandissements photographiques de télégrammes sur des panneaux de bois, 65 x 92 cm, Anvers, MuHKA.

Filliou procède, dans l'*Exposition Intuitive*, à une démonstration du phénomène de mot-décollage évoqué plus avant :

C'en est fini des objets-œuvres d'art.
 Ils ne sont plus pour moi que des pistes de décollage.
 Une bouteille, par exemple, n'est pas pour moi
 un récipient ou un ready-made,
 elle peut être un oiseau vert⁴¹⁸.

Il y expose des télégrammes divisés en deux séries : l'une, « Sans matériau presque » et l'autre « Avec matériaux », divers petits objets accrochés à des télégrammes. Sur cette seconde série de poèmes, que l'on peut considérer comme de la *poésie d'objet*, apparaît systématiquement la mention « *somewhere somehow* » [« quelque part, d'une certaine façon », « d'une manière ou d'une autre »]. La conclusion varie selon l'objet qui lui est associé : « *somewhere somehow this is a black bird* » [« quelque part, d'une certaine façon, ceci est un oiseau noir »] est par exemple inscrit sous un clou. La simplicité du dispositif révèle une association instantanée, à la façon de l'automatisme surréaliste. L'origine du poème, comme il en est fait explicitement mention sur les télégrammes, est *intuitive*.

Sur d'autres, l'élément déclencheur qu'est l'objet ou le dessin disparaît et c'est depuis un espace vacant que l'imaginaire décolle, à l'image des poèmes « *somewhere somehow / this is square* » [« quelque part, d'une certaine façon, ceci est carré »] ou « *somewhere somehow / this is grey* » [« quelque part, d'une certaine façon, ceci est gris »], qui n'ont pour support qu'un blanc entre les deux parties de la proposition. La relativité du monde n'est plus inquiétante pour Filliou lorsqu'elle relève d'une intuition qui fait dériver le regard porté

418. Robert Filliou, « Sans titre », *Opus international*, n°22, Paris, 1971, p. 20-25.

sur l'objet vers d'autres contrées. Comme l'allumette devenant queue de comète, la fulgurance de cette désignation baptismale se nourrit d'emplois concrets : Filliou fait ici référence à l'Afrique, ce qui rappelle « ces tiers-mondes » que sont tous les poètes dans *l'Hommage aux Dogons et aux Rimbauds*.

Il s'agit pour lui d'aller loin dans l'espace, comme pour les surréalistes qui voulaient « renverser l'ordre du monde⁴¹⁹ ». L'influence de ce travail d'inquiètement du quotidien, à leur suite, est une forme propédeutique d'accès au « fonctionnement réel de la pensée », qui est aussi cette origine intuitive dont parle Filliou.

C'est Taïkan Jyoji, dans sa biographie *Itinéraire d'un maître zen venu d'occident*, qui fait le lien entre Breton et le bouddhisme zen. En arrivant à Tokyo, à l'orée des années soixante, il découvre les *Manifestes du surréalisme*, dont il comprend rétrospectivement qu'ils furent des voies d'accès privilégiées à son entrée au monastère. L'automatisme bretonien lui permet d'entamer un travail sur la pensée qui le conduira à l'expérience du *zazen*, la méditation assise :

Ainsi, je me trouvais lancé à la poursuite de ma pensée [...]. On appelle cet état « second » par incapacité de le définir autrement. Je pense que ces exercices m'ont ouvert la porte au *zazen*. Dans le Zen, il est important d'observer le déroulement des choses et l'enchaînement des concours de circonstance [...]⁴²⁰.

La *Poésie d'objet* cristallise ces procédés surréalistes – écriture automatique, collocations, compénétration des mondes réels/oniriques, trouvailles et jeux collectifs, etc. – dont elle est l'héritière. Filliou y ajoute la dimension épistolaire dans le cadre des *poèmes à suspense*, ce qui lui permet d'éprouver, dans le cadre d'un échange particulier et personnalisé, les délais de la réception. L'association du mot et de l'objet permet ce décollement des parois de la représentation, cet *estrangement*, et, plus viscéralement, une reconception des valeurs originelles de la création. C'est toujours le souci d'atteindre notre nature de bons-à-rien, à travers cette source qu'est l'intuition, qui meut Filliou.

Que ce soit dans la poésie d'action ou dans les poèmes objets, les deux lignes de force taxinomiques du projet de Filliou, il s'agit de faire surgir un mode de comportement, pour reprendre les termes de Dewey. Les deux catégories induisent un bouleversement de la création et de la réception, faisant de l'œuvre un processus jamais achevé, ne

419. Guigon, *Ibid.*

420. Taïkan Jyoji, *op. cit.*, p. 47-48.

prenant son sens que dans le cadre privilégié d'une transaction. L'épistolarité rejoue l'idée d'une expérimentation, dans une temporalité différente du poème-action, plus dépendant de l'instant et de la figure auctoriale, à un certain niveau. Dans les deux cas, Filliou participe de cette littérature voulant se « dégutembergriser », pour reprendre le mot d'Heidsieck, c'est-à-dire sortir du paradigme du livre pour que la poésie pénètre la société « par le biais de moyens charnels (directs, immédiats, instantanés)⁴²¹ ».

C. Un art philosophique

La solution du problème que tu vois dans la vie, c'est une manière de vivre qui
fasse disparaître le problème⁴²².

Le passage à une vie et un art « essentiellement poétiques » à travers ces moyens charnels conduit Filliou à une vaste réflexion sur le statut formel, générique et conceptuel de ses « propositions ». Si le terme ne fonde pas une catégorie aussi clairement définie que les deux précédentes, l'articulation entre théorie et poésie obsède le poète, et nous à sa suite. Le statut formel de ses « recherches », et, plus précisément, des « propositions artistiques » auxquelles elles aboutissent – souvent des énoncés apparemment sapientiels – est une préoccupation constante dans son œuvre. C'est dans *Enseigner et apprendre, arts vivants*, que l'on peut considérer comme une somme, que ces enjeux réflexifs prennent toute leur ampleur. Cet ouvrage, publié pour la première fois en 1970, enchâsse les fonctions, ce qui en fait une sorte d'œuvre totale, de *Merzbau*⁴²³ de la pensée pédagogique. Il est le lieu où Filliou « perd ses théories », pour reprendre Vila-Matas : celui, exemplairement, où « tout écrivain doit tenter d'inventer sa théorie de la littérature et de la transmettre par l'œuvre que, passant à la pratique, il nous propose⁴²⁴ ».

Il s'agit d'un manuel de didactique et d'un carnet de recherche centré sur les questions de pédagogie artistique mais aussi d'une auto-monographie qui recense la grande majorité des productions de Filliou. *Enseigner et apprendre, arts vivants* est une somme

421. Théval, *Poésie readymade, op. cit.*, p. 315-316.

422. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, traduit de l'allemand par Gérard Granel, Paris, Flammarion, 2002, p. 37.

423. L'œuvre habitable et habitée par Kurt Schwitters, qui y travailla de 1919 à 1933, atteignant huit pièces dans sa maison de Hanovre.

424. Enrique Vila-Matas, *Perdre des théories*, traduit de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2010, collection « Titres », p. 21 (à propos d'Alain Robbe-Grillet).

théorique autant qu'un autoportrait. L'ouvrage opère la synthèse entre les différentes dimensions du travail et ce au profit de cette articulation singulière entre la gnose et l'économie dont parlait Filliou dans ses *Principes d'Économie Poétique* :

Je conçois des projets pour trouver comment la poésie, qui est futile, pourrait être utile. En d'autres termes comment concilier la gnose, si gaie, à l'économie, si sinistre. Comment passer du « travail comme peine » au « travail comme jeu » ? Bien sûr tout est poésie – la peine comme le jeu – mais où est donc la joie ?⁴²⁵.

L'on y observe en effet une interpénétration totale entre la poésie et le concept, comme nous l'avions déjà noté à propos de l'*Autrisme*. Le poème-action articule ces deux dimensions en transformant l'idée – qui n'est pas théorique, chez Filliou, mais intuitive – en performance, en la mettant à l'épreuve de la pratique poétique plutôt qu'en la réifiant dans un format qu'on sait d'emblée obsolète. Si bien que c'est de la performativité de ce « manifeste-action », qui ressemble à une pièce de théâtre, que le lecteur/spectateur déduira les propositions poétiques, qui prennent ainsi tout leurs sens. En effet, le terme même de *proposition* est fondamental chez Filliou, puisqu'il faut entendre, dans la multiplicité de ses acceptions, l'idée de *mettre à disposition*, de *soumettre*, d'*offrir*. C'est à un « art philosophique » qu'enjoint le poète, à un « concept non concept⁴²⁶ ». S'il cherche à articuler théorie et poésie, c'est parce que Fluxus a scellé l'abolition des frontières entre les arts (poésie, musique, arts visuels, philosophie) et qu'il est maintenant temps « d'éliminer les frontières entre l'art et les *autres* activités de la vie », c'est-à-dire « le contact avec la science, le contact avec le travail manuel, le contact avec la *vie* comme on la voit dans le moment présent⁴²⁷ ».

Enseigner et apprendre aménage constamment de l'espace à ce moment présent, puisqu'il s'agit d'*arts vivants*. La « proposition » n'est donc pas une formulation théorique pure, *morte*, mais une invitation à agir qui s'exemplifie sous la forme d'un poème ou d'une performance. Dans l'*Autrisme*, par exemple, la mise en scène a pour vocation à brouiller le message philosophique, puisque les cinq acteurs devaient, à la fin de la pièce, se mêler au public et lui poser les questions qu'ils s'adressaient jusqu'alors entre eux. Lorsque leur jeu devient réflexif et autotélique, s'enfermant alors dans l'aspect théorique (et rhétorique) de la proposition, ils descendent de la scène :

425. Filliou repris dans le catalogue *Robert Filliou : L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, Les Éditions Intervention, 2003, p. 25.

426. Filliou repris dans le catalogue d'exposition dirigé par Robert Calle, Musée national d'art moderne, Paris ; Musée d'art contemporain, Nîmes ; Kunsthalle, Bâle ; Kunstverein, Hambourg, *Robert Filliou*, Bruxelles/Hambourg/Paris, Éditions Lebeer Hossmann, 1990, p. 116.

427. *Ibid.*

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

Quelle que soit la réponse qu'on leur donne,

A, B, C : Pensez autre chose.
A, B, C : faites 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, C quittent la salle du spectacle⁴²⁸.

La proposition, ici, est à entendre au sens plein d'une invite, puisqu'elle conduit à l'évaporation des acteurs et à la clôture de la pièce, recouverte par la vie. L'on pourrait, dès lors, la considérer comme cette catégorie générique devant entraîner l'obsolescence du livre dont parlait Filliou en incipit d'*EAAV*. Elle serait cette forme transitoire faisant le pont entre théorie et action *via* la formulation poétique. Transitoire et transitionnelle, elle viserait *in fine* à disparaître, comme l'*Autrisme* s'interrompant « pour que l'auteur puisse penser, faire, etc. ... autre chose⁴²⁹ ».

Considéré comme le modèle même du livre d'artiste, *EAAV* permet « d'étendre le critère de la création par le livre⁴³⁰ », comme l'explique Anne Mœglin-Delcroix à son propos :

Ce que crée le livre, au demeurant, ce sont les conditions d'un nouveau mode de lecture, et par là d'un nouveau type de lecteur dont les aptitudes doivent déborder l'espace du livre et s'exercer hors de lui. Ce livre contient ainsi les conditions de sa propre mise à l'épreuve, de son évaluation artistique⁴³¹.

En intriquant, dans la profondeur de la pratique littéraire, poésie et théorie, Filliou invite bien à s'exercer hors du livre. Cet enchevêtrement est la condition même de cette « sortie de la page » qui est au fondement de l'art philosophique. Le poème s'insère parfaitement dans le travail conceptuel, à l'exemple du *Continu espace-temps à quatre-*

428. Transcription de la version *RDCS* (inédite). Dans *EAAV*, p. 97-101.

429. *EAAV*, p. 101.

430. Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 113.

431. *Ibid.*

dimensions présenté comme une des « limites de l'étude⁴³² » sur l'*Économie de Prostitution* ; ou du poème *Ample Food for Stupid Thought* (1965) intervenant après les « remarques sur la méthode » consistant à se défaire de la notion d'admiration. Le travail poétique vient s'intégrer au flux des questionnements de l'artiste et tisse un lien inextricable avec celui-ci. Les problématiques sociétales ou pédagogiques prennent alors l'aspect de la poésie, le poème ne pouvant être réduit à une illustration puisqu'il contient lui-même la pensée en mouvement. La poésie est chez Filliou une alternative matérielle, formelle et conceptuelle à la théorie, puisqu'on peut y mettre ses idées en lui attribuant un autre corps et une autre efficacité. L'objet-livre devient réceptacle et support de la *Création Permanente*. S'il est *multi* du point de vue de l'auteur, il l'est aussi parce qu'il s'adapte au futur co-auteur qui en est le destinataire :

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'amour⁴³³.

Sa grande plasticité fait de lui un objet mouvant, capable de recevoir et d'accumuler du savoir autant que de l'expérience. Comme le signalait Anne Mœglin-Delcroix, le livre « se mesure aux effets de création qu'il produit *hors de lui même*⁴³⁴ ». C'est ce qui fait de la lecture et de l'écriture des *arts vivants* (traduction que donne Filliou de son terme anglais « *Performing art(s)* ») et des pendants réciproques. Cet empilement des fonctions fait du livre un récipiendaire de l'expérience partagée, stratifiée dans le temps, à la fois antérieure, postérieure et circulaire (l'action retour de la réponse sur la pensée et l'écriture). L'ouvrage revêt d'ailleurs les caractéristiques formelles de cette ouverture : il se présente comme un cahier souple à spirales, possède de nombreuses pages laissées vides et des adresses directes au lecteur. Le multilivre est la forme privilégiée par Filliou pour éveiller le destinataire : « dire quelque chose aux lecteurs, susciter leur propre créativité, qui est déjà en eux⁴³⁵ ». C'est cet espace qu'il envisage aussi de laisser libre sous l'entrée « X » de son dictionnaire, une dizaine de pages blanches dont l'utilisation

432. *EAAV*, p. 71.

433. Quatrième de couverture d'*EAAV*. Ce don fraternel évoque ce que Perec appelait le pan de socialité de son travail de mémoire, notamment à propos de *Je me souviens*, dans l'entretien avec Franck Venaille déjà cité. C'est cette littérature « unanimiste » qu'il désirait, « ce mouvement qui, partant de soi, va vers les autres. [...] la sympathie, cette espèce de projection et, en même temps, d'appel ! » (*Je suis né, op. cit.*, p. 93).

434. *Ibid.*

435. « *This is the idea of the multi-book : telling people something, to spark their own creativeness, which is already in them* », catalogue MuHKA, *op. cit.*, p. 181.

effective n'est pas l'objectif principal, l'essentiel étant que « le potentiel [soit] là⁴³⁶ ». C'est peut-être aussi ce qu'il faut entendre derrière le terme de « proposition » : l'aménagement d'un espace libre pour la pensée, d'un territoire potentiel derrière lequel le poète s'efface, un don⁴³⁷.

L'équivalence entre *praxis* et *poiésis* fait de la théorie une « production de conscience » : « créer ne signifie pas *fabriquer des objets* mais *faire avancer*⁴³⁸ une œuvre, mêler production et produit en un *dispositif d'existence*⁴³⁹ », explique Nicolas Bourriaud à propos de l'artiste moderne. *Enseigner et apprendre* peut être considéré comme l'exemple paradigmatique de ce dispositif d'existence qui propose son propre dépassement, puisque « le nommer n'est pas tout, le vivre est plus important⁴⁴⁰ ». Dans l'ouvrage, « créer, c'est se créer⁴⁴¹ », en effet, puisque le genre de la proposition relève aussi de ce rejet de l'art comme pratique téléologique, au sens d'un refus de la visée comme préconçu. Filliou, en fin lecteur de Marx, savait avec lui que

la *praxis* passe constamment dans la *poiésis*, et réciproquement. Il n'y a jamais de liberté effective qui ne soit aussi une transformation matérielle, qui ne s'inscrive historiquement dans l'extériorité, mais jamais non plus de travail qui ne soit une transformation de soi⁴⁴².

La proposition, et son exemplification dans *EAAV* – sorte de *Proposition*, au sens générique, échelle 1 –, a une visée pragmatique forte chez Filliou, lui qui « appartient à ce groupe d'artistes [...] qui pensent pouvoir changer le monde dans lequel on vit » :

C'est ce que j'appelle la participation au rêve collectif, c'est-à-dire que j'ai l'impression que l'art dans l'avenir, ou bien sera une participation au rêve collectif d'une façon ou d'une autre, ou bien ne sera pas, et pour moi ça ne fait rien si l'art n'existe pas pourvu que les gens soient heureux⁴⁴³.

Si l'hypothèse générique peut fonctionner, c'est bien parce qu'au sein du corpus, *Propositions* et *Principes* se multiplient dans le cadre de l'activité de *Recherche*⁴⁴⁴ du poète,

436. « *If they don't do it, at least the potential is there* », *Ibid.*

437. Nous retrouverons dans la troisième partie la topique du don, matérialisée dans des « cadeaux poétiques » ou des « messages personnels ».

438. D'après l'étymologie du terme « production », le latin *producere* signifiant « mettre en avant, faire avancer devant soi ».

439. Bourriaud, *op. cit.*, p. 63.

440. *EAAV*, p. 244.

441. Bourriaud, *Ibid.*

442. Marx cité par Bourriaud, *Ibid.*

443. Robert Filliou, catalogue Lebeer Hossmann, *op. cit.*, p. 58.

444. Pour l'exemple, et sans viser l'exhaustivité : recherches en pré-biologie (territoire n° 0 de la RG),

qui revêt également un sens spécifique. Elle est à la fois horizontale – puisque tout le monde est appelé à se joindre à lui dans ces recherches, qui sont l’apanage de ceux qui ne savent pas plutôt que des sachant – et verticale, lorsqu’elle consiste à articuler les propositions artistiques dont nous parlons. Ce sont elles qui s’agglomèrent pour participer au rêve collectif dont parle Filliou, « à la création permanente de la liberté permanente⁴⁴⁵ ». Dans sa réflexion « Recherche sur la Recherche », entreprise lors de sa résidence au Stedelijk en 1971, Filliou articule la nécessité de créer son propre territoire, à travers la création de la *République Géniale*, aux diverses activités de recherche auxquelles il a participé et enjoint toute sa vie. Le territoire devait en effet être ce lieu dédié au génie plutôt qu’au talent, qualité que Filliou cherche à susciter lorsqu’il parle de recherche, activité non spécialisée par excellence :

La recherche n’est pas le privilège exclusif de ceux qui savent. C’est plutôt le domaine de ceux qui ne savent pas : chaque fois qu’on se tourne vers quelque chose que l’on ne comprend pas – les chats, par exemple, l’eau, la colère, les cheveux, l’injustice, les arbres, etc. – on fait de la recherche⁴⁴⁶.

Filliou, *via* sa recherche verticale, en appelle bien à briser les frontières entre les arts et les autres disciplines. Pour cela, il souhaite que le monde scientifique se mette au service de l’art et vienne sur son *Territoire* formuler des propositions participant au rêve collectif. Il appelle Chomsky ou Levi-Strauss à oublier leur talent et à lui rendre visite. Dans son pendant horizontal, la recherche touche aussi à la question du territoire, puisqu’elle est un exercice de l’attention et de la concentration, qui repose sur la reconnaissance d’une ignorance. Cette reconnaissance passe par la création (ou l’aménagement) d’un territoire personnel, ce qui revient en réalité à accepter d’être « sa propre *République Géniale* » :

Ce n’est pas la peine de faire appel à une autorité supérieure. Il s’agit tout simplement de s’intéresser à quelque chose : par exemple la timidité – cette timidité personnelle ou celle des autres –, l’agressivité, les oiseaux, les rats, les lunettes, les cheveux, les ongles ou la peur. [...] Puisqu’il s’agit d’une proposition artistique, je voudrais montrer que toutes ces recherches peuvent donner naissance à des œuvres d’art qui sont sans aucun doute aussi bonnes que les miennes. La question n’est pas de savoir ce qu’on fait, mais bien l’état d’esprit dans lequel on fait quelque chose⁴⁴⁷.

L’horizontalité de la recherche, dans la conception singulière de Filliou, est rendue recherche sur l’origine, recherches sur la nuit, la faim, en futurologie, en criminologie, recherches sur le langage des enfants, sur la vitesse de l’art, en relations étrangères, sur l’astrologie, sur le Réseau Éternel, institut de recherches sur l’inactivité, ...

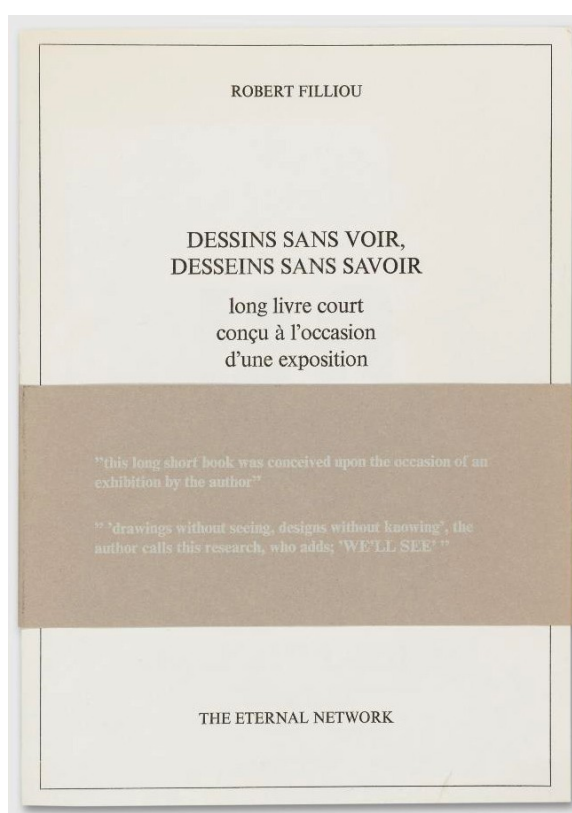
445. Cat. Pompidou, *op. cit.*, p. 72.

446. Filliou cité par Pierre Tilman, *op.cit.*, p. 221.

447. Cat Pompidou, *op. cit.*, p. 74.

possible par l'existence de territoire commun qui fait que la plus passionnante des explorations artistiques est « la recherche sur de nouveaux modes de vie⁴⁴⁸ ». Puisque « le seul problème est d'ordre pratique : comment payer son loyer⁴⁴⁹ », la forme d'art la plus aboutie, la plus subtile, est une *Proposition Artistique* répondant à cette question. De fait, les artistes « n'auraient rien à dire » s'ils n'avaient pas « les mêmes problèmes que tout le monde⁴⁵⁰ ». C'est pour cette raison que Filliou pense le territoire de la *RG*, « dédié au concept de la recherche », le meilleur pays étant encore soi-même :

Je remplacerai la plupart des écoles d'art et des universités par des écoles d'ignorance, parce qu'au fond, ce qu'on partage, ce qu'on a en commun, c'est l'ignorance. Il me semble que de savoir qu'on ne sait pas, c'est cela le plus important⁴⁵¹.



Dessins sans voir - desseins sans savoir, 1977, plaquette à trois volets, impression noir et blanc sur papier cartonné, éd. Galerie Leger, Malmö, 24 x 17 cm, Genève, MAMCO.

Partant, la recherche est à entendre sur le plan existentiel : « une façon de vivre l'art ou de prendre la vie comme un art : enseigner et apprendre considérés comme une

448. « *Research into new way of living* », *Research at the Stedelijk*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971, n.p.

449. *EAAV*, p. 18.

450. Chantal Godreau, « Robert Filliou : une galerie dans une casquette », *Cahier de l'École Sociologique Interrogative*, n°1, « L'art comme pratique philosophique », mars 1980, p. 7-15.

451. Filliou, *Ibid.*

performance⁴⁵² », explique Filliou dans son échange avec Jacques Donguy. Toute recherche devient alors performance, ce qui l’articule aux formes poétiques de la *Proposition*.

Si l’art en revient à son paradigme philosophique, c’est bien parce qu’il réussit là où cette dernière avait entériné la rupture avec le monde perceptuel. En acceptant sa fonction sociale, l’artiste assume le rôle du philosophe comme pédagogue de l’humanité, explique Anne Mœglin-Delcroix⁴⁵³. En incarnant la recherche dans des objets poétiques particuliers et en l’articulant à ce territoire de l’ignorance, l’artiste en philosophe se méfie du concept. Il renonce à l’autonomie du médium, et c’est ce qui lui permet d’« appliquer ses projets sociaux », grâce, par exemple, aux *Dessins sans voir, desseins sans savoir* de 1977. Réalisés les yeux fermés, ces dessins illustrent les idées de Filliou, comme il l’explique dans les *Principes d’Économie Poétique* : « leur spontanéité aide à souligner la complexité du projet – et contribue peut-être à faire émerger la solution⁴⁵⁴ ».

Sans *voir* et sans *savoir*, le poète s’adonne alors véritablement à la recherche. L’acuité passe par l’intuition, qui prend la relève lorsque la réflexion s’engonce dans un dessein ; le dessin ne réalise pas l’idée, il est une étape intermédiaire à sa formulation lorsque l’application des projets sociaux est difficile. La proposition théorique, verticale et horizontale, et les gestes poétiques, sont complémentaires : ici encore, c’est en s’en remettant aux valeurs de l’innocence et de l’imagination que Filliou peut délier sa pensée et accéder à d’autres régions, comportant d’autres types de réponses. En refusant de savoir, il fait confiance à ce régime d’intentionnalité, si différent du paradigme dominant de l’action, dont parlait Romain Graziani. En réunissant poésie et théorie, Filliou opère ce geste premier, vital, qui consiste à réunir ce qui a été séparé, fondement de toute son entreprise pédagogico-poétique. La *Proposition artistique*, en tant que catégorie générique, aménage les conditions d’existence d’une langue inédite qui, en empruntant à toutes les régions du savoir pour s’articuler sans jamais faire système, crée une écologie nouvelle, une *forme de vie* permettant d’habiter le monde sans son entier.

452. Donguy, *Le geste à la parole, op. cit.*, p. 45.

453. « L’art comme alternative à la philosophie : un défi d’artiste », *L’Observatoire* [en ligne], 2012, n° 41, p. 24-29, [consulté le 5 mars 2020], url : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2012-2-page-24.html>.

454. Cat. *L’art est ce qui rend la vie plus intéressante que l’art, op. cit.*, p. 25.

*Voir la troupe des dragons sans tête : faste*⁴⁵⁵.

L'« art philosophique » de Filliou touche à la philosophie comme manière de vivre, pour paraphraser Pierre Hadot dans son étude des exercices spirituels antiques. La sagesse y est à la fois une norme transcendante qui dirige l'action et un mode de vie qui conduit à exister, à être différemment dans le monde. La philosophie antique ne se réduit jamais à son discours : pour les stoïciens, par exemple, « le mode de vie philosophique n'est plus une théorie divisée en parties mais un acte unique qui consiste à *vivre* la logique, la physique et l'éthique⁴⁵⁶ », soit lesdites parties de leur corps doctrinaire. Comme nous l'avons évoqué en introduction, cette philosophie entendue comme acte continu, permanent, qui s'identifie avec la vie est, à proprement parler, une attitude post-théorique. La proposition définit une orientation de l'attention, comme l'explique bien Filliou, ce qui souligne l'idée qu'on *pass*e par la théorie, qu'on la traverse, pour viser l'unité *dans* et *par* la pratique artistique. Dès lors, la *Proposition*, en termes génériques, s'identifie largement au propos sapientiel, qui, comme l'explique Jullien, s'accumule sans progresser, contrairement à la théorie qui projette vers l'avant, d'un seul bloc, toutes ses conditions de pensée. Le propos de sagesse ne devient jamais discours tout en n'étant pas un fragment, puisque tout y semble dit à tout moment. D'où peut-être cette sensation de ressassement que provoque la lecture des propositions de Filliou. L'abondance et la répétition de son lexique conceptuel singulier, recherches, principes et autres effets d'imitation de la théorie, a conduit à ce blocage critique qui rend l'analyse du corpus à peine paraphrastique. C'est peut-être la nature même de l'objet qui en empêche la saisie par le discours critique et borne à la citation. De fait, Filliou s'adresse aux sens bien plus qu'à l'intelligence, *via* des « propos indiciels, dont l'effet porte à communiquer transversalement avec tous les autres pans de l'expérience⁴⁵⁷ ». Si la *Proposition* entremêle théorie et poésie jusqu'à l'indistinction, c'est bien parce qu'elle se situe du côté de la parole sapientielle, qui

[...] laisse entrevoir, par élargissement progressif, à partir du biais qui est le sien[...]. Tandis que la philosophie fixe un horizon du regard, la sagesse, est *fonds* [...] sa fonction n'est pas de définir (ou de construire) mais de *pointer* [...] ⁴⁵⁸.

C'est pour cette raison que la sagesse traverse sans fixer, comme nous l'avons déjà

455. Premier diagramme du Yi King, cité par Jullien, *op. cit.*, p. 15.

456. Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 293.

457. François Jullien, *op. cit.*, p. 46-49.

458. *Ibid.*

évoqué. Elle construit cette unité par *enfillement* qui ne résorbe pas la différence mais relie entre eux tous les cas abordés. D'où la grande difficulté critique à isoler un point ou une œuvre du corpus et la quasi-impossibilité à vouloir tout en restituer d'un coup. Au-delà du caractère inédit des formes que Filliou propose, qui se situent toujours à mi-chemin de quantité de pratiques sans non plus offrir un syncrétisme, il faudrait constamment embrasser ce *fonds* dont parle François Jullien, que les œuvres font fugacement entrevoir. La littérature, chez le poète, devient cette philosophie pratique en faisant fonctionner des modes d'exemplarité.

Dans la réflexion que mène Pierre Macherey sur « Littérature et/ou Philosophie », la pratique d'écriture devient cette « pensée en acte, saisie telle qu'elle se produit en un temps et en un lieu donnés, donc assignée à un point de vue singulier, ce qui retient de lui accorder la dimension d'une pensée pure⁴⁵⁹ ». C'est ce qui interdit l'élaboration d'un discours, côté auctorial et côté critique : dépendant de ce point de vue singulier qu'incarne la figure du poète, le propos de sagesse est purement circonstanciel. Lié au possible, il attire l'attention en fonction du moment, sans décoller du sens commun et de l'expérience, gouvernés, on l'a vu, par l'ignorance. Il met littéralement en déroute l'esprit abstrait, qui veut reconstruire une pensée, reconstituer un système cohérent. Les pièces de Filliou mettant en scène ses propositions sont celles qui visent le plus à exemplifier cette philosophie entée sur une manière de vivre, à l'instar des vidéos *Gong Show* ou *Sans titre sans tête*. Dans cette dernière, réalisée par Jean-Hubert Martin en 1983, Filliou est cadré de façon à ce que l'on ne distingue que son buste derrière une table de travail. Le projet, conçu pour remercier les médecins qui l'ont opéré de son cancer et dédié à financer un agrandissement de l'hôpital Pierre et Marie Curie à Paris, reprend un ensemble de *Propositions* essentielles, comme l'explique Filliou en introduction du film :

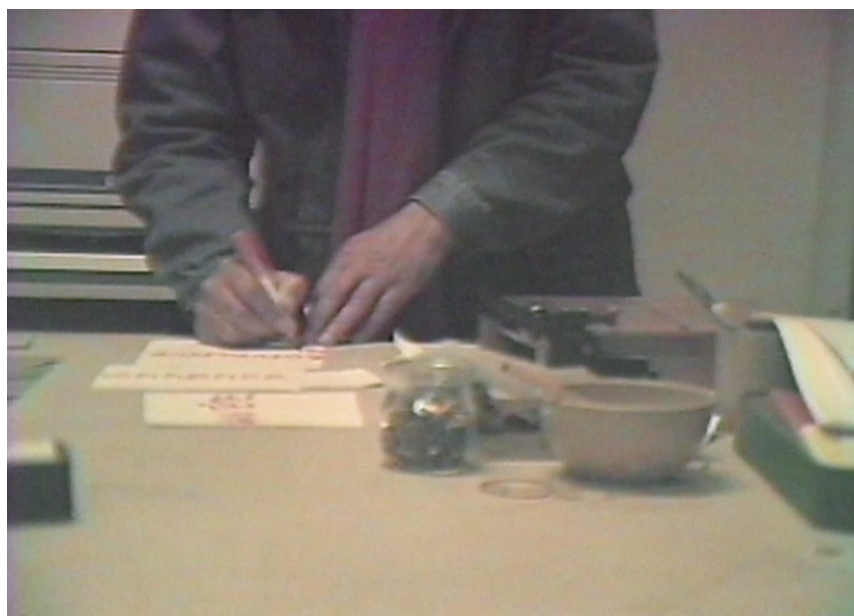
Je m'intéresse aux genres de performances artistiques, depuis cela quelques années, qui idéalement changent ou *changeraient l'environnement dans lequel nous vivons ; le changeraient dans le sens du non sens, ou disons idéalement dans le bon sens du non sens*. C'est ce que j'appelle des propositions artistiques – qui sont adressées à tout le monde, selon le principe général que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art »⁴⁶⁰.

Cadré au niveau des mains qui écrivent, le film montre ensuite Filliou qui découpe de petits cartons et y inscrit le nom de chaque proposition avant de la gloser à l'oral, en la

459. Pierre Macherey, « Littérature et/ou Philosophie », *Le travail de la littérature, op. cit.*, p. 35.

460. Texte de la vidéo, *Sans titre – Sans tête*, 1983, Betacam numérique PAL, couleur, son, 18 minutes, Paris, Centre Georges Pompidou.

tenant devant son visage. Voici le paradoxe de l'auctorialité, semble dire cette étrange mise en scène : le massicot tombe comme un couperet sur le papier, outrant son geste de guillotine et le déplaçant métonymiquement de la tête de l'auteur vers le lieu où s'inscrivent ses projets⁴⁶¹. En même temps, cette coupure franche rajoute à l'autorité de la conférence, centrée sur les propositions de Filliou et les explications qu'il en donne. L'articulation entre poésie et théorie peut être pensée ici sous la forme d'une tension entre anonymat et auctorialité, conduisant le poète à cette nouvelle catégorie générique qu'est la *Proposition*, qui lui permet d'avancer *sans tête*. On peut voir dans le titre de la vidéo, et le geste qu'il reprend, un hommage au premier diagramme du Yi King, « voir la troupe des dragons sans tête : *fa*ste ». François Jullien le cite en début d'ouvrage, puisqu'il représente ce *fonds sans fonds* dont nous parlions plus avant, d'où les propositions sont successivement extraites par Filliou puis y retournent, puisqu'aucune d'entre elle n'est privilégiée.



Capture d'écran, *Sans titre – Sans tête*, 1983, Betacam numérique PAL, couleur, son, 18 minutes, Paris, Centre Georges Pompidou.

Le poète, en les plaçant chaque fois devant sa figure, puis en les laissant brusquement tomber, montre bien qu'il « renonce à l'arbitraire d'une première idée », qu'il « n'avance rien », comme dit le diagramme. En ressassant ses propositions, la tête coupée, Filliou évolue dans ce *fa*ste qui consiste à ne pas avoir de début, pour éviter

de se crever les yeux (de tomber dans cette cécité nécessaire et arbitraire qui est au

461. La brutalité associée au geste de massicoter le papier rappelle le gong de *Gong Show*, qui visait lui aussi à prévenir un éventuel soliloque égotique en brimant la parole auctoriale.

départ de tout philosophe : toute idée avancée commence par fermer d'autres points de vue possibles pour se frayer le sien)⁴⁶².

Le poète explique lui-même, dans la vidéo, l'impossibilité à citer toutes ses propositions, et son indifférence quant à cette exhaustivité, indifférence qui repose sur une conception du temps artistique « de la folie au fou rire, un plan de cinq milliards d'années, ou en un clin d'œil, ou dans un temps très long, [où] ces projets se réaliseront sans aucun doute⁴⁶³ ». Dans toute la première partie de la vidéo, il se refuse donc à fixer un horizon du regard, ce qui est le propre de la philosophie selon Jullien, en opposant figure auctoriale et propositions ramenées à leur dimension collective. En laissant tomber les encarts, Filliou les replace sur le métier, dans le flux de l'expérience, la sienne ou celle d'une reprise. Ce « travail d'amour » dont il parlait dans *EAAV*, c'est ici le don anonyme de la proposition, à nouveau, ce « sens-saveur⁴⁶⁴ » qui se dissout dans la pensée, immédiatement récupéré ou abandonné dans les limbes. D'autre part, la répétition des propositions (comme dans une pièce de théâtre) implique de

[...] replisser autrement la pensée (de corriger un point de vue particulier par un autre point de vue particulier). [...] La sagesse donne lieu non à progression mais à *variation* : elle ne s'explique pas, elle est à méditer ou à « savourer » ; pour réaliser l'évidence, on ne peut que ressasser⁴⁶⁵.

Puisque la disparition du clivage théorie/pratique implique une formulation qui ne se réduit jamais à un sens intelligible, qui n'est jamais « qu'en idées », comme l'explique Jullien, l'arbitrarité du dispositif de *Sans titre sans tête* doit être contrecarrée, au risque de tomber sinon dans la posture.

Dans l'impressionnante séquence de fin, Filliou découpe et colle une bande de papier sur un carton où était préalablement dessiné un grand F en capitale, ce qui forme son nom, et le place devant sa tête : « maintenant, pour ceux que ça intéresse, voici comment je m'appelle », déclare-t-il ce faisant. Il reste dans cette position quelques instants avant de retourner le carton et d'y dévoiler un miroir au dos. Le cadre se resserre alors sur son reflet – silence – « mon prénom est Robert », déclare-t-il, avant que la main ne lâche brutalement le miroir et que l'image ne disparaisse.

462. Jullien, *Ibid.*

463. Texte de la vidéo, *op. cit.*

464. Jullien, *Ibid.*

465. *Ibid.*



La sortie momentanée de l'anonymat ne passe donc jamais par la révélation directe du visage, mais par l'énonciation du nom propre puis par la projection de soi dans cet espace de représentation qu'est le miroir. Cette brève incarnation a le même effet que le geste d'écriture des propositions : il fait retourner la figure auctoriale à son anonymat, après un exercice de réflexion (littéral) qui implique de refuser la possession et prédit la chute du poète. Ce qui importe, dans les propositions, c'est leur capacité à être récupérées. Pour ce faire, impossible de les restituer sans le processus qui a conduit à leur conception. La proposition relève bien de cette « poésie des idées » dont parle Pierre Macherey, soit d' « une forme de vérité qui ne se livre pas indépendamment du processus par lequel elle est cherchée⁴⁶⁶ ». Dans sa vidéo *Sans titre sans tête*, Filliou donne à voir cette écologie même. Il préfère l'exemplifier dans une forme performée, qui implique une incarnation, même temporaire. Le poète se refuse en effet à s'effacer derrière ses propositions tout en mettant à l'épreuve cet effacement même. À nouveau, il *traverse*, il *éprouve*, frontalement, les conditions de possibilité de la reprise, en accélérant le processus grâce à cette décapitation volontaire qui est en fait, comme on le devine avec la présence du miroir, un transfert.

*

Créer de nouvelles catégories génériques c'est, pour Filliou, engendrer de nouvelles façons de penser, puisqu'*être, agir et faire* est plus important, comme il le répète à l'envi. Ce travail taxinomique conduit à postuler la philosophie *comme genre littéraire*⁴⁶⁷ (ou artistique), soit à engager la pratique philosophique, de façon prescriptive, à devenir poétique. Ce mouvement permettrait, d'une part, de mettre fin à l'idée de philosophie comme discours de vérité, de l'autre, de goûter aux concepts en reliant – comme y invite par

466. Pierre Macherey, « Littérature et/ou Philosophie », *Le travail de la littérature, op. cit.*, p. 34 et 37. La « poésie des idées » est une expression de Léo Spitzer.

467. Nous reprenons ici à notre compte les réflexions de Vincent Delecroix dans son article « La philosophie comme genre littéraire », *Ibid.*, p. 123-138.

ailleurs Dewey – « compréhension et jugement de goût, compréhension et existence⁴⁶⁸ ». De fait, la pratique littéraire fondamentalement singulière de Filliou ne dit pas de vérités mais en crée :

Ce que décèle un jugement esthétique, c'est la production de significations et la création de vérités – des significations à la fois nouvelles et incorporables, éventuellement configurantes pour l'action, mais surtout structurantes, voire fondatrices, pour le monde perçu – quelque chose comme une production du monde pour l'individu⁴⁶⁹.

La production du monde, pour l'individu (général et particulier) Filliou, se doit d'être une participation au rêve collectif. La création poétique est pour lui cette configuration du réel qui ne dévoile pas de vérité mais la produit, comme l'explique Delecroix à propos du fait littéraire. Cette production ne peut se faire qu'au prix d'un effacement des frontières entre les arts, tous les outils étant finalement « bons à prendre », quitte à déjouer tout discours critique en se déplaçant continument. Filliou, conscient de ce paradoxe, préfère la difficulté, au prix de l'incompréhension, peu cher payé face au regret d'avoir recouru à ces simplifications excessives qui nous empêchent de nous rapprocher de ce processus qu'est le monde, comme le disait Cage. Si l'on n'a « pas lu » l'œuvre de Filliou, c'est bien peut-être parce qu'elle engage à reconstituer cette écologie de pensée qui pioche sans exclusive dans tous les régimes de savoir et qui se contente de montrer, de diriger l'attention vers les conditions d'exercice de sa propre pensée. En opérant à rebours de toute taxinomie, Filliou invite à cet acte d'introspection et propose une pédagogie où *rien* n'est donné (puisqu'il faut tout recréer, refaçonner) et où *tout* est donné (puisqu'il faut simplement accéder aux qualités et aux valeurs communes). C'est parce que l'œuvre toute entière est son propre manuel, parce qu'elle met en scène et en abyme, en permanence, ses propres conditions d'existence et ses possibilités d'action, qu'elle demande de *chercher une langue* propre. Le déconditionnement propédeutique des moyens implique de reconstituer les fins auxquelles ils sont irrémédiablement liés. Toute l'œuvre de Filliou peut être considérée comme « cette forme de vérité qui ne se livre pas indépendamment du processus par lequel elle est cherchée », dont parlait Macherey cité plus avant. Lire, ici, ce n'est pas tirer tel ou tel tiroir pour y placer telle ou telle production mais devoir chaque fois affronter toute l'armoire, devant elle-même être ramenée à une seule clé ouvrant tout, comme le proposait Dubuffet. Si bien que tout est toujours lié, réuni, ramifié : tout se donne immédiatement comme un tout. Chaque

468. *Ibid.*

469. *Ibid.*

œuvre n'est pas une partie mais une duplication en abyme de ce tout, pensée en acte progressant en variant, soit synchroniquement. Puisqu'elle touche à la création permanente de soi, l'œuvre n'est jamais achevée :

[...] Ce que la vie signifie pour l'homme est l'opportunité (et l'obligation) *inescapable* de se créer soi-même, et un des aspects tragiques de la vie est qu'aucun homme ne peut se flatter d'avoir découvert ses propres limites, et que cette œuvre n'est donc jamais achevée [...] ⁴⁷⁰.

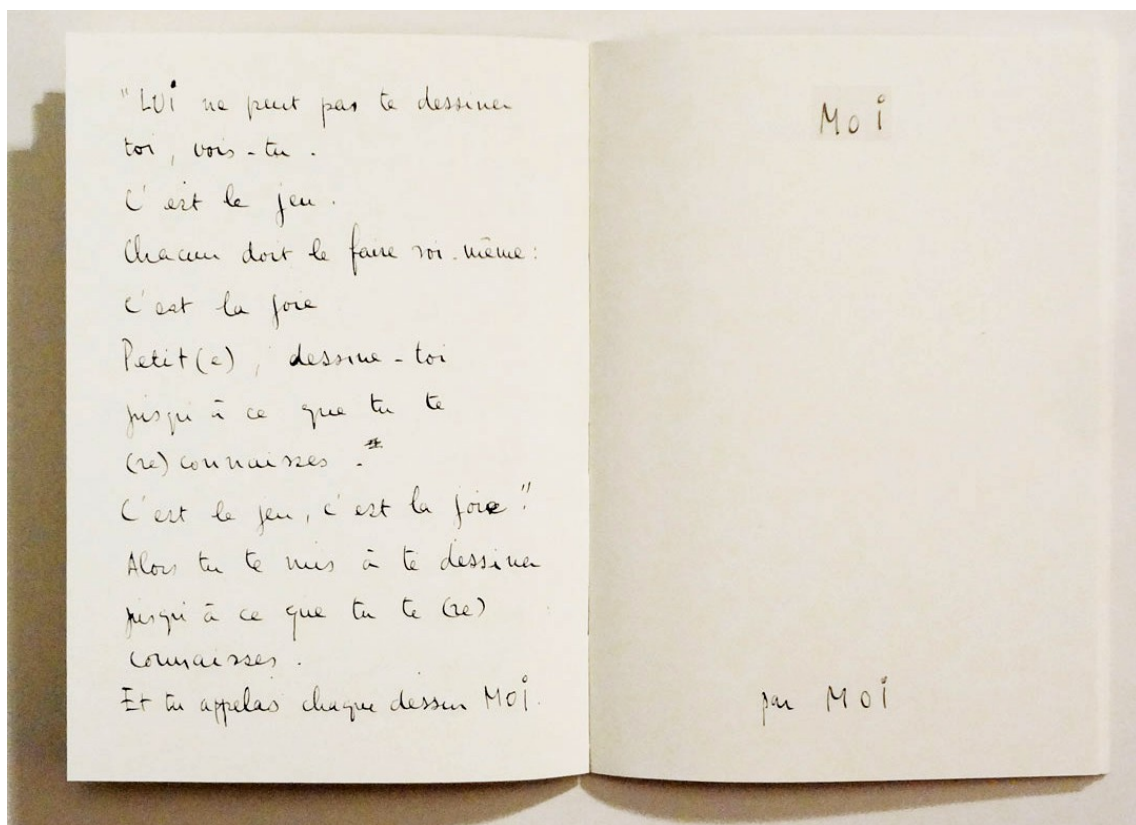
Pourtant, tout est déjà là, puisqu' « on est ici pour ne rien faire. Pour rien sur terre ! Je veux dire ici ! Pour ne rien faire⁴⁷¹ ». C'est dans les interstices de ce paradoxe apparemment indépassable que se déploie la pédagogie de Filliou.

470. Robert Filliou, lettre inédite à Roger Tabanou du 7 septembre 1953, citée par Paul-Hervé Parsy dans « Histoires de Filliou », cat. du Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 9.

471. Filliou, *Ibid.*, p. 78.

II - COMMENT LIRE ? L'ŒUVRE COMME MANUEL

La nuit
N'a pas besoin d'étoiles, nulle part
On ne s'enquiert de toi¹.



Double-page extraite de *TOI par LUI et MOI* [1975], livre pour enfant de Robert Filliou, Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann / Crisnée, Éditions Yellow Now, 2003, 36 p.

1. Paul Celan, *Entretien dans la montagne*, Lagrasse, Verdier, 2001, coll. « Der Doppelgänger », p. 48.

Pour commencer par la première proposition de ce livre, dont les mots que tu trouves en train de lire font déjà effectivement partie, voici, me semble-t-il, que je t'en ai déjà infligé l'évidence : puisque tu me lis, cher lecteur, donc je suis ; puisque tu nous lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (Toi, lui et moi)².

Dans un texte pour enfants de 1975, Filliou, à la suite de Ponge, nous livre cette évidence : le livre n'aménage un espace pour soi qu'au prix d'un sacrifice, tout du moins d'un retrait, du moi qui l'écrit, soit de *lui*, incapable de compléter fidèlement l'image de l'enfant, qui, malgré ses efforts, ne parvient pas à se reconnaître. « Chacun doit le faire soi-même », dit « lui », qui se révèle être « moi » dans un retournement métalectique final. La parole poétique étant l'effet d'une co-réalisation, ce troisième terme qu'est l'auteur, sous sa forme disjointe en troisième personne, ne peut que s'effacer derrière l'échange. À la fin de l'ouvrage, même le « toi » disparaît : il devient « moi », comme cet autre moi, celui du poète, qui remplace ponctuellement le « lui » de la couverture, puisque « LUI c'est MOI / je m'appelle Robert ». Comme dans *Sans titre sans tête*, Filliou a tendance à se guillotiner en douceur, après être subrepticement apparu aux yeux de son destinataire. La mise en scène d'un espace commun au poète et au lecteur passe essentiellement par l'expression de soi (de MOI), comme l'explique Vincent Kaufmann à propos de Ponge, qui

[...] propose un partage immédiat, presque performatif. Du même coup, il résorbe ce qui serait sa propre maîtrise dans un pouvoir de faire signer l'autre. Il partage la maîtrise, pour ne pas l'exercer (s'il est vrai que le maître ne saurait avoir deux noms)³.

Dans son texte humble et un peu naïf, Filliou propose en fait une épure de la question dialogique qui est au cœur de sa pratique poétique. Ces « deux figures en position de partenaires » dont parle Benveniste sont à la source de toute sa réflexion, et l'œuvre met constamment en jeu « ces protagonistes par alternance de l'énonciation⁴ ». Puisque la *Création Permanente* est une création permanente de soi,

La sortie hors de soi, le détour par l'autre, parce qu'ils percent une brèche dans la clôture du Moi, ouvrent celui-ci à sa propre vérité, et le ramènent ainsi à la conscience de son identité, à un « retour chez soi »⁵.

2. Francis Ponge cité par Vincent Kaufmann, *Le livre et ses adresses : Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*, Paris, Méridiens – Klincksieck, 1986, p. 133.

3. Vincent Kaufmann, *Ibid.*, p. 134.

4. Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 85.

5. Stéphane Mosès, « Quand le langage se fait voix » (postface), dans Paul Celan, *Entretien dans la montagne*, Lagrasse, Verdier, 2001, coll. « Der Doppelgänger », p. 28.

Cette position de partenaires qu'adoptent les instances de discours personnelles, régies par la relation Je/Tu, s'oppose, explique Stéphane Mosès, « à l'ensemble du domaine de la troisième personne », qualifiée par Benveniste de « non-personne ». Toute la structure de *Toi par Lui et Moi* est entée sur cette exclusion finale de ce qui n'était « rien que Ça⁶ ». Plutôt, Filliou mise sur une transformation de la non-personne permise par le Je et le Tu. On pourrait alors réinterpréter son poème comme une épure de l' « Entretien dans la montagne » de Celan, dont Mosès explique qu'il met en tension cette « langue du neutre » face « au langage des personnes ». Le poème, grâce à sa forme dialogique, finit par transformer le Il en Tu, puisque « tout ce à quoi le Je s'adresse, tout ce à quoi il donne un nom, se rassemble autour de lui⁷ ». Dès lors, le dernier vers du texte de Filliou peut être lu comme un clin d'œil à Celan :

le livre dit :
souriant(e) fleuri(e) salopet-
té(e) coiffé(e) ganté(e)
ainsi
tu te reconnus un peu, mais
à peine
Tu montas voir la Parfaite,
qui sait tout, et vit toute
seule dans la montagne :
« Dis LUI rien »
fit-elle.
« Surtout, dis LUI rien »
fit la Parfaite⁸.

« L'opportunité (et l'obligation) *inescapable* de se créer soi-même » dont Filliou a très tôt conscience se transforme en joie lorsqu'il s'adresse aux enfants. Cette aubaine pourtant douloureuse pourrait revêtir la forme de l'étoile de Celan – « car oui, elle brille à présent au-dessus de la montagne »⁹ – qui annule l'opposition du Je et du Il, dans un mouvement final. La parole poétique, en accordant au soi la possibilité de sa création, permet d'éviter la déréliction d'une nuit sans étoiles :

Dépouillant le langage de l'impersonnel, l'étoile est cet objet-limite qui, devenu signe de part en part, cesse de « parler » pour « s'adresser » au Je comme au partenaire d'un dialogue¹⁰.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.* (toutes les citations proviennent de cette postface).

8. *Toi par Lui et Moi, Ibid.*

9. Stéphane Mosès, *Ibid.*, p. 48.

10. *Ibid.*

En s'enquérant du lecteur, Filliou endosse son rôle d'étoile, puisque c'est par sa parole que passe la transformation de ce Il qui s'ignore à ce Tu qui peut commencer à tracer ses propres contours. En même temps, il est aussi la « Parfaite », figure divine qui révèle l'insuffisance de cette prise en charge en plaçant la reconnaissance de soi du côté du « RIEN ». Le rien, ici, n'est pas un secret intime que le Tu garderait pour lui afin de mieux pouvoir se dessiner ; il est matériel : il ne s'agit pas de ne rien dire mais de *dire* « rien », d'exister dans ce rien qui n'est autre que l'expérience de soi à laquelle invite Filliou dans les pages suivantes, blanches. Ce « dis LUI rien » adressé à l'auteur est le miroir du « rien » que ce dernier offre au lecteur. La co-réalisation passe par ce travail de chacun puisque la *Création Permanente* est une œuvre collective :

[...] D'après ce que j'ai compris, si dans un circuit constitué de nombreux éléments il y en a un qui tombe en panne, tout le circuit s'interrompt. Mais si chaque élément lui-même reproduit l'ensemble du circuit, avec tous ses composants, chacun de ceux-ci reproduisant le circuit entier etc., on pourrait aboutir à un circuit complet qui ne tomberait jamais en panne même si un ou plusieurs éléments venaient à lâcher. [...] C'est exactement ce que j'essaie de découvrir dans le champ de l'art, de l'éducation et des questions sociales¹¹.

Filliou parle de la « solitude heureuse de chaque être humain » comme étant sa visée première, puisque son travail consiste à « passer de l'art comme représentation esthétique à la création comme politique du sujet¹² », explique Jean-François Savang. C'est dans sa discussion avec le mathématicien Warren Hirsch que Filliou en vient à considérer la *CP* comme le centre d'inertie de son système. L'individuation est au principe de sa recherche, et c'est elle qui le conduit à « communiquer au niveau du *je sais que je ne sais pas*¹³ », à préférer « vider l'esprit plutôt que le remplir¹⁴ ». La conception fondamentalement dialogique qu'il a de son œuvre repose sur cette reconnaissance d'un espace commun de l'ignorance, condition même de la création de cet ensemble d'outils conceptuels, de supports de méditation et d'exercices spirituels que sont les poèmes. Ne pas savoir permet à la fois l'introspection et le partage dans l'expérience artistique, dans la mesure où le dialogue est « exercice de présence authentique, à soi ou aux autres¹⁵ », comme l'explique Pierre Hadot. Il procure, *in fine*, la capacité de « pouvoir converser avec soi-même¹⁶ » puisque « la mesure de discussions comme celles-ci, c'est la vie

11. Jean-François Savang, « Robert Filliou, le vide et la Création Permanente », *Littératures et arts du vide*, dir. Jérôme Duwa et Pierre Taminioux, Paris, Hermann, 2018, p. 319-331.

12. *Ibid.*

13. Cat. Lebeer Hossmann, *op. cit.*, p. 50.

14. *Ibid.*

15. Pierre Hadot, *Exercices spirituels*, *op. cit.*, p. 38-48.

16. *Ibid.*

entière, pour des gens sensés¹⁷ ». En « vivant avec les questions¹⁸ », le lecteur co-auteur peut progressivement s'exercer et se former¹⁹.

D'autre part, en préférant au mot « art » la notion de créativité, Filliou

[...] associe au contenu une forme, la met à l'épreuve. Aussi la notion de créativité s'appréhende comme le passage à l'acte, à l'expérimentation, comme la réalisation de soi et non pas comme une attention portée aux qualités artistiques formelles, au savoir-faire mis en œuvre lors de la réalisation²⁰.

Cette « expérience pleinement consciente de l'expérience²¹ » qu'est l'œuvre de Filliou repose sur la recherche et la mise à l'épreuve d'une éthique personnelle, qui implique « la constitution pour soi d'un équipement de propositions vraies²² ». Cet équipement dont parle Foucault est incorporé jusqu'à devenir un « quasi-sujet qui règne souverainement en nous²³ ». Les procédés poétiques instaurés par Filliou rejouent le souci de soi antique menant à cette subjectivation progressive des discours philosophiques qui consiste à les « faire sien » [*facere suum*] ou à les « avoir sous la main ». L'absorption des *logoi* passe bien par cet ensemble de pratiques qui sont d'abord des instruments dont on dispose (à l'image du médicament puis de l'ami, dans une progression par degré) pour devenir « un automatisme du discours qui en nous parlerait de lui-même²⁴ », explique Foucault dans *l'Herméneutique du sujet*. L'épure de la relation

17. Platon, *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. Ce que vise le dialogue, sur le modèle platonicien, bien plus que l'information. On retrouve cette articulation chez Josef Albers (*Cf.* p. 33).

20. Sylvie Jouval, « Robert Filliou : Exposition pour le troisième œil », *Robert Filliou : Génie sans talent*, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne Lille Métropole, 2003, p. 9.

21. Dewey, Floren, *op. cit.*

22. Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, collection « Quarto », p.1527- 1548.

23. *Ibid.*

24. Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet : Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Seuil/Gallimard, 2001, collection « Hautes études », p. 513.

Il convient de préciser que, dans la philosophie antique, il faut « armer le sujet d'une vérité qu'il ne connaissait pas et qui ne résidait pas en lui » jusqu'à cette subjectivation souveraine des *logoi*. Filliou vise quant à lui à identifier et à atteindre cet esprit d'enfance que chacun possède, si bien que cette subjectivation est en fait la ré-appropriation d'un déjà-là. Le procédé est le même mais ne vise pas à intérioriser des formes séparées de l'individu. Le fait de résider en soi et d'y demeurer conduit à l'inverse à reconnaître cette vérité comme étant une nature propre, un principe intérieur et toujours actif, ce qui est une réflexion purement bouddhiste.

*

En parlant de subjectivation, Foucault propose en fait une actualisation des exercices spirituels antiques, qui a notamment été critiquée par Pierre Vesperini, parce qu'ils correspondent historiquement à une *orthopraxie*, c'est-à-dire à l'intégration d'un idéal social, peu compatible avec le sujet foucauldien. Notre approche ne propose pas une restitution exhaustive des pratiques antiques et ne peut s'inscrire dans ce débat de spécialistes. En fait, comme chez Hadot et Foucault, les exercices spirituels nous servent à penser « un modèle éthique communicable à l'homme moderne » après les avoir « débarrassés du discours mythique qui les accompagnait » (Hadot, *ES, op. cit.*). Cette utilisation « opportuniste » conduit nécessairement aux généralisations ou aux simplifications que déplore l'historien.

dialogique que produit ponctuellement Filliou à travers ses compositions poétiques à base de pronoms personnels²⁵ est aussi une mise en scène de cette conversation de soi à soi. En cherchant une langue, Filliou veut donner corps à cette « esthétique de l'existence²⁶ » qui s'exerce dans toute sa singularité en même temps qu'elle vise à toucher au rêve collectif.

Chapitre 5 – Formes poétiques de la pédagogie : formation du lecteur co-auteur

A. Participer, jouer

Chaque individu qui vient au monde est un nouveau commencement, l'univers lui-même prend, en quelque sorte, un nouveau départ en lui et tente de faire quelque chose, même à petite échelle, qui n'a jamais été fait auparavant²⁷.

Un individu n'est pas original seulement lorsqu'il donne au monde quelque découverte qui n'a jamais été faite auparavant. Chaque fois qu'il fait réellement une découverte, même si des milliers de personnes en ont faites de similaires avant lui, il est original²⁸.

Au début des années quatre-vingt, Filliou publie une série de *Multiplies à exemplaire unique*, dont le titre oxymorique reprend la réflexion de Dewey (à la suite d'Emerson) sur la singularité foncière de toute expérience du monde. Ces poèmes célèbrent chaque découverte en même temps qu'ils invitent à apprécier « chaque seconde qui s'écoule » et « chaque être », sur une version de 1980, ou encore l'ici et « maintenant » d'un ciel étoilé en septembre 1984. Sa conception du dieu bon-à-rien conduit Filliou à singulariser son rapport au vivant, dans cet interstice paradoxal entre création de soi (l'exemplaire unique) et inaction (au sens de « préférer ne rien faire »). Cette méditation sur la nature de l'expérience personnelle le conduit à célébrer le multiple, c'est-à-dire à la

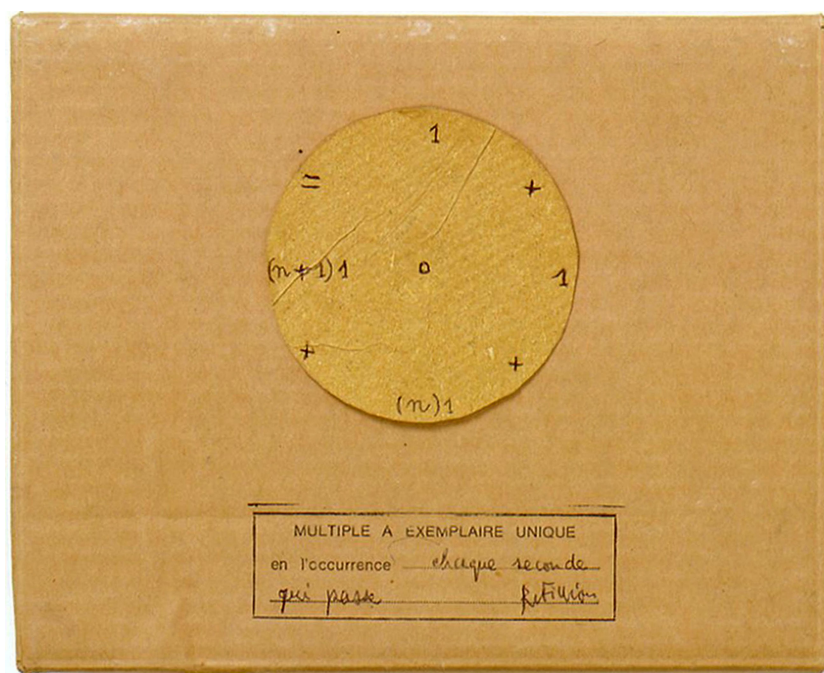
25. Cf. les « conclusions » du poème *Yes* (annexe n° 3) ou sa version antérieure, *Soumission au possible*, de 1963. Le jeu avec les pronoms met en abyme la question de la possession, et son inanité : « Et, avant même de prendre une décision, peut-être que décider est ennuyeux. Mieux vaut, pense-t-il, accepter d'avance toutes les possibilités. Mieux vaut accepter d'avance toutes les possibilités, et les accepter toujours, pour se maintenir hors de cet endroit où tout est morcelé et où chacun est possédé par ce qu'il possède », dit le poète avant de formuler le « Filliou Idéal ».

26. Foucault, « Une esthétique de l'existence », *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, collection « Quarto », p.1549-1554.

27. Dewey dans Floren, *op. cit.*, p. 227.

28. *Ibid.*

fois tout ce qui peut être immédiatement partageable, comme les étoiles et le temps qui passe, et la diversité des vécus perceptifs de cet espace commun.



Multiple à exemplaire unique : en l'occurrence chaque seconde qui passe, 1975-1978, encre, papier, carton, 14,8 x 21 cm, Paris, fonds Robert Filliou.

Le *Multiple à exemplaire unique* renvoie à une pratique diariste, sauvegarde et célébration poétique de l'instant, faite pour soi mais sans aucune quête d'originalité. Il dispense l'individu des processus de distinction, puisque tout ce qui est unique est également pluriel. En jouant avec le nom de sa catégorie générique, Filliou met en abyme la question de la reproduction. Le poème n'est pas reproductible en tant qu'objet marchand, puisqu'il s'agit d'un exemplaire unique : c'est l'expérience qui est dépouillée de son aura, malgré le renvoi à ses dimensions largement spirituelles. De la même façon un peu provocatrice, le poème est en fait objet d'échange puisqu'il s'agit d'une série. Il n'y a jamais d'exemplaire réellement unique, puisque les occurrences sont toujours dénuées de ce génie dont parle Dewey. En même temps, la circonstancialité du multiple dévoie sa capacité à être reproduit (tant par une machine que dans l'expérience) et invite à composer son propre exemplaire, ce que signalent bien le cadre et l'articulation entre écriture manuelle et imprimée.

Ce travail formel et générique de la reproductibilité de chaque expérience dans sa singularité a également amené le poète à placer sa réflexion sur l'individuation sous le

signe de la spécularité. Comme nous l'avons évoqué plus avant, un de ses vers-mantra récurrents, « tu te précèdes, te reflètes et te suis » fait motif de cette question de la cohérence de soi. La reproductibilité métonymique du *Multiple*, en jouant de ce paradoxe, cherche à en appeler au critère de l'instant comme valeur toujours plus fondamentale de la pratique poétique. La présence de miroirs dans l'œuvre de Filliou renvoie à ce désir de cohésion qui ne peut s'ancrer que dans l'infime mesure qu'est la seconde qui passe. En se regardant, le lecteur peut, un moment, se percevoir dans sa totalité, soit dans sa nature divine de parfait bon-à-rien :



Dieue, 1970, miroir, pastel gras et tampon, 40 x 30 x 0,9 cm, Galerie Michael Werner, Cologne.

L'on pourrait aussi voir dans le tracé du mot *dieue* une signature, et pas seulement un sous-titre au portrait qu'il produit de chaque regardeur. Le miroir, dans sa propension infinie à renvoyer à soi-même, est une création divine au sens fort, puisqu'elle enjoint à se soucier de soi. Certes, il y a un transfert d'auctorialité littéral, puisque le miroir inclusif révèle à chacun sa nature sacrée. Mais Filliou semble aussi célébrer l'objet en soi, dans sa propension quasi magique à tout embrasser, à « tout dire » de l'individu sans rien formuler. La force du miroir c'est celle de « se maintenir hors de cet endroit où tout est morcelé et où chacun est possédé par ce qu'il possède²⁹ », comme dit le poète à la fin de *Yes – an action poem* en 1965. Pourtant, lorsque l'objet n'est pas marqué du sceau de

29. Reproduit dans *A Filliou Sampler*, New-York, Something Else Press, 1967, collection « A Great Bear Pamphlet », 15 p.

Filliou – « dieu » – il lui est difficile de remplir sa fonction, et c'est peut-être pour cela qu'il n'opère que de façon discontinue :

parfois je me vois grand
parfois je me vois
parfois je me vois riche
parfois je me vois
parfois je me vois beau
parfois je me vois
.....
.....
.....
fin du poème :
parfois je me vois dans la glace
parfois dans la glace je ne me vois pas³⁰.

L'image de soi est toujours à *compléter* : le processus d'individuation n'est jamais achevé, et le reflet n'est qu'une étape entre ce qui, intérieurement, nous précède, et ce qui nous suivra. L'être saisi dans sa temporalité est dé-composé, des forces antérieures le guident et d'autres, incontrôlées ou non, lui survivront. Ce n'est que lorsque la glace touche en nous à cette nature commune d'artiste qu'elle peut produire un reflet fidèle. Elle devient alors ce « Sonnet total », comme dans l'œuvre de Vlado Martek en 1978, un papier noir sur lequel sont collés quatre miroirs formant deux quatrains et deux tercets : au sens le plus littéral du terme, le poème devient le reflet de la vie.

La spécularité rejoue cette déprise auctoriale qui est la condition liminaire à toute co-création. Par le reflet, la poésie se propage, se dissémine, se diffracte. Ainsi, tout est poésie (comme dans le *Jeu du Mystère*) et chacun est poète. Il faut préciser, ici, que bien qu'elle lui soit souvent attribuée, Filliou n'est pas d'accord avec la formulation de Beuys « tout le monde est artiste ». En fait, il demande de l'inverser en « l'artiste est tout le monde ». Le rapport de compénétration est alors fondamentalement différent : l'idéalisme beuysien semble entériner un fait, tandis que pour Filliou, la seule réalité valable est que l'artiste a les mêmes problèmes que tout le monde. Son inversion, comme le précise Anne Mœglin-Delcroix, « souligne la distance qui sépare le virtuel de l'actuel, [prenant acte avec plus de réalisme] de la difficulté d'inscrire l'essence de l'homme dans son existence³¹ ». C'est peut-être pour cette raison que le miroir n'est pas offert intact au public, qu'il invite à un *ethos* plutôt qu'il ne consacre un donné :

30. Extrait des *LPC op. cit.*

31. *Esthétique du livre d'artiste, op. cit.*, p. 105.

tout le monde est potentiellement artiste... mais pour être réellement artiste, tout le monde doit comprendre que les artistes, ceux qui vivent réellement en artistes, font volontairement des sacrifices... ils se satisfont de peu... assez de ceci, assez de cela³².

La condition d'artiste est *en devenir* chez l'individu. C'est pour cela que « chaque vie est sa propre récompense », comme le dit Filliou : en soi, et parce qu'elle a demandé cet effort passant par une conduite éthique qui transmue le potentiel. Comme dans le *Long poème court* « Parfois », la tâche – l'œuvre – existentielle et le donné s'alternent dans la vision de soi. Plus simplement, parfois, nous nous correspondons et parfois nous nous manquons. C'est dans ces brèches que Filliou intervient, avec lesquelles il joue, *via* cette pédagogie qui propose « l'art comme méthode générale et l'artiste comme éducateur par excellence³³ ». En prenant sur lui de signer le miroir, il s'aventure à mettre en relation, il éprouve un savoir pratique, parfait ses moyens.

L'éducation est envisagée comme un processus d'auto-apprentissage, touchant la totalité de l'individu³⁴. Filliou, en se considérant « en tout le monde », partage la banalité du reflet, les faiblesses et impuissances de tous, ce qui lui demande de s'exercer :

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'homme³⁵.

Pour pouvoir « élargir l'espace de liberté », les poèmes doivent être expérimentés afin de viser ce perfectionnisme redéfini par Sandra Laugier à la suite de Cavell, Emerson et Hadot³⁶. La notion d'*exercice spirituel* invite à cette conversion dont parle aussi Anne Mœglin-Delcroix à propos de la pédagogie de Filliou. Redéfini par cette lignée où l'on peut sans peine inscrire le poète, l'exercice philosophique n'est pas un arrachement à la vie quotidienne, bien qu'il y ait toujours, à son origine, cette aversion de la conformité dont parlait Emerson. D'autre part, l'exercice spirituel est un exercice de langage. Les « techniques de participation » dont parle Filliou dans *EAAV* articulent, de la même

32. *Ibid.*

33. Anne Mœglin-Delcroix, « Une pédagogie de la libération », postface d'*EAAV*, *op. cit.*, p. 256.

34. Comme l'explique Anne Mœglin-Delcroix dans cette postface, l'influence platonicienne est très forte chez Filliou, dont la pédagogie porte la marque du livre VII de *La République*. L'idéal de la conversion socratique passe par le mouvement d'introspection qui consiste « à aider les yeux de l'âme à se tourner vers son bien propre ».

35. *Ibid.*

36. « Langage ordinaire et exercice spirituel », *Pierre Hadot : l'enseignement des antiques, l'enseignement des modernes*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2010, coll. « Les Rencontres de Normale sup' », p. 61-79.

façon, langage et quotidien. Le terme même renvoie aux *techniques de soi* foucaaldiennes³⁷, qui trouvent leur expression exemplaire dans le corpus de jeux du poète.

*

Catégorie générique autonome, le jeu est à la fois une méthode – le « travail comme jeu », dans les *Principes d'Économie Poétique* – et un geste, celui de fabriquer des jeux. Participant à cette recherche d'un point d'articulation entre poésie et économie, le jeu veut faire du travail « sa propre récompense », à l'image de la vie, et l'envisager comme « finalité » plutôt que comme « point de départ ». Il est à la fois « futile » et « utile », ce qui permet, puisque l'existence est seconde et le suivra, de « ne rien faire et non pas de rester inactif³⁸ », répète Filliou. L'œuvre d'art, dans ce cadre, est conçue comme un « échange de nourriture » qui abolit la distinction entre travail et jeu : « la travail comme jeu, l'art comme pensée, la pensée au sens d'un processus de croissance » [« *work as play, art as thought, thought in the sense of a growing process* »³⁹], proclame le poète en 1970. « *Growing process* » signifie littéralement « processus croissant » mais l'amphibologie produite par le passage d'une langue à l'autre autant que l'emploi de la formule idiomatique dans ce contexte permet de dégager l'idée d'une croissance déjà contenue par la pensée. En puissance, elle n'a « qu'à » se déclencher pour croître et se multiplier. La formule témoigne aussi du fait que c'est la pensée elle-même qui permettra de s'élever, par un mouvement de transfert qui implique de la considérer comme le point d'achèvement de la pratique artistique autant que comme son point d'origine. Le jeu est alors cette « forme vivante » dont parlait Schiller, qui n'est « ni la vie, ni la forme, mais leur corrélation, la réciprocité de leur union⁴⁰ ». Il est au cœur de ce transfert des énergies de l'objet vers l'intériorité, de la peine vers le plaisir de la création : « il y a jeu quand simultanément le sensible perd sa contingence et le formel sa nécessité contraignante⁴¹ ». En sculptant ces formes vivantes, qui revêtent tant de contours différents dans le corpus, le lecteur co-auteur en vient à se sculpter lui-même.

37. Cf. Judith Revel, « Michel Foucault : repenser la technique », *Tracés : Revue de Sciences humaines*, 2009, numéro 16, p. 139-149 et « Les techniques de soi », *Dits et écrits II*, *op. cit.* Chez Foucault, les termes de « technique », de « production » et d' « art » sont cohérents en ce qu'ils impliquent tous trois la dimension de l'existence, c'est-à-dire « qu'ils engagent directement le rapport à soi (la subjectivité en tant que devenir) sous la forme d'une expérience », explique Judith Revel. Ils incluent d'autre part tous trois un geste constituant, une invention, une création.

38. Toutes les citations proviennent des *PEP*, *op. cit.*

39. Cat. Lebeer Hossmann, *op. cit.*

40. Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 131. En ce sens, il est aussi *dispositif d'existence*, pour reprendre le terme de Bourriaud.

41. *Ibid.*

C'est à une pensée renouvelée du jeu qu'invite Robert Filliou, loin des définitions canoniques qui le ramènent systématiquement à la notion de règle. Comme Cage, il déplore cette conception réductrice qui contribue à « séparer le monde des joueurs du reste du monde » et « préfère l'invention⁴² » plutôt que la répétition conditionnée d'un système faussement immuable. Ce qui intéresse Filliou, c'est avant tout de jouer à inventer, comme il l'expliquait au sujet du *fossé mental* dans *Enseigner et apprendre*.

Le jeu offre un modèle privilégié de *méthode* une fois qu'il a en été dégagé toute une série de notions clivantes qui ont longtemps participé à sa définition et font encore parfois autorité – de Huizinga (*Homo Ludens*, 1938) à Caillois (*Les jeux et les hommes*, 1958) – comme celle de la gratuité. Chez ce dernier, le jeu est en effet synonyme de dépense pure, sans finalité externe ; il ne crée rien et se différencie, par là, de l'art ou du travail : « à la fin de la partie, tout peut et doit repartir au même point, sans que rien de nouveau n'ait surgi⁴³ ». Il est également limité à un espace pur, à « une occupation séparée, soigneusement isolée du reste de l'existence, et accomplie en général dans des limites précises de temps et de lieu⁴⁴ ». Cet univers clos et protégé du jeu est totalement contredit par l'œuvre de Filliou, qui n'a d'autre préoccupation que de le désenclaver, d'en imprégner la vie. Non seulement le jeu est utilisé pour ses propriétés maïeutiques, transformatrices, mais il a une influence sur l'individu en tant que pratique quotidienne d'une activité créatrice. Il influe, à l'inverse de ce que propose Caillois, « sur la solidité et la continuité de la vie collective⁴⁵ ». Ce que cette pensée classique du jeu traduit, c'est une dialectique figée entre plaisir et effort, licence et contrainte, idéal et réalité. Filliou achoppe sur cette vision réductrice et notamment sur deux de ses aspects fondamentaux, l'improductivité et la fictivité, que l'on retrouve dans les définitions de Huizinga autant que dans celles de Caillois⁴⁶. Filliou ne cède pourtant pas à une idéalisation du jeu en

42. Cage, *op. cit.*

43. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige* [1958], Paris, Gallimard, 1991, collection « Folio Essais », p. 36.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. « Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel » (Johan Huizinga, *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], traduction Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1988, collection « Tel ») / Le jeu est une activité « improductive : ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau d'aucune sorte ; et, sauf déplacement de propriété au sein du cercle des joueurs, aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie » et « fictive :

faisant une pure fonctionnalité puisqu'il le chérit pour cette gratuité (littérale) qui lui permet de se défaire du « travail comme peine ». Il se refuse à en faire un phénomène compensatoire comme peut le faire la psychanalyse *via* le concept de sublimation. Le célèbre mot de Freud sur « le poète [qui] fait comme l'enfant qui joue » réduit en effet le littéraire à une « transmission particulière de fantasmes⁴⁷ », comme l'explique Michel Picard. Le jeu doit être étudié comme sujet en soi et « ne recouvre pas le concept de la sublimation des pulsions⁴⁸ », insiste Winnicott. Il ne doit pas suppléer au travail ou combler ses lacunes, il doit *devenir le travail* :

Le jeu revient alors à introduire de la liberté, de l'invention, de la pensée dans la compacité matérielle du monde, à chercher à rétablir un lien, sinon une harmonie comme le voudrait Schiller, entre la pensée et la réalité, l'inventé et le donné, la fiction et le réel. C'est en substance ce qu'Higgins appelle « un esprit de recherche esthétique ». Il repose sur la foi en l'imagination comme force productive⁴⁹.

Quoi de mieux, alors, pour « ne rien faire », que le jeu ? Ni magnifié ni amoindri, il retrouve sa juste place dans l'existence de chacun, puisqu'il est « une expérience : toujours une expérience créative, une expérience qui se situe dans le continuum espace-temps, une forme fondamentale de la vie⁵⁰ », poursuit Winnicott. Il est la forme intermédiaire par excellence, et c'est ce qui lui permet de mettre « à distance la vie telle qu'elle est » afin de mieux vivre : « [il] servira d'assise à tout le système des beaux-arts et à celui de l'art plus difficile encore de vivre⁵¹ », disait Schiller. Cette « vie libérée » à laquelle Schiller invite, Filliou souhaite aussi la réaliser, la mettant en scène dans des expériences émancipatrices « en miniature », où l'on peut recréer, indéfiniment, cette existence distanciée. Avec Dewey, le jeu pourrait tout à fait être assimilé à l'expérience esthétique, en ce sens qu'ils relèvent tous deux de l'expérience « consommatoire », caractérisée par sa complétude et sa capacité à rehausser ou intensifier l'expérience ordinaire, dans laquelle « le plaisir est continûment distribué⁵² ». C'est toute la différence qui sépare, à nouveau, le conceptuel Kosuth d'Allan Kaprow, et que recoupe la distinction sémantique anglaise entre « *game* » (le jeu organisé, discipliné, institutionnalisé) et « *play* » (le jeu libre, inventif, instaurateur)⁵³. Pour le premier, amateur de jeux de langage, la

accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante », explique Caillois.

47. Michel Picard, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, collection « Critique ».

48. *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 62.

49. *Esthétique du livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 132.

50. Winnicott, *Ibid.*

51. *Esthétique du livre d'artiste*, *Ibid.*

52. Floren, *op. cit.*, p. 90.

53. Nous suivons ici les analyses d'Anne Mœglin-Delcroix dans *Les deux sources de l'illimitation de l'art*, *op. cit.*,

pratique du jeu s'inscrit dans un contexte institutionnel qui fait fonctionner l'œuvre comme variateur de paramètres à l'intérieur de ce champ d'action. Pour Kaprow (et Filliou avec lui), au contraire, le jeu est bien cette imitation de la vie qui, grâce à la distance qu'il engendre vis-à-vis de cette dernière, « permet d'en éprouver le sens⁵⁴ ». Le conceptuel s'inscrit dans la lignée théorique de Huizinga qui place le jeu sous la dépendance de l'artiste, le lecteur devant se soumettre à un protocole sans autre finalité que de « jouer le jeu ». Comme le dit bien Anne Mœglin-Delcroix, il s'agit alors de « servir le jeu, non de s'en servir », au lieu que chez Kaprow, « il n'y a pas de jeu de l'art, mais un art du jeu, qui, ouvert à la contingence, est expérience de la vie par elle-même, "expérimentation" [...]»⁵⁵. Ces deux conceptions du jeu, antagonistes, articulent deux visions de l'art comme activité, et, du côté de Kaprow et Filliou, postulent son illimitation. L'artiste pour ces derniers est non seulement un joueur et un chercheur, conclut l'article, mais surtout un « pédagogue de l'esprit de jeu ». Entre Kosuth et Kaprow,

il y a toute la distance qui sépare ce que celui-ci appelle significativement « l'art semblable à l'art » [*artlike art*] et « l'art semblable à la vie » [*lifelike art*]. Le premier, ayant la connaissance de l'art pour fin, reproduit l'art. Le second, ayant « le sens de la vie » pour fin, se propose de restaurer notre « sentiment d'appartenance au monde »⁵⁶.

Le jeu est bien pour Filliou cette pratique libre et commensale qui implique nécessairement un partage de l'expérience, visant à la rendre plus pleine. La règle, chez lui, suppose de savoir « faire ce qu'on veut », comme dans son *Message Personnel* de 1976.

p. 41.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

56. *Ibid.* Les citations sont de Kaprow.



Do as you Like, 1976, tampon encreur sur carton, nombre d'exemplaires indéterminé, 9,8 x 14,9 cm, Maastricht, Éditions Van Eyck Academy.

Le carton tamponné de ce message était la seule « œuvre », en tant que produit de l'art, de son exposition dans la galerie allemande, puisqu'elle consistait en fait à prendre rendez-vous avec Filliou. L'« œuvre de l'art », pour paraphraser Dewey, était ici non pas tant ce qui pouvait découler d'une rencontre avec le poète que cette décision même de prendre ou non rendez-vous. Ce dernier invite à l'action et à la participation « du moment qu'elle ne vise pas à déclencher une action intentionnelle en vue d'un résultat immédiat⁵⁷ ». Les résultats de la rencontre sont suspendus, et le message ramène l'attention de l'hypothétique participant sur ses propres désirs, ses propres motivations. Avec « Do as you like », Filliou « définit l'horizon d'une pratique⁵⁸ ». L'apparente contradiction logique du message, qui consiste, en un sens, à ordonner, ou tout du moins à autoriser la liberté d'action du visiteur, se dissout alors d'elle-même si l'on ne le considère plus comme « enjoignant à provoquer immédiatement par une action consciente et volontaire l'état prescrit⁵⁹ ». « Do as you like », faites comme vous voulez, peut alors devenir l'emblème de la participation chez Filliou : un conseil *dans le temps*, une

57. Graziani, *op. cit.*, p. 230.

58. *Ibid.*

59. *Ibid.*

orientation générale, qui demande avant tout de déplacer ses regards vers sa propre intentionnalité plutôt que vers les desseins auctoriaux.

Le jeu, et la participation qu'il induit de la part du lecteur co-auteur, permet à l'artiste de créer des brèches ouvrant à l'expérience. Sa conception, à revers du jeu comme espace de conformation privilégiant provisoirement un plaisir gratuit et sans conséquence, est entée sur une vision de l'individuation proche de celle de Dewey et de Simondon. Pour ces derniers, en effet, « on ne peut s'individualiser qu'en rendant problématique son rapport au milieu », explique Charles Floren, en « se déphasant⁶⁰ », comme le propose Kaprow à l'aide de son art *semblable à la vie*. À travers ces jeux mettant en jeu l'existence, les deux poètes rejettent le modèle hylémorphique : « l'individu n'est pas une matière mise en forme par un contexte socio-historique, il s'individualise constamment en influençant aussi son milieu⁶¹ », explique Simondon. Les jeux que propose Filliou n'installent pas les participants dans ce lieu protégé et illusoire où « tout est permis », mais viennent au contraire poser des problèmes. Il n'y a pas, d'un côté, le jeu et ses règles en attente d'être activés et, de l'autre, un plaisir débridé qui n'affecte pas, en dehors de ce cadre, l'individu dans son existence quotidienne. Le schème hylémorphique réduit la genèse de l'individu à un dualisme, à un effort d'adaptation insulaire, tandis que pour Simondon, l'individu naît toujours de la relation réciproque à son milieu, à l'image de la brique qui est « le résultat conjoint de l'argile et du moule sans qu'il soit nécessaire d'établir une hiérarchie ontologique quelconque⁶² ».

La primauté du jeu comme cadre aménagé et concédé par l'artiste rejoue en creux la tentation de contrôle démiurgique. S'il y a précellence du moule sur l'argile, il est alors facile de se laisser aller à façonner son joueur. C'est ce que semble vouloir dire Filliou avec son message *personnel* : je m'interdis tout prométhéisme en m'adressant à votre fort intérieur et en détournant vos regards de mon propre vouloir. La galerie étant vide, privée de tout objet, le détachement vis-à-vis de ce schème d'individuation est probant. Les jeux qui sont ailleurs proposés le sont alors au sens fort : ils forment des obstacles vertueux puisque permettant aux participants « la structuration de l'émotion, par la résolution harmonique de ces mêmes tensions nécessaires⁶³ ». Filliou refuse une

60. Floren, *op. cit.*, p. 216-222.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*

individuation dont le modèle serait la mise en compétition dans sa pièce *Comment profiter de la crédulité des futurs cosmonautes* en 1963. Ce conte étiologique cruel met en scène la sélection d'une équipe de trois cosmonautes, en vue d'un prochain voyage spatial, par un comité de deux examinateurs très âgés, dont un est « spécialiste en ré-individualisation ». Les épreuves successives se donnent toute l'apparence du sérieux alors qu'elles dérivent en réalité de calculs absurdes et arbitraires. Le dernier test doit redonner une individualité aux candidats décontenancés, puisqu'ils devront être capables d'improviser dans l'espace, ce qui rend l'exercice de leur imagination nécessaire. Le premier doit improviser une symphonie ; la seconde, une sculpture ; le troisième, un poème. Mais leur imagination est désindividualisée, puisque qu'il n'y a que sur terre que « ces balivernes offrent encore à leurs auteurs quelques compensations⁶⁴ ». Une fois la sélection effectuée, les examinateurs révèlent les créations au public : la symphonie est la cinquième de Beethoven, la sculpture le *Penseur* de Rodin, et le poème une Ode de Ronsard. Ils s'empressent alors d'aller se les faire attribuer par les autorités en la matière. L'avidité dont il font preuve à la fin de la pièce rejoue celle du loup, qui, lors de la première épreuve, dévorait les quelques cinq cents participants qui, s'adonnant à une sexualité débridée et libre, avaient finalement montré des remords. La sexualité coupable est associée à l'auctorialité rapace comme étant synonymes de mort. C'est seulement lorsque la création se dissimule à elle-même qu'elle se libère et prend toute son ampleur.

Cette étrange petite fable morale est essentialisée, en quelque sorte, par le *Message Personnel*. Le poète n'est pas celui qui autorise tel ou tel geste créateur, il se refuse à la sélection, arbitraire, ne voulant pas être un loup pour ses lecteurs. La cruauté de l'appropriation est aux origines de tout geste auctorial, et c'est ce que refuse ponctuellement Filliou lorsqu'il se met en retrait. Le jeu, chez lui, ne vise pas à établir des canons⁶⁵. Il est cette re-configuration du soi, cette formation et dé/re-formation permanente, à l'image du plateau d'échec duchampien sur lequel « à la fin du jeu, on peut effacer le tableau qu'on est en train de faire ». Non seulement le jeu ne vise aucunement la production d'œuvres puisqu'il esquisse ce mouvement vers « la matière

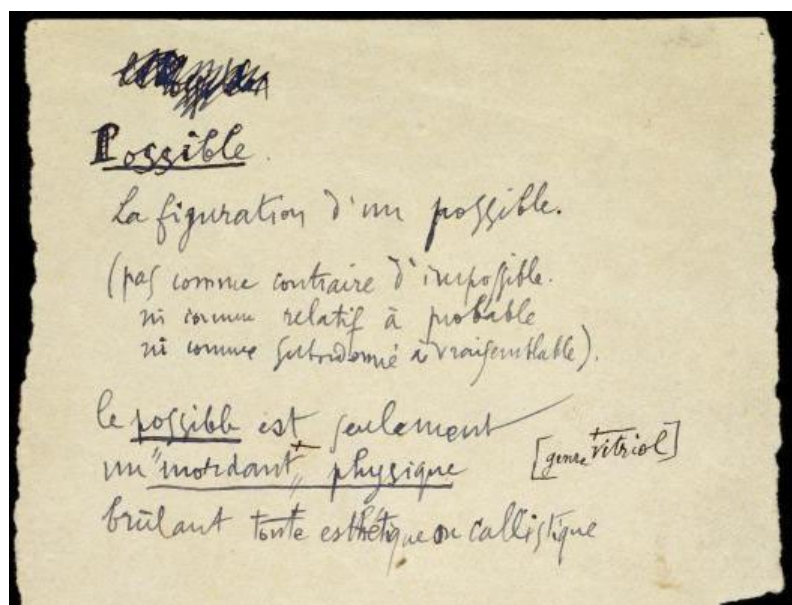
64. *Comment profiter de la crédulité des futurs cosmonautes, deux actes* de Robert Filliou [1963], *AAREVUE*, n°45, août 1972, p. 12.

65. Dans une action spontanée relatée par Richard Martel (cat. *L'art...*, p. 65), Filliou, lors d'une visite à Québec, croise les canons de la terrasse du Château Frontenac. Quelqu'un explique alors que les canons sont en relation avec « les canons de l'art », faisant sourire l'audience. Soudain, Filliou s'approche du canon, ramasse un petit peigne rose dans une flaque d'eau en-dessous et se met à le peigner, répétant « peigner les canons de l'art ».

grise » dont parle Duchamp, mais il ne se limite pas non plus à un exercice égotique et complaisant :

Si la création de l'individu par lui-même est comme une naissance continuée, elle ne peut être réduite à un phénomène autarcique ou solipsiste, c'est ce que prouve l'existence de l'expérience esthétique qui fournit à la fois un *modèle* d'individuation et l'opportunité d'une émancipation *collective*⁶⁶.

Poèmes collectifs : hasard(s) et potentialité, formule



Marcel Duchamp, « Possible », note extraite de la *boîte Verte*, 1934, fac-similés sur papier et emboîtement de carton avec application de cuivre et plaque de verre, 2,2 x 28 x 33,2 cm, Paris, Centre Pompidou.

Dans la pratique du jeu, le possible est ce vitriol dont parle Duchamp, ce « mordant physique » qui consomme toute tentation esthétique ou tentation du beau. Si, dans le corpus de Filliou, tout est participatif d'un certain point de vue, certains des poèmes, appelés « collectifs », se plaisent à « combler le fossé séparant l'artiste de son public et à les réunir dans une création commune⁶⁷ » de façon immédiate et littérale. Cet ensemble de poèmes à manipuler forme le premier degré de la collaboration qui nous occupe et que nous avons déjà largement évoquée, à propos de la *Boîte à outils de la CP n° 2* par exemple, qui proposait une épure de la mise en lien. Ici, la participation est à entendre comme un geste et le poème comme une invite ludique à accomplir cet ensemble de gestes simples qui permettent de le composer. Le *Danse poème aléatoire collectif*

66. Floren, *Ibid.* (nous soulignons).

67. *EAAV*, p. 7.

est la forme achevée d'une proposition qui a connu deux autres versions, *La mort du Papa Noël*, très tôt écrite (1960) puis le « poème à jouer » *Roulette*, édité dans la revue *Phantomas* n° 50 parue en mars 1965.

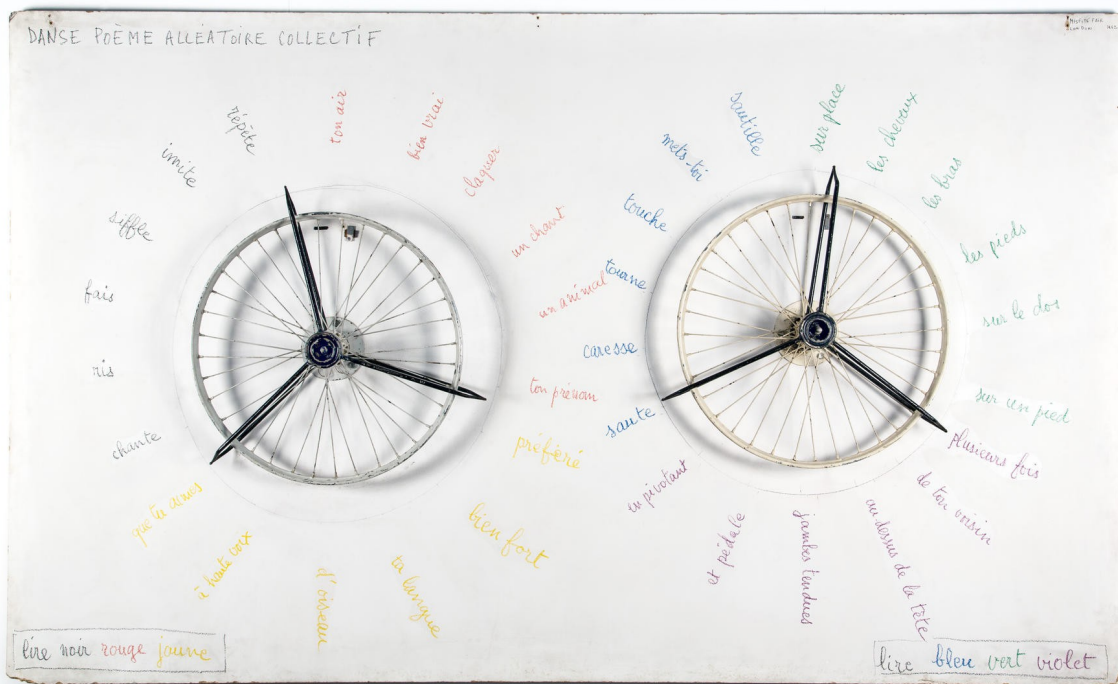


Vue de la page « Roulette » de la Revue *Phantomas* n° 50, Bruxelles, Théodore Koenig, Joseph Noiret, Marcel et Gabriel Piqueray, 1965.

Les pages de la revue rejouent, en miniature et pour soi, le ballet du poème échelle un lorsqu'il était présenté à la *Misfits' Fair* de Londres en 1962, où il devait être performé en duo. Le motif de la roue sera repris, des années plus tard, dans le *Poïpoïdrome*, qui dispose à son entrée d'une immense roue de cinq mètres de diamètre intitulée « l'art est ce que font les artistes ». C'est au visiteur de juger qui fait ou non de l'art en inscrivant, en vis-à-vis de cette proposition tautologique, n'importe quel nom. Puis, une seconde roue intitulée « Mort du Père Noël » reprendra ce même nom, pour « aider le visiteur à se débarrasser de ses opinions inutiles⁶⁸ », explique Filliou. Le poème collectif s'incarne donc dans cette forme privilégiée qu'est la roue, motif karmique qui joue aussi sur cet imaginaire de la foire puisqu'elle décide de la fortune ou de l'infortune du participant. Elle met en abyme le jeu comme principe de remise de sa destinée à des mains

68. *EAAV*, p. 214.

étrangères, à une déité invisible et toute-puissante. En s’effaçant derrière son *Danse poème*, Filliou s’amuse du caractère forain de la création, en abîmant volontairement l’image de ce démiurgisme : la *Kermesse des ratés* vise avant tout à démythifier le poète majuscule tout en redonnant du lustre aux Ratés, ceux-là même qui « parfois sont des artistes, et parfois ne le sont pas⁶⁹ ».



Danse-poème collectif (à performer par deux, chacun(e) tournant une roue), 1962, roues métalliques et crayon, diamètre 64 cm, Paris, fonds Robert Filliou.

Comme dans le *Poème collectif*, écrit à la même période, il s’agit de se défaire de sa « nature morte », de se purger de ses convictions : c’est tout le rapport à la croyance qu’explore Filliou avec ses roues de (la) fortune. En offrant de composer/danser le poème, il ne fait pourtant *pas de cadeau* : tout en autorisant le geste de création et en le déliant grâce à la convocation des corps, il suggère qu’il reste toujours une part d’inconnu, d’immaîtrisable. Le don poétique, passant par les objets-poèmes à performer, propose une reconversion des valeurs. Lorsqu’il enjoint à la participation, Filliou refuse l’épanchement lyrique, cette machine du « moi-je » dont parle Jean-Yves Jouannais⁷⁰.

69. Carton d’invitation de la *Misfits’ Fair*, traduit par Sylvie Jouval, *op. cit.*, p. 62. Le *Festival des Ratés* est créé par « des gens qui dorment parfois profondément, parfois d’un sommeil léger ; qui ont parfois faim et qui ont parfois trop mangé ; qui se sentent parfois jeunes, riches et beaux, et parfois vieux, laids et pauvres ; qui croient parfois en eux-mêmes, et parfois n’y croient pas [...] ».

70. « L’artiste devrait n’être qu’un diffuseur d’intériorité à la manière de ces diffuseurs de parfums branchés sur secteur ; émanerait de lui, en continu puisque telle serait sa fonction, le catalogue de ses confidences, aveux, blessures, turpitudes, le tout emballé dans le papier cadeau étoilé des galaxies du Moi-Je » (*Artistes sans œuvres, op. cit.*, p. 201).

Paradoxalement, c'est avant tout à la déprise qu'invite le poète, dans un mouvement qui implique parallèlement lecteur/performeur et auteur. La *Kermesse des Ratés* doit toucher à ce qui les relie, en ce qu'ils sont toujours *tout le monde*, puisqu'elle s'adresse à toutes les tensions contraires qui coexistent en chacun de nous et dans lesquelles l'on peut aisément se reconnaître :

[...] Si vous croyez en vous-mêmes et que vous êtes content de ce que vous faites, ou si vous ne croyez pas en vous-mêmes et que vous vous demandez ce que vous faites et pourquoi / En ce cas, venez voir le FESTIVAL DES RATÉS⁷¹.

Comme dans le *LPC* « Parfois », c'est à l'intérieur de ces tensions et sûrement grâce à elles qu'évolue chaque individu. C'est pour cette raison que dans ses poèmes collectifs Filliou propose à la fois une dépossession – une purge de l'opinion en ce qu'elle fige la conception de soi et empêche de se voir – et une invention, en ce qu'elle permet ponctuellement de se rencontrer soi-même. En forme de roue, le poème permet d'explorer tous nos visages, ces personnages que nous *composons* quotidiennement, en dépit de (ou en accord avec) nos contradictions. La circularité convoque une vision karmique de l'existence, où les conséquences de nos opinions et de nos actions induisent nécessairement un effet retour, un conditionnement voire une prison pour l'esprit, d'où la nécessité première de s'en débarrasser. Ce que souhaite Filliou avec ses poèmes collectifs, c'est montrer l'esprit « en état de marche », comme sur son livre-brique datant des années quatre-vingt. Quoi de mieux, pour révéler au lecteur le caractère « *in progress* », « en cours », de son esprit jamais définitivement constitué, que l'insertion de l'aléatoire dans la composition poétique ?

C'est bien le choix que fait Tristan Tzara en 1920 lorsqu'il donne sa célèbre recette « pour faire un poème dadaïste » :

Prenez un journal
Prenez des ciseaux
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-le dans un sac.
Agitez doucement
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Copiez consciencieusement.

71. Carton d'invitation de la *Misfits' Fair*, *Ibid.*

Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire⁷².



Esprit en état de marche, 1980-1984, feutres et pastel sur une brique jaune, 21,9 x 11,1 x 3,2 cm, New-York, Galerie Peter Freeman.

S'amusant des paradoxes de cette auctorialité pour le moins hasardeuse, Tzara joue aussi avec un imaginaire magique ou forain : le poème est comme « sorti du chapeau », à l'instar des colombes ou des lapins. Mais il ne faut pas méjuger Tzara lorsqu'il dit que le poème nous ressemblera. Comme chez Filliou, la composition aléatoire implique de procéder par analogie avec l'arbitraire qui est à la source de notre pensée. Si le texte dadaïste finit par nous ressembler, c'est bien parce qu'au fond de toute création, il y a d'abord cette opinion dont il faut s'émanciper. Le hasard est aussi à entendre comme valeur positive, en ceci que s'il est aux sources du poème, il permet de se dégager de cette tentation de contrôle absolu sur sa création. Il est ce facteur d'« altération de soi » que décrit John Cage, faisant le lien entre méditation et création musicale dans sa pratique en 1979 :

Plutôt que d'emprunter le chemin prescrit dans la pratique formelle du bouddhisme zen lui-même, c'est-à-dire s'asseoir dans la position du lotus et respirer [...], j'ai décidé que ma discipline propre était celle dans laquelle je m'étais engagé, c'est-à-dire la création musicale ; et que je le ferais *en utilisant un moyen aussi strict que*

72. Cité par Gaëlle Théval, « Gestes d'écriture », article *op. cit.*, p. 3.

*la position du lotus, c'est-à-dire le recours à des opérations de hasard, et le transfert de ma responsabilité de faire des choix à celle de poser des questions*⁷³.

La parenté qu'établit Cage entre le *zazen* et le recours au hasard comme principe de composition peut paraître déroutante, mais elle lui permet ce transfert de moyens propres au cœur d'une discipline qui hérite ses traits distinctifs de la conception bouddhiste du non-agir et de la non-discrimination.

Comme dans le *Danse poème collectif*, il s'agit bien de *faire* le poème plutôt que de l'écrire : l'illusion d'une création *ex nihilo* est démontée, et c'est ce geste de rabaissement/rabattement qui permet la participation. Réinjecter du hasard dans les relations, comme le propose *L'immortelle mort du monde* [*The Deathless dying of the world*] est un moyen privilégié pour Filliou de révéler cet arbitraire de la pensée, comme il s'en explique au sujet de sa pièce de 1960 :

L'immortelle mort du monde est une pièce qui met en scène une métaphore du hasard. Les paroles de chaque acteur dépendent de la couleur de la personne située immédiatement à sa droite. Il y a dix personnages vêtus de tricots bleus, rouges et verts. Ce qu'ils disent, lorsqu'il se rencontrent, est tributaire des couleurs qui se croisent⁷⁴.

La présentation du texte sous la forme d'une affiche⁷⁵ reprend presque littéralement la vision duchampienne du jeu. Filliou imite les codes d'un échiquier coloré, accompagné d'instructions détaillées permettant de jouer chez soi, puisqu'il s'agit d'un hommage à l'« Auto-théâtre » de son ami Daniel Spoerri. La pièce de théâtre n'est plus placée sous la dépendance d'une production professionnelle, elle devient, à proprement parler, un jeu ou une partition. Ce qui motive le recours au hasard, au-delà du caractère épiphanique de son identité avec les processus de pensée, c'est aussi l'idée de fournir un échantillonnage correct de ces mêmes pensées :

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

73. Cage cité par Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible : Art et hasard autour de 1960*, Paris, l'Harmattan, 2007, collection « Histoires et idées des Arts », p. 159. Nous soulignons.

74. Repris par Jouval, *op. cit.*, p. 33. Le procédé rappelle la composition par bandes chromatiques de *La Route des Flandres* de Claude Simon, par exemple.

75. Cf. supra pour l'image et l'analyse de la pièce.

termes : de quoi faut-il être conscient pour savoir quelque chose ?⁷⁶

La composition aléatoire rejoue en abyme le fonctionnement de la pensée mais elle permet aussi d'explorer, le plus exhaustivement possible, les possibilités de cette pensée. Comme dans *L'Exposition intuitive* de 1966, Filliou vise un décentrement et une approche « totalisante » des activités humaines. Il parle ici en anthropologue, voulant embrasser toutes les croyances sans les rabattre sur des schèmes, en préservant leur extrême singularité. À travers le hasard, Filliou veut toucher à la conscience du multiple, non seulement le restituer mais en produire un condensé, un précipité chimique. Cette conception holistique se retrouve chez son grand ami George Brecht, qui écrivit en 1957 un célèbre article sur la question, *L'imagerie du hasard* [*Chance-Imagery*], avant même de rencontrer John Cage et de partager avec lui ses vues sur le sujet. Il y explique que les images du hasard produites par les artistes – peintres, musiciens ou poètes, danseurs – doivent être placées dans la même catégorie conceptuelle que celles que produit la nature : « [...] lorsque l'art approche les images du hasard, l'artiste entre dans une unité avec la totalité de la nature⁷⁷ », dit-il, faisant le lien avec le bouddhisme de Suzuki. En touchant à la nature de la pensée, l'artiste du hasard peut renouer avec toute la nature : le caractère construit et collectif de sa production le change en *maître d'orchestre du potentiel*, comme l'explique Mallarmé : « les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces accords qui forment les vers⁷⁸ ».

Les fils dont parle Mallarmé sont peut-être ces formules de la création que, plus tard, les oulipiens mettront à disposition⁷⁹ de leurs lecteurs, à l'instar de cette « machine à fabriquer des poèmes⁸⁰ » qu'est *Cent Mille Milliards* de Queneau. Les *Poèmes collectifs* de Filliou renvoient inévitablement aux procédés programmatiques de l'Oulipo, autant que les *Jeux à la Cédille* précédemment évoqués. Dans ces derniers, la prévalence de la structure fait écho à cette sensation d'une poésie vidée de son contenu, dans laquelle « on ne se propose pas du tout de créer de la littérature ; on se propose seulement de

76. *EAAV*, p. 89.

77. *Chance-Imagery/L'imagerie du hasard*, traduit de l'anglais par Bruno Élisabeth et Stéphane Almin, Dijon, Les Presses du réel, 2002, collection « L'Écart absolu » format poche, p. 95.

78. Cf. Marcel Bénabou, « Mallarmé en Oulipie », *Mallarmé, et après ? : fortunes d'une œuvre*, sous la direction de Daniel Bilous, Paris, Noésis éditions, 2006, p. 229-231.

79. *Ibid.*

80. « Mode d'emploi », *Cent Mille Milliards de Poèmes, Œuvres complètes 1*, Paris, Gallimard, 2002, collection « La Pléiade », p. 331-347.

proposer des formes⁸¹ ». L'écriture combinatoire abolit la temporalité et offre cet échantillonnage dont parlait Filliou, puisque la poésie y est faite par tous dans le cadre de cette « multiplicité implicite » dont parle Roubaud :

L'OULIPO est littérature potentielle parce que la donnée d'une structure est celle de toutes les virtualités des objets libres, s'ils existent, de toutes les virtualités des textes qui la réalisent, nécessairement multiples : l'unicité du texte oulipien actualisant une contrainte ne devant être alors envisagée qu'à la condition que ce texte contienne tous les *possibles* de la contrainte, textes et lectures virtuelles, potentielles ; multiplicité encore mais, à la différence de celle qui dans la tradition résulte de la multiplication des exemples, *multiplicité implicite* et, à la limite, *imaginaire* ; épuisée par le geste même qui énonce ou écrit la structure⁸².

Le meilleur échantillonnage est peut-être bien celui-ci, qui se veut implicite : la potentialité permet d'éviter l'aporie d'un échantillonnage exhaustif, aventure sisyphéenne dont l'ambition anthropologique touche à la folie malgré son caractère éminemment poétique. Comme dans le *Poème Collectif*, Filliou se garde bien de composer de la littérature et préfère proposer un cadre, une structuration de l'expérience, qui pourra dès lors accueillir une infinité de variations ; mais, à l'inverse de Roubaud ici, la potentialité est exemplifiée, concrétisée et non pas réservée à l'imaginaire contenu par la structure. Car, comme l'explique Queneau dans son « mode d'emploi » aux *Cent Mille Milliards de poèmes*, le poème mécanique engendre à chaque fois *u n* texte *possible* parmi une multiplicité certes vertigineuse, mais limitée :

Ce petit ouvrage qui permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité ; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cent millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre)⁸³.

Suivant le célèbre mot de Lautréamont exigeant que la poésie soit faite par tous, Queneau échappe à l'affectif et à l'inspiration. Comme dans *Danse poème collectif* ou dans le *Haïku éternel* de Filliou, la production est fondée sur les jeux de la combinatoire, une « nouvelle formule de composition littéraire offerte à qui voudra l'expérimenter⁸⁴ » comme l'explique François Le Lionnais. L'Oulipo, en tant que « compositeur collectif », vise l'épuisement de cette multiplicité dont parle aussi Filliou, sorte de conscience absolue et simultanée de *tous* les états du vivant. Si cet absolu est un horizon spirituel lointain pour

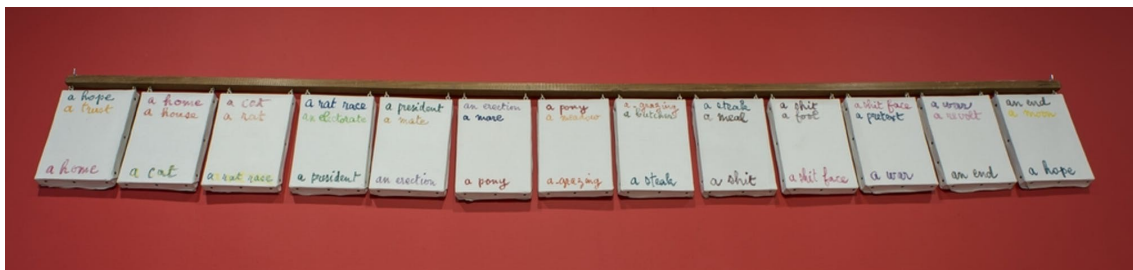
81. Propos de Queneau repris par Jean-Marie Catonné dans *Queneau*, Paris, Pierre Belfond, 1992, collection « Les dossiers Belfond », p. 56.

82. Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, collection « Folio Essais », p. 69.

83. *Œuvres complètes 1*, *Ibid.*

84. *Atlas de littérature potentielle*, *Ibid.*

le poète se phantasme en Bouddha, il peut aussi être ramené à ce désir de totalité qu'est le Livre mallarméen, cet irreprésentable qui vise l'abolition de toute littérature.



Eternal Haiku, 1977, toile, bois, 13 x 17 x 25 cm, Berlin/Munich, collection Fassbender.

Les *Cent Mille Milliards de poèmes* cherchent peut-être à toucher du bout des doigts ce Livre rêvé par les avant-gardes littéraires dont parle Vincent Kaufmann, ce « volume impersonnifié⁸⁵ » au sein duquel tous peuvent communier puisqu'« il n'y a véritablement communication et communauté que là où le “je” organise sa disparition élocutoire⁸⁶ ». La potentialité, concept hérité de Mallarmé, permet de remettre en jeu le collectif : « la vocation communautaire du Livre se réalise par la réduction de la littérature à la formule qui permet l'engendrement⁸⁷ », explique encore Kaufmann au sujet de l'Oulipo. La production poétique se tient donc dans cet « inexprimé concerté et en puissance⁸⁸ » dont parle Jacques Bens, qui est en fait un anti-hasard chez Queneau.

Le jeu est en effet à entendre chez lui dans son acception traditionnelle : fondé sur la règle, le refus de l'aléatoire et du hasard au profit d'un contrôle renforcé des structures d'engendrement. C'est la mise à disposition de formes (voire, d'une formule) que propose le modèle ludique quenien davantage qu'une *expérience* collaborative. Dès lors, c'est à un idéal de maîtrise que l'Oulipo continue d'être attaché, puisque si la potentialité est incertaine, « on sait parfaitement tout ce qui peut se produire⁸⁹ ». Si le jeu est une déprise, la notion de contrainte qui le sous-tend, chère à Queneau, renoue avec l'idée d'une écriture comme métier, là où Filliou l'avait dégagée de ces présupposés. De la même façon, l'intersectivité ludique du *Conte à votre façon* (1967), dont le titre affiche le caractère programmatique de la reprise par le lectorat, se révèle être une feinte. Comme

85. Mallarmé repris dans *Poétique des groupes littéraires : Avant-gardes 1920-1970*, Paris, PUF, 1997, collection « Écritures ».

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*

88. *Atlas, Ibid.*

89. *Atlas, Ibid.*, p. 25.

l'explique Hélène Campaignolle-Catel, ce conte à composer soi-même adopte la structure intersective afin de mieux parodier ses effets en révélant son caractère profondément déceptif. La multiplicité des lectures s'avère être un trompe-l'œil puisque cette dernière est en réalité vectorisée par l'arborescence : « le texte quenien accumule ainsi les déceptions pour le lecteur en quête d'un sens : une combinatoire ambulatoire imparfaite, une communication en forme de leurre, et le refus ultime d'une polysémie cryptée [...] »⁹⁰. La liberté est factice puisque la structure en boucle du conte en dévoile la gratuité radicale voire la vacuité. Le récit pluriel comme espace idéal de cette liberté est en fait vivement critiqué par Queneau qui rejette l'aspect « prêt à consommer » de ce nouveau modèle. Si la littérature potentielle attend le lecteur et a besoin de lui pour se réaliser pleinement, elle s'attache aux virtualités et à la complexité de la notion de potentialité. En rejetant la notion d'aléatoire, elle veut continuer à se tenir à distance de l'idéologie postromantique de l'expression spontanéiste et innée. Comme chez Filliou, proposer des structures permet de défendre les droits d'une littérature anti-masturbatoire⁹¹, *a contrario* des postromantiques qui, « poussés à bout », inventèrent « l'art pour l'art », « isolant définitivement la littérature, la réduisant à des jeux d'oisifs »⁹².

Mais cela se fait chez Queneau quelque peu aux dépens de l'expérimentation réelle. Le texte paraît s'auto-engendrer et dès lors ne plus nécessiter la présence active du récepteur, qui doit au contraire chez Filliou continuer d'actionner la roue de sa destinée. La lecture comme performance demande au participant de se nourrir du hasard à travers une pratique qui excède l'interprétation au profit d'une pleine co-créativité. Dans le *Conte*, il y a frustration des alternatives, puisque Queneau refuse l'équation hasard/liberté et l'esclavage de l'inspiration. Filliou vise au contraire une exploration maximale des possibles, sur le modèle de l'enquête ethnologique. Son but n'est pas de redonner les pleins pouvoirs aux muses mais bien plutôt de partager horizontalement le processus d'enquête. La réflexion de Queneau sur la potentialité est plutôt située du côté de la production : Filliou en hérite puis la déplace du côté de la réception, puisqu'il a déjà, quelque part, résolu cette interrogation quant au statut du sujet lyrique. S'il a

90. Hélène Campaignolle-Catel, « Un conte à votre façon de Queneau : délinquance ou insignifiance ? », *Revue d'histoire littéraire de France*, 2006, vol.106, p. 133-156.

91. Puisque « l'art pour l'art a consisté à faire des chapeaux pour le musée de la chapellerie », explique Queneau dans « Qu'est-ce que l'art ? » en 1938, et que « les poètes expérimentateurs se sont évertués à fabriquer des couvre-chefs systématiquement inutilisables » (*Le voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, p. 95).

92. *Ibid.*, p. 90.

recours à la composition aléatoire et aux effets de hasard, ce n'est pas parce qu'il est figé dans une idéologie spontanéiste « du génie inné et tumultueux⁹³ ». Le poète se place d'emblée hors de la dialectique contrainte/liberté lorsqu'il touche à la question du hasard, puisqu'il s'agit pour lui de questionner la mesure de la conscience dans tout processus d'apprentissage. Or, cette conscience ne peut s'enfermer dans le solipsisme et doit passer par le partage de l'expérience poétique, ne serait-ce que pour viser à davantage d'exhaustivité. Si Filliou réussit à se placer hors des antagonismes traditionnels qui structurent la pensée, c'est parce que ces mouvements co-existent toujours en son sein : la contradiction vient nourrir le processus et n'est plus un empêchement aporétique, comme le prouve bien la roue dansante de ses poèmes collectifs.

Le travail comme jeu : les Jeux du Moi

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 éduquer⁹⁴.

Comme la roue, mise en mouvement par une légère poussée de la main et revenant finalement sur elle-même, n'ayant ni début ni arrivée, le dé chez Filliou fait motif de cette quête d'individuation qui passe par l'effacement de tout désir de distinction. Il sert à redistribuer, littéralement, les valeurs, comme dans le jeu « *That Vocational Thing* » créé en 1970. Le poète joue sur l'ambiguïté du terme, majoritairement employé en anglais pour signifier la profession mais pouvant aussi témoigner d'une inclination, d'une vocation, au sens séculier ou spirituel. Filliou distribue des petits dés aux participants et leur demande d'y attribuer une valeur – le un, par exemple, peut signifier « les amis », le deux, « la galerie », « l'argent », « l'amour », etc. – puis de les relier les uns aux autres selon leur degré d'éloignement, qui en déterminera la numérotation. Le poète participe au jeu en s'en servant comme point de départ d'une conversation : il interprète les résultats, non comme une diseuse de bonne aventure mais en interrogeant le joueur sur ses choix, sur ses valeurs. Le poète donne l'exemple d'une partie fictive avec un étudiant aux Beaux-Arts d'Edimbourg, qui place au plus près de lui les valeurs d'amitié et de vie domestique et très loin celles de la « galerie » et de la

93. Queneau cité par Catonné, *Ibid.*, p. 50.

94. John Cage, *EAAV*, p. 117.

« critique d'art ». Filliou l'aurait interrogé sur ce qu'il pensait faire dans le monde de l'art et sur sa vision du contexte dans lequel il allait devoir s'inscrire.

La présence bienveillante du poète sert à nourrir une forme de révélation de soi à soi, de ses propres attentes et de leurs conditions d'exercice dans la vie quotidienne. Le jeu de dé « à vocation » est une sorte de test de personnalité qui permet d'aménager la discussion et de déplacer la question de la valeur, du carriérisme vers une éthique plus « créative ». Filliou explique en effet au sujet du *Vocational Game* qu'il sert d'appui à une de ses définitions de l'art comme

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 non⁹⁵.

Le poète ne vient pas asséner cette définition à ses étudiants, au contraire, c'est la pratique conjointe du jeu de dés qui l'a conduit à sa formulation, comme si lui-même avait « joué le jeu ». Les aspirations professionnelles diverses s'effacent derrière cette pratique servant à dégager une cohérence, qui n'est pas seulement un refuge pour l'individu mais bien le point de départ d'une réflexion concrète sur les conditions pratiques qui permettront de vivre en accord avec sa vocation. Le jeu est en effet cette forme fondamentale de la vie que décrit Winnicott, puisque « c'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité toute entière⁹⁶ ». « C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi⁹⁷ », semble dire Filliou avec son jeu des vocations. Dans ce cadre co-construit, le poète aide à interpréter les signes : le dévoilement de l'intention par le jeu qui transfère les enjeux professionnels (l'économie de prostitution) vers le spirituel (l'économie poétique) permet l'auto-dévoilement. Filliou n'adopte pas une posture oraculaire mais aménage cette relation collaborative qui intéressa, raconte-t-il, ceux du public qui étaient thérapeutes et pensaient employer son jeu auprès d'enfants ou lors d'une cure⁹⁸. Ce que permet l'expérience ludique, reprend Dewey, c'est proprement de « reconstruire nos modèles téléologiques de l'agir⁹⁹ » en révélant que l'expérience n'a pas les limites de ses objets, qu'elle tend à transcender l'œuvre et « qu'elle s'ouvre sur un

95. *EAAV*, p. 69.

96. *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 110.

97. *Ibid.*

98. Le récit de Filliou au sujet du « *Vocational Game* » est à retrouver aux pages 166-167 du catalogue du MuHKA, *op. cit.*

99. Dewey cité par Floren, *op. cit.*, p. 268.

champ indéfini d'applications¹⁰⁰ ». Si le jeu de vocation participe à ce processus de connaissance de soi, c'est parce qu'il appartient à cet ensemble de pièces « à utiliser de façon corporelle » pour provoquer une « libération spirituelle¹⁰¹ ».



That Spiritual Need, 1972, bois, clous, vis, photographie noir et blanc, 55,5 x 68,5 x 7 cm, Galerie Richard Saltoun, Londres.

En ancrant la création poétique dans un geste, qui plus est un geste répétitif, clos, comme celui qui consiste à actionner la roue ou à lancer des dés, Filliou fabrique la catégorie « Autopoésie ». À travers sa conception singulière du jeu, le poète révèle le lien profond qui unit modernité artistique et bouddhisme, ces « deux faces d'une même pièce » selon Mark Epstein, qui participent à « démanteler analytiquement l'édifice de la réalité objective afin de mettre au jour une pure éphéméralité sous-jacente¹⁰² ». Avec la translation du contingent (le choix de carrière) vers une méditation sur la priorité d'établir des valeurs personnelles, Filliou opère ce même travail de démantèlement, qui passe nécessairement par l'expérience et la pratique. De la même façon, avec le « Jeu du Moi », un poème datant de 1960 ou 1961, Filliou cherche à provoquer cet état méditatif propre au jeu :

100. *Ibid.*

101. Catalogue du MuHKA, *Ibid.*

102. Mark Epstein, « Sip My Ocean : Emptiness as Inspiration », *Buddha mind in contemporary art*, Jacquelynn Baas and Mary Jane Jacob, Berkley/London, University of California Press, 2004, p. 29-35. Notre traduction.

Auto-poésie : « Le Jeu du Moi »

6 DÉS

Les six faces du 1 ^{er} portent l'inscription	J
Les six faces du 2 ^{ème} portent l'inscription	E
Les six faces du 3 ^{ème} portent l'inscription	-
Les six faces du 4 ^{ème} portent l'inscription	M
Les six faces du 5 ^{ème} portent l'inscription	O
Les six faces du 6 ^{ème} 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
manière¹⁰³.

La méditation bouddhiste affirme l'existence de ce « réservoir de soi » [*« reservoir of self »*] qui est aussi un réservoir sans Moi (*« a selfless reservoir »*, désintéressé et altruiste), profondément intime et créatif. Dans son poème tautologique, où nous finissons toujours par être nous-mêmes, Filliou suspend toute tentative de définition de soi qui passerait par l'extérieur ; il coupe tout jugement ou tout commentaire à la source, pour recentrer l'attention sur le jeté de dé lui-même. Cette activité solitaire et répétitive conduit le joueur à un relâchement proche de l'état méditatif dont parle Winnicott, cette « attention nue » [*« bare attention »*] qui met en relation les pratiques du jeu, la créativité et la spiritualité. Il s'agit d'observer la vie de l'esprit avant ou au moment même du surgissement des pensées : le *Jeu du Moi* se passe de moi, en quelque sorte, il conduit à une observation impartiale puisqu'il n'y a plus de souci quant au résultat. La définition de l'individu n'est plus permise par la prémonition de sa fortune ou de son infortune, il est tout entier au présent de son esprit. La dématérialisation, au sens bouddhiste, est à entendre comme ce démontage de l'intention et de la perception qui passe uniquement par l'expérience, par le processus méditatif. L'idiotie dont parle Filliou au sujet de son *Jeu du Moi* est à entendre comme cette opportunité non compétitive d'être soi-même. Comme l'explique Jean-François Savang,

la logique de la compétition qui octroie aux dés un pouvoir magique dans l'Économie de prostitution perd son sens. Dans le « dé » se joue chaque fois l'aventure du sujet, la transformation d'un devenir, la « pensée » dirait Mallarmé. Ici, ce n'est pas le « dé » qui fait le jeu, c'est le destin qui s'y joue : le (d) est dans la vie¹⁰⁴.

103. *EAAV*, p. 216. La section « Auto-poésie » est une des « branches du savoir » de la salle POST-POIPOI du *Poïpoïdrome*. Dans son entretien avec Irmeline Lebeer, Filliou déclare à propos du *Jeu du Moi* qu'on peut « le lancer de tous les côtés, en arrière, latéralement, [il sera] toujours toujours *L'Idiot de Passage* », catalogue du MuHKA, p. 110. Ce jeu de dés est donc aussi un autoportrait et une hypostase du poète.

104. Jean-François Savang, article *op. cit.*

En pipant les dés, en annulant toutes les probabilités, Filliou délivre le sujet de son conditionnement à l'alternative échec/réussite. Le poète condamne l'individu à un seul résultat, qui le renvoie perpétuellement à lui-même. Face au Je/Jeu, il n'y a plus que soi : les alternatives sont brimées, pourrait-on penser, ou absolument ouvertes, puisque « Moi » est la réponse à cette multiplicité vertigineuse de « Je » je/tés. La mise en jeu de soi passe par l'énonciation en première personne. Pas de hasard dans l'individuation : le jeu, c'est moi, c'est moi qui le joue, c'est encore et toujours (comme le hamster dans sa cage actionnant la roue) à moi de jouer. L'aventure fiable que propose Filliou conduit « à se sentir réel », c'est-à-dire, selon Winnicott, « plus qu'exister, trouver un moyen d'exister soi-même, pour se relier aux objets en tant que soi-même et pour avoir un soi où se réfugier afin de se détendre¹⁰⁵ ». Si JE=MOI, nous ne sommes alors pas seuls en nous-mêmes. Comme l'explique John Cage dans son entretien avec Filliou sur l'éducation, après Mead, nous savons « qu'à l'occasion une personne peut être considérée comme deux¹⁰⁶ ». Ce qui fait que la condition *sine qua non* de l'éducation – avoir pour base deux personnes – est toujours déjà remplie par un seul individu. Ce dialogue entre « je et moi » est hérité de la pensée de Mead¹⁰⁷, et sert, comme plus tard dans la pièce cruciale de Filliou *Eins. Un. One.*, une réflexion sur l'unité, soit chez Cage sur l'aspiration à « une éducation de la société comme une seule personne¹⁰⁸ ». Comme l'explique le philosophe, la constitution du *Self*, soit l'acquisition de la conscience de soi, passe par « la capacité de l'individu de se stimuler lui-même, mais en intégrant à cette stimulation de soi la réponse à ses propres gestes du point de vue des autres. Le commerce social se transforme en dialogue interne de soi à soi¹⁰⁹ ». L'introspection comme la pensée ont pour Mead la forme d'un dialogue, importée de l'expérience sociale. En créant le *Jeu du Moi*, Filliou produit une épure de ce processus endophasique qui permet de devenir « un autre pour soi-même ». Le principe d'identité qui gouverne le jeu traduit cette réalité philosophique du soi (le *Self* chez Mead) qui est à la fois sujet et objet, « I » (je) et « me » (moi), et passe

105. *Jeu et réalité, op. cit.*, p. 171. Cette fiabilité du « je » préfigure la pièce cruciale *Eins. Un. One.* dont nous reparlerons, qui incarne et questionne cet enjeu de l'unité de façon exemplaire.

106. *EAAV*, p. 117.

107. On le retrouve chez Valéry : « L'individu est un dialogue. On se parle – on se voit et se juge. C'est là le grand pas mental. Cette dualité est remarquable. [...] Le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les trois personnes en moi. La Trinité ». Comme l'explique Antoine Compagnon, le langage intérieur chez le poète est « un dialogue qui de un fait deux », « un acte d'amour qui de deux fait un » puisque « penser, c'est communiquer à un qui est soi », disait Valéry, « parler à quelqu'un, c'est parler à soi en tant qu'autre ». Cf. « Notes sur le dialogue en littérature », *Le dialogique : colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires et cognitives du dialogue*, Berne/Paris, P. Lang, 1997.

108. *EAAV, Ibid.*

109. Introduction de Daniel Cefaï et Louis Quéré à *L'esprit, le soi et la société* [1934], Paris, PUF, 2006, coll. « Le lien social », p. 25.

de l'un à l'autre dans le processus d'individuation. En lançant les dés, le joueur accepte, en se stimulant lui-même, de « devenir un objet dans le champ de sa propre conduite¹¹⁰ », soit de se percevoir comme à distance *via* la succession de ses gestes. C'est bien grâce à cette capacité d'auto-affection et d'auto-stimulation – amplifiée dans le *Jeu du Moi* –, explique Mead, que

l'individu peut faire passer ses attitudes et ses réponses dans l'environnement et devenir un objet pour lui-même dans sa propre expérience, au même titre que les autres individus et que les objets physiques¹¹¹.

Le rêve d'« une société comme une seule personne » s'appuie sur cette réversibilité des êtres sociaux et des choses qui passe par la conception meadienne du *Self*, puisque

le mécanisme de la société humaine est celui de *selves* incarnés qui s'aident ou se gênent mutuellement dans leurs actes coopératifs par la manipulation de choses physiques [...]. Les *selves* incarnés des membres du groupe social sont aussi clairement instrumentaux que les outils sont sociaux. Les êtres sociaux sont des choses aussi certainement que les choses physiques sont sociales¹¹².

Le *Jeu du Moi* pourrait être l'illustration ludique de ce qu'est le *Self*, qui n'est pas le Soi, mais, comme l'explique Dewey, « un facteur à l'intérieur de l'expérience », soit à proprement parler ce *jeu* du moi, « processuel et modal plutôt que substantiel ». Ce qui se trame dans l'interstice, c'est cette dynamisation de l'expérience qui permet à l'individu de se comprendre en « Autrui généralisé », soit « de faire exister la perspective sociale [...] dans [sa] conduite¹¹³ ». En se décollant de lui-même par ce passage constant du « je » au « moi », le joueur peut commencer de toucher à cette société comme une seule personne que Filliou cherche aussi à susciter. Comme l'explique à nouveau Cage – et comme on le retrouve de façon exemplaire dans la pratique de la méditation –, l'objectif est de créer une situation « dans laquelle *rien n'est transmis* », où « personne n'apprend quelque chose qu'il connaît déjà¹¹⁴ ». Le *Jeu du Moi* offre une formulation gestuelle et poétique des propositions philosophiques de Mead : il instaure cette continuité directe entre travail et jeu qui est au principe de la catégorie. L'éducation n'est pas la délivrance de contenus propres mais la mise en pratique de savoirs dont l'origine, chez Filliou, reste souvent inexprimée. S'effaçant derrière l'expérience du jeu, le corps doctrinaire le nourrit tacitement et infuse les auto-poèmes, puisqu'ils sont toujours ces jeux de vi(d)e, à la fois pré et post-théoriques.

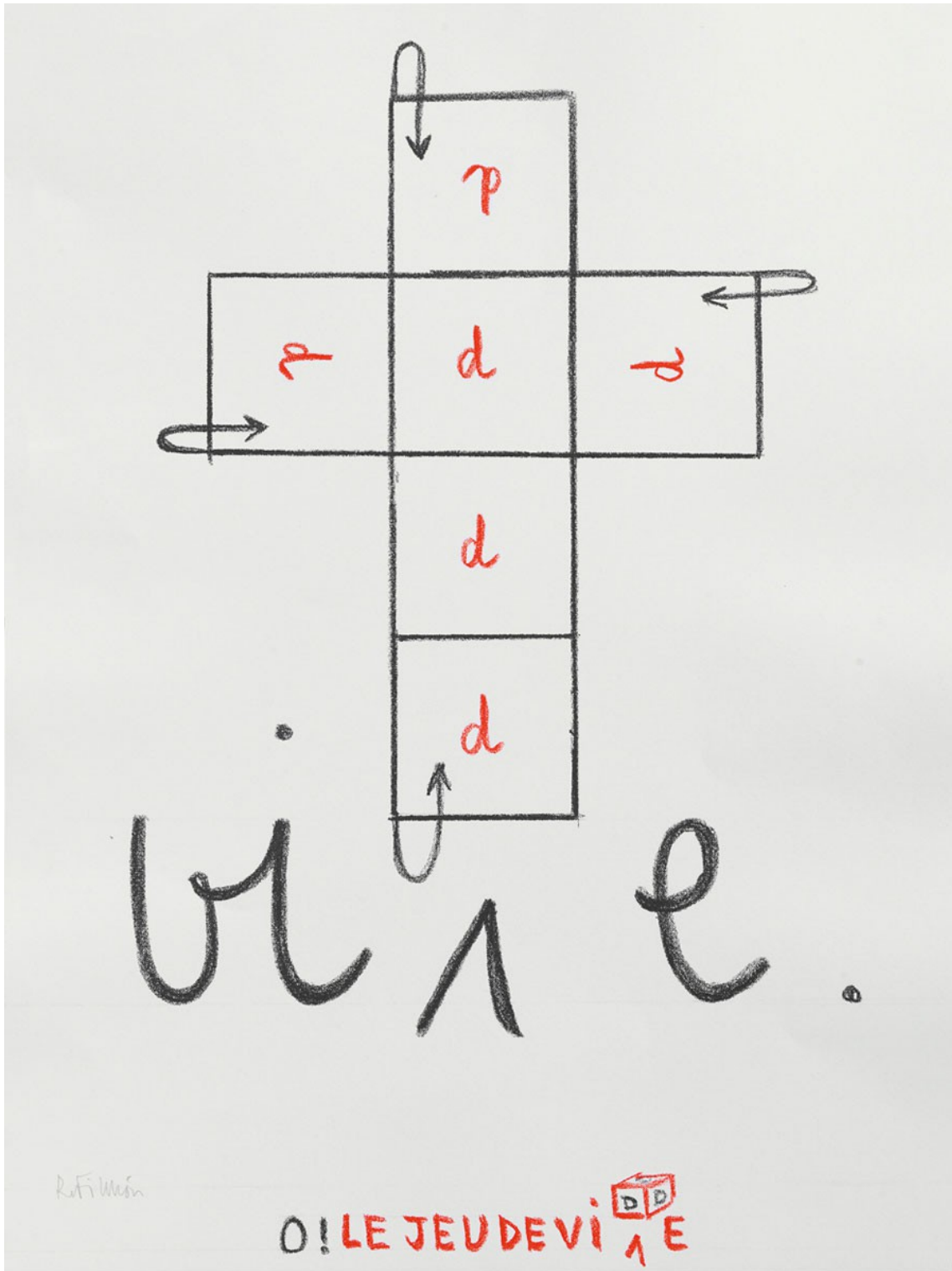
110. *Ibid.*, p. 33.

111. *Ibid.*

112. *Ibid.*, p. 41.

113. *Ibid.*, p. 51.

114. Cage, *EAAV, Ibid.*, p. 119.



O! LE JEU DE VI(D)E, 1984, offset couleur, 551 exemplaires, 56 x 42 cm, Hambourg, Griffelkunst.

Si l'on construit le *Jeu de vi(de)*, l'on obtient un cube de papier blanc aux faces vierges puisque les lettres « d », disposées sur chaque faces du dé, sont inscrites à l'intérieur de ses parois. En évitant le mot « vie », Filliou montre que le « d » lui

appartient, sur toutes ses faces, comme principe intériorisé *et* du vide *et* du jeu. Comme l'explique Jean-François Savang, « le vide est ainsi intégré à la vie par l'isolement du (d) comme signifiant unique¹¹⁵ ». Le mot « vide » contenant la vie, celle-ci se déchaîne de son (d) et, en s'isolant, révèle cet effet de compénétration. Le vide, en tant que substantif, s'efface parce qu'il se réalise : à la fois sur les parois vierges de l'objet et en son sein, qui en enclôt une infime quantité. Mais le vide intérieur est aussi plein de tous les « d » inscrits sur les cinq côtés du cube, ce qui permet à Filliou de témoigner de cette intrication essentielle du jeu et de l'espace libéré dans l'opération d'individuation.

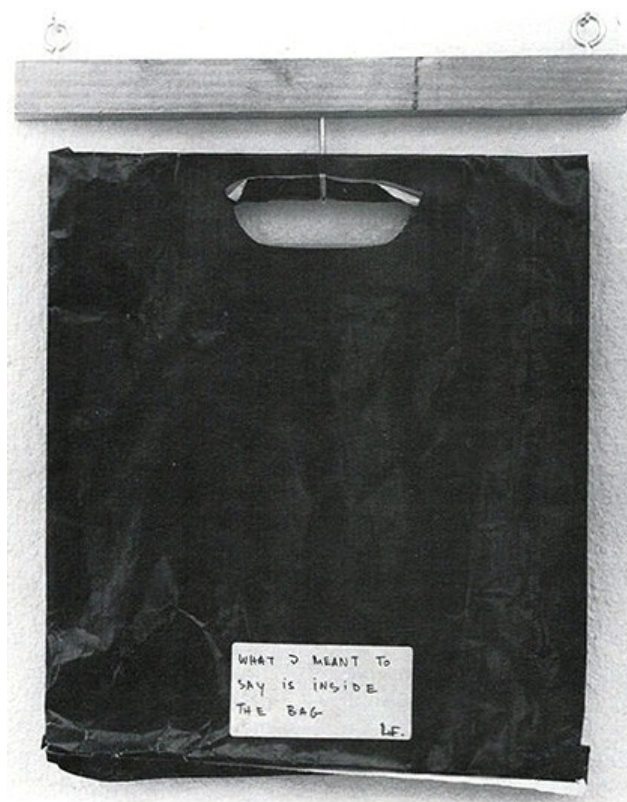
Un « coup de d » a déplacé le hasard à l'intérieur de l'objet : la pratique du jeu implique de comprendre le passage d'une valeur à l'autre comme une peau que l'on retrouse, un cuir sur lequel viendrait s'imprimer le changement, non comme une rupture mais comme une continuité. « Ce qui d'un côté est en saillie est de l'autre en creux¹¹⁶ », explique Dubuffet. Le poème tardif « O ! Le jeu de vi(d)e » est un appel au geste de *faire* le vide, de le consacrer. En tant que mot, si l'on fabrique le jeu côté « d » et qu'on le lance, le vide formera une chimère semi-lexicale semi-métaphorique avec la vie dans laquelle il est joué. Il opère également en tant que substance, induite par l'absence de langage (sur les parois), par la disparition même de la lettre ; ou mystère matériellement contenu dans l'objet. Dans les deux cas, *dedans* ou *dehors*, c'est du vide qui se matérialise dans la vie tout en l'évidant. Le poème porte par ailleurs tous les attributs de la Poésie : l'apostrophe lyrique renvoie à sa performativité, au « je » de vie qui a besoin d'être proféré. Le motif de la marelle reprend, quant à lui, de façon ludique, celui de la croix (de *Tool Cross* par exemple) et thématise l'élévation, qu'elle soit chemin de Croix ou Ciel de l'enfant. Si le cube fait image de marelle, c'est à nouveau pour en rabaisser les prétentions : l'imaginaire enfantin s'empare de l'objet, et l'absence des numéros – remplacés par un même, le « d » – efface toute gradation. La destination est la même pour tout le monde, et l'on peut considérer le jeu de Filliou comme un auto-poème préparatoire, à la pratique méditative, probablement, et peut-être aussi à toute *disparition*.

Filliou fait davantage exister le vide en même temps qu'il commence à dévider l'écheveau du langage pour ramener à ses composants intérieurs, comme lorsqu'il

115. Jean-François Savang, article *op. cit.*

116. Dubuffet, *op. cit.*, p. 51.

témoigne que ce « qu'il voulait dire est à l'intérieur de ce sac » [« *what I meant to say is inside the bag* »] en 1973 :



De cette pièce dont il ne reste que la photographie d'archive¹¹⁷, nous ne savons rien : doit-elle être performée par le visiteur se saisissant du sac pour y découvrir ce qui a été caché ? Ou bien la seule évocation d'un discours tenu et conservé suffit-elle à faire pièce ? La seconde hypothèse paraît plus plausible : le poème sur l'étiquette est aussi un titre, pointant l'évident, à nouveau, de la parole tenue au profit d'une mise au présent (par l'absence ou du moins la réserve). Ce que Filliou a voulu dire, ou ce qu'il était censé dire, se replie à l'intérieur du sac et reste un secret. C'est à nouveau grâce aux mots qu'il désigne le retrait du langage comme celui de l'intention. En enlevant le « d », il porte l'attention sur la vie et le vide qu'elle contient, bénéfique, une fois que le rouleau compresseur des mots a été arrêté et que ceux-ci sont décortiqués¹¹⁸. Pourtant, grâce au même mouvement opératoire, il multiplie la lettre, démultipliant le vide par un jeu de langage qui place ce dernier au cœur du processus. Le même « d » est constamment un autre lorsqu'il est mis en jeu existentiellement. La répétition de la lettre met en abyme la

117. Dans *Information Box* en 1973, boîte d'archive rassemblant plusieurs éditions et divers documents, 60 exemplaires, 33 x 22,5 x 7,4 cm, Munich, Éditions Galerie Buchholz.

118. Comme le seront plus tard les noix de *Time in a nutshell*, un des derniers poèmes de Filliou avant sa mort en 1987.

répétition par le jeu, qui est une pratique d'individuation mais aussi une sorte de *répétition générale*, facteur d'unité entre les individus. Comme dans la conception de Mead, il n'est plus réellement de dedans ou de dehors puisque le sujet lyrique est toujours à la fois sujet et objet de l'expérience. La neutralisation de la probabilité du dé renvoie à ce résultat qui semble éternel, *un*, et participe à la reconnaissance d'une cohésion interne, dont le vide est peut-être l'allié idéal. Les auto-poèmes témoignent de cette illusion du fragmentaire en établissant une continuité, tout autant qu'ils dévoilent la vanité à se considérer comme uniques.

B. Interroger : méthode

Il est une autre pratique permettant de se défaire de la démonstration, comme dans les *Jeux du Moi*, dialogues de soi à soi : l'interrogation, méthode participative s'il en est, dont il est aisé de dégager toutes les ambivalences. En effet, la question posée par le poète peut ne nécessiter aucune réponse, comme dans le jeu, activité méditative qui consiste à ramener l'attention « à la maison », soit vers elle-même, à l'instar du « poème des mots que l'on ne connaît pas » :

poème des mots que l'on ne connaît pas

?
connais pas
?
connais pas
?
connais pas
?
connais pas¹¹⁹.

Nul besoin d'ajouter que, puisque nous ne connaissons pas ce que nous ne connaissons pas, le point d'interrogation peut se faire la marque de tout l'inconnu, laissé comme tel, donné à voir pour lui-même – vortex où viennent s'engloutir tous les exemples. C'est à nouveau en refusant l'information, le contenu, que Filliou veut provoquer le dessillement, soit la formation, si l'on reprend la dichotomie de Josef Albers. L'interrogation, lorsqu'elle est présentée sous cette forme brute, sert à « ouvrir les

119. *LPC, op. cit.* (annexe n° 17).

yeux¹²⁰ » des autres mais aussi à maintenir les siens ouverts, comme l'explique Joëlle Zask :

La tâche du professeur, précise Albers, est de diriger l'œil vers l'observation. Précisons : non vers tel objet à observer, mais vers l'activité d'observer elle-même ; enseigner « à savoir que vous voyez et savoir ce que vous voyez ». Ensuite seulement il est possible d'entraîner la main à suivre l'œil¹²¹.

Il s'agit donc pour Filliou, dans la pratique poétique de l'interrogation, de questionner autant que de questionner la question. C'est une pièce emblématique, éditée par la *Something Else Press* en 1965 et devenue, selon la légende, le livre de chevet de Marshall McLuhan, qui s'en charge. Le texte, une série de quatre-vingt dix questions, fut publié en deux versions : l'une en cartes postales dans une boîte en bois, l'autre sous la forme plus classique d'un petit ouvrage cartonné. Intitulé *Ample food for stupid thought*, soit « nourritures abondantes pour pensée idiote », il est traduit par *Idiot-ci, Idiot-là*¹²² en 1977 par Richard Tialans et François Jacqmin lors de sa publication en français.



Ample Food for Stupid Thought, 500 exemplaires sous forme de 96 cartes postales noir et blanc 12,7 x 17,7 cm chaque, New-York/Cologne/Paris, Éditions Something Else Press, 1965.

120. « *I want to open eyes* », disait le peintre.

121. Joëlle Zask, « Le courage de l'expérience », article *op. cit.*, p. 26.

122. À retrouver en annexe n° 11, intégralement transcrit.

Usant de cette méthode de l'idiot que nous avons déjà évoqué, Filliou présente l'interrogation à la fois sous une forme purement poétique, pouvant se contenter d'une lecture privée, et potentiellement performative, puisqu'elle est aussi jouée, par Jackson Mac Low dans un café de Greenwich Village en 1965 par exemple. Sa restitution d'expérience demeura célèbre puisqu'elle figurait en préface de l'édition et permettait de rendre compte des ambiguïtés de la pièce. Filliou voulait s'en servir pour révéler que « notre raison est (une) folie » [« *our sanity is madness* »]. C'est la méthode bouddhique, explique-t-il dans un texte inédit, « Le lion sous la peau du cochon », qui permet « d'éviter la démonstration en répondant aux questions par des choses absurdes¹²³ ». Poser des questions peut suffire à susciter l'absurde, comme en témoigne bien Mac Low¹²⁴. Filliou, lorsqu'il découvrit son expérience, lui répondit :

Bien sûr, l'ironie. Parce qu'à chaque fois que je pose des questions – peu importe leur sérieux – j'obtiens généralement des réponses stupides. C'est comme taper ma tête contre un mur en pierre¹²⁵.

Ample food répond à plusieurs ambitions. D'une part, Filliou met en jeu – en prélevant dans le flux des interrogations courantes – la recherche éthique qui consiste en l'exploration, par chacun, de ce qu'il veut dire. En s'adressant directement au lecteur, il le conduit à scruter ce qui, à travers « la mise au jour de nos connexions à la vie des mots que nous utilisons, à la place des mots dans nos vies¹²⁶ », participe de la quête d'une vision morale :

Pourquoi vous êtes vous levé ce matin ?
De quoi diable avez-vous peur ?
Qu'est-ce qui vous tracasse ?
Pensez-vous souvent ce que vous dites ?
Voulez-vous parler franchement ? etc¹²⁷.

La question posée dévoile le contenu éthique latent des échanges quotidiens, qui sont simplement détournés de leur usage en conversation, épurés et adressés sans être médiés ou incarnés par un sujet particulier. D'autre part, Filliou use de l'interrogative comme d'un *kôan zen*, cette « phrase insensée et de mauvais goût servant à arrêter l'approche

123. « Le lion sous la peau du cochon », *RDCS, op. cit.* (annexe n° 7).

124. « Some Unsystematic Reflections for Filliou & Others », *op. cit.*

125. *Ibid.*

126. Sandra Laugier reprenant Cora Diamond, « Littérature et exploration éthique », *Le travail de la littérature, op. cit.*, p. 171

127. Extrait d'*Idiot-ci, Idiot-là*, traduction et adaptation française d'*Ample food for stupid thought* par François Jacqmin et Richard Tialans, Liège, AA éditions / Yellow now, 1977.

intellectuelle excessive de l'adepte¹²⁸ ». Quelques exemples :

Préfèreriez-vous une vie de chien ?
En quelle saison la sagesse hurle-t-elle dans les rues ?
Combien en faudrait-il pour que ce soit trop ?
Était-ce un rêve ou une vision ?
Comment penser à autre chose ?¹²⁹

Les phrases qui participent à l'accès au *zazen*, et plus largement à l'enseignement bouddhiste, doivent être « hérissées de clous et de lames de rasoir¹³⁰ ». Elles parcourent la surface de la réalité comme des énigmes rebutant la raison, cette folie dont parle le poète, pour mieux conduire à « tourner ses regards à l'intérieur de soi », puisque « les mots, les écrits, les raisonnements, les exposés, les jugements, les énoncés ne peuvent atteindre le Zen¹³¹ ». La compréhension de soi n'ayant rien à voir avec l'intelligence, le rasoir du *kôan* vient perturber la tranquillité du flux de parole quotidien, l'inquiéter, puisqu'il se refuse à l'analyse logique. Le problème qu'il pose provoque une interruption de ce flux, suffisante, dans cette pédagogie qui se passe d'instructions, puisque

le fait qu'il existe des mots, et à partir de ces mots des questions, est en soi-même suffisamment comique et tragique, suffisamment ennuyeux et dramatique, est en soi-même suffisamment poétique¹³².

Comme l'explique ici Filliou au sujet de son poème-action *Père Lachaise n° 1*¹³³, le simple fait de pouvoir former des questions est un principe dramaturgique. La litanie poétique que leur enchaînement engendre est le seul terme qui ne supporte pas l'oxymore, puisque la question est, en quelque sorte, par nature oxymorique et que c'est cette nature même qui en fait sa poésie. Il est toujours difficile, pour le poète, de distinguer s'il « joue avec des mots » ou « s'il pose de vraies questions sur la vie¹³⁴ ». Alan Kaprow s'interrogeait souvent à ce sujet : la question s'adresse-t-elle réellement à quelqu'un ? Conduit-elle à une recherche ou au contraire, fait-elle passer à côté de la vie ? Cette méfiance vis-à-vis du langage comme monade est aussi celle qui conduit à la formulation du *kôan*, dont l'enjeu est bien d'aider à « améliorer sa propre relation avec son monde quotidien ». Comme l'explique Jyoji, « dans le Zen, quelle que soit la profondeur de la

128. Taïkan Jyoji, *L'art du kôan zen*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 10.

129. Filliou, *Idiot-ci, Idiot-là*, *op. cit.*

130. Jyoji, *op. cit.*

131. *Ibid.*

132. Filliou, *Père Lachaise n° 1 (un poème de 53 kg)*, cat. *L'art est ce qui rend la vie...*, *op. cit.*, p. 17.

133. Annexe n° 15.

134. Kaprow, « Le sens de la vie », *L'art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley, traduction Jacques Donguy, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 278.

réalisation, si on n'est pas capable de se préparer un œuf à la coque, on doit se considérer comme inachevé¹³⁵ ». Le format carte postale que Filliou propose de sa « nourriture abondante » permet au lecteur de rencontrer l'interrogation dans le déroulement de sa vie quotidienne, et c'est ce qui en augmente la force. Le *kôan* participe, à terme, de la confusion/fusion entre méditation et action quotidienne, qui est aussi la méthode de Kaprow :

Cela implique de s'absorber dans ce qu'on fait, de tourner ses regards à l'intérieur de soi. Quand on marche, d'observer que l'on marche. Mais cela ne doit pas s'arrêter à l'action seule. Cela s'applique aux sentiments également, aux sensations également. Être heureux et observer qu'on est heureux. Être triste et observer qu'on est triste. Avoir froid et observer qu'on a froid, etc.¹³⁶

La question accélère ce passage d'une pratique autarcique vers une contamination de la méditation à tous les aspects de l'activité humaine. Elle force, d'une certaine façon, ce recentrement de l'attention, puisque méditer c'est avant tout soumettre à réflexion, dans le temps long. Mais il faut être constamment vigilant, au risque de tomber dans une caricature de maïeutique qui conduit à la stagnation. Les mots ne sont que « des jetons d'expérience », dit Kaprow dans « Le sens de la vie » en 1990, il faut s'en méfier puisque

les mots seuls ne sont plus fidèles à la pensée, et que sens et absence de sens deviennent rapidement allusifs de nos jours plutôt que descriptifs. L'emploi des mots comme outils servant à délimiter précisément sens et non-sens est peut-être une activité inutile¹³⁷.

En posant des questions, le poète joue inévitablement avec ce qui devient « la vie », soit un objet de pensée, éthéré et a-temporel. L'interrogation doit donc conduire à l'expérience s'il ne veut pas figer illusoirement la réflexion et s'enfermer dans cette alternative sens/non-sens que Filliou voulait aussi abolir. Le pragmatisme américain et le bouddhisme se rejoignent dans cette « vérification méthodique de l'existence¹³⁸ » qui s'exemplifie dans *Ample food*, puisque selon Kaprow « le pragmatisme est la mécanique du zen, et le zen est l'esprit du pragmatisme¹³⁹ ». S'inscrivant dans cette lignée, Filliou craint également de réifier la pensée dans l'interrogation. C'est certainement pour cette raison que sa pièce « immortelle », *IMM*, exige de ses dix acteurs qu'ils ouvrent leur échange par la question « qu'est-ce que vous faites ici ? ».

135. *Ibid.*

136. *Ibid.*, p. 95.

137. Kaprow, *op. cit.*

138. Jeff Kelley, « Introduction », *Ibid.*, p. 27.

139. *Ibid.*

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE

THE DEATHLESS DYING OF THE WORLD

BY ROBERT FILLIOU

<p>Five Emotions Corresponding to Five Sounds:</p> <p>RED: I've known for a long time that...</p> <p>OLIVE: I disagree but I'll defend your right to maintain that...</p> <p>YELLOW: It's so unfortunate that...</p> <p>DARK BLUE: It's not my fault if...</p> <p>GREEN: forbid you to say that...</p> <p>SKY BLUE: To know that... has cosmic significance.</p> <p>ORANGE: I'll repeat to my wife that...</p> <p>BROWN: Shakespeare denied that...</p> <p>PURPLE: I've read in the newspapers that...</p> <p>PINK: How disgusting to say that...</p>	<p>RED: I've known for a long time that...</p>	<p>RED: I'm happy to learn that...</p>	<p>RED: I deny that...</p>	<p>RED: Why complain because...</p>	<p>RED: Let's form a committee and decide if really...</p>	<p>RED: Who told you to say that...</p>	<p>RED: Descartes first said...</p>	<p>RED: Kiss my ass if you want to know for sure if...</p>	<p>RED: Does it make you happy to say that...</p>
	<p>OLIVE: I disagree but I'll defend your right to maintain that...</p>	<p>OLIVE: I'm not going to cry because...</p>	<p>OLIVE: It's very American to say that...</p>	<p>OLIVE: Go tell a cop that...</p>	<p>OLIVE: It's the government's fault if...</p>	<p>OLIVE: I'm mad at the thought that...</p>	<p>OLIVE: How stupid to believe that...</p>	<p>OLIVE: I suspected that...</p>	<p>OLIVE: Why be good if...</p>
	<p>YELLOW: It's so unfortunate that...</p>	<p>YELLOW: It is evident that...</p>	<p>YELLOW: It's your fault if...</p>	<p>YELLOW: In our time it's normal that...</p>	<p>YELLOW: Only a very original mind could grasp that...</p>	<p>YELLOW: Negroes deny that...</p>	<p>YELLOW: After death do you still feel that...</p>	<p>YELLOW: Of course...</p>	<p>YELLOW: I pity you if you believe that...</p>
	<p>DARK BLUE: It's not my fault if...</p>	<p>DARK BLUE: How do you know that...</p>	<p>DARK BLUE: Should I commit suicide because...</p>	<p>DARK BLUE: Why have children if...</p>	<p>DARK BLUE: It saddens me to think that...</p>	<p>DARK BLUE: What's life about if...</p>	<p>DARK BLUE: I was wondering, myself, if...</p>	<p>DARK BLUE: I don't give a shit if...</p>	<p>DARK BLUE: You must live as if you didn't know that...</p>
	<p>GREEN: forbid you to say that...</p>	<p>GREEN: It is meaningless to say that...</p>	<p>GREEN: You mustn't tell de Gaulle that...</p>	<p>GREEN: Why talk if...</p>	<p>GREEN: I wish it were true that...</p>	<p>GREEN: You must be mad to believe that...</p>	<p>GREEN: It's so strange that...</p>	<p>GREEN: A good metabolism is more important than knowing that...</p>	<p>GREEN: You should confess to a priest that...</p>
	<p>SKY BLUE: To know that... has cosmic significance.</p>	<p>SKY BLUE: Since ends justify means it's normal that...</p>	<p>SKY BLUE: It's not Mom's fault if...</p>	<p>SKY BLUE: Who has told you that...</p>	<p>SKY BLUE: You're very lucky to believe that...</p>	<p>SKY BLUE: You'll be shot if you keep maintaining that...</p>	<p>SKY BLUE: Learning that... will demoralize the country.</p>	<p>SKY BLUE: It's the first time I've heard that...</p>	<p>SKY BLUE: I confirm that...</p>
	<p>ORANGE: I'll repeat to my wife that...</p>	<p>ORANGE: Shit, why say that...?</p>	<p>ORANGE: The Chinese don't give a damn if...</p>	<p>ORANGE: I doubt that...</p>	<p>ORANGE: What to do if it's true that...</p>	<p>ORANGE: Ask God whether...</p>	<p>ORANGE: Do your duty instead of telling everyone that...</p>	<p>ORANGE: I'll kick the hell out of you if you repeat that...</p>	<p>ORANGE: You must have read McLuhan to know that...</p>
	<p>BROWN: Shakespeare denied that...</p>	<p>BROWN: A few centuries ago would you have said that...</p>	<p>BROWN: Since you know it, you should keep it to yourself that...</p>	<p>BROWN: In this country you'll be sent to jail if you say that...</p>	<p>BROWN: I must think it over before deciding if...</p>	<p>BROWN: What do you want me to do if...?</p>	<p>BROWN: We went to war because...</p>	<p>BROWN: I know that...</p>	<p>BROWN: I'm flabbergasted to learn that...</p>
	<p>PURPLE: I've read in the newspapers that...</p>	<p>PURPLE: Write to the Beatles that...</p>	<p>PURPLE: I'm delighted to see that...</p>	<p>PURPLE: You have no perspective if you insist that...</p>	<p>PURPLE: It makes me laugh when you say that...</p>	<p>PURPLE: It's impolite to say that...</p>	<p>PURPLE: Only an insane man would proclaim that...</p>	<p>PURPLE: It's nice to believe that...</p>	<p>PURPLE: Sleep over the idea that...</p>
	<p>PINK: How disgusting to say that...</p>	<p>PINK: I'm fed up to hear you repeat that...</p>	<p>PINK: I congratulate you for confessing that...</p>	<p>PINK: You should be televised while saying that...</p>	<p>PINK: OK! OK! "....."</p>	<p>PINK: Thank you for informing us that...</p>	<p>PINK: I was expecting you to say that...</p>	<p>PINK: No wonder you're a failure if you tell everyone that...</p>	<p>PINK: Love more and worry less if...</p>

Vertical Instructions

The ten colors represent ten performers, numbered from 1 to 10. The performers come onstage one by one, asking one another: "What are we doing here?" According to random selection (looking up the last number of a dollar bill, for instance), one performer comes forward and gives a commonplace explanation for his presence onstage (eg. "I'm here because I'm a man. Man is good.")

He will modify his explanation according to the spreading out of 5 readily-identifiable random sounds provided by the sound track. Each sound is associated with an emotion. For instance, when suffering is struck, the performer contradicts himself (eg. "Man is not good.") A sixth sound means that the performer forward is replaced by the performer immediately behind him, who

then proceeds to give his own explanation for his presence onstage.

Horizontal Instructions

The 9 performers move at random behind the performer standing forwardmost. They make comments about what he says, either in words or with gestures. Each performer's comments depend upon the color of the performer immediately to his right on the stage. For instance, red (supposing pink is forward) will comment, if olive is to his right, "I've known for a long time that man

is good." But if blue is to his right he will say, "I deny that man is good." The comments on this poster merely indicate.

Performers may improvise, or, as said above, replace comments by gestures, dance steps, faces, sounds, etc. The performance continues for any length of time.

This "auto-theater" poster may be used for advertising the performance by simply gluing over this portion of it a band giving names of performers, credits, composer, locale, etc.

Dedicated to Daniel Spoerri
Paris, September 1960

Copyright © 1967 by Something Else Press, Inc., 160 Fifth Avenue, New York, NY 10010. All rights reserved, including right of performance.

L'immortelle mort du monde, 1967, affiche offset couleur, 55,8 x 72,4 cm, New-York, Something Else Press.

Cette « poésie comportementale » dont parle Richard Tialans vise un échantillonnage maximaliste. L'échiquier comme principe de mise en scène permet de positionner les participants, non pas selon l'idée de « hasard objectif » héritée du surréalisme, explique Tialans, mais dans le souci de « diversifier au maximum les occasions de rapports entre

acteurs¹⁴⁰ ». La question « pourquoi êtes-vous ici », qui sert d'embrasseur à la performance, reste informulée pendant la pièce. Un premier acteur s'avance et y répond par une explication de son choix. Selon les instructions verticales, il doit appliquer une émotion à sa réponse, conditionnée par un ensemble aléatoire de cinq sons qui induisent cinq types de modulations (souffrance, confusion, culpabilité, joie, timidité). Toutes les réponses à cette question initiale de la présence sur scène sont donc d'emblée, et par celui qui la formule, contredites, mises en doute, pondérées ou exagérées. Cela donne, à titre d'exemple (celui donné par l'affiche) : « [Que faites vous-là ?] Je suis ici parce que l'Homme est bon. / [Son : culpabilité] / Je suis désolée que l'Homme (ne) soit (pas) bon ». Toutes les réponses peuvent être mises au négatif en plus d'être accentuées par l'émotion en question. Puis le performeur suivant (celui placé à droite du premier), selon la couleur qui lui a été attribuée en amont, commente la réponse en énonçant son script, inscrit sur l'affiche. Pour reprendre l'exemple donné sur le poster, si c'est un rouge qui doit commenter, cela donnera « Je sais depuis toujours que l'Homme est bon » ; tandis que s'il s'agit d'un bleu, il dira « je nie que l'Homme soit bon ». Filliou, dans l'analyse que propose Tialans, donne quelques exemples poétiques de ces réponses :

Je suis ici parce que je ne ferais pas de mal à une mouche. / Les paroles qui font mouche font mal.

Je suis ici parce qu'aime ton prochain comme toi-même. / Les bourgeois survivront, c'est leur sens de l'humour.

Je suis ici pour témoigner contre l'arbitraire. / Tout comprendre, c'est tout pardonner¹⁴¹.

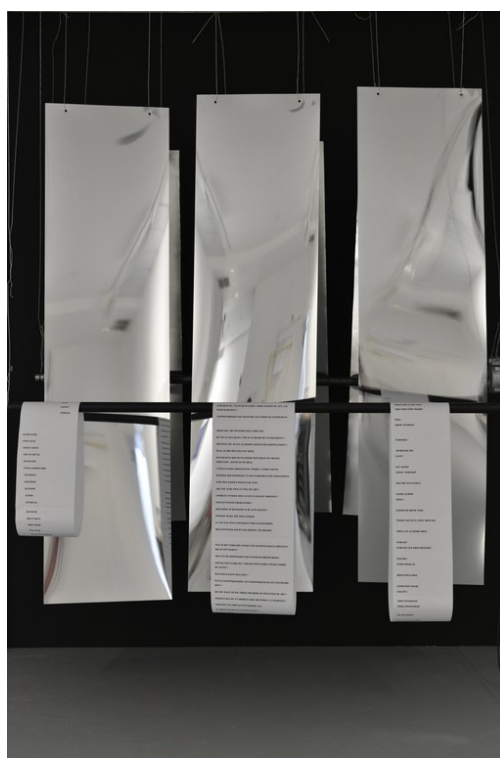
Ces exemples, tronqués puisqu'ils ne prennent pas en compte la présence de l'acteur à la droite de Filliou, devraient être reformulés, selon la couleur qui leur serait attribuée. Cela donnerait, par exemple : « Je suis ici parce que je ne ferais pas de mal à une mouche. / Vous avez dû lire ce livre (de Voltaire) où il dit que les paroles qui font mouche font mal ». La pièce se prête à l'improvisation et les réponses scriptées peuvent aussi être remplacées par des gestes, des sons, des danses, etc. La représentation est potentiellement éternelle, à l'image de la somme des réponses que l'on peut apporter à cette question de la présence au monde. Comme le dit lui-même Filliou, il s'agit, davantage encore qu'une métaphore du hasard et qu'une pièce sur l'arbitraire de la pensée, d'un « spectacle sur la torture¹⁴² ». Dans la réponse privée qu'il donne en

140. Richard Tialans, « Robert Filliou », *Théâtre Incomplet, AAREVUE* 1969-1987, Bruxelles, Small Noise, 1999, p. 29.

141. *Ibid.*

142. *Ibid.*

exemple à Tialans, l'on comprend bien qu'il s'agit pour Filliou, en révélant cet arbitraire, de tout « comprendre », au sens d'une étreinte physique et empathique qui lui permettrait de tout « pardonner ». L'émancipation vis-à-vis de la durée rappelle notamment le motif spéculaire, embrassant « tout » indistinctement en même temps que donnant *une* image possible. Les formules figées des acteurs sont une intériorisation de la parole de l'autre, elles le parlent plutôt qu'il ne les dit, d'où cette définition de la performance en « Autothéâtre », hommage à Spoerri¹⁴³. Dans la mise en scène originale de la pièce éponyme de Spoerri, les rouleaux de texte qui se dévidaient devant le spectateur/acteur étaient mis à égalité du dispositif spéculaire (des plaques réfléchissantes mobiles). La représentation de soi devenait l'objet même de la représentation et le visiteur était acculé à devenir acteur et public à la fois.



Daniel Spoerri et Jean Tinguely, *Autothéâtre* [1959], recréé par le MuHKA en 2012. Assemblage, matériaux divers, dimensions n.r., Anvers, MuHKA.

Ce dédoublement/rassemblage en une seule figure est également proposé par Filliou à travers le choix de ces locutions quasi idiomatiques qui, comme l'explique encore Tialans, mettent en abyme la représentation. Dans *IMM*, il n'est pas de progression :

143. Pièce de 1959 en collaboration avec Jean Tinguely. Un système de rouleaux en suspension dévidait le script que le visiteur devait lire et jouer, en même temps qu'il était son propre public grâce au dispositif de miroirs mobiles fixés à côté du texte.

c'est ce pourquoi il s'agirait d'un spectacle sur la torture, comme le souligne l'allitération en « m » du titre. Ce qui *m*-eut les acteurs, cette question « Pourquoi êtes-vous ici », est implicite ; leur réponse, mécanique, se déroule comme ces rouleaux de script qui se dévident progressivement dans la pièce de Spoerri. L'arbitraire renvoie à la *Création Permanente* autant qu'à une angoisse de figement. « Le mime, c'est la pétrification », disait l'ami Spoerri : pétrification du langage chez le poète *via* les sentences simili-aphoristiques qu'il place dans la bouche des participants.

La torture, c'est peut-être aussi cette confusion permanente, cet éparpillement mortifère qui fait que l'individu « pense tout en même temps »¹⁴⁴ :

Tout arrive et tout arrive en même temps, c'est-à-dire..., on pense tout en même temps, c'est ça l'*IMM*. Alors que dans la pensée occidentale... on accepte qu'on ne peut penser qu'une chose à la fois. Alors, l'idée... dans l'*IMM* c'était que si par exemple je suis à Venise – je n'ai jamais été à Venise alors je peux... – en même temps je pense c'est beau, c'est de la merde, je m'en fous, pourquoi, quand, qu'est-ce que ça a à faire avec moi, je reviendrai l'année prochaine, c'est dommage que je ne sois pas avec une jolie italienne¹⁴⁵.

Plutôt que d'opposer un facteur de cohésion, cette fois, comme le faisait aussi Spoerri avec son dispositif, Filliou restitue ce tumulte intérieur en acculant à donner une raison à sa présence, raison qui sera immédiatement démentie ou détournée par les différents modalisateurs qu'il a mis en place. Si bien que la vocation maïeutique de l'interrogation primitive a ici fonction parodique, les justifications données n'étant pas singularisées mais pétrifiées en langue et systématiquement manipulées et reprises. Personne, dans *IMM*, ne peut donner *sa* réponse ; ou du moins, personne n'a une seule réponse, et la multitude dont rend compte le dispositif scénique permet de dévoiler cette impossibilité. L'espèce de chœur polyphonique du fond, inlassable, met en creux cette immortelle mort d'un soi acculé à se justifier, ici et maintenant. Comme dans le poème écrit dans le ciel « *warrum* »¹⁴⁶, Filliou joue avec cette ironie métaphysique en reprenant ce questionnement pascalien jeté aux acteurs dans la pièce.

144. Filliou dans le catalogue Lebeer Hossman *op. cit.*, p. 8.

145. *Ibid.*

146. Issu de la série de 1971, *Projects for Sky-Writing [Projets d'Écriture dans le Ciel]*, dont nous reparlerons.



« *Warrum* », extrait de *Projects for Sky-Writing*, 1971, dix planches de sérigraphie couleur, 10 x 60 x 90 cm chaque, Düsseldorf, Éditions Hartmut Kaminski.

Lorsqu'il lance à la figure des passants son « *warrum* »¹⁴⁷ (« pourquoi » en allemand), Filliou s'amuse, de la même façon, de cet appareil métaphysique et du vertige qu'il engendre malgré tout. Dans *IMM*, les acteurs ne sont pas abandonnés à leur misère puisque le système de réponse automatique et aléatoire les soulage du poids d'avoir à fournir une explication tout en témoignant des limites de toute réponse. En montrant les rouages de la vie de l'esprit, Filliou parodie « la fabrication de doute existentiel », comme le dit justement Peter Franck à propos d'*Ample food*. Le poète, dans ces pièces interrogatives, se tient sur une ligne de crête : d'un côté, il met en scène les rouages qui nous gouvernent ; de l'autre, par la reprise dialogique de la parole pseudo-sapientielle dans *IMM*, il préfigure *l'Autrisme*, soit le pendant positif de cet inflexionnement permanent de la pensée. Ce qui semble poser problème à Filliou, en réalité, c'est le fait même d'être en position de poser la question. Il est si rebuté par l'interrogation comme posture d'autorité qu'il ne peut s'empêcher, semble-t-il, de s'en maintenir à distance par ce jeu ironi-quo-métaphysique. Les questions d'*Idiot-ci*, *Idiot-là*, comme l'explique Peter Franck,

qui ne relèvent pas des interrogations convenues, inquisitrices ou rhétoriques dont la vie quotidienne fournit maints exemples, sonnent comme une parodie de fabrication de doute existentiel avec en fait un accent juste assez sérieux pour répercuter ce doute¹⁴⁸.

147. Il faut noter qu'il s'agit d'un ready-made modifié, puisqu'écrit par Filliou avec deux « r » au lieu de l'orthographe allemande correcte. On peut penser qu'il s'agit d'une allusion au mot « *war* » en anglais (« *war* », « *hum...* » ?). Toutefois, la présence d'un repentir sur la planche sérigraphiée (« *varrum* » avec le v barré et remplacé par w) étaye l'hypothèse d'une simple erreur (il est notoire que Filliou ne parlait pas un mot d'allemand).

148. Repris par Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, op. cit.*, p. 103.

Filliou s’amuse de ce que ces formules contiennent de justesse quant au doute existentiel mais il cherche à les dénaturiser, comme le voulait Barthes dans *Le Neutre* : si *IMM* est une mise en scène de la torture, c’est peut-être bien de celle qui consiste en l’injonction à répondre. Le repos correspond alors au silence, puisque « toute question fait de moi un rat piégé », dit Barthes :

Ce qu’il nous faut [...], c’est apprendre à dénaturiser l’interrogation : elle n’est pas un mode naturel du discours (si celui-ci existe, on l’a dit, ce serait l’assertion), mais un mode très culturel : se rappeler que l’ancienne rhétorique – sage entre les sages – faisait de l’interrogation une figure. En effet : question = mouvement affectif, non mode communicatif Y assertif déguisé, hypocrite. Question : peut-être la pire des violences¹⁴⁹.

La volonté de savoir que cache la question, cette inquisition impudique dont parle Barthes, repousse Filliou puisqu’il se refuse à arborer la figure du maître. L’interrogation devient, dans un retournement apparemment paradoxal, le contre-modèle d’une littérature participative et visant l’individuation. En fournissant des explications-jetons dans *IMM*, Filliou condamne à la répétition du même, à cette mort continue qui consiste à ne pas entretenir de rapport vrai à ses propres questions. Ayant l’air de soulager l’individu, il l’enferme, à la fois dans une représentation et dans une répétition, toutes deux éternelles¹⁵⁰. En questionnant la question, Filliou révèle son réductionnisme foncier : la co-auctorialité s’y résume à ce schème hylémorphique dont nous avons parlé plus avant, dans lequel l’auteur, *via* cette « contrainte à l’exhibition¹⁵¹ », impose une forme préexistante à une matière passive (le participant). La question, en tant qu’exercice d’autorité, met en lien deux termes étrangers l’un à l’autre : elle est l’inverse du modèle créatif de la conversation que vante Dewey et que cherchera Filliou toute sa vie durant. Là où l’interrogation conduit à une réification, la conversation présente des qualités d’improvisation, puisqu’elle ne présuppose aucune fin prédéfinie. Quand la question enferme dans ses alternatives, la conversation suppose un effort consenti par tous les participants, effort de communication qui est déjà pour Dewey (et certainement pour Filliou) une forme d’art. L’œuvre devient alors « le résultat actif de cette collaboration¹⁵² », puisque qu’à l’intérieur d’elle

les différents actes, épisodes ou occurrences se mêlent et se fondent pour aboutir à une unité, sans pour autant disparaître ni perdre leur propre caractère dans ce

149. Roland Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 146.

150. Le vocabulaire théâtral n’étant évidemment pas un hasard ici, puisque Filliou choisit la forme d’une pièce pour exemplifier son propos.

151. Barthes, *Ibid.*

152. Floren, *op. cit.*, p. 264.

processus ; comme dans une conversation amicale où il y a échange et fusion continuels, mais où chaque locuteur non seulement conserve son propre caractère mais encore l'affirme plus nettement qu'à son habitude¹⁵³.

Le fait d'interroger son lecteur n'est juste pour Filliou que dans le cas où il se présente lui-même en ignorant, comme dans « le poème des mots que l'on ne connaît pas ». La question vise peut-être chez lui uniquement à ramener à ce principe d'ignorance. Dans *Ample food*, par exemple, il s'agit davantage de regarder ce qui se passe dans les formulations que d'y répondre. En posant des questions difficiles, absurdes ou déroutantes, le poète n'attend nulle réponse que ce geste de mise en suspension de l'échange, cet *époché*¹⁵⁴ qui consiste à accepter l'ignorance, à la revendiquer comme point de départ de la conversation :

A-Encyclopédie

Les performeurs sont assis à table.

D'un sac, ils tirent au hasard des sujets de discussion.

Puis ils en discutent¹⁵⁵.

L'ignorance étant un état de fait, elle devient « source du divertissement », dans cet « art total » que vise le poète, « expression totale de l'expérience humaine¹⁵⁶ » qui se résume surtout à cette ignorance. C'est dans l'absence de réponse que s'ouvre un espace partageable : il s'agit avant tout de se dessiller quant à ce principe d'ignorance, de l'intérioriser plutôt que de le subir. La question vise donc une mise en suspens du réflexe de répondre, conformisme qui est aussi réflexe d'obéissance. Filliou ne veut pas d'une participation lénifiante sur le modèle du quizz télévisé ; il cherche, parfois outrancièrement, à provoquer méfiance, circonspection voire défiance chez son lecteur.

C. Stratégies dialogiques, phases de l'incarnation

Une prise en charge littéraire : Père Lachaise n° 1

Deux tailleurs travaillent dans leur boutique. L'un d'eux ne porte pas de pantalons.
L'autre n'a pas de veste. Chacun confectionne ce qui manque à l'autre.

Deux ouvriers construisent un mur immense. La caméra se tourne vers l'autre

153. *Ibid.*, p. 276.

154. Cf. Barthes, « La réponse », *Le Neutre*, p. 157, où il traite du geste de l'*époché*.

155. « Le lion sous la peau du cochon », *RDCS, op. cit.*

156. *Ibid.*

extrémité du mur. D'autres ouvriers sont occupés à le démolir dès son achèvement¹⁵⁷.

Père Lachaise n° 1 (un poème de 53 kg), un des premiers poèmes-action de Filliou, est monté à Copenhague en 1961 dans le cadre de sa première exposition personnelle. Filliou s'amuse à exalter le rôle cathartique traditionnellement associé à la représentation théâtrale, caricaturant l'échange dialogique grâce à sa transformation en transfert concret : « POÉSIE POÉSIE POÉSIE », s'écrie le premier acteur en arrivant sur scène, « une lourde peine / un cœur qui pèse / le poids des responsabilités¹⁵⁸ ».

Ce dernier porte une lourde valise remplie de pierres et de gravats derrière laquelle il se cache, et commence à déclamer un texte exclusivement composé de questions sans réponses. Voici les premières :

comment ça va ?
comment va le travail ?
et les enfants ?
et la maison ?
et le chien ?
et le chat ?¹⁵⁹

Dès qu'une interrogation est posée, il jette une poignée de graviers, que le second acteur se charge de ramasser pour les déposer dans une valise vide tout en répétant à son tour la question. Le poème se termine dès que la valise du second acteur est pleine. La litanie de questions posées par le premier acteur est littéralement absorbée par le second grâce au déplacement, physique, du poids total de la valise. La concrétisation de l'échange rend palpable ce transfert des responsabilités, qui passe également par le remplacement pronominal. Filliou conclut chaque litanie par une série de « *POÏPOÏ* » issus du lexique Dogon qui intéresse tant Filliou à cette période et nourrit ce décentrement vis-à-vis de l'Occident qui est aussi aux origines d'*IMM*. La structure paradigmatique de l'échange est entée sur la pratique interrogative dans les deux cas, et cette dernière s'inscrit elle-même dans le flux ordinaire de la parole, puisque lorsqu'un villageois en croise un autre, ils s'interrogent à l'envi sur leurs possessions, jusqu'à interrompre ce chapelet de questions par ledit syntagme « *poiïpoiï* ». Ce dernier garde tout son mystère, en quelque

157. Extrait des *One-Minute Scenarios*, co-écrits avec Brecht, *op. cit.*

158. *Père Lachaise n° 1* (un poème de 53 kg), repris dans le catalogue *L'art est ce qui rend la vie...*, *op. cit.*, p. 17. Le texte intégral figure en annexe n° 15, dans une version légèrement différente, celle de *RDCS* (inédite).

159. *Ibid.*

sorte : il permet de briser l'échange ou au contraire de le relancer. Ce modèle de conversation évoque au poète des questions sans réponses qu'il s'adresserait à lui-même, geste qui est au fondement des œuvres momifiées et mesurées de la même période. Le substantif Dogon, avec l'allitération, met en abyme cette symétrie dans la conversation, poiï/poiï. Il en révèle le caractère conventionnel et arbitraire, puisqu'il a le rôle d'une ponctuation plus que d'un signifiant. Son absence de sens explicite, pour un spectateur français tout du moins, renvoie à cette « situation de cirque » dont parle Cage à propos de la conversation, qu'il oppose à la communication :

La communication suppose qu'on a quelque chose, un objet, à se communiquer. La conversation à laquelle je pense ne serait pas une conversation qui pourrait porter sur des objets. Communiquer, c'est toujours imposer quelque chose : un discours sur des objets, une vérité, un sentiment. Tandis que dans la conversation, rien ne s'impose. [Mais rien ne s'impose, on peut dire n'importe quoi...] C'est ce « n'importe quoi » qui permet d'accéder à ce que j'appelle l'ouverture. Au processus. À la situation de cirque. Dans cette situation, les objets surgissent. Mais le fait qu'il s'agisse d'une conversation, non d'une communication, signifie que l'on est détourné d'en parler. Ce qui se dit, ce n'est pas tel ou tel objet. C'est la situation de cirque ! C'est le processus¹⁶⁰.

Comme le contenu de la valise qui passe d'un porteur à l'autre, le substantif « *poiïpoiï* » vient trouser la parole, l'évider de l'intérieur, en bloquer le sens. D'abord parce que c'est lui qui clôture et rythme les litanies, puis parce qu'il est lui-même finalement interrogé : « comment va mon Poiïpoiï ? / mon anti-poiïpoiï ? / mon post-poiïpoiï ? / mon pré-poiïpoiï ? ». Le terme est à la fois étranger à l'échange et au cœur de celui-ci, dans ces phases réflexives qui redoublent la question ou la questionnent elle-même. Il dirige l'attention vers la situation de cirque qu'il permet d'aménager, vers le processus interrogatif lui-même, qui paraît sans fin (potentiellement infini et apparemment absurde). Comme l'a expliqué Cyrille Bret, l'étymologie du terme renvoie à cette duplication de l'activité qui finit par vider l'interrogation de sa substance, par l'essentialiser en un « faire-faire », ce qui boucle la boucle de la performativité de l'échange traduite par le déplacement des gravats. Comme dans *La dernière frite, Père Lachaise n° 1* trouve son terme naturel lorsque le transfert est achevé concrètement par le second acteur. En cette période d'« entrée en art », Filliou est constamment préoccupé par le caractère effectif de sa poésie, comme il le fut quelques années plus tard avec la performance frite, qui plaçait le texte poétique sous l'entière dépendance du corps et de l'énonciation. La métaphore de la dévoration y revêtait une forme concrète : le poème dépend de l'appétit (de la faim) quant à sa durée (à sa fin). Toute création est inextricablement liée à cette

160. Cage, *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 202.

incorporation ainsi qu'à cette structure dialogique qui fait du langage « quelque chose qu'on partage », dans un acception presque cannibale, comme chez Cavell. À travers la présence concrète d'un objet intermédiaire (ici, la frite, là, le tas de gravats), Filliou renforce cette idée que « l'acte de parole consacre l'échange d'une bouche à l'autre de la même matière verbale¹⁶¹ ». La conversation, sur le modèle cavellien, suppose de se laisser être partagé (ce que rejoue aussi l'allitération). Comme l'explique Cage, elle s'oppose en tout point à la communication : l'aporie de *Père Lachaise*, ce qui en fait un cimetière pour la pensée, qui laisse les interrogations sans réponses, c'est peut-être bien ce désir de communiquer un objet. Cependant, s'il n'y a pas, à proprement parler, d'échange conversationnel ici, il y a tout de même transfert et expurgation, comme dans le *Poème collectif*. C'est toute la difficulté de ces poèmes-actions qui proposent de « se débarrasser » de quelque chose : il faut y accepter le cirque pour que la conversation comme « langage des personnes » soit possible, aux dépens de la communication comme « langue du neutre », pour reprendre la partition de Stéphane Mosès. De fait, avec la récurrence du terme « *poipoi* », Filliou aménage cette possibilité de dire « rien », qu'on confond trop souvent avec un théâtre de l'absurde. Dire « rien », comme dans *Toi par lui et moi*, c'est laisser des pages blanches, proposer une ascèse : l'esthétique de la liste, dans *Père Lachaise*, permet cette purge qui reprend le motif du poème comme accroissement de liberté dont parle Anne Mœglin-Delcroix au sujet de *Poème collectif*. Comme dans son catalogue infini de questions, Filliou souhaitait montrer qu'on devient artiste « en s'exerçant chaque jour à être meilleur poète, c'est-à-dire en apprenant peu à peu à se débarrasser de ce qui pèse, retient, fixe¹⁶² ». En dévidant ses propres interrogations, Filliou s'accorde cette liberté qui est en elle-même créatrice. La liste comme geste de « remélanger le monde¹⁶³ » rejoue autrement ici les pages vides du *Poème collectif* qui se refusait à proposer un ensemble arrêté de sacrifice. En multipliant *ad libitum* les exemples, le poète s'interdit également de donner l'exemple. La liste-dévidoir prépare le terrain aux bouleversement des valeurs à venir. Cette « énumération chaotique conjonctive » dont parle Eco vise en effet à rejouer l'endophasie de la performance et son « courant de conscience », dont l'hétérogénéité apparente se dissout dès qu'on le considère comme une séquence de pensée. Le second acteur, en effet, est d'abord une présence en miroir qui n'apporte pas de réponse. Il garde son intégrité et

161. M.S. McDonough, « Circulation, résistance, perméabilité : Cavell et la littérature écologique américaine », *Le travail de la littérature, op. cit.*, p. 220-228.

162. Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, op. cit.*, p. 105.

163. Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 327.

une forme de distance puisqu'il remplace « mon » par « ton » lorsqu'il répète la question à l'identique. Les interrogations pourraient permettre de former un autoportrait en creux, un état des lieux exhaustif de l'individu. L'énumération renvoie à une gourmandise de la parole, gourmandise du questionnement de soi qui constitue un passage propédeutique, – autant pour Filliou dans sa trajectoire personnelle que pour tout lecteur –, un « mode de décomposition des formes¹⁶⁴ » de l'autoportrait. *Père Lachaise* a un aspect baroque certain, un goût de la déformation propre aux modernes où règne l'excès, puisque le poème-action se conclut même par une évocation de Dieu (*poi*) et du Diable (*poi*), comme figures emblématiques du dédoublement. La représentation s'achève dans le chaos, puisque la fin est ouverte :

NOTE : à la fin de l'invocation du Diable, que les deux acteurs font d'une voix criarde, mauvaise, coléreuse, lorsqu'Acteur 1 dit son dernier 'Poipoï', il jettera dans les mains d'Acteur 2 une balle au lieu d'une pierre, et ce dernier la lancera à la tête de l'audience. . . . ou bien, se levant brusquement, Acteur 1 fera semblant de jeter sur le public sa dernière pierre, puis, se ravisant, la déposera dans la valise d'Acteur 2. . . . ou bien encore il jettera aux pieds d'Acteur 2 sa valise et son manuscrit¹⁶⁵.

Ce que Filliou met en scène dans ce poème-action, c'est à proprement parler le jeu de la communication, à l'intérieur duquel il serait illusoire de croire en une indépendance entre le Sujet et l'Autre ou en une dialectique entre deux parties autonomes :

Dans le jeu stratégique de la communication, chaque sujet change de rôle avec ses interlocuteurs : je, tu, il, se renvoient l'un à l'autre, sans fin. Le sujet est donc composé-recomposé. Comme il est pris dans le mouvement centripète-centrifuge, sa voix lui vient (et lui revient) toujours d'ailleurs. Il est à lui-même son propre enjeu¹⁶⁶.

L'échange entre les partenaires est figuré et c'est celui-ci qui devient le cœur de ce *poème au poids* : la prise en charge symbolique « revêt ici un caractère effectif, pondérable, matériel qui ne laisse pas d'impressionner¹⁶⁷ », explique Gassiot-Talabot à propos de la performance. Les limites de cette esthétique de la transaction sont donc éprouvées par l'expérimentation. En 1963, dans la *Symphonie Poïpoï n° 2* (inedite), Filliou proposait une « musique d'échange / par exemple de complexes / musique importante / musique au poids... lourde, légère », en donnant cet exemple de composition :

1- sortir de l'argent de sa poche.

164. *Ibid.*

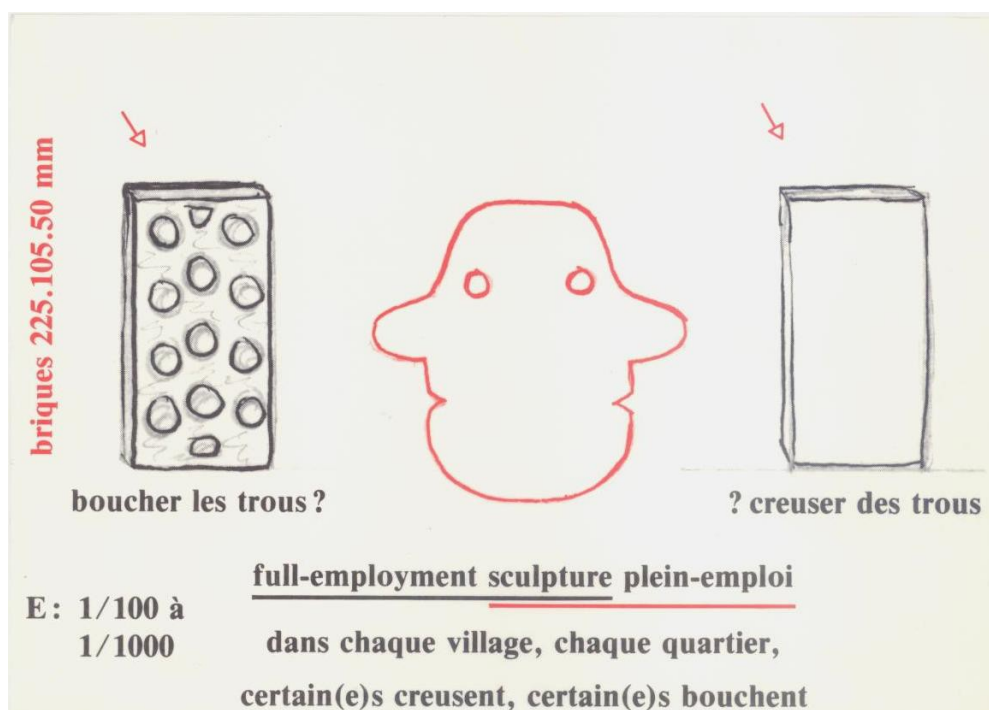
165. *Père Lachaise n°1, Ibid.*

166. Jacques Ehrmann, « Jeu et rationalité », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12.10.18 ; URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jeu-jeu-et-rationalite/>.

167. Gérald Gassiot-Talabot, « Le spectacle est déjà commencé », *Phantomas*, n° 38-40, *op. cit.*

le mettre dans une tirelire.
 secouer la tirelire pour faire sortir l'argent.
 casser la tirelire.
 empocher l'argent¹⁶⁸.

L'exorcisme collectif passe par cette complémentarité des gestes, comme dans la *Sculpture plein-emploi*, qui se propose de résoudre le problème du chômage :



Briquolages – boucher les trous ?? creuser des trous etc., 1982, carton d'invitation, offset couleur, 10 x 15 cm, Genève, Galerie M. Malacorda.

La simultanéité vise à résorber l'illusion de la différence. En creusant et en bouchant les mêmes trous, Filliou révèle la continuité fondamentale des gestes humains, comme celle des interrogations dans le poème. Le dialogue fonctionne comme une course de relais sans fin, au sein de laquelle le *poïpoï* est lancé comme un cri, épure symbolique de cette répétition. C'est pour cette raison que la métaphore de l'échange comme dévoration est opératoire : ce qui est déversé, d'un côté, est réintégré de l'autre. La parole est alors cette « consommation mutuelle et bénéfique » dont parle Cavell, une façon de « s'incorporer les uns les autres nécessaire à la formation d'une communauté plutôt qu'à son extinction¹⁶⁹ ». La conversation devient alors une image possible du fondement du politique, dans la tradition que décrit aussi Pierre Hadot, celle du dialogue socratique, où l'on frotte, à l'échelle d'une vie, « noms, définitions, visions et sensations » « les uns

168. *RDCS, op. cit.*

169. Cavell, *Ibid.*

contre les autres, avec beaucoup d'effort¹⁷⁰ ». La forme dialoguée y apparaît comme originaire et constitutive de la parole philosophique elle-même, explique Frédéric Cossutta. Elle n'est pas un genre littéraire puisqu'elle ne relève pas de l'artifice rhétorique mais d'une « liaison intime entre le style et le procès de pensée¹⁷¹ ». Chez Platon,

le dialogique et le philosophique ne pourraient donc plus être dérivés respectivement l'un de l'autre, mais seraient consubstantiellement unis dans une dimension originaire que les dialogues effectifs auraient pour fonction de restaurer¹⁷².

L'« éthique communicationnelle » du philosophe, que décrit Cossutta, pose « l'être-ensemble comme condition de tout discours authentique ». Le contenu doctrinal y est diffusé à la fois explicitement, dans le débat dialectique, et implicitement au niveau des enjeux dialogiques. Ce second mode d'intégration, oblique, repose sur une scénographie singulière, comme dans les pièces de Filliou. En fait, l'exercice spirituel réunit ces différentes dimensions et conduit à considérer comme une seule et même chose « le fait [d']accepter les postulats dialogiques, les normes éthiques qui les sous-tendent et les thèses démontrées¹⁷³ ». La conversation est une parole non asservie à un but, comme l'explique bien Cage. Elle ne vise pas à informer, répète Hadot, mais à former, grâce à cette fluidité, cette liberté dans l'échange, circassien et circulaire.

Dans *Père Lachaise*, le dévidement est une libération en soi, une invite à ne pas se limiter à sa ritournelle intérieure mais à la partager. Nulle réponse n'est possible avant que la vidange ne soit complète, afin que s'ouvre l'espace réel de l'échange comme création :

CONVERSATION VA

[...] conversation est l'envers
de conservation, *vers* s'opposant à *serve*,
toute parole est neuve, fraîche, recommencée,
tendue vers tous pronoms, création
possible, réelle, réellement possible,
qui ne « sert » pas, non serf, propre
à rien, toute conversation créée, est création, formation,
protestation, on ne dit pas sujets de conservation, même
des bouts de conversation sont une version

170. Hadot, « Apprendre à dialoguer », *Exercices spirituels*, *op. cit.*

171. Frédéric Cossutta, « Dimensions dialogiques du discours philosophique : les dialogues de Platon », dans Denis Vernant, *Le dialogique*, *op. cit.*, p. 26-45.

172. *Ibid.*

173. *Ibid.*

sont une version de la vie, une conversion vers¹⁷⁴.

À la liste chaotique où coexistent « magnificence » et « nez », « jambon » et « carrure » ou encore « jus de fruit » et « premier ministre » succède l'évocation finale de Dieu et du diable, et l'énumération de leurs nombreux synonymes introduit une forme de cohérence. Cet inventaire est entrecoupé d'un syntagme récursif : pour Dieu, « mon lit », pour Satan, « mon sommeil ». Comme dans *Sémantique Générale*, où Filliou donnait droit de cité tant à « froufrou » qu'à « Xenophon » (il fallait bien trouver des noms en x), les premières énumérations de *Père Lachaise* entremêlent à loisir, dans le même verset, isotopies thématiques (par exemple, pour la force : puissance, énergie, prouesse, etc.) déclenchées par une question originelle (et comment va ma force ?) à d'autres, apparemment déconnectées (ici, le petit-déjeuner). Ces dernières viennent parfois résonner avec la tonalité thématique dominante (le café, la sève peuvent faire écho à la notion de force) ou sonner comme des hapax (que vient faire ici le dentifrice ?). Pourtant, dès qu'il ne touche plus à la définition de soi mais aux forces transcendantes, Filliou modifie totalement l'écriture de ses listes : les synonymes, tous cohérents, entrecroisés de l'évocation du lit puis du sommeil, semblent dire la mise en repos de la parole lorsqu'elle s'en remet à ces figures tutélaires. Le sérieux apparent de ce final est, comme toujours, rebattu par les indications de mise en scène, mais on peut aussi considérer l'idée que l'acteur « jette la pierre » au public comme une poursuite de cette remise de soi à d'autres puissances. Il y a, dans toutes les versions possibles de la clôture de la pièce, un abandon.

174. Thomas Clerc, *Poesy*, Paris, Gallimard, 2017, collection « l'Arbalète », p. 70.

J'exorciserai les maux de tête
Je guérirai les impotents
Je renflouerai les squelettes
Je marcherai debout devant.
[...]
Je serai ce que l'on mange
Je serai ce que l'on boit
Les excréments que l'on renvoie
Je marcherai je marcherai.

Je serai le vent du vent
L'ombre de l'ombre
L'eau de l'eau
Je marcherai à côté en haut.

J'exorciserai les larmes
Je curerai le désespoir
Je bannirai les souvenirs
Je marcherai côte à côte en haut¹⁷⁵.

Dès ses tout premiers écrits, Filliou veut être « une sandale de dieu¹⁷⁶ ». S'il passe par les paroles de son personnage dans *Le jeu de l'homme mort* en 1959, le poète va progressivement intégrer la problématique de l'incarnation à son œuvre. L'on retrouvera ladite sandale sous la forme d'une semelle d'espadrille sur laquelle est collé un petit cœur de papier, elle-même accrochée à un morceau d'échelle brisé. Le titre de la pièce, non datée, est inscrit sur l'étiquette de la chaussure : *Everything Looks Beautiful if You Put Your Heart in It*, « tout semble beau si vous y mettez du cœur », approximativement. L'échelle brisée fait signe d'élévation évident, contrariée (puisque morcelée) par le jugement de goût. Filliou, dans ses espadrilles, marche « côte à côte » avec ceux ou celui d'en haut, tout en ayant les pieds bien sur terre : les sandales espagnoles renvoient à sa biographie (il a commencé à écrire, après sa démission des Nations-Unies, en vivant dans une communauté andalouse). Ce sont nécessairement les siennes, celle de la pièce est d'ailleurs usée. Ce choix rappelle aussi sa révolte en tant que « Médiocre », et son amateurisme, puisque les espadrilles sont des chaussures peu coûteuses, d'estivant, évoquant la plage et le repos. Si l'on y met du cœur, c'est toute cette beauté simple qu'elles charrient : le pied, symbole christique s'il en est, est rattaché à l'ascension

175. Robert Filliou, *Le jeu de l'homme mort* [1959], *Théâtre Incomplet*, AAREVUE 1969-1987, Bruxelles, Small Noise, 1999, p. 1-75.

176. *Ibid.*

spirituelle. Filliou se fait à la fois hypostase divine et messenger au pied léger, puisque, comme le disait Duchamp, « aujourd'hui plus que jamais l'artiste a cette mission para-religieuse à remplir : maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure dont l'œuvre d'art semble être la traduction la plus fidèle pour le profane¹⁷⁷ ». Cette flamme, le poète s'en fait vestale, plus ou moins allusivement : on retrouve le motif à différents endroits de l'œuvre, notamment dans « L'anniversaire de l'art », dont la tonalité messianique est très marquée. Filliou propose en effet à chacun, dans cette fête « des derniers adieux » à l'art en 1973, de « propager la nouvelle, l'espoir » de cette célébration ; il offre également, si l'on ne peut pas participer directement à l'évènement, d'« envoyer une bougie », et espère en avoir reçu un million dix pour les placer sur le gâteau d'anniversaire de l'art¹⁷⁸. La bougie allumée fait motif chez lui de cette nouvelle qui s'annonce et de l'espoir qu'elle charrie. Elle est cet esprit consolateur, dans sa chambre parisienne minuscule où l'Électricité de France, en 1960, avait coupé les compteurs¹⁷⁹. Présence bienveillante, elle permet d'éclairer « ceux qui sont dans le noir », comme dans le poème zen de la même année :

LE BOUDDHISME ZEN EXPLIQUÉ À CEUX QUI SONT DANS LE NOIR

3 bougies et une vieille chaussure sont disposées en cercle.

Devant la 1^{ère} bougie est écrit :
Vous prenez une bougie
Devant la 2^{ème} bougie est écrit :
d'abord c'est une bougie
Devant la chaussure est écrit :
puis ce n'est pas une bougie
Devant la 3^{ème} bougie est écrit :
puis c'est encore une bougie.

Une autre notice recommande : Éclairez-vous au Poème¹⁸⁰.

La bougie participe de ce messianisme modeste, vacillant et osmotique, qui s'oppose au souffle conquérant des avant-gardes, tout en le jouant et en le déplaçant sur le terrain du religieux. Elle est ce foyer accessible à tous, ce qui reste même du foyer, reproductible en miniature dans tous les espaces privés et/ou sacrés. Chacun peut se réchauffer, se réunir et s'illuminer à son contact. La flamme est à la fois début et fin de quelque chose, c'est pour cela qu'elle est l'objet privilégié de « l'anniversaire de l'art » qui veut sa « fin

177. Marcel Duchamp repris par Paul-Hervé Parsy, « Histoires de Filliou », *op. cit.*

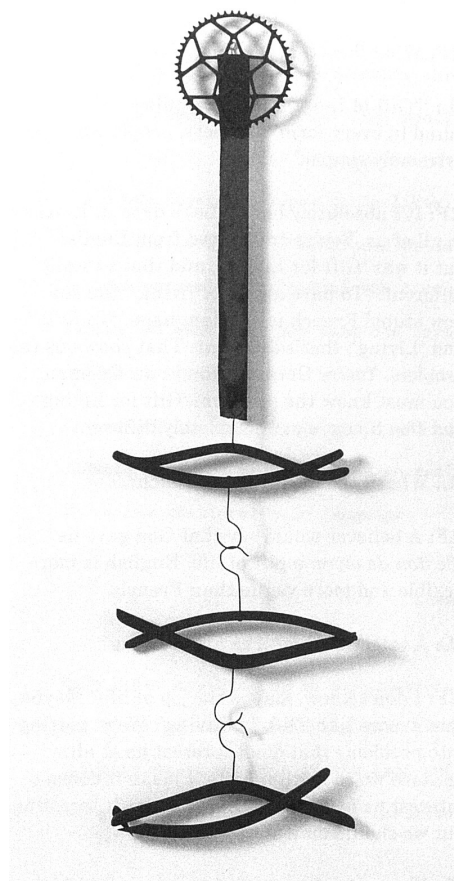
178. Pour retrouver l'intégralité de texte : Jouval, *op. cit.*, p. 66.

179. *EAAV*, p. 73.

180. *EAAV*, p. 201.

heureuse » pour qu'enfin il revienne « au peuple auquel il appartient¹⁸¹ ». Elle se fait le symbole métonymique de ce soleil dont parle Filliou, qui « seul semble capable de marcher quelques centimètres au-dessus du sol¹⁸² ».

En cette même année 1961, Filliou réalise une pièce qui n'a jamais été commentée depuis, un autoportrait stupéfiant qui vient dire cette destinée messianique qu'il s'attribue, *I comme dans Poisson* [*I as in Fish*].



I comme dans poisson, 1961, bois, métal, 150 x 42 cm, Münster, collection Cremer.

Si le personnage messianique de Filliou marche beaucoup, en bon poète érémitique, il se présente aussi sous la forme du poisson, dans cet autoportrait en Jésus qui ressemble à s'y méprendre aux graffitis des premiers chrétiens. Comme dans le *Jeu de vi(d)e*, le sens du poème se dévoile dans un rapport d'inclusion/exclusion de la lettre vis-à-vis du mot¹⁸³ :

181. Jouval, *Ibid.*

182. *Ibid.*

183. On pourrait y voir une mise en abyme, par le langage, de cette solitude heureuse de l'individu (la lettre) que visait Filliou par son rêve collectif (le mot).

le substantif « *fish* », « poisson », contient la lettre « i », qui devient « Je » en anglais lorsqu'on l'isole. Le sujet est un poisson lui-même, par effet d'emboîtement : Filliou ne s'exclut pas du commun des mortels, il doit lui aussi être « repêché ». Toutefois, puisqu'aucun mot n'est écrit sur la pièce hormis le « *I* », on peut très bien lire « *I* » / « *fish* » avec les trois idéogrammes qui succèdent à la lettre. Puisque le mot grec pour poisson est l'acrostiche de « Jésus Christ, Fils de Dieu, Sauveur », cette fois c'est bien Filliou qui part à la pêche, transformé en « pêcheur d'hommes¹⁸⁴ ». L'idée de lien, constamment mise en scène par Filliou à travers des signes poétiques comme le crochet, est ici rejouée par le tracé des poissons, assemblage de métal qui forme une boucle qu'on peut dessiner en un seul trait. Il s'agit toujours, pour le poète, comme avec son espadrille mystique, de s'abaisser (voire de se rabaisser) pour mieux s'élever. L'imagerie du ferrage que la pièce convoque, triviale (crochets, matériaux récupérés), contrecarre sa verticalité absolue, verticalité du motif assurée aussi par sa trinité (trois poissons). Le sujet (*I*) est couronné par cette roue, motif récurrent de la destinée que nous avons déjà évoqué. L'extrême codification de cet autoportrait inaugural induit une lecture anagogique/exégétique, une reconstruction de ces symboles éparpillés, qui implique aussi de la part du lecteur d'aller à la pêche. L'iconographie baptismale a triple valeur : elle dit « le destin fatigant¹⁸⁵ » que s'est choisi pour lui-même le poète (Moi en Jésus) autant que son besoin d'être pêché, cherché, trouvé (Moi en poisson) par une transcendance qui se dévoile ici sous la forme d'un christianisme primitif¹⁸⁶. En se baptisant lui-même, le poète libère aussi un geste du côté du lecteur, malgré le fort encryptage de la pièce : il l'invite à aller se chercher, à s'identifier (la roue du *Dharma*, motif karmique, entremêle à cet objet l'idée bouddhiste d'une nature commune à tous les êtres).

Pierre Tilman attribue à Filliou un « complexe de Job¹⁸⁷ », choix lexical qui s'origine dans cette figure de clochard céleste qu'on conférerait au poète ainsi que dans le pseudonyme qu'il s'était lui-même choisi pendant la Résistance. De fait, Filliou revendiquait sa pauvreté (subie) comme une « riche poésie », ce qui ne l'empêchait pas de fustiger l'*Économie de Prostitution* et de retravailler, sans naïveté aucune, les principes

184. Luc, 5, 10. Mes analyses sont issues de *La Bible et les saints : guide iconographique*, Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, Paris, Flammarion, 1990, collection « Référence. Tout l'art », p. 287.

185. Paul-Hervé Parsy cite une lettre inédite d'octobre 1949 dans laquelle Filliou déclarait « ce sont les destins fatigants que je cherche... Comme Aristote, je regrette le tiers, le juste milieu ».

186. Filliou, cévenol, était pourtant de souche protestante. S'il s'identifie au christianisme, c'est surtout à travers la figure christique, pour faciliter l'identification d'un messianisme dans son œuvre poétique.

187. Tilman, *op. cit.*, p. 35.

gouvernant sa société, principes pervers dans lesquels certains de ses amis artistes qui l'affublaient d'une « psychologie de l'échec » pouvaient se complaire. Mais le poète s'accorde à dire qu'il « s'est lancé en art comme on entre en religion¹⁸⁸ », puisque sa démission des Nations Unies en 1954 signe un vœu de pauvreté, un « dénuement » qui fut « la plus grande aventure de [sa] vie¹⁸⁹ », comme il s'en explique dans *Enseigner et apprendre*. Il y revient sur cette pauvreté, citant Camus au sujet de la « juste valeur » qu'y reprennent chaque chose, et de la joie qu'il ressentait subitement lorsque son dénuement lui permettait une identification absolue avec ses prochains d'alors : « j'étais un zéro, rien d'autre qu'un zéro, pissant avec l'application simpliste d'un chien¹⁹⁰ ». Le chien qui pisse n'est évidemment pas une image anodine : Filliou invoque ici l'imaginaire cynique, notamment la figure de Diogène comme emblème du mendiant philosophe¹⁹¹. L'expérience de la pauvreté, explique Jean-Manuel Roubineau, contraint de manière presque immédiate à la philosophie, « plus efficacement que le meilleur des discours ». Comme chez Filliou, qu'elle soit subie ou désirée, antérieure ou postérieure à la conversion philosophique, la pauvreté est portée comme un choix. Le mendiant « étale son abondance aux yeux de tous », comme disait Antisthène, et vise, en prodiguant ses conseils, à transformer le caractère unilatéral et parasitaire de son activité en système réciproque. C'est son corps qui se fait « blason » de sa philosophie, pour reprendre à nouveau les termes de Roubineau. Comme pour Filliou, c'est l'expérience concrète de la pauvreté dans ses aspects les plus triviaux qui consacre l'activité philosophique : dans cet esprit, la bête d'Emerson, parangon du non-conformisme après le petit enfant, constitue un prolongement certain de la figure du chien dans la philosophie antique¹⁹². On pourrait d'ailleurs considérer la *Galerie Légitime*, surtout sous sa forme de multiple où il suffisait de découper et de plier le papier pour se coiffer du « couvre chef-d'œuvre », comme une réincarnation du manteau cynique, tout comme l'espadrille, en un sens. Le

188. Paul-Hervé Parsy, *Ibid.*

189. *EAAV*, p. 51.

190. *Ibid.*, p. 72.

191. Diogène déclarait avoir retiré de la philosophie la capacité « d'être riche sans avoir une seule obole ». Xénophon, quant à lui, opérait une distinction entre *fait de pauvreté* et *sentiment de pauvreté* (celui qui se vit pauvre, en raison des contraintes associées à sa catégorie sociale). La pratique de la mendicité philosophique s'origine dans les idéaux d'*autarkeia* (sorte d'auto-suffisance) et d'*eutéléia* (simplicité). Diogène vise un renversement symbolique des représentations qui lui sont associées, en faisant du mendiant un conseiller dont l'aumône serait en quelque sorte la rémunération. Celui qui mendie demande ce à quoi il a droit, dans une économie réciproque : le lien d'asservissement est inversé, puisqu'il relève en réalité du degré de dépendance que l'on accepte de subir. Cf. chapitre « Riche comme Diogène », dans l'ouvrage de Jean-Manuel Roubineau, *Diogène : l'antisocial*, Paris, PUF, 2020.

192. Diogène invitait à « revêtir la vie des chiens », soit à « franchir la ligne de démarcation séparant l'homme de l'animal et donc briser les limites symboliques et les tabous constitutifs de la condition humaine », *Ibid.*

vêtement fait indice de ce « mode de démonstration en tant que tel¹⁹³ » qu'est devenu le corps du philosophe : les cyniques inventent le geste de plier leur manteau sur lui-même. Ils utilisent ainsi un seul habit, été comme hiver, qu'ils doublent simplement pour avoir moins froid, et qui sert, plié, de couverture ou de matelas pour la nuit. Avec Roubineau, il est passionnant de noter que ce retournement symbolique majeur entrepris par les cyniques à la suite de Socrate, ce choix du dénuement qui s'ancre dans la matérialité quotidienne d'un geste – presque un « art », une économie artistique qui consiste à tirer le plus de possibilités d'un même et simple objet – a eu, dès l'origine, un effet pervers. Cet effet pervers, que constatait aussi Duchamp à propos de la porte de son atelier, a fait de ce pliage un dandysme, si l'on veut être anachronique. Le manteau devient costume, marque de distinction, automatiquement réifié comme « signe » de révolte et ainsi neutralisé. C'est peut-être pour cette raison que Filliou préfère à cette scandaleuse exposition de soi des motifs plus légers, le bonnet d'âne ou la sandale de vacancier. Il rejoue de la sorte, en mode mineur, cette idée du corps philosophique mis à l'épreuve de sa destinée, témoin des changements qu'elle entraîne mais sans ostentation. Il infuse de la grâce à cette pauvreté-semelle de plomb qui pourtant lui rend la vie bien pénible. Sa désinvolture apparente a pour unique fonction de rappeler que rien de ce qui s'attache à la vie du corps n'est bas ; que c'est ce qui est bas (*ras-de-terre* dirait Perec) qui permet l'élévation – non aux dépens des autres mais en osmose avec eux.

Filliou ente sa nouvelle théorie des valeurs sur une intuition, sympathique (au sens fort) et empathique, qu'il qualifie lui-même de « sentimentale et romantique ». Une nuit, toujours en cette année soixante-et-un, après avoir appris la nouvelle de la mort de Lumumba, le poète se relève, suffoquant « sous le poids de la cruauté insensée, de la souffrance du monde¹⁹⁴ ». Il écrit alors au crayon, sur le couvercle de la boîte de camembert danois qui trainait dans sa cuisine :

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'endormit¹⁹⁵.

Filliou relate un épisode analogue dans ses *Principes d'Économie Poétique* : un jour de découragement profond, où il ne peut que constater le peu d'efficace de son entreprise poétique sur le quotidien des travailleurs, voire sa futilité, il « trouve » de quoi ranimer

193. *Ibid.*

194. *EAAV*, p. 73.

195. *Ibid.*

son vouloir :

Puis j'ai trouvé dans un livre de Maître Eckhart le propos suivant : « Si je veux, je peux tout faire, je peux porter tout le poids de l'humanité, nourrir les pauvres, faire le travail du monde. S'il me manque la force, mais non la volonté, pour Dieu je l'aurais donc fait et personne ne pourra contester ou en douter ». Après avoir lu ces mots j'ai poursuivi mon travail.

Une lecture « chrétienne » de *Père Lachaise n° 1* conduirait donc à reconnaître le poète dans les deux acteurs : il est à la fois celui qui se libère et celui qui prend sur lui le poids du monde, il se dédouble, comme dans la pièce *L'Esclave F* de 1963¹⁹⁶.

Dans cette courte performance, ce sont deux personnages, ? et F., – ? n'étant « que F. parlant à lui-même » –, qui échangent. ? fait figure de metteur en scène en *off* et dirige, littéralement, F. qui est privé de parole propre (il ne fait que questionner son directeur ou lui répondre). ? l'enjoint d'abord à se déshabiller, puis à se rhabiller, de plus en plus véhément et dur, le forçant à exprimer à voix haute sa honte, à s'insulter et se rabaisser. À la fin du premier acte, écourté par les impuissances de F., ce dernier inscrit sur un vêtement les insultes que lui a proféré ? et le passe au public. Il est intéressant de noter ici l'utilisation du « gilet de peau » comme costume à revêtir afin de s'intégrer à la performance : c'est par le rabaissement que le public participe, rabaissement qui est d'abord celui de l'auteur-personnage¹⁹⁷. Après avoir mis en scène ce violent dédoublement de soi entre une instance dirigeante et un pantin à peine articulé, le second acte révèle plus directement (à nouveau par cette parole dédoublée) son objectif : la disparition du moi. Dans le troisième et dernier acte, F. est forcé par ? de séduire une jeune femme du public en lui racontant sa vie, et c'est seulement à cet endroit que sa parole devient personnelle. Mais elle est vite brimée par ? qui l'interrompt :

?. : Suffit ! Suffit ! Elle s'ennuie. Elle s'en moque, de ta vie. Ce qui l'intéresse c'est sa vie. Ce qui les intéresse tous, c'est leur vie.

C'est la vie... Viens ici !

(F. remonte sur scène) [...]

?. : Dis : la vie...

F. : l'esclave...

?. : se trouve...

F. : attend...

?. : loin...

F. : dans l'esclavage...

196. À retrouver en intégralité à l'annexe n° 14.

197. On peut voir dans ce rabaissement une préfiguration de la connexion osmotique de l'auteur à son lecteur par l'ignorance. C'est parce que ce dernier se reconnaît comme un « abruti » qu'il peut faire passer son costume aux autres.

? : loin d'ici.
 F. : la vie.
 ? : la vie se trouve loin, loin d'ici.
 F. : l'esclave attend dans l'esclavage la vie.
 ? : salue l'audience.
 (F. s'incline)
 ? : sors ! C'est fini.
 (F. quitte définitivement la scène)¹⁹⁸.

Dans cette déclaration finale, F. devient enfin personnage, capable d'énoncer pour lui-même sa vérité, complétant la parole démiurgique. Filliou, dans cette pièce, démonte la représentation, au sens propre. Il délivre son esclave dont la vie se trouve « loin, loin d'ici », soit loin de l'« art-scène » (pour reprendre le lexique du poète) où il est agi. Filliou et Filliou, dans le même bateau, ne peuvent se dire. Toute représentation paraît constituer, pour le poète, un enchaînement égotique, une obéissance insoutenable. La pièce exemplifie la violence contenue par toute parole auctoriale, par toute volonté à « diriger » : on peut voir en ? une figure tyrannique de metteur en scène et en F. son acteur objectifié. Mais la dimension réflexive sur sa propre pratique¹⁹⁹ (qu'il ne va d'ailleurs pas tarder à abandonner en passant définitivement à la poésie d'action après cette dernière pièce) est doublée d'une réflexion plus vaste sur la notion d'échange et sur sa possibilité même. Le dédoublement énonciatif (et corporel) permet paradoxalement de pousser à « sortir de la représentation », à s'échapper du moi, puisque le monde continue de tourner sans lui et que ce que veut le public, c'est sa vie. C'est l'insupportabilité de la position de spectateur que met aussi en jeu Filliou, qui est lui aussi comme coupé en deux. La pièce évoque la stérilité de la répétition à tous les niveaux : répétition des paroles ; d'un acte à l'autre, de la même ouverture ; boucles dans les gestes (se déshabiller/se rhabiller, tourner sur soi-même) ; motifs circulaires (le monde, le soleil), qui tous conduisent à l'effondrement. L'échec de l'échange se dit à la fin de l'acte deux, puisque « toi » et « moi » s'entrecroisent dans une position antagoniste, ainsi que dans l'énoncé final, où ils se complètent sans jamais se rencontrer. Toutefois, ils y trouvent leur autonomie, en même temps qu'une proximité : la fonction de contrôle s'efface au profit d'une collaboration (de soi à soi), permise par le fait que la représentation s'achève et qu'elle doit conduire à la vie. Le dédoublement énonciatif permet de maintenir toute cette ambivalence : d'un côté, la pièce semble être une allégorie transparente visant à s'émanciper de toute « direction », de l'autre, c'est en se

198. *L'esclave F* [1963], AAREVUE n° 10, décembre 1969, p. 17-23.

199. Que l'on comprend *via* le double-sens de toute cette isotopie théâtrale (répétition, mise en scène, se mettre à nu, diriger un acteur, etc.).

dédoublant et en s'examinant que cette échappée même est rendue possible.

En rendant compte du fait que « le langage intérieur crée un Autre dans le Même²⁰⁰ », comme disait Valéry, Filliou dévoile la violence de cette injonction à se créer soi-même, qui peut conduire à forcer la représentation de soi. Cet Autre n'est pas une présence pacifiée et pacificatrice : il vient faire des remous. Filliou pousse le jeu endophasique à son paroxysme. La relative harmonie du « circuit dyadique²⁰¹ » propre au monologue intérieur est mise en péril par son extériorisation et sa confrontation à une audience. En même temps, F. reste enfermé dans ce circuit qui préfigure ses réactions, les contraint par autorité. La vie qui l'attend au dehors pourrait bien être un mensonge : la traduction rend difficilement compte de l'amphibologie du verbe « lies » dans la formule anglaise. Le bilinguisme final redouble le dédoublement énonciatif, et rend compte, davantage, de la fragmentation de l'individu, incapable de se traduire. La construction parallèle produit une analogie entre vie et esclavage, qui renforce cette sensation de claustration : « *life lies a long way from here* » peut signifier aussi que l'existence *ment* sur les possibilités de s'émanciper, qu'elle n'attend personne et qu'elle ne fait que *reposer* ici.

C'est parce que l'esclave F. peut être tout le monde, c'est-à-dire qu'il suffit de remplacer le F. par son nom pour jouer la pièce, que sa force de transformation est active. Comme l'explique Richard Tialans, Filliou pousse loin ici sa réflexion sur le statut de l'acteur, particulièrement dans le passage où ce dernier doit improviser les anecdotes sur la vie de son personnage, ce qui le conduit à devenir « créacteur » plutôt qu'interprète. La pièce vise donc à l'action en intégrant l'improvisation d'un récit de soi, tout en évitant une éventuelle logorrhée égotique, comme toujours, en bridant la parole et en rappelant le primat de l'expérience. En fait, ce que paraît viser Filliou, c'est davantage la représentation au sens magique d'une relation d'identité qu'au sens d'une désignation ou d'une extériorisation. Le poète cherche peut être à renouer avec une conception antique du théâtre comme *re-présentation*, celle dont parle Arthur Danto dans *La transfiguration du banal*. En se dédoublant, il se met magiquement en présence de son public dans les deux versions de lui-même, sans distinguer entre celui qu'il incarne dans l'espace rituel

200. Repris par Antoine Compagnon, « Notes sur le dialogue en littérature », *op. cit.*, p. 237.

201. Gilles Philippe, « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *Langue française*, 2001, n°132, p. 96-105. L'expression « circuit dyadique » est de Lane-Mercier : « Un émetteur qui s'adresse à une "potentialité réceptive", absente ou même inventée, créée, de par l'intentionnalité pragmatique de son discours, un circuit dyadique à l'intérieur duquel le rôle du destinataire est préfiguré, voire engendré, en vertu de structures énonciatives latentes ».

de celui qu'il est réellement. Il témoigne du fait qu'il est deux fois lui-même plutôt qu'une chose (lui-même en F., en acteur) en remplaçant une autre (l'inconnue, le ?, le directeur de conscience et de jeu). Dans cette conception magique de l'espace de représentation, le public retourne à son rôle de co-participant, comme l'explique Danto au sujet de la crucifixion :

[...] lorsque la Crucifixion représentée finit par devenir une représentation de la Crucifixion, donc une simple image, les croyants auxquels elle s'adresse ne sont plus les co-participants d'une histoire mythique mais plutôt un simple public²⁰².

Cette puissance d'invocation, c'est la relation d'identité de tous à tous qui la dit, et que l'on retrouvera dans le poème-action *Yes* qui est également jouable (« incarnable ») par tous grâce à cette simple substitution onomastique²⁰³. Donc, d'un côté Filliou ramène la représentation à l'expérience vitale et quasi magique d'un soi en déplacement de corps en corps, de l'autre, sa maïeutique vise un « grand déballage » qui se passe de dialogue réel. Le poète devient un *prosopon*,

un interlocuteur, un personnage, un masque – déroutant et insaisissable – qui jette le trouble dans l'âme du lecteur et la conduit à une prise de conscience qui peut aller jusqu'à la conversion philosophique²⁰⁴.

En s'assimilant à la figure christique, Filliou se vit aussi en Socrate dialoguant, prenant le poids des responsabilités. On peut lire dans *l'Esclave F* une mise en scène des ressorts de l'ironie socratique, autant que dans *Père Lachaise* et bien d'autres pièces où cette parole est dédoublée. En se présentant sous deux faces, Filliou explore à lui seul cette stratégie dialogique qui consiste à feindre d'adopter le point de vue de l'interlocuteur, son langage, et à se déprécier soi-même. En fait, si Socrate parcourt tout le chemin dialectique avec lui alors qu'il sait parfaitement où va conduire la conversation, c'est parce qu'il veut « le couper en deux » :

C'est là l'ironie. Socrate faisant chemin avec son interlocuteur exige sans cesse un accord total de son partenaire. Prenant comme point de départ la position de ce partenaire, il lui fait peu à peu admettre toutes les conséquences de cette position. [...] Tout son système de valeurs lui paraît brusquement sans fondement²⁰⁵.

202. Arthur Danto, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, op. cit., p. 69-74.

203. Le corpus de pièces où Filliou se dédouble voire se « trinitise » est abondant : on retrouve ce procédé dans *Yes*, la série *Autodéfense*, dont nous reparlerons, ainsi que la vidéo *And So On, End So Soon : Done 3 Times* (1977). Nous avons déjà étudié le procédé dans *La dernière frite*, *Toi par Lui et Moi* et *Père Lachaise*.

204. Hadot, op. cit., p. 105.

205. *Ibid.*, p. 113.

Le dialogue socratique ne vise aucunement l'information, et c'est sûrement pour cela que *L'esclave F* se conclut sur la vie :

À la fin de la discussion, l'interlocuteur n'a donc rien appris. Il ne sait plus rien du tout. Mais pendant tout le temps de la discussion, il a expérimenté ce qu'est l'activité de l'esprit, mieux encore, il a été Socrate lui-même, c'est-à-dire l'interrogation, la mise en question, le recul par rapport à soi, c'est-à-dire finalement la conscience²⁰⁶.

Le poète en accoucheur d'esprits veut simplement aider les autres à s'engendrer eux-mêmes, à sortir de leur esclavage et de l'attente, à aller au devant de la vie. Mais celui qui interroge dans *L'esclave F* fait figure de maître tyrannique, sorte de contre-exemple de ce que devrait être un « bon Socrate ». Ce que dit aussi la pièce, c'est que Filliou, en se dédoublant, perd de vue cette bienveillance subtile et stratégique. Il met en crise la transmissibilité du savoir, du moins par la conversation et le langage, puisque, comme dans *Père Lachaise*, il projette l'interlocuteur dans un circuit de discours sans fin, de répétition. La connaissance ne passe pas par l'échange dialogique, qui paraît être une forme impossible de partage puisque, comme le regrettait Agathon, le savoir n'est pas quelque chose qui, « de ce qui est plus plein », « coule dans ce qui est plus vide²⁰⁷ ». C'est bien ce que dit *L'esclave F*, l'impossibilité (souhaitable) d'une mise en forme au sens de conformation, l'échec de cette situation idéalisée ou idéalisante qu'est la situation dialogique. En se mettant en scène en bourreau *et* en victime, Filliou « dé-tyrannise sa propre parole », comme le dit Cadiot, tout en « donna[nt] au tyran que chacun a en soi la chance d'être entendu²⁰⁸ ».

*

La simulation scénique de l'endophasie permet à Filliou d'instaurer cette situation dans laquelle « rien n'est transmis » dont parle Cage au sujet de l'éducation. Il est à la fois sur-présent et jamais vraiment lui-même. Le dialogue de soi à soi est violent, cruel et l'individu qui en émerge paraît brimé et impuissant. La structure dyadique peine à toucher cette individuation, cette solitude heureuse : la conversation chez Filliou est fortement désirée mais souvent mise en échec quand elle est préfigurée, contenue par une forme (artistique, théâtrale). En fait, elle ne relève jamais d'une formule 1 + 1, soit de deux individualités constituées se faisant face. La conversation remodèle toujours et le poète et son interlocuteur, soit parce qu'elle procède du modèle monologal (1=1), soit

206. *Ibid.*, p. 114.

207. *Ibid.*

208. Cadiot, « Cap au mieux », *op. cit.*

qu'elle reste en suspens – *via* l'interrogation, par exemple – (1+ ?). Dans tous les cas de figure, elle symbolise le caractère processuel de cette individuation jamais achevée, qui tend à créer un troisième terme, peut-être un reflet ?

Dans *Le jeu de l'homme mort*, où cette interrogation autour de l'incarnation est très prégnante, regards et reflets sont omniprésents. Un personnage parle de cet anonyme qui passe et repasse devant lui dans la rue comme de « moins et davantage [qu'une] ressemblance. Un... un reflet. Je ne sais pas. L'homme²⁰⁹ ». Objet de toute l'attention du chœur de personnages, cet homme est présence pure, qui « demain mourira » et « en attendant vit ». Il interroge par sa seule existence, et c'est lui qui permet d'enclencher le processus d'anamnèse de chacun des personnages, à qui « il rappelle quelqu'un ». Il supporte toute la structure narrative de la pièce puisqu'il est le passé, le présent et le futur de tout le monde, revêtant simultanément tous les aspects de l'existence, comme dans la chanson citée en épigraphe. Figure métamorphique, cet homme prend tour à tour le visage de chacun des êtres convoqués par le souvenir. C'est peut-être lui, le poète, finalement. Toute cette pièce, une des plus anciennes de Filliou, s'articule autour d'un jeu complexe de réductions et de réflexions, qui passe par cette répétition obsédante du mot « L'homme » et par des procédés allitératifs autour de ce même mot, comme « L'homme est là » (qui s'amuse certainement de l'homophonie avec « l'homélie »). Le syntagme réitéré jusqu'à l'écoeurement sert à enclencher les récits personnels, tout en créant un effet de cohésion dans ce groupe d'individus isolés par leur égo. Il rend compte du long et pénible « acte d'exorcisme collectif²¹⁰ » auquel ils se livrent, ponctué de chansons qui expriment, sur un mode ludique, ces effets d'incarnation. Ces trouées apparaissent par exemple sous la forme de ritournelles fondées sur l'onomatopée :

Je dirai pif
À qui dit paf
En m'en allant
Je dirai paf
Me retournant
Je dirai pif paf²¹¹.

« L'homme » finit d'ailleurs par mourir d'une balle qu'il se projette dans la tempe, comme si le poids de la charge était devenu insupportable. La sandale de Dieu qu'il fut un temps pour les personnages est trop usée, semble-t-il. Son suicide marque la fin de la

209. *Le jeu de l'homme mort*, *op. cit.*, p. 13.

210. *Ibid.*

211. *Ibid.*, p. 68.

pièce, certainement la plus longue de Filliou, qui s'achève sur ces paroles :

Ton libérateur
Tu as exécuté
Ton libérateur
Tu as exécuté²¹².

Mais cette mort conduit à une fête : l'homme « n'est qu'un homme mort » dont les os vont retourner en poudre, et la fin de sa présence, quelque peu angoissante puisqu'elle forçait à l'anamnèse et à la révélation de soi, libère la danse. D'ailleurs, c'est une partie de ping-pong que propose Antonio : comme si les personnages, enfin sortis d'eux-mêmes, pouvaient se renvoyer la balle. « Olé ! » est le vrai fin mot de l'histoire : Filliou en libérateur est conscient de ses propres limites, temporelles et existentielles. Il est une sorte de paillason divin sur lequel ses personnages viennent s'essuyer les pieds avant d'entrer dans la vie.

En se vidant de sa substance dans ces procédés spéculaires, il aménage un espace pour le co-auteur, lui renvoyant une image lui permettant de s'élaborer lui-même en se départant des épaves qu'il trainait avant. Il prend sur lui ces déchets, il l'en débarrasse, comme le fait aussi le thérapeute :

Si cette créativité est réfléchie en miroir, mais *seulement si elle est réfléchie*, elle s'intègre à la personnalité individuelle et organisée et, en fin de compte, c'est cette créativité qui permet à l'individu d'être et d'être trouvé. C'est elle aussi qui lui permettra finalement de postuler l'existence de son soi. [...] Quand je regarde, on me voit, donc j'existe. Je peux alors me permettre de regarder et de voir. Je regarde alors créativement et, ce que j'aperçois [*aperception*], je le perçois également²¹³.

Il accepte le non-sens qui émerge de cette libération, « seule possibilité de la détente de l'individu ». La recherche, explique Winnicott, naît de ce fonctionnement informel et décousu, de cet état « non intégré » de la personnalité qui fait de la créativité un espace potentiel de l'expérience où rien n'est fixé. Le thérapeute en miroir installe ce lieu de repos en continuité directe avec l'aire de jeu du petit enfant, où l'individu peut expérimenter un état proche du retrait. La poésie spéculaire conduit à la méditation : le poète doit abolir (ou multiplier) sa propre image pour renvoyer son co-auteur à lui-même. Le miroir, comme l'eau, représente alors la surface impassible de l'esprit dont parle Barthes dans *Le Neutre* en citant Tchouang-Tseu :

212. *Ibid.*, p. 75.

213. Winnicott, *op. cit.*, p. 126 et 213.

Le Parfait use de son esprit comme d'un miroir ; il ne reconduit pas les choses, ni ne va au-devant d'elles (comme l'exige la politesse) ; il y répond sans les retenir. C'est ce qui le rend capable de se charger de toutes choses sans qu'elles lui portent atteinte <...> À celui qui est en lui-même sans que les choses restent en lui, les choses se montrent telles qu'elles sont ; son mouvement est apathique comme l'est celui de l'eau, *son immobilité est celle du miroir*, sa réponse est celle de l'écho...²¹⁴

Comme le note bien Barthes, il y a une action de réponse, mais pas d'appropriation (de vouloir-saisir, dit-il). C'est sûrement cet état idéal, qui est aussi celui du *bodhisattva*, que cherche à atteindre Filliou dans son rapport de maître à disciple. Il veut pour lui-même cette quiétude du Saint devenue nature physique (comme l'eau) plus que vertu morale, pour qu'enfin ce dont il se charge ne le conduise plus à la mort, ne lui porte plus atteinte. En instaurant ce lien trinitaire qui permet d'échapper au dualisme de la pensée et à la dualité clivante de l'individu, Filliou tend à cet accomplissement de ceux qui se servent de leur esprit comme d'un miroir : « ils ne vont pas au-devant des choses ni ne se laissent entraîner, ils n'emmagasinent rien, étant pure réactivité. C'est ainsi que l'on peut avoir prise sur le dehors sans se laisser nuire²¹⁵ ».

214. *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 229.

215. Tchouang-Tseu repris par Graziani, *L'Usage du vide*, *op. cit.*, p. 264.

Chapitre 6. Poèmes d'Éveil et *Principe d'Équivalence* : une quête littéraire de la non-discrimination

À la différence de la grande majorité des artistes et poètes Fluxus qui seront de ses amis, Filliou ne rencontre pas le bouddhisme par cette voie royale qu'a constitué pour cette génération le tandem Cage-Suzuki. Soit un double filtre, puisque Suzuki est un des premiers passeurs de la doctrine zen en Occident, et Cage son grand disciple, lui-même passeur invétéré pendant cette décennie 50-60, notamment au Black Mountain College. Filliou a une relation singulière et intime au bouddhisme, qu'il découvre sans intermédiaire lors de ses voyages successifs au Japon en 1951 puis en Corée du Sud en 1953. De fait, cette différence touchera aussi l'emploi doctrinal futur : chez Cage, puis chez Kaprow (et d'autres), il est vain de distinguer entre une « pureté » d'ordre religieux et un emprunt méthodologique partiel et partial, comme l'explique bien Umberto Eco dans son célèbre article sur le Zen et l'Occident. L'importation du Zen et de ses pratiques, à cette époque, brouille les pistes et permet à chacun de ces artistes d'aménager une discipline propre, qui puise indistinctement dans cette réserve et forge un syncrétisme avec d'autres pratiques et d'autres philosophies. C'est notamment à travers l'attention au quotidien que ce syncrétisme opère, dans une filiation néodadaïste, puisque, comme le déclarait Tzara dès 1922, « Dada n'est pas du tout moderne, c'est plutôt le retour à une religion d'indifférence quasi bouddhique²¹⁶ ». Il n'est pas anodin de constater que c'est le grand ami de Filliou, George Brecht, qui délivre cette citation dans son *Imagerie du hasard*, alors même qu'il ne connaissait pas encore l'art musical de John Cage.

L'histoire de l'art française n'a que très peu étudié ces nombreux parallèles, et les ouvrages attestant les relations riches et nombreuses entre art et bouddhisme au sortir des années cinquante restent à traduire²¹⁷. La cohérence historique est commenté ci-et-là dans les ouvrages monographiques. Jeff Kelley, dans son introduction à *L'art et la vie*

216. Cité par George Brecht dans *L'imagerie du hasard, op. cit.*, p. 90. Filliou constate également ce lien entre modernité artistique (Dada, Duchamp) et bouddhisme dans son entretien avec le Dalai Lama et Louwrien Wijers en 1982, repris dans la monographie de 1984.

217. Cf. ouvrages d'Helen Westgeest et Jacquelynn Baas notamment (dans la bibliographie en fin d'ouvrage).

confondus [traduction malhabile de *Blurring of art and life*, qui ne désigne pas une « confusion » mais un « floutage », un « estompement » des frontières], décrit ces liens généalogiques entre le pragmatisme de Dewey – comme « vérification méthodique de l'existence » – et la mécanique du zen – comme discipline contemplative, proche de la science. « Bien que le lien entre le zen et les esthétiques cagiennes soit bien connu dans les arts américains », explique Kelley, « ce fut le pragmatisme de Dewey qui a le mieux préparé Kaprow à l'accepter comme méthode²¹⁸ ». Comme dans la trajectoire du compositeur, le zen émerge ici du terreau fertile d'un « néodadaïsme de rupture », pour reprendre la formule d'Eco, et de la pensée de Dewey, Mead ou Simondon, entre autres. La psychanalyse vient s'ajouter à cet éclectisme comme étude du fonctionnement de la pensée ; et il devient alors absurde de chercher à établir, au sein de ces fusions qu'opèrent les artistes, une ligne de partage des eaux entre orthodoxie et syncrétisme bâtard. Comme le dit bien Eco au sujet de Cage, « il n'est pas interdit de penser que son bouddhisme n'est qu'un choix méthodologique qui lui permet de définir et caractériser son aventure musicale ». Mais, ajoute-t-il, « toujours est-il que voilà une autre voie par où le zen est venu faire de droit partie de la culture occidentale contemporaine²¹⁹ ». Ce n'est pas parce qu'il est utile pour remanier les disciplines que l'emprunt est utilitariste.

Filliou, quant à lui, puise également dans de nombreuses traditions : zen, tantrisme tibétain, mais aussi taoïsme. S'il découvre le zen au contact des pays asiatiques, il approchera le bouddhisme tibétain en suivant l'enseignement de différents maîtres, notamment à la fin de sa vie, au monastère de Chanteloube en Dordogne, où il décida de vivre pour pouvoir les côtoyer. C'est notamment cette épiphanie, au Japon, qui le conduira trois ans plus tard à abandonner son poste, pourtant prestigieux et fort bien rémunéré pour un enfant de Sauve dans l'arrière-pays gardois. Il découvre donc le bouddhisme, zen d'abord, dans ses pratiques : avant qu'il ne soit vulgarisé par Suzuki ou déformé par la compréhension sensible de Cage. C'est peut-être pour cette raison qu'il entretient avec cette philosophie un lien bien plus religieux que les autres artistes de cette génération. S'il ne vise pas un purisme doctrinaire ni même pratique²²⁰, cette pensée infuse très tôt son art et son existence. Comme l'explique Guillaume Vaudois,

218. Jeff Kelley, « Introduction », *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 27.

219. Umberto Eco, « Le zen et l'Occident [1962] », *Revue d'esthétique*, 2003, n°44, dossier « Les artistes contemporains et la philosophie », p. 49-63.

220. Son mode de vie est assez éloigné du rigorisme zen, comme me l'a expliqué Taïkan Jyoji, il fumait et buvait, ce qui constitue une barrière infranchissable à la consécration orthodoxique.

[...] la pensée orientale ne fut jamais pour Filliou un recueil d'idées exotiques dans lequel on élit et retranche à loisir pour alimenter une œuvre, mais un tout que l'on embrasse, un art de vivre dont les méthodes et les fins ne se justifient qu'acceptées globalement et dont l'activité artistique procède naturellement²²¹.

L'adhésion à la méthode est toujours passée chez Filliou par un désir de transcendance, qui fut (et reste) un gros mot pour cette génération d'artistes et explique notamment l'incompréhension de sa décision de partir en retraite monastique à l'année 1985, qui clôturera involontairement sa « carrière » de plasticien. Filliou est constamment animé par un désir de transmission et de synthèse qui donne lieu, en premier, à des poèmes « sacrés » ou didactiques comme *Le bouddhisme zen expliqué à ceux qui sont dans le noir*, ou sa version performée *Kabouïnema* (1959), ou encore *La valise taoïste*²²². La doctrine hante les formes et s'exemplifie de bien des manières, nous le verrons, mais jamais avec autant de transparence que dans ces poèmes ou poèmes action qui deviennent un genre poétique particulier, né d'une volonté d'exposer une philosophie et de la transmettre. Le zen, aux débuts de la carrière poétique, propose une thérapeutique passant par ce démontage analytique de l'édifice de la réalité dont parlait Mark Epstein dans son article. *Le bouddhisme zen expliqué à ceux qui sont dans le noir* expose synthétiquement le *satori* « par étapes » qui conduit à la vacuité sans passer par l'intellection. La lumière de la bougie, qui éclaire l'existence du poète comme de son lecteur, apparaît autrement ici : elle est le vecteur de cette découverte, l'appui de la révélation²²³. Filliou veut rejouer, en accéléré, ce qui se passe dans l'esprit du méditant lorsqu'il travaille à partir des intuitions de la tradition Chan/Zen. Ses poèmes « bouddhistes » permettent une intégration directe du *dharma* dans l'œuvre, qui ne se résume pourtant pas à ces textes qui s'en revendiquent ouvertement. C'est lorsqu'il dévoile obliquement cette imprégnation que Filliou marque la singularité de son enseignement, qui emprunte donc à pléthore de traditions, de Maître Eckhart aux Dogons, nous l'avons vu, à l'hindouisme et aux alchimistes (ses poètes préférés, disait-il). Filliou refusait de voir dans la Doctrine une expression de la seule tradition culturelle extrême-orientale, et il se présente comme un *harmonisateur*, « tourmenté que la doctrine fut divisée en tant de traditions différentes²²⁴ ». C'est cette

221. Guillaume Vaudois, « Sagesses orientales et socialisme utopique. Les deux sources de la Création permanente selon Robert Filliou », *Revue d'esthétique*, 2003, n° 44, dossier « Les artistes contemporains et la philosophie », p. 65-74.

222. Cf. *EAAV*, p. 201 et 28-30.

223. Pour retrouver l'« explication » bouddhiste de ce poème classique, lire l'article de Vaudois à la page 67 ou Jullien, p. 140 : « ceci n'est pas ceci et pourtant, finalement, c'est bien ceci. [...] Car, aux yeux du sage, *ceci* n'est plus enlisé dans son « ceci », mais il n'est pas non plus autre chose : libéré de toute exclusive, il ne se confond pas pour autant avec le reste [...] ».

224. Filliou repris par Vaudois, *Ibid.* Filliou revient dans son entretien avec Georg Jappe sur son intérêt premier pour le zen puis sa rencontre avec les maîtres tibétains. S'il aime beaucoup le zen pour son

prévalence de l'intuition qui le mènera d'ailleurs, à la fin de sa vie, à une adhésion sans réserve au bouddhisme tibétain, qui est lui-même une tradition syncrétique. La dimension hautement synthétique de ce dernier est primordiale, puisqu'il enseigne les trois véhicules (c'est-à-dire les traditions d'Asie du Sud-Est, le Mahâyâna, qui comprend le zen et le tantrisme) et, pour reprendre Vaudois, « s'offre comme une réponse à ce travail d'harmonisation qui oriente toute la recherche de Filliou et l'encourage à fondre dans l'unité de l'œuvre les diverses voies de libération²²⁵ ». Cet éclectisme déroutant est le pendant spirituel à la versatilité formelle des pièces : Filliou ne se place jamais sous la coupe d'untel comme il ne s'enferme jamais dans la dépendance à tel ou tel matériau, tel ou tel médium. La matière première de toute activité artistique et poétique est pour lui le paradoxe²²⁶, ce qui fait que nous sommes « à la fois parfaits et perfectibles²²⁷ » et qui rend nécessaire son activité de « sourcier » et d'« harmonisateur ».

Dans un de ses derniers textes, crucial pour comprendre son rapport au bouddhisme, Filliou explique bien que les artistes ne sont pas des maîtres spirituels, puisque « si l'art est tantrique », comme le lui a déclaré Sogyal Rinpoché, « les artistes eux-mêmes restent dans la confusion²²⁸ ». Mais, en tant que groupe, ils incarnent à la fois un savoir-vivre, un savoir-faire et un savoir-être qui contrebalance la tendance entropique de leur entreprise. Pour la biennale de l'*Art de la Paix*, Filliou propose de considérer la relation Art-Science-Sagesse comme une structure complémentaire : « La Science implique le Savoir / l'Art, le non-Savoir, et / La Sagesse, la Connaissance ». Cette structure trinitaire est toute entière englobée par la Sagesse. Art et Science consistent en « techniques d'intégration » et en un « vocabulaire moderne » qui permettent au « langage et au chemin de la Sagesse » d'être « recompris et revécu par tous ». Si l'Art est un moyen, il est « le plus rapide » pour le poète, puisqu'au lieu de gravir, encore et encore, la montagne, il « coupe au travers » [« *cuts through* »]²²⁹. Mais il est aussi « le plus dangereux » parmi ces moyens ordinaires, parce qu'il exige un engagement total,

agressivité, y compris envers les autres formes du bouddhisme, il estime que les techniques tantriques correspondent davantage à sa nature profonde. Le Petit Véhicule, en prônant un renoncement complet, n'est pas compatible avec une pratique artistique et laïque, mieux en accord avec le tantrisme qui vise à vivre « au milieu du mal comme s'il n'existait pas », explique Filliou. Ce dernier, en incluant les trois traditions, restitue fidèlement le fonctionnement de l'esprit au quotidien, qui traverse ces étapes de renoncement, de destruction puis de synthèse.

225. *Ibid.*

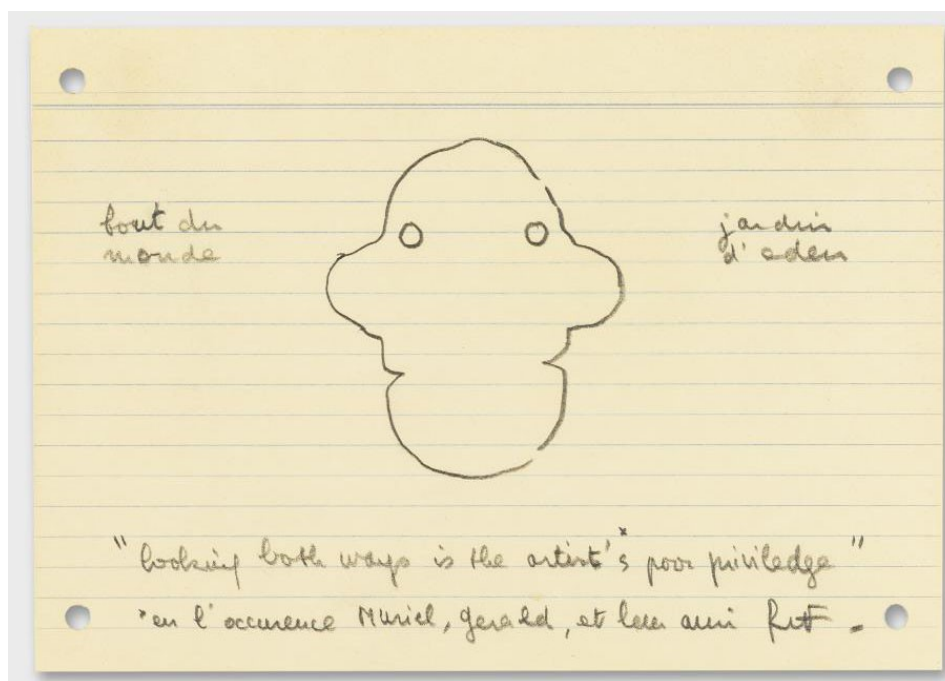
226. Comme il s'en explique dans son entretien avec Georg Jappe en 1984, *op. cit.*

227. Filliou dans son texte pour la seconde biennale de l'*Art de la Paix* en 1987, repris dans le catalogue du Centre Pompidou, p. 135-137.

228. *Ibid.*

229. « *Robert Filliou talks about the integration of dharma into his work as an artist* », cat. 1984, *op. cit.*, p. 92.

pouvant provoquer misère, alcoolisme, folie – et la pire des menaces, le succès. Pour Filliou, l'art est sans conteste une chose spirituelle, qui exige de constamment questionner ses propres motivations, ce qui le conduit, l'âge avançant, à se demander s'il doit accepter sa position de professeur. C'est la question qu'il pose au grand maître Dudjom Rinpoché quand il a cinquante-quatre ans : doit-il continuer d'être artiste, alors qu'il estime être lui-même un disciple inaccompli, ou abandonner un temps sa pratique pour s'engager plus pleinement dans la Voie ? Ce dernier l'enjoint à continuer son travail, puisque « tant que nous n'avons pas atteint l'illumination, nous sommes tous étudiants », et, qu'en attendant, « nous enseignons ce que nous savons et nous apprenons ce que nous ne savons pas²³⁰ ».



Bout du monde, jardin d'Eden, 1974, mine de plomb sur papier cartonné, 14,8 x 21 cm, Genève : MAMCO.

C'est ce qui conduit le poète à assumer le paradoxe, sorte de fonction *a minima* de l'artiste dans sa société, connaissance requise qui consiste à « regarder les deux aspects de chaque question²³¹ ». Filliou se présente et se représente constamment en Janus Bifrons (sous le pseudonyme de Job, souvent), figure qui incarne cette « intuition profonde » qu'il est un harmonisateur, et que « le pauvre privilège du poète » est de « regarder dans

230. *Ibid.*, ma traduction.

231. *Ibid.*

les deux sens en même temps » [« *looking both ways is the poet's poor privilege* »]. S'il utilise très souvent ce personnage biface dans son travail, c'est parce qu'il lui permet de composer un autoportrait « en artiste », hanté par la question moderne de l'utilité même de l'art comme pratique distincte et distinctive de la vie : « est-ce qu'on devrait continuer à faire de l'art ? Est-ce que cultiver ton jardin, ce n'est pas une poésie suffisante ? », demande-t-il à Georg Jappe. Si le tantrisme lui correspond, c'est parce qu'il restitue la vie de l'esprit sans rien en exclure, regardant en arrière (en vivant « la vie de tout le monde ») et en avant (« voir toutes choses comme si elles étaient pures²³² »). Le bouddhisme tibétain se présente pour lui comme une science de l'esprit, une connaissance absolue qui vise ce « jardin d'Eden » qui est à la fois au bout du nez et inaccessible, « vœu du *bodhisattva* »²³³ qu'il exprime clairement à la fin de sa vie. La pratique poétique est innervée par l'enseignement bouddhiste mais elle vise surtout sa restitution, son « passage », dans d'autres formes, pouvant infuser plus largement. Puisque « tous ceux qui ont une mission sont des missionnaires », dit un vers du *Kabouïnema* première période, Filliou ne craint pas de revendiquer cette volonté de faire de son œuvre un chemin de libération. En se portraiturant en bifrons, il dit cette tentative perpétuelle, cette intuition de l'unité de toutes choses qui touche tous les êtres sensibles, cette volonté de s'essayer à une « éthique bifide²³⁴ », dirait Dubuffet. L'harmonisateur est seul capable de s'accommoder à « cette constante double valence de toute notions », il ne refuse plus « les envers ». Il saisit l'occasion de remettre en question « son mode de penser unitaire » et de s'initier « à une digitation de la pensée, une pluralité des centres, une musique conduite sur plusieurs portées²³⁵ ». L'image de la pensée comme les doigts de la main permet aussi de restituer ce qu'il est nécessaire de considérer comme à la fois séparé et relié : la main maintient ensemble – bien qu'elle soit capable de les éloigner – ces centres multiples de la pensée, qui sont aussi ces étapes à la fois graduées et simultanées du tantrisme.

232. *Ibid.*

233. Désir intime et final de transformation que vise le poète à travers sa pratique, sur lequel nous reviendrons.

234. Dubuffet, *op. cit.*, p. 45 et 69.

235. *Ibid.*

Ce qu'exige le bouddhisme poétique de Robert Filliou, c'est avant tout une complète réversion des valeurs, qui demande à son lecteur – comme il écouterait tomber la pluie – d'« écoute[r] tomber les liens qui [le] retiennent en haut et en bas²³⁶ ». Si le vers vertical d'Apollinaire vient ici en tête, on songe aussi à *Alice au pays des merveilles* et à Marx, puisqu'il s'agit pour le poète, dans une série composite qui va du collage au poème à compléter, de « remettre sur ses pieds ce monde à l'envers²³⁷ ».

Filliou souhaite en effet à la fois remettre de l'ordre et provoquer cet arrachement violent, propre au zen, qui est la condition liminaire à toute expérience artistique du monde débarrassée de la question du goût. Il faut donc, simultanément, laisser tomber les liens, pratiquer l'inversion et confronter les opposés : « déranger les pensées », en quelque sorte, comme dans le poème japonais n° 43²³⁸. S'il convoque tant la pensée communiste que le *nonsense* carrollien, c'est parce que cette série veut dépasser la réflexion duchampienne sur le goût pour toucher davantage à l'économie des valeurs et faire des objets poétiques des supports de méditation efficaces à ce sujet, à l'instar de la série *Filliou's History of Good Taste [L'Histoire du Bon Goût par Robert Filliou]*. Seul un prototype, édité par Maciunas en 1967, est aujourd'hui conservé de ce projet de cartes postales. Comme l'explique Sylvie Jouval, Filliou voulait ici rendre hommage à l'écrivain Dylan Thomas, attaqué pour « mauvais goût », en écrivant un ouvrage où seraient reproduites des œuvres de divers musées, avec l'inscription en bas de chaque photographie de la légende suivante : « *Robert Filliou's History of Bad Taste* », lorsqu'elles sont présentées à l'endroit, et « *Robert Filliou's History of Good Taste* », lorsqu'elles sont à l'envers. Le livre, une fois retourné, raconte donc l'histoire du bon goût à partir des mêmes sujets. Filliou met en scène le principe de non-jugement, dans une démonstration par l'absurde qui se veut héritière de Duchamp :

je veux dire, tout simplement, que l'art peut être bon, mauvais ou indifférent mais que, quel que soit l'épithète employée, nous devons l'appeler art : un mauvais art est quand même de l'art comme une mauvaise émotion est encore une émotion²³⁹.

236. Guillaume Apollinaire, « Il pleut », *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Gallimard, 2014, p. 45.

237. *EAAV*, p. 17.

238. Poème japonais n° 43 : « *o-jamá shimashitá* : désolé de vous avoir dérangé. / désolé d' / avoir dérangé vos pensées », *op. cit.*

239. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, textes réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1994, collection « Champs », p. 188.

Pour sortir du domaine du goût, cependant, Filliou doit, à proprement parler, désorienter son lecteur, l'entraîner dans une chute à la fois irréversible et ludique, comme Alice tombant dans le terrier et s'arrachant violemment au monde connu. Il ne suffit pas de dire que « tout ce qu'un artiste peut bien ou mal faire²⁴⁰ » est légitime, y compris sortir une galerie de son chapeau, d'arguer un *Principe d'Équivalence* – il faut démontrer la capacité du poète à retourner (presque à la force des bras) ces valeurs, puisque

« aussi longtemps que le monde renversé sera le monde réel » – pour préserver le caractère marxiste du point de vue –, seule paraîtra légitime une idée de l'art comme déballage de quinzaine commerciale²⁴¹.

Filliou répète à l'envi sa volonté de remettre sur ses pieds un monde à l'envers, notamment dans *Enseigner et apprendre*. Dans son échange avec John Cage, lui aussi hanté par ce désir de basculement paradigmatique, Filliou relate une de ses épiphanies, lorsqu'en observant un cireur de chaussures, il se fit la remarque que si nous ne portions pas de chaussures, il n'y aurait pas de cireur :

Et toute ma vie a changé suite à cela, sauf qu'aujourd'hui j'ajouterais un détail : le cireur de chaussures sifflait – 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 siffloter²⁴².

Le motif du dénuement sacré est à nouveau enclenché par la présence d'un pied : il s'agit d'ôter, ici, de satisfaire ses besoins en les ancrant dans une nécessité terrienne. Le poète poursuit sa réflexion : « 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 pieds²⁴³ ». Pour ce faire, pour interrompre le délire capitaliste et son obscénité, Filliou installe cette pédagogie poétique que Guillaume Vaudois analyse comme une synthèse des exigences des sages extrême-orientales et des propositions du socialisme utopique, celui que le poète qualifiait d'« anarchiste » ou de « non-scientifique » (à l'instar de Fourier). Tous deux sont perçus comme des voies de libération pouvant s'harmoniser pour toucher à la fois à l'individuel et au collectif, puisqu'« il faut appliquer le doute à la civilisation », disait le même Fourier, « douter de sa nécessité, de son excellence et de sa permanence²⁴⁴ ». Avant de proposer une expérience commune au sein des formes

240. Fillion dans Jouval, *op. cit.*, p. 37-38.

241. Jouannais, *Artistes sans œuvres, op. cit.*, p. 118.

242. *EAAV*, p. 129.

243. *Ibid.*

244. Repris par Vaudois, *op. cit.*, p. 71.

poétiques, Filliou engage son lecteur à « aller dans le sens du non-sens », dans « le bon sens du non-sens²⁴⁵ », c'est-à-dire vers une sensation d'arrachement qui ne soit pas une évacuation nihiliste de toute valeur.

Pour Filliou, s'il faut échapper à la discrimination, il ne faut pas se refuser au plaisir de ses affinités électives, puisque vouloir à tout prix y échapper relèverait d'une rigidité morale qui consiste en un nouvel attachement dogmatique. En effet, « rien ne saurait remplacer le beurre » :

rien ne saurait remplacer le rouge
rien ne saurait remplacer le noir
rien ne saurait remplacer le blanc
rien ne saurait remplacer le vert
rien ne saurait remplacer le gris
rien ne saurait remplacer le jaune
rien ne saurait remplacer.
.
.
fin du poème :
rien ne saurait remplacer le beurre²⁴⁶.

Les goûts et les couleurs participent de la vie personnelle, nul besoin de les éradiquer violemment si l'on sait qu'aucun ne doit passer avant l'autre, que les préférences sont volatiles et périssables. La structure paradoxale de ce poème à compléter dit bien l'impossibilité du marquage dogmatique ici : « rien ne saurait remplacer » est constamment remplacé. Dans la version antérieure du poème, inédite puisque restée dans la valise de Filliou, ce sont « l'amour », « la mère », « l'espace », « l'art » et « le bon Dieu » qui ne sauraient être remplacés ; pourtant, dans cette écriture énumérative, chacun détrône successivement (et momentanément) l'autre. Le critère de goût est marqué par une commutation permanente : seul importe de ne rien figer arbitrairement, puisque, de toute évidence, le caractère péremptoire de l'irremplaçabilité du beurre relève plus du langage publicitaire. C'est à nouveau une forme d'omnipotence enfantine qui est convoquée par Filliou puisque, lorsqu'on est petit, nos déclarations d'amour ou de désamour semblent en effet définitives et irrévocables. Ce que dit le poète, dans « Rien ne saurait remplacer le beurre », c'est la possibilité de se laisser aller à ces jugements expéditifs et catégoriques pour mieux les voir – en attester le caractère éphémère et l'absurde despotisme. Rien ne peut être

245. Jouval, *op. cit.*, p. 93 (Cf. page 173 de la thèse pour retrouver la citation complète).

246. LPC, *op. cit.*, annexe n° 17.

remplacé lorsqu'on y est attaché et cette pensée sincère ne peut être déconstruite par la violence. La grande douceur du poème à compléter permet d'afficher sa propre versatilité, de mieux la comprendre, en faisant vivre ensemble dans cette liste tout ce qui nous paraît irremplaçable et qui pourtant, dans le texte, coexiste en effet. En mettant en place les conditions scripturales d'une interchangeabilité, Filliou permet d'entrevoir cette révolution intérieure qu'il appelle de ses vœux et qui est la condition liminaire à une société harmonieuse. L'inversion permet de regarder autrement la vie, de poser d'autres questions sur la vie, qui n'apparaissent pas dans l'existence réglée et soit-disant « à l'endroit » :

À ce moment, Alice commença à se sentir toute somnolente, et elle se mit à répéter, comme si elle rêvait : « Est-ce que les chats mangent les chauves-souris ? Est-ce que les chats mangent les chauves-souris ? » et parfois : « Est-ce que les chauves-souris mangent les chats ? » car, voyez-vous, comme elle était incapable de répondre à aucune des deux questions, peu importait qu'elle posât l'une ou l'autre²⁴⁷.

Si Filliou se revendique du *nonsense* carrollien, c'est parce que la logique est l'apanage d'un bon goût dominant, corollaire prétendu d'une rationalité toute-puissante, qui a elle aussi besoin d'être renversée. En effet, inversion et révolution ne sont pas bien éloignées chez le poète. Sa série *Upside-Down World*, commencée en 1968, veut mettre le « sens » du monde « sens dessus dessous ». Elle donne lieu à divers objets, dont un panneau en 1969 où Filliou inscrit les mots « Innocence » et « Imagination » et dessine un bonhomme-bâton entre les deux, ce qui induit que l'un ou l'autre syntagme sera toujours lu à l'envers. Pour le poète, il s'agit d'une représentation visuelle de cette expression commune à laquelle il a souvent recours pour dire son sentiment de l'absurdité du monde. Une nouvelle fois, il ne cherche pas à s'extraire de cette quotidienneté du langage et de la banalité de sa perception : il est « monsieur tout le monde à l'envers²⁴⁸ », comme dit un autre poème japonais. Ce qui l'intéresse, au contraire, c'est le caractère partageable et concret de cette expérience : le lecteur doit « changer sa position », littéralement, pour pouvoir lire les mots inscrits sur la planche de bois. Une lecture juste implique ce moment où nous nous renversons afin de pouvoir « comprendre » le poème, pour mieux « retomber »²⁴⁹. Mais lorsque nous retombons sur nos jambes, notre esprit

247. Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, traduit de l'anglais par Jacques Papy, Paris, Gallimard, 2005, collection « Folio classique », p. 45.

248. Poème japonais n° 1 : « *abé-kobé* : l'opposé. sans dessus-dessous. l'envers. / je suis ton opposé / je suis sans dessus-dessous / je suis monsieur tout le monde à l'envers ».

249. Cf. catalogue du MuHKA, p. 173 : « *you should put yourself in their position to be able to read it. Maybe – maybe – we have moments when we do that, and then we can read, and then we fall back* ».

est bouleversé et nous ne sommes plus les mêmes. Filliou continue son explication en parlant de sa pièce *Le jeu de l'homme mort* comme d'une version antérieure et comparable à ce travail de monde à l'envers : il s'agit, en fait, d'entrevoir Dieu. La réelle visée du poète est de changer la nature de notre regard, le déplacer, peut-être, de l'extériorité douloureuse du monde vers l'intériorité ou la vision : le terrier est pour lui un refuge, un asile, mais il implique toujours un retour plutôt qu'un enfermement.



The Upside-down World, 1968, sept panneaux de bois et cartes postales, crayon, acrylique, 123 x 37 cm, Nîmes, Carré d'Art.

Il s'agit bien d'un processus de conversion qui, selon Jouannais dans *L'Idiotie*, est l'apanage des grandes figures spirituelles et inscrit l'« idiotie » du procédé dans une longue tradition des fous pour le Christ. Ces derniers mirent en œuvre des pratiques asociales, « jouant la déraison pour mieux mépriser la gloire et les enjeux matériels de la fama²⁵⁰ ». L'infamie, explique-t-il, est l'instrument et la morale privilégiée de l'idiotie en art comme en religion. L'artiste moderne et le fou de Dieu se rejoignent en effet, sous forme de « traces, au sens chimique du terme », c'est-à-dire de stratégies communes :

250. Jouannais, *L'Idiotie*, *op. cit.*, p. 223.

[...] prééminence du rituel sur le matériel ; prédilection pour les postures grotesques, les comportements non nobles, voire ignobles, soulignant l'héroïsme de la pensée seule ; non respect des formes admises, des dogmes, de tout ce qui constitue le consensus en religion morale ; abandon de l'intelligence critico-intellectuelle au profit d'autres outils spéculatifs²⁵¹.

L'hypothèse d'une telle parenté semble fonctionnelle dans le cadre de l'œuvre de Filliou, et l'on retrouve l'ensemble de ces traits comme contenus en miniature dans les propositions d'*Upside-Down World*. L'idiotie s'affirme à l'opposé de la fantaisie, et son caractère bouffon – ici, absurde – est « la condition d'une réelle qualité spéculative²⁵² ». Le procédé de réversion renvoie à l'exégèse ésotérique, où sens anagogique et sens littéral, bas et haut, se rejoignent, comme l'indiquait déjà la figure du pied, à la fois ancré dans le sol boueux de l'existence et condition *sine qua non* d'une élévation. Comme l'explique à nouveau Jean-Yves Jouannais, la figure de la chute (ici, le bonhomme immobilisé à l'envers),

n'est pas connotée négativement comme rejet de la transcendance. Au contraire, le choix du bas se veut l'illustration de la réversion comme pratique. La notion de réversion se trouve au cœur de tous les systèmes ésotériques. *La pensée s'y voit poussée jusqu'à son retournement*. Et l'idiotie n'est autre que l'intelligence poussant sa propre contradiction jusqu'à son terme. Elle n'est pas la contradiction portée à l'intelligence, elle en prolonge les données jusqu'à les boucles sur elles-mêmes²⁵³.

Cette idée de complétude, de boucle, est cruciale en bien des aspects chez le poète. La réversion est un effet continu qui entraîne cet échange constant haut/bas bas/haut : « il monte de la terre au ciel, et de nouveau il descend en terre, et il reçoit l'énergie du supérieur et de l'inférieur²⁵⁴ ». La célèbre citation d'Hermès Trismégiste était bien connue de Filliou, lui qui disait des alchimistes qu'ils étaient ses poètes préférés. Si l'ésotérisme est un sous-texte dans ces pièces, il l'inscrit à nouveau dans cette filiation surréaliste, et surtout bretonienne, qui visait à atteindre « ce point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, [...] le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement²⁵⁵ ». « L'art des fous » que propose Filliou dans ces poèmes de réversion, c'est celui-ci, qui passe constamment *de la folie au fou rire*, à travers des gestes poétiques simples comme celui qui consiste à écrire des mots à l'envers ou à établir des listes contradictoirement électives. Loin de tout pathos, mais plus près d'une forme de fumisterie assumée qui vient à la fois cacher et dire tout le sérieux de l'entreprise.

251. *Ibid.*

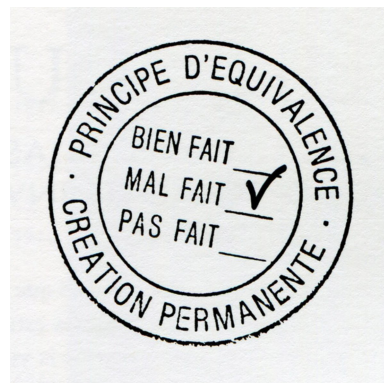
252. *Ibid.*

253. *Ibid.*, p. 220. Nous soulignons.

254. *Ibid.*

255. *Ibid.*

B. Combinatoire : « fermeture de jugement pour congé annuel »



Au cœur de la *Création Permanente*, il est un *Principe* essentiel : celui d'*Équivalence*. Le poète appose son célèbre tampon, à partir de l'exposition à la galerie Schmela de 1968, sur de nombreuses pièces et propositions poétiques, dont la plus célèbre reste celle de la chaussette rouge dans une boîte jaune, première application du *Principe* à un objet. La naissance (plastique) du *PE* coïncide avec la fermeture du *Centre de la Création Permanente* que fut la boutique de Villefranche-sur-Mer. Filliou se demande, à l'occasion de la réalisation de cette pièce potentielle où BIEN FAIT = MAL FAIT = PAS FAIT, si le *PE* n'est pas à l'origine de la Création permanente de l'univers, puisqu'à partir des cinq objets auxquels il s'est arrêté, il aurait pu arriver jusqu'à cent, et le centième aurait été « d'une longueur égale à cinq fois la circonférence de la terre et d'une hauteur de 60 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 km²⁵⁶ ». Le *Principe*, questionnant à la fois théologiens et scientifiques, est pour Filliou la clé de la Création – geste « idiot » qui pourrait bien être celui de poser une chaussette rouge dans une boîte jaune.

La notion d'équivalence ne peut se borner à être un outil libérant le geste créatif : elle est une clé de lecture de l'univers, un principe cosmique et cosmologique dont il faut saisir toute l'amplitude, bien au-delà du champ de l'art. « Rien n'est ni bien ni mal c'est simplement par l'esprit qu'il le devient », disait Filliou dans *Gong Show*, assumant la référence shakespearienne qui fait de la simple combinaison mentale la source du jugement. Le *Kabouïnema*, dont la version *RDCS* reste à éditer, en témoigne dès 1959. Par exemple :

Ambroise Vollard, c'est un marchand de tableaux
L'art, c'est ce que font les artistes

256. *EAAV*, p. 248.

Ce que font les artistes aux mains d'un marchand de tableaux, c'est le diable²⁵⁷.

Ou, dit autrement dans *La Valise taoïste* en 1961 :

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 bien²⁵⁸

Comme l'explique bien Sylvie Jouval dans sa notice pour le Centre Pompidou, « l'équivalence n'est pas l'égalité, une valeur ne se substitue pas à l'autre ; au contraire, les trois propositions se complètent et le *bien fait*, le *mal fait* et le *pas fait* se manifestent comme un tout naturel et spontané²⁵⁹ ». Le *PE* s'incarne dans la forme du trigramme à l'entrée du *Yi K'ing* dont nous parlions au sujet de la proposition artistique : entre théorie et poésie, *sans tête*. Tout comme la Proposition, les œuvres induites par le *PE* retombent dans ce *fonds* dont parle François Jullien, qui est aussi appelé l'*Eternal Network* (le Réseau Éternel) par Filliou, justement ouvert au moment de la fermeture de ce lieu concret qu'était la *Cédille*.



En empruntant à la fois à la terminologie d'Einstein et au classique de la Chine ancienne qu'est le *Yi K'ing*, Filliou opère cette synthèse et cette « naturalisation de l'esthétique » que permet la *CF*. Rien ne doit être privilégié, rien ne doit être mis en tête, paradoxe de la Création qui passe par la simultanéité plutôt que par « l'arbitraire d'une première idée²⁶⁰ ». Le diagramme dit la totalité des processus en cours, et l'emprunt à la théorie de la relativité exprime de façon poétique l'extrême circonstancialité du jugement, comme dans les télégrammes « avec matériaux » de l'*Exposition Intuitive* de 1966. Cette volatilité s'y révélait d'une façon plus apaisée que dans le *Kabouïnema* de 1959, moins critique

257. Cf. annexe n° 20.

258. *EAAV*, p. 201.

259. Sylvie Jouval, « Robert Filliou dans les collections du musée » [en ligne], Paris, Centre Pompidou, 2012 ; <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Filliou/index.html>

260. Jullien, *op. cit.*

aussi : la répétition du syntagme « *somehow, somewhere* » rend compte de la dépendance de l'appréciation des qualités de l'objet envers le point de vue (ici, envers la sphère géographique et culturelle depuis laquelle il est perçu). Perpétrer la « beauté d'indifférence » duchampienne, ce n'est pas seulement pour Filliou refuser un monde occidental-centré mais dépasser « l'anesthésie complète²⁶¹ » que visait l'artiste au début du siècle, pour accepter tous les goûts sans prétendre à pétrifier les perceptions. Il s'inscrit dans cette tradition issue des avant-gardes, notamment à travers l'éloge de l'indifférent auquel s'est livré un Breton convaincu de « la rigoureuse équivalence, au point de vue intensité, de nos émotions en bien et en mal²⁶² ». Marque de la modernité post-nietzschéenne selon Decottignies, le refus de désigner une vérité quelconque en s'appuyant sur la distinction et l'exclusion est propre aux surréalistes. C'est la vie de l'esprit qui préoccupe le poète, « les choses qui sont et celles qui ne sont pas²⁶³ » méritant toutes deux une attention égale, comme chez Duchamp voulant – par l'anesthésie – ramener à des « régions plus verbales²⁶⁴ ». C'est là toute la différence que marque Filliou en s'appuyant sur des références plus volontiers scientifiques et spirituelles que littéraires et philosophiques, même s'il a connaissance de ces courants. Il adopte, en fait, un refus de la dialectique qui est propre au propos de sagesse, consistant à se retirer en-deçà de la contradiction plutôt qu'au-delà comme le font les avant-gardes²⁶⁵. La sagesse ne cherche pas à contester le principe de contradiction mais à le mettre d'emblée hors jeu : elle est en cela une anti-philosophie, se refusant à être elle-même « réduite à une position particulière, et par là exclusive, à quoi la condamnerait, par marquage retour, la position adverse²⁶⁶ ». « Elle se refuse à tomber dans le piège », continue Jullien, « puisque, en étant d'un côté, on ne peut en même temps être de l'autre, pour ne se priver d'aucun des deux, la sagesse ne se situera d'aucun côté²⁶⁷ ». Là où la philosophie voit une discrimination éclairante dans l'alternative Vrai/Faux, la sagesse perçoit une perte. Et Filliou avec elle. Sauf qu'il ne refuse pas, au début de sa pratique poétique,

261. *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 191.

262. Jean Decottignies, *L'invention de la poésie : Breton, Aragon, Duchamp*, Lille, Les Presses Universitaires de Lille, 1994, collection « Objet », p. 30.

263. Breton, *Ibid.*

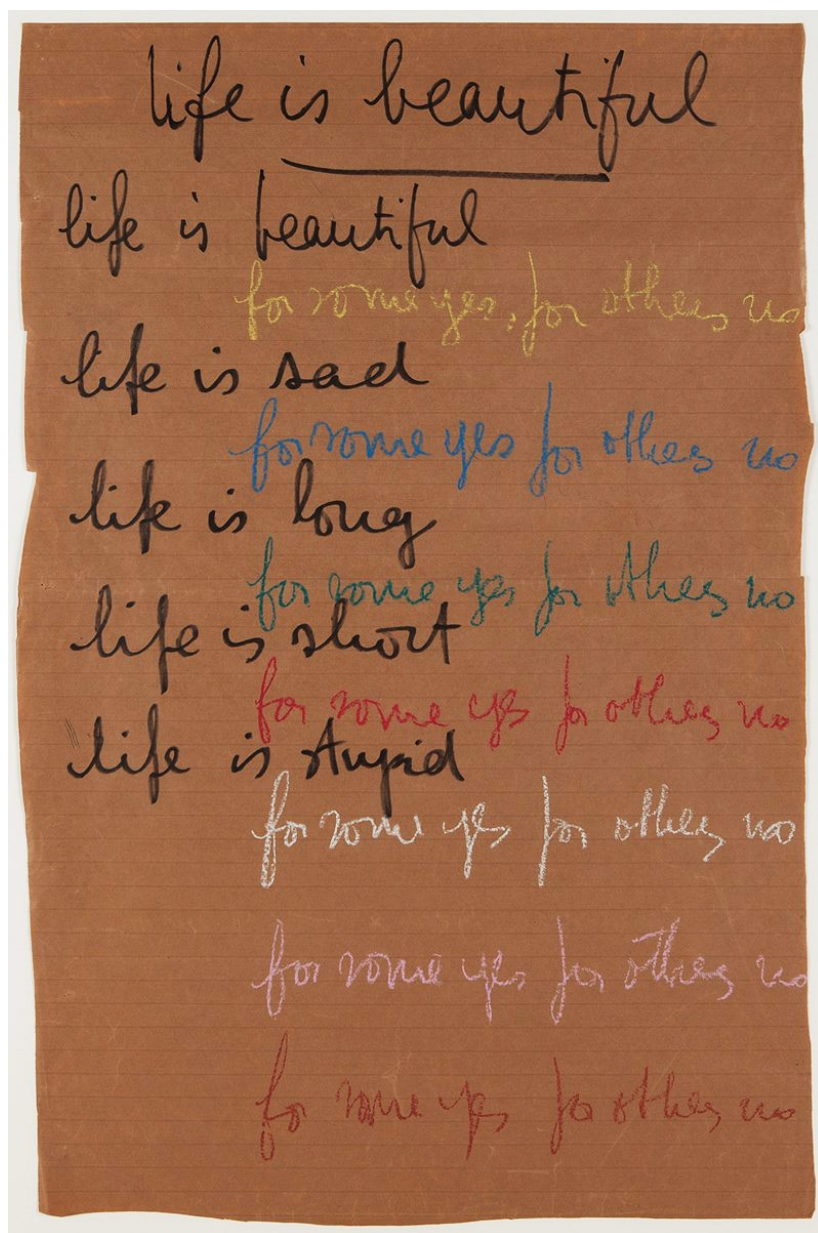
264. Duchamp, *Ibid.*

265. Comme l'explique François Jullien dans *Un sage est sans idée*, l'on peut distinguer à grands traits entre philosophie et sagesse en ce que la première est *agonistique* alors que la seconde, pacifique, se défend de tout affrontement ; la philosophie est *dialogique* et réclame un interlocuteur alors que la sagesse s'attache à déjouer le débat et biaiser le dialogue par une posture *soliloquante* ; enfin, alors que la philosophie est *exclusive*, c'est-à-dire qu'elle oblige la vérité, la sagesse est *compréhensive*, englobant sans dialectiser les points de vue opposés (p. 111).

266. *Ibid.*

267. *Ibid.*

cette phase prétendument agonistique, où l'on a vu que l'apparence dialogique était souvent un leurre.



« Life is beautiful », 1961, pastel et feutre sur papier kraft, dimensions n.r., Paris, collection Agnès b.

En fait, « la vie est belle / triste / longue / courte / stupide », pour « certains oui », « d'autres non » : d'où l'on constate que l'affirmation est possible, d'abord, puis enrichie par sa propre contradiction, qui fait coexister les possibles en faisant cohabiter, dans l'espace pacifié de la page, le *oui* et le *non*. Attention : nul irénisme ici, nul angélisme (puisque dieu et *diablos* seront convoqués dans le processus). Un constat « simple » de la coexistence, au sein du Réseau, de toutes les appréciations existentielles ; davantage, au

sein d'une même conscience, le constat de l'alternance constante de ces positions.

Il faut bien comprendre que chez Filliou, le système d'équivalence n'est pas une provocation. Au contraire, comme dans les télégrammes, l'éphémérité des appréciations est célébrée puisqu'elle repose sur l'intuition. Le poème, avec la répétition de ce syntagme « de détachement », évoque le fait qu'il est toujours quelqu'un, quelque part, pour accepter ou rejeter une idée. Même l'autoportrait photographique de l'artiste est sujet à cette arbitrarité : « quelque part, d'une manière ou d'une autre, c'est moi *ou* ceci est moi » (« *somehow, somewhere, this is me* ») écrit ce dernier sous son portrait. Chaque jugement est patiemment considéré, étudié, accepté – comme *embrassé* par le poète – puis relâché, retourné au monde.

C'est également ce qu'exemplifie, plus cruellement, le *Kabou ĩnema* version valise *RDCS*. L'objet n'est pas au-delà de la tension dialectique, il ne l'a pas dépassée mais il se déploie dans la plénitude de ses potentialités, ce que montre bien la forme même de la pièce, où la structure domine et sert à l'ajout infini d'inconnues. Dans ces formes poétiques du *Principe d'Équivalence*, les poèmes fonctionnent bien comme des illustrations, et l'homologie entre le fonctionnement du *PE* et celui des textes doit servir la démonstration. Le poème procède un peu comme une fonction mathématique : chaque objet (« vous prenez une bougie ») est successivement contemplé (« d'abord c'est une bougie »), détruit (« puis ce n'est pas une bougie »), puis joué, grâce à l'imagination débarrassée de ses préconçus (« puis c'est encore une bougie »). À l'inverse du *Bouddhisme zen expliqué à ceux qui sont dans le noir*, qui synthétise ce processus de dessillement, le *Kabou ĩnema* le décortique, l'ancre dans des exemples précis, pour bien montrer que, « ne projetant plus sur [l'objet] aucune grille qui l'enserme et le raidisse, on le découvre tel, enfin, on le découvre dans son *ainsi* (et se dissipe l'opposition du “c'est ainsi” ou “pas ainsi”）」²⁶⁸. Dix-huit objets circulent et donnent lieu à des gestes « clownesques », indique Filliou, « comme dans les premiers films muets », d'où le titre de la pièce, qui évoque tant le cinéma – malgré l'absence d'accentuation – que le *kabuki*, théâtre traditionnel japonais. Comme s'il voulait donner une caricature bouffonne de la *dukha*, ce sentiment d'impermanence qui est une des plus grandes sources de souffrance dans la pensée bouddhiste. Les étapes de l'Éveil sont ici simultanées, puisque contemplation, destruction et jeu arrivent en même temps : Filliou démonte nos processus mentaux et

268. Jullien, *op. cit.*, p. 140.

les sort de nous-mêmes. Il ajoute à ces actions un commentaire en voix-off, composant de petits poèmes combinatoires à partir des situations. Un exemple :

Objet 4 est un clairon.
A le contemple
B le détruit
C s'en fait une lorgnette, un siège,
avant de le jeter dans les coulisses.

**Un général, c'est un particulier
un clairon, c'est un clairon,
un particulier soufflant dans un
clairon, c'est le diable.**

Le dernier objet-support est le manuscrit de la pièce : il est contemplé, détruit puis transformé en avions de papier jetés vers le public. Ultime transgression et réversion, il est retourné en action, déclenchant la fin de la première partie mais pas de la pièce, qui devient alors parlante. Le dernière poème à être énoncé est le suivant : « le diable c'est peut-être l'ange / l'ange alors c'est le diable / et l'ange plus le diable, c'est le missionnaire ». Comme dans *Père Lachaise n° 1*, les figures antagonistes par excellence que sont Dieu et le Diable sont finalement réunies ici à travers la figure du poète en missionnaire, bifrons capable d'embrasser le bien et le mal avec équanimité. Tout comme dans *Père Lachaise* également, et dans la plupart des poèmes-action, la pièce peut être jouée et improvisée par tous, du moment que l'on « connaît bien ses diables ». Ce que le poète met en jeu ici, dans cette prolifération idiote de gestes et de commentaires, c'est une renaissance de la conscience, animée par le choix, comme l'expliquait Bergson :

C'est la conscience [...] qui est à l'origine de la vie [...]. Mais cette conscience, qui est une *exigence de création*, ne se manifeste à elle-même que là où la création est possible. Elle s'endort quand la vie est condamnée à l'automatisme ; elle se réveille dès que renaît la possibilité d'un choix²⁶⁹.

La possibilité du choix, Filliou la montre dans ses poèmes combinatoires, où tout repose sur le terme que l'on choisit de placer en premier et celui qu'on choisit de lui opposer, tous deux interchangeables – plus il y a de choix à effectuer, plus la conscience variera d'intensité et plus sa vie sera riche, dit le philosophe. Quitte à se perdre dans une infinité de possibles ou dans une régression à l'infini. Pour sortir du sommeil de l'automatisme, il faut veiller constamment à s'échapper du systématique ; comme le dit bien Barthes, le refus peut lui-même être pris dans le dogmatisme s'il se veut silence absolu. C'est peut-être pour cela que le *Kabouïnema* est si bavard : puisqu'il tend au Neutre, il ne peut pas affirmer le refus du jugement par un silence mais préfère « le coût minimal d'une

269. Henri Bergson, *La conscience et la vie* [29 mai 1911], Paris, PUF, 2007, collection « Quadrige. Grands textes ».

opération de parole tendant à neutraliser le silence comme signe²⁷⁰ » – la parole comme signe, ajouterions-nous. De fait, en étant toujours en mouvement, l'art combinatoire est bien celui d' « être perdu sans se perdre », pour reprendre à nouveau la terminologie du poète.

Dans ce corpus combinatoire prolifique, le *Continu Espace-Temps à Quatre Dimensions* est un poème crucial, paru pour la première fois en 1962 dans la revue parisienne *KWY*. La version originale anglaise du texte est issue de *A classical Play*, écrit en 1958. Il s'inscrit en propre dans cette « économie trinitaire et enchevêtrée » dont parle Sylvie Jouval à propos du *PE*, puisqu'il s'articule systématiquement en trois phases, selon la structure suivante : X est incompréhensible / X ou Y est incompréhensible / mais X et X ou X et Y c'est [inconnue] / ou ce qu'il vous plaira. En voici un long extrait, jusqu'à son terme :

un enfant est incompréhensible
un enfant est incompréhensible
mais un enfant et un enfant
c'est

une nation
ou ce qu'il vous plaira

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 qu'il vous plaira

pourquoi l'homme est en vie est incompréhensible
pourquoi l'arbre est en vie est incompréhensible
mais un homme pendu à un arbre
est

mort
ou ce qu'il vous plaira

un pigeon est incompréhensible
un bourgeois est incompréhensible
mais un pigeon mangé par un bourgeois
est

un repas
ou ce qu'il vous plaira
un bourgeois mangé par un pigeon
est

270. Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 56.

un miracle
ou ce qu'il vous plaira²⁷¹.

Filliou en harmonisateur est bien possesseur de ce pauvre privilège du poète qui consiste à percevoir cette spatialisation du temps qui redistribue les notions de passé, présent et futur et fait du temps de l'esprit un flux continu et non réversible. Il voit « tous les sens à la fois », et les déplie poétiquement dans le *Continu espace-temps*. L'esprit est à la source de toutes les discriminations, et Filliou nous invite à y circuler librement plutôt qu'à l'enfermer dans des alternatives stériles. Cette mention conclusive, réitérée – « ou ce qu'il vous plaira » – ouvre chaque affirmation, à nouveau, sur la possibilité de sa contradiction. Davantage, elle matérialise à la fois un vide relatif et un « pas fait » (puisque la combinaison qu'il propose est à la fois *bien* et *mal* faite) qui fait du poème « un transitoire de la pensée²⁷² » au caractère exponentiel. Le *PE* est une matrice de création continue. Mais sa structure ne tourne pas à vide : elle repose sur l'effondrement progressif de l'affirmation en tant que discrimination, et sur l'affirmation – paradoxale – d'un goût. Avec cette formule « ou ce qu'il vous plaira », Filliou cherche à provoquer, se présentant en dandy, comme dans une sorte d'indifférence absolue envers le devenir de son poème. En fait, comme à travers les exemples du *Kabouïnema*, Filliou invite à assumer ses propres affinités. C'est pour cela qu'il fait des propositions fortes dans les combinaisons qu'il choisit, qu'il utilise ses propres préférences, ce qui vient apparemment contredire ce principe de non-jugement qu'est le *PE*. Le verbe « plaire » évoque la séduction, le désir, le papillonnage : Filliou harmonise « en se servant des disjonctions²⁷³ », mais sachant qu'elles sont relatives, il ne s'y attache jamais. Le poète ne se prive pas de l'alternative vrai/faux, tout comme le sage taoïste dont il s'inspire certainement : toute commodité lui est utile pour « épouser la circonstance et répondre à son *ainsi* particulier²⁷⁴ », sans produire de vérité. Il ne refuse aucun outil, puisque c'est leur agrégat qui produit l'équilibre, comme en attestait la *Tool Cross*.

« Éradiquer le verbe être » implique un remodelage complet de la langue sur le mode d'une régression à l'infini ou d'une combinatoire maintenue en activité. Cette ambition, qui réunit un temps philosophes antiques (sceptiques notamment) et sagesse orientales, demande en effet aux sujets de pouvoir être constamment permutés pour ne pas

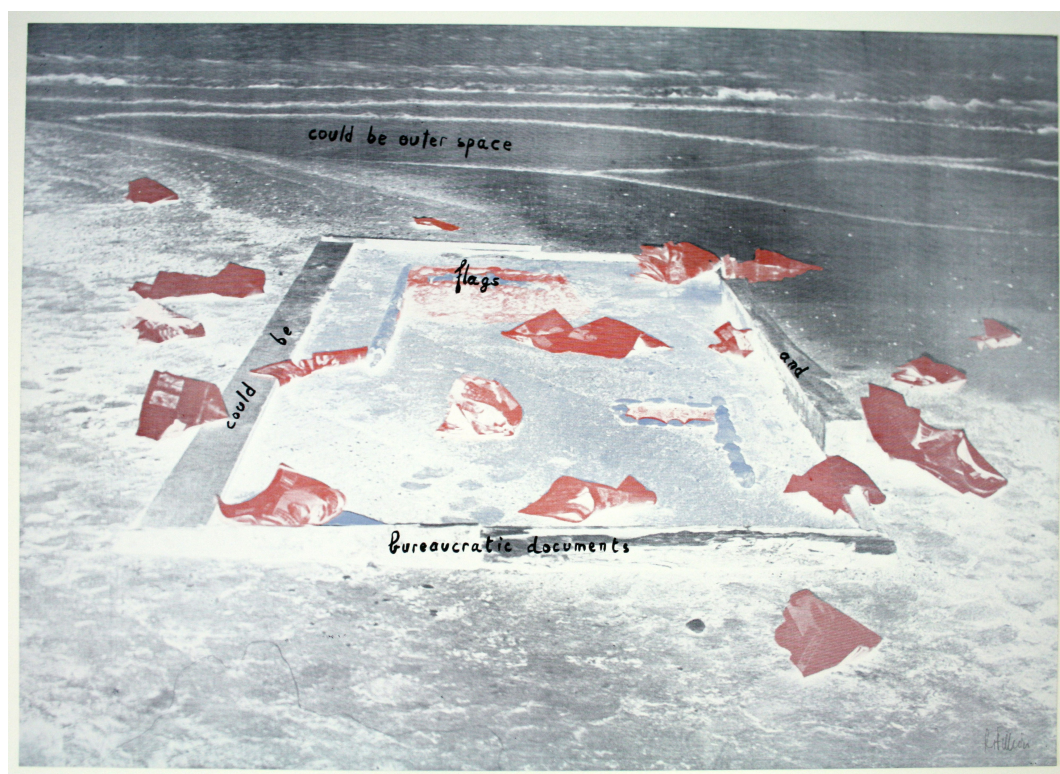
271. Reproduit dans le catalogue monographique de 1984, p. 40. À retrouver en intégralité à l'annexe n° 10.

272. Savang, *op. cit.*

273. Jullien, p. 183.

274. *Ibid.*

reconduire l'ontologie. Si rien n'est un « en soi et par soi », alors « rien n'est *un* » puis « rien n'est », explique Jullien. « Être est alors un terme qu'il faut partout supprimer » ; l'écriture combinatoire – et le « ou ce qu'il vous plaira » – devient ce moyen de dire que « [cela est] en train de devenir et de se faire et de se détruire et de s'altérer²⁷⁵ » tout en même temps. Donner congé au jugement, ce n'est pas abolir le goût mais plutôt assumer une flânerie sans fixation à l'intérieur du champ de ses choix, flânerie qui n'est pas sans conséquence puisqu'elle consiste à « affirmer un *je ne sais pas*²⁷⁶ » plein, doctrinal, littéral, pour reprendre le Barthes du *Neutre*. Le *je ne sais pas* est bien une réponse et non une dérobade, il est « responsable » et « scandaleux », dit encore Barthes. Il sert, littéralement, à désarmer la pensée, comme le proposent les 7 *Childlike Uses of Warlike Material* [*Sept Usages Enfantsins d'un Matériel de Guerre*], un ensemble de sculptures et de sérigraphies datant de 1971.



« *Could be outer space / could be flags and bureaucratic documents* », planche sérigraphiée extraite du portfolio 7 *Childlike Uses of Warlike Material*, 1971, 49, 5 x 69,5 chaque, Éd. Hartmut Kaminski, Düsseldorf.

Elles sont fondées sur le jeu des équivalences entre sept objets (ou ensemble de détrit), trouvés par Filliou et Hartmut Kaminski lors de promenades au bord du Rhin, et des artileries ou d'autres entreprises à caractère militaire. Le poète rejoue ici l'enfance de

275. Jullien, p. 118.

276. Barthes, *Le Neutre*, p. 253.

l'art à travers une structure combinatoire qui, répétant le syntagme « *could be* » – « pourrait être » – permet l'analogie entre les deux types d'objets. L'objet trouvé, source de décollage, est confronté à deux modes d'être contradictoires : l'un l'associe au champ militaire tandis que l'autre l'associe à l'univers naturel (le désert, l'océan, la lune par exemple).

Encore une fois, Filliou ne sais pas et il ne refuse rien : l'équivalence perturbante entre des éléments militaires, belliqueux et artificiels, et l'immensité du cosmos doit faciliter cet *Art de la Paix* auquel il travaille alors. Puisque les sous-marins peuvent être des montagnes et les étoiles des uniformes,

Je peux mettre le sous-marin en haut des montagnes / le missile sur la lune / les uniformes autour des étoiles / le tank au milieu du désert / les fusils dans l'océan / les documents bureaucratiques dans l'espace intersidéral /
Je peux mettre le feu à l'académie de guerre²⁷⁷.

Comme dans le *Continu Espace-temps*, c'est parce que les choses sont comparables, équivalentes, combinables à l'infini, qu'on peut déformer et réformer la pensée. Le choix de la coexistence du bien et du mal conduit donc à l'émergence de ce troisième terme qu'est le « pas », soit à la Création.

C. Synthèse : *L'Autrisme*

L'Autrisme, manifeste-action et *Secret Relatif de la Création Permanente*, opère en 1962 la synthèse de tentatives ou de versions ultérieures, qui se tiennent en réserve dans la valise. S'il est *relatif*, c'est donc au sens du *Principe d'Équivalence* puisqu'il est un des deux cœurs vibrants de la *CP*²⁷⁸, cette pédagogie à Mystère qui avance à découvert. Plutôt que d'exemplifier une pratique combinatoire par l'écriture, le poème-action se situe en amont, au niveau de la pensée elle-même. S'il s'exprime dans une performance, c'est pour déjouer le caractère potentiellement dogmatique de la proposition autant que pour mieux aider à sa compréhension en passant par l'expérience. Toutefois, c'est la simultanéité explorée par le *Kabou ĩnema*, par exemple, qui mène à cette possibilité de « faire autre chose », « penser autre chose ». La combinaison de trois gestes (contempler, détruire, jouer) au même instant, même s'ils sont incarnés par trois personnes différentes,

277. Texte du portfolio repris par Jouval, *op. cit.*, p. 56.

278. Son *Secret Absolu* sera révélé dans la troisième partie.

permet d'avancer vers ce refus d'une pensée sclérosée, comme enroulée sur elle-même. L'objet est le support de cette méditation et le déploiement des intentions à son sujet devient le grand déballage de ce que chacun peut éprouver à son égard. Cette versatilité désirable est dite par un des poèmes, dont l'objet déclencheur est les protections périodiques de Marianne et qui ancre donc sa composition dans un antagonisme genré :

Je suis, c'est moi
Tu es, chérie, c'est toi
Tu suis, chérie, je es, c'est le diable²⁷⁹.

En jouant sur l'homophonie des verbes être, avoir, peut-être aussi haïr, en première personne, Filliou dit bien qu'être ne devient un problème – tout comme l'existence affirmée de sa compagne – que lorsqu'on bascule dans la possession : elle qui le suit servilement par une simple inversion des sujets, donc qui n' « es » plus ; et lui, qui « es », c'est-à-dire soit qu'il entre en possession de quelque chose, soit, qu'il entre en détestation : je hais, j(e)'ai, ce qui d'un point de vue bouddhiste relève de la même souffrance d'attachement. Puisque « tout arrive et tout arrive en même temps », une restitution fidèle de la vie de l'esprit ne peut passer par une volonté de capter son « être », qui par définition échappe. Ce désir de captation ontologique, c'est le diable. Il crée la servilité de celui qui reçoit l'affirmation comme une vérité et s'y soumet en la suivant, mais il engendre cette même servilité du côté de celui qui prétend connaître cette vérité, tenu captif comme un diable en boîte par ses propres idées. Heureusement, si l'on connaît bien ses diables, l'on peut les retourner sur eux-mêmes, comme ce cuir retroussé de la pensée dont parlait Dubuffet, ils deviennent des anges, explique le dernier poème de *Kabouïnema*. Le Janus bifrons, ange et diable à la fois, fait donc figure de missionnaire, qui fusionne envers et endroit. Et sa mission, par homologie, est d'interroger sur l'action ou la réflexion en cours en invitant à y contrevenir immédiatement :

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

Voix de D : Ici D. Je pense que quoique vous pensiez, mieux vaut penser 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 ?

279. *Kabouïnema*, *op. cit.*

C: J'écoute D.

A, B : fais autre chose.

C raccroche et se rassoit.

C: Que faisons-nous ?²⁸⁰

Filliou, avec *L'Autrisme*, empêche littéralement de suivre : les autres, le fil de sa pensée, la cohérence apparente d'un raisonnement. La peur (panique, pourrait-on dire) de la préhension, de la tentation à extraire quelque chose du flux de pensée pour le figer, conduit même le poète, d'une certaine façon, à refuser l'écoute. Le dialogue, dans la pièce, est rendu impossible par le principe de *L'Autrisme*. La conversation n'a d'autre contenu que son propre déroulement, les questions ou injonctions que s'adressent les personnages ramènent toujours à leur propre activité, comme s'il n'y avait pas d'extérieur : toute échappée (vers maman ou une belle blonde) est brimée par un « fais autre chose », puisque faire et penser sont ici strictement équivalents. A, B, C, D, E (qui pourraient être, à nouveau, une seule et même personne) fonctionnent comme des empêcheurs de tourner en rond. Chaque fois que l'un ou l'autre révèle ce à quoi il est en train de s'adonner, l'autre, en bon gardien de ce faire « rien » primitif, semble le rabrouer. En coupant court, Filliou ne fait pourtant pas de ses personnages des censeurs. En fait, cette violence à dérouter la pensée ou l'action de sa direction ne fait que rejouer, en creux, la violence même de l'idée de but. Le poète veut donner les moyens d'éviter l'injonction à répondre, à se définir, et c'est seulement la véhémence de sa proposition qui sera à même de se poser en égal vis-à-vis de l'agressivité contenue par ces interpellations :

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

280. *L'Autrisme*, *op. cit.*, annexe n° 16.

soyez autre part
soyez avec quelqu'un d'autre
soyez quelqu'un d'autre
soyez autre chose²⁸¹.

La question, chez Filliou, ne vise pas une réponse. À l'inverse, elle vise à bloquer la volonté de répondre, à provoquer la confusion, puisque les spectateurs devaient partir, crier, s'embrasser, se battre ou se serrer la main à la fin de la pièce. La fin est non seulement souhaitable mais accélérée par l'urgence à faire autre chose, à sortir de la représentation pour être dans l'action. *L'Autrisme* est un remède brutal contre la réification mais il ne vise pas à empêcher la pensée : comme dans la pratique méditative, il s'agit de « laisser passer », c'est-à-dire de considérer chaque morceau de pensée ou d'agir pour ce qu'il est, l'expression d'un vouloir fugace qui ne doit pas être refoulé dans les marges de sa conscience mais au contraire absorbé par elle, pour qu'elle puisse mieux retourner à sa propre et sereine activité. En enjoignant à être constamment quelqu'un d'autre, Filliou aide à nouveau à se débarrasser de ses oripeaux, il prépare à ce « rien » qu'est le *Secret Absolu* de la *CP* (car il y a bien, finalement, un absolu, après ce démontage qu'est *L'Autrisme*). Cet absolu se dit, à demi-mots, en incipit de la pièce, puisque A, seul, ne pense pas, ne fait rien d'autre – ne fait « rien ». Il a atteint cet état que visait aussi le « poème des agonisants » *AVANTDIEU-AVANTANTIDIEU*, probablement écrit entre 1958 et 1962 :

dis ou ne dis pas dix et pense neuf
dis neuf et pense huit
dis huit et pense sept
dis sept et pense six
dis six et pense cinq
5
dis cinq et pense quatre
dis quatre et pense trois
(o non du père o non du fils o non du saint-esprit)
dis trois et pense deux
dis deux et pense un
dis 1 et ne dis ne pense
rien rien rien
rien

Ce que le poète veut atteindre dans le principe de *L'Autrisme*, c'est cette capacité au « rien » en présence des autres. La situation dialogique doit être une force. C'est de l'échange avec les autres personnages que l'on peut tirer cette capacité à être toujours en

281. Version *EAAV*, p. 101.

mouvement, même si au départ ils semblent empêcher la méditation. *L'Autrisme* préfiguré par le poème des agonisants engendre cette régression à l'infini qui touche au vide final. Il faut noter, à nouveau, la figure trinitaire du poème, puisque le « l » permet d'atteindre ces trois « rien » composés en losange (et annoncés ou sous-titrés par l'échappée chrétienne du trois). Il s'agit de se placer en amont de toute opposition : avant dieu, et avant l'anti-dieu ; avant la trinité chrétienne (o « non ») et à sa suite. Plus d'antagonisme ici puisque dans l'unité c'est le vide créateur qui peut être atteint. L'on retrouve le *PE* : *L'Autrisme* veut se placer en-deçà de tout jugement, aider à toucher au « pas fait ». Peu importe qu'actions et pensées soient bien ou mal faites, mieux vaut qu'elles ne le soient pas, puisqu'ici seul le « pas » permet de louvoyer. Il fait image du monde mental, selon la trinité bouddhiste, coexistant avec monde vital (bien fait) et physique (mal fait). Comme dans *L'Exposition intuitive*, la simultanéité s'ancre dans cet univers mental et s'adresse à l'intuition (le troisième œil). C'est certainement pour cela que Filliou n'en reste pas au « pas fait ». Les trois mondes se nécessitant pour fonctionner, il faut en passer

1. par faire et penser quelque chose (B)
2. par ne plus le penser ou le faire (M), sous l'injonction des autres, poussé à être un autre pour soi-même
3. pour ne plus « rien » penser ou faire du tout (P).

Le poète cherche à harmoniser ces trois dimensions du *PE*, à n'en rejeter ou n'en préférer aucune. Cette série de poèmes est marquée par l'idée d'abandon et de fin : *L'Autrisme* est ce point d'entrée du *PE* en même temps qu'il en est l'expression achevée, puisque les textes qui le précèdent font un adieu définitif au principe de discrimination, témoignent de son agonie. Dans *Un monde des derniers adieux/A world of compensating sorrows*, pièce bilingue de 1958, le poète et son double profèrent une série de renoncements en même temps qu'ils se disent adieu en tant que figure dissociée :

F. jamais plus
 A. *under my window* [sous ma fenêtre]
 F. une dernière fois
 A. *there is a man under* [il y a un homme sous]
 F. une dernière fois
 A. *this is how* [c'est comme cela]
 F. une dernière fois
 A. *my window* [ma fenêtre]²⁸².

282. Pièce de la valise *RDCS*, *op. cit.*, annexe n° 13.

L'unité (de soi, de la pensée) est trouvée après avoir laissé les noms, les produits, les paroles sur l'amour, les prières, les chansons des autres derrière soi. Cette liste sous forme de prolégomènes s'ouvre sur la seconde partie du poème, qui se présente comme *AvantDieu-AvantAntiDieu* mais en version bilingue. Tout comme dans ce dernier, il y a disjonction entre le chiffre proféré et le chiffre pensé, qui est toujours un cran en-deçà. Il n'y a donc pas progression mais régression de la pensée ou plutôt progression par soustraction puisqu'à chaque fois que l'on doit dire un chiffre c'est celui d'en-dessous, celui qui lui est inférieur, qui doit être conçu. Le dédoublement énonciatif permis par les deux langues inverse toutefois cette direction puisque le personnage anglais commence à un tandis que le français commence à dix. Les énumérations croissantes et décroissantes s'entrelacent donc, comme une préfiguration de *L'Autrisme* : pendant que F dis « dix » et pense « neuf », A dit « un », et ainsi de suite, jusqu'à fusionner au niveau du un/du dix, avant de repartir chacun dans sa direction :

F. dis ou ne dis pas 1		
et pense	ne dis	
	rien	rien
	rien	
A.	ten	ten
	ten ²⁸³	

Croissance (élévation) et décroissance (soustraction) se rejoignent donc en ce même point – au niveau du « rien » puis fusionnent en « n+1 / zero / infini²⁸⁴ ». La potentialité, lorsqu'elle est tenue en attente, en puissance « pure », est au *juste milieu*, juste milieu du trigramme que l'on retrouve ici pour conclure.

Ce juste milieu se trouve dans « l'égalité des extrêmes²⁸⁵ », explique François Jullien, soit entre l'*Anti-Dieu* et l'*Avant-Anti-Dieu*, entre l'ange et le diable, au niveau de cette ligne fictive qui coupe le portrait du « pauvre privilège du poète » en deux. Grâce à la trinité, que l'on retrouve dans l'hexagramme, il n'y a pas de centre, ou bien deux milieux. Ce centre en mouvement qu'est *L'Autrisme* permet d'éviter la polarité, ou plutôt, de se placer au-delà ou en deçà de toute antinomie. Il est cette « pensée des extrêmes permettant, par variation d'un pôle à l'autre, parce qu'elle n'adopte aucun parti pris, ne s'enferme dans aucune idée, de déployer le réel dans *toutes ses possibilités*²⁸⁶ ».

283. *Ibid.*

284. *Ibid.*

285. Jullien, *op. cit.*

286. *Ibid.*, p. 32.

Penser autre chose, faire autre chose, ce n'est rien refuser mais ne s'enliser nulle part : Filliou s'inscrit dans cette *logique de déroulement* dont parle Jullien. Le réel étant procès, le milieu n'a pas de centre fixe puisque la régulation s'exerce de manière continue. Comme dans une boîte de 1972, le vide – le creux, ce qui a été ôté – est traversé par ce centre mobile sous la forme d'un nœud sur la ficelle du réel. Ce nœud pourrait être une pensée : ponctuelle, elle s'inscrit dans le processus (sur la ligne continue de la ficelle existentielle qui les relie toutes entre elles) tout en le marquant, mais pas de façon irréversible, pas à la façon d'une rupture : le fil continue son chemin « médiocre », au milieu du vide.



Il y a un nœud au milieu de cette ficelle / au centre de cette page où il y a un dessin, 1972, papier, ficelle, pastel, carton, 44 x 64 x 6 cm, Berlin, Galerie Barbara Wien.

Car enfin, le juste milieu c'est aussi le médiocre, en tant qu'il se révolte chez Filliou, c'est-à-dire s'affirme comme la voie juste. Puisqu'il ne s'agit pas de se démarquer, de s'affirmer ou de s'opposer mais de *couler*, le milieu renvoie aussi au monde quotidien, espace-temps de la « synchronicité dialectisée » selon Bruce Bégout, « qui balance sans trêve entre identité et différence²⁸⁷ ». Il faut noter ici que ce qui réunit « sagesse » et quotidien, c'est cet art de l'adaptation à la contingence de l'expérience, art de

287. Bégout, *op. cit.*, p. 477.

l'homme sagace, qui essaie à chaque instant de sa vie de trouver une juste mesure entre son désir d'ouverture à l'expérience imprévisible et son besoin de construire un terrain familier où l'inconnu puisse se changer en connu²⁸⁸.

La médiocrité doit alors être revalorisée en tant qu'elle est cette vertu à se tenir au milieu, cette médiété, dit Bégout reprenant Aristote (que citait Filliou à ce sujet, regrettant avec lui « le tiers, le juste milieu »). Le quotidien, vertueux parce qu'il est « authentiquement médiocre », permet la « médiation des contraires sans privilégier l'un ou l'autre²⁸⁹ ». *L'Autrisme* met en exergue cette stratégie invisible, continuelle et prudente, cet anti-héroïsme du quotidien qui pourtant tient ensemble l'existence, dans ses deux directions : l'« ex » de la stance, soit la sortie « hors de soi », et la « stance » dans l'ex, le maintien. En fait, l'individu ne fait jamais *l'un* ou *l'autre* mais les deux à la fois dans ce mouvement de balancier qui ne connaît pas d'interruption. Ce juste milieu est une architectonique, comme le disait Aristote lu par Bégout, qui appartient à la vie courante, « balance précaire, mobile et fragile, dont la fragilité n'est justement pas un défaut mais la qualité essentielle²⁹⁰ », conclut ce dernier. Il est passionnant de remarquer ici que c'est dans cette figure de la balance que s'incarne à nouveau la pédagogie poétique de Filliou, *qui ne connaît pas de synthèse*. Elle s'appuie sur la connaissance intime et intuitive de cet antagonisme existentiel qui parcourt le monde quotidien et tout individu, et qui

ne s'achève ni dans la réconciliation des deux adversaires ni dans la victoire de l'un sur l'autre, mais vit de la tension constante et souvent invisible des opposés, « c'est la vicissitude même qui échappe à toute reprise dialectique ». Il n'y a pas de synthèse dans la vie quotidienne ; il n'y a que des combines, des arrangements, des ajustements qui ne parviennent jamais à une concorde finale²⁹¹.

C'est ici qu'intervient le poète : plus que des combines, il vise l'instauration de solutions pacifiques, et il les trouve dans ce juste milieu qui est « la seule position théorique tenable », « celle ne se fixer en aucune » : « bien loin de s'immobiliser à mi-chemin des extrêmes », la justesse de cette position et de la conduite qui en découle, « dépend complètement du cas rencontré²⁹² », explique Jullien. *L'Autrisme* dissout « la possibilité même d'une vérité²⁹³ » puisqu'il met en mouvement le juste milieu de la *congruence*, « jamais arrêté, stabilisé, défini²⁹⁴ ». C'est en cela qu'il est un manifeste : parce qu'il se place en-deçà de toute position théorique. Il s'agit d'éviter le débat, de laisser ceux qui

288. *Ibid.*, p. 495.

289. *Ibid.*

290. *Ibid.*

291. *Ibid.*, p. 502 (la citation est de Blanchot).

292. Jullien, *Ibid.*, p.113.

293. *Ibid.*

294. *Ibid.*

sont allés d'un côté osciller naturellement de l'autre, appuyés sur cette balance impartiale qui évite à l'esprit d'advenir. L'esprit se forme donc en refusant de s'enfermer dans une position, et, aidé des poèmes, le lecteur pourra peut-être parvenir à toucher à ce vide de l'illimitation qui est au cœur du processus d'individuation.

Chapitre 7. Une poétique du vers à compléter

Voici ! Plus une ombre dessus, dessous ni autour, quoique nous soyons entourés
d'objets énormes ; plus de route, de précipices, de gorge ni de ciel : rien que du
blanc à songer, à toucher, à voir ou ne pas voir, car impossible de lever les yeux de
l'embêtement blanc qu'on croit être le milieu du sentier²⁹⁵.

le vide vidé de son vide c'est le plein
le vide rempli de son vide c'est le vide
le vide rempli de son plein c'est le vide
le plein vidé de son plein c'est le plein
le plein vidé de son vide c'est le plein
le vide vidé de son plein c'est le vide
le plein rempli de son plein c'est le plein
le plein rempli de son vide c'est le vide
le vide rempli de son vide c'est le plein
le vide vidé de son plein c'est le plein
le plein rempli de son vide c'est le plein
le plein vidé de son vide c'est le vide
le vide rempli de son plein c'est le plein
le plein vidé de son plein c'est le vide
le plein rempli de son plein c'est le vide
le vide vidé de son vide c'est le vide
c'est le plein vide
le plein vide vidé de son plein vide
de son vide vide rempli et vidé
de son vide vide vidé de son plein
en plein vide²⁹⁶

Comme dans les bégaiements de Luca où il finit par devenir un son, le vide est une matière plus ou moins compacte, plus ou moins malléable, compressible, expérençable. En ouvrant ce mot-matière, Luca nous révèle les secrets du vide et du plein, principes complémentaires que la riche combinatoire délivre de leur place assignée : chacun peut compénétrer l'autre, jusqu'à l'indistinction finale du « plein vide », oxymore suprême de cette fusion. Le poète est bien « celui qui [en] ouvr[ant] le mot ouvre la matière »

295. Arthur Rimbaud, lettre du dimanche 17 novembre 1878, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1972, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 305.

296. Ghérasim Luca, « Autres secrets du vide et du plein », *Héros-Limite*, Paris, Gallimard, 2001, p. 47.

puisqu'il est le support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin²⁹⁷ ». Les mutations que subit le mot durant l'exploration systématique de ses multiples facettes sonores le libère sémantiquement : comme dans les poèmes d'Éveil, série d'inversions ou de combinatoires qui déjouent la structure duelle qui régit notre pensée pour instaurer une (sainte) trinité, le « vide vidé de son plein c'est le vide ». L'on en revient/arrive toujours à ce point blanc, vierge, cet espace dégagé pour s'inventer courageusement, sauter dans le vide. Il est toujours à la fois point de départ et désir d'un rivage où s'ancrer/s'encrer, il est « suscité²⁹⁸ », comme par Perec au début d'*Espèces d'Espaces*. Si écrire est *habiter* la page et la parcourir sensuellement, laisser des blancs est pour l'écrivain cet acte magique, presque religieux, de trouver le sens en instaurant ses propres espaces. À la direction linéaire que prend naturellement la feuille de papier avec laquelle l'écrivain doit se familiariser, support à adopter, il oppose la liberté de mettre en déroute ce sens, cette direction qui le dirige aussi. Le blanc est un principe de discontinuité : celle des trous de mémoire ou des fulgurances de l'anamnèse, celles du vécu qui se tait ou que l'on tient volontairement en respect pour laisser la place aux autres ; comme ce châssis sans toile, rien qu'une structure sur le contour de laquelle Filliou écrit, de gauche à droite :

n'importe qui
n'importe quand n'importe comment n'importe pourquoi
n'importe quoi
n'importe où²⁹⁹.

Sur le rectangle dénudé du châssis, impossible d'attribuer un sens de lecture au poème : le lieu, la motivation, la façon, la date et la personne n'ont réellement aucune importance, leur ordre encore moins. Ce qui compte, c'est l'espace que dessine le châssis en creux, à l'intérieur duquel le poète propose de se portraiturer librement, ou n'importe quoi d'autre, ou de ne rien faire du tout, puisqu'il faut pouvoir « changer d'erreur³⁰⁰ ». Le vide, pour Filliou, se doit avant tout d'être rassurant et fonctionnel. Il est ce principe de cohésion³⁰¹, ce lieu voué à la rencontre : placé en incipit d'*Enseigner et apprendre*, le

297. Luca cité dans la préface « Parler apatride » d'André Velter, *Ibid.*, p. 12.

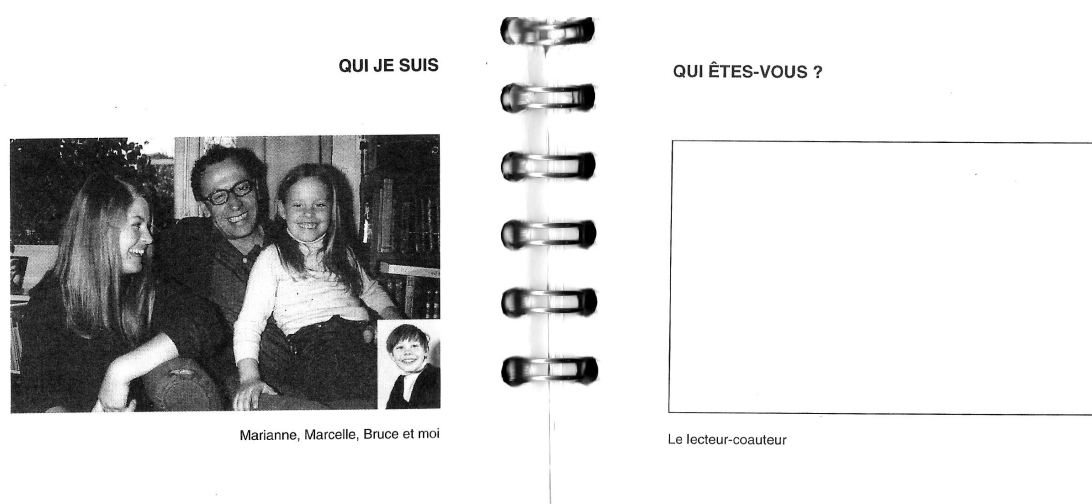
298. Perec, *Espèces d'Espaces*, *op. cit.*, p. 23 : « J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. / Je suscite des blancs, des espaces (sauts dans le sens : discontinuités, passages, transitions) ».

299. *N'importe où/n'importe qui/n'importe quand/n'importe comment/n'importe pourquoi/n'importe quoi*, 1970, texte manuscrit sur châssis en bois, 40 x 50,2 cm, Cologne, collection et éditions Hundertmark.

300. Filliou repris par Jean-François Savang, article *op. cit.*

301. En cela, il est l'expression paradigmatique de la créativité, comme l'explique Sylvie Jouval : « par créativité, il faut entendre également l'unité de temps où l'invention du sujet et sa réalisation fusionnent ; où elle associe au contenu une forme, la met à l'épreuve. Aussi la notion de créativité s'appréhende comme le passage à l'acte, à l'expérimentation, comme la réalisation de soi et non pas comme une attention portée aux qualités artistiques formelles, au savoir-faire mis en œuvre lors de la réalisation »

cadre vide devra servir à l'intégration matérielle du lecteur co-auteur dans l'ouvrage. « Qui je suis » est coextensif à « Qui êtes-vous ? ». Le parallélisme vaut cependant pour la réciproque : c'est parce qu'il pose la question à son lecteur, parce qu'il l'invite à prendre la parole, que Filliou se permet de dérouler son autobiographie succincte, prélude au multilivre qui s'ouvre en effet sur l'évocation de ces espaces libérés pour un lecteur invité à l'action. Le parallèle fonctionne d'une étrange façon : c'est d'abord le cadre vide, en attente, qui inquiète en début d'ouvrage. Puis le regard se tourne vers ce portrait de famille idyllique, voire idéalisant, et le déséquilibre entre cette unité familiale et le vide à droite est presque choquant.



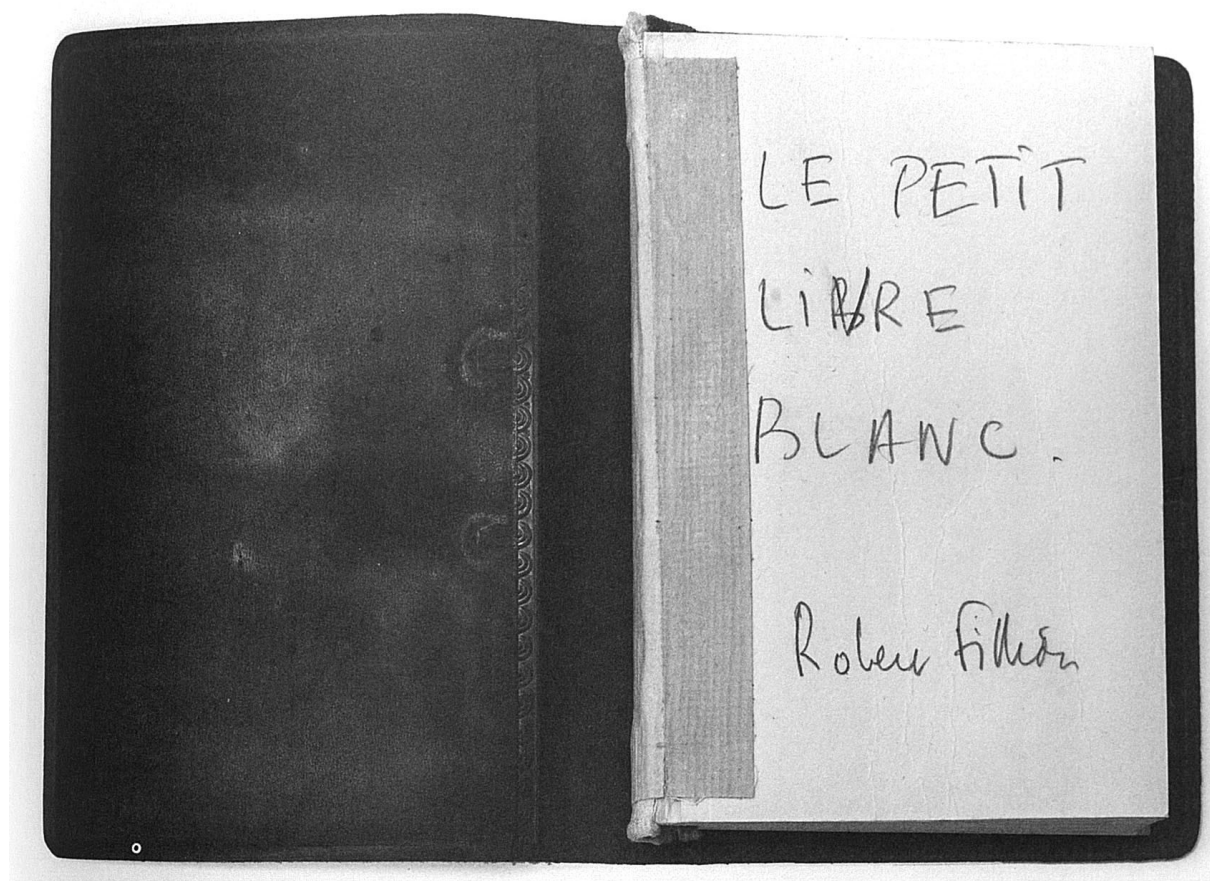
C'est la photographie, par une sorte d'effet retour, qui provoque un sentiment d'inquiétante étrangeté envers ces sourires déployés *in absentia*, « image d'une famille mythique et fiction d'une vraie famille³⁰² ». L'artificialité du procédé fait basculer le malaise du côté de l'image du poète. Le cadre vide devient au contraire vital (et vitalisant), réinjectant de l'oxygène pour Filliou lui-même, qui décide d'ailleurs d'inscrire son récit en dessous de cet espace disponible. La présence en attente du lecteur favorise donc l'autoportrait, qui débute par la place donnée au co-auteur pour glisser rapidement vers la parole personnelle *via* un passage métaleptique (« Inutile de poursuivre à la troisième personne. Je suis cet homme³⁰³ »). Le système d'autorisation de la parole est inversé : c'est la place laissée au lecteur qui insuffle ce nouveau lieu d'expression pour l'auteur et vient rendre légitime sa tentative d'autoportrait. Le passage par l'Autre – par

(*Ibid.*).

302. André Rouillé cité par Magali Nachtergaele, *Les mythologies individuelles : récit de soi et photographie au 20^{ème} siècle*, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2012, collection « Faux titre », p. 117.

303. *EAAV*, p. 7.

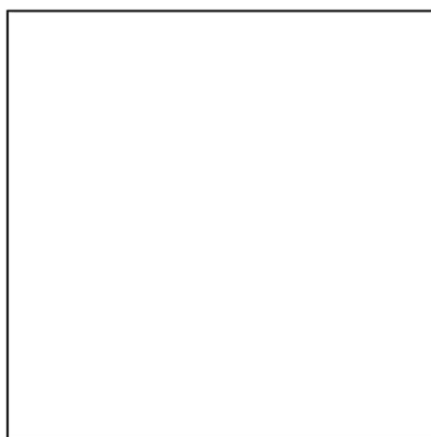
la disponibilité et la mise en suspens que suggèrent sa présence sur le mode de l'absence – désinhibe la parole tenue sur soi, cherche à provoquer presque mécaniquement sa mise en route chez le lecteur et permet d'instaurer un récit troué dans lequel l'inachèvement est fondateur.



Robert Filliou, *Le Petit Livre Blanc*, années soixante-dix, page de garde du *Petit Livre rouge* arrachée et corrigée, n.r.

La parole auctoriale est partout émaillée de blancs et trouée par ces lieux de remise à l'altérité : incipit d'*EAAV* ; entrée « X » du *Petit Robert Filliou* ; pages blanches et enquêtes comme le « tableau des fossés » à compléter, etc. Comme chez Perec, le blanc vise à ce que l'auteur ne s'installe pas dans la page comme à la maison : il doit la dépayser, remettre perpétuellement en jeu son droit de propriété. Il permet de faire travailler l'œuvre – et « les modes d'appréhension de la société » – par « l'inconnu du sujet », comme l'explique Jean-François Savang. En plaçant *EAAV* sous le signe de ce cadre vide, Filliou signale que son étude traite de la participation – d'une façon littérale et peut-être naïve –, de cette tentative de « combler le fossé séparant l'artiste de son

public³⁰⁴ » qui semble si opposée à la fonctionnalité du cadre placé en incipit d'*Espèces d'espaces*, sorte de jumeau diabolique. Pourtant, tous deux s'emploient à ménager une place audit lecteur et à faire de l'écrivain une figure-relais ou une figure-cadre légitimant et autorisant un « passage à l'acte » du non-spécialiste. Perec s'amuse à reprendre le travail de Lewis Carroll autour d'une topographie de l'absurde, plaçant son ouvrage sous le signe du littéraire – d'un espace fantasmé, irréel³⁰⁵. Dans le cadre de Carroll, il y a *tout l'océan* : un espace de projection de l'imaginaire, libéré et infini mais aussi propice à la peur du vide. De l'autre côté, Filliou se sert du cadre comme d'un objet didactique. Là où Perec donne une image de l'absence, Filliou suggère immédiatement l'investissement du lecteur, d'une façon certes scolaire mais qui fait de lui un intervenant incontournable dès le préambule de l'ouvrage.



Carte de l'océan (extrait de Lewis Carroll, « La Chasse au Snark »).

Parait alors une différence fondamentale dans le rapport au lecteur : d'un côté, une connivence basée sur une culture commune, un goût certain pour l'allusion reposant sur le postulat de cette culture partagée et prenant le risque de sa dysfonction ; de l'autre, un engagement physique et singularisé du futur participant. L'on en revient alors à la célèbre phrase de Perec qui définit l'écriture comme « un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur. Sans qu'ils se rencontrent jamais³⁰⁶ ». Chez Filliou, au contraire, le vide est ce moyen de « les réunir dans une création commune³⁰⁷ ». Pourtant, si chacun

304. *EAAV*, p. 7.

305. En regard de ce dessin, son travail autour de la liste cherchant à épuiser tout les usages courants du terme « espace » renforce cette impression première d'un texte travaillant davantage le langage de l'espace que l'espace lui-même.

306. Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani, *Georges Perec*, Paris, Éditions de l'Herne, 2016.

307. *EAAV*, p. 7.

se tient apparemment bien à sa place, l'on pourrait voir le blanc océanique et blagueur de Carroll comme une ressource partageable capable de réunir écrivain et poète-plasticien. La potentialité de ce blanc comme espace de l'imaginaire est puissante. C'est une force de cohésion qui certes présente les dangers de l'abysse mais s'inscrit aussi sous le signe du *nonsense* qu'affectionnait Filliou chez le romancier anglais.

« Rien que du blanc à songer, à toucher, à voir ou ne pas voir, car impossible de lever les yeux de l'embêtement blanc qu'on croit être le milieu du sentier », disait Rimbaud. De la même façon chez Perec et Filliou, il fascine, aspire. Le blanc révèle cet « inconnu du sujet » auquel il est impératif d'aménager une place dans une poésie visant à « l'absence d'opérations³⁰⁸ », explique Anne Mœglin-Delcroix. Cette absence d'opérations qui est la visée finale de l'œuvre de Filliou est liée à sa dimension pédagogique. Comme l'explique John Cage dans sa discussion avec le poète, l'éducation, sur le modèle du zen, doit opérer « sans effort, sans rien faire³⁰⁹ ». Il reprend la célèbre anecdote sur Milarépa, récurrente dans les annales du bouddhisme zen et synthétisée par le motif suivant :

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 remercier³¹⁰.

Cet esprit de non-enseignement, ce « rien-faire » que Cage voudrait réinfuser dans le système éducatif contemporain, Filliou souhaite, de façon réaliste, en « donner des exemples³¹¹ » tout en veillant à ne jamais le remplacer, à « ne pas remplir ce vide par une nouvelle structure³¹² ». Le poète se tient sur un fil tendu au-dessus du néant, dans une position périlleuse : il ne doit pas s'empresse de proposer de nouveaux dogmes, de nouveaux contenus-pansements sur la plaie ouverte du « ne rien faire ». En même temps, il doit se tenir là, aux côtés de son lecteur, pour que ce dernier ne soit pas saoulé par l'embêtement blanc, n'éprouve pas le vertige ou la fascination perverse pour l'abysse.

308 « Toute performance aspire à la non-action, comme toute œuvre à l'absence d'opérations », Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, op. cit.*

309. *EAAV*, p. 124.

310. *Ibid.*

311. *Ibid.*, p. 131.

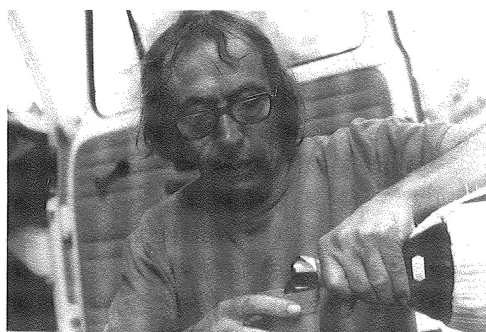
312. Cage, *Ibid.*

A. Étude de cas : *Les Longs Poèmes Courts à Terminer Chez Soi*, figures simples

this photo was taken on 2d of September
1973, at noon.

↓
in Berlin

I wonder where you will be when you
look at it Please say it aloud,
i.e. please say aloud in a clear normal
voice when place and time you're in



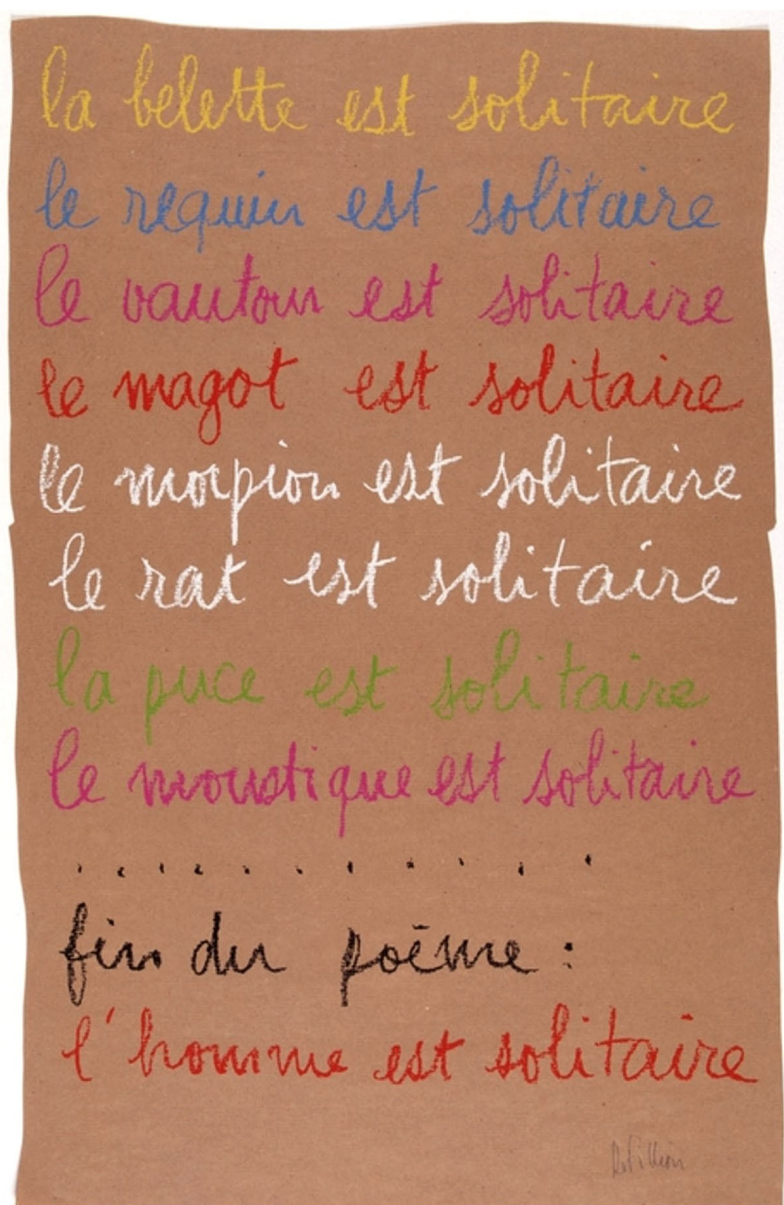
recto/verso d'une photo de Robert Filliou découverte dans ses papiers par Marianne le 2 septembre 1990

Cette photo a été prise à Berlin le 2 décembre 1973, à midi. Je me demande où tu seras quand tu la verras. S'il te plait, dis d'une voix claire et neutre d'où tu la regardes et quand³¹³.

L'œuvre de Robert Filliou peut être considérée dans son entier comme une interrogation autour de la participation lectoriale. L'idéal de la *Création Permanente* est un espace de continuité et de résolution des contraires à l'intérieur duquel toute création est prise : le lecteur ne peut plus être assigné à une posture passive de réception et change de nom ; il devient *co-auteur*. Ces enjeux autour de l'énonciation et de la forme dialogique peuvent revêtir un caractère intime, comme dans cette note manuscrite placée en épigraphe, inscrite au dos d'un portrait photographique de Filliou que sa femme Marianne découvrait dans ses papiers le 2 septembre 1990. Cette note témoigne du transport amoureux et de l'urgence d'une ré-union que seule permet l'écriture poétique. Le portrait n'est alors qu'occasion de rendre l'autre présent, de le faire exister (comme à l'incipit d'*EAAV*) : il a pour vocation de déclencher la parole du lecteur/regardeur, parole qui prend place dans l'instant de la vision et qui est faite pour signaler ce saut dans le temps, cette transgression de l'absence. La présence de Filliou est prétexte à

313. Traduction de la double page extraite du catalogue *Robert Filliou* aux Éditions Lebeer Hossmann, 1990, *op. cit.*

rendre l'autre à sa propre présence.



Solitude, 1972, lithographie couleur sur papier kraft, 90 exemplaires, 76 x 48,5 cm, Mönchengladbach (Allemagne), Éditions du Musée Abteiberg.

La poétique « à compléter » que l'on trouve à différents endroits du corpus permet à Filliou de faire vaciller son autorité au profit d'une plus grande place laissée à un lecteur au statut *équivalent*. Réciproquement, la parole auctoriale met en place une pédagogie par l'exemple qui permet à Filliou de *s'illustrer* et de libérer la parole du lecteur quant à sa propre existence. Cette réciprocité absolue, au fondement de la pratique poétique de Filliou, est souvent illustrée par le pendant performatif de son travail. Elle y est mise en scène d'une façon presque ingénue : il y crée un cadre minimaliste de performance à

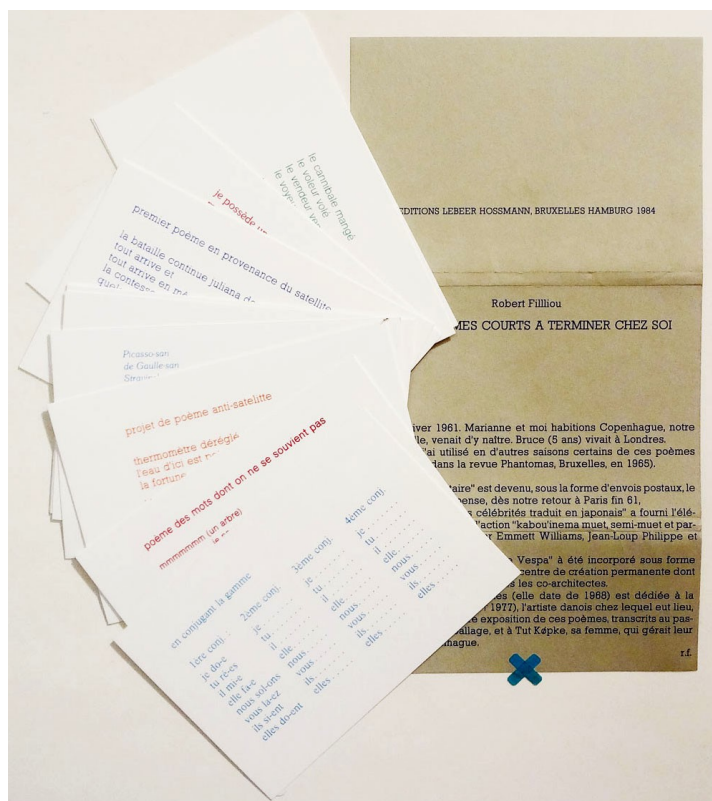
l'intérieur duquel le participant se voit doté d'un espace vierge de création et d'expression, à l'instar du *Poème collectif*. Dans le corpus écrit, cependant, la mise en œuvre d'une co-création est bien moins directe que dans la poésie d'action et ne s'appuie pas uniquement sur l'intégration, dans l'écriture poétique, d'un certain nombre de procédés performatifs.

Les *Longs poèmes courts à terminer chez soi* forment une catégorie autonome de ce travail autour de la délégation. Ils furent d'abord, au début des années soixante, des pastels manuscrits sur papier kraft, dont certains devinrent des multiples. Ce sont les premiers poèmes exposés par Filliou, en 1961, lors de son exposition monographique à Copenhague dans la galerie d'Addi Kørpcke. Publiés par *Phantomas* en 65, on les retrouve plus tard dans l'édition de plusieurs cartes postales, imaginée en 1968 et publiée en 1984 par les éditions Lebeer Hossmann. C'est une stratégie de réemploi courante chez Filliou et les poèmes à compléter intègrent bon nombre d'œuvres différentes, comme il s'en explique sur la jaquette de la publication de 1984. *L'Homme est solitaire* est le premier poème-suspense ; « le nom de quelques célébrités traduit en japonais » a fourni l'élément sonore au poème d'action *Kabou ñnema* ; « j'ai vu Shakespeare sur une Vespa » a été incorporé sous forme visuelle dans le *Poïpoïdrome*. L'on retrouve aussi des *LPC* dans la valise de 1972-1973 *Research in Dynamics and Comparative Statics*, dont beaucoup n'ont pas été publiés à ce jour. Filliou considère enfin *EAAV* comme un « long livre court à terminer chez soi, un travail d'amour », comme il l'explique sur la quatrième de couverture. Cette versatilité formelle signale l'importance du concept dans le corpus écrit – jusqu'à pouvoir parler d'un genre, dont chaque forme serait une exemplification plastique. Dans les versions antérieures et inédites des poèmes *en valise*, le blanc prend moins de place et les textes à caractère autobiographique ou en première personne abondent (« 2 poèmes en self-défense », « je crie », « Pourquoi ? », « Pourquoi (bis) ? », etc.³¹⁴). Ils seront évacués de la publication « définitive ».

La version cartes postales regroupe seize poèmes indépendants, imprimés en couleur sur un papier cartonné blanc de 10 x 15 cm. La pochette revient sur la genèse du projet et ne constitue pas une instruction supplémentaire, la formule oxymorique du titre paraissant suffire. La structure des poèmes est relativement hétérogène mais on peut observer la récurrence suivante : [un titre, éventuellement] ; un court poème (sous forme

314. Certains ont été reproduits en annexe n° 18.

de liste) suivi de quelques lignes vierges définies par les points de la machine à écrire ; la mention conclusive « fin du poème » suivie d'une formule proverbiale.



Longs poèmes courts à terminer chez soi, Bruxelles/Hambourg, Lebeer Hossmann, 1984.

L'espace laissé au lecteur est signalé matériellement au cœur du poème et sa parole doit venir fonctionner en relais, prise entre celle de l'auteur et la locution sapientielle qui en découle. Avec les *Longs Poèmes Courts*, on assiste à un collage inédit entre une forme directement issue de l'assimilation, par le texte poétique, de processus venant de la performance et un code rhétorique traditionnel s'inspirant du conte moral ou de la fable. La mention outrageusement didactique « fin du poème » marque le passage d'un espace à l'autre.

À chaque poème est adjoint cette mention conclusive suivie d'une locution sapientielle de type proverbial ou aphoristique – dans un sens élargi : tradition d'une forme brève, close sur elle-même, sans interlocuteur ni énonciateur : « l'arroseur arrosé » / « on est possédé par ce qu'on possède » / « l'homme est solitaire » / « l'unique fortune est la bonne fortune » / « rien ne saurait remplacer le beurre » / « une fleur au chapeau ». L'on peut s'étonner de l'apparent paradoxe à présenter, dans le cadre d'une

poésie « participative », une locution qui est la forme paradigmatique de la pétition d'autorité, de l'expression univoque d'un impensé. Mais l'usage à contre-emploi de cette « assertion catégorique non critique³¹⁵ » permet un détournement iconoclaste, à la suite de dada et des surréalistes, dans la droite ligne des *152 Proverbes mis au goût du jour* d'Éluard et Peret, publiés en 1925.

je possède une maison
ma maison me possède
je possède un métier
mon métier me possède
je possède une idée
mon idée me possède
je possède un chat noir
mon chat noir me possède
.....
.....
fin du poème :
on est possédé par ce qu'on possède³¹⁶.

La « machine phrastique » est mise à nu dans son fonctionnement mécanique, absurde, pré-réglé. Le ballet des mots, interchangeables, rappelle les poèmes combinatoires ou réversibles. Dans « on est possédé par ce qu'on possède », Filiou met en scène ce double enchaînement, rhétorique et éthique. La concaténation fait figure de cet emprisonnement sur le plan poétique : la langue elle-même, d'un bout à l'autre, de son origine à sa fin, est dominée par la possession. Cette formule circulaire, entêtante, on la retrouve partout, comme dans un des inédits, « n plus l proverbes cévenols » :

ne parlons que de ce que nous connaissons
ne connaissons que ce que nous voyons
ne voyons que ce que nous touchons
ne touchons que ce que nous sentons
ne sentons que ce que nous goûtons
ne goûtons que ce que nous mangeons
ne mangeons que ce que nous récoltons
ne récoltons que ce que nous plantons³¹⁷.

Ici, l'anadiplose s'achève sur une formule tautologique, qui vient boucler la boucle de la boucle : « n'aimons que ce que nous aimons », répété cinq fois. Le seul des *LPC* à revendiquer le terme « proverbe » dans son titre est aussi celui qui fait le plus

315. Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 16.

316. Extrait des *LPC*, *op. cit.*

317. *Ibid.*, *Cj.* annexe n° 18 pour le poème complet.

démonstration de cet enfermement stylistique. Il prend souvent chez Filliou la forme du refrain, composé grâce à « l'esprit d'enfance » de la *dorica castra*, écriture organique et intuitive qui nourrit le jeu avec des catégoriques génériques comme celles du conte ou de la chanson³¹⁸. Cet effet de claustration est aussi révélateur du défi lancé à la littérature qu'est le réemploi iconoclaste du proverbe, explique Marie-Paule Berranger. Ce geste poétique est un équivalent du ready-made, il « affirme la non-pérennité des énoncés prétendument éternels, paroles vouées au temps, phrases en circulation, vidées, à réactualiser³¹⁹ ». Le « coup de force énonciatif » du proverbe, c'est l'autorité de la structure, comme le montre bien Filliou avec ses figures « simples ». Le contenu – et donc le jugement de valeur qu'il recèle – est relégué, secondaire. Ce choix stylistique puissant force donc à un double constat : d'abord, la structure est mise à nu dans son abus de pouvoir, « son acte d'autorité terroriste³²⁰ » ; ensuite, elle est réinvestie par des procédés qui se nourrissent de ce penchant péremptoire pour rejouer différemment la question de l'enchaînement. Soit ce dernier est mis en scène et devient support de méditation ; soit il est transmué en *lien*, version ludique qui permet de guider le lecteur dans sa composition, dont le fonctionnement par renvois supporte un réinvestissement immédiat.

Dans les *Longs Poèmes Courts*, Filliou multiplie les figures de répétition et de symétrie qui lui permettent de dévoiler les rouages du processus créatif : matricielles, elles fonctionnent comme un cadre intégré à la versification, un « moule » générateur de poèmes. La récurrence de l'anaphore est significative, en tant que structure qui s'auto-engendre, ainsi que celle du chiasme qui signale une organicité du vers, une circulation fluide d'un énoncé à l'autre. Ces figures permettent au poète d'éviter toute démonstration virtuose et de donner à voir le fonctionnement même de la pensée. La mention « fin du poème » vient rompre la figure itérative et fait passer du particulier au gnomique. Elle dévoile le caractère d'exemplification du poème qui la précède et l'interchangeabilité des propositions qui le composent : ce qui reste, c'est la structure – ossature, formule magique. « Parfois »³²¹, dans le cadre des *LPC*, donne un bel exemple

318. Cf. *14 chansons et une charade [14 Songs and 1 Riddle]* [1963], Stuttgart, Éditions Hansjörg Mayer, 1968 et « Why the Ants Went Underground » [« Pourquoi les fourmis partirent sous terre »], dans l'ensemble *Monsieur Bleu*, *op. cit.*

319. Marie-Paule Berranger, *op. cit.*, p. 98.

320. *Ibid.*

321. Pour rappel : « parfois je me vois grand / parfois je me vois / parfois je me vois riche / parfois je me vois / parfois je me vois beau / parfois je me vois / / fin du poème : / parfois je me vois dans la glace / parfois dans la glace je ne me vois pas ».

de cette poétique singulière, cette « réhabilitation polémique de procédés rhétoriques déconsidérés³²² ». Le bloc anaphorique adverbial qui sert de segment introducteur avant le déploiement des adjectifs, dont l'usage est inverse (une occurrence unique), rejoue la question de l'apparition à travers cet espèce de formalisme magique. La réversion thématise le jeu miroir/reflet entre, d'une part, l'action de se regarder, de l'autre, l'action de se voir. Cet enchaînement nécessaire, cette interdépendance des structures dit la dépendance du *Je* vis-à-vis de sa propre image et sa réification, jusqu'au « je ne me vois pas » final. La disparition de l'image dans le miroir révèle l'incapacité du reflet à dévoiler quelque chose de soi. D'une façon presque transparente, les structures stylistiques dupliquent les enjeux thématiques du poème. La dépendance du proverbe vis-à-vis de l'énonciation est accentuée dans « Parfois », où l'image de soi papillonne : le *Je* n'y est pas toujours *ici* et *maintenant*, et c'est ce qui fait peut-être l'échec ponctuel de la vision.

Revitalisé par ce « dépaysement » et remis en circulation, le proverbe est réinvesti par le poète et son lecteur puisqu'il est la forme privilégiée d'une poétique de la mise en commun : il collectionne les faits de langue sans critères d'élection moraux, sans préférences – proposant toujours sa propre réfutation. Il est défini par sa capacité à être sans cesse remis sur l'ouvrage, propriété renforcée par son propre processus de formation. La locution sapientielle met en abyme cette question de la temporalité de l'œuvre qui préoccupe tant le poète, cette *vitesse de l'art* elle-même au cœur de la forme proverbiale qui se distend dans l'espace et la durée entre le moment de sa création et le moment de son acception en tant que tournure sapientielle. Cette mise en abyme fait image du pont temporel que le proverbe rend possible entre passé (strates d'emploi), présent (de l'énonciation) et futur (de la nouvelle profération). Le proverbe « n'existe qu'en situation³²³ », ce qui va dans le sens du projet de l'artiste d'une existence purement dialogique de l'objet poétique. Le mot, hors de l'instant de son activation, est en attente, comme en réserve (ce que soulignera aussi le blanc). Le bon mot de Filliou, puisqu'il est « à effet retard », s'efface au profit de l'inscription future du lecteur. Comme le dit Tzara, il s'agit là d'une « petite folie collective d'un plaisir sonore³²⁴ » : le partage d'une trouvaille ou d'une formule qui permet à chacun de s'illustrer. Chez Filliou, le jeu du bon mot ne se fait pas au profit d'une valorisation auctoriale mais plutôt d'une jouissance collective de l'instant. Mettre à contribution le lecteur dans la fabrication du

322. Marie-Paule Berranger, *Ibid.*

323. *Ibid.*

324. *Ibid.*, p. 122.

proverbe, c'est donc, d'une part, lui faire prendre conscience de l'épaisseur collective de l'énoncé en rendant sa présence tangible et par là-même lui restituer sa part d'auctorialité ; de l'autre, l'appeler à se constituer ses propres ressources en revitalisant une parole au statut de *bien commun*. La « participation » est donc à la fois antérieure et à venir : la ligne vierge est comme un *sillon* tracé par Filliou. Ne reste de lui dans l'énoncé poétique que la trace de son caractère d'initiateur, qu'un encadrement tacite et bienveillant qui s'incarne dans ce blanc revêtant une multitude de *qualités*.

Point de vertige

blanc est blanc
0 = 0
pas de nom
pas d'idée
pas même le vide,³²⁵

Le blanc matérialisé par l'élément graphique vient signaler le manque provoqué par le retrait du sujet lyrique : à cet endroit, Filliou s'éclipse et son geste force le lecteur à dépasser le vertige provoqué par la disparition auctoriale. Partant, si le *LPC* place bien le sujet face à « un rien, une sorte de vide, et [l']accule à maîtriser un espace³²⁶ », c'est parce qu'il s'inscrit dans cet « espace propre » de la page que décrit Michel de Certeau. Participant à l'invention du quotidien, l'écriture comme « pratique mythique moderne » a pour corollaire l'aménagement de cet espace vierge conçu comme un « lieu de production pour le sujet ». Ce lieu circonscrit est primordial puisqu'il est à la fois habitat et unité imaginaire permettant à l'individu de re-poséder une voix propre dans un univers autrement « sans clôture et sans ancrage » : « c'est parce qu'il perd sa place que l'individu naît comme sujet³²⁷ », continue de Certeau. Filliou, avec ses lignes vierges sillonnant le poème, met à nu cette structuration de l'individu moderne, à la fois poussé à fabriquer son propre *mythos* originel et égaré dans des lieux immenses où ne règnent plus de « paroles sûres ». Il compense la violence de cette perte par le fait de ne pas présenter le « blanc » comme un vide absolu mais simplement par trouées, respirations. Le poète s'inscrit, s'efface, revient sur la page.

325. Herman de Vries, *Wit-White* [1960], Berne, Artists Press, 1980, 352 pages. Troisième édition. Le titre originel *wit* est traduit en anglais, en japonais ainsi qu'en sanskrit d'un mot qui signifie « blanc », au sens de brillant, pur, immaculé. Mais ce titre ne figure pas sur le livre, parfaitement blanc. Il est imprimé, avec le paratexte, sur une large bande de papier qui tient lieu de bandeau détachable.

326. Nachtergaele, *op. cit.*, p. 161.

327. *Ibid.* Toutes les citations sont de Michel de Certeau.

Le blanc chez lui est créatif *parce qu'encadré* : il s'inscrit en faux vis-à-vis d'une tradition littéraire du blanc héritée de la vision mallarméenne³²⁸ qui signifie disparition élocutoire du poète en même temps que du lecteur. Dans « Un coup de dés », le naufrage touche tant la figure du poète que l'unité de langue, explique Magali Nachtergaele : « désarticulée, démembrée dans l'espace, elle se compose de trous qui conduisent le texte au seuil de l'abstraction³²⁹ ». Chez Filliou, au contraire, le texte se tient bien sage. S'il n'est pas autographe sur la version cartes postales, il fait appel à cet imaginaire scolaire de la phrase à compléter au tableau, voire de la punition qu'on doit recopier cent fois. À nouveau, son geste « mineur » joue avec l'esthétique des avant-gardes et s'amuse respectueusement de son caractère péremptoire et conquérant : « pousser l'écriture vers sa dislocation, c'est mettre en péril le travail poétique, tout en l'amenant à de nouvelles frontières³³⁰ », poursuit Nachtergaele à propos de Mallarmé. L'effet paradoxal de son poème emblématique, c'est que la mise en scène du « désastre du sujet » mène à l'existence seule « du sujet de l'art », c'est-à-dire du poète. Le sujet lyrique s'absentant derrière ses blancs, c'est « l'expérience du sujet comme producteur d'art [qui] prend le pas sur un sujet qui serait en fait l'*objet* d'une représentation³³¹ ». Filliou, au contraire, invite à prendre la suite non pas dans un monde où sa figure s'est définitivement abstraite mais où il convoie avec lui le lecteur dans le flux de parole.

Le blanc de Mallarmé est synonyme d'obstacle à surmonter, à la fois point de départ et interdit. Son phantasme du livre total en donne l'image : c'est « l'abîme du néant au-dessus duquel le poète doit jeter un filet de mots³³² ». Filliou est ici une sorte d'anti-moderne qui réclame au contraire le lecteur. Pas de mort de l'auteur non plus – tous deux se complètent et co-existent grâce à un espace blanc contrôlé, restreint, circonscrit. Le blanc ne conduit pas aux frontières de l'abstraction, il exprime une incomplétude, un état *temporaire* de la création. C'est un espace de réceptivité et de disponibilité. Sur la ligne de partage des eaux du recours au « vide » typographique, le poète se situe plutôt du côté d'Herman de Vries. Le lecteur n'est pas menacé par le silence, par cette blancheur « défensive » du papier dont parlait Mallarmé. C'est au contraire le langage

328. Décrite par Anne Moeglin-Delcroix dans *Le livre d'artiste : le blanc souci de notre page [conférence du vendredi 14 décembre 2007]*, Lyon, Bibliothèque Municipale de Lyon, 2007, 1 DVD (1h 38 min).

329. *Ibid.*, p. 31.

330. *Ibid.*

331. *Ibid.*

332. Mallarmé, *Ibid.*

qui est castrateur, tandis que « le blanc est surabondance », titre du premier ouvrage du plasticien en 1960 [*Wit is overdaad*], dont la dernière édition présente un livre de 352 pages entièrement vierges. Comme l'explique Anne Moëglin-Delcroix, « la blancheur de la page n'est pas celle qui précède la page comme chez Mallarmé, elle est celle qui succède l'inscription³³³ ». Comme Cage voulant « tout accueillir », le projet de de Vries revêt une fonction cathartique, préliminaire :

De ce livre, dans lequel toutes les contradictions ont été enlevées et dont les contenus peuvent être également acceptables pour chacun, où tous les problèmes ont été dépassés et où rien n'est coupé de la réalité ou unilatéral, on peut dire qu'il est une contribution positive à la synthèse de tout³³⁴.

Le blanc n'est « pas même le vide³³⁵ » explique de Vries sur la quatrième de couverture, et cette dernière assertion est suivie d'une virgule, pour bien signifier que s'il n'y a dans ce livre ni noms ni idées, il n'y a pas non plus de « rien » dogmatique. C'est ici l'exact opposé du projet mallarméen qui prétend ramener la totalité du monde au Livre. Tout lui échappe au contraire, et le poète doit procéder à une ascèse pour pouvoir « montrer les choses comme elles se donnent, avant qu'elles ne soient prises par le concept³³⁶ ». *Wit is overdaad* n'est pas un anti-livre, souligne Anne Moëglin-Delcroix, mais un livre absolu, maximaliste, ouvert à l'infini des significations. La page vierge est la condition de sa propre parole : le vide est positif, comme une peau retournée. Il est le lieu du dépôt d'une parole exogène qui va venir enrichir le poème. Il est la condition du plein, un vide à contempler – un espace *en réserve*, « offert à l'inconnu, au fortuit, à l'accidentel, à tout ce par quoi la réalité déborde de toutes parts nos moyens intellectuels de la saisir³³⁷ ». Ce blanc *possibilité de tout* renvoie à la culture bouddhiste de Filliou et de Vries, celle du non-fini : la mise en suspension du vers est aussi celle de la pensée, un moment d'*epochè*, de purification propédeutique. Le blanc est alors à la fois vide et plein, absence et « espace absolu de tous les possibles réalisables³³⁸ ».

Filliou, avec sa poétique du vers à compléter, se situe quelque part entre ces deux conceptions, qui explorent la fragilité du sujet et l'urgence à se dire/se taire, ce qui chez de Vries est tout à fait équivalent. Il faut répéter que le blanc des *LPC* est tracé : il relève

333. *Ibid.*

334. Quatrième de couverture, *Ibid.*

335. De Vries, *Ibid.*

336. *Ibid.*

337. « Au-delà du langage : la poésie selon Herman de Vries », dans *Sur le livre d'artiste, op. cit.*, p. 413.

338. Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, « Essais d'art et de philosophie », 2009.

du signe, mais plus de l'alphabet ; il n'est pas « rien » puisque la ligne est dessinée mais il se défait ponctuellement de cette tentative de « prise » qu'est le langage. Entre l'abîme du néant et le filet de mots qui le capture, Filliou se pose en paysan enseigneur, patient et doux. On pourrait reprendre à son compte la tranquille provocation d'Herman de Vries déclarant qu' « une page vide signifie plus qu'une page écrite³³⁹ », en la reformulant de la sorte : « une ligne à compléter signifie plus qu'un vers écrit ».

Le lecteur semble sommé à participer mais le poème paraît aussi pouvoir exister avec ses « vides ». Ils semblent en être un élément constitutif, prosodique – un donné plastique, une matière. Filliou, en tant que plasticien-poète (ou l'inverse), intègre la vision à l'écriture poétique, mais pas seulement : il fait du blanc un espace *autre* d'expression, sort de l'écrit comme seule performance possible du lecteur co-auteur en virtualisant/potentialisant sa participation, voire en la *contenant* (ontologiquement). « Le manque ne vient au blanc que pour des motifs extérieurs à ceux qui concernent sa nature propre », explique Anne-Marie Christin,

ou plutôt il n'y en a qu'un, auquel on peut les ramener tous : le refus de reconnaître la vision comme l'acte d'un sujet, en considérant que la parole, et plus encore l'énonciation, l'emporte en nécessité et en valeur sur toute autre expression de soi³⁴⁰.

Voir le blanc, dans notre civilisation de l'alphabet, c'est – grâce aux sillons – ne pas l'identifier à une absence ou un manque, un deuil, une transgression. Filliou, avec ses pointillés, aide à installer cette conception du blanc comme espace libéré et non néant, comme lieu de continuité et de projection plutôt que de rupture. La nature de la participation change alors complètement. Plus d'urgence : Filliou ne s'empresse pas de jeter son filet mais il construit tout de même un pont, pour ne pas paniquer son lecteur³⁴¹. Il lui restitue ce vide et ce plein simultanés que contiennent les lignes à compléter. Ces dernières participent à *mettre au présent* en incluant la présence potentielle du lecteur. Comme chez Reverdy,

Le blanc pouvait donc permettre de fonder la concordance mentale des temps, celle du passé et du futur, du souvenir et de l'espoir, autour de ce présent sensible où se trouvait le lecteur, situé, par la magie visuelle du texte, à la place même de l'auteur³⁴².

339. *Sur le livre d'artiste, Ibid.*

340. Anne-Marie Christin, *Ibid.*

341. Seule exception à cette analyse, le « Poème Invalide », que nous étudions ci-dessous.

342. *Ibid.*

C'est au lecteur de choisir s'il veut « profiter » (au sens d'apprécier) de la vacance en tant que telle ou s'inscrire sans attendre dans le flux du processus d'écriture poétique. De la même façon, une lecture non iconique du *Coup de dés*, celle proposée par Anne-Marie Christin, invite à considérer le poème comme une combinatoire de la vision et de la parole où « prendre à sa propre charge, par avance, le silence du lecteur » revenait à « aménager ces vides de la page qui leur étaient communs à tous deux, et par lesquels se trouvaient également ébranlés leurs imaginaires³⁴³ ». L'espace vacant devient le support privilégié de ces échanges, dans un sens incarné, palpable, physique qu'on a longtemps dénié à la poésie ou ramené à une poésie plasticienne au sens restreint. Preuve que

l'acte de la lecture ne se résout pas, comme l'écriture alphabétique nous l'avait laissé supposer, à chercher à reconstituer un discours dont la voix serait perdue, mais à s'aventurer dans un texte avec les moyens visuels qui lui sont propres – simultanéité spatiale, figures graphiques, expérience tactile d'un support [...] comme la durée intime et variable de ce spectacle où le livre se trouve ainsi presque « refait par soi » – tous ces moyens étrangers aux conventions et aux rythmes de la parole et sur lesquels elle n'a pas de prise [...]³⁴⁴.

Le blanc, s'il est mise en crise de la figure démiurgique, n'est pas refus de la parole. Il participe de cette syntaxe visuelle qui veut permettre de « s'affirmer comme un sujet dans un objet³⁴⁵ », ou au-delà. Il oppose à un logocentrisme tout-puissant une façon *autre* de se voir, de se dire et de trouver sa place.

Le coulé de la parole

Cette « concordance mentale des temps » permise par le blanc, dont parle Reverdy, est aussi engendrée par la circularité des *Longs Poèmes Courts*. Ce procédé de composition bat en brèche l'autorité sapientielle, puisque la mention conclusive est souvent, chez Filliou, le premier vers du poème, fonctionnant alors comme un titre davantage qu'une fin. Motivant à rebours l'écriture du poème, elle invite à une relecture. Troisième effet circulaire, les figures itératives et organiques dont nous avons parlé plus tôt, qui empêchent définitivement toute genèse originariste :

c'était la vie
c'était la vie ? c'était la peur
c'était la peur ? c'était les plumes
c'était les plumes ? c'était le pou

343. *Ibid.*

344. *Ibid.*, p. 155.

345. *Ibid.*

c'était le pou ? c'était le vers
 c'était le vers ? c'était le combat
 [...]

c'était la faim ? c'était la fécondité
 c'était la fécondité ? c'était l'incubation
 c'était l'incubation ? c'était la gestation
 c'était la gestation ? c'était le virus
 c'était le virus ? c'était la chèvre
 c'était la chèvre ? c'était l'oie
 c'était l'oie ? c'était les poils
 c'était les poils ? c'était le cœur
 c'était le cœur ? c'était le sperme
 c'était le sperme ? c'était la vie³⁴⁶.

Cette circularité, on la retrouve dans les formes-livres de la *Petite Histoire un peu Sainte*, de la *Recherche sur l'Origine* ou dans l'absence de pagination des *Jeux à la Cédille*, objets qui ont pour modèle commun rouleaux antiques ou chapelets. Inducteurs de sens, ces supports rappellent aussi l'écriture du boustrophédon, de droite à gauche et de gauche à droite (que le *donica castra* reprend stylistiquement). L'image du bœuf serpentant dans son champ cultivé n'est pas anodine ici, puisque Filliou s'attelle à tracer son sillon. L'esthétique de la liste évoque le mouvement du rouleau de papier sur son dévidoir, qui, par un geste infime d'entraînement involontaire, peut finir par se dérouler complètement si l'on ne l'interrompt pas. Qui plus est, il est presque impossible de le ré-enrouler correctement après cette *mise en désordre*. Le *Long Poème Court* est alors l'analogue poétique du *Paper Brain* inventé par Filliou en 1973 pendant ses recherches au Stedelijk :

Il est facile de penser. La pensée vient facilement.
 Ne pas penser est vaste et difficile.
 Ce n'est qu'en se rendant compte de cette difficulté qu'on peut la dominer.
 C'est pour cette raison qu'il faut porter un « paper brain » et que chaque soir, au moment de se coucher, il faut le jeter, avec toutes les idées, avec toutes les pensées, avec tous les trucs qu'on a accumulés dans la journée [...] ³⁴⁷.

Un portrait photographique du poète est collé sur la paroi de gauche de la boîte qui présente le *Paper Brain*, tandis que sur celle de droite est accrochée une bande de ces étiquettes rondes servant à marquer les prix sur les cartels d'expositions. Une seule est manquante : elle a été transférée à l'emplacement du troisième œil de Filliou. S'il est « gaga-yogi », sa proposition hygiénique, en quelque sorte, est sérieuse et s'adresse à

346. Extrait des *14 chansons*, *op. cit.*

347. « *THE PAPER BRAIN* : *Shallow is thinking. But it comes easy. / Deep is not-thinking. But it is difficult. / It is by being alive to difficulty that one can avoid it. / therefore the sage wears a paper brain, throws it away each night along with each day's unavoidable thoughts, and each morning wears a new one. / Robert Filliou, gaga-yogi, taoïste de gauche* », repris dans le catalogue du Centre Pompidou, *op. cit.*, p. 75.

l'intuition. Préfigure-t-elle une mise en repos du langage comme le fait aussi le vers à compléter ? Il est certain en tout cas que les *LPC* servent à souligner cette « facilité » : celle de la pensée comme de la composition des poèmes. Dans le *Poème Invalide*³⁴⁸, par exemple, la liste – variable selon les versions – est la marque de cet épuisement du réel qui aussi au *Principe* de l'*Équivalence*.

<p>poème invalide</p> <p>il me manque un espoir il me manque une idée il me manque un repas il me manque un soulier il me manque un amour il me manque un foyer c'est Dieu-e qui me manque</p> <p>il me manque une mer il me manque un ciel il me manque un couteau il me manque un sourire il me manque une raison c'est Dieu-e qui me manque</p>	<p>il me manque un voyage il me manque un mot il me manque une brosse il me manque un lit c'est Dieu-e qui me manque</p> <p>il me manque une auto il me manque un ami il me manque du feu il me manque de l'eau c'est Dieu-e qui me manque</p> <p>il me manque une femme il me manque un boulot il me manque un cerceau c'est Dieu-e qui me manque</p>	<p>il me manque un oiseau il me manque un chapeau il me manque un outil il me manque un talent il me manque une joie il me manque un fruit c'est Dieu-e qui me manque</p> <p>il me manque un nuage il me manque un toit il me manque une mère il me manque un père il me manque un enfant il me manque un début il me manque une fin fin du poème: je ne pense qu'à Dieu-e qui es ce qui me manque</p>
--	--	--

Si *tous* les manques peuvent être ramenés à *Dieu-e*, espoir et brosse, fruit et talent, père et mère s'entrelacent indifféremment, comme dans la *Sémantique générale* ou *Père Lachaise*. Rien n'est haut ou bas, pur ou impur, trop beau ou trop sale : tout, finalement, manque au poète. Cet effet *épuisant* de la liste conduit paradoxalement à considérer chaque item comme remplaçable et déplace le regard vers l'existence, où seul peut être trouvé ce qui a été déroulé et ne peut plus être remis sur son socle-support : « Et comme tout s'est déjà dit / Plutôt la vie³⁴⁹ », disait Breton.

La parole sapientielle se déploie à l'image du gobelet qui, « plein, s'incline » et vide, se redresse, dit François Jullien : elle est un « coulé de la parole³⁵⁰ ». L'interchangeabilité des propositions signale son « mode ininterrompu du passage », indiscernable, fluide et

348. La version de la valise *RDCS* est transcrite intégralement en annexe n° 19.

349. André Breton, « Plutôt la vie », *Clair de terre, op. cit.*, p. 73.

350. Jullien, *op. cit.*, p. 211.

alternant. La sagesse ne peut s'exprimer que sous la forme de cette liste qui dévide et évide finalement la pensée : à l'instar de la balance, le gobelet vide ou plein s'adapte à la situation, il n'a pas de position arrêtée :

Ce récipient évoque [...] la capacité de l'esprit qui, au lieu de s'attacher à une conception, en tant qu'esprit advenu, demeure disponible et sans parti pris ; et, comme le liquide, en en débordant, se déverse indifféremment de tous côtés, il illustre également l'absence de point de vue (directeur) et, par suite, de partialité³⁵¹.

La disponibilité, dans les *Longs poèmes*, ce n'est pas seulement cet espace laissé à la reprise lectoriale, c'est peut-être même l'inverse d'un dialogue tacite, ou plutôt, un entrelacement plus profond, plus viscéral, des mots de tous : c'est la langue qui parle, qui déborde, se relâche. Le poème est ce récipient qui recueille et déverse, jusqu'à ce que « la vacance du sujet qui écrit produi[se], à partir de choses pourtant familières, l'impression très étrange que c'est *quelque chose comme la langue qui parle*³⁵² ». Cet étrangeté est aussi engendré par l'ambivalence statutaire des « proverbes », à la fois créés et comme déjà-là, contenus par la langue et ses potentialités autant que par les choix stylistiques qui privilégient cet entrelacement. Lecteur et poète sont co-créateurs d'une langue qui parle avec et sans eux, s'insèrent dans sa trame, ce qui produit inévitablement une forme de virtualisation de l'échange. Le co-créateur est compris dans cette « prosopopée de la langue. Et la langue, quand elle « parle », ne fait, finalement, entendre qu'un interminable et poignant *bla-bla-bla*³⁵³ ». Ce *bla-bla-bla*, c'est bien celui qui résonne au sein du proverbe, objet de sédimentation par excellence. Il est personnifié par Filliou dans les contes *Monsieur Bleu au jour le jour* (le samedi). Le Blablaba est un personnage d'entremetteur, qui, sans posséder lui-même de langue propre, traduit les propos de la petite fille à Monsieur Bleu dans un babil qui lui permet de les comprendre :

[...] Monsieur Bleu aurait fait demi-tour en se grattant la tête, si le Blablaba n'avait pas lui-même ouvert la porte.

« Bla, blaba, blablaba », dit-il.

Et il répéta : « Bla, blaba, blablaba ».

Vu la façon dont il le disait et l'expression sur son visage, Monsieur Bleu comprit qu'il voulait dire : « Marcelle vient d'un pays différent, elle parle une langue différente. Quand tu frappes à la porte, elle dit « *Entrez* », ce qui signifie « Entrez » dans sa langue. »

« *Vive la différence* », dit Monsieur Bleu³⁵⁴.

351. *Ibid.*

352. Cadiot, « Cap au mieux », article *op. cit.*

353. *Ibid.*

354. *Monsieur Bleu au jour le jour, op. cit.*

Le Blablabla comprend tout, dans les deux sens du terme : il contient toutes les langues et il est capable de les transmettre, sorte de tour de Babel sur pattes. En même temps, la traduction ne passe plus vraiment par les mots mais par le ton et l'expression de sa figure. Ce sont des éléments extra-sémantiques qui charrient le sens et permettent le partage puisque la langue s'est elle-même mise à parler à travers la bouche du Blablabla. Ce que veut dire Filliou, c'est que la participation est déjà contenue dans le langage : si nous étions plus attentifs à ce qui nous parle en reprenant possession de ce qui parle pour nous – ou à notre place, nous pourrions tous nous effacer et devenir des Blablablas. Seulement, il faut en passer par ce « relâchement du dire » dont parle Jullien, laisser passer, ne pas chercher à être en maîtrise de ce qui passe :

[Ce sont] l'évasement et le débordement de la parole qui, par le relâchement du dire qui s'opère alors, et parce que s'y défait l'étroitesse d'un point de vue, peuvent le saisir dans son cours et le capter. C'est en parlant indifféremment qu'on peut le mieux laisser passer [...]. Car, en se libérant de l'injonction du sens comme du corset des catégories, on parle alors comme « ça vient ». *Ça vient* : du réel vient dans la parole et, aussi, cela se fait tout seul [...]³⁵⁵.

Le blablabla, c'est aussi cette forme-liste qui parle indifféremment, se libère de « l'injonction du sens », autant en terme de direction (puisqu'elle est circulaire) que de sémantique et de hiérarchie. Le « ça vient » évoque inmanquablement l'automatisme surréaliste, qui cherchait aussi à ce que « cela se fasse tout seul ». Le caractère vague des propos sapientiels est ce qui permet cette expression sans « la tension du dire ni la pression des mots », explique Jullien, et c'est pour cette raison qu'elle est si proche du cliché. Dans les deux cas, il s'agit de dire « peu », d'effleurer le sens, par l'évidence : « le cliché, parce qu'il est creux, *laisse passer* : il ne donne pas lieu à coagulation du sens, celui-ci y reste dissous, inconsistant³⁵⁶ ». Les *LPC* se situent sur cette ligne de crête, entre réinvention du cliché et automatisme. Rien n'est *retenu*, tout est banal, glissant :

un poil dans la main

une main sur la bouche
à la bouche une chanson

.....
.....
.....
.....
.....

355. Jullien, *Ibid.*, p. 214.

356. *Ibid.*, p. 210.

fin du poème :
une fleur au chapeau³⁵⁷.

Ce que cherche le *LPC*, à l'instar de l'automatisme, c'est cette exploration du « fonctionnement réel de la pensée » qui papillonne, cette « dictée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale³⁵⁸ », dit le *Manifeste du surréalisme* en 1924. Ce mécanisme doit se substituer à tous les autres dans « la résolution des principaux problèmes de la vie », explique Breton. Filliou sait cette disparition du talent au profit d'une conception du poète *en enregistreur*. Il appartient, en droite ligne, à ce « nous » esquissé par Breton :

Mais nous, qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes appareils enregistreurs qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent, nous servons peut-être encore une plus noble cause. Aussi rendons-nous avec probité le « talent » qu'on nous prête. Parlez-moi du talent de ce mètre en platine, de ce miroir, de cette porte, et du ciel si vous voulez³⁵⁹.

Pas de fausse modestie chez le poète : s'il « rend » le talent qu'on lui prête, c'est parce qu'il faut que le gobelet se déverse pour enfin laisser place au miroir, à la porte et au ciel. Toute sa force passive et attentive se dit dans les *LPC*, à de multiples degrés, mais surtout parce qu'il rêve – comme les surréalistes – d'un « langage sans réserve » qui est aussi ce fonds dont parle Jullien, tissé par la trame des évidences, des clichés. Dès lors, la participation prend la forme de ce « soliloque collectif » dont parle Vincent Kaufmann à propos des avant-gardes : elle toujours déjà incluse dans le processus poétique puisqu'elle en est la nature même, nature qui se doit d'être révélée par l'écriture automatique. Ce geste « candide et orgueilleux » qui est aux origines du mouvement ne doit pas être perdu de vue, explique Kaufmann :

Au départ, l'automatisme est avant tout un projet de libération et de mise en commun des ressources du langage, un rêve de langue virtuellement universelle, un rêve de « langage sans réserve », avec lequel il serait possible à tous de tout dire³⁶⁰.

Là « où il y avait un *Je* s'adressant à un *Tu* doit advenir un *Ça parle* », trait commun au surréalisme à ses débuts et à Filliou, vacance du sujet qui écrit qu'on retrouve presque un siècle plus tard dans *L'Art poétique* d'Olivier Cadiot. La place laissée à ce soliloque collectif

357. Extrait des *LPC*, *op. cit.*

358. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1990, collection « Folio/Essais », p. 37.

359. *Ibid.*, p. 39.

360. Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, *op. cit.*, p. 29.

est le corollaire de l'aménagement d'un commun : « il n'y a véritablement communication et communauté que là où le *Je* organise sa disparition élocutoire³⁶¹ ». La communauté est la condition de possibilité de l'écriture automatique, et cette dernière est l'unique moyen d'attester l'existence de ladite communauté. Le livre doit alors être « battant comme une porte », disait Breton. Mais Filliou poursuit cette tentative et franchit la limite que les surréalistes n'ont pas transgressé : celle entre le livre personnel et le Livre impersonnel, l'écriture et la performance. En engageant physiquement le sujet, selon l'expression de Kaufmann, Filliou « passe à l'acte », au sens littéral. Il va réaliser ce phantasme totalisant, à sa façon, notamment à travers les *LPC*, qui font miroiter une forme de communication « qui n'est totale que parce qu'elle n'est plus de l'ordre de la parole », qui n'est plus ramenée « à une dialectique de l'intersubjectivité³⁶² ». Ce « retour aux puissances de l'inspiration passive » dont parle Laurent Jenny au sujet de l'automatisme bretonien « s'oppose en tous points à l'activisme démiurgique des modernes³⁶³ ». L'écriture s'attache à l'immédiat *et* au continu, elle traduit cette coulée, ce murmure inépuisable de la pensée « avant qu'elle ne soit prise par le concept », pour reprendre les termes d'Anne Mœglin-Delcroix au sujet de de Vries. Comme le propos de sagesse, elle s'attache à « éviter la disjonction » en « se maintenant constamment dans la transition de l'un » (le plein, la liste) « à l'autre³⁶⁴ » (le vide, la ligne à compléter) :

la vie est belle

la vie est

la vie est chère

la vie est courte

la vie est lourde

.....

.....

.....

.....

fin du poème :

oui, non, oui et

non, non/oui³⁶⁵

361. *Ibid.*

362. Vincent Kaufmann, « Les avant-gardes face au livre », *Mallarmé, et après ? : fortunes d'une œuvre*, sous la direction de Daniel Bilous, Paris, Noésis éditions, 2006, p. 11-20.

363. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 126.

364. Jullien, *Ibid.*, p. 211.

365. Extrait des *LPC*, *op. cit.*, (les italiques sont dans le texte original).

En n'offrant pas de réponse mais toutes les réponses possibles, Filliou marque une ultime provocation : la vie est ce qu'on en fera, le poète n'a pas à trancher, son poème étant à la fois vide et plein. Parfois saturé, parfois tari, le texte souligne que c'est le passage qui compte, puisque dans l'expérience l'on bascule indistinctement de la beauté à l'agacement, de la disgrâce à la fébrilité. Le poète s'amuse de l'automatisme des formules, des clichés qui ont toujours ce fond de pureté, oui et non la vie est belle, elle est chère et nous est chère, etc. Chaque item est réversible, comporte sa propre contradiction, et se déroule jusqu'à son terme qui est une relance. Les *LPC*, à l'image du propos de sagesse, fonctionnent par variation : le contenu est secondaire puisqu'il ne fixe rien mais délivre au contraire du point de vue. C'est ce qui intéresse Filliou dans la participation « concrète » de son lecteur : en inscrivant ses propositions, qu'il pensera personnelles ou bien senties, il se rendra compte de leur caractère circonstancié, périssable peut-être, en les relisant plus tard. Le poème épistolaire doit accompagner le lecteur dans cette pratique épiphanique : c'est long (puisque les poèmes, en « petite vitesse », mettent du temps à arriver) et c'est court (la soudaineté, l'impulsivité de la récupération). Cet étirement de la durée doit servir à la perception sensible de cette inconsistance du jugement, si bref et ponctuel face au travail dans le temps long de l'envoi poétique. Dans « la vie est belle », Filliou, en passant d'une réponse à l'autre, en ne mettant rien en relief, « reste à ras³⁶⁶ », à l'égalité des choses, comme le voulait son *Principe d'Équivalence*. En variant les plaisirs, il « ne cesse de déclore le point de vue et le maintient ouvert », ultime paradoxe d'une participation comme tuée dans l'œuf d'un point de vue auctorial : Filliou n'invite à la joie de la création qu'après avoir évacué du processus la toute-puissance démiurgique. Si le lecteur s'inscrit dans le flux, donne son point de vue, c'est en connaissance de cause, soit parce qu'

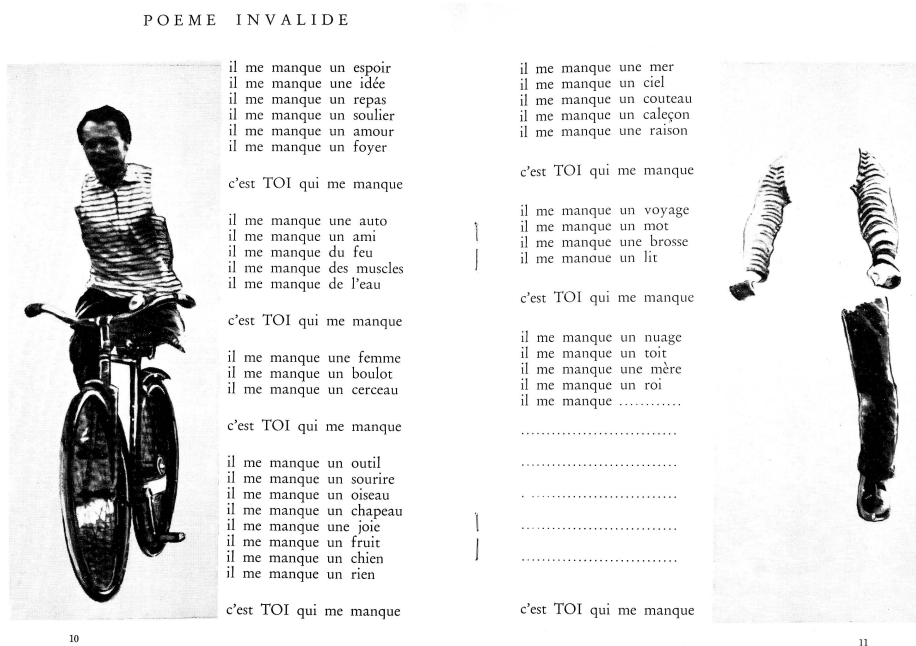
en ne cessant de varier l'angle de vue, en revenant toujours dessus, on peut « réaliser » ce qui, se répandant à travers tout, n'est jamais isolable, et même n'est plus visible à force d'être évident³⁶⁷.

366. Jullien, *Ibid.*, p. 214-215.

367. *Ibid.*

B. Le *Poème Invalide*, le temps de se dire

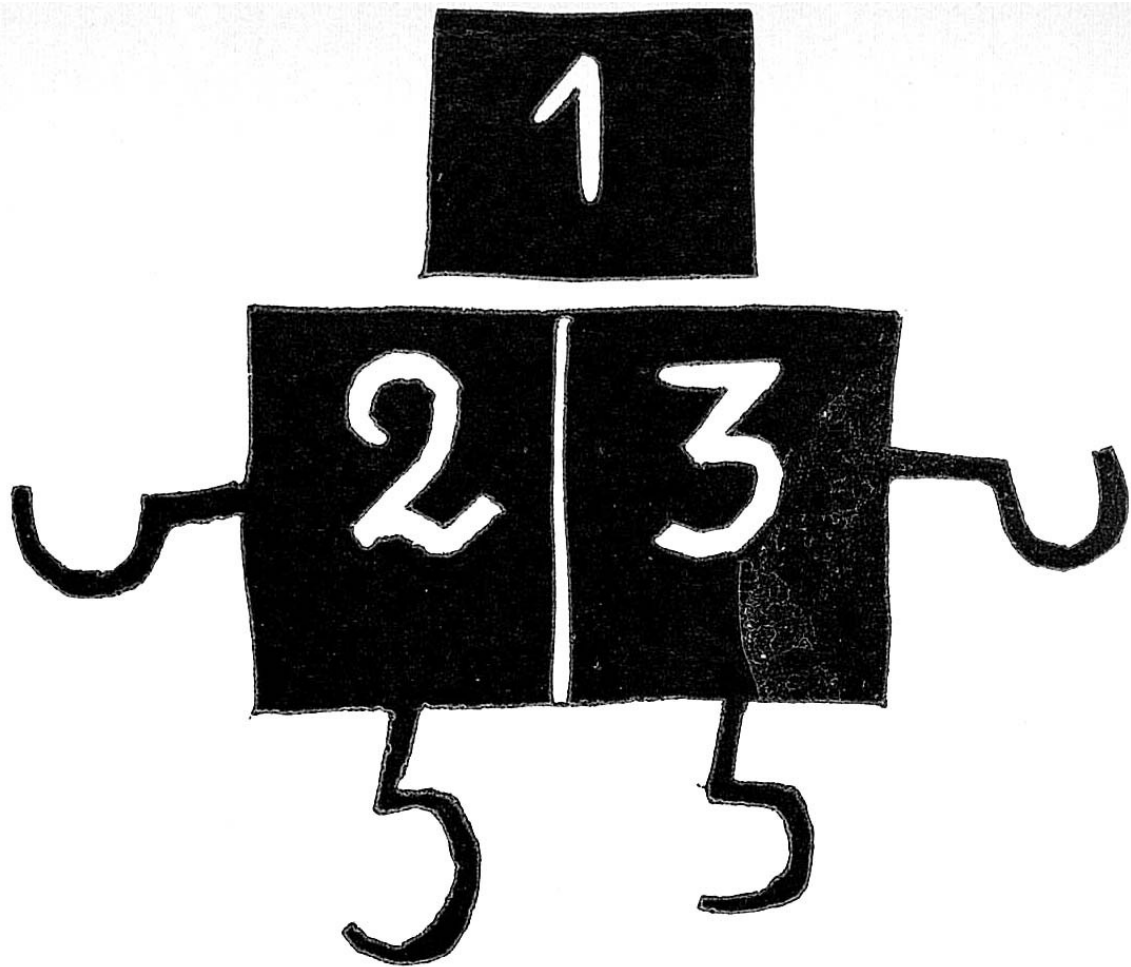
Je me fais un intervalle entre la vie et la mort³⁶⁸.



« Poème Invalide », *Revue Phantasmas* n° 50, Bruxelles, Théodore Koenig, Joseph Noiret, Marcel et Gabriel Piquera, 1965 (premières pages).

Adressé à Dieu lorsqu'il est inséré dans l'édition des *Longs poèmes courts* en 1984, le *Poème Invalide* est publié pour la première fois dans la revue *Phantasmas* en 1965 dans une version visuelle où il est assorti d'un collage. Unique occurrence dans l'œuvre de ce qui semble bien être un poème d'amour, le *Poème invalide* est emblématique de cette poétique du vide qui participe esthétiquement à l'autoportrait en creux. Le « TOI » de l'adresse fait du poète lui-même un invalide, un amputé, dont l'existence est à compléter par cette présence qu'il exhorte à la fin du poème. Les lignes vides de cette version ne renvoient plus seulement à un espace virtuel didactique mais aussi à un manque ontologique dont le poème est inapte à rendre tout à fait compte comme en atteste sa structure de liste.

368. Olivier Cadiot, *op. cit.*



C'est la vacance qui fait sens dans cet objet, ce dont rend bien compte le collage. Il participe à rendre perméable la nature vertigineuse de ce manque qui contamine tous les pans de l'existence et ne semble pas lui non plus avoir de fin. Le toi en attente est figuré par l'absence et la perte physique, l'invalidité au sens propre mais aussi par la suggestion de mise en lien *via* cette étrange figure à trois carrés numérotés desquels émergent des crochets. Apparaissant avant les derniers vers – « il me manque un début / il me manque un milieu / il me manque une fin / une fin ? » – , le dessin évoque plastiquement cet intervalle à l'intérieur duquel le poète a besoin d'être raconté, ou de prendre le temps de se dire. Ce schéma narratologique personnifié par un drôle de bonhomme laisse voir, selon notre hypothèse, le corps fragmenté de Filliou. Sa tête serait le poème, son corps divisé le poète d'un côté et le lecteur de l'autre. Les crochets qui forment les bras et les jambes peuvent évoquer leur mise en relation comme seule possibilité de se mouvoir.

Le corps handicapé fait du lecteur une prothèse qui viendrait se mouler dans cet espace vacant ou se pendre à ces crochets tendus comme des petites antennes. La mise en suspens que propose cette fragmentation emblématise la question du commun en la plaçant sur un plan existentiel puisque la complétude du poète paraît impossible *sans toi*.



Franz West, photographie noir et blanc issue de la documentation de la série des *Adaptives* [*Passstücke*], 1983, lieu de conservation n.r.

Cette étrange petite figure vient ancrer davantage les *LPC* dans une certaine corporalité, qui rappelle les emprunts plasticiens à la notion de fétiche³⁶⁹, dans la série des *Adaptives* du sculpteur viennois Franz West par exemple. Ces objets échelle un, fabriqués dans les années soixante-dix pour être manipulés par les spectateurs, West les appelait « prothèses » : ils venaient s'adapter plus ou moins finement à la main, portés et joués comme des instruments ou contemplés comme des bijoux, sans intention précise. Comme dans les *Adaptives*, Filliou, par son besoin désespéré d'interlocuteur, transforme le poème en objet transitionnel, intercesseur plus ou moins habile à s'ajuster et à s'adapter. La ligne à compléter peut renvoyer à ces papiers mâchés blancs, pièces « pratiquées autant qu'induisant une pratique », « formes formées et formatrices³⁷⁰ ».

Le fétiche est un objet avec lequel on vit, porteur de valeur, que l'individu construit, à un

369. Cf. William Pietz, *Le fétiche : généalogie d'un problème*, traduit de l'anglais par Aude Pivin, Paris, Kargo & l'Éclat, 2005.

370. Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 298.

moment donné, pour répondre à ses désirs, peurs ou besoins – et qui vient les incarner. En lui se déposent les actes qui, sédimentés, en produiront d'autres, par un effet récursif : en nous prolongeant, les objets inanimés prennent quelque chose de notre humanité. Pour finir, il devient difficile de désolidariser le sculpteur de son matériau, le poète de son poème :

Je travaille le papier-mâché depuis plusieurs années. Je l'utilise parce que c'est un matériau peu cher et facile à manipuler. On peut le faire chez soi sans trop de complication. Il ne saigne pas. Il ne pue pas. Et on peut vivre avec sans être effrayé³⁷¹.

Cette déclaration déroutante de West, qui semble apprécier que son matériau - pourtant inerte – n'aie pas les défauts d'un animal mort, témoigne du degré de familiarité qui gouverne cette création à *compléter* et qui en est peut-être la condition *sine qua non*. C'est en effet parce que l'objet, ou le poème, sont habités, qu'ils peuvent ensuite être réappropriés, puisque l'habitude est « dans les mains » autant que dans les objets manipulables :

Dans le geste de la main qui se lève vers un objet est renfermée une référence à l'objet, non pas comme objet représenté, mais comme cette chose très déterminée vers laquelle nous nous projetons, auprès de laquelle nous sommes par anticipation, que nous hantons³⁷².

Filliou, avec ses lignes vierges, atteste et met à nu le caractère hanté du poème. À force de côtoyer le papier-mâché, ce dernier a fini par prendre vie pour l'artiste, d'une façon amicale et pacifiée, compatible avec l'habitude. Il hante West sans lui faire peur, présence familière qui saura se rendre disponible aux visiteurs-performeurs du musée. Grace à la fréquentation quotidienne, la création pourra délivrer plus facilement cet « inconscient » qui la tisse, « arrière-plan passif de dispositions, potentialités, sédimentations et attentes³⁷³ », dit Bruce Bégout. L'objet, le poème, dans sa matérialité et par son procédé épistolaire, sont des « puissances d'agir » : l'individu leur a transféré « sa propre aventure anthropologique, l'historique de son rapport corporel et habituel au monde³⁷⁴ ».

371. Franz West, *Franz West : to build a house you start with the roof : Work 1972-2008*, Darsie Alexander (dir), Cambridge, The MIT Press / Baltimore, Baltimore Museum of Art, 2008.

372. Merleau-Ponty repris par Bégout, *Ibid.*

373. *Ibid.*

374. *Ibid.*

Le *Poème invalide* comme prothèse témoigne de l'incomplétude ontologique de toute création, au sens de produit de l'art : c'est uniquement par l'habitude, par la pratique, que naît la chaîne expérientielle continue souhaitée par Filliou à la suite de Dewey. Il y a un lien viscéral entre ces poèmes transitionnels et la volonté de sortir du littéraire, puisque c'est la pensée esthétique qui se tient au plus proche de cette pensée magique qui maintient la fonction de totalité, comme l'explique Gilbert Simondon. Le poème troué puis amputé évoque plastiquement la problématique de l'insertion : « tout acte, toute chose, tout moment » peuvent devenir ces « points remarquables d'une nouvelle réticulation de l'univers³⁷⁵ » :

L'œuvre esthétique fait bourgeonner l'univers, le prolonge, constituant un réseau d'œuvres, c'est-à-dire de réalités d'exception, rayonnantes, de points-clefs d'un univers à la fois humain et naturel³⁷⁶.

Pour Simondon, c'est le lien de continuité et la capacité de s'insérer dans l'univers quotidien qui qualifie l'œuvre, qui n'est détachée ni de l'homme ni du monde mais le réarticule, le ré-énonce, en quelque sorte. Elle n'est pas un outil ni un instrument ; eux-mêmes capables de devenir « beaux » s'ils ne sont plus séparables du monde humain qu'ils prolongent, à l'instar des *Adaptives*. La réalité esthétique est une modulation de la voix, une tournure de discours, une manière de se vêtir, dit Simondon. C'est parce que l'objet est rattaché à un ensemble de pratiques que ses qualités peuvent être comme amplifiées. Tout fonctionne par degrés, sans ruptures :

Ainsi, on peut dire que l'objet esthétique n'est pas à proprement parler un objet, mais plutôt un prolongement du monde naturel ou du monde humain qui reste inséré dans la réalité qui les porte ; il est un point remarquable d'un univers ; ce point résulte d'une élaboration et bénéficie de la technicité ; mais il n'est pas arbitrairement placé dans le monde ; il représente le monde et focalise ses forces, ses qualités de fond, comme le médiateur religieux ; il se maintient dans un statut intermédiaire entre l'objectivité et la subjectivité pures³⁷⁷.

Cette « médiété » de l'objet, déjà évoquée, est également primordiale chez Dewey, pour qui « il ne peut y avoir d'un côté les choses que nous expérimentons », « et de l'autre – on ne sait où – les choses telles qu'elles sont³⁷⁸ », puisqu'il n'est nulle part de regard souverainement objectif capable de les saisir. Pour les deux philosophes, l'expérience n'a jamais les limites de son objet, ce que signale à sa manière Filliou dans ses *LPC* :

375. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012, p. 253.

376. *Ibid.*, p. 254.

377. *Ibid.*, p. 258.

378. Dewey repris par Charles Floren, *op. cit.*, p. 268.

Nous avons l'habitude de nous représenter les objets physiques comme possédant des bords fermés. Cette croyance trouve une confirmation dans les pierres, les chaises, les livres, les maisons, le commerce et la science dans ses efforts de mesures précises. Aussi l'appliquons-nous au caractère fermé de tous les objets de l'expérience [...] et à notre conception de l'expérience elle-même. Nous supposons que l'expérience possède les mêmes limites que les choses auxquelles elle a affaire. Mais l'expérience la plus ordinaire s'ouvre sur un champ indéfini d'applications³⁷⁹.

L'in-finitude des LPC invite à ce « rééquilibrage normatif des moyens et des fins » qu'appelle Dewey : le poème, dans sa matérialité, ne « comprend » pas l'expérience, du moins dans sa totalité ; il ne la comprend que parce qu'il s'incarne dans un moyen sans fin. Comme l'explique Dewey, il faut prendre soin des moyens, puisque les fins ne sont que des *moments* d'accomplissement et d'achèvement, elles aussi transitoires. Les « modèles téléologiques de l'agir » sont refaçonnés par ces poèmes dont le terme n'est pas une conclusion péremptoire. Il s'agit également d'ouvrir la notion d'utilité, de la débarrasser de cette opposition entre « utilitarisme philistin » et « modèle aristocratique³⁸⁰ » qui la clive. L'œuvre pédagogique de Filliou ne dévalorise pas les moyens, qui ne sont jamais de purs objets instrumentaux en vue d'une prétendue fin en soi : comme le répète Dewey, « dans tout agir créateur de valeurs, nous sommes aussi créateurs de nous-mêmes³⁸¹ ».

Le fait que le poème, médium de l'expression, ne soit jamais ni subjectif ni objectif mais « une expérience au sein de laquelle les deux pôles sont intégrés en un *nouvel* objet³⁸² » pousse à considérer la participation à l'échelle existentielle. Le *Long Poème Court* est ontologiquement en attente puisque « de toute façon, nous ignorons ce qu'est l'art. La seule référence doit être la vie et vivre³⁸³ ». Ce « nouvel objet », ce sera le poème complété, au premier degré, mais aussi l'apparition d'un « toi », qui court et parcourt le texte jusqu'à former, peut-être, un nouveau *Je*, dans le temps long.

Pour Filliou, la vie s'exprime dans le « rien » des pointillés qui, s'ils renvoient d'abord à une instabilité ontologique que la présence de l'autre doit combler, sont peu à peu consolidés par une pratique d'écriture qui se fonde dans le vide. L'année d'écriture du *Poème invalide* est aussi celle du *Filliou idéal* : la béance ne cherche plus à être résorbée

379. *Ibid.*

380. *Ibid.*, p. 272.

381. *Ibid.*, p. 273.

382. *Ibid.*, p. 280.

383. *EAAV*, p. 93.

mais activement contemplée par un poète « tranquillement assis sans rien faire³⁸⁴ ». Le dévidement, le coulé du langage, qui prend la forme de la liste dans les *LPC*, rejoint l'épuisement de la performance dans *Yes, un poème-action* : celle-ci s'arrête lorsque tout le public décide de partir. Ici, un autre principe fondateur gouverne les pièces, celui de l'*Out-Impulse*, difficilement traduisible, qu'on retrouve autant à la fin de l'*Esclave F* qu'à la *Cédille qui sourit*. Filliou invite à la désaffection des lieux de l'art comme il invite à « détruire [sa] soif » : en quittant l'art-scène, le poète comme son lecteur peuvent commencer de vivre. Ce sont ses *Non-Pièces* [*No-Plays*] en 1962 qui convient à cette destruction. Il s'agit d'« *audito-destroyed artwork* », soit d'« art publico-détruit », selon notre traduction :

Réflexion sur « l'art publico-détruit³⁸⁵ »

on ne doit pas dire aux spectateurs de détruire ce qu'ils voient, ni leur faire détruire involontairement (en marchant sur une mine, par exemple). Idéalement, ils ne doivent pas être incités, et encore moins poussés, à la destruction. Comment faire appel et atteindre le côté destructeur du spectateur ?

1. la valeur du matériau doit être, aux yeux du spectateur, supérieure à la valeur de ce pour quoi il est utilisé. Par exemple, j'ai un jour fabriqué une image avec de l'argent [...]. L'argent a été volé, comme prévu, et l'image détruite.

2. le spectateur détruira si sa seule alternative est d'être lui-même détruit. Enfermez le spectateur ; il brisera la porte. Mettez le feu au théâtre, il partira. Dites à quelqu'un que son travail est merdique, il vous démolira...

mais cela revient à provoquer³⁸⁶

Filliou est hanté par cette question de la provocation à l'action : idéalement, il voudrait que la participation soit induite, que la consigne reste inexprimée. Lorsqu'il vise le non-agir ou la non-pensée (qui passe ici par la destruction), l'injonction à agir lui apparaît comme une aporie, voire une dangereuse contradiction méthodologique, une aberration ! Encore une fois, il ne s'agit pas de ne « rien faire » mais de faire « rien ».

384. *Yes – un poème-action, op. cit.*

385. En anglais, le néologisme « *audito-destroyed artwork* » désigne pour Filliou un art détruit par son public, « *audito* » étant la contraction d'« *auditor* » ou d'« *auditorium* » (auditoire). Nous lui préférons la contraction de « *public* » en français, plus général et plus usité. Dans *Enseigner et apprendre*, Filliou choisit cependant de ne pas traduire le terme et l'intègre à son explication en français sous la forme suivante : « *Audito-Destroyed Art* (de l'art détruit par le spectateur sans que celui-ci soit invité ou aidé à le faire) ».

386. *3 No-Plays, RDCS, op. cit., annexe n° 8.*

Dans la *Non-Pièce n° 1*, c'est « la non-venue de tous qui constitue la pièce » :

Personne ne doit dire de ne pas venir à qui que ce soit.
Personne ne doit dire à qui que ce soit de ne surtout pas venir.
Personne ne doit être empêché de venir de quelque manière que ce soit !
Mais personne ne doit venir, sinon il n'y a pas de pièce.

Autrement dit, si les spectateurs viennent, il n'y a pas de pièce. Et si aucun spectateur ne vient, il n'y a pas de pièce non plus... c'est-à-dire, d'une manière ou d'une autre, il y a une pièce, mais c'est une *Non-Pièce*³⁸⁷.

Le premier principe de l'*art publico-détruit* tient au fait que le matériau soit montré comme recelant plus de valeur que son emploi artistique, au point que le spectateur préférera démonter l'œuvre pour le récupérer. Filliou témoigne ici de la prééminence de la potentialité sur le produit de l'art et conduit à un réemploi immédiat et concret. Le second principe – que la « pulsion vers l'Extérieur » soit supérieure à « la pulsion vers l'Intérieur » –, dévoile l'idée propre au poète que la sortie de l'art doit gouverner l'expérience et la pratique même de l'art. En se refusant à inviter explicitement à la destruction, Filliou ne veut pas transformer la disparition de l'art en phénomène artistique, ce qui l'enfermerait évidemment dans sa sphère et empêcherait une échappée réelle.

Filliou, comme Cage, postule l'existence de la tranquillité et le fait que « nous avons, pour ainsi dire, quitté l'école. Que nous sommes occupés à vivre, et que notre éducation élémentaire a déjà eu lieu³⁸⁸ ». Le vers en suspension cristallise son idéal de la non-pensée, comme les *No-Plays* celui du non-agir. C'est dans la profondeur de cette non-pensée que l'individu se réalise. Le *Paper Brain* rend compte de manière ludique de cette nécessité du vide en dédramatisant l'apport pourtant fondamental du bouddhisme. Cette pédagogie de l'Éveil dont il témoigne fait de la béance une donnée absolument nécessaire puisque, comme l'explique Guillaume Vaudois, « au cœur de chaque œuvre de l'artiste, il y a ce vide initial et initiateur où révolutions individuelles et collectives trouvent un point d'appui³⁸⁹ ». Comme dans *L'Autrisme*, tous les poèmes de Filliou visent à rejoindre la vie, à la préférer, puisque

Aimer est la destruction de l'amour.
Vivre est la destruction de la vie.
Créer est la destruction de la création.

387. *Ibid.*

388. Cage, *Pour les oiseaux*, *op. cit.*

389. Vaudois, *op. cit.*

... alors je vais aller boire un verre, maintenant,
et détruire ma soif³⁹⁰.

Le poème prothétique établit un principe de continuité : s'il y a destruction quelque part au sein du processus, elle est encadrée par la création, aux deux bouts de la chaîne. Comme toujours chez le poète, la vie se tient là, en amont et en aval de la création, libre et têtue. Si l'objet artistique, au sens large, a un sens, c'est parce qu'il *fait appel*, permet la rencontre entre un élément de réalité et un geste humain, dit Simondon. C'est parce qu'il est pris dans ces *rappports*, parce qu'il est « le dépositaire d'un certain nombre de caractères d'appel³⁹¹ », que l'objet esthétique est à la fois sujet et objet. Il prend sa valeur dans sa propension à adhérer au monde, à ne plus s'en distinguer par arrachement objectal mais par la profondeur de son articulation avec la vie :

L'œuvre esthétique n'est pas complète et absolue ; elle est ce qui enseigne à aller vers l'œuvre complète, qui doit être dans le monde et faire partie du monde comme si elle appartenait réellement au monde, et non comme statue dans le jardin ; c'est le jardin et la maison qui sont beaux, non les statues du jardin qui, belles chacune par elle-même, le rendent beau. C'est grâce au jardin que la statue peut apparaître comme belle, non le jardin grâce à la statue. C'est par rapport à toute la vie d'un homme qu'un objet peut être beau [...] ³⁹².

Glorifier le manque

Si elle ne veut pas se réduire à être un parterre de nains de jardin, ni même à une brillante sculpture de musée mais devenir le paysage mental qu'elle a l'ambition d'être, l'œuvre doit se déplacer dans le temps – devenir ce dispositif d'existence dont parlait Nicolas Bourriaud.

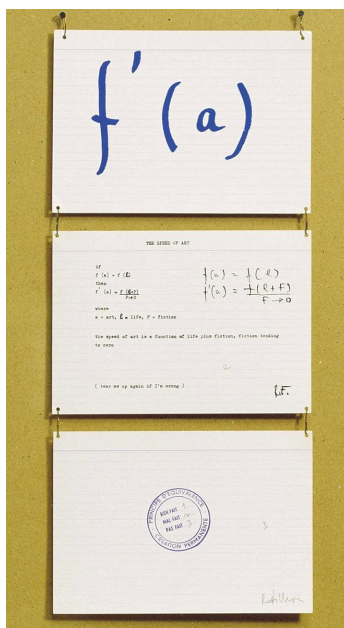
Filliou déclare dans les deux versions du *Poème Invalide* manquer « d'un début » autant que « d'une fin » : le sens qu'il s'est essayé à attribuer au processus créatif est mis en péril par cette interrogation originelle, comme s'il lui manquait à son tour son propre créateur. Incréé, le poète se définit par la soustraction. L'esthétique du non-fini rencontre une métaphysique de la béance, se mesurant toutes deux à cette profonde instabilité du processus créatif qui ne peut que s'inscrire dans le temps long de la création de soi. Glorifier le manque, laisser les blancs, c'est tâcher de s'en remettre au présent : accepter la rencontre ratée, le délai de la participation, la *vitesse* de l'art : « j'ai

390. *No-Plays, Ibid.*

391. Simondon, *Ibid.*, p. 263.

392. *Ibid.*

pensé qu'il faudrait envisager l'art comme une fonction de la vie plus la fiction, celle-ci tendant vers zéro³⁹³ », dit Filliou.



The speed of art, 1979, sérigraphie couleur sur trois fiches bristol, 15 x 21 cm chacune, Anvers, MuHKA.

Le poète prend constamment en compte cet « effet retard » de la création. Le temps linéaire a disparu au profit de cette triple temporalité dont il parle dans *EAAV* :

Concept du temps artistique : tout arrive et tout arrive en même temps.

Concept du temps émotionnel : le temps qu'il faut pour assimiler chaque « leçon de vie ».

Concept du temps intuitif : le temps passe à rebours³⁹⁴.

La circularité favorise la déprise quant à la fonctionnalité, l'« utilité » du poème en même temps qu'elle la valorise puisqu'elle l'installe dans un *après-coup* dont elle renforce la certitude. Cet après-coup est induit par la nature même de la création qui est une *fonction du temps* dont la vitesse de conception tend vers l'infini. L'écart entre le moment de la conception et celui de la réception étant considérable, « l'assimilation d'une œuvre d'art est fonction du temps de création augmenté du temps de diffusion³⁹⁵ », soit impossible à calculer. Cette grande difficulté qui provoque nécessairement une séparation entre l'art et la vie, une réification de l'objet produit et qui creuse l'écart avec le lecteur est ce qui enjoint Filliou à s'extraire de la linéarité. Il installe la parole poétique dans une réception perpétuellement reportée, conscient que la rencontre effective avec le lecteur est peut-être impossible au présent. C'est ce dont rend notamment compte son

393. Repris dans le catalogue *L'art est ce qui rend la vie...*, *op.cit.*, p. 29.

394. *EAAV*, p. 80.

395. *EAAV*, p. 75.

projet de 1979, continuation sous format vidéo d'*Enseigner et apprendre, arts vivants* intitulée *Video Universecity*, qui veut faire durer l'œuvre cinq milliards d'années. Son plan se situe tout entier dans cet intervalle « de la folie au fou rire », qui est à la fois « très long » et « un clin d'œil³⁹⁶ », comme il l'explique dans *Sans titre sans tête*. Il y ponctue son propos par un « on verra bien » qui tient du désir autant que de la nonchalance du constat. La répétition *ad libitum* des mêmes structures permet de sortir de la temporalité, comme l'explique Hal Foster, faisant de la réception du poème

[...] un processus continu de protension et de rétention, un rapport de couplage complexe entre des futurs anticipés et des passés reconstruits – en bref, une action différée qui rejette toute idée simple d'avant et d'après, de cause et d'effet, d'origine et de répétition³⁹⁷.

Cette réception différée révèle la béance que produit l'œuvre, en première instance, dans « l'ordre symbolique de son temps³⁹⁸ ». Puis elle assimile cette impossibilité et résout l'inacceptation de son surgissement : « ce n'est que par la répétition que cet événement est reconnu dans sa nécessité symbolique – il trouve sa place dans le réseau symbolique, il se réalise dans l'ordre symbolique³⁹⁹ ». En proposant chaque année de fêter publiquement « l'anniversaire de l'art », Filliou ne cherche pas à résorber cette distorsion mais à l'accélérer puisqu'il souhaite « la fin de l'art » et son absorption absolue dans l'existence. C'est peut être pour cela qu'il valorise une forme d'entropie en célébrant la rencontre ratée. Il se sait pris dans un « en attendant » dont il doit se faire un allié pour persévérer dans sa pédagogie de la collaboration. L'œuvre se situe finalement hors du présent puisqu'elle encourage l'art à disparaître en même temps qu'elle s'affirme comme outil de sa disparition. Elle ne cesse de déclarer sa propre obsolescence. Périssable, le poème est à la fois déjà futur (anticipant des nouvelles formes de vie) et passé (décrivant un monde disparu) dans ce processus qu'est la création.

Cette rencontre ratée est transmuée en réussite par Filliou. C'est sa recherche sur l'enseignement qui cristallise ces préoccupations lorsqu'il inaugure la « non-école de Villefranche ». Elle est le lieu d'un

Échange Insouciant d'Information et d'Expérience
Ni élève, ni maître
Parfaite licence,

396. Texte de la vidéo *op. cit.*

397. Hal Foster, *Le retour au réel, op. cit.*, p. 58 (les italiques sont dans le texte original).

398. *Ibid.*

399. Slavoj Žižek, *Ibid.*, p. 59.

Parfois parler, parfois se taire⁴⁰⁰.

Elle ouvre un espace collectif sans contours, puisque la galerie est toujours fermée, les artistes étant au café du coin. Ce lieu vide et plein rejoue le processus infini d'apprentissage et de transmission, où il n'est parfois pas besoin de communiquer. D'autre part, l'échec financier de la galerie (sa « banqueroute »), autre rencontre ratée avec le public de son temps, donne lieu au décret de *La fête permanente* et à la création de l'*Eternal Network*. Cette pédagogie à « effet retard » est explicitée par la notion d'« Esprit d'Escalier » que Filliou mobilise dans son acception littérale et qui lui permet de rendre compte du fait, finalement banal, que « nous comprenons mieux l'absence que la présence⁴⁰¹ ». Ce fossé, plutôt que d'être comblé artificiellement, doit être l'occasion de louer la compréhension rétrospective de soi et de la parole tenue puisque « 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 fois⁴⁰² ». L'entreprise pédagogique est à l'image de cet *Esprit d'Escalier* libéré du poids de l'intention. La parole poétique prend sa mesure sur cette parole quotidienne disponible et faillible dont la compréhension immédiate échappe :

parce que je sais que, en général, ce n'est qu'après, qu'une fois qu'on se retrouve dans l'ascenseur, qu'on sait ce qu'on aurait du dire, comme c'est probablement après cette conversation que beaucoup de choses que j'aurais pu dire vont me venir, je préfère l'accepter, le glorifier, glorifier ce manque une fois pour toutes, pour que finalement, comme je l'accepte, ce que je dis, au fond, c'est plus important que ce que j'aurais pu dire⁴⁰³.

Ce relâchement de l'intentionnalité est une ligne de force du travail de Filliou, pour qui faire place à l'erreur, à l'ignorance, est essentiel : s'en remettre, dans le *Poème Invalide*, à Dieu, c'est faire du *LPC* une fraction de l'*A-Encyclopédie*, où l'on ne parle que des choses que l'on ne connaît pas, « par exemple de Dieu / il parle de Dieu qui, sait-il, existe (dit-on), mais qu'il ne connaît pas⁴⁰⁴ ». Accepter que la parole révolue soit plus importante que l'intention qui l'avait gouvernée revient à s'en remettre aux ressources du non-agir, qui n'est pas disparition de la volonté mais changement de son régime. Romain Graziani explore le cas où l'on s'acharne à retrouver un nom : plus l'on insiste à vouloir se le

400. *EAAV*, p. 199.

401. *EAAV*, p. 77.

402. *Ibid.*

403. Robert Filliou qui s'exprime dans l'émission radiophonique Robert Filliou (1926-1987) : la création permanente, *Une vie, une œuvre*, France Culture, le 03/02/2018, 59 min.

404. *Le lion sous la peau du cochon*, *RDCS*, *op. cit.*, n.p.

remémorer, plus il semble s'enfoncer dans les limbes. Comme disait Montaigne, qu'il cite, « plus j'ahane à le trouver, plus je l'enfonce en oubliance⁴⁰⁵ ». C'est la volonté de se rappeler qui finit par faire obstacle au souvenir lui-même ; lorsqu'elle se relâche, une autre force, souterraine, semble prendre le relai jusqu'à cette percée impromptue du nom qui s'affiche à la conscience. Cette expérience concrète et familière permet de rendre compte de ce régime secondaire d'intentionnalité que décrit finement Graziani :

En passant à un autre sujet de conversation après mon effort infructueux, il semble qu'une ressource inconnue ou mal aperçue en moi continue d'œuvrer, et qu'au fond je ne fais que transférer le rôle de tête chercheuse, dévolu ordinairement à la conscience intentionnelle, à *mes forces d'inconnaissance*⁴⁰⁶.

Filliou dit la même chose : en acceptant voire en glorifiant la parole tenue malgré sa faillibilité, il se fie à ses forces d'inconnaissance. En cela, il remet sa quête à plus tard, d'une certaine manière. Grâce à cet abandon, d'autres puissances d'agir prennent le relai, sans que le poète sache bien ce qu'elles agissent d'ailleurs, mais persuadé qu'elles vont dans la bonne direction. Comme l'explique encore Graziani,

en décidant de remettre la quête de ce nom à plus tard, j'ai libéré sans le vouloir les moyens de le retrouver, sans savoir ce qui se passe ou comment les choses se passent exactement. J'ai momentanément accepté de rester dans un état d'ignorance et d'obscurité⁴⁰⁷.

Dans cet intervalle d'ignorance, que le poète subit de toute façon, il vaut mieux s'en remettre à l'après-coup et en faire une force. C'est toute la richesse sémantique de la mention conclusive : la « fin » du poème, en tant que but ou intention prédéterminée, est à la fois ironiquement déjouée par l'usage subversif du proverbe et valorisée, au sens où elle est sincèrement en ligne de mire de Filliou. S'il y a bien une fin du poème, celle-ci vise à éclairer son mécanisme d'engendrement, ce qui le remet sur l'ouvrage : il n'a donc pas de fin au sens de clôture ou d'achèvement, puisqu'il est perpétuellement repris. C'est au prix d'une abolition de la temporalité linéaire que se fait le partage. Si le blanc du poème semble attester l'échec de la rencontre, c'est peut-être même cette glorification du manque qui est à son origine : il ne laisserait plus alors en attente le tracé de son lecteur mais incarnerait sa présence impossible, mais aussi sa liberté même à s'en tenir aux abonnés absents.

405. Graziani, *op. cit.*, p. 42.

406. *Ibid.* Nous soulignons.

407. *Ibid.*

(SUITE)

ON VERRA BIEN

(A SUIVRE)

« On verra bien », *Long livre court offert à l'occasion d'une exposition*, extrait des *Dessins sans voir, desseins sans savoir*, 1977, carton plié, 24 x 17 cm, Fondation Bonotto, Molvena.

En plaçant toute sa production dans l'intervalle « (suite) » / « (à suivre) », Filliou la sait condamnée à cette *destinerrance* dont parlait Derrida. Si son courrier est toujours adressé, le poète se nourrit du fait qu'il peut ne pas arriver jusqu'au récepteur, pour de multiples raisons. La probabilité de l'échec « vous interdit de régler vos distances, de les prendre ou de les perdre⁴⁰⁸ », dit Derrida dans une formule qui sied parfaitement aux *Longs Poèmes Courts*. Cette épistolarité qui met en scène la glorification du manque est comme intériorisée dans le *Poème Invalide*. L'amputation doit y servir l'acuité : la litanie des manques témoigne alors au contraire de tout ce qu'il reste à faire, sans hâte, au contraire, avec une forme de joie vis-à-vis de ce que la vie réserve. En s'en remettant aux forces d'inconnaissance, Filliou relâche l'intention, se repose de son rôle messianique, peut-être, puisque la temporalité abolie le détache, d'une certaine façon, de ses responsabilités une fois le poème lancé dans la course du temps.

L'intervalle est lui-même une unité qui dure, « c'est-à-dire qui change », dit Bergson :

Si un état d'âme cessait de varier, sa durée cesserait de couler [...]. Ma mémoire est là, qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent. Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse ; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même⁴⁰⁹.

Le changement n'étant pas le passage d'un état à l'autre, c'est la durée qui importe. Les états ne se succèdent pas comme s'ils se réalisaient un à un, blocs fermés qu'on empile au fur et à mesure de l'existence : il n'est *pas* d'achèvement, l'identité n'est jamais

408. Repris dans Pascal Rousseau (dir.) et Musée Pompidou-Metz, *Cosa mentale : art et télépathie au XX^{ème} siècle*, catalogue d'exposition, (Metz, Centre Pompidou-Metz, 28 octobre 2015 - 28 mars 2016), Paris, Gallimard, 2015, p. 242.

409. Philippe Touchet, « BERGSON L'évolution créatrice. Du temps à la durée créatrice », Valérie Marchand, *Académie de Versailles/Philosophie* [en ligne], Versailles, 9/12/2016, <https://philosophie.ac-versailles.fr/spip.php?article1101>

entièrement réalisée. Puisque l'on se crée sans cesse, il faut aménager une place à la durée, signifiant « que le temps est la latitude de création de l'être⁴¹⁰ ». L'œuvre poétique est ce pont jeté entre le passé et l'avenir : veiller sur sa propre atrophie, c'est se préserver d'un achèvement artificiel.

C. Un délire de l'unité : *Eins. Un. One.*

Même simulée, la situation dialogique induit toujours une division. Le caractère messianique des poèmes-actions conduit Filliou à une prise en charge ironiquo-héroïque ; et les poèmes d'Éveil visent à défaire cette fragmentation de l'individu en conduisant à un *Autrisme* permanent. Finalement, c'est peut-être dans les lignes en pointillé des *LPC* que s'incarne le mieux cette parole *autre*, cette trouée qui évite le figement. Le blanc symbolise l'impuissance à discriminer, il accueille et recueille tout, faisant à la fois irruption dans le poème et cohésion entre les co-auteurs. Il fait marque et trace d'une unité possible.



Eins. Un. One. (détail), 1984, dés en bois, dimensions variables, Genève, MAMCO.

Chacun se tient finalement à sa place. Le dé, symbole de l'individu en jeu⁴¹¹, devient cet

410. *Ibid.*

411. Que Filliou oppose constamment à la foule. Le poète a longtemps été en quête de « l'origine du mot foule », apparente dès le scénario *The Three Bruce-Year Nursery* de 1958 (*RDCS*, inédit) mais aussi dans les contes *Monsieur Bleu*, ceux restés dans la valise, et dans *3 poems* en 1961. « Seuls les morts échappent à la loi des grands nombres » dit Filliou dans *EAAV* (p. 19), reprenant les deux principes de « l'origine du mot foule » : « on obtient une foule en additionnant des personnes une par une (progression arithmétique) / mais sa stupidité s'accroît selon une progression géométrique / c'est là le début et la fin de la psychologie des masses », dit la version visuelle.

« unique à exemplaire multiple » qui inverse la première formule de l'individuation. Chaque exemplaire de l'objet se mêle indistinctement au tout de la pièce, recomposable à l'infini. En même temps, elle est faite de tous ces atomes, elle donne à voir la division même qui la constitue et la façonne :

Eins. un. one... peut se concrétiser, se concrétise et se concrétisera sans limites dans les formes et les combinaisons de formes les plus diverses. Un jet aléatoire de 5000 dés ou plus sur une surface plane (pouvant aussi prendre forme de spirale, etc.) dans l'espoir qu'ainsi au moins se constitue l'impression furtive de l'interpénétration et de l'identité du cosmos entier⁴¹².

La pièce comprend en réalité un ensemble de 12 000 à 16 000 dés, qui avaient jusqu'à huit formes différentes, selon la taille et la couleur du point unique dessiné sur chacun d'entre eux. Filliou procède à nouveau sans aucun systématisme, à la différence des conceptuels, la pièce pouvant être recomposée – par lui ou par d'autres – selon le critère de l'instant. Elle prenait la forme d'un immense mandala de neuf mètres lors de sa première monstration à l'exposition *Von hier aus [À partir d'ici]* de Düsseldorf, puisqu'elle devait exemplifier les liens entre art et tantra, à quelques mois de son entrée au monastère bouddhiste de Chanteloube. Filliou est de plus en plus agité par l'*Out-Impulse*. La pièce devait servir sa propre disparition, puisque il demandait qu'« un dé soit remis à 5000 personnes qui toutes alors porteront dans leur poche l'exposition comme souvenir tangible de l'unité (du tout)⁴¹³ ». C'est l'année du *Jeu de vi(d)e*, de la version cartes postales des *Longs Poèmes*, et de la brique *Sans objet* ; dernière année de pratique artistique à proprement parler : celle-ci s'ente toujours plus sur cette « solitude heureuse » à laquelle s'arrimait Filliou.

Comme souvent, le figement muséal rend difficilement compte de la liberté de ce « jet » que voulait le poète, dont la spontanéité devait engendrer le renvoi au cosmos, cette impression furtive de compénétration. Exposée et protégée de la prise par les visiteurs, la pièce comme manifeste-action s'efface pour devenir une « simple » installation, ce qu'à coup sûr Filliou n'aurait pas voulu, même si les recombinaisons lors d'expositions successives amoindrissent artificiellement la sclérose institutionnelle. Ceci dit, *Eins. Un. One.*, par son ampleur, reste une extraordinaire concrétisation de sa théorie de l'individu, s'incarnant dans la multitude de ces dés et le geste qu'ils contiennent en creux. Comme l'explique bien Guillaume Vaudois, si « tous les dés disent : 1, la répétitivité ne se change

412. « Robert Filliou, *Eins. Un. One...*, 1984 », MAMCO, *Website Archives 1994-2016* [en ligne], Genève, MAMCO, 1994 ; https://archive.mamco.ch/collections/filliou_T.html.

413. *Ibid.*

pas en accumulation » ; « la multiplicité scande l'unité et disparaît dans cette scansion⁴¹⁴ ». Lorsqu'il prend la forme du mandala, le lien de compénétration est d'autant plus tangible puisque le rond du *un* reprend métonymiquement celui du motif complet, et inversement :

L'ensemble du mandala, dont la forme circulaire est la mise en abyme du point inscrit sur le dé, n'est plus alors la somme des unités qui le constitue, mais la transposition à une autre échelle de l'unité scandée par chaque dé⁴¹⁵.

Cette idée de scansion est fondamentale parce que c'est en elle que s'ancre le rapport de Filliou à l'unité : il n'est jamais, chez lui, de synthèse. Comme nous l'avons vu dans la plupart de ses pièces, l'ouverture à l'altérité, passé présente et future, lui permet d'éviter cet écrasement arbitraire du concept en un point final. C'est ce qui est très beau dans *Eins. Un. One.*, et que dit bien, à nouveau, le plurilinguisme du titre – qui, d'un point de vue « pratique », est complètement superfétatoire (qui ne saurait traduire « one » ? ou l'inférer ?). Il y a unité, mais sa condition est la multiplicité ; chaque dé exprime des attributs différant finement. C'est parce qu'ils sont « tous les mêmes », *équivalents en valeur* – sans hiérarchie (la pièce est d'ailleurs au sol, ce qui n'est pas anodin et contribue à relier ce haut et ce bas dont nous parlions plus avant) – « qu'ils gagnent leur étonnante singularité », dit Vaudois. La connaissance à laquelle vise le mandala, c'est cette beauté d'illumination qui touche la compréhension intuitive de notre nature commune dans la philosophie bouddhiste, permise par le *PE* ; tout comme le non-agir qui doit conduire à la *Création Permanente*, ce coup d'œil sur « l'interpénétration et de l'identité du cosmos entier » dont parle le poète.

414. Vaudois, article *op. cit.*, p. 73.

415. *Ibid.*



Eins. Un. One. (vue d'exposition), 1984, dés en bois, dimensions variables, Genève, MAMCO.

Par un effet de lecture retrospective déformant, cette œuvre est souvent conçue comme un point final : le grand œuvre, par son format, facilement identifiable chez un poète qui se contente d'habitude de boîtes en carton et de bouts de papiers déchirés. Ironiquement, c'est justement cette pièce qui déjoue le mieux cette tentation d'extraire d'un corpus fragile et difficile une œuvre « ultime », biographiquement et formellement. D'une part, nous le savons depuis l'introduction, Filliou ne comptait pas terminer sa carrière au monastère. « Arrêter » d'être artiste ne faisait aucun sens pour lui ; son décès d'un cancer alors même qu'il est encore en retraite est tout à fait contingent et ne signe pas un abandon de la pratique. D'autre part, ici, les dimensions spectaculaires ne servent qu'un seul but, celui de rendre mieux compte de la multiplicité, soit d'empêcher cet esprit de synthèse en obligeant le regard à ne pas embrasser l'unité comme un tout mais plutôt comme un ensemble atomisé. Pas de point final, mais des centaines de points, intraitables, récalcitrants. Comme une métaphore de l'œuvre, elle-même produit métonymique de la conception bouddhiste de Filliou : chaque partie compte, se distingue imperceptiblement tout en étant parfaitement équivalente. L'unité doit être trouvée en chacune d'elles.

Le résultat du jeu est connu, mais il n'est cependant pas inutile de le jouer. Car jouer, ici, n'est plus participer à l'aventure de l'individuation comme dans les poèmes d'Éveil ou les *LPC* mais vise un délire, une hallucination, une extase dira Vaudois – que seule permet

« l'expérience ludique de la vacuité⁴¹⁶ ». Un coup de dés abolissant le hasard, nous obtiendrons inlassablement *un*. Le dé se change en support de méditation ; il ne devient pas « inutile » mais au contraire rebat les cartes de l'utilité puisqu'il ne vise plus la singularité du résultat aléatoire. Il est « sans objet » puisque la destinée du sujet y est tout entière comprise, anticipée et accélérée :

Si l'on se prend au jeu cependant, si l'on rejette innocemment ces cubes de néant, l'acte devient sa propre fin, j'agis pour agir, je joue pour jouer, le jugement se dissout dans le pur présent de l'activité sans but ni terme⁴¹⁷.

Quoi de mieux, en effet, que cette activité désintéressée, pour s'en remettre à *ses forces d'inconnaissance* ? *Eins. Un. One* est une tautologie absolue, celle de la pratique méditative à son premier degré, qui ne se préoccupe d'abord que de sa propre activité. Ce recentrement souverain se lit bien dans le choix du rond, qui n'a ni début ni fin, ni point d'entrée ou de sortie ; dans lequel on reconnaît l'œuf du *Poipoidrome*, « raison d'être du tout », où « le visiteur médite, absorbe, conçoit⁴¹⁸ ». Le point muet du *Un* est peut-être la version mature ou le pendant inorganique, abstrait, de cet œuf gigantesque autour duquel l'on devait se réunir, symbole de fusion qui restait extérieur au public mais proposait bien de supporter sa méditation. Il offrait l'opportunité d'une renaissance autour d'une fusion de toutes ses parties : facteur de cohésion, l'objet circulaire adopte un rôle inverse à la fin de la vie de Filliou. Plutôt qu'un objet unique autour duquel s'agrègent les multiples individus, le poète met en scène un objet qui a fait fusion *et* de la singularité de chacun *et* de leur unité. Le dé *un* représente ainsi autant l'œuf que le visiteur pris dans son liquide amniotique.

Le partage dans *Eins. Un. One* est l'occasion d'une expérience intérieure qui se passe de mots tout en jouant sur des locutions implicites, comme « comprises » par la pièce ; une réflexion sur le fait que nous vivons les uns

à côté
contre
à travers
sur...

les autres.

416. *Ibid.*

417. *Ibid.*

418. *EAAV*, p. 219.

Si l'on joue le jeu, l'on fera d'ailleurs chacune de ces expériences miniatures, qui ouvrent sur cette « pédagogie politique de l'extase » dont parle Vaudois. Expérimenter l'interpénétration et l'identité du cosmos ne se réduit pas à une pratique spirituelle de la communion : une société harmonieuse n'est possible qu'à la condition d'une libération préalable de chacun de ses membres. La révolution intérieure que prône *Eins. Un. One.* est littérale : elle consiste à tourner sur soi-même avant d'envisager autre chose. Point de départ : Un / Point de retour : Un.



Scott Hyde, *14^{ème} rue, N.Y.* (portrait de Robert Filliou), 1967, repris dans le catalogue monographique du Centre Pompidou.

C'est seulement à condition d'être *intégré à la foule*, comme dans un projet de 1967, que la société rêvée par Filliou peut émerger. *Eins. Un. One.*, c'est « la fiction possible d'une communauté », manifeste d'une vision alternative de l'autonomie du sujet, « impensable si elle n'est pas rapportée aux autres tout en refusant les excès de la fusion relationnelle (*l'homo communicans* du modèle cybernétique des années soixante)⁴¹⁹ ». La pièce parie en effet « sur les vertus de la co-existence universelle sans se perdre dans le mirage des hyper-connexions⁴²⁰ » propre à l'époque. C'est la nature même du langage singulier qu'elle met en place (et à l'épreuve), sur lequel nous reviendrons : « la

419. *Cosa Mentale*, catalogue *op. cit.*, p. 242.

420. *Ibid.*

télé/pathie : du contact mais à distance et, dans la friction de cet écart, la fiction possible de la communauté (« comm-une » dira le poète Michel Deguy)⁴²¹ ».

Le dé, pipé, garde son intégrité. Comme dans le *Jeu de vi(d)e*, il n'est plus facteur de distinction ni porteur de valeur, autre que celle de convier à l'unité, à dé-particulariser chaque atome social en tant qu'il veut sortir du lot ; puisque sa singularité même n'émerge qu'à condition d'être intégré à son milieu :

il est facile, étant dans le monde, de vivre selon l'opinion du monde ; il est facile, dans la solitude, de vivre selon la nôtre, mais il a de la grandeur, celui qui au milieu de la foule garde avec une suavité parfaite l'indépendance de la solitude⁴²².

Tout est effet d'inclusion : l'on retrouve ici Emerson comme les Cyniques, pour qui « pouvoir vivre en compagnie de soi-même⁴²³ » est la première des leçons philosophiques. Car pour vivre la communauté sans asservissement, la condition liminaire est bien cette expérience de la solitude heureuse, avant d'arriver à une possible fusion, que ce soit dans la vacuité tantrique ou dans le phalanstère fouriériste. S'il peut jouer au dé *un*, c'est parce que le visiteur a effectué ce trajet implicite au sein de l'œuvre qui lui demande de se défaire de ses dualismes, de réduire ses désirs de distinction, de libérer tous les liens qui entravent cette « puissance d'agir royale⁴²⁴ » qu'est la vie créative. La réduction au « un » ne doit plus provoquer d'angoisse ou de désespoir, d'où cet entraînement qui passe par le jeu. Comme dans la tradition cynique, il est quelque chose d'héroïque à cette solitude, que Filliou, avec sa conception bouddhiste de l'existence, cherche en même temps à rabattre. L'unité est à la fois acquise, puisqu'elle désigne ontologiquement le cosmos, et toujours à *acquérir*, tant au niveau de la conscience qu'au niveau politique.

421. *Ibid.*

422. Emerson, *op. cit.*, p. 109.

423. Antisthène repris par Pierre Vesperini, *La philosophie antique : essai d'histoire*, Paris, Fayard, 2019, collection « L'Épreuve de l'histoire », p. 158.

424. *Ibid.*

Chapitre 8. Transferts

Ceux qui pratiquent la sagesse contemplent d'une manière excellente la nature et tout ce qu'elle contient ; ils scrutent la terre, la mer, l'air, le ciel avec tous leurs habitants ; ils se joignent par la pensée à la lune, au soleil, aux autres astres, errants et fixes, dans leurs évolutions et si, par le corps, ils sont fixés en bas à la terre, ils munissent d'ailes leurs âmes afin de marcher sur l'éther et de contempler les puissances qui habitent là-bas, comme il convient à de vrais citoyens du monde. Ainsi remplis de parfaite excellence, habitués à ne pas tenir compte des maux du corps et des choses extérieures [...], il va de soi que de tels hommes, dans la jouissance de leurs vertus, fassent de toute leur vie une fête⁴²⁵.

La possibilité d'une participation, pour le lecteur, repose donc sur l'évidence de sa pré-existence dans le monde, sur l'exigence de la réaliser et d'en prendre acte : « la création existe partout », disait Filliou, « en avoir conscience et l'accepter conduit peut-être à une certaine forme d'art⁴²⁶ ». C'est la saisie de ce déjà-là qui rend possible les transferts d'auctorialité ; ainsi faut-il revenir un instant sur la vision du monde que propose le poète. L'art n'a plus besoin d'art-scène, ni même d'œuvres, dès l'instant qu'il touche la *CP* : il faut *incorporer* [*Built-In*] plutôt que *surajouter* [*Built-Upon*], explique-t-il dans sa *République Géniale*. De cette distinction cruciale découle la partition entre le génie (qui est *Built-In*) et le talent (*Built-Upon*), auquel la société préfère se référer lorsqu'elle veut qualifier ses inventions : « avoir du génie, c'est par exemple se sentir pousser des ailes comme à un moineau. Inventer des avions ? Tu vois où ça nous mène... » explique le poète. Ne pas ajouter aux objets du monde est une simple conséquence de cette conception, geste proprement artistique auquel on réduit souvent Filliou alors qu'il est à peine indiciel. La disparition concrète des produits de l'art n'est que la concrétisation circonstanciée d'une reconception fondamentale du vivant et de la création. Dans la *République Géniale*, tout ce qui fonctionne est *Built-In* puisque toutes les inventions majeures ont déjà été faites par les animaux, les insectes et les plantes :

La chauve-souris a inventé le radar et il y a un poisson, vivant au fond de la mer, qui a dans sa gueule *Coney Island* et, quand il l'ouvre, les petits poissons s'y précipitent. Tout ce qui en nous fonctionne parfaitement est aussi *Built-in* : je voudrais que mon cerveau fonctionne aussi bien que mon estomac. C'est ainsi que nous ne savons pas voler et que nous inventons des avions ou des sous-marins⁴²⁷.

425. Philon repris par Pierre Hadot, *Exercices spirituels, op. cit.*, p. 55.

426. Filliou, « Le Dictionnaire comme scénario », *Gong Show*, repris dans le catalogue du Centre Pompidou, p. 89.

427. Filliou, catalogue *L'art est ce qui rend la vie...*, *op. cit.*, p. 29.

Plutôt que de modifier nos désirs, nous ajoutons à nos impuissances et à nos frustrations toujours plus d'objets toujours plus douloureux. Plutôt que de tenter d'accéder à la tranquillité et au repos des besoins, nous préférons leur courir après, cherchant des ressources à l'extérieur de soi. Pour Filliou, il vaut toujours mieux se construire de l'intérieur :

Ce qui n'existe pas en revanche est l'aptitude à vivre avec soi-même et avec les autres dans la paix et l'harmonie. Aujourd'hui comme hier je propose, comme hypothèse de travail, de définir le génie humain comme l'aptitude à vivre avec soi-même et avec les autres dans la paix et l'harmonie⁴²⁸.

Dès lors, les structures *Built-Upon* comme les institutions qui contrôlent la vie en commun pourraient être évitées. En attendant la résolution de cet antagonisme puissant, il faut puiser dans ce qui fonctionne *déjà* et chercher à le perfectionner plutôt que multiplier des réponses à nos problèmes qui en créent autant de nouveaux. Le talent multiplie, gaspille, dépense tandis que le génie regroupe ses forces, façonne des combinaisons, amalgame la connaissance. La *Création Permanente* devient ainsi l'un des *champs de la Création*, et s'intègre dans la proliférante diversité de leurs processus d'évolution « comme la synergie des différents règnes du vivant, humain, animal, minéral, végétal et divin⁴²⁹ ». Filliou va même jusqu'à proposer, dans *Jouer la Bible*, d'expliquer la science aux enfants 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 voyageurs⁴³⁰.

En fait, comme le décide Jean-Hubert Martin, il faudrait ajouter une *quatrième dimension* au *Principe d'Équivalence* : Bien fait / Mal fait / Pas fait / Déjà-là puisque « c'est le déjà-là qui parle et qui se tait⁴³¹ ».

Non sans une pointe d'impertinence, Filliou remet les choses dans l'ordre : la préséance du vivant sur l'humain en tant que structure sociale et culturelle est absolue chez lui, et n'est pas sans annoncer spectaculairement la façon dont les cartes sont aujourd'hui rebattues. L'homme tire sa capacité d'invention de l'observation, leçon que tirent

428. *Ibid.*

429. Sylvie Jouval, notice pour le Centre Pompidou, *op. cit.*

430. *EAAV*, p. 211.

431. Jean-Hubert Martin, « Robert Filliou : l'héritage de Lascaux », *AD HOC*, printemps 1988, n°2 (« L'artiste et la terre »), p. 32.

beaucoup d'artistes *Fluxus* et qui modifie radicalement leur quête. À un certain esthétisme moral qu'on a pu leur reprocher parfois, ils opposent en fait la création de soi par soi comme une faculté de s'intégrer au monde bien plus que comme un perfectionnisme du moi. La discussion entre Pierre Hadot et Michel Foucault au sujet de cette culture antique du soi est fondamentale en ce sens. Hadot pointe sans cesse les limites de ce choix lexical : l'isotopie de la plasticité chez Foucault peut rapidement faire glisser le philosophe vers un esthétisme moral qui est à la fois un contresens historique (ce qui pourrait n'être qu'une querelle de spécialistes) et philosophique majeur. S'il refuse la notion d'« esthétique de l'existence » forgée par Foucault, c'est parce qu'elle charrie un certain dandysme, et, implicitement, l'idée d'une prévalence du beau sur le bien. Si l'individu se cultive lui-même, s'il est appelé à prendre soin de lui-même, c'est pour mieux se transformer et se dépasser :

Dans le platonisme, mais tout aussi bien dans l'épicurisme et le stoïcisme, la libération de l'angoisse s'obtient donc par un mouvement dans lequel on passe de la subjectivité individuelle et passionnelle à l'objectivité de la perspective universelle. Il s'agit, non pas d'une construction d'un moi, comme œuvre d'art, mais au contraire d'un dépassement du moi, ou tout au moins d'un exercice par lequel le moi se situe dans la totalité et s'éprouve comme partie de cette totalité⁴³².

La convergence « programmatique » du bouddhisme et de la modernité autour de l'art de vivre trouve ici son point de rupture. Car, nous le savons, l'esthétique de l'existence semble inévitablement conduire à une réification : sculpter sa propre statue revient à s'objectifier, se costumer, parader. Les effets pervers dont nous avons parlé au sujet du costume philosophique cynique, par exemple, se retrouvent partout : la distinction guette, l'auto-contemplation aussi. C'est pour cela que Filliou est toujours en mouvement et s'intègre à foule. Se former, se mettre en forme, c'est avant tout pour lui enlever, comme dans *Père Lachaise*. C'est ici, peut-être, une de ses grandes différences, sûrement liée à son adhésion profonde au bouddhisme. Il dit deux choses, reprises dans l'introduction au *Petit Robert Filliou* : « je voudrais être tout le temps, en toutes circonstances, envers n'importe qui, un homme fraternel » / « je crois que ça m'intéresse davantage de voir les gens s'exprimer que de m'exprimer moi-même⁴³³ ». Le but de son art de vivre est bien cette transcendance qui vise à faire l'expérience de soi comme partie du cosmos, comme l'a bien montré *Eins. Un. One*. Le co-auteur, en jetant les dés, « se plonge dans la totalité du monde » (le *toti se inserens mundo*, doctrine stoïcienne). L'œuvre

432. Hadot, *Exercices spirituels, op. cit.*, p. 310.

433. Repris dans l'introduction d'Irmeline Lebeer du *Petit Robert Filliou* dans la revue *L'art vivant*, Paris, mars 1971.

doit conduire à cette « contemplation unitive » qui fonctionne par analogie avec la figure du sage :

De même que, pour percevoir le monde, il faut, par un exercice de concentration sur l'instant, percevoir en quelque sorte son unité avec le monde, de même, pour reconnaître la sagesse, il faut en quelque manière s'exercer à la sagesse [...]. C'est au fond, dans un seul et même mouvement que se révèlent [...] le monde, perçu dans la conscience du sage, et la conscience du sage, plongée dans la totalité du monde⁴³⁴.

Toute l'œuvre de Filliou peut être ramenée à cette *pratique unitive* qui vise, *in fine*, l'intériorisation de la conscience de l'unité et la mise à disposition constante de sa contemplation. Il est difficile, voire impossible, à un monde artistique et littéraire laïc dans son immense majorité de comprendre (dans tous les sens du terme) une proposition artistique qui affiche non seulement son propre dépassement mais bien la transcendance comme vertu cardinale – restée quasiment taboue dans le champ de la création institutionnelle. Pourtant, le programme du poète est sans ambiguïté : faire « que les gens soient heureux », comme il le propose, passe par l'exercice du dépassement du moi.

Ce dépassement doit se trouver une langue : c'est pour cette raison que Filliou propose le dictionnaire comme réservoir inépuisable de la créativité, qui n'a nul besoin, pour s'exercer, « de talent particulier⁴³⁵ », disait Winnicott.

Je propose à tout le monde de choisir un mot dans le dictionnaire et de filmer l'action, le sentiment et l'impulsion qu'il pourrait susciter. C'est ainsi que le dictionnaire m'apparaît comme un scénario infini et anonyme. Vous pouvez illustrer n'importe quelle idée, par exemple le mot « jouer » ou « pièce » . *Le dictionnaire comme scénario* pourrait être étroitement rattaché à mon travail, qui s'envisage comme « Participation au rêve collectif ». Autrement dit, la création existe partout, en avoir conscience et l'accepter conduit peut-être à une certaine forme d'art⁴³⁶.

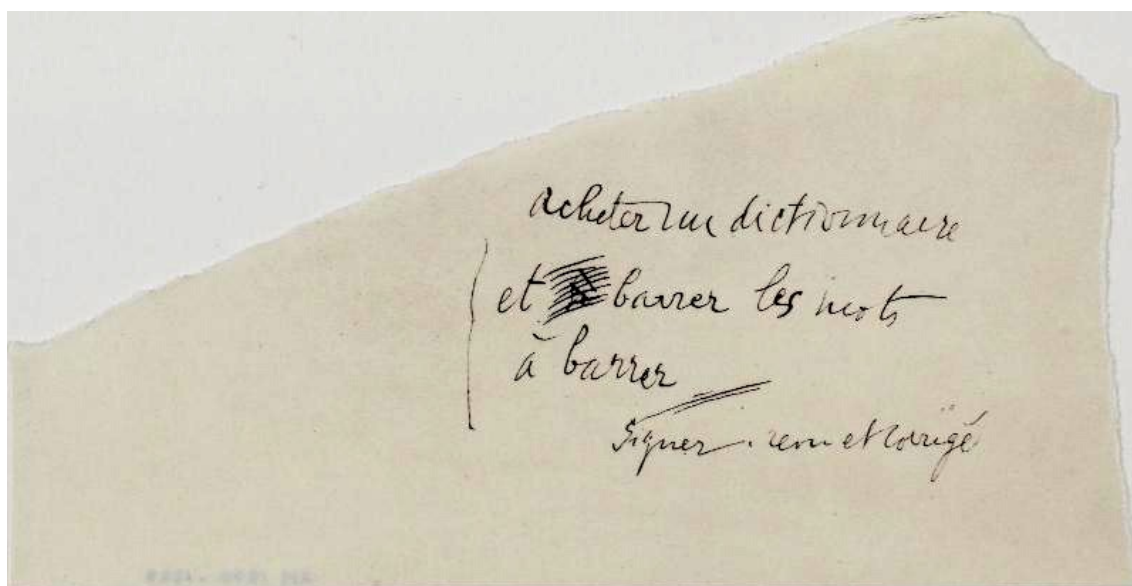
Le dictionnaire comme scénario, conçu entre 1969 et 1977, devait conduire à l'ISL [*International Sign Language*], une langue des signes internationale. Filliou, en prenant un mot dans le dictionnaire et en le rendant visuellement compréhensible, puis en y adjoignant une multitude d'autres films, souhaitait formuler une définition anonyme. Il proposait aussi de laisser les choses être, simplement : « ne filmez rien, si vous n'en avez pas l'occasion ou le désir, mais considérez le dictionnaire comme un scénario anonyme

434. Hadot, *Ibid.*, p. 359.

435. Cité par Jean-François Le Goff, *Des gens ordinaires : Avec Donald Woods Winnicott*, Paris, Gallimard, 2018, collection « Connaissance de l'Inconscient », série « Le principe de plaisir », p. 67.

436. Filliou repris dans le catalogue *L'art est ce qui rend la vie...*, *op. cit.*, p. 35.

sans fin pouvant engendrer une langue des signes universelle⁴³⁷ ». Cette langue utopique qui se passe de mots prend donc paradoxalement appui dans la forme qui en regroupe le plus. Le dictionnaire est comme un trésor : il n'exerce plus son autorité mais est au contraire un prélude à la communauté, comme chez les situationnistes, pour qui « la réinvention de la communication passe par une opération lexicographique, par une réappropriation du sens ou de la besogne des mots⁴³⁸ ». L'émergence d'une langue commune passe par l'arrachement du sujet à sa propre visibilité : Kaufman décrit les *situ* en « anges de pureté » pour qui un savoir délivré est nécessairement anonyme et à expérimenter immédiatement par chacun. Le projet de Filliou s'approche de leur dictionnaire comme livre total, « dépositaire de l'incorruptible transparence d'un nouvel ordre symbolique à venir⁴³⁹ », qui exige la disparition élocutoire *et* scripturale du poète. Le dictionnaire devient un « opérateur communautaire, parce qu'il fait passer d'une pratique individuelle ou individualiste de l'art à quelque chose qui, d'être collectif, ne sera plus tout à fait de l'art, mais sa fin, sa limite⁴⁴⁰ ».



Marcel Duchamp, « acheter un dictionnaire », note extraite de la *boîte Verte*, 1934, Paris, Centre Pompidou.

En offrant l'image du dictionnaire comme support à l'*ISL*, Filliou en fait le support paradigmatique d'une langue « réparée, prête à servir⁴⁴¹ », revitalisée par son emploi

437. Filliou repris dans le catalogue du MuHKA, *op. cit.*, p. 41.

438. Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, *op. cit.*, p. 58.

439. *Ibid.*

440. Kaufmann, *Les avant-gardes face au livre*, article *op. cit.*

441. Kaufmann, *Le livre et ses adresses*, *op. cit.*, p. 148.

A. Joint Works et Réseau Éternel : être le vivant

Puis-je passer ma vie à germer, à pousser, à bourgeonner, à resplendir, à hiverner, à courir à la mer, à m'évaporer, à gambader, à pleuvoir, à neiger, à fondre, à m'évaporer, à me cristalliser, à jaunir, à verdier, à noircir, à pousser comme un bélier, à craquer, à rompre, à ...⁴⁴⁵

Monsieur Bleu ne fait jamais comme tout le monde au village. Il s'inscrit dans une autre lignée, qui n'a pas de dents (parce qu'elle n'est pas carnassière), porte des lunettes et une barbe rousse, et surtout – qui a les yeux bleus. Car,

lorsqu'il partait en bateau, ce n'était pas pour attraper du poisson, mais pour les voir nager en cercles autour de lui.

Et il leur disait : « la mer est bleue ».

Et ils répondaient : « le ciel est bleu »⁴⁴⁶.

Dans le conte, Monsieur Bleu se distingue par son plaisir désintéressé de la contemplation, dans ce petit village de pêcheurs où tous sont pourtant enclins à la consommation. Si Monsieur Bleu n'a pas besoin de dévorer les chairs à sa disposition dans la mer, c'est parce qu'il en est lui-même une composante organique. C'est en effet parce que ces yeux reprennent métonymiquement la couleur du ciel et de l'eau qu'on le nomme ainsi. Il est un miroir, comme dans le premier épisode de ce court récit cosmogonique où il se nourrit en regardant la télévision, littéralement :

Il s'asseyait sur ses talons dans la salle à manger, pendant que sur l'écran les Indiens dinaient près du feu de camp.

Et lorsque les INDIENS mastiquaient leur nourriture, Monsieur Bleu mastiquait aussi.

Et lorsqu'ils disaient « hugh, c'était bon », « hugh, c'était bon », disait Monsieur Bleu.

Et quand, leur repas terminé, les Indiens remplissaient de tabac leurs longues pipes,

et les allumaient avec les braises du feu de camp, Monsieur Bleu soufflait la fumée par son nez.

Et ses moustaches étaient jaunes de fumée.

Monsieur Bleu absorbe la substance du monde et se nourrit de ce transfert : sa moustache devient jaune comme l'est le feu télévisuel, ce qui confère un degré de réalité certain à cette drôle de cérémonie. Le ciel est bleu, la mer est bleue, et la terre est ronde comme ses yeux reflets de la couleur du monde. Cet état non séparé, édénique,

445. Filliou, *C'est l'Ange*, op. cit., p. 18.

446. *Monsieur Bleu*, op. cit.

c'est aussi celui qu'il connaît lorsqu'il s'immerge dans l'eau, tout habillé, dans un autre conte :

Et bientôt il commença à rêver.

Il rêva qu'il était une baleine, dérivant sans but vers la haute mer.

Et, en rêvant cela, Monsieur Bleu, sous son chapeau, avait un sourire heureux sur la figure⁴⁴⁷.

À la nuit tombée, s'oubliant complètement, Monsieur Bleu dérive toujours à la surface. Même lorsque le crieur public hurle la découverte d'une baleine échouée sur la plage, il continue de rêver, et encore lorsque les villageois détaillent l'étrange accoutrement de cette baleine à chapeau melon :

En bref, personne ne savait quoi faire de cette étrange baleine, jusqu'à ce que quelqu'un pense à lui ôter son chapeau melon.

Quelqu'un enleva le chapeau melon de la baleine, et tout le monde resta bouche bée. C'était Monsieur Bleu, sous le chapeau, endormi, avec un large sourire aux lèvres.

« Quoi, dirent-ils, c'est Monsieur Bleu, pas une baleine. Il est endormi. Réveillons-le. »

Ils le secouèrent, et Monsieur Bleu ouvrit enfin les yeux.

« Bonjour tout le monde, sourit-il. Comment ça va ? »

« Qu'est-ce que vous fabriquez, Monsieur Bleu, » dit quelqu'un avec colère (car ils se sentaient tous idiots d'avoir confondu Monsieur Bleu avec une baleine) « à dériver comme ça dans la mer. Que pensiez-vous bien être ? »

« Une baleine », répondit Monsieur Bleu.

« Je pensais que j'étais une baleine ! »

Chez les villageois, le dépit cède à une pointe de jalousie : le rêve de métamorphose qu'à connu Monsieur Bleu est devenu, un instant, réalité ; leur frustration certaine d'adulte dit aussi leur crédulité, la facilité qu'a leur imagination à céder.



Extrait de *Mister Blue from Day-to-Day*, Hambourg/Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1983.

Monsieur Bleu, en hypostase de Filliou, se voit conférer la posture privilégiée de

447. « Mercredi », *Monsieur Bleu Au Jour Le Jour*, *Ibid.*, annexe n° 1.

l'inventeur, en vertu de sa capacité à fusionner avec son environnement. Il est un être métamorphique, fait de la substance des rêves et jamais adulte : il connaît cet état non séparé qui est celui du petit enfant, mais à un stade avancé. Il éprouve ce que Tchouang-Tseu, dans sa célèbre parabole du papillon que Filliou reprend ici, appelle le changement des êtres ; comme s'il se détachait de la trame de l'univers pour s'incarner ponctuellement sous telle ou telle forme. Mais il y retourne toujours : la jouissance passe par ce cycle (les poissons nagent *en cercles* autour du personnage), cette indistinction. Monsieur Bleu, par inclusions concentriques, est à la fois baleine et mer et ciel : il comprend (dans son regard) tout l'univers et peut l'éprouver si bien qu'il arrive même à faire croire à ses mutations les plus rétifs des villageois. Filliou encourage à la dérive que les enfants et les conteurs expérimentent constamment, mais aussi celui qui lit, puisqu'il a

un œil sur le monde et un œil sur la fable.

Il n'y voit que du bleu.

Son œil est une oreille qui recueille le bruit de l'océan dans un coquillage vide⁴⁴⁸.

*

Chez Filliou, il existe un lien consubstantiel entre le passage à « un deuxième niveau » de la création et l'ouverture de l'*Eternal Network*, la *Fête Permanente* en français⁴⁴⁹, en 1968, après la Banqueroute de la *Cédille qui sourit*. La *Fête Permanente* atteste la disparition du lieu physique (faute d'argent) et le renforcement de l'esprit, vivant, dans lequel il a été créé et vécu depuis 1965. Le Réseau doit servir à diffuser « plus efficacement cet esprit » en permettant aux artistes de se déplacer et de prendre conscience qu'il y appartiennent de fait. Tous les événements de la vie, « néfastes, douloureux ou désagréables » autant que « plaisants et enrichissants⁴⁵⁰ », y sont indistinctement pris. L'artiste se fait le porte-voix de chaque événement rythmant la vie ordinaire et les relaie publiquement au même titre que les événements dits artistiques :

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 [...], bistrot, églises, etc. Nous pourrions même aboutir à une cérémonie télévisée diffusant *La*

448. Emmanuel Hocquard, « Des nuages et des brouillards », *Le genre humain*, n°5, 1982, p. 93-97.

449. Les deux Propositions n'étant absolument pas identiques lexicalement, Filliou les alterne régulièrement, qu'il s'adresse à un public français ou anglais. Nous ferons de même, puisque le « réseau éternel » est aussi une « fête permanente ».

450. Robert Filliou repris dans Jouval, *op. cit.*, p. 37.

Fête Permanente dans le monde entier⁴⁵¹.

Hugh ! Les indiens dans la télévision de *Monsieur Bleu* sont peut-être les artistes, qui sait, conçus en indigènes étrangers à leur propre pays. Il s'agirait alors d'imiter leur comportement, davantage, de l'absorber, presque par transmission de pensée.

La fête est toujours aussi une défaite. En témoigne la banqueroute, prétexte à célébrer la vie comme le fut la *dépendaison de crémaillère* de Perec, rue du Bac, en janvier 1970 :

Paulette Perec et Georges Perec ;
désireux de stigmatiser dignement
leur séparation patente et néanmoins amicale
et l'abandon hélas de leur domicile un temps commun
vous invitent à leur
DÉPENDAISON DE CRÉMAILLÈRE [...]
on s'assiera (on s'assoiera ? on s'asseyera ?) par terre
on peut apporter : des verres
 des disques
 des boissons
 des poissons (pour Duchat)
 des glaçons
 etc...⁴⁵²

451. *Ibid.*

452. Reproduction d'un manuscrit extrait du documentaire de Jean-Christian Riff, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, B.P.I., Paris, 2007. À retrouver en intégralité en annexe n° 1 de la section « Divers ».

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

Georges Brecht - R. Filliou, 3/68

Banqueroute, 1968, affiche offset sur papier, 49,8 x 32,2 cm, Villefranche-sur-Mer/Nice, Éditions *La Cédille qui sourit*, Robert Filliou & Georges Brecht / imprimerie Rabaudi.

Cultiver l'échec, c'est pour le poète une façon de conduire de la disparition du lieu concret à la concrétisation et au partage d'un esprit, celui d'un espace éternel, rendu possible par la simultanéité événementielle :

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 demeure
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
SEULE LA FÊTE EST PERMANENTE⁴⁵³.

L'Autrisme a rendu possible la conscience de tous ces quelqu'uns. Il s'agit maintenant de les interioriser mais aussi de les incarner ; d'*être*, successivement et dans l'expérience, celui qui est fauché autant que celui qui aide, celui qui souffre et dort, mange et voyage. Mais dans une économie de compétition et de prostitution, seul le partage confraternel peut permettre de *faire fortune*. Filliou lance un appel qu'on pourrait qualifier, avec Perec, d'unanimiste. Décrivant le « tissu conjonctif » dans lequel toute sa génération pourra se reconnaître dans *Je me souviens*, l'écrivain explique faire une littérature « sympathique », « une espèce de projection et, en même temps, d'appel !⁴⁵⁴ ».

L'établissement d'une communauté passe cependant chez Filliou par une conscience aiguë de son caractère « total », soit du fait que le réseau implique tout le vivant :

Il est profitable de penser que ce même réseau n'est qu'un élément du réseau de toutes les activités humaines et j'inclurai aussi des activités de nos compagnons de voyage, tous les animaux, les plantes, etc. Je crois qu'il est bon de considérer ce deuxième niveau comme faisant partie d'un autre réseau encore plus vaste qui réfère à l'évolution de l'esprit, à l'évolution totale de l'univers⁴⁵⁵.

En remplaçant le terme d'*Avant-Garde* par celui d'*Eternal Network*, Filliou propose aux artistes d'excéder leur rôle social en leur réattribuant leur juste place : ils sont petits (parties d'un réseau aux dimensions du cosmos) et grands (parties d'un réseau aux dimensions du cosmos) à la fois. Cette substitution sémantique est très subversive : l'artiste n'est plus cantonné à son champ, il ne s'agit plus vainement à l'intérieur des limites de ce dernier. Il n'y a plus de « centre » de l'art : « un fait ceci, un fait cela, l'autre fait autre chose, un dort, l'autre se lève, il n'y a plus de centre dans l'art. L'art, c'est là où tu vis, c'est là où tu travailles⁴⁵⁶ », explique le poète.

C'est le réseau lui-même qui est éternel, pas les actions ou les êtres qu'il englobe, auxquels Filliou invite toutefois à porter une attention particulière. Dans les *Principes*

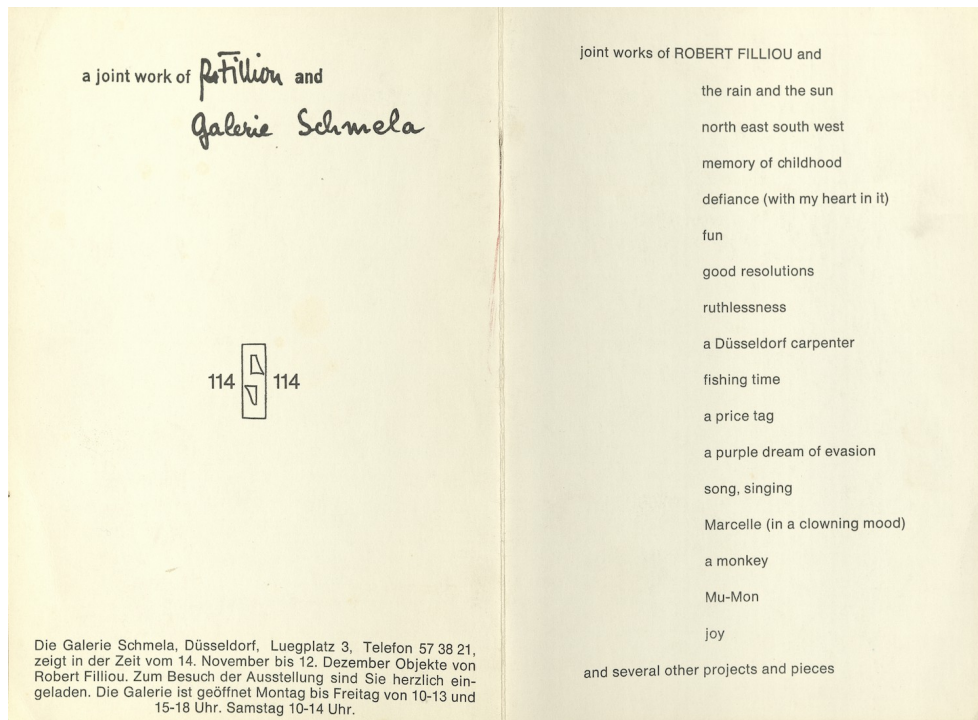
453. Jouval, *Ibid.*

454. Perec, « Le travail de la mémoire », *Je suis né, op. cit.*, p. 93.

455. Robert Filliou, entretien avec Chantal Godreau, *op. cit.*

456. Robert Filliou, entretien avec Jacques Donguy, *op. cit.*

d'Économie Poétique, il choisit les titres de ses chapitres fonction des compagnons co-créateurs qui l'entouraient alors : « Pierre », le papillon qui volait dans son atelier, et « Jacob », le lézard qui vivait dans leur maison. Il met au principe de son œuvre la valorisation de ces co-créateurs involontaires, tantôt animaux, insectes, éléments ou points cardinaux, comme en témoigne le carton d'invitation qu'il crée pour son exposition à Düsseldorf en 1971 :



Les *Joint Works*, qu'on peut traduire malhablement par « pièces co-crées » ou, plus littéralement, « travaux communs », sont une série de sculptures et de poèmes que Filliou co-réalise à l'aide de différents adjuvants, comme il s'en explique toujours dans le titre ou la pièce elle-même. La forme plastique n'a que peu d'importance ici pour le poète, elle sert plutôt à témoigner du lien viscéral de la création à son environnement, ce qui n'empêche pas les « produits de l'art » de cette période d'être particulièrement bouleversants. Ainsi, Filliou montre qu'il a collaboré avec « la mémoire de son enfance », « un rêve violet d'évasion » ou ses « bonnes résolutions », mais aussi avec des éléments plus tangibles issus du règne naturel. Les éléments sont mis à équivalence des sentiments intimes, et leur consubstantialité est ainsi finement révélée. L'on retrouve par exemple, accrochés à une flèche en bois, un verre et une tasse en fer, « travaux communs avec le soleil et la pluie au dehors » ; une boîte recouverte de ces petites gommettes rondes servant aux galeristes et autres « grossistes en art » à afficher les prix,

que Filliou aimait détourner, collées en constellation multicolore, « travail commun avec les soleils » en 1973 ; un morceau de carton vierge tenu par des clous, sur lequel est écrit au crayon de papier « il m'a fallu deux mois pour achever cette pièce [*« It took me 2 months/ to finish this piece »*], intitulé *Joint Work with time*, travail commun avec le temps. Souvent passé sous silence, le rôle du temps, du climat ou des compagnons est affiché par Filliou qui leur attribue une auctorialité identique : « j'estime que le matériel que j'utilise, mon état d'esprit et mes pensées sont les co-auteurs du travail que je fais⁴⁵⁷ », dit-il dans le *Gong Show*. Ramenant constamment l'attention sur l'activité en train de se faire, Filliou continue en expliquant sculpter (au moment où il réalise cette performance filmée) « un *Joint work* avec papiers, souffle, parole... » (tout comme l'exposition est créée par la Galerie Schmela).

Le *Joint Work* est donc un état permanent de collaboration de tout avec tout, qui s'exemplifie ponctuellement dans des formes. Ici encore, l'influence du bouddhisme bat son plein, comme l'explique Arthur Danto dans son article « Upper West Side Buddhism » en rapportant une célèbre parabole. Un moine, réprimandé parce qu'il crache sur une statue de Bouddha, répond qu'on lui a enseigné que le Bouddha était partout. Alors, comment faire pour ne pas cracher sur le Bouddha lorsqu'on doit cracher ?

S'il cite cette parabole que racontait souvent Suzuki, c'est pour mieux rendre compte de l'influence des *White Paintings* de Rauschenberg dans les années cinquante sur la création de *433* de Cage. Le compositeur parle de ces tableaux comme d'« aéroports pour ombres et poussière » ou comme de « miroirs pour l'air ». Ils ne sont évidemment pas vides, ces tableaux blancs, tout comme *433* n'a jamais été du silence. Les panneaux « collaboraient avec l'environnement » afin que les lumières et les ombres ambiantes soient intégrées à la pratique picturale, « au lieu qu'elles soient esthétiquement effacées pour autoriser une réponse au blanc pur et immaculé⁴⁵⁸ ». Pour Cage, si un pigeon rétif venait à faire ses besoins sur la toile, l'accident deviendrait partie prenante de l'œuvre (mais Rauschenberg, quant à lui, demandait à ce qu'elle soit repeinte).

457. Propos repris dans le catalogue monographique de Lebeer Hossmann en 1984, *op. cit.*, p. 90.

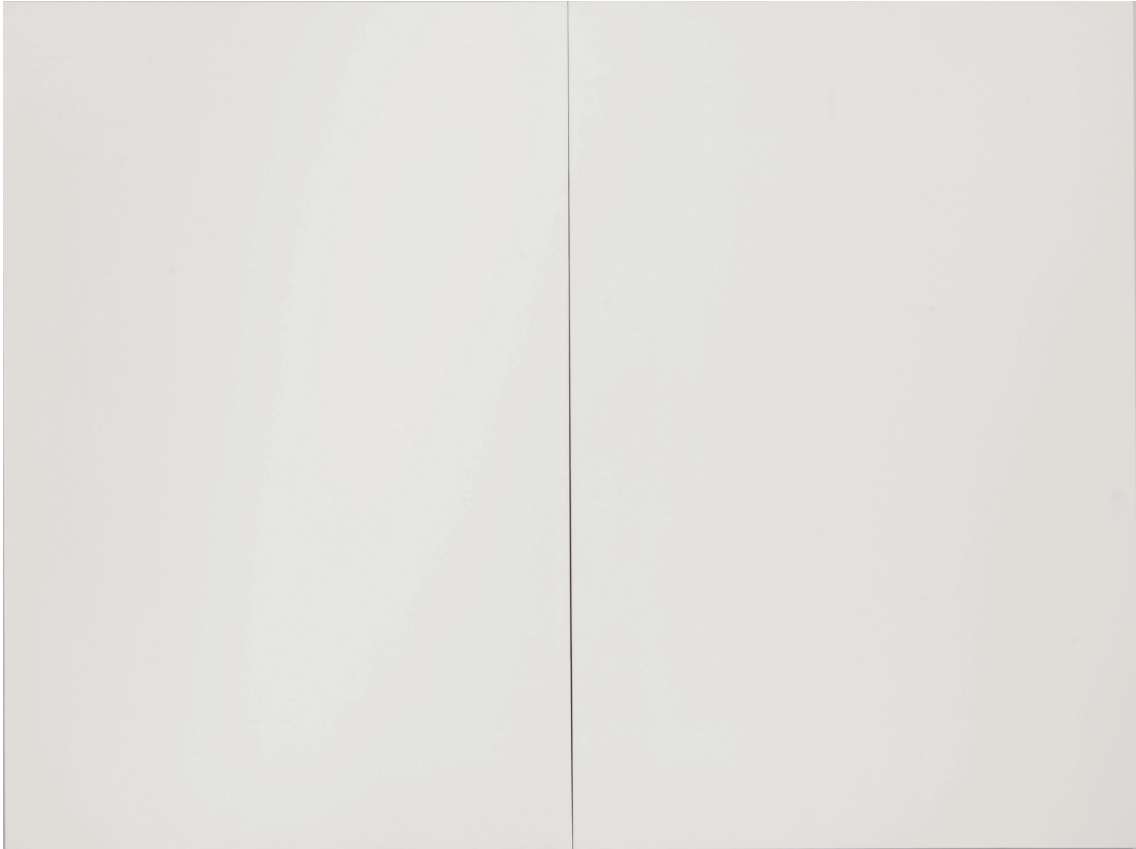
458. Arthur Danto, « Upper West Side Buddhism », *Buddha mind in contemporary art*, *op. cit.*, p. 56. Notre traduction.



A joint work of Robert Filliou and the Rain, the Sun, the Pigeon on my Balcony [Un travail commun de Robert Filliou et la pluie, le soleil, le pigeon sur mon balcon], 1970, boîte en bois, branches, tissu et fils dans une boîte en plexiglas, 36,5 x 61 x 41 cm, lieu de conservation n.r.

Filliou, on l'a compris, se placerait du côté de Cage, et encore plus du pigeon « rétif » que ce dernier invite à la fête. Le *Joint Work* engage à « l'impureté », au composite : comme chez Cage, la participation de l'environnement à la création n'est pas une esthétisation (« *agenda of beautification* », selon la formule de Danto, un « programme d'embellissement »). La collaboration doit conduire à tout accueillir, y compris l'impromptu, voire la souillure. C'est à nouveau pas le bas que le poète ouvre à la création : quoi de plus commun, banal, voire impopulaire que le pigeon ? Il faut bien noter que cet exemple que prennent le compositeur et le poète n'est pas anodin : il inscrit certes la création dans le flux quotidien mais rappelle surtout qu'elle permet de réévaluer ce qui est coutumièrement perçu comme sale, suspect, méprisable (le pigeon est souvent associé au rat, son pendant terrestre). Mais la contribution de l'environnement, vivant ou inanimé, n'est pas un programme d'embellissement parce qu'elle permet justement d'appliquer les « parenthèses phénoménologiques » [« *phenomenology's "brackets"* »] à l'expérience en laissant « les choses être, juste comme elles sont, sans imposer aucune interprétation⁴⁵⁹ ».

459. *Ibid.*



Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951, peinture murale au latex blanche appliquée au rouleau et à la brosse sur toile, deux panneaux, dimensions n.r., New-York, MoMA.

Et, comme une ritournelle à partir de ce blanc ouvert à tous les possibles, l'on découvre le *statement* de Cage accompagnant l'exposition des tableaux à la Stable Gallery en 1953 :

*To whom : no subject, no image, no taste, no object, no beauty, no message, no talent, no technique, no why, no idea, no intention, no art, no object, no feeling, no black, no white, no and*⁴⁶⁰.

Le « ready-made », le déjà-là, a conquis le moindre angle mort depuis Duchamp. Tout est Bouddha, rien n'est vierge ou pur, il n'y a pas d'art :

Comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des ready-made aidés et des travaux d'assemblage⁴⁶¹.

Si Duchamp ne parle pas explicitement de collaboration, c'est son extension radicalement maximale du ready-made qui permettra la conception cagienne.

460. « À [qui] : pas de sujet, pas d'image, pas de goût, pas d'objet, pas de beauté, pas de message, pas de talent, pas de technique, pas de pourquoi, pas d'idée, pas d'intention, pas d'art, pas d'objet, pas de sentiment, pas de noir, pas de blanc, pas de et. » (notre traduction). *Ibid.* Le dernier syntagme du *statement*, « no and », et la suspension du propos qu'il induit, rappelle curieusement la virgule finale de celui de de Vries.

461. Duchamp repris par Partouche, *op. cit.*, p. 163.

Duchamp est lui-même fortement influencé par la culture d'indifférence bouddhiste qui fait du ready-made un « exercice ascétique » propice au « nettoyage intellectuel » que l'*anartiste* veut provoquer pour balayer idées, jugements et goûts. Il crée les conditions d'émergence d'un art sans objet, sans sujet ni technique ; en un mot, il fait le ménage. Il serait toutefois maladroit de voir dans le ready-made une dissolution de la sensibilité et de l'émotion. Duchamp conçoit en effet le premier *ready-made malheureux*, en 1917, à l'occasion du mariage de sa sœur avec Jean Crotti :

C'était un précis de géométrie qu'il lui fallait attacher avec des ficelles sur le balcon de son appartement rue de la Condamine ; le vent devait compulser le livre, choisir lui-même les problèmes, effeuiller les pages et les déchirer [...] Ça m'avait amusé d'introduire l'idée d'heureux et de malheureux dans les ready-made, et la pluie, le vent, les pages qui volent, c'était amusant comme idée...⁴⁶²

Première œuvre par correspondance de l'histoire, ce cadeau de mariage atteste du penchant spirituel des ready-made, souvent effacé derrière leur aspect de provocation ou de jeu métacritique vis-à-vis de l'histoire et du champ de l'art. Le projet de Duchamp, « vider » ou « réduire », est très sérieux. Il s'agit de son « nihilisme actif », selon le mot de Michel Guérin : en s'en remettant aux puissances de création des éléments, il ne « s'attache » ni « ne quitte » sa position d'artiste, mais, de façon très habile, autorise *l'absence de pensée* dans la réalisation de l'œuvre⁴⁶³. D'une façon analogue, Filliou, en considérant sa pensée ou son souffle comme des co-auteurs, les mets à distance, en quelque sorte, les dé-subjective, les dés-affectionne en les extériorisant, en leur rendant leur autonomie. Le ready-made est la réponse de Duchamp à la question de savoir s'il faut ou non renoncer à l'art : il le quitte tout en restant, grâce à cette forme nouvelle qui n'a pas de forme – il ne rompt pas, mais ne se pose pas en créateur. C'est le vent qui lit le précis, c'est le temps et la météo qui travaillent l'ouvrage, sans la main de l'homme. Même s'il est anthropomorphisé par les affects que lui attribue l'artiste, le vent comme force naturelle renvoie ici à la culture des images acheiropoïètes, dans une version laïque de la déprise auctoriale. La lecture et la sculpture de l'ouvrage par la puissance des éléments en fait une création « tombée du ciel » et habitée par ce dernier. L'artiste est alors au centre mais seulement à la condition de s'être vidé de son génie, c'est-à-dire à la façon d'un intermédiaire, puisqu'« il n'y a pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème⁴⁶⁴ ». Le ready-made est comme un décalque de la réalité de ce qu'est la

462. *Ibid.*, p. 83.

463. Mon analyse s'appuie sur l'article de Shiyun Li, « La pensée duchampienne entre nihilisme et sagesse extrême-orientale », *Littératures et arts du vide, op. cit.*, p. 215-228.

464. *Ibid.*

création – présente partout –, simplement mise en exergue pour la conscience mais aussi pour « forcer » à agir/réagir en conséquence. Toutes prétentions éteintes, en effet, il serait frivole et malhonnête d'*en rester là*, c'est-à-dire de ne pas faire du transfert d'auctorialité l'œuvre elle-même, comme le fait Filliou dans les *Joint Works*.

B. Pirater l'avion, quelques cas de recyclages idiomatiques par l'écriture dans le ciel

Toujours en 1971, Filliou édite – avec Hartmut Kaminski, élève de l'Académie de Düsseldorf – une série de dix planches sérigraphiées en couleur, présentées en portfolio. Intitulées *Projects for Sky-Writing*, [*Projets d'Écriture dans le Ciel*], les planches ont pour vocation à faire trace de ce que seront un ensemble de poèmes devant être écrits dans le ciel par un pilote d'avion. Coûteux, le projet n'aura qu'une occurrence réelle, lors du *Festival de la Libre Expression* organisé par Charlotte Moorman en 1976. On pouvait alors, le temps d'un instant, lire « *love equals u.f.o.* » [« l'amour est un o.v.n.i. »] dans le ciel de New-York.



« love = u.f.o. », extrait de *Projects for Sky-Writing*, 1971, dix planches de sérigraphie couleur, 10 x 60 x 90 cm chaque, Düsseldorf, Éditions Hartmut Kaminski.

Avant on vendait du vent
Maintenant on vent des paravents
Encore du nouveau⁴⁶⁵.

Filliou, en bon « animateur de pensée » (selon ses propres termes), s'appuie sur son expérience de publicitaire et de journaliste⁴⁶⁶ pour forger dix poèmes qu'on peut

465. Robert Filliou, catalogue du Centre Pompidou, *op. cit.*, p. 70.

466. Filliou a d'abord travaillé, au début des années cinquante, à un programme radiophonique pour *ABC News* à Los Angeles, intitulé « *World Opinion* » ; puis, pour subvenir aux besoins de sa famille, il

aisément qualifier de *ready-made* puisqu'il puisent tous dans un « déjà-là » du langage avec lequel ils s'amuse. En voici la transcription complète, assortie de notre traduction :

1. 1666 km/h	1. 1666 km/h
2. no/no warning	2. pas /pas d'avertissement
3. sour and / sweet and	3. aigre et / doux et
4. w /warum [<i>sic</i>]	4. p/pourquoi
5. nail soup	5. la soupe aux clous ⁴⁶⁷
6. love = u.f.o.	6. amour = o.v.n.i.
7. somehow/somewhere	7. à un endroit ou à un autre
8. please/forward	8. veuillez/transmettre
9. MU	9. MU
10. oasis	10. oasis

À travers ces locutions idiomatiques hétérogènes, allant de la syllabe au trope issu du langage épistolaire, et piochées dans différentes langues, il s'agit de postuler plusieurs niveaux complémentaires de re-cyclage de ce déjà-là. Tous les syntagmes opèrent une reprise sans rechargement sémantique explicite mais on peut distinguer entre eux par le type singulier d'opérations de déplacement qu'ils effectuent. L'histoire du réemploi de type proverbial est riche chez le poète, nous l'avons vu à propos des *LPC* ou d'*IMM*. Il conçoit aussi, avec Daniel Spoerri, des *Pièges-à-mots*, *plâtitudes en relief* en 1964, dont il ne reste hélas que peu de traces. Il s'agit d'une série de petites sculptures mettant en scène des proverbes, d'une façon très littérale et assez sommaire formellement, proche des procédés de « capture » chers à Spoerri. La « mise en forme » de l'expression usuelle dans un objet est bien un piège : elle la fige, en réduit la polysémie, à l'instar de « ça crève les yeux », petit portrait en relief d'un visage rouge dans les yeux duquel sont fichés des ciseaux noirs. C'est Filliou qui se charge de repérer les « bons mots », et Spoerri de les piéger : « ces braconniers du langage, en marge des dictionnaires, opèrent mot à mot, à la lettre⁴⁶⁸ », dit Pierre Restany sur le carton d'invitation. Il poursuit : « la rencontre de deux spécialistes de l'objectivation réaliste nous vaut une précieuse collection de rébus tri-dimensionnels, natures mortes des lieux communs, ex-votos de la sagesse populaire ». Les *Pièges-à-mots* seraient le pendant

travaille un temps pour Jacques de Pindray à la Société Nouvelle d'Information et de Publicité (SNIP) dans les années soixante. En tant qu'artiste « consultant », il y aide à créer de vastes campagnes publicitaires. Cf. Tilman, *op. cit.*, p. 26 et 67.

467. *Nail soup* est le titre anglais d'un conte traditionnel suédois, connu sous différents titres en français : la soupe de pierres, la soupe de cailloux, la soupe au clou...

468. Filliou, cat. Centre Pompidou, *op. cit.*, p. 45.

inverse, l'autre face du *PEC*, qui veut au contraire, par le biais du même procédé de détournement, remettre les locutions « en liberté ».



Robert Filliou et Daniel Spoerri, *Raining Cats and Dogs*, 1964-1969, matériaux divers, 50 x50 x 43 cm, Cologne, Éditions Hundertmark.

Dans l'*Anti-Poïpoï*, on retrouve une « salle des proverbes » qui repose sur le même procédé : ils sont « traduits en termes visuels », un peu à la manière de l'*ISL*. Il s'agit, d'une part, d'en révéler le potentiel créatif – un peu comme dans le tendre *Raining Cats and Dogs*, dont l'installation miniature rejoue l'irréalité ; de l'autre, d'en restituer la capacité de mettre en commun, de dépasser les clivages nationaux. Le choix du terme « traduire » par Filliou n'est pas anodin. En passant par l'incarnation visuelle (à travers un geste, une vidéo, un objet), le poète peut toucher à cet espace partagé : « il devient manifeste que le langage, surtout dans ses platitudes, contient toute l'imagination du monde⁴⁶⁹ », dit-il à propos de sa salle des proverbes.

Mettre les platitudes en relief, c'est les mettre en valeur. Dans la quincaillerie du déjà-dit, il s'agit de sauver de la déchetterie ces sentences souvent dévaluées, de les remettre dans le cours de la bourse, dans la « Lit et rature⁴⁷⁰ », comme s'en proposaient Dada et Rose Sélavy. Le mur des proverbes est en effet chargé d'illustrer « le poids sociologique » : s'il appartient à l'*Anti-Poïpoï*, c'est parce qu'y transparaît cette « sagesse des nations » complémentaire du *Poïpoï* (qui dit que « l'art est ce que font les artistes »). Le *Post-Poïpoï* doit opérer la synthèse, afin de faire se rencontrer création et citation : « émerveillement

469. *EAAV*, p. 215.

470. Duchamp cité par Georges Hugnet, *L'Aventure Dada (1916-1922)* [1957], préface de Tristan Tzara, Paris, Éditions Seghers, 1971, p. 162.

du monde, tentative de dépassement de la contradiction présentée dans les deux salles précédentes⁴⁷¹ », dit la présentation.

L'« émerveillisation du monde » se tient en attente dans ces platitudes, comme en atteste aussi la collection de *Mind-Openers* [*Ouvre-Esprits*] qu'entame Filliou dès le début de son œuvre. Ces phrases qu'il récolte dans le flux de parole quotidienne lui permettent de montrer que « prendre conscience de l'existence d'un phénomène et le nommer n'est pas tout. Le vivre est le plus important⁴⁷² ». Lors qu'il présente une liste d'exemples, c'est tout leur rapport à l'existence qui s'en manifeste. En fait, les syntagmes ont un sens abstrait et général tirant vers le propos sapientiel [« *shut up* », « tais-toi » d'une jeune femme à l'artiste] parce qu'ils sont cruellement décontextualisés. En même temps, ils renvoient à des souvenirs, à des situations très précises auquel celui qui a composé la collection peut se raccrocher, à la fois biographèmes et piqures de rappel. Un des *Ouvre-esprits* les plus célèbres, celui de son oncle mécanicien Florent, « un point c'est tout », rappelle cette transmutation qu'opère Filliou, décidé à oublier l'intention de celui qui profère le *bon mot*, puisque « peu importe si vous n'êtes pas conscients que ce que vous faites est considéré comme de l'art par certaines personnes⁴⁷³ ». Ce qu'il aime et qui l'inspira très tôt dans cette expression familiale dont l'oncle ponctuait (!) tous ses échanges, c'est justement sa capacité à être littéralisée. Elle prend son sens *pour* Filliou, comme un cadeau inconsciemment adressé au poète pour qui *un point*, c'était vraiment *tout*. Une fois l'intention relâchée, ce qui compte c'est la capacité du destinataire à se saisir de ce qui, dans la langue de l'autre, lui parle, le touche, l'atteint. Il est inutile de signaler à son interlocuteur la potentialité pleinement poétique de ses paroles, puisque, comme le disait justement l'ami Brecht, « si tu es le Christ, tu n'as pas besoin du christianisme⁴⁷⁴ ». Autrement dit, il serait prétentieux de vouloir révéler aux proférateurs de *Mind-Openers* qu'ils sont des artistes : que feraient-ils de cette embarrassante découverte ? Elle leur semblerait complaisante voire démagogique. Qui plus est, toute parole pouvant ouvrir l'esprit d'une personne donnée, même sans destinataire identifié pour l'instant, tout le monde peut être considéré comme artiste dans cet esprit.

471. Texte du journal *La Fondation Poïpoï présente : Hommage aux Dogons et aux Rimbauds*, *op. cit.*

472. *EAAV*, p. 244. Filliou donne une liste aux pages suivantes.

473. *Ibid.*

474. *Ibid.*

Un *Ouvre-esprits* peut être « n'importe quoi », puisque « quand je propose quelque chose, vous pouvez vous-même penser à bien des choses⁴⁷⁵ ». La révélation de ce poids de l'interprétation suit la période « *juerga* » de Filliou, cet art du vagabondage auquel il se livre entre 1954 et 1957 en Espagne, consistant 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'homme⁴⁷⁶ ». En d'autres termes, il « mit les voiles » et vécut « à fond la caisse⁴⁷⁷ », ce qui lui fait dire :

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 mien⁴⁷⁸.

« Infinies semailles et moissons des discours », les *Ouvre-esprits* actualisent les paroles tenues engrangées dans « le magasin de la mémoire⁴⁷⁹ ». Ils circulent comme au banquet, peuvent être échangés et sont consommés comme des mets, exclusifs ou partageables. Leur usage éthique travaille le corps d'un être-ensemble, presque malgré lui, au sein duquel la parole tenue participe pleinement à la commensalité, au plaisir d'une « fête permanente ». Filliou, avec cette nouvelle catégorie, transforme sciemment une parole courante et légère en *logoi philosophoi*⁴⁸⁰, qui, une fois agglomérés, pourraient constituer un seul et même récit, consistant, stratégique et éthique.

En se saisissant de cette parole proprement commune, Filliou se propose d' « ôter le cran d'arrêt du langage », pour reprendre un mot de Barthes. Le *Mind-Opener*, comme tout détournement de type proverbial, est une arme du langage qui doit servir à le dynamiter de l'intérieur ; une force qui le pousse « vers la vie », qui nous pousse à « vouloir le vivre ». Dans le *PEC*, Filliou, qui a mis l'énonciation « *en roue libre* », ouvre alors « la voie d'une déprise sans fin », « abolit la bonne conscience du langage⁴⁸¹ ». En fait, il va même jusqu'à abolir toute *conscience* du langage, bonne ou mauvaise : ce dernier n'a pas d'origine, ne fonctionne que dans l'après-coup. Avec Barthes, le poète imagine « un après-sens ». Mais il faut d'abord « le traverser, comme le long d'un chemin initiatique, pour pouvoir l'exténer, l'exempter [...] ⁴⁸² » .

475. Filliou, cat. MuHKA, p. 124.

476. *EAAV*, *Ibid.*

477. *Ibid.*

478. *Ibid.*

479. Vesperini, *La philosophie antique, op. cit.*, p. 261.

480. « Les *logoi* circulent comme le vin et la coupe entre les convives, c'est-à-dire en cercle, et ce cercle se confond avec celui des savoirs : sous la forme des *logoi philosophoi*, les savoirs roulent », *Ibid.*

481. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Points, 2010, collection « Essais », p. 80.

482. *Ibid.*, p. 105.

Les *Ouvre-esprits*, comme les syntagmes du *PEC*, se tiennent entre la littérature et la vie : en tant que collection de bons (au sens moral) mots, ils témoignent de ce que la poésie se passe dans le quotidien avant d'être glanée puis empaillée dans les livres ; c'est pourtant parce qu'il y a des pages qui les renferment et protègent les moissons des outrages du temps qu'ils peuvent continuer d'ensemencer. Exténuer le sens, c'est adopter cette position médiane :

Celui qui écrit a une oreille dans la rumeur du monde et une oreille dans la rumeur des livres. Sa tête est pleine d'échos et de songes creux. En écrivant, il cherche le silence. Il porte seulement sa part de vent au moulin des rumeurs⁴⁸³.

No warning et warrum : *effets de médium*

Aussi bien le nouveau poème ne s'effectuera-t-il plus sous le signe lyrique d'une parole maîtrisée et appropriée mais sous celui du recyclage des signes ambiants. Ce n'est pas de « création » qu'il s'agit mais d'une réémission, de l'écoute des signes déjà émis et de leur réexpédition transformatrice⁴⁸⁴.



« no/no warning », extrait de *Projects for Sky-Writing*, 1971, dix planches de sérigraphie couleur, 10 x 60 x 90 cm chaque, Düsseldorf, Éditions Hartmut Kaminski.

En reprenant des syntagmes d'usage courant, Filliou s'amuse sensiblement à se débarrasser du « primat communicationnel » de l'écriture dans le ciel : la performativité du message, censée être démultipliée par l'avion, est piratée par l'ajout de la négation

483. Emmanuel Hocquard, « Des Nuages et des brouillards », *op. cit.*, p. 97.

484. Philippe Castellin « De la poésie restreinte à la poésie généralisée », *op. cit.*, p. 290.

(*no/no warning* – pas d'avertissement) ou détournée par un devenir métaphysico-ironique (*pourquoi*) qui en déstabilise la lecture.

Chez Filliou, c'est le recyclage qui entraîne une sortie du livre : c'est parce qu'il veut réintroduire le poème dans le cycle de la pratique quotidienne (et du règne naturel), aux deux bouts de la chaîne – pratique étant entendue comme production *et* réception – qu'il change ici de médium. Connaissant certainement le célèbre appel d'Apollinaire dans « L'esprit nouveau et les Poètes » en 1918, il place ses *PEC* dans la lignée d'une modernité libre, où le poète n'est pas tenu, « à une époque de téléphone, de télégraphie sans fil et d'aviation », « à plus de circonspection vis-à-vis des espaces⁴⁸⁵ ». C'est dans une « opulence inimaginable⁴⁸⁶ » que s'inscrit la pratique poétique. L'écrivain agit dans cette « étendue inouïe [...] : le monde entier, ses rumeurs et ses apparences⁴⁸⁷ ». En recourant à l'avion, il s'inscrit dans l'époque, utilisant à ses propres fins la rhétorique du message publicitaire, qui prélève dans la masse du langage, dans un « processus d'échange rapt *a priori* sans fin⁴⁸⁸ ». Les origines du poème sont finalement inassignables, ce qui l'affranchit de toute auctorialité grâce à cette réutilisation permanente qui puise dans l'informe de l'interdiscours.

Activité mimétique et critique, le réemploi, à ce moment précis de l'histoire de la poésie, permet de « brouiller tous les codes »,

construisant chaque heure davantage les nouvelles procédures de la communication : non plus de l'un à l'autre mais de tous à tous et *via* toujours un central anonyme à la fois validateur, censeur et amplificateur⁴⁸⁹.

Rien à acheter, apparemment pas grand chose à comprendre. Grâce à cette logique du cheval troyen, Filliou cherche à aller « dans le sens du non sens », comme il s'en expliquait en 1984⁴⁹⁰. Cet effet de variation engendré par la mise en circulation par d'autres moyens ou *avec les moyens des autres* (de l'ennemi ?) comporte une charge critique évidente : re-poétiser le ciel, le faire redevenir « page blanche », espace disponible à la rêverie et non colonisé par la publicité :

485. Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les Poètes », *op. cit.*, p. 943-954.

486. *Ibid.*

487. *Ibid.*

488. Castellin, *Ibid.*

489. *Ibid.*

490. Pour retrouver la citation complète, Cf. passage sur *Sans titre sans tête* dans le chapitre 4, p. 173.

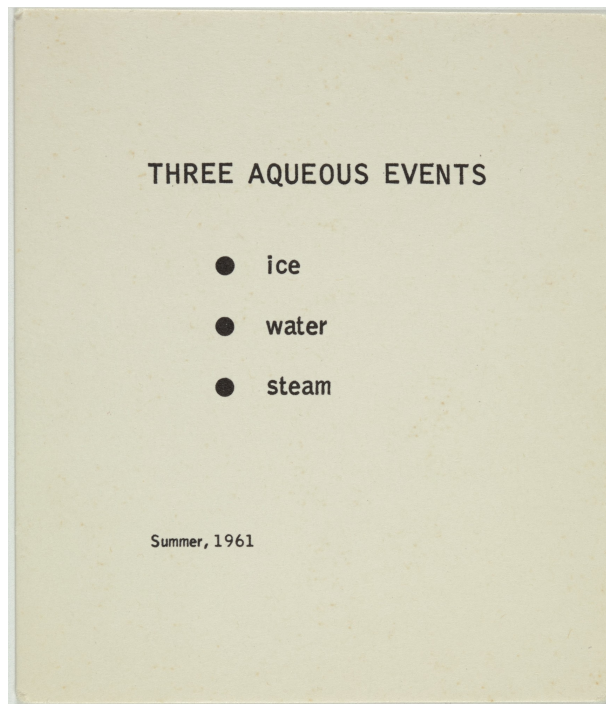
cette exhibition se dote par là même d'une valeur critique, dans la mesure où, quel que soit le médium employé, les variations auxquelles il soumet l'emprunt *via* ses transferts intermédiatiques ont pour effet d'en révéler l'impact sur la signification même⁴⁹¹.

C'est bien le changement de médium et d'échelle qui opère le recyclage à ce premier niveau : le ready-made, agissant par et grâce au déplacement, permet « de faire jouer le médium contre lui-même⁴⁹² », comme en atteste « *warrum* », un pourquoi lancé dans le vide qui peut prêter à l'amusement autant que révéler une forme d'angoisse existentielle voire de défi lancé au spectateur. Le choix de l'avion participe à plein de cette esthétique du détournement, et convoque une isotopie guerrière, terroriste même, celle d'une écriture non encore pacifiée, qui rêve fort à son propre effacement, puisque « les mots n'appartiennent plus à personne », comme disait Brion Gysin.

Le poème ready-made est un texte au second degré, qui comporte toujours son propre commentaire : par la répétition, il agit à la fois sur son contexte d'origine et son contexte d'apparition. C'est ce décalage, cette « non congruence », qui recèle une potentialité critique et poétique. Le poème se réinsère dans la totalité sociale, retrouve une fonction organique en tant qu'objet non-séparé. En même temps, il est perçu comme à distance, ou à travers un miroir déformant. Si le poème est une piste de décollage pour Filliou, un déclencheur, c'est justement parce qu'il n'a pas de nature « propre » : il n'est lui-même qu'un agrégat de natures multiples qui se recomposent à l'infini, à l'instar des nuages. La définition ne devrait pas le limiter, sur le modèle de Brecht, qui préfère considérer le nuage comme un état ou un événement de l'eau :

491. Gaëlle Théval, *Poésies ready-made, XX^e-XXI^{ème} siècles*, op. cit.

492. *Ibid.*



George Brecht, *Three Aqueous Events*, extrait de *Water Yam*, 1963, impression offset sur papier cartonné, 8,9 x 7,6 cm, New-York, MoMA.

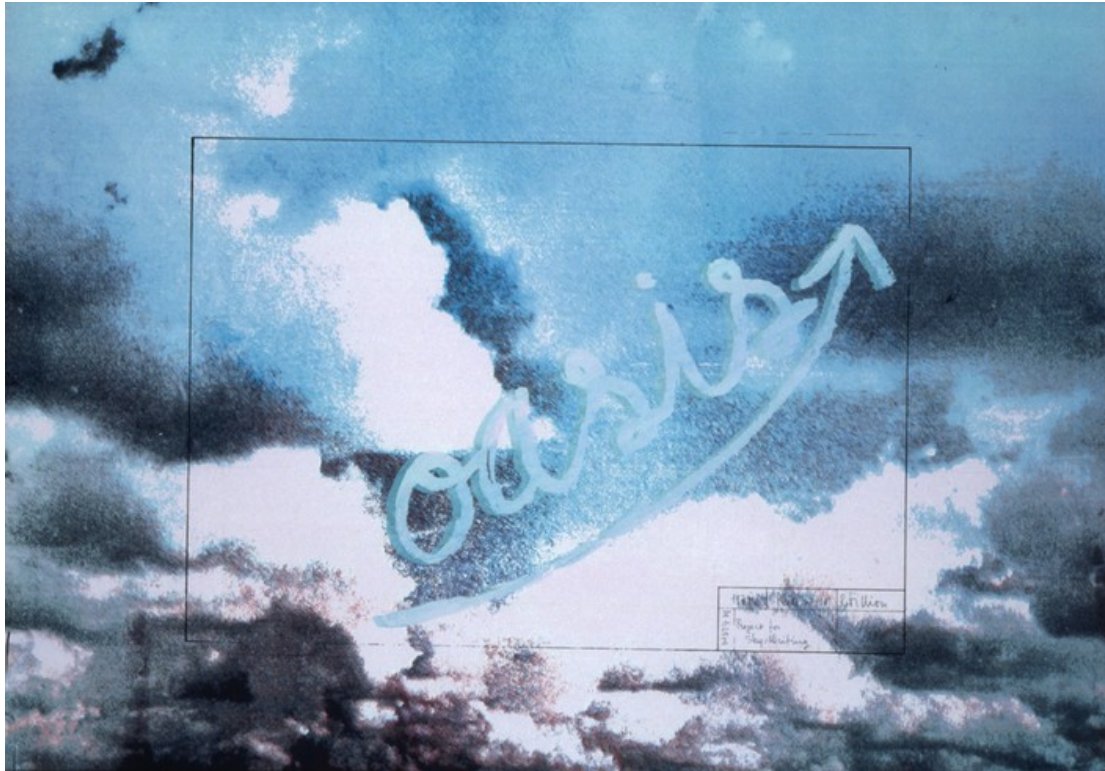
L'indécidabilité sémantique du syntagme « *somewhere/somehow* » sur une des planches sérigraphiées témoigne de cette conception spirituelle de la matière du monde et, partant, du poème. Poursuite de *L'Exposition Intuitive* de 1966, elle porte à conséquence quant à une poétique de la réception en forme de conversion du regard, promouvant l'instantanéité, la solubilité. Puisqu'« *ils n'ont pas décidé, ils n'ont pas commencé, mais le monde*⁴⁹³ », les poètes savent que la pratique lectoriale est profondément bouleversée : d'un procès privé, elle passe à une réception anonyme, redressant le poème « à la verticale », disait Heidsieck.

Oasis, un idéal de la disponibilité

J'aimerais voir un distributeur de ciel à tous les coins de rue au lieu d'un distributeur de coca. On a plus besoin de ciel que de coca⁴⁹⁴.

493. Castellin, *Ibid.*

494. Yoko Ono, « Appel aux Wesleyens [1966] », *Révolution : Fluxus*, traduction Laétitia Devaux et Lucy Edwards, Le Bouscat (Gironde), L'Esprit du temps, 2009, collection « Textes essentiels », p. 34.



« oasis », extrait de *Projects for Sky-Writing*, 1971, dix planches de sérigraphie couleur, 10 x 60 x 90 cm chaque, Düsseldorf, Éditions Hartmut Kaminski.

L'oasis, c'est l'espace refuge, un lieu qui se distingue par sa luxuriance, par la richesse de ses ressources – c'est bien ici d'une métaphore ou d'un emblème de l'imaginaire qu'il s'agit. La flèche partant vers le haut évoque cette conversion en tant que « retournement du regard » dont parle Pierre Hadot : après avoir déconstruit critiquelement l'emprunt, puis avoir rechargé ses potentialités poétiques, Filliou nous enjoint à une *attitude* de disponibilité et à une recorporisation de nos pratiques de lecture. Le principe de la conversion paraît alors singulièrement pertinent : « retour à soi, à sa véritable essence, par un violent arrachement à l'aliénation de l'inconscience⁴⁹⁵ ».

Avec le recyclage du mot « oasis », c'est une définition de sa poétique qu'opère Filliou. Cette dernière doit être immédiatement saisissable à travers la dynamique de ce regard partant du bas et se dirigeant vers le haut. En engageant une corporéité singulière, le poète thématise cet idéal d'élévation. Le ciel-oasis est un espace libéré de toute contrainte, disponible à la contemplation, à la création. Davantage, il est cet espace poétique libéré de la littérature, comme dans la solution à la charade des *14 chansons* de 1963 :

495. Pierre Hadot, « Conversion », *Exercices spirituels, op. cit.*, p. 232.

Mon premier est un désert
Les terres
Mon second est un désert
Les mers
Mon troisième est un désert
Les cieux
Et mon tout est une oasis
*L'univers*⁴⁹⁶.

Ou dans le « Non-Poème Coca-Cola », fragment de l'art publico-détruit lui-même issu d'un *Ouvre-esprit* :

Non-Poème
Coca-Cola
le poème qui rafraîchit.
Le poème consiste en sa promotion.

Le poème publicitaire est une non-pièce puisqu'il existe et n'existe pas : il est détruit par son propre processus d'écriture, qui consiste en sa promotion. Le *PEC* doit participer, à l'instar de ces derniers exemples, à l'accélération de l'*Out-Impulse*, comme l'indique aussi la flèche sérigraphiée d'« oasis », pointant vers « un lieu où nous n'étions jamais allés⁴⁹⁷ ». L'art philosophique de Filliou s'appuie sur cet acte de conversion qui constitue la chair même de la pratique philosophique, comme l'explique Hadot, qu'elle soit retour ou mutation. Ce retour, c'est celui vers un quotidien transformé, arraché au conformisme : la révolution est alors possible, « et les choses que nous croyons ineffables ou invisibles sont déjà dites, sont là devant nous, à nos pieds⁴⁹⁸ ». Ce lieu où nous n'étions jamais allé, c'est le quotidien-oasis, propice à toutes les rêveries.

Deuxième étape de définition d'une poétique du recyclage : la matière même du poème induit une durée limitée de la réception, qui met en danger l'auctorialité et symbolise la disponibilité. Manquer le poème parce que sa durée est celle de l'instant n'est pas une difficulté pour Filliou, au contraire :

temps présent
concentré
l'œuvre d'art
fluidifiée
s'instantanise

496. *14 chansons et une charade, op. cit.*

497. Stanley Cavell repris par Sandra Laugier, « Langage ordinaire et exercice spirituel », *Pierre Hadot : l'enseignement des antiques, l'enseignement des modernes*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2010, coll. « Les Rencontres de Normale sup' », p. 61-79.

498. Sandra Laugier, *Ibid.*

soumise à l'eau
l'œuvre-étalon
est unité de fluidification
projetée
dans les parages
physiques ou mentaux
de toute création visuelle
elle s'instantanise
permettant ainsi
de pénétrer le temps présent
de l'artiste
son auteur
au temps lointain
de l'acte créateur⁴⁹⁹.

La rencontre potentiellement manquée est assumée parce que c'est à cette condition que le poème échappe à toute rigidité, à toute autorité. Ses qualités matérielles, son évanescence, le rapprochent de la parole : dans une problématique de durée, il s'agit moins d'inscrire que de dire le poème. Pendant et continuation du *PEC* se prolongeant dans la vidéo sous la forme d'une cascade, *Vers une œuvre étalon* parachève le cycle de l'eau et thématise l'idée de « retombée », comme dans le scénario de la bouteille ci-dessous. Les éclaboussures produites par le torrent peuvent évoquer les postillons ou la buée produite par la bouche. C'est un imaginaire de la profération poétique que convoque Filliou (on pense à Tzara qui disait que « la pensée se fait dans la bouche »). Davantage, c'est l'instantanéisation de l'écriture et de la lecture qui en font des objets proprement inscrits dans une dynamique de recyclage : le poème-matière se fond immédiatement dans le ciel et rejoint le cycle naturel, bien que de façon (rétrospectivement ?) problématique, puisqu'étant polluant malgré son invisibilité. L'on pourrait aussi trouver matière à paradoxe dans ce qui nous semble aujourd'hui une débauche de moyens face à l'éphémérité de l'écriture ; c'est probablement aussi ce qui se joue pour Filliou, un désir frustré de légèreté. Comme en témoigne un *Scénario-Minute* co-écrit avec George Brecht, le poète est bien conscient que son geste porte à conséquence et se distingue des cycles naturels :

Un avion dessine une bouteille dans le ciel.
La bouteille se renverse et de l'eau tombe sur les spectateurs⁵⁰⁰.

On peut aussi se demander si ce que Filliou met en scène ici ne serait pas un phantasme

499. *Vers une œuvre étalon (La cascade)*, 1981, texte de la vidéo.

500. *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*, *op. cit.*, n.p.

déçu (et déchu ?) de la disparition auctoriale. Il articule le *PEC* à partir d'une *Proposition* issue d'une de ses Recherches fondamentales, celle sur la pré-biologie, liée à la *Recherche sur l'Origine*, « arrêtée à la naissance de l'esprit et de la conscience ». Le principe général du concept de « génie pré-biologique », pour Filliou, est d'avoir des descendants. Il tient la première mouche, qui « pendant cent cinquante millions d'années a eu de multiples descendants », pour « une mouche géniale ». La stratégie de l'évolution a donc « éliminé l'erreur » et « modifié la solitude » : c'est à partir de ces réflexions sur l'origine que Filliou énonce son idéal social d'une solitude heureuse de chaque être humain. La conversion comme principe philosophique est chez lui à la fois une conversion-retour et une conversion-mutation ; elle exige de remonter aux origines de la réalité humaine (dans la *RO*, *Tao-te-king* et physique nucléaire sont convoqués grâce à « leur parenté ») tout en cherchant à la modifier radicalement, selon le découpage de Pierre Hadot. La pré-biologie est une proposition « stratégique et tactique⁵⁰¹ » qui intériorise le compagnonnage et les lignées, en quelque sorte, et demande d'être attentif aux débuts autant qu'aux fins des poèmes.

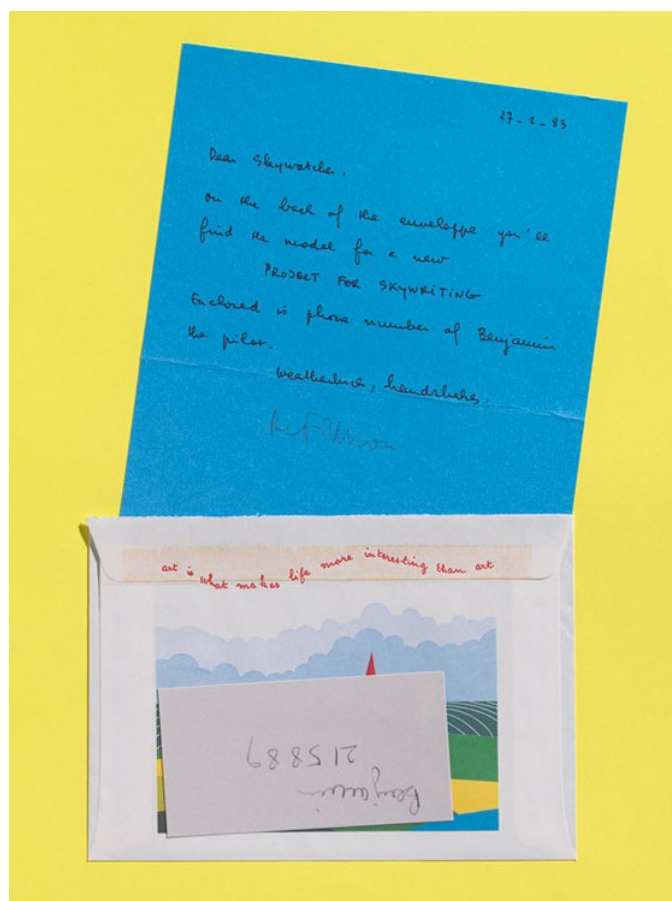
Le poème-instantané induit donc une cyclicité fondamentale : prélevé dans le flux de la parole ordinaire puis intégré à la matière du ciel, maintenant il peut retomber – mais sans heurts, pour parachever son cycle et retrouver sa vitalité dans les bouches.

Please forward, attention et rêverie : littéralement et dans tous les sens

Cette fois, la performativité du message fonctionne à plein et ce malgré l'apparent paradoxe de son origine, puisqu'il provient du langage écrit et qu'il est devenu une locution figée par l'usage. *Please forward* est une formule de politesse qui clôt traditionnellement les messages de travail (« veuillez transmettre »/ « ayez l'obligeance de faire suivre »/ « faites parvenir »). Filliou fait subir un déplacement sémantique total à ce syntagme idiomatique et purement contextuel. Il s'appuie sur ce devenir-abstraction de la locution en en faisant un étendard poétique ; en même temps, il exploite son efficacité et l'action qu'elle suppose. Pour le poète, « le génie c'est d'avoir des continuateurs⁵⁰² ».

501. Toutes les citations proviennent de l'explication de Filliou sur la *RO*, reprise dans le catalogue *L'art est ce qui rend la vie...*, *op. cit.*, p. 37.

502. « Genius is having followers », *Territoire n°0 de la République Géniale : 9 semaines de Recherche en Futurologie*, 1971, matériaux mixtes, dimensions variables, Villeneuve d'Ascq, Collection LAM.



Dear Skywatcher – Art is What Makes Life more Interesting than Art, 1984, offset couleur et collage, 506 exemplaires, 48 x 32 cm, Hambourg, Griffelkunst.

Ces continueurs, ce sont les « *Skywatchers* »⁵⁰³, que je choisis de traduire par « observateurs du ciel », ce qui induit un regard actif, décidé et non pas seulement créé par l'évènement. Littéralement, le terme pourrait signifier astronome mais cela le réduit à une acception scientifique donc à une spécialisation, ce qui contrevient totalement à l'entreprise poétique de Filliou. Avec la majuscule, il configure un nouveau lecteur : celui qui va lire c'est celui qui déjà prête attention, peut-être celui qui veille [*watch*] ; mais aussi celui qui est enclin à la rêverie, dont le regard est dirigé vers le haut plutôt que vers ses chaussures, le bailleur-aux-corneilles. Le réemploi du syntagme « *please forward* » a une valeur triple. Programmatique, il dévoile les enjeux de la réception du *PEC* : faire du lecteur un continueur, lui indiquer une voie de la création (après avoir désigné l'espace à mobiliser avec « oasis », Filliou procède à une adresse directe). Il est aussi prescriptif ou normatif : « s'il vous plaît, suivez » révèle l'attitude, au sens large, qu'attend Filliou de

503. « Cher observateur du ciel / Au dos de l'enveloppe vous trouverez le modèle pour un nouveau « projet d'écriture dans le ciel ». Y est inclus le numéro de téléphone du pilote Benjamin. / Bonne chance côté météo, partage de mains. / R. Filliou »

son récepteur, une descendance au sens du génie pré-biologique, c'est-à-dire à la fois solitaire et compréhensive, « voie d'une communication entre les hommes ». La reconversion de la formule est enfin descriptive, puisqu'avant même d'incliner à l'action, c'est parce qu'il est « observateur du ciel » que la sensibilité du lecteur pourra être piquée. Filliou vient chercher et stimuler notre prédisposition à l'imaginaire et à la rêverie. Ainsi, le message peut à la fois être vu par tous et manqué par tous.

Mu, *carrefour de sens*



L'un après l'autre les mots éclatent comme autant de chandelles romaines, déployant leurs gerbes dans toutes les directions. Ils sont autant de carrefours où plusieurs routes s'entrecroisent. Et si, plutôt que de vouloir contenir, domestiquer chacune de ces explosions, ou traverser rapidement ces carrefours en ayant déjà décidé du chemin à suivre, on s'arrête et on examine ce qui apparaît à leur lueur ou dans les perspectives ouvertes, des ensembles insoupçonnés de résonances et d'échos se révèlent⁵⁰⁴.

« Mu » est une syllabe ouverte, connue dans beaucoup de langues différentes et stimulant bien des imaginaires. Le terme semble paradigmatique d'une écriture dans le ciel qui vise à abolir toute frontière dans la réception des poèmes : quoi qu'il dise et à qui il le dise, « Mu » convoque des référents pertinents, dans un effet de condensation maximale. Comme le dit Barthes dans *Le bruissement de la langue*, le mouvement constitutif du texte est la traversée : il est pluriel parce qu'il a plusieurs sens mais surtout parce qu'il accomplit le pluriel même du sens, un pluriel irréductible, qui ne peut être interprété mais *explosé, disséminé*. Ce pluriel est peut-être une des conditions de la mise au Neutre.

En français, « mu » peut être compris comme le participe passé passif du verbe mouvoir : être mû, être ému par le poème, mis en mouvement. « Mu » s'auto-désigne comme

504. Claude Simon, préface à *Orion aveugle*, *Orion aveugle*, Genève, Skira, 1970, collection « Les Sentiers de la Création », p. 10-11 (les images en proviennent également).

source d'énergie et de changement autant que vecteur d'émotion. Douzième lettre de l'alphabet grec, le terme renvoie aussi, dans un imaginaire européen, au mythique continent perdu et fait écho à la notion d'oasis (continent perdu de l'imagination ?). Vu et lu par un bouddhiste, le mot revêt une signification différente. Il s'agit d'un mantra ou d'un *kōan*, comme l'explique Taïkan Jyōji :

le mot MU est difficilement traduisible. Il signifie NON mais un NON qui n'est pas négatif, c'est-à-dire par exemple : vide, vacuité, rien. L'idéogramme MU [...] est composé d'une botte de paille et, au-dessous, du feu. Autrement dit, c'est ce qu'il reste quand il ne reste rien⁵⁰⁵.

« Mu » renvoie au principe de non-discrimination et de non-agir qui est au fondement de l'idéal de la *Création Permanente*, soit « ce qu'il reste quand il ne reste rien ». Autrement dit, la fonction du recyclage ready-made n'est plus seulement critique ni même poétique, elle a une visée pratique, celle d'une *epochè* : en dernière analyse, une lecture bouddhiste du *PEC* engage à considérer les locutions recyclées comme des *donnés à voir*. Ces syntagmes, usés par l'emploi, ont été totalement incorporés. En les écrivant dans le ciel, Filliou les prélève du flux des échanges quotidiens et les détache de nous un instant, pour révéler leur potentialité poétique et mettre en exergue cette propension à l'intégration. Paradoxalement, c'est avec des moyens maximaux que Filliou opère un geste auctorial minimal : prélever du flux un objet préexistant / l'offrir aux regards / le réintégrer dans la matière même de ce flux. Il lui donne ainsi une échelle et une portée inédite qui éclaire le caractère organique du geste et de la réception poétique, simple et ambitieuse mise en lien :

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 pratique⁵⁰⁶.

C. Vers une communication non verbale : *transition*

Lorsqu'elle touche cette quatrième dimension du *PE*, le déjà-là, la tactique de Filliou vient profondément perturber les impensés autour de la participation : il ne propose pas d'effectuer quoi que ce soit, de produire quelque objet artistique ni même de performer dans l'instant ce qui s'identifie formellement à de l'art. Être une mouche, voilà le don du

505. Taïkan Jyōji, *op. cit.*, p.59.

506. *EAAV*, p. 196.

poète : s'assimiler au vivant, s'y confondre, en tirer son génie. Sa recherche d'« un art fraternel⁵⁰⁷ » passe par cette modification de la solitude dont il parle à propos des recherches en pré-biologie, puisque

dans tous les projets [qu'il a] conçus, qui ont mis en œuvre des facteurs sociaux et ont conduit à une réflexion sur le monde en général, les principes d'équivalence d'une création permanente ont été *les voies d'une communication entre les hommes*⁵⁰⁸.

Cette communication entre les hommes peut se passer des mots : dans le flot de la cascade de 1981, qui devient « l'étalon » pour Filliou, la parole est charriée en cataracte bruyante où « tous les multiples se valent⁵⁰⁹ ».



Capture d'écran de *L'œuvre-étalon*, 1981, couleur, sonore, 30 minutes, n. r.

Pour que tous ces multiples se valent, il aura fallu incorporer, « avoir suffisamment pénétré le temps présent de l'artiste et de l'œuvre concernés⁵¹⁰ », c'est-à-dire avoir atteint *l'instantanisation*. D'autres « voies » d'une communication entre les hommes sont revendiquées par Filliou, voies qui demandent de se défaire de l'œil, d'accepter de danser sur une musique télépathique, d'en passer par cet étalon organique qui, en

507. Filliou, cat. Centre Pompidou, p. 80.

508. Filliou, catalogue *L'art est ce qui rend la vie...*, *op. cit.*, p. 37.

509. Texte de la vidéo *op. cit.*

510. *Ibid.*

fluidifiant la réception, permet une expression fraternelle.



Daniel Spoerri, extrait de *L'Optique Moderne : collection de lunettes présentées par Daniel Spoerri avec, en regard, d'inutiles notules par François Dufrésne*, 1963, n.p., New-York, Éditions Fluxus.

Au lieu de consentir au principe du regardement [sic] et de nous y complaire, au lieu d'argumenter de ce que doit être un bon spectacle (et un bon regard), nous allons essayer de fermer un peu les yeux, détourner la tête, au moins par courts moments, et progressivement un peu plus longs ; nous allons nous entraîner à l'oubli et à l'inattention, afin de devenir, je ne dirai pas entièrement (c'est bien sûr impossible), mais peu à peu au moins davantage, le plus que nous le pourrons, acteurs sans public⁵¹¹.

Fermer les yeux⁵¹² et se taire, c'est ce que propose la *Musique Télépathique n° 5* en 1972 : au lieu des partitions traditionnellement posées sur leurs trépieds, Filliou accroche 32 cartes à jouer au dos desquelles sont inscrites des locutions idiomatiques⁵¹³. Mais le récital auquel invite le poète, s'il s'appuie sur ces paroles communes, ne doit susciter aucun échange verbal, comme l'expliquent les instructions :

Lorsqu'on veut démontrer la télépathie, quelqu'un regarde une carte, et loin de là

511. Dubuffet, *op. cit.*, p. 89.

512. Comme dans les *Dessins sans voir, desseins sans savoir* en 1977, dont la spontanéité devait aider à résoudre la complexité des projets sociaux du poète ; ou dans sa célèbre performance avec Emmett Williams, *Extra-sensory Misperception [La fausse perception extrasensorielle]*, jouée entre 1963 et 1965 aux « Festivals de la libre-expression » de Jean-Jacques Lebel. Les deux poètes, en habits de cérémonie (haut-de-forme, queue de pie, etc.), face à face sur la scène, jouent à deviner ce que l'autre fait (le nombre de doigts pointés, le chiffre ou la couleur choisis mentalement, etc). Si l'un des deux coïncide, il déclare « ne pas sentir le fluide », et son interlocuteur répète que « le fluide ne passe pas » d'un ton théâtral. À la fin de la pièce, ils repassent par la grande caisse d'où ils tiraient leurs accessoires : Williams en sort avec un œuf et une poêle à frire, Filliou avec un œuf au plat collé sur la figure. Cf. Tilman, p. 107.

513. « À la renverse », « de l'autre côté », « à pleines mains », « d'un moment à l'autre », « sens dessus-dessous », « en cachette », etc.

quelqu'un d'autre la devine ou ne la devine pas. Ici, c'est d'une proposition artistique qu'il s'agit : si, au hasard, ici même, deux – ou plusieurs – personnes posent un même regard sur une même carte, ne se rencontrent-elles pas sur une même longueur d'onde SI BRIÈVEMENT SOIT-IL ?⁵¹⁴

Refuser « le principe du regardement » dont parle Dubuffet, ce n'est pas se crever les yeux comme le propose l'étrange optique de Spoerri mais plutôt se servir de l'œil comme d'un principe transgressif, point de départ, comme le langage, d'une intériorisation de la communication.



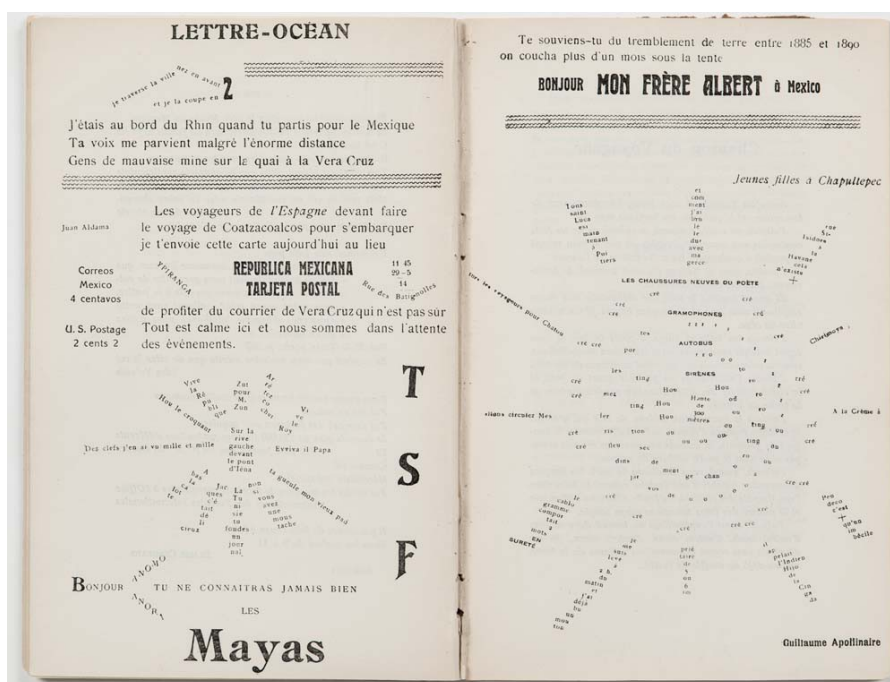
Musique Télépathique n° 5, 1972, métal, carton, dimensions variables, Paris, Centre Pompidou.

Les cartes à jouer deviennent les têtes pensantes de cette musique informelle qui passe par la possibilité d'une rencontre harmonique : la lecture silencieuse est cet « harmonisatorium » que Filliou voulait construire *via* ses propositions artistiques. Le dispositif, normalement présenté en spirale, doit construire une « chaîne d'idées » qui ne soit pas une aliénation mais la possibilité même d'une communauté : « chaque pupitre devient un émetteur/récepteur dont la fréquence radio vient se caler sur les capteurs du voisinage, formant une communauté électromagnétique alternative aux canaux conventionnels de l'information⁵¹⁵ ». Cette quête de la simultanéité, qui hante les

514. Filliou, repris dans le catalogue *Cosa Mentale, op. cit.*, p. 243.

515. *Ibid.*

modernes et particulièrement Apollinaire dans ses calligrammes, est continuée par Filliou sous des formes très variées – dont la *Musique Télépathique n° 5*, même si elle s'en est fait l'emblème, n'est qu'une version (comme l'indique par ailleurs la numérotation). La pièce, avec sa forme en spirale, évoque la « Lettre-Océan » de 1914, où les ondes sont passées du « concept métamorphique au schème visuel littéral⁵¹⁶ », explique Laurent Jenny, devenant par là une forme constituante du poème. Le texte, émis par la tour TSF, suppose que le poète ait perdu toute position centrale, « étrangement absent des bruits et des voix qui diffusent en spirales et en rayons à partir du point théorique de la Tour⁵¹⁷ ». Se plaçant en auditeur, Apollinaire – comme Filliou – est un harmonisateur de pensées, au sens où il les réunit et les monte en les mettant à équivalence (dans la « Lettre-Océan », en les ramenant à la troisième personne). Le « Je » est double : instance représentée *et* de montage des rumeurs du monde. Le poème typographique accomplit ce que Jenny appelle « l'éclatement de l'unité psychique », qui fait du monologue intérieur un « plan de représentation ».



Guillaume Apollinaire, « Lettre-Océan », *Les soirées de Paris*, 15 mai 1914.

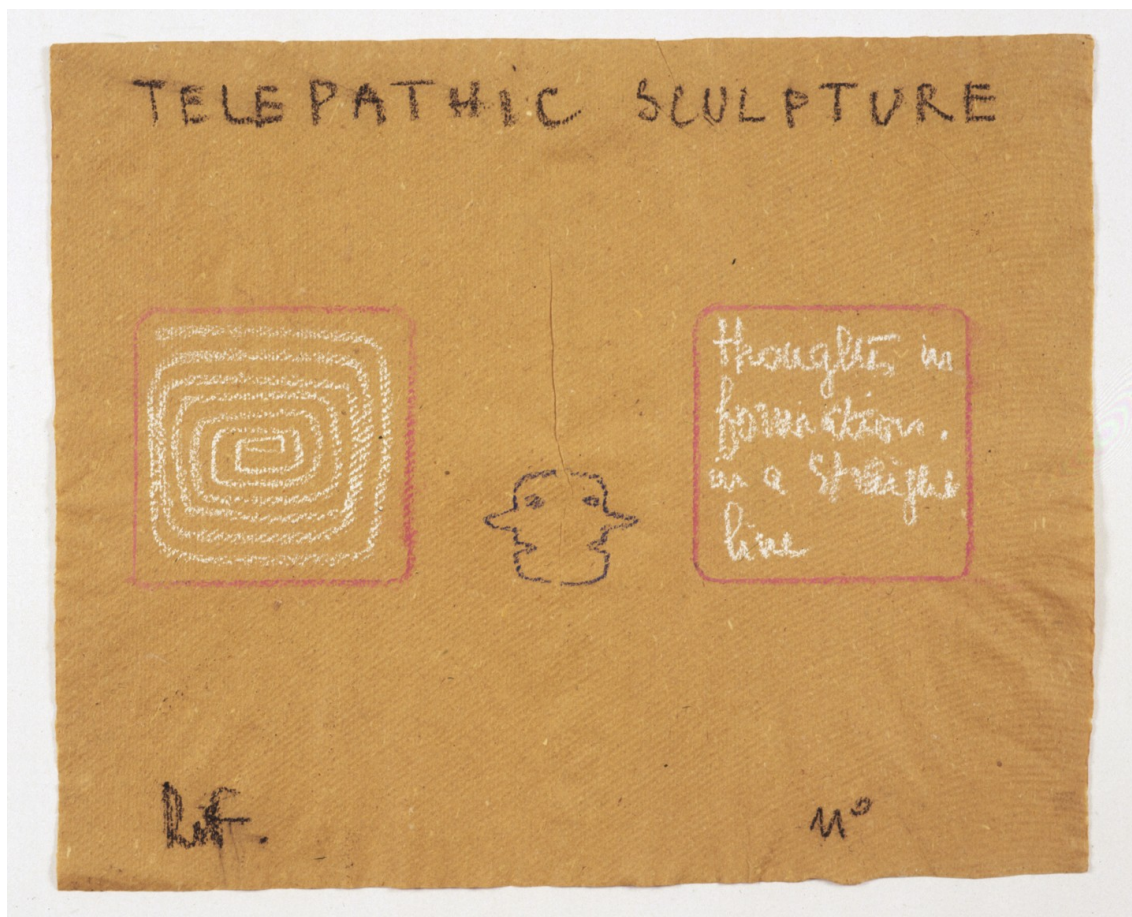
Comme si Filliou, après lui, voulait recoller les morceaux en en passant par le poème télépathique – dont la condition *sine qua non* est de s'incarner dans l'esprit et uniquement au présent – pourtant si fragile. La tour TSF, c'est lui :

516. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 96.

517. *Ibid.*

la simultanéité généralisée des « émissions » ne situe pas le « je » poétique en position d'émetteur central mais plutôt de récepteur radio, y compris de sa propre parole, qui lui revient, diffusée parmi les nombreux autres messages dont il assure la retransmission⁵¹⁸.

Puisque « l'art c'est là où tu vis, c'est là où tu travailles », le poète est son propre central de diffusion : il devient ponctuellement cet acteur sans public que rêvait Dubuffet.



Robert Filliou, *Sculpture Télépathique*, 1975, papier, pastel, dimensions n.r., collection Robert Filliou, Paris.

Ancêtres possibles des *Musiques Télépathiques*, les *telephon-poems* (poèmes téléphoniques), poésie épistolaire réactualisée par Filliou au gré de son époque puisqu'elle consistait à déposer des textes sur les répondeurs automatiques des abonnés (l'édition fut une série de cassettes). Autre projet laissé en jachère, le calendrier de 1967 dont parle Pierre Tilman dans sa biographie du poète, qui devait permettre de « matérialiser mentalement et visuellement les activités et la position géographique de chacun⁵¹⁹ ». Version collective de la photographie amoureuse du poète qui demandait à Marianne

518. *Ibid.*

519. Tilman, *op. cit.*, p. 162.

de dire à voix haute « d'où elle la regarde et quand », le calendrier vise à restituer cette simultanéité qui obsède Filliou depuis l'ouverture de l'*Eternal Network* en 1968. « Il est important de savoir où chacun se trouve⁵²⁰ », affirme-t-il. L'art comme transmission de pensée doit servir l'abolition de toute médiation mais il ne doit pas plonger les artistes dans cet isolement désespéré qu'a aussi connu Filliou. Il se pose donc en transmetteur, prenant dans sa spirale tout ce réseau grouillant et hétéroclite. Le problème du « temps réel », qui le hante, est résolu par ces pratiques de la profération. En disant « exactement ce qu'il est en train de faire », Filliou démêle cette difficulté. Elle peut tout autant être élucidée, du côté de ses interlocuteurs, par l'énonciation instantanée de leur situation. La parole poétique devient purement circonstancielle, au sens littéral, puisqu'elle reproduit tautologiquement la situation. Le poète prend l'exemple de la réalisation de films, qui lui permettent d'explorer le « problème du temps réel ». Comme celui d'une minute le montrant s'allonger et s'endormir dans une rue passante de Düsseldorf, avec sa voix off déclarant simultanément « nous sommes en train de réaliser un film en 16 mm, bande magnétique, en couleur, conçu et performé par moi, Robert Filliou, intitulé *Düsseldorf est un bon endroit pour dormir*, filmé par Christopher à la caméra ». La caméra se tournait alors vers le visage dudit Christopher qui la tenait. Le procédé métaleptique souligne la prépondérance de l'oralité et réduit le film à sa surface, à son événementialité finalement anecdotique, redoublée par la voix, elle-même redoublée par le titre. *What you see is what you see is what you hear* [« ce que vous voyez est ce que vous voyez est ce que vous entendez »] dirait Filliou après Stella.

La cartographie sensible des pratiques, autant que leur temporalité, permet de donner au critère de l'instant toute son importance spirituelle dans le cadre du Réseau. Puisque « le monde grouille », « tout peut arriver », « chacun a la meilleure place », dit le poème « 2 pages, 122 mots sur la musique et la danse⁵²¹ » de John Cage en 1957. En revenant à l'existence « nue » d'une personne, aux indicateurs cruciaux et pourtant souvent considérés comme secondaires, de son temps et son lieu, Filliou comme Cage veulent « abolir l'esclavage », celui qui consiste à produire un sens extérieur à l'existence. Dans la partition, Cage restitue matériellement son idée qu'« un son n'a pas de jambes sur lesquelles se tenir » en faisant des mots et des phrases des « points dans le temps, dans

520. *Ibid.*

521. Que l'on peut écouter ici dans sa version originale : <https://poets.org/poem/two-pages-122-words-music-and-dance> ; reproduit dans *Silence : conférences et écrits*, traduction de Vincent Barras, 2012, Genève, Éditions Contre-champs : Héros-Limite, p. 107.

l'espace », « des activités différentes [qui] arrivent dans un temps qui est un espace : chacun est central, original ». En proposant d'expérimenter chaque moment présent comme du temps et de l'espace, Cage enjoint à ouvrir yeux et oreilles, questionnant la nature même de l'action. Comme chez Filliou, l'action n'existe que pour redoubler l'état, c'est-à-dire le partager. En fait, action et inaction sont simultanées : « le téléphone sonne » / « la guerre commence n'importe quand » « un oiseau vole⁵²² ». Si Filliou s'amuse du côté grand-guignolesque que peut avoir la télépathie, dans *Extra-sensory Misperception* notamment, il prend très au sérieux cette communication non-verbale qui lui permet d'explorer le fonctionnement de son esprit et la formation des pensées. Comme le montre une des *Sculptures télépathiques* (un ensemble de dessins), le poète passe du « pourquoi » au « pourquoi pas » [*from why to why not* »] et invite ses lecteurs à effectuer le même mouvement : à suspendre l'incrédulité, c'est-à-dire à y croire sans y croire, simplement pour que la magie de la suspension du jugement opère. La poésie « télépathique » enjoint à cette déprise, à cette ouverture à l'inconnu : l'échange a opéré, en dépit de tout, puisque l'œuf dans la poêle à frire de Williams se retrouve sur la figure de Filliou. Dans cette performance burlesque, les deux poètes héritent d'une vision surréaliste de la télépathie, et jouent avec sa dimension utopique, « pentecôtiste⁵²³ ». S'ils n'atteignent pas cet état visionnaire du partage collectif des consciences et jouent sur son côté music-hall, les deux artistes prennent à cœur ce « mode de communication pré-langagier ». Il est pour eux une célébration oblique de l'amitié (substrat de l'*EN*), celle qui permet de ne « plus se distinguer l'un de l'autre⁵²⁴ ». Un des dessins de la série explore le trajet de la folie au fou rire en y intégrant la pratique télépathique. Il dit

ce sentiment fou /
ce besoin spirituel /
assez de télépathie /
télépathie : suffit /
se rappeler d'oublier⁵²⁵.

Toute la difficulté de la traduction repose sur cette ambivalence que le poète maintient envers son objet : la télépathie suffit, au sens où elle est suffisante pour échanger, où elle est un des vecteurs cruciaux du Réseau et de son nomadisme. Mais, avant cela, du côté de la folie, Filliou dit en avoir assez : peut-être souffre-t-il de cette communication qui

522. Toutes les citations proviennent du poème de Cage *op. cit.*

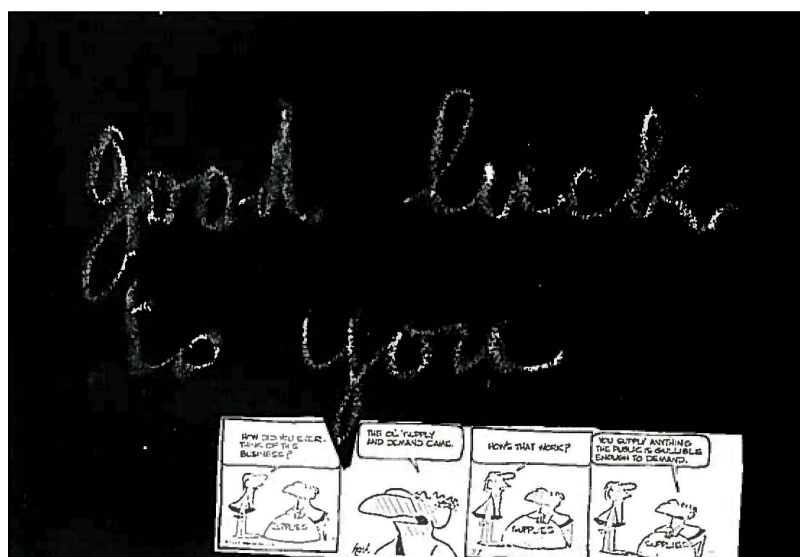
523. L'opportunité d'une conversion spirituelle de la société sous-tend la croyance télépathique dès son origine : elle apparaît comme le signe providentiel d'une « communion des saints », conception édénique (version Babel) qui traverse l'ensemble du siècle jusqu'aux textes exaltés de McLuhan. Cf. *Cosa Mentale*, catalogue *op. cit.*, p. 34.

524. *Ibid.*, p. 148.

525. « *That mad feeling / that spiritual need / telepathy enough / telepathy : enough / remember to forget* ».

n'est jamais confirmée, rassurée, attestée, comme dans le *Poème Invalide*.

La série des *Musiques Télépathiques* naît, dans les années soixante, de cette aspiration empathique. Filliou souffre d'insomnie depuis des années. Pour essayer de se rendormir, il se concentre et souhaite bonne chance à toutes les personnes auxquelles il peut songer, particulièrement à celles qui pourraient penser qu'il ne lui souhaiterait pas, ceux qu'il a blessé, par exemple. Il appelait ce rituel sa « Petite Musique Nocturne » [« *My Little Night Music* »] lorsqu'il le décrivait à son entourage : c'est d'elle que provient la *Musique Télépathique n° 1*, elle-même sous-titrée « Jour et Nuit après des Années de Pratique » [« *Night and Day after Years of Practising* »]. La partition consiste en ce seul énoncé : « un mot : télépathie⁵²⁶ ».



Five Personal Messages (I mean it) : Good luck to you [5 Messages Personnels (Je le pense sincèrement) : Bonne chance à vous], 1969-1970, craie, papier, cadre en verre, 35 x 20 cm, lieu de conservation n.r.

La poésie télépathique « déplace l'enjeu de la communication en art, de l'obsession d'une intelligibilité (la transmission optimisée d'une signification) vers l'affirmation de possibilités (la diffusion exploratoire de nouveaux comportements⁵²⁷ ». En offrant comme unique élément de la partition le mot « télépathie », Filliou, à l'instar d'un certain art conceptuel, affirme en effet l'ouverture de ces possibles. La télépathie est d'abord pour lui un don d'amour, un encouragement, comme l'indique la *Musique Télépathique n° 2* en 1973 : « se concentrant silencieusement, envoyant des vagues de souhaits : chance côté météo, côté hommes, côté femmes, à chacun et à tous les

526. Filliou, cat. MuHKA, *op. cit.*, p. 164.

527. *Cosa Mentale*, *op. cit.*, p. 269.

membres de l'EN⁵²⁸ ». La partition peut être jouée « en une fraction de seconde », « toute la journée », « toute la nuit », tous les jours et les nuits. Le temps s'étire vers l'éternité de la performance. Ce qui compte, c'est d'ouvrir la brèche d'une communication de tous à tous : « aucune preuve d'émission ou de réception n'est nécessaire / suspecter vous-même que les autres sont en train de performer la MT est suffisant⁵²⁹ ». Comme chez Robert Barry, artiste conceptuel et célèbre représentant de l'art télépathique, la proposition musicale de Filliou repose sur l'idée de rumeur :

elle s'appuie non pas sur un acte de communication transparent mais sur une suite de mises en relation qui suspendent l'existence même de l'œuvre à l'actualisation de sa circulation⁵³⁰.

C'est seulement parce que le co-auteur de l'EN a conscience que la *Musique Télépathique* est en train d'être performée que celle-ci peut être agissante. De fait, continue Pascal Rousseau dans le catalogue *Cosa Mentale*, en soulignant « l'indétermination de la réception de l'œuvre », ces deux artistes « révèlent non pas son implacable silence mais la diversité des moyens de la faire exister autrement que dans l'objectivité des formes, des images et des énoncés⁵³¹ ». Robert Barry insiste sur cette notion d'inconnu : de sa pièce pour l'exposition *Prospect 69*, par exemple, il explique qu'elle sera composée des idées que les gens auront en lisant l'entretien qu'il lui consacre. Comme chez Filliou, « le langage peut servir à indiquer l'endroit où l'art existe », sans avoir besoin de déterminer ce que l'art est ou n'est pas :

La pièce existe dans l'esprit de tellement de gens différents qu'elle est impossible à connaître dans sa totalité. Chaque personne ne peut vraiment connaître que la partie qui est dans son propre esprit⁵³².

L'« inconnu », pour l'artiste, est « ce qu'il y a de plus réel » : si ces pièces, utilisant des pensées perdues ou des fragments inconscients⁵³³, ne sont pas « concrètes », elles ont, comme les MT, un « type différent d'existence⁵³⁴ ». Son art « conceptuel » l'est bien peu : il s'agit en fait de « sortir du régime symbolique ou analytique du langage pour installer

528. « *Concentrating silently, sending waves of greeting, weather luck, men luck, women luck, to any or all the members of the Eternal Network* », catalogue MuHKA, p. 163.

529. « *No proof of reaching or benefiting is necessary / knowing yourself suspecting others to be performers of TM is sufficient* », *Gong Show*, texte de la vidéo, *op. cit.*

530. *Cosa Mentale, op. cit.*, p. 269.

531. *Ibid.*

532. Robert Barry, *Art conceptuel : une entologie*, Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond & Fabien Vallos (dir.), 2008, Paris, Éditions Mix, p. 107.

533. Dans la *Série Psychique*, on trouve « tout ce qui dans l'inconscient a été perçu par les sens mais qui n'a pas été enregistré consciemment au cours de voyages à Baltimore, pendant l'été 1967 ». *Ibid.*

534. *Ibid.*

la relation à l'œuvre dans un mode beaucoup plus intuitif et immédiat⁵³⁵ » ; comme chez Filliou, le règne de l'inconnu suppose de ne pas trancher sur une définition de l'art, ni d'avoir d'attentes précises envers sa réception, destinerrante *in fine*, puisqu'« on ne peut jamais obtenir une réponse qui soit définitive⁵³⁶ », dit une *Sculpture Télépathique*. Ce qu'on reconnaît rarement, c'est le rôle critique de la télépathie : la *Série Psychique* de Barry, en 1969, n'est pas une réintroduction camouflée du sujet lyrique. L'impertinence de la proposition repose sur le caractère performatif de l'énonciation, qui déjoue l'autorité de l'énoncé, comme chez Filliou, pour mieux affirmer la liberté de l'énonciateur. Comme dans *Telepathic Piece*, la même année, c'est moins « la transparence de la pensée » que signale le *statement*⁵³⁷ que « la part incommunicable de toute intention de transmettre⁵³⁸ ».



Robert Barry, *A secret desire transmitted telepathically* [...], 1969-2015, adhésifs collés au mur, dimensions variables, Saint-Ouen, galerie Untilthen.

Il n'y a certainement pas d'idée, chez Barry, comme chez Filliou. La poésie télépathique est l'opportunité d'une commensalité immatérielle. Elle fonctionne comme une instruction et un support de méditation, servant, dans le bouddhisme, à produire des *mérites* et à orienter l'âme. « Là où volent les oiseaux, vole », dit encore le poème de Cage. La *Recherche* autour du *Réseau Éternel* passe par cette « vague de dons », de souhaits, à la fois errants et adressés, puisqu'il faut veiller à « se rappeler d'oublier ». Que doit-on oublier ? Il peut s'agir de laisser derrière soi l'intention de la communication, son

535. *Cosa Mentale*, *op. cit.*, p. 233.

536. « *We can never get an answer that is final* », *Ibid.*, p. 243.

537. « Pendant cette exposition, je vais tenter de communiquer télépathiquement une œuvre d'art dont la nature est une série de pensées qui n'est pas de l'ordre du langage ni de l'image », *Ibid.*, p. 266.

538. *Ibid.*

contenu, l'attachement à ce qu'elle parvienne à l'autre, à ce qu'il nous comprenne. C'est pour cela que l'artiste réduit la partition à un vœu : en souhaitant bonne chance, chacun de ses récipiendaires pourra mouler son désir dans le message qui s'est acheminé jusqu'à lui. *Pourquoi pas ?* Nul besoin d'y croire, chez Filliou. Non seulement il continuera de vous adresser ses bénédictions mais vous êtes, de toute façon, déjà en train de participer à son œuvre. Toute sa tâche est alors d'amener à cette conscience sans bloquer l'individu, sans le condamner malgré lui à obéir. « La communauté télépathique des espèces » que veut Filliou – certainement à partir de la cosmogonie bouddhiste – « intensifie le lien social face aux dérives manipulatoires et autoritaires du langage⁵³⁹ ». Voulant effacer la frontière inter-espèce, le poète cherche à restituer l'auctorialité du vivant, sans lien de vassalité ni fusion excessive. Il joue à saute-mouton au-dessus des barrières sans vouloir absorber dans son giron poétique les éléments qui pourtant le fabriquent. Filliou cherche plutôt à se faire pousser des ailes :

c'est pourquoi le poète d'aujourd'hui ne méprise aucun mouvement de la nature, et son esprit poursuit la découverte aussi bien dans les synthèses les plus vastes et les plus insaisissables : foules, nébuleuses, océans, nations, que dans les faits en apparence les plus simples : une main qui fouille une poche, une allumette qui s'allume par le frottement, des cris d'animaux, l'odeur des jardins après la pluie, une flamme qui naît dans un foyer⁵⁴⁰.

*

Chercher à voler comme l'oiseau, c'est s'emparer de son propre génie : le modèle qu'offre le vivant est propice à l'imitation ; d'où la structure trinitaire qui a progressivement remplacé l'échange dyadique dans le processus d'individuation. Le poète, omniprésent, se dédouble et épouse toutes les formes, puisque « tout comprendre, c'est tout pardonner⁵⁴¹ ». Le souci de soi s'ente sur la commensalité. Les procédés coexistent : il n'est pas d'avancée vers la conscience de cet état de collaboration de tout à tout si la co-auctorialité fondamentale du lecteur ne lui a pas été restituée. Le *Principe d'Équivalence* ouvre en effet à la transmutation, puisqu'il permet d'intérioriser la présence d'un double, de passer « de l'autre côté du miroir » et, peu à peu, d'accéder au « pas fait », « principe actif divin » comme le rappelle Sylvie Jouval⁵⁴². Les trois principes de

539. *Ibid*, p. 259.

540. Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 951.

541. *IMM*, *op. cit.*

542. Dans sa notice pour le Centre Pompidou, elle rappelle que le *PE*, appliqué à l'être humain, correspond aux définitions suivantes :

1/ l'homme (mal fait), à l'image de Dieu, ingénieux et créatif mais limité par sa matérialité [monde physique]

2/ le double incorporel (bien fait), double subtil du monde-miroir [monde vital]

création étant enchevêtrés, la tension *vers* le « pas fait » qui sous-tend l'œuvre de Filliou ne doit pas être entendue comme un objectif contraignant mais comme un désir de toucher au *Principe*, sans jamais oublier que cet accès passe par le bien et le mal fait, dont le poète se déclarait d'ailleurs spécialiste. Ce n'est que dans l'équilibre des trois mondes de la cosmologie du poète, dans leur échange permanent, que le monde mental devient accessible. Puisqu'il voit « dans tous les sens », plus rien ne lui est interdit, et lui-même, en tant que figure, s'achemine vers le déjà-là. C'est constamment avec les mots qu'il veut accélérer la fin de la Poésie : le poème est un *entraînement*, dans tous les sens du terme. Dans le cadre des œuvres participatives, des textes d'Éveil ou à compléter, il sert d'exercice spirituel, d'échauffement ; avec les *Joint Works*, il entraîne au sens où il conduit, charrie, vogue vers les rivages du *pas fait*, idéal d'une « inactivité active⁵⁴³ ». Il prépare tout en étant sa propre fin, permet de s'aguerrir. Le poème, chez Filliou, est tout entier construit sur cet art « publico-détruit », puisqu'il cherche à susciter sans formuler, à exercer un mouvement souterrain, à développer des dispositions. En entraînant, il est l'outil de sa future disparition : idéal soluble de la pédagogie du poète qui se rêve disparaissant. Le texte doit fondre comme neige au soleil, s'évaporer et retourner en nuage, se vaporiser comme la salive qui l'exprime. Sa valeur tient à son obsolescence.

3/ le principe actif divin (pas fait), « Non-né », principe primordial qui préexiste à toute manifestation, entendu comme Dieu en nous, le Soi [monde mental, troisième œil]

543. Filliou, *Ibid.*

III- UN ART D'ATTITUDE, LA TEXTURE DE LA VIE

Tout discours cesse
Plus d'allées et venues maintenant¹

1. Dernière stance du *Hsin Hsin Ming*, traduit par Filliou et Brecht en 1984 et publié aux éditions Lebeer Hossmann.

Il est difficile d’embrasser l’œuvre et de rendre compte de cet idéal du non-agir qui la traverse sans induire une direction : une finalité, un objectif vers lequel tout le travail serait contracté. Filliou est ce philosophe-poète de l’éparpillement et du système, de la confusion et de la contradiction ; chaque poème, chaque parole tenue contient métonymiquement ledit système et y renvoie tout en fonctionnant par elle-même. Désir d’une direction paradoxal puisque n’impliquant jamais de dirigisme, ligne jamais droite, orientation qui se propose de dérouter. Non seulement Filliou, en tant qu’individu créateur, se refuse à la raideur de la finalité, mais il sait aussi son caractère illusoire, dans l’univers impermanent qui est le nôtre. Dès lors, avancer, de notre côté, une « direction » dans l’œuvre suppose de bien poser l’absence de trajectoire linéaire : le non-agir est très tôt présent, peut-être même qu’il est l’idéal programmatique qui a soutenu la création de la poésie d’action, puisque le poème *Yes* qui s’en fait l’étendard est écrit en 1965 et sa version antérieure deux ans plus tôt. Le pendant performatif et participatif de sa poésie coexiste non seulement avec l’idéal de la non-action mais en est le versant indispensable. Puisque nous sommes ici « pour ne rien faire », « pour rien sur terre », disait Filliou, « chaque vie est sa propre récompense² ». Le poème doit accompagner ce sentiment, parce qu’il permet concrètement une nouvelle organisation du quotidien autour d’une théorie de la valeur qui « accepterait une fois pour toutes les conséquences de cette proposition extrêmement simple », continue le poète. La valeur dépendrait alors de la joie d’exister, et se dissoudrait comme spontanément derrière elle. En abolissant la division du travail, le poète propose en fait d’abolir la distinction entre la pratique artistique et ses finalités. Comme chez Kaprow qui demande de « laisser de côté l’art pour le plat de résistance » qu’est la vie, Filliou considère la poésie comme une introduction à l’art de bien vivre : « 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 vivre³ ».

Le maître mot de sa pédagogie est bien celui d’incorporation : d’abord parce qu’il place sa production littéraire au niveau des corps, justement, celui d’une mutation à la fois « participative » et « anticipative⁴ ». Changer notre environnement suppose au même moment de « transformer la structure de notre esprit » afin qu’une nouvelle organisation sociale soit possible. C’est parce qu’elle est propédeutique, caduque, que la pratique

2. Filliou, cat. Pompidou, *op. cit.*, p. 78

3. *EAAV*, p. 23.

4. *EAAV*, p. 93.

artistique prend tout son sens et peut toucher aux esprits. C'est parce qu'elle devient petit à petit la texture de notre vie que la poésie *s'indistingue* de cette dernière. Puisque « ce que les autres appellent art, pour l'artiste, c'est sa vie⁵ », tout le monde doit pouvoir vivre en artiste, adopter cette liberté de l'esprit : pour atteindre la vie (transformée), il faut en passer par là (l'art). Drôle de détour : *pour toucher à la conscience du donné, il faut apprendre à créer*, dit Filliou, en quelque sorte. Mais la vie que l'on atteint après ou avec l'art n'est pas la vie nue, elle a elle-même intégré l'art et fusionné avec lui :

[...] ce que je vise est un élargissement de l'espace de liberté. L'art devrait devenir une partie de la vie, la texture même de la vie. Cela ne suffit pas de dire que le monde est un happening. C'est l'esprit des choses qui m'intéresse. Je ne crois pas dans les écoles, je ne crois pas dans les *-ismes*. [...] C'est cet esprit, caractérisé par l'innocence et l'imagination, qui compte. Je préfère qu'il forme la trame de notre existence à laisser quoi que ce soit derrière moi⁶.

L'esprit de la *Création Permanente* est à la fois donné et à conquérir : le vocabulaire wittgensteinien qu'utilise ici Filliou (« *fabric* », tissu, étoffe) révèle, encore une fois, l'organicité de sa production. En vantant l'esprit, en refusant les mots-étiquettes, Filliou se place dans la continuité d'une modernité dada. Sa méfiance réitérée envers les « *-ismes* » est toujours coextensive de cette présence de l'esprit, qui incarne au contraire le mouvement, la totalité, puisque le poète n'était « pas un membre » et rejetait les théories. Il se refuse à faire école ; rien ne doit se distinguer. En faisant écho à la « tapisserie de la vie » du philosophe viennois, le poète évoque cette idée de trame, de matière, de plasticité. Mais chez Filliou, l'existence n'est pas une toile de fond sur laquelle les mots viendraient s'inscrire en surimpression : c'est sa consistance même qui est affectée, à jamais bouleversée. L'art est au deux bouts de la vie : il est ce médium qui la rend meilleure, qui s'efface derrière elle lorsque son rôle a été joué. Et ce rôle, c'est peut-être « simplement » d'arriver à la constater pour elle-même, soit de percevoir et d'accepter qu'elle est « ainsi faite que son travail est elle-même ainsi faite⁷ ». La modification que vise l'art (puisque sa pratique conduit nécessairement à un changement), c'est l'absence (ou le désir d'absence) de modification.

5. Filliou, entretien avec Georg Jappe, *op. cit.*

6. « *If it becomes part of the fabric of our life, I hope it will, I'll prefer it to leaving anything behind* », notre traduction (Filliou, entretien pour *COMMEMOR*, *op. cit.*)

7. *Porta Filliou, op. cit.*

Chapitre 9 – « Vers » le Pas Fait

Penser une fleur c'est la voir et la respirer
Manger un fruit c'est en savourer le sens⁸.

Filliou voulait « tendre vers le pas fait », qui est à ses yeux l'élément « le plus important de la *Création Permanente*⁹ », puisque qu'il correspond au concept, à l'axiome ou au principe et permettra donc de faire que « demain nous serons tous des oiseaux¹⁰ ». Le poète réalise, au mitan des années soixante-dix, sa série des *Portraits Pas-Faits* : d'abord, ceux de tous les artistes qu'il connaissait, puis de tous ceux qu'il ne connaissait pas. Comme dans le *PE*, par un système de régression à l'infini qui touche l'essence même de la création, il aurait ensuite réalisé tous les portraits *Pas-Faits* des personnes qu'il connaissait, et enfin de tous les gens qu'il ne connaissait pas. Ces portraits s'adressent au troisième œil, capable de saisir tout ce qui se meut. Il est le siège de l'activité immobile et de la possibilité « de perdre le poids du passé, puis de l'avenir, puis du présent¹¹ ». La représentation de soi s'affranchit de l'image, tout en étant concrète : le *Pas-Fait* est toujours *fait* (bien ou mal), comme dans l'autoportrait de 1972 où Filliou colle sur la toile blanche un minuscule portrait photographique. Le *Pas-Fait* a aussi trait au *Joint Work* : il est permis par l'intégration de gestes auctoriaux extérieurs à l'œuvre, ainsi qu'à des interventions simili-acheiropoïètes. Le *Pas-Fait* n'est jamais désincarné, général, abstrait chez Filliou, puisqu'il s'agit de réaliser progressivement *tous* les portraits, soit le portrait d e *chaque* individu vivant sur cette terre¹². Le *Pas-Fait* embrasse cette galerie potentiellement infinie de visages, il vise leur connaissance intime et exhaustive. N'ayant pas besoin d'être « faits » au sens d'une exécution manuelle, technique et mimétique, le projet s'accélère et il est rendu possible. La virtualisation n'empêche pas la réalisation, puisque les *Portraits Pas-Faits* prennent la forme classique de la toile blanche, complétée par l'indication, souvent autographe, de la personne représentée. Le *Pas-Fait* joue sur cette dialectique présence/absence en incitant à considérer la représentation comme une mise en présence par l'esprit plutôt qu'une capture visuelle de l'instant. En s'adressant au monde mental, Filliou met en suspens toute effigie mais n'empêche pas

8. Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, Paris, Éditions Rivages, 1990, coll. « Petites Bibliothèques Rivages », p. 100.

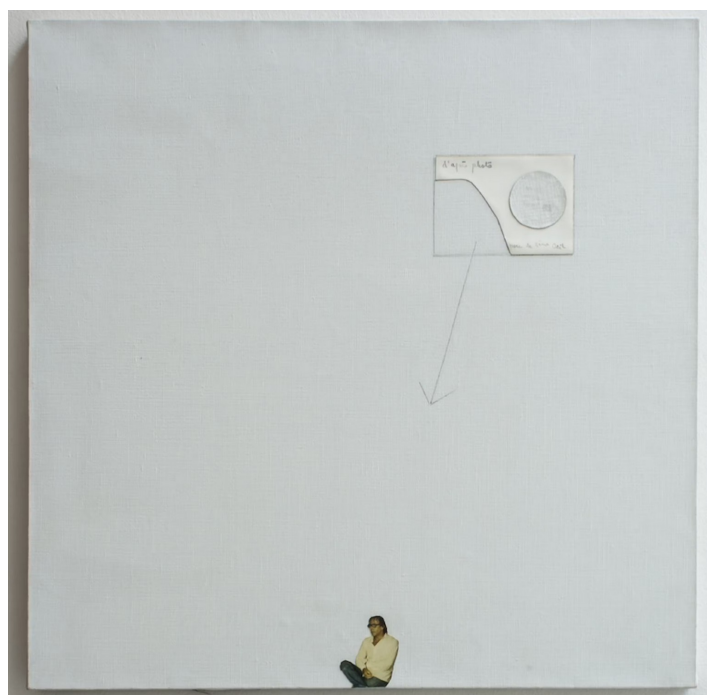
9. Filliou, cat. Pompidou, *op. cit.*, p. 65.

10. *Ibid.*

11. Filliou, notice Jouval *op. cit.*

12. Évoque « par anticipation » le projet de Jacques Jouet, le poème adressé du jour, *Cf. supra.*

l'activité, puisque le pas fait « c'est ce qui rend possible les autres choses », et qu'il devient « de plus en plus grand¹³ ». Il n'est pas un vide apriorique mais à conquérir, un vide matriciel qui touche à « ce que nous appelons univers, création, dieu, etc.¹⁴ ». Comme l'explique Jean-François Savang à propos du *PE*, « Filliou met en avant le caractère exponentiel, tendant vers l'infini et le rapport entre un vide relatif [...] et un vide faisant de l'œuvre un transitoire de la pensée¹⁵ ».



Robert Filliou, *Portrait pas fait : pour le troisième œil*, 1972, collage sur toile, 60 x 60, Bruxelles, collection Éric Decelle.

Filliou n'a jamais cherché une dématérialisation de l'art : son idéal de la vacuité prend toujours appui dans un matériau à partir duquel l'idée peut décoller ou non. Ce qu'il cherche, c'est bien cette « harmonisation des enjeux sociaux et artistiques¹⁶ » dont parle Savang. Avec le *Pas-Fait*, le poète voudrait « soulever son poids d'ailes sa liberté¹⁷ », pour paraphraser l'*Ode à Fourier* de Breton. Il faut insister sur l'absence de tropisme conceptuel chez Filliou, au sens qu'a pris le terme dans l'histoire de l'art, en soi contestable puisqu'il existe en fait « des » arts conceptuels, comme nous l'avons observé avec l'écart entre

13. Filliou cité par Jean-François Savang, article *op. cit.*

14. Filliou, notice Jouval, *op. cit.*

15. Savang, *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. André Breton, *Ode à Charles Fourier*, Fontfroide, Fata Morgana, 1995, coll. « Les attractions électives », p. 43.

Kosuth et Barry par exemple. Ramener le Pas Fait au concept, c'est l'enfermer dans une alternative médiocre entre la réalisation et la consigne, l'idée et le concret, le matériel et l'abstrait. La pensée fait partie de ce « tissu d'activité » qu'est la pratique artistique, selon l'expression de Kaprow, elle participe à plein de la vie du corps, innerve chacun de nos membres, parcourt notre bouche au moment d'exprimer son passage. Pour un méditant, elle se dessine très concrètement dans le ciel de son esprit, et toute l'attention, y compris posturale, se focalise sur ses allers-retours incessants. Si l'esprit est maîtrisé, il est le plus précieux des accomplissements humains, le seul que l'on doit conserver, dit Filliou dans *L'Anniversaire de l'art* :

Utile au Voyage individuel ou collectif que nous devons bien accomplir un jour pour échapper à la gravité de ce monde où tout ce qui se dit, tout ce qui se fait, pèse et nous pèse, et seul le soleil semble capable de marcher quelques centimètres au-dessus du sol¹⁸.

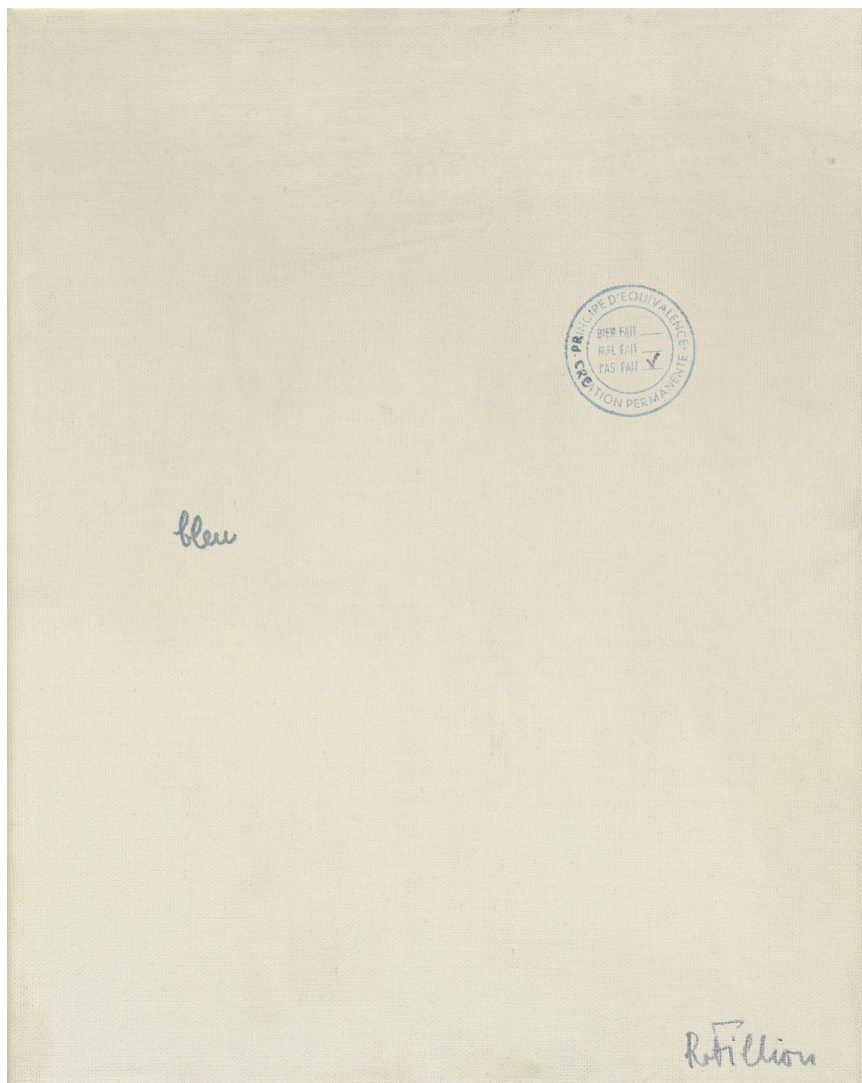
Ce monde des derniers adieux qu'est le monde de l'art ne peut être enfin quitté qu'à l'aide de cet esprit en apesanteur : quel contresens cruel, alors, de faire du poète un conceptuel, lui qui, avec l'esprit, veut atteindre cette liberté qui se passe de l'art, entendu à ce stade autant comme pratique institutionnelle que comme pratique créative émancipée.

Puisqu'il est cet artiste de l'esprit et de l'activité, même ses pièces *Pas-Faites* ne se résument jamais à des consignes : lorsqu'elles semblent être des instructions, les œuvres sont toujours pour partie réalisées, encadrées, incarnées. *Bleu*, par exemple, est déjà un poème, poème *Pas-Fait* qui existe dans sa pleine potentialité : couleur des contes et des rêves, elle s'incarne ici ponctuellement sous sa forme non faite, tout en l'étant (écrite en bleu, tautologique) et l'étant mal(adroitement tracée, sans souci de composition). Que faire de ce portrait chromatique sans commentaire et pourtant, mot ? Il signale l'écart entre langage et pensée, devient support de méditation, mais aussi de rêverie envers tout ce qui est bleu, dans le monde et dans notre esprit. Ce *Bleu* est tout sauf le concept du bleu, un bleu éthéré au sens d'une catégorie close sur elle-même. Il fait exploser la stabilité et la prétendue objectivité de ladite catégorie en proposant un Voyage mental, dérive de l'esprit qui s'insinue dans tout ce qui est bleu, ciel mer et papillon, pour ne jamais revenir, peut-être :

Ne plus te borner à co-respirer l'air qui t'entoure, mais désormais co-penser avec la

18. Filliou, *L'Anniversaire de l'art*, repris par Jouval, *op. cit.*

pensée qui englobe toutes choses. Car la force de la pensée n'est pas moins répandue partout, ne s'insinue pas moins en tout être capable de la laisser pénétrer, que l'air en celui qui est capable de le respirer... Un immense champ libre s'ouvrira devant toi, car tu embrasses par la pensée la totalité de l'univers, tu parcours l'éternité de la durée¹⁹.



Robert Filliou, *Bleu*, 1970, feutre et tampon sur toile, 30,3 x 24 x 1,9 cm, New-York, MoMA.

Chez Filliou, le bleu est un co-auteur, un compagnon : si le mot remplace la représentation, ce n'est pas pour essentialiser l'idée de bleu mais au contraire pour en restituer toute la multiplicité, tous les possibles. Loin de ce « tropisme réductionniste » dont parle Michel Gauthier, Filliou, par sa tautologie, ne cherche pas « l'idée de bleu », au sens de la généralité, à la façon de Kosuth et de ses célèbres énoncés au néon. « L'autoréflexivité sans défaut » que désirait ce dernier peut être considérée, toujours selon Gauthier, comme un « épisode extrémiste du rationalisme abstrait des Lumières,

19. Marc Aurèle cité par Pierre Hadot, *Exercices spirituels, op. cit.*, p. 56.

ou comme le versant artistique de la société de l'information et de la communication en train de naître²⁰ » au mitan des années soixante. Le *Pas-Fait*, au contraire, n'est pas transparent : il s'agit de l'expression de cet « art philosophique », « concept non concept²¹ », qui intéresse Filliou en tant que brouillage des frontières de l'art, c'est-à-dire tout ce qui vient faire friction avec les autres activités de la vie : la science, le travail manuel, le moment présent. Le concept chez le poète est donc une forme *impure*, anti-idéaliste et imparfaite, qui vise la fusion et l'illimitation dont parle Marc Aurèle. Il ne représente pas le contrôle absolu de l'artiste sur sa production qu'était la tautologie pour Kosuth, signe que ce que l'on voyait était ce que l'on voyait, point final, pas d'interprétation. Le bleu de Filliou est au contraire maximaliste, parasité par tous les sens et formes qu'il peut revêtir. Comme l'explique Anne Mœglin-Delcroix dans sa préface « Ce qu'il y a de vivant dans l'art » en 1997, il faut alors préférer parler de *désubjectivation*. La dématérialisation est un terme impropre, une illusion rétrospective de la critique. Il s'agit plutôt d'« un art en quête d'anonymat », ce qui semble très juste pour Filliou,

dont l'intentionnalité négative tient dans la réponse à cette question : comment, sans dire « je », puis-je dire que je ne dis pas ? Comment puis-je ne pas dire « je » sans dire que c'est moi qui ne le dis pas ?²²

Le *Pas-Fait* touche à cette quête qui prend, toujours selon Anne Mœglin-Delcroix, deux voies, et, significativement chez Filliou, celle d'un mysticisme qui doit oser son nom. L'esprit y est sollicité dans son acception spirituelle, « au sens plus gnostique que rationnel²³ ». En explorant ce qui sépare les conceptuels des artistes Fluxus, cette dernière dévoile une « dualité irréductible » « entre ceux qui, par l'art, espèrent changer l'homme pour changer le monde et ceux qui, par l'art, prétendent seulement augmenter en l'homme la connaissance et la clairvoyance²⁴ ». C'est pour cette raison que Filliou place la trajectoire spirituelle du côté du *Pas-Fait* : non parce qu'elle serait à effectuer (ce qui est le cas) mais surtout parce qu'elle doit aménager une place à l'inconnu.

Cet inconnu n'est pas conciliable avec les pratiques contractuelles des artistes conceptuels, comme en atteste *Do as you like*, qu'il est intéressant de comparer aux

20. Michel Gauthier, *Art conceptuel*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013, coll. « Mouvements », p. 35.

21. Filliou, cat. Lebeer Hossmann, *op. cit.*, p. 116.

22. « Ce qu'il y a de vivant dans l'art », *L'art ? C'est une meilleure idée! : entretiens 1972-1984*, Irmeline Lebeer (dir.), Nîmes, J. Chambon, 1997, collection « Critiques d'art », p. 14.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

Discussions du conceptuel Ian Wilson. Chez ce dernier, et contrairement à la pièce de Filliou, la seule conversation ne suffit pas : il y a « produit de l'art », sous la forme d'un certificat, qui marque la pratique artistique du seau de la contractualité tandis qu'elle s'émancipe totalement, chez le poète, de tout désir de trace. Wilson réalise donc des œuvres plus que des discussions : il continue de se soumettre à l'institution, et l'idée – l'esprit – finit par être dévalué par ce processus de conservation. Tandis que chez Filliou, l'échange est tout entier suspendu au bon vouloir du participant, chez Wilson, la possibilité de repartir avec une pièce dans les mains pousse à une réification instantanée et détourne l'attention du moment présent. Ce qui finit par compter, c'est le papier – vieux phantasme bureaucratique qui hante le collectionneur. Yves Klein, qui distribuait d'abord des reçus signés, s'est vite aperçu de cette contradiction et demanda à ce qu'ils soient brûlés afin de garantir l'immatérialité de l'œuvre. D'une lucidité stupéfiante, explique Michel Gauthier, le peintre a tôt « compris que la documentation sur l'œuvre, et tout particulièrement le certificat, en prenant la place de l'œuvre, risquait de se révéler encore plus réifiante que l'objet d'art traditionnel²⁵ ». Le certificat atteste de l'idée comme volonté de contrôle, sorte d'archi-auctorialité qui se dépouille de ses exemplifications formelles pour s'exprimer dans son essence supposée et dominante. Ce qui reste de la conversation, c'est la jouissance du nom : un puéril « j'ai parlé avec un artiste célèbre », soit l'exact opposé de ce que veut Filliou avec le Voyage de l'esprit, dire adieu à « tout ce qui se dit, se fait, qui pèse et nous pèse ». En s'impliquant sans avoir besoin de s'attester, en refusant ce culte de la preuve, ce « juridisme » artistique à tendance autoritaire, Filliou s'éloigne encore davantage des pratiques conceptuelles. Il est « ce défricheur » que décrit Anne Mœglin-Delcroix « qui avance en éclaireur vers ce qui n'est pas encore²⁶ ».

Pour le poète, les produits de l'imagination sont concrets et devraient pouvoir s'ancrer dans une matière sans être médiés, par l'exercice conjoint de la puissance de l'esprit et de la profération :

Une intuition : des œuvres peuvent être créées aussi vite que le cerveau les conçoit. Vous dites tout haut « bleu », et de la peinture ou de la lumière bleue, apparaît sur la toile, etc. Ça existe déjà pour éclairer des pièces et ouvrir des portes. En fin de compte : plus de travail manuel : *un art qui a des Ailes*, comme l'imagination a des ailes²⁷.

25. Michel Gauthier, *Ibid.*, p. 79.

26. Anne Mœglin-Delcroix, *Ibid.*

27. Filliou, « Une proposition, un problème, un danger et une intuition [1967] », *Fluxus dixit. Une anthologie vol. I.*, Nicolas Feuillie (dir.), Paris, Les presses du réel, 2002, collection « L'écart absolu », p. 209.



Concept non conçu/c'est de là que je reviens, 1972, encre, cire et matériaux divers sur carton, 70 x 50 x 3,5 cm, Remscheid, collection Wolfgang Feelisch.

Contrairement aux conceptuels, l'idée chez Filliou est un matériau comme les autres. À l'instar du recours à l'objet ou au mot, il n'y a aucun systématisme, même s'il faut noter, comme l'avoue un des biographèmes de *Je disais à Marianne* en 1965, que le poète « est plus prompt à concevoir qu'à réaliser²⁸ ». Puisque c'est l'assimilation de l'œuvre, condition temporelle, qui prévaut, « nous tendons de plus en plus à un art qui se limite à des idées²⁹ ». Ce qui l'intéresse, ce n'est pas l'idée en elle-même mais « l'esprit dans lequel les choses sont faites et propagées³⁰ » dans cet immense tissu d'activités qu'est l'existence, où l'art ne s'intègre que parce qu'il fait sens avec une ou toutes ses parties, comme l'expliquait Kaprow.

28. Robert Filliou, *Je disais à Marianne*, *op. cit.*

29. *EAAV*, p. 75.

30. *EAAV*, p. 54.



Robert Filliou, *Le siège des idées*, 1976, structure métallique d'une chaise pliable, pastel sur carton, ficelle, 74 x 40 x 40 cm, Bruxelles, collection privée.

Le Siège des Idées (1976) est un trône sans panache, pourtant il est se tient là, jambes croisées face à nous. Ayant perdu ses oripeaux, il « s'effrite³¹ » et, bien tangible, offre sa posture de lotus métallique aux regards des visiteurs. S'il a l'idée qu'il est le siège des idées, c'est parce que, dit le texte d'Edwige Regenwetter, l'ami mathématicienne de Filliou qui a co-signé la publication, « il est absence ». « Siège de l'étonnement », il permet, en procédant par réduction, de mieux renouer avec l'infiniment petit, qui en retour « engendre l'infiniment grand ». *Le Siège des Idées* donne une image synthétique et puissante du rapport de Filliou à la matière et à l'idée, qui s'entrelacent dans la recherche de ce Voyage orbital que vise la pratique artistique, puisque « l'infini atteint c'est le transfini ». La persistance de l'objet insiste sur le fait que la négation n'est pas l'essentiel du monde des idées mais qu'elle signifie plutôt « l'esprit devenant monde infini des idées en devenir³² ». Filliou ne se soustrait jamais à la concrétude de son environnement : la vie de l'esprit n'est pas une fuite ; il sait qu'aucune pensée n'existe

31. Robert Filliou et Edwige Regenwetter, *Robert Filliou. Le siège des idées : analyse logique de Edwige Regenwetter*, Bruxelles-Hambourg, Éditions Lebeer Hossman, 1977, 27 p. Toutes les citations sont extraites de la publication.

32. *Ibid.*

sans un support pour la soutenir. Le siège est une structure où l'on ne peut s'asseoir, trôner. Toute domination est impossible, ou plutôt, sa condition est une chute burlesque lors de laquelle le pliant viendrait se refermer sur soi ou se briser. C'est parce qu'il est fragile qu'il peut s'effriter par l'exercice de l'idée : c'est en ne résistant pas à l'idée qu'il siège, retourne en matière et s'évanouit. Dans ce mouvement, il est recréé par une quantité « infinie d'éléments infiniment petits ». On ne peut pas s'installer *sur* l'assise : par un effet de retournement, le siège devient objet de contemplation et de réflexion. Comme un fakir, Filliou invite à le composer et le recomposer mentalement. C'est parce qu'il incarne l'absence, parce qu'il est sujet à destruction / effritement / évanouissement par et derrière la pensée, que le siège assiégé peut être siège des idées, lieu royal de leur expression élémentaire.

A. Sans objet : « ou plutôt ce quoi est déjà trop »

C'est le caractère programmatique de la pièce *Sans Objet/Without object* (1984) qui en fait l'emblème de ce *retrait*³³ de la forme poétique. Comme la performance pouvait contenir les idées et devenir une alternative valable à la théorie, l'objet n'est là que pour annoncer/énoncer son programme, « médiateur d'une pensée non logique mais intuitive [...], comme les objets magiques font support à la parole de l'initiation³⁴ ». Puisque

XIX^{ème} siècle : composition
2/3 du XX^{ème} siècle : invention (surtout invention logique)
à partir de maintenant : intuition (l'invention intuitive)³⁵,

– il est temps de s'adresser à d'autres dimensions de l'esprit. S'il est des œuvres qui lui parlent sans retenue, toutes les pièces de Filliou contiennent en fait ce second degré de la perception : elles font toutes partie de l'*Exposition pour le troisième œil*. Elles peuvent toutes être « comprises des yeux », aurait dit Duchamp, plutôt (ou en même temps) que lues ou vues ; toutes procéder comme cet éclair cérébral qui illumine la pièce et ouvre grand les portes de la sensibilité. C'est le défi de l'art de Filliou, à deux dimensions : susciter le désir « d'aller plus au fond³⁶ » sans jamais l'imposer, donner accès à cette perception

33. Il faut insister sur cette idée de « retrait » des formes, presque de « mise en retraite » après bons et loyaux services, non pas de disparition : si toutes les œuvres tendent effectivement à « l'absence d'opérations » comme disait Anne Moëglin-Delcroix, les pièces continuent de supporter ce désir, cette tension, voire même de rendre possible - en jouant sur l'oxymore et la contradiction - cette non-action.

34. Anne Moëglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 101.

35. *EAAV*, p. 37.

36. Filliou, cat. MuHKA, *op. cit.*, p. 138.

intuitive qui ne peut pas réellement s'énoncer. Il ne s'offusque pas que la lecture de ses pièces se résume à leur aspect visuel, et il faut insister sur ce point, qu'il aura à cœur de ressasser : peu lui importe que ses *Recherches* soient lues ou non, puisque « tout ce [qu'il] dit n'a pas de sens si ça ne vous incite pas à joindre votre voix à la [sienne] » et que, « de toute façon, la communication existe³⁷ ». C'est parce qu'il croit viscéralement à cette dimension intuitive de l'art qu'il peut se détacher de la réception comme procès de compréhension. Comme l'explique bien Paul-Hervé Parsy, la vie et l'expérience de Filliou énoncent une réponse « sans partage ni compromis », « sur lesquelles nos logiques ne peuvent que trébucher », à la question suivante :

Et si l'art se situe sur ce point menacé entre vue et vision, si l'œuvre est une manière d'accès à ce que l'homme ne voit pas, si la mission de l'art est de destituer l'œil de son pouvoir d'identification et de reconnaissance pour faire se mesurer l'esprit à l'aveuglement [...] ?



Sans Objet / Without Object, 1984, brique réfractaire tamponnée dans une boîte en carton, étiquette, 30 exemplaires, 25 x 12,5, x 6,5 cm, Remscheid, VICE-Versand.

Pour l'exposition « Objets » chez Marian Goodman, Filliou envoie une lampe électrique vide au mur, avec un cadre sur lequel était imprimée la mention « sans objet ». Lorsque le critique new-yorkais Nicolas Scalas l'interroge sur sa pièce, Filliou

37. *EAAV*, p. 11.

répond qu'il s'agit pour lui d'explorer l'« équivalent du langage non verbal que nous utilisons tous³⁸ ». C'est le premier sens qu'il donne à l'expression « sans objet ». « Mais en même temps, ce n'est pas ça », continue le poète : si l'on peut présenter « un objet sans objet » pour attester de ce second niveau de la communication, cette démonstration est « faite sans objet, ni comme œuvre d'art ni par sa fonction ». L'œuvre est alors « sans sujet », puisqu'il « n'y a aucune raison de le faire » hormis « l'excentricité de chacun ».

Dans une autre version, Filliou suspend une brique au plafond. En-dessous, à l'envers, est écrit la mention « sans objet », qui se reflète dans un miroir posé au sol, sur lequel est inscrit « sans sujet ». L'on retrouve ici le monde *Upside-Down* et ses renversements ludiques. Si l'on veut obtenir une image de soi, l'on est confronté à un mur (la paroi de la brique), tandis que dans la glace il n'est « pas d'objet » : la brique n'est plus un objet lorsqu'on la regarde avec « l'œil de la sagesse », explique encore Filliou. Un objet n'en est pas un, voici la troisième signification de la mention – comme le dit aussi *Le bouddhisme zen expliqué à ceux qui sont dans le noir* – « un objet est seulement de la lumière, ce sont nos sens qui nous empêchent de voir que ce sont des molécules qui volent³⁹ ».

L'énoncé poétique devient extrêmement réduit, pellicule affleurant à la surface de l'objet, et se condense sous l'aspect d'une formule dont la polysémie fonctionne à plein. La notion de formule renvoie par ailleurs à ce caractère magique d'une parole immédiatement créatrice que Filliou décrit dans son texte « Une proposition, un problème, un danger et une intuition » en 1967. La fonction baptismale de l'énoncé poétique irradie dans le livre-brique dont il faut rappeler qu'il est fait d'opposés, la brique réfractaire et le mot. La série des livres-briques permet de souligner cet écart entre la densité de la matière (où joue aussi la polysémie de réfractaire, *qui résiste, se refuse à*) et un énoncé aérien, volatil. La brique est de plus en plus nue : elle se dépare des éléments la rattachant directement à l'objet-livre, à l'inverse de *Je meurs trop*, qui marquait aussi l'idée de privation (« se/ansibilité ») mais venait symboliquement s'insérer dans la trame de la production littéraire. La négation (« sans ») évoque la difficulté pour la pensée d'aller au-delà de la matérialité de l'objet autant que de sa propre perception afin de pouvoir concevoir autrement la matière. La pédagogie dépasse alors

38. Filliou, entretien avec Georg Jappe, *op. cit.*

39. *Ibid.* Toutes les citations de Filliou sont issues de cet entretien. Comme le souligne Cyrille Bret dans son ouvrage sur *La Recherche sur l'Origine*, « bouddhisme et physique quantique se retrouvent dans des représentations contiguës à propos de la dissolution de la matérialité objectuelle édifiée en dogme par le rationalisme occidental » (*op. cit.*, p. 44).

l'instauration d'un espace poétique commun pour favoriser l'initiation spirituelle : l'objet n'est plus un objet mais un obstacle en même temps qu'une balise sur le chemin de la mystique. Le *Briquolage* de Filliou le délivre de toute finalité en même temps qu'il en fait paradoxalement l'« outil » par excellence : « en inscrivant *sans objet* sur une brique [il] la rend parfaitement inutile, donc suprêmement utile⁴⁰ », explique Vaudois. Elle devient cette « incarnation pédagogique du néant », « indispensable parce que bonne à rien, presque immatérielle : évènement ou avènement latent de notre libération⁴¹ ». La brique *Sans Objet* évoque aussi l'« Autotombe » de Filliou, pensée pour la revue *Daily-Bul* parue en 1981, qui anticipait la façon dont son corps sera recueilli après sa mort. Une vingtaine d'années plus tôt, le poète déclarait à Robin Page vouloir que son cadavre soit brûlé et ses cendres distribuées sous la forme de petits sabliers à autant d'amis que possible. Il précisait : « le genre de sabliers dont l'écoulement correspond à la cuisson parfaite d'un œuf à la coque – à toutes fins utiles et inutiles, comme nous disons à la *Cédille qui sourit*⁴² ».

L'objet-œuvre d'art est impuissant à rendre compte du parcours spirituel, comme le signale le privatif. En même temps, il veut absolument le communiquer, il combat presque contre lui-même, contre son inanité programmée par l'incompatibilité entre l'art et la Doctrine, lutte intestine marquée par la contradiction des matières. C'est aussi ce que montre *L'Objet sans objet* de 1969, un clou planté dans un cube de bois, moquant certainement le clou de Hegel, qui en faisait le parangon de la technique et une image célèbre de la victoire de l'homme sur la nature. Le *Sans Objet* marque toujours un abandon : sa toute première version, offerte à son ami Marcel Broodthaers qui vivait alors avec eux, est un morceau de bois avec un ensemble de crochets « sans rien dessus ». Si le matériau brique énonce un programme, le *Sans Objet* peut prendre toutes les formes et s'appliquer à tous les objets. Dans tous les cas, la densité matérielle du bois comme de la terre se refuse à la traversée visuelle et provoque l'esprit à une déconstruction méditative. S'il l'adresse à l'ami Broodthaers, c'est certainement parce que la pièce fait écho au premier recueil de poèmes de ce dernier, œuvre manifeste et geste inaugural, le *Pense-Bête* de 1964. Le poète fige son ouvrage dans le plâtre, et

40. Guillaume Vaudois, article *op. cit.*, p. 73.

41. *Ibid.*

42. Filliou repris par Tilman, *op. cit.*, p. 272. À sa mort, selon le rituel bouddhiste, les cendres de l'artiste furent recueillies et mélangées à de la terre dans une soixantaine de petits récipients qui forment des figurines appelées *tsatsa*, peintes de différentes couleurs. Elles sont bénies et consacrées afin de créer des conditions favorables à une bonne renaissance future, puis redistribuées aux proches.

marque par-là son « entrée en art ». En revêtant l'aspect et les qualités d'une sculpture, le texte publié était privé de lecture, prenant cet aspect *réfractaire* et organique grâce à la coulée blanche grossièrement maçonnée. Coupé du regard et plus proche de la main.

Chez Filliou, le livre-brique invite aussi à une lecture *en surface*. Il est cet objet pense-bête, aide-mémoire oxymorique et paradoxal : *se rappeler d'oublier*, soit tenter d'effacer mentalement l'objectalité au profit d'une vision intuitive.



Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964, livres, papier, plastique sur socle en bois, 30 x 84,5 x 43 cm, New-York, MoMA.

S'il continue de proposer des supports de méditation, d'opposer au regard cette brique comme un mur miniature ou en puissance lui renvoyant sa propre image – cul-de-sac de l'esprit –, c'est afin que le lecteur/co-auteur puisse percevoir, *in fine*, sa pensée *comme* une sculpture. Sur le modèle beuysien, Filliou conçoit en effet l'activité de l'esprit comme une production proprement artistique, y compris au sens de « produit de l'art », c'est-à-dire comme objet concret :

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 propre 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, oui⁴³.

43. Joseph Beuys, *EAAV*, *op. cit.*, p. 185.

Se confronter à l'impasse du *Sans Objet*, c'est parvenir à cette conscience de son corps « comme environnement⁴⁴ ». Parce qu'il nous cloue au sol, parce qu'il nous empêche, nous bloque, cette fin de non-recevoir que nous adresse l'objet sans objet conduit nécessairement à la révolte et à son démontage ; au désir de re-former nos conceptions. Seule la pensée peut nous faire mouvoir nos dépouilles : le *Sans Objet* touche à la mort du corps physique, à une réflexion autour de sa finitude qui pousse Filliou à vouloir « envoyer les artistes dans l'espace en attendant leur véritable envol⁴⁵ ».

À rebours d'une fonctionnalité immédiate du poème au profit du pédagogique, *Sans Objet* annule toute vectorialisation de l'expérience esthétique ainsi que toute téléologie au profit d'un détachement qui rend compte de cette difficulté obsédante, propre à Filliou, à faire de l'art quelque chose d'*utile*. Avec cette œuvre, c'est comme s'il revenait sur l'ensemble de son programme pour en déclarer rétrospectivement la vanité. Le livre-brique marque la distance du poète vis-à-vis de son propre statut à l'intérieur du projet pédagogique. Comme souvent, l'énoncé poétique revêt alors une dimension critique, mettant en doute la parole auctoriale. À la fois obstacle et balise, la brique insiste sur le fait que l'artiste n'a pas les qualités d'un maître spirituel et sur le caractère irrémédiablement entropique de son *Art de la Paix*⁴⁶. C'est à partir des *Briquolages* que Filliou articule son désir d'envol :

Tout travail, dit-on, tout discours est bricolage. En prenant l'expression au pied de la lettre, j'ai pris un réel plaisir à essayer de rendre ses ailes à un matériau aussi grandiosement terre-à-terre que la brique⁴⁷.

44. *Ibid.*

45. Projet « *Artists in Space* » présenté dans *Sans titre sans tête*, *op. cit.*

46. « Pensons à l'art en tant que groupe, avons-nous assez de grandeur pour donner à l'humanité – c'est-à-dire à nous-mêmes – l'énergie nécessaire pour la sauver ? Honnêtement, la réponse est non. Nous avons beau essayer, il y a de la mesquinerie en chacun de nous, et une entropie inhérente à nos entreprises », déclare Filliou dans sa lettre pour la mini-Biennale de la Paix en septembre 1987 (cat. Pompidou, *op. cit.*, p. 135).

47. Filliou, cat Lebeer Hossmann, *op. cit.*, p. 170.



Joseph Beuys, *Intuition*, 1968, bois, crayon, 30 x 21,1 x 5,5 cm, New-York, MoMA.

C'est grâce à la pensée comme sculpture que les limites entre objet et sujet s'effacent, puisque nous percevons notre propre corps comme l'environnement, explique Beuys. C'est elle qui nous conduit à nous voir de l'extérieur, comme des étrangers. Ce qui l'intéresse, comme Filliou, c'est revenir au « processus de genèse », « là où l'homme est réellement libre, où il ne dépend pas du monde objectuel, mais peut lui-même créer des objets⁴⁸ ».

Sur un cadre de bois, Beuys écrit au crayon « intuition » en 1968. Ce multiple a durablement impressionné Filliou qui, lors de son échange avec l'artiste pour *EAAV*, lui en parle comme d'un « livre de cuisine ». Et Beuys de dresser la stricte équivalence entre pensée et intuition, qui en est la forme supérieure : « la pensée qui se perçoit elle-même », « le point de création⁴⁹ ». Filliou est le chat qui se rêve en oiseau : il veut absolument atteindre ce point de création, se « sentir pousser des ailes comme à un moineau », puisque cela revient à « avoir du génie⁵⁰ », comme il s'en expliquait à propos de sa *République*.

48. *EAAV*, *Ibid.*

49. *EAAV*, p. 191.

50. Filliou, cat. Centre Pompidou, *op. cit.*, p. 73.

L'idée de rendre « ses ailes » à ce matériau exemplairement terre-à-terre qu'est la brique rejoue métonymiquement toute l'articulation, omniprésente dans l'œuvre, entre le désir d'envol, thématisé par la figure de l'oiseau, et cet art *Pas-Fait*. En 1981, période des *Briquolages*, Filliou crée les *Éditions Friandes d'Ailes* qui les éditeront. Puis, en 1984, lors de sa dernière exposition (à l'ARC), il rajoute un « l » à son patronyme. Devenu *Fillliou*, il cherche de plus en plus à s'élever, ce qui correspond biographiquement avec ce recul de la forme et cette prévalence de l'esprit, puisque c'est l'activité artistique qui maintient au sol, comme il l'explique dans les *PEP* :

Je dois admettre en tout cas que la poésie n'est pas l'oiseau mais le grain de sel (la fable dit que pour empêcher un oiseau de s'envoler il faut lui mettre du sel sur la queue)⁵¹.

Le véritable envol des artistes consiste à se défaire de la pratique artistique : douloureuse quête et impérieuse nécessité de « voyager léger⁵² ». La légèreté, au sens métaphysique, passe par l'exercice spirituel : comme l'explique Anne Mœglin-Delcroix dans sa postface à *EAAV*, Filliou présente une sorte de platonisme tragique, puisque c'est dans le *Phèdre* que l'on trouve l'image des ailes de l'âme récurrente chez le poète, qu'il reprend par exemple dans son Questionnaire de Proust⁵³. Le rapport à l'esprit comporte une dimension critique vis-à-vis de la modernité, particulièrement perceptible dans *Sans titre*, texte synthétique qu'il produit pour *Opus international* en 1971. Sa déclaration « c'en est fini des objets-œuvres d'art » y est en effet suivie de l'apparition de l'oiseau (une bouteille n'étant plus ni récipient ni ready-made mais « oiseau vert »), puis de la priorité absolue de l'existential sur l'artistique : « qu'on vous souhaite bonne chance me semble / plus important que de regarder une peinture moderne⁵⁴ ». En prônant « une ascèse de l'allègement », Filliou s'inscrit dans une « tradition spirituelle de la purification » conjuguant spiritualité et humour puisque, comme le raconte Anne Mœglin-Delcroix, « la plaisanterie est la légèreté de la pensée et le jeu, la forme la plus élevée du détachement ». En remodelant son patronyme, Filliou opère cette transmutation singulière au moyen de l'apparente simplicité du « jeu de mots », qui met *en/jeu* toute identité, ramène aux fulgurances de l'esprit d'enfance, dans un seul et même geste,

51. *Principes d'Économie Poétique*, cat. *L'art est ce qui rend la vie...*, *op. cit.*, p. 25.

52. Filliou repris par Tilman, *op. cit.*, p. 250.

53. « L'oiseau que je préfère ? L'âme », dit Filliou dans ses réponses au Questionnaire de Proust que lui a adressé Richard Tialans en 1966 – repris dans *AAREVUE* n° 169-170, 2 décembre 1987, Bruxelles, Small Noise, 1999, n. p.

54. Filliou, « Sans titre », *Opus International*, n°22, 1971, p. 20-25.

paizein, « faire l'enfant », « jouer », « plaisanter⁵⁵ ».

S'abîmant dans la contemplation de son esprit, le poète cherche une intimité avec l'oiseau miroir de l'âme – « oiseau, est-ce possible de t'apercevoir seul ? » (« *Bird, is it possible to see you alone ?* ») demande une boîte de 1972 intitulée *Left-Handed Dancers* (*Les Danseurs Gauchers*). Ce que voudrait Filliou, c'est valser avec sa propre âme : il partit en retraite pour « comprendre comment fonctionne son esprit⁵⁶ ». Le *Sans Objet* questionne aussi un rapport à la connaissance : de « quoi » prend-on conscience par la sagesse ?, demande François Jullien, avant de se raviser : « ou plutôt, ce « quoi est déjà trop⁵⁷ ».



Left Handed Dancers, 1972, crayon de papier sur papier collé et pastel sur carton, 57,8 x 37,5 x 9,8 cm, New-York, Galerie Peter Freeman, inc.

55. Anne Moëglin-Delcroix, postface d'*EAAV*, *op. cit.*, p. 260. « 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 originare, de récupérer ses ailes, comme dit le Phèdre, et de prendre son vol vers la patrie d'où elle a été exilée », explique-t-elle.

56. Repris par Tilman, p. 26.

57. Jullien, *op. cit.*, p. 71.

C'est pour cette raison que l'objet est sans objet ; comme l'oiseau qui devient *Oiseau Noui*, « non et oui à la fois⁵⁸ », traversant le ciel et s'évanouissant sans laisser de trace :

Car, s'il y a prise de conscience, elle n'est pas de la substance, elle n'est pas ontologique ; elle ne constitue pas plus un « objet » qu'elle ne se présente comme une idée⁵⁹.

Avec la série des *Sans Objet*, il s'agit de trouver ce juste-milieu entre la prise et la déprise, puisque « dès qu'elle serre, la préhension est excessive » et, « dès qu'elle se relâche, elle n'atteint plus », continue Jullien. *S'il y a* objet, c'est pour éviter à l'esprit de flotter dans un espace éthéré et insondable ; ce dernier étant *sans objet*, il peut permettre cette prise qui n'est pas une poussée appropriationniste mais bien au contraire une sortie de la cage. Dans ce contexte, la connaissance de soi ne passe jamais par une « prise » de conscience, puisque le *Sans Objet* rend la saisie impossible, ne permettant jamais à la connaissance de se constituer en objet. En continuant de nous faire face, comme le fait le *Siège des idées*, l'œuvre permet de réaliser, c'est-à-dire de

prendre conscience, non pas de ce qu'on ne voit pas, ou de ce qu'on ne sait pas, mais, au contraire, de ce qu'on voit, de ce qu'on sait, voire de ce qu'on ne sait que trop – de ce qu'on a sous les yeux ; *réaliser*, autrement dit, c'est *prendre conscience de l'évidence*.

Être attentif à la vie de son esprit, avant de s'envoler par la pensée, c'est d'abord se rendre disponible à la contemplation active – et probablement aporétique au sens logique – du non-objet, puisqu'il nous « faut espérer longtemps, très longtemps, voler, avant qu'il nous pousse des ailes⁶⁰ ». L'évidence du non-objet ne se porte pas à la saisie puisque, par l'oxymore, il échappe toujours en partie, réfractaire au raisonnement, et pourtant ouvert à une compréhension intuitive, à l'éclair de la saisie au sens spirituel.

B. Livres-briques et boîtes, une poésie de surface : pamphlet ?

Les éditions *Friandes d'Ailes* publient donc une série d'ouvrages-briques à compter de l'année 1981 : à l'instar de *Je meurs trop*, elles font pavé dans la mare de la littérature, pamphlétaires et provocantes puisque le texte y est ramené à la surface de l'objet, lui-même complètement clos, bloc impénétrable, contraire d'une « œuvre ouverte »⁶¹.

58. Filliou repris par Tilman, *op. cit.*, p. 256.

59. Jullien, *Ibid.* (nous soulignons).

60. Filliou, *Gong Show*, *op. cit.*

61. Je renvoie ici à mon commentaire sur les livres-briques au B du chapitre 2 de ma première partie, « Mobilité formelle et éditoriale : l'apothéose des poids légers dans l'histoire de la littérature ».



L'âge d'or du surréalisme, 1980-1984, papier collé et bande de papier sur une brique jaune, 21,9 x 11,1 x 3,2 cm, New-York, Galerie Peter Freeman.

En subvertissant les codes éditoriaux, Filliou se phantasme un instant en représentant d'une littérature dominante voire en maître tout-puissant du champ ; mais il y a plus, dans cette série, que ce jeu amusé, cette tendre satire d'un petit pouvoir littéraire. Puisque Filliou crée ces éditions au moment où il rêve de rendre ses ailes au matériau, et peu de temps avant de s'en faire lui-même pousser de nouvelles, il faut comprendre autrement la brique. Si elle est tombeau, si elle est *dense*, c'est pour mieux rappeler que la compacité de la terre qui la compose ramène au vivant et non plus au livre comme objet culturel. Cette compacité n'est pas aride : s'il n'est plus de contenu, si le livre est ramené à son encart publicitaire ou à son titre, gardien terrifiant d'un précieux trésor, il reste tout de même quelque chose à lire et à voir. Ce quelque chose, ce n'est plus le précieux trésor du texte : d'ailleurs, les ouvrages publiés par Filliou n'ont pas d'auteur. Ce retour à la surface propose une lecture comme *affleurement du sens*, qui ne cède pas à l'explication ou au développement. En tant qu'éléments de construction, on peut imaginer que l'ensemble des livres-briques composerait une sorte de mur du savoir, où la parole est aplatie et « rejoint ce plan foncier (égal) qui fait tout communiquer, et, par là, devient *compréhensif*⁶² ». À l'image de l'énoncé sapientiel, le livre-brique « ne construit ni ne

62. Jullien, *op. cit.*, p. 205.

dévoile un sens » mais « il ne le cache pas non plus pour susciter le désir, en ayant à le percer, le conquérir et le mériter⁶³ ». En aplatissant le livre, Filliou – comme le sage – met à égalité les produits de la littérature : même format, même matière, même contenu. La distinction est, littéralement, superficielle ; c'est la mise en commun (« au commun », en quelque sorte) qui compte. Comme sur la pièce *What I meant to say is inside that bag*, le contenu poétique a reflué à l'intérieur de l'objet et il est devenu inaccessible, intime, privé. Ce que veut le poète, c'est en fait ramener l'attention non pas sur ce qu'il a voulu dire et qui a disparu (dans le sac, et peut-être même totalement), mais sur ce qu'il dit, soit, littéralement, le fait que ce qu'il a dit a disparu. La résorption du dire est un mouvement consubstantiel de sa superficialité et de la densité/herméticité du contenant.

La série des livres-boîtes⁶⁴, formellement, évoque également ce reflux à la surface de l'énoncé poétique, puisque les « boîtes » sont *toujours* montrées ouvertes (il n'est pas d'exception malgré leur prolifération). Elles peuvent aisément figurer un livre ouvert, dont le rebord en carton serait la matérialisation de l'épaisseur des pages⁶⁵. Elles peuvent aussi évoquer une nomadisation du pictural, puisqu'on peut les mettre sous le bras et les déplacer comme des petits tableaux portatifs. L'intériorité est à nouveau dépliée, déployée, et cette ouverture est renforcée par la dualité de l'objet, qui comporte toujours deux parties égales (puisque'il s'agit de boîtes). À nouveau ici, pas de systématisme, même si la boîte semble l'un des supports privilégiés du poète : on y retrouve tous ses projets de *Recherche*, et elle prend alors la fonction d'un journal ou d'un carnet de croquis ; ainsi que différents *Joint Works* ainsi qu'une multiplicité de pièces sur différents thèmes. Là où les briques fonctionnent par reflux du texte sur la surface et disparition du contenu, les boîtes proposent souvent ce même mouvement par le biais de la tautologie ou de la littéralité ; il s'agit alors, dans les deux cas, de « ne pas creuser mais cueillir⁶⁶ », comme s'en proposait aussi Emmanuel Hocquard. Filliou avance vers le retrait du littéraire par l'évocation et la subversion de codes matériels et culturels de l'objet-livre. Comme l'explique Vincent Kaufmann, cet apparent paradoxe est un fait récurrent dans les avant-gardes littéraires, pour qui

63. *Ibid.*, p. 208.

64. Il faut rappeler ici que les catégories « livre-brique » et « livre-boîte » ou « boîtes » ne sont pas forgées par Filliou mais pour le bien de ce travail.

65. Elles peuvent parfois être présentées « sans couvercles », comme dans la pièce à la page suivante.

66. Parlant de ses énoncés poétiques, Hocquard explique qu'ils sont « déjà dans le langage et qu'il suffit de les repérer et de les cueillir. Ils sont des condensés de sens, évidents et cependant énigmatiques [...] » (*Cahier du cipM*, *op. cit.*, p. 11).

le Livre est hors d'atteinte, presque par définition. Il est toujours à l'horizon, il reste imprésentable, et à ce titre il exige toujours la suppléance du livre, la suppléance d'une littérature se faisant en quelque sorte malgré elle et en vue de sa propre abolition⁶⁷.

Chez Filliou, il y a conscience que les formes perdurent, d'où sa tentative de réduction, de condensation *via* la *littéralité*, qui vient au secours du *littéraire*, pour mieux s'en sortir (mais sans (en) sortir, dirait Luca).



13 boîtes sans couvercle, 1979, crayon sur papier, monté sur carton et bois, 25 x 195 cm, Toulouse, FRAC Midi-Pyrénées.

En ramenant constamment le regard sur l'activité en train de se faire, dans les boîtes notamment, Filliou s'ancre dans un espace poétique anti-métaphorique, à l'instar de celui de Ponge, pour qui « la métaphore est incompatible avec une stratégie du présent, puisqu'elle implique une distribution en profondeur (verticale) du sens, entraîne une rupture de l'organisation linéaire ou « en surface » exigée par la relation de co-présence⁶⁸ », explique toujours Kaufmann. Le recours à la tautologie est une façon de *ne pas écrire* pour un poète qui veut effleurer et traverser le sens, en particulier dans le cadre de ce que nous appelons *l'écriture attentionnelle*, que nous aurons à cœur d'étudier dans les derniers chapitres du présent ouvrage, et qui touche à l'observation, tactique et poétique, de l'espace et du temps quotidien. À travers l'instauration de stratégies scripturales singulières, Filliou, comme son partenaire (involontaire) Perec dans les mêmes années, donnent à voir l'expérience même de *porter attention* ; et la « poésie de surface » de certaines des boîtes en est un exemple à la fois paradoxal et probant.

Chez Perec, le dessillement quant aux potentialités critiques et créatives de la quotidienneté passe par une forme de « re-virginisation » de l'acte de voir et par une

67. Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, *op. cit.*, p. 12.

68. Kaufmann, *Le livre et ses adresses*, *op. cit.*, p. 144.

volonté de *rester en surface* dans l'écriture. Les occurrences abondantes d'une isotopie de la platitude rendent compte – dans *Apprendre à bredouiller* en 1972, par exemple – de cette tentative de déjouer l'apparente évidence du quotidien en collant à son objet, en feignant la même neutralité :

Programme-bredouille [...]

Regarder en l'air. Regarder à côté.

Au début et même longtemps, très longtemps, essayer d'être modeste, plus que modeste : nul. évident.

Écrire le plus lentement possible.

Hésiter.

[...]

Trouver une image, une seule, plate, de préférence.

Noter quelque chose de particulièrement insignifiant⁶⁹.

Cette homologie stratégique vient inscrire le travail d'écriture dans un premier degré de l'expérience qui est aussi un refus de tout ce pré-pensé que charrie l'écriture « littéraire ».



From now on I will use China Ink, 1973, papier calque, encre, 22 x 29 x 4,5 cm, Londres, Galerie Richard Saltoun.

L'effort de littéralité passe chez Filliou par une pratique diariste, par des notations électives en mode mineur : le poème décrit la rencontre avec un matériau et rend toute

69. Manuscrit daté du 15 novembre 1972 conservé dans le fonds Perec de la bibliothèque de l'Arsenal (Bibliothèque nationale de France) ; repris dans *Georges Perec*, Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 2016 (Cf. « Divers », annexe n° 2).

sa performativité à l'acte de perception.

La présence de la main dans les boîtes – *via* l'autographie notamment – permet la mise au présent de l'écriture. La proximité induite par cette plasticité singulière du poème rejoue, du côté du lecteur, le processus d'enquête en l'enjoignant à déduire des qualités d'exécution la nature du moment vécu. Sous leur apparente candeur, les stances renvoient à un geste essentiel : celui de témoigner de son activité, comme le fait Perec au début d'*Espèces d'espaces* : « J'écris : je trace des mots sur une page » / « j'écris : j'écris⁷⁰ ».

Cet incipit crucial renvoie aux nombreuses définitions pléonastiques que Filliou donne de son activité⁷¹, qui lui permettent, en ramenant à l'*évidence*, de fuir l'assignation, tout en donnant une définition authentique et concrète, toujours et partout juste, de son activité. Au travers de la tautologie, ces pratiques d'écriture, pour différentes qu'elles soient, révèlent leur qualité de « bredouillement microphénoménologique⁷² » dont parlait Bruce Bégout, s'attachant à travailler la matière même de sa propre activité. Chez Perec, l'évidence a une fonction déconstructionniste : elle est « jouée », feinte, puisqu'il ne refuse pas d'entrer dans l'épaisseur de la description, toute naturalité de l'observation lui étant inconcevable. Elle traduit au contraire pour Filliou la possibilité d'un « état sauvage de l'œil », proche en cela des conceptions surréalistes : un « vrai » premier degré, qui ne se soustrait cependant pas, nous l'avons vu, à un second niveau de lecture, adressé à l'œil de l'esprit (le *troisième* ; réitération de la figure trinitaire chère au poète sous la forme de cette organe essentiel de la perception).

Ne pas écrire, c'est d'abord opérer des choix formels, eux-mêmes découlant de dispositifs scripturaux « stratégiques » permettant d'éviter « de penser », en particulier lorsqu'il s'agit d'observer son quotidien, comme c'est le cas dans la série des boîtes. C'est le choix formel de la liste qui permet à Perec de désamorcer la tentation d'écrire, et de produire cette « description de la réalité débarrassée de toutes présomptions⁷³ » qui est pour lui l'essence du réalisme. Cette défiance vis-à-vis de la littérature nécessite une ascèse scripturale et descriptive⁷⁴ qui passe par l'exercice de la liste. L'énumération cherche le déconditionnement, au profit d'un état antérieur à toute pensée. Elle permet

70. *Espèces d'espaces*, *op. cit.*

71. « Faire et fabriquer », « faire, agir et être », « je crée parce que je sais comment créer » « pourquoi écrire ? Parce que je le sais », « l'art c'est ce que font les artistes », etc.

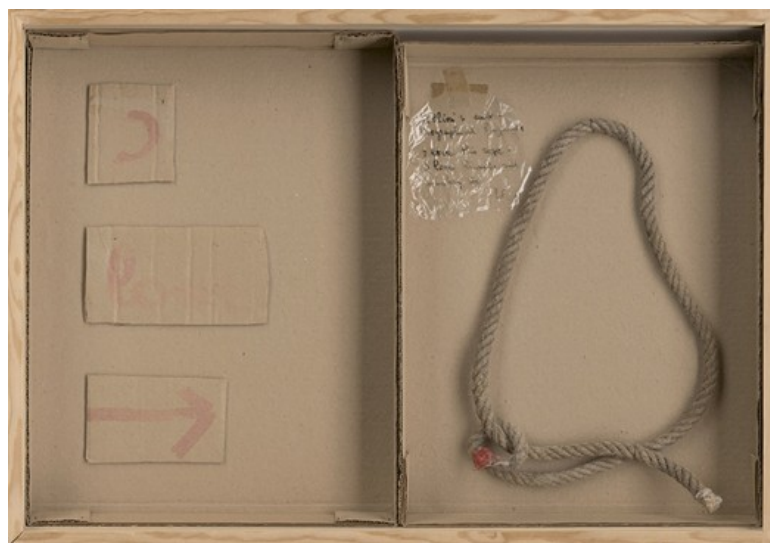
72. Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, *op. cit.*, p. 85-92.

73. Perec, « Le travail de la mémoire », *op. cit.*, p. 81-93.

74. Cécile De Bary, « Les listes oulipiennes », *Poétique*, n°168, mars 2011, p. 415-429.

la dissémination du sens puisque « par nature l'infra-ordinaire est cela qui résiste à l'assignation verbale⁷⁵ », et établit une homologie formelle entre l'objet et son traitement scriptural à travers la dé-hiérarchisation et la dimension programmatique, processuelle, de l'exercice de notation (potentiellement infini, vertigineux).

Cette poétique de l'enregistrement fait de la liste une collection visuelle et mentale⁷⁶, dont la dimension diariste et mémorielle renvoie aux notations électives des boîtes de Filliou. Ces dernières, en prenant la forme de commentaires tautologiques, pléonastiques ou à tout le moins itératifs ou frôlant une didacticité déroutante, permettent aussi au poète de sortir de la littérature : « la littéralité est le contraire de la littérature⁷⁷ », disait Hocquard. Elle permet de « récuser le privilège dont bénéficie le langage littéraire ou poétique comparativement au langage ordinaire », explique Philippe Charron. La littéralité est corrélative d'une conception holistique du langage, déduit-il, en lien avec la pratique de la « tâche blanche » du poète, « dans un contexte général de coloriage⁷⁸ ».



Filliou's autobiographical fragment, 1971, boîte en carton, encre, corde, 47,5 x 68,5 x 9 cm, Berlin, collection privée.

75. Gaspard Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire : Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017, p. 171.

76. Qui rappelle notamment son projet d'*Herbier des villes* : « je répertorie ces choses anodines de la vie quotidienne, rassemblées, « collectionnées » au fil des jours : notes glissées sous la porte, certificats de ramonage, télégrammes, certaines enveloppes, factures » (*Cahier GP, op. cit.*, p. 32), et, par extension, tout ce « troisième secteur » dont parlait François Le Lionnais : « tout ce qui est écrit et qui ne se vend pas : les tatouages, les graffiti, les publicités pharmaceutiques, les prière d'insérer, les *ex-voto* dans les églises, les épitaphes dans les cimetières, les assiettes décorées, etc » (cité par Cécile De Bary, *op. cit.*). Tout finit par être « intégré » à la production littéraire, par un effet d'inclusion qui inverse les dominations, grâce à la liste et à la collecte, qui font de l'*Herbier* un « autoportrait en corbeille à papier ».

77. Philippe Charron, « L'intention ludique et pratique. Humour et déliaison chez EH », article *op. cit.*, p. 134.

78. Hocquard, *Ibid.*, p. 137.

Hocquard, *via* la tautologie, veut produire une rupture, une « aporie dans la grammaire universelle-continue » qui fasse réfléchir le langage-coloriage. Son célèbre énoncé-miroir « Viviane est Viviane », autour duquel est construit le recueil *Un test de solitude* en 1998, est la seule façon de « tout dire de Viviane⁷⁹ ». La tautologie est un « modèle logique de vérité », explique le poète :

écrire « Viviane est Viviane », ce n'est pas échouer à représenter Viviane. C'est la seule image *claire* possible. Mais cette image n'est pas une *représentation*. Le recours à la tautologie est la seule façon de *tout* dire de Viviane, n'importe quel autre commentaire ne pouvant qu'être métaphorique, réducteur ou défaillant. La tautologie énonce en fait un rapport d'une extrême précision, non pas à une représentation mais à l'expérience elle-même. [...] La formule *n'explique rien* et en même temps *elle dit tout*⁸⁰.

La tautologie devient alors le pendant écrit du miroir qui embrasse *tout*, sans distinction ni hiérarchie, qui délivre *tout* de l'individu reflété. Parce qu'elle ne formule rien, elle possède ce pouvoir quasi-magique de ne pas cliver : dans « Viviane est Viviane », « être est le mot qui contient tous les mots. / C'est le joker. / Le centre vide de la tautologie⁸¹ ». Comme l'explique bien Philippe Charron,

En tant que joker, le verbe *être*, loin d'être une variable qui réduit une chose à elle-même, devient la carte qui peut adopter tous les rôles dans ce jeu et permet au prédicat de s'affranchir du sujet et de se conduire d'une multitude de façons. Au sein de la tautologie, le verbe « être » devient cet espace vague qui autorise de penser la répétition et la copie comme un déplacement⁸².

De fait, dans les boîtes, Filliou se place en amont du fait littéraire, voire *hors* de celui-ci, puisque se refusant à son caractère privatif : la tautologie est une figure-clé de ce mouvement de sortie, de cette échappée vers une su(pe)rficialité qui, comme l'image mirée, délivre tout le sens, littéralement et dans l'ensemble des trajectoires qu'il peut prendre. Jean-Pierre Cometti dit de la politique de la littéralité hocquardienne qu'elle pose « un principe d'indifférence entre les choses », à l'opposé de la métaphore qui « dissocie, oppose, produit des arrières-mondes », ce qui en fait un continuateur inconscient du *PE*, après l'avoir été de l'*Autrisme*, son complément. Elle permet de « se méfier des gardiens et de la saturation du sens » et autorise « l'imprévisibilité⁸³ ». La

79. Hocquard, *Cahier Critique de Poésie n°3*, *op. cit.*, p. 10.

80. *Ibid.*

81. Hocquard, *Un test de solitude*, *op. cit.*

82. Charron, *Ibid.*

83. Jean-Pierre Cometti, « Emmanuel Hocquard et le rhinocéros de Wittgenstein », *Critique*, 2008, volume 735-736, numéro 8, p. 669-676.

tautologie est un énoncé : contrairement à la phrase, elle n'*enchaîne* pas. Elle dit tout, d'un coup. À l'inverse d'une éthique de la multiplication, la tautologie propose des écarts, des interstices au sein du langage, qui ne figurent pourtant rien mais permettent plutôt d'avancer dans cette tentative de *voir ce qu'on a sous les yeux* : elle est le contraire de l'irreprésentable.

Tautologie et liste sont deux façons complémentaires et contradictoires d'épuiser le dire : quand l'une cherche à tout embrasser au sens exhaustif du terme, l'autre se pose, par la répétition, en miroir systématique et neutre. La liste finit par s'épuiser elle-même, tandis qu'elle conduit à une aporie, résolue, peut-être, par la tautologie. Là où la première répète la différence, la seconde ressasse le même, l'*in*-différence. Là où Perec, souvent, renâcle face à la mise en échec de l'enregistrement, qui est aussi celle d'un être-œil tout puissant finalement ramené à son impuissance, Filliou s'en remet à l'évidence : tout est déjà-là, comment y renvoyer autrement qu'en le réfléchissant ? La tautologie *renvoie* ; elle est finalement le contraire d'une aporie puisqu'elle conduit à la manifestation première de ce qu'elle constate. En ramenant à son point de départ, dans un procédé circulaire récurrent chez Filliou, elle congédie le littéraire, qui n'a plus de prise.

C. La poésie, c'est le souffle

Tous les poèmes réussis sont petits. C'est ça qui fait leur force. Ils sont tellement intensément parlés qu'ils restent suspendus dans l'air ; c'est pour ça qu'on laisse beaucoup de blanc autour. Mais au fond, ce sont des presque phrases. Et si vous êtes arrivés à vider la *poésie* de la poésie pour lui redonner la parole – comme on doit le refaire sans arrêt – elle s'anime⁸⁴.

À son ami et biographe Pierre Tilman, Robert Filliou déclara un jour : « la poésie, c'est le souffle ». Voulant en savoir davantage, peut-être étonné de voir là une des rares assertions définitives qu'aura donné le poète de sa pratique, Tilman insiste mais Filliou se cantonne à ce seul mot : « Le souffle⁸⁵ ».

Si l'épaisseur du livre, en tant qu'objet mais aussi en tant que production poétique, est empêchée, si le contenu même du poème est ramené à un simple constat de l'activité en

84. Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente T.I.*, Paris, P.O.L, 2016, p. 108.

85. L'épisode est raconté aux premières pages de la biographie *op. cit.* (p. 12).

train de se faire, que ses composantes plastiques viennent rejouer en simultané, alors que reste-t-il ? Comment porter à conséquence la volonté de ne « rien » faire sans « rester inactif » ? Lorsque Filliou dresse le constat de l'irruption de la poésie en art comme  v nement majeur de la modernité et, partant, de l'erreur qui a consisté à parler de poésie visuelle, il pointe le fait que le changement de paradigme ne touche pas aux catégories formelles mais à la nature même de l'expérience artistique, une fois transformée (viscéralement) par l'entrée, en son sein, de la poésie. C'est parce que l'art prend exemple sur les pratiques d'oralisation du poème qu'il est « remis sur les rails », explique-t-il à Jacques Donguy en 1981. Il donne en exemple les performances de Jean-Luc Parent, les lectures enregistrées de Gh erasim Luca, Brion Gysin ou T.S. Eliot. L'oralisation est ce médiateur vers la disparition de la poésie, puisqu'elle permet le glissement du texte vers la performance, en faisant du corps un intermedia⁸⁶. Filliou établit une continuité incontestable entre ces pratiques alors nouvelles et la transformation de l'art en « aventure spirituelle », le terme de « poésie visuelle » devenant impropre à rendre compte des dimensions existentielles et temporelles de cette dernière. La profération poétique rend justice à cet art redéfini comme « source d'énergie » : l'on passe du texte écrit à la parole, ce qui est un premier pas vers l'instantanisation de l'œuvre qui se réduira, petit à petit, au souffle, soit à la seule présence d'un corps respirant. C'est grâce à l'entrée de la poésie dans le champ artistique que, « de nouveau », « alors qu'on [le] croyait à bout de souffle, du moment qu'on lève les yeux et qu'on se remplit les poumons d'air une fois de plus, ça y est [...]»⁸⁷, continue Filliou dans le même entretien. C'est parce que l'artiste est pour lui un « sourcier » que la vertu « osmotique » du souffle est convoquée : certes, aucun problème n'est résolu, mais chacun pourra solliciter en lui ce souffle dans la nuit, facteur de cohésion, « modèle biologique d'une acceptation de l'altérité»⁸⁸.

Certains poèmes inédits font référence à Luca, que Filliou aimait particulièrement, et dont la puissance d'oralisation et d'incarnation a profondément marqué certains de ses textes, à l'instar de l'*Histoire chuchotée de l'art*⁸⁹. Long poème composé en vers libres, fait de

86. Jacinto Lageira, « Le po me du langage », *Poésure et Peintrie, op. cit.*, p. 328.

87. Filliou, entretien avec Jacques Donguy, *op. cit.* (toutes les citations en sont extraites dans ce paragraphe).

88. Ys  Tardan-Masquelier, *L' sprit du yoga*, Paris,  ditions Albin Michel, 2005, collection « Espaces libres. Spiritualités vivantes », p. 185.

89. On peut aussi penser au dernier poème de la série « Le lion sous la peau du cochon », présenté en annexe, dont le procédé génératif est proche de celui des *Poèmes Japonais*. Le texte est intraduisible au sens où il fonctionne par un enchaînement sonore qui nécessiterait une révision totale des isotopies pour être correctement restitué. En voici un extrait : « *Trust trust trust trust / boom boom boom / nest nest ; Crust crust crust*

douze strophes qui correspondent aux douze mois de l'année, l'*Histoire chuchotée* se fonde sur la répétition à partir du modèle calendaire qui scande le passage du temps et l'enclôt dans son cadre. Si elle est chuchotée, c'est parce qu'elle veut marquer davantage la référence au religieux : Cyrille Bret observe que le texte se rapproche du verset, comme si « l'ensemble progressait en oscillant d'un côté ou de l'autre⁹⁰ ». Connue aujourd'hui sous sa forme écrite, l'*Histoire chuchotée* était, dans sa forme originale en 1963, un enregistrement sur douze disques pour juke-box de trois minutes chacun. Filliou fait le lien ici entre son intérêt pour la chanson et pour la méditation : la ritournelle, la scansion, la variation intégrée à la répétition, tout ceci participe d'une intégration du poème au monde quotidien. Conçue pour être disponible partout et à tout moment, pour ponctuer, à sa façon, le rythme des jours, l'*Histoire chuchotée de l'art* est à la fois discrète et omniprésente. En voici le premier vers(et) :

	I.
	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.
Chuchoté.	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'usage de l'eau était essentiel à leur travail.
	Mais peut-être que ce que j'ai remarqué n'est pas important.
Voix normale	Toutefois, 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 ⁹¹ .

L'arbitrarité de la date d'origine dit toute l'intimité de Filliou avec cette Histoire, qui est aussi la sienne, puisqu'elle naît en même temps que lui, un 17 janvier. Si elle est

crust / loom loom loom / crest crest ». Filliou s'appuie ici sur le même type d'emplois stylistiques publicitaires que dans le poème « paravent », fondé sur l'homéotéleute.

90. Bret, *op. cit.*, p. 27.

91. *Histoire chuchotée de l'art* [1963], repris dans le catalogue *L'art est ce qui rend la vie...*, *op. cit.*, p. 43-49.

chuchotée, c'est parce que « ne pas essayer de conclure seul est important⁹² », dit le dernier paragraphe. Ce texte est le fondement de la proclamation ultérieure de *l'Anniversaire de l'art*, qui devait lui aussi fêter la disparition de ce dernier. Car l'oralisation a trait à l'anonymat : l'Histoire n'a pas d'auteur, ou plutôt, l'extrême subjectivité du récit (dont le caractère autobiographique reste implicite et oblique) permet à chacun de s'insérer dans sa trame. La poésie « asyntaxique » de Filliou, comme il aimait à la nommer, s'ente sur cette variable, où tout se joue. La singularité de chacun des gestes présentés comme des découvertes est toujours rebattue, minorée, par le cadre répétitif strict, et par les modalisateurs « n'est pas important » ou « peu importe », « peut-être ». C'est parce que le texte s'oralise que l'anecdote est rendue à sa vérité : éphémère, ponctuelle, elle est cruciale dans la vie de l'individu, et participe à l'histoire commune, mais ne doit surtout pas être gravée dans le marbre de cette dernière. Toute expérience est nécessaire, dit Filliou, mais le discours qu'elle entraîne, lui, doit immédiatement être placé sous le signe de l'obsolescence, et non de la vérité. Dès lors, comme souvent chez lui, c'est la structure qui prime, soit la possibilité même de l'expérience comme permanence. En « s'oralisant », pour reprendre Luca, le poète rend compte de l'arbitraire de ses décrets. Il faut bien imaginer le texte chuchoté par la voix singulière de Filliou, marquée par le bilinguisme et l'accent cévenol, lecture croisée dans un café ou le hall d'un hôtel. Que pouvait produire une telle pièce sur son auditeur fortuit ? L'incarnation, par la voix et le souffle, est ce qui rend « l'art vivant » et fait qu'il n'est « pas besoin de noms dans cette histoire⁹³ ». Elle fait écho aux gestes déployés dans le texte : ce que l'on sait n'est pas important, puisque ce que l'on entend nous touche à un niveau qui n'est pas celui du savoir doctrinal, l'art devant « revenir au peuple auquel il appartient⁹⁴ ». Le fait que cette Histoire soit lue, dans le projet initial, et non écrite, est fondamental. La scansion du poème renvoie à l'omniprésence du souffle : immatériel et concret, fluide, insaisissable, il lie le corps et l'esprit. C'est la lecture même qui *fait* le sens :

Celui qui ouvre le mot ouvre la matière et le mot n'est que le support matériel d'une quête *qui a la transmutation du réel pour fin*. [...] La poésie est un « silensophone », le poème, un lieu d'opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité des sens dont elles sont chargées. [...] Mieux, le poème s'éclipse devant ses conséquences. En d'autres termes : je m'oralise⁹⁵.

92. *Ibid.*

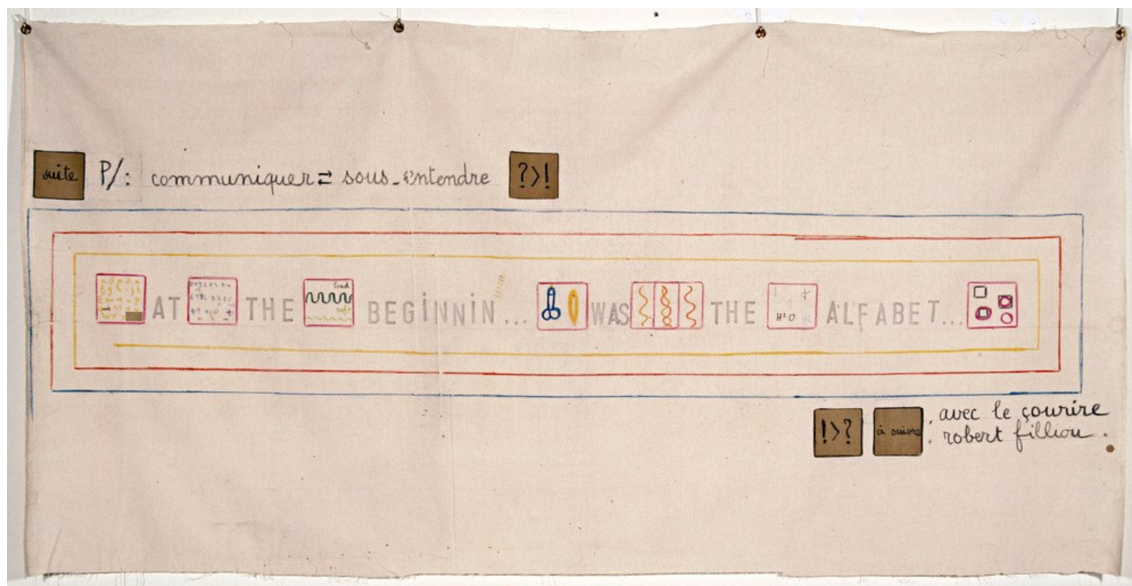
93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

95. Ghérasim Luca, « Introduction à un récital », *Héros-Limite, op. cit.*, p. 12. Nous soulignons.

Lorsqu'il est incarné par une voix et un corps, le poème s'éclipse en effet : « l'image que donne la machine phonatoire du corps lisant », explique Jacinto Lageira, « n'est pas seulement d'ordre sonore et matériel, c'est aussi une image symbolique, une projection de nous-mêmes dans le corps et le langage de l'autre⁹⁶ ». Le corps intervient comme image ou icône, « véritable médium *intermedia* où sont réellement indissociables le verbal et le visuel⁹⁷ », continue-t-il. Nous l'avons constaté à plusieurs reprises : l'œuvre de Filliou rabat la prétention de l'œil à tout voir, ou à voir tout court. Le langage peut passer par le geste comme dans *l'ISL*, l'œuvre être ramenée à la conversation comme dans « Do as you like », etc. Dans la *Création Permanente*, la parole a toute sa place, puisqu'elle ne fige rien et touche aux deux niveaux de compréhension d'une œuvre : il y a d'abord, bien entendu, ce qui est dit (comme ce qui est vu) ; et puis il y a, grâce à l'incarnation, « ce qui se transmet au-delà des mots », et qui fait toute son importance. La communication orale anticipe l'esprit d'escalier, en quelque sorte :

En tant que Cévenol je suis de la tradition orale : je raconte de la façon dont les gens vont le recevoir. La tradition orale, finalement, c'est la musique. La communication orale ce n'est pas tellement ce qu'on dit – les gens qui ont peu de mémoire oublient complètement ou déforment les propos – mais ce qui se transmet, qui est au-delà des mots⁹⁸.



At the beginning was the Alfabet, 1978, collage et crayon sur toile libre, 138 x 267 cm, Nîmes, Carré d'Art.

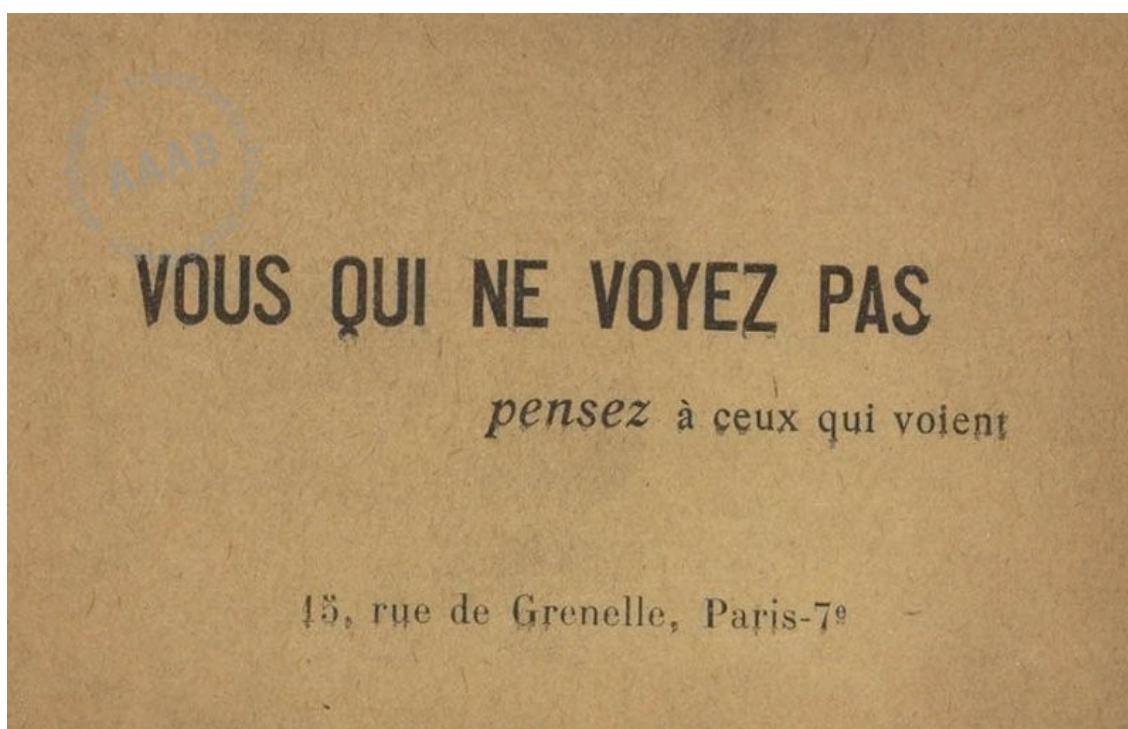
96. *Ibid.*

97. *Ibid.*

98. Filliou, cat. Pompidou, *op. cit.*, p. 143.

La *Musique Télépathique* intègre ce réseau d'œuvres en s'appuyant sur l'incompréhension comme facteur de compréhension : c'est parce que le sens, en tant qu'intégrité ou vérité, échappe systématiquement, que la musique prend le pas sur lui. On le sait, le langage est un outil, « mais pas nécessairement pour la communication », comme disait Filliou dans l'entretien avec Irmeline Lebeer. Dès lors, c'est l'expression du visage, un regard croisé ou une idée partagée mentalement, une posture, un cri, un borborygme ou un murmure qui se chargent de signifier.

Sur la pièce-étendard de 1978, *At the beginning was the Alfabet*, il est écrit : « communiquer = sous-entendre ». Sous-entendre, ce n'est pas pour Filliou faire appel à un sens caché, à une poésie à clé qui demanderait un savoir-faire herméneutique et savant pour être comprise. Au contraire, sous-entendre, c'est entendre *sous le sens*, en-deçà ou au-delà ; tout comme « bien voir », ce n'est pas voir « correctement », selon la référence à un standard, mais remettre la perfection à plus tard. Il y a toujours, chez le poète et dans ces deux niveaux perceptifs du travail d'écriture, l'acceptation de l'échec comme une libération.



Auteur n.r., feuillets imprimés en décembre 1924 pour le bureau de recherches surréalistes, disponibles sur <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100788480>.

Sur le modèle du papillon surréaliste, le carton « on verra bien », dont on trouve de multiples versions dans le corpus⁹⁹, joue sur cette ambivalence formelle entre publicité et objectif de conversion, qui permet de déjouer le sérieux de ce dernier. En s’amusant de la double valence de l’expression usuelle, Filliou insiste sur son caractère littéral : à force de patience, nous serons capable de « bien » voir ; en même temps, il nous est possible de remettre ce perfectionnement à plus tard, « en attendant ». Sous-entendre, avoir deux sens, c’est aussi avoir deux directions : faire le pont entre le passé (la suite) et le futur (le à suivre). La formule doit faire étincelle¹⁰⁰ : suggérer, laisser supposer, pour ne pas imposer le sens, c’est-à-dire laisser entendre au sens de laisser faire. En sous-entendant, elle doit aussi se placer en décalage vis-à-vis du sens : soit grâce à la littéralité, qui effectue un mouvement d’*en-deçà*, de retour au sens premier ; soit grâce au sens spirituel, qui dirige *au-delà*, vers une compréhension intuitive ne passant pas par la communication. C’est la vision, au sens quasi mystique, qui prend alors le relais, doublée d’une remise au « hasard » de la destinée qui la déconditionne vis-à-vis des objectifs qu’elle s’est elle-même fixée : « un vouloir tellement fort qu’il se supprime comme vouloir », dirait Pierre Hadot, « une habitude qui devient nature et spontanéité¹⁰¹ ».

Le double-sens d’« on verra bien » tient dans ce paradoxe du perfectionnisme moral, atteignable à condition d’un relâchement de la volonté, voire de son ignorance la plus totale : « il faut être de ceux qui font le bien inconsciemment ». Le parfait bienfaiteur « est celui qui ne sait pas ce qu’il a fait¹⁰² ». C’est cet état que vise la poésie de Filliou : par son obsolescence programmée, par sa capacité à se dissoudre derrière l’état qu’elle vise, elle doit devenir comme inconsciente à elle-même après avoir atteint le degré de conscience nécessaire. En ce sens, son œuvre poétique est une pure théorie, puisque *theôrein*, c’est voir, et « voir, c’est savoir¹⁰³ ». La vision s’exerce dans l’activité philosophique, où elle ne prend pas un sens abstrait mais pratique, celui même qui est aux origines du terme. C’est parce que Solon, sophiste et législateur athénien, part pour un voyage de dix ans autour du monde qui est alors le sien « pour regarder » (*theôriès heineken*), soit s’instruire pour parfaire sa sagesse, explique Pierre Vesperini, que la nature même de l’exercice philosophique peut être comprise. « La *sophia* est donc du savoir,

99. Cf. image p. 311.

100. « Spark their own creativeness », « éveiller leur propre créativité, qui est déjà en eux », dit Filliou à l’entrée X (« multibook ») du catalogue du MuHKA (*op. cit.*, p. 181).

101. Pierre Hadot à propos de Marc Aurèle, cité par Graziani, *op. cit.*, p. 38.

102. *Ibid.*

103. Pierre Vesperini, *La philosophie antique*, *op. cit.*, p. 88.

qu'on collecte en voyageant et en regardant. Et *philosophiein*, c'est rechercher ce savoir¹⁰⁴ », conclut-il. Filliou a accompli ce voyage, il en a collecté des fragments épars et cherche à inviter sur cette trajectoire sans forcer, à raconter sans édifier. Ce qui a été collecté ne doit pas s'agglomérer mais se dissoudre, s'incorporer en lui : c'est pour cela qu'il devient progressivement le seul poème partageable. Les *dogmata*, en tant que principes ou décisions nécessaires à la vie plutôt que dogmes, « vivent » en lui. Car si elles sont emmagasinées « dans le magasin de la mémoire », elles finiront par rester *lettre morte* :

Une chose est d'entreposer dans un garde-manger des pains et du vin, une autre est de manger. Ce qui est mangé est digéré, distribué dans tout le corps, devient nerfs, chairs, os, sang, belles couleurs, bonne respiration. Ce que tu as mis de côté, tu peux toujours le prendre et l'exhiber, mais tu n'en tireras aucun profit, si ce n'est qu'on saura que tu le possèdes¹⁰⁵.

Étant donné qu'« on est possédé par ce qu'on possède », le savoir, en tant qu'activité philosophique conviant la vision, n'est jamais un objet à exhiber ou à thésauriser. Il faut « s'habituer à penser », « penser sans interruption¹⁰⁶ ». L'oralité vient peu à peu reprendre toute sa légitimité au sein de l'œuvre poétique : elle la replace dans l'économie du quotidien et la détourne de l'hégémonie des systèmes scripturaires, comme l'a souvent rappelé Michel de Certeau, appareils disciplinaires qui ont pour fondement le bannissement de la voix et de toutes ses singularités. L'écrit se fonde sur cette exclusion du corps, rappelle-t-il dans *L'invention du quotidien* en 1980. Il y a chez Filliou un double mouvement. D'abord, aller vers la parole tenue, en tant que refus de l'autorité et renvoi à la responsabilité de chacun, puisque cette dernière, lorsqu'elle est donnée « à l'intérieur », « nous revient comme un boomerang », explique le poète. C'est pour cette raison qu'il préfère toujours « parler à l'extérieur », là où « le vent emporte les paroles¹⁰⁷ », mais ne refusera jamais d'être enregistré.

Expansion implique retour
avant l'explosion l'univers était dans un état de contraction absolu
l'univers va : nous devons avoir une mémoire du futur¹⁰⁸,

dit la *Recherche sur l'Origine* en 1974. Ce « retour » n'est pas une image : Filliou conçoit la

104. *Ibid.*

105. Épictète cité par Pierre Vesperini, *Droiture et Mélancolie : sur les Écrits de Marc Aurèle*, Lagrasse, Verdier, 2016, collection « Philosophie », p. 120.

106. *Ibid.*

107. « *I don't mind being recorded. But many people can't talk in front of a tape recorder. They know very well that words must be carried away. I myself like being outside, where the wind carries them away. Inside, with or without tape recorder, words come back at you, they boomerang* » (cat. MuHKA, *op. cit.*, p. 53).

108. *Recherche sur l'Origine*, 1974, offset noir et blanc sur rouleau de papier millimétré, livret de 32 pages et boîte en carton, dimensions variables, Düsseldorf, Éditions Städtische Kunsthalle.

parole dans toute sa matérialité, et s'accorderait sûrement avec Beuys pour dire d'elle qu'elle est une sculpture. Le mouvement de boomerang qu'il redoute est l'envers négatif de ses effets concrets, immédiats, physiques. Cette conscience de la parole comme sculpture permet d'avoir « la mémoire du futur », dans la mesure où elle implique de prendre des précautions, mais aussi l'*Out-Impulse*, le désir de se tenir au dehors :

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, etc¹⁰⁹.

Ce qui fait de l'oreille, continue Beuys, un « organe de réception plastique », « plus apte à apprécier les sculptures que l'œil¹¹⁰ ». Cet état de contraction dont parle Filliou au sujet de l'univers avant son expansion, c'est aussi celui de la pensée avant son expansion dans la parole, qui vient la sculpter, en faire un acteur dans l'environnement. Le langage est « plastique car il est doté de mouvement », dit Beuys dans sa théorie de l'information, et la poésie, par analogie avec l'univers, doit opérer cette contraction/expansion qui est « la mémoire du futur ». Si la parole peut permettre d'éviter la réalisation, l'exécution au sens de travail manuel, c'est parce qu'elle est elle-même la création (ou la Création, à l'instar de la Genèse), une sculpture qui matérialise la pensée. Le phantasme de l'œuvre acheiropoïète qu'avait exprimé Filliou dans son manifeste de 1966, c'est celui d'une œuvre idéale à l'intérieur de laquelle la pensée suffit ; pas en tant qu'objet abstrait, à nouveau, mais parce que « 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 appartient aussi à l'environnement. [...] Lorsque je parle, je peux voir depuis ma pensée que j'interviens dans l'environnement par le biais du langage. [...] Il s'agit donc de matériaux d'information¹¹¹.

Le second mouvement consiste à présenter la vision (au sens d'activité philosophique que nous lui avons attribué) comme un modèle pédagogique, écho à la conception platonicienne du discours familière de Filliou. L'écriture y est perçue comme un « remède pour l'oubli », puisque le véritable savoir ne peut venir de l'extérieur (soit, en fait, d'un enseignement). Comme dans la méthode Zen, c'est par « l'intuition immédiate de l'âme¹¹² » que le savoir pourra être atteint. La formule « se rappeler

109. *EAAV*, p. 184-186.

110. *Ibid.*

111. *Ibid.*

112. Vesperini, *La philosophie antique, op. cit.*, p. 146-152.

d'oublier » que répète Filliou peut alors renvoyer à une éthique de sortie du régime écrit. Toutefois, la proximité du poète vis-à-vis du procès que fait Socrate à l'écrit s'arrête là : il n'est pas chez lui « d'élus » à la vérité, tous peuvent toucher cette intuition. La forme de savoir que vise le philosophe s'écrit « dans l'âme », « de l'intérieur ». L'écrire concrètement, ce serait le gaspiller. « Le cultivateur intelligent », explique Platon, peut « planter ses graines », « mais pas sérieusement : il le fera par jeu (*paidia*), pour le plaisir de la fête¹¹³ » :

Le savoir qu'il a acquis, c'est-à-dire « la science du juste, du beau, et du bien », Platon ne la communique pas par écrit (ce serait impossible), mais il est lui aussi capable de fabriquer un discours écrit, qui, sans exprimer ce savoir indicible, n'en est pas moins produit *à partir de lui*¹¹⁴.

Le discours est donc toujours produit à partir d'un au-delà du discours, soit de son propre dépassement : il faut y être allé pour en revenir (à nouveau, contraction/expansion). La qualité de l'ensemencement dépend du plaisir pris à un 'échange pédagogique conscient de ses propres limites, mais la connaissance « vraie » ne passe pas par les mots ; d'où ces procédés par étapes qui se superposent dans le corpus de Filliou, allant du dialogique au corps-*intermedia*, pour viser le non-agir, soit les ressources intériorisée grâce à ces mêmes procédés. La forme du poème, dont la réussite dépend du fait « qu'il soit petit », comme dit Olivier Cadiot, anticipe ou rêve ce lien à l'oralité, qui est lui-même un préliminaire à la disparition des mots dans le quotidien du méditant. Le poète invite à la retenue, digue contre la volonté de « tout dire » qui finit par former une congère ou un « nouveau nuage avec un sale nom¹¹⁵ ». Si la poésie est cette saignée qui fait sortir de soi ses « *bad vibes* », il faut penser à l'air : « et si elles restaient en l'air ? » demande Cadiot, comme s'il avait lu Beuys à un premier degré, au niveau duquel les sculptures-pensées-langage finiraient par remplir la pièce. L'écrit, c'est toujours *ce qui reste* ; dans la littérature, « on n'écrit pas¹¹⁶ ». L'incorporation est une progression vers l'état, qui ne dispense pas de coupures, ruptures, conquêtes définitives à un mode de « non-vouloir » qui serait sans retour.

Si Filliou prélève encore de son flux expérientiel telle ou telle théorie-vision, le corps en tant qu'expression de leur intériorisation leur est préféré, afin d'éviter ce « volontarisme

113. *Ibid.*

114. *Ibid.* Nous soulignons.

115. Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente T.I., op. cit.*, p. 21.

116. *Ibid.*, p. 85-87. « On n'écrit pas », non au sens d'une mystique de « ça s'écrit tout seul », mais plus simplement parce qu' « on ne peut pas tracer des mots et des lignes aussi naturellement que l'on parle. Ce n'est pas synchronisé. La littérature n'est pas à l'endroit de la bouche. Ce n'est pas une *langue* ».

moral » dont on a pourtant parfois accusé le poète. Son idéal d'incorporation est un idéal de sagesse :

Ce n'est qu'une fois que l'on s'est débarrassé de la sagesse que la sagesse peut pleinement s'avérer dans toute son efficacité. Se débarrasser de la bonté ne signifie pas que l'on désire ne pas être bon, mais doit se comprendre en fonction du fait que l'emploi conscient d'une conduite bonne dégénère en conduite factice¹¹⁷.

L'incorporation permet d'éviter la démonstration, notamment parce qu'elle évite le discours écrit en tant que vecteur d'édification, mais surtout parce qu'elle permet l'emploi de vertus à un niveau différent de conscience, qui ne fait pas de leur expression une monstration. Il ne s'agit pas de rejeter la vertu pour elle-même mais le vouloir « promotionnel » qui la sous-tend. L'oralité est alors cette phase intermédiaire entre un régime de la volonté soutenu par une éthique « musculaire », volontariste, et l'état du savoir incorporé, qui, lui, se passe de mots :

[...] le mouvement ne sort pas de l'intelligence. Il ne devient pas l'effet mécanique d'une impulsion extérieure, mais l'effet d'un penchant qui succède au vouloir. Ce penchant se forme *par degrés*, et, aussi loin que la conscience le peut suivre, elle y reconnaît toujours une tendance à la fin que la fin se proposait¹¹⁸.

De fait, dans la pratique artistique, ces degrés sont explorés et conduisent au penchant, qui remplace la volonté après être passé par elle, et peut ainsi s'y identifier. Dès lors, il devient malhabile d'opposer vouloir et non-vouloir : s'il n'est pas de « trajectoire » vers le non-agir dans l'œuvre de Filliou, c'est parce qu'elle ne reconduit jamais les dualismes simplificateurs auxquels notre pensée cède souvent. La tension *vers* l'absence d'opération produit une oscillation subtile « entre *volonté déterminée et arrêtée* et *vouloir flottant*, en état de confusion¹¹⁹ ». Impliquer la parole, entre corps et souffle, c'est pour le poète une façon de « penser le changement interne au vouloir¹²⁰ », qui peut connaître des modes, des rythmes et des intensités variables, plutôt que de perpétuer une dichotomie. Car enfin, abolir une valeur, c'est en abolir la *notion* :

[...] lorsque l'art, cessant d'être projeté par la pensée devant le regard en tant que notion, sera intégré, en telle forme que la pensée, au lieu de lui faire face, sera dedans ; à partir de quoi il cessera de faire partie des choses susceptibles de recevoir un nom¹²¹.

117. Graziani citant Lao Tseu, *op. cit.*, p. 74. « Il y a dans ces hommes bons une absurdité paradoxale » dit aussi Musil cité aux mêmes pages, « d'un état ils font une exigence, d'une grâce une règle, d'un être un but ».

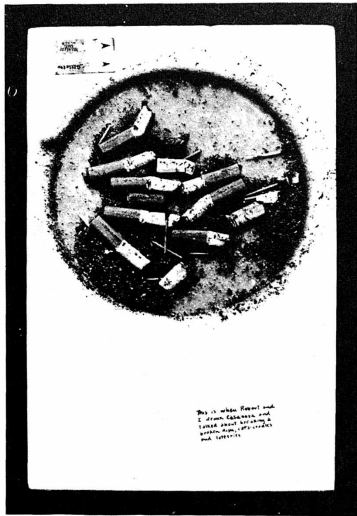
118. Citant le Tchouang-tseu, *Ibid.*, p. 137 (nous soulignons).

119. *Ibid.*, p. 83.

120. *Ibid.*

121. Dubuffet, *Asphyxiante culture*, *op. cit.*, p. 76-77.

Chapitre 10 – Soi, en poème



the misunderstanding, brawling, survival, and to-be-dated poem

end of the poem George Brecht (date of death)
end of the poem Daniel Spoerri (date of death)
.....
end of the poem Robert Filliou (date of death)

The above was composed by Robert following a conversation with George, in his Rome apartment, via Fratelli Bandiera 25, July 1965, during which George predicted that he would die through a misunderstanding, and Daniel Spoerri in a brawl, and that Robert would survive them both.

It was during that same (drunken) evening, by the way, that the *Cédille Qui Sourit* was conceived.

On the facing page is the box George gave Robert the next day in exchange for his poem.

George Brecht et Robert Filliou, « *The misunderstanding, brawling, survival, and to-be-dated poem* » (« le poème du malentendu, de la bagarre, de la survie et à dater »), double-page issue de *Games at the Cedilla*.

Puisque l'art, c'est « s'occuper des paradoxes », il est logique que la dissolution du moi dans l'*EN* passe par son omniprésence, que l'évaporation du nom – corollaire de celle de l'art – passe aussi par son omniprésence, ses changements, par toute une série d'effets de variation permettant à nouveau de saturer et traverser le sens. Constamment, Filliou se change. Il entre dans le costume de tout le monde grâce à ces métamorphoses. S'il est vrai qu'« actuellement les artistes ont un choix entre deux possibilités, ou bien *le musée*, ou bien *la légende*¹²² », l'on sait de quel côté se place le poète. Il est clairement de ces « artistes à vie » dont parle Georg Jappe, qui « proposent le présent comme une chose à la fois éternelle et perdue pour toujours¹²³ ». S'il a passé tant de temps à « se refléter », c'est bien grâce au fait qu'il « se précède » et « se suit » : cette hyperconscience de la temporalité de l'œuvre remet toujours au présent l'image de soi, et par-là la possibilité même de l'initiation et de la commensalité¹²⁴ passant par la réflexion. En fait, Filliou en

122. Georg Jappe, « Filliou et la non-compétition », article *op. cit.*, p. 108.

123. *Ibid.*

124. L'on pourrait dire que l'étape du présent, celle de se refléter, concerne tous les poèmes « pédagogiques » (de la deuxième partie), tandis que nous nous attachons ici à ce qui permet l'échange, soit le passé et le futur du poète en poème.

poème est construit par ces trois couches ; il est le support existentiel de cette succession. S'il veut entrer l'œuvre sur le présent, il ne peut qu'accepter ce qui en lui perdure et anticiper ce qu'il laissera de légende. Le « connais toi » antique reste une utopie mais « plus acceptable car elle contient la méchanceté aussi. Pas de pitié¹²⁵ », disait le manifeste dada en 1918. C'est en ne faisant pas l'économie d'un examen parfois cruel de l'œuvre poétique, en se prenant comme matière, que Filliou autorise les gestes libérateurs qu'il initie dans ses poèmes d'Éveil ou à compléter. Si le poète est un poème, ce n'est pas parce qu'il a valeur de modèle, mais parce que le texte que sa vie écrit est sans cesse remanié, corrigé, décortiqué. Il se met en scène en sujet et objet de son travail d'écriture, au sens de ces matériaux projetés dans l'environnement que sont le langage et la pensée. En se livrant en pâture à lui-même, Filliou ne résiste pas au « carnage » dont parle Tzara dans son manifeste, carnage qui est la condition, « l'espoir d'une humanité purifiée » :

Comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation : l'homme ? [...] Je parle toujours de moi puisque je ne veux pas convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve, je n'oblige personne à me suivre et tout le monde fait son art à sa façon, s'il connaît la joie montant en flèches vers les couches astrales, ou celle qui descend dans les mines aux fleurs de cadavres et de spasmes fertiles. Stalactites : les chercher partout, dans les crèches agrandies par la douleur, les yeux blancs comme les lièvres des anges¹²⁶.

A. Le poète, une espèce à part ?

S'il se permet « d'entraîner d'autres dans son fleuve », c'est seulement après avoir effectué ce travail de rabaissement du poète à la condition générale de l'homme, « cette infinie informe variation », pour reprendre encore les mots de Tzara. Il faut en revenir à ce texte crucial, *Yes – an action poem* (littéralement, « Oui – un poème action »), écrit en 1965 mais dont il existe une version antérieure, disponible dans la valise *RDCS*, *Soumission au possible*, écrite en 1963. Il s'agit certainement d'un des plus longs textes de Filliou, et il est fort regrettable que n'en soit commenté uniquement son final, soit la deuxième partie – le poème « Le Filliou idéal » :

Deuxième Partie – Son Poème

125. Tristan Tzara, « Dada ne signifie rien », *L'aventure dada*, *op. cit.*, p. 221.

126. *Ibid.*

Oui.

Puisque mon nom est Filliou, le titre du poème est :

LE FILLIOU IDÉAL

C'est un poème-action, et je vais le jouer.

En voici la partition :

ne rien décider

ne rien choisir

ne rien vouloir

ne rien posséder

pleinement éveillé

TRANQUILLEMENT ASSIS,

SANS RIEN FAIRE¹²⁷.

La valeur synthétique, manifeste, du « Filliou idéal » en a fait un objet propre à la prise et à la reprise critique. Cependant, en le réitérant hors contexte, cette dernière perpétue contresens et oublis¹²⁸ : d'une part, il faut placer le patronyme entre guillemets, puisque, comme l'indique la notice en fin de publication,

il convient également de noter que le titre donné ici est « Le Filliou idéal », mais ce titre devrait être modifié pour désigner tout poète adulte mâle réalisant cette performance, de la manière suivante : « Le (nom) idéal »¹²⁹.

D'autre part, le « Filliou » idéal succède à un long poème-action, qui fut performé de la façon suivante en 1965 :

La première partie était lue par Alison Knowles, tandis que Filliou était assis en tailleur sur la scène, immobile et silencieux. Dans la deuxième partie, Filliou se lève, prononce les mots imprimés ici, puis reprend sa position. Philip Corner a improvisé un accompagnement musical quasi-silencieux. La performance se poursuit jusqu'à ce que tous les membres du public souhaitant ardemment quitter la salle l'aient fait¹³⁰.

Le poème-action repose sur l'épuisement : une description anatomique et physiologique du « poète mâle adulte » qui écoëure par sa minutie. Le texte est en fait composé en trois temps : cette description lente et exhaustive qui examine le poète de la tête aux pieds (tête, tronc, membres, jambes) puis de l'intérieur (alimentation, sang, respiration, excréments, cerveau, reproduction et appareil sensoriel) ; les « conclusions » pseudo-scientifiques qui s'imposent après les observations et qui font synthèse ; puis l'idéal qui en

127. Présenté dans *A Filliou Sampler*, New-York, Something Else Press, 1967, collection « A Great Bear Pamphlet », p. 5-10 (en gras dans le texte original).

128. Ce qui semble paradoxal puisqu'il s'agit d'une des rares pièces accessibles de Filliou.

129. *Ibid.*

130. *Ibid.*

découle, encore plus lapidaire – mais qui, lui, donne lieu à la parole auctoriale. Si l'observation ironiquo-scientifique épuise et veut pousser les auditeurs à quitter la salle, c'est parce qu'elle semble tout à fait vaine : les caractéristiques du poète sont littéralement celles de tout le monde, même si le texte insiste parodiquement sur leur singularité, notamment en répétant jusqu'à saturation le syntagme « le poète » (on peut en compter une centaine d'occurrences dans un texte d'à peine une dizaine de pages). En s'acharnant à dresser un constat sur les os, la mastication ou l'urètre du poète, l'énonciation – par un tiers – opère un travail d'objectivation qui est aussi une réification, puisqu'elle est prise en charge par ce tiers et que le poète est « en représentation ». Commenté de l'extérieur, ramené à des caractéristiques neutres, le poète est dépossédé de toute spécificité ; davantage, il est réduit à ses fonctions organiques et mécaniques :

une des propriétés principales de toutes les actions réflexes du poète est que ses réactions sont purement automatiques et indépendantes de sa volonté ou de son désir. Si l'on chatouille la plante de pied du poète, ses orteils se crispent et son pied se retire, peu importe l'école à laquelle le poète appartient¹³¹.

Ce « rappel au corps » est ambivalent : d'un côté, Filliou déplore les automatismes qui font du poète une machine fonctionnelle mais sans conscience ; de l'autre, ce sont ces mêmes « réflexes » qui rabaissent profitablement sa condition. Les réactions automatiques de l'organisme sont sujettes à moquerie lorsqu'elles sont présentées comme des qualités exceptionnelles, voire des prouesses : si « le poète écrit comme il respire », par exemple, c'est bien parce qu'il ne saurait « rester même une minute sans absorber l'air ». La première partie est émaillée de ces mentions subtilement dépréciatives, qui, en insistant sur une singularité factice, renvoient le poète non seulement à sa condition d'être charnel, parfois très basse (tout un chapitre sur ses organes digestifs, un autre sur sa sexualité), mais aussi à sa périssabilité, même si « à mesure que la carrure du poète se développe, ses os s'endurcissent ». Son crâne est une « boîte vide » et ce sont ses mains qui « réalisent les merveilles de son art ». S'il peut « fournir » de la poésie, c'est uniquement grâce à l'ingestion régulière de nourriture, et il est soumis à un régime et à une hygiène drastique¹³². Lorsqu'on touche à sa sexualité, il est ramené à un désir

131. *Ibid.*

132. « Il faut absolument éviter tout ce qui peut surexciter le système nerveux du poète. L'exposition fréquente au cinéma et à la télévision est nocive. De même, la consommation d'alcool et de tabac a une influence désastreuse sur le cerveau et les nerfs du poète. Les mains du poète se mettent à trembler, sa vue baisse. Il devient triste, avec de brusques accès d'emportement et de colère. Il perd peu à peu toute dignité et peut même finir par sombrer dans la folie » - il faut souligner le caractère ironique de cet « hygiénisme » lorsqu'on connaît la vie que menait Filliou (fumant, buvant beaucoup), même s'il comporte lui aussi une part de désir sincère, puisque le poète savait que sa pratique de la méditation était peu compatible avec une mauvaise hygiène de vie.

primaire (« lorsqu'il voit une femelle ») qui en fait une *espèce* comme les autres.

En fait, le poète est possédé par son propre corps tant qu'il n'a pas atteint une capacité proprioceptive, voire intéroceptive, satisfaisante :

Voyez-vous, il n'y a pas de perception tactile dans les parties les plus profondes du corps du poète. On dit qu'il aurait jadis été conscient du fonctionnement interne de son corps, mais qu'il aurait jugé préférable que celui-ci devienne automatique et inconscient afin qu'il puisse dévouer son attention aux choses supérieures¹³³.

Si *Yes* est une propédeutique à l'idéal méditatif, c'est parce que Filliou se préoccupe du corps possédé et possédant et voudrait le transformer en un dispositif d'accès à la conscience. « L'attention aux choses supérieures » passe bien évidemment par cette sensibilité à l'intérieur du corps, puisque la négligence actuelle du poète est soulignée comme un choix arbitraire. De fait, avec ce poème-action, Filliou veut toucher au « jadis », soit réunir, dans la méditation comme processus final, le corps et l'esprit dans la conscience subtile de chacun de ses composants. Cette sorte de planche anatomique rédigée et verbeuse passe en effet de l'examen des mécanismes aux conséquences desdits automatismes : la possession. Dans la première version du texte, il n'est pas d'idéal mais une succession de pronoms possessifs qui font du poète un *domaine public* :

car c'est à moi qu'appartiennent
car c'est à toi qu'appartiennent
car c'est à lui qu'appartiennent
car c'est à elle qu'appartiennent
car c'est à nous qu'appartiennent
car c'est à vous qu'appartiennent
car c'est à eux qu'appartiennent
car c'est à elles qu'appartiennent

ton corps
le mien
le tien
le sien
le nôtre
le vôtre
le leur

ton âme
la mienne
la tienne
la sienne
la nôtre
la vôtre

133. *Ibid.*

la leur¹³⁴.

La bascule opère comme dans *Yes* : une situation narrative quelconque (un poète voyant passer une femme dans la rue) fait pourtant l'objet d'une série de choix déterminants et exhaustifs : cette femme est-elle la mienne, la sienne, la vôtre ? Selon son âge, est-elle ma mère, la sienne, la vôtre ? *Quid* de la voiture d'où elle sort ? De la ville ? De la nuit ? Du moment ? etc. Le poète doit se placer en amont de cette régression à l'infini : c'est parce qu'il est poète qu'il pose cette liste de possessifs ; parce qu'il se promet de « se soumettre au résultat avant même d'avoir décidé » :

Dans un souci de liberté totale, il tient à s'y soumettre d'avance.
Il se promet de s'y promettre toujours, et par là-même de se situer toujours au-delà de cette réalité possédée, et possédante qui l'entoure¹³⁵.

Dans *Soumission au possible*, Filliou propose son idéal de non-action sous la forme d'une épure, un poème pronominal « du possible », au plus degré d'abstraction : « à elles/à eux/à vous/à nous/à elle/à lui/à soi/à toi /À MOI¹³⁶ ». La lente remontée vers l'affirmation d'une première personne dépend bien de l'épuisement des Autres possibles : « mieux vaut accepter d'avance toutes les possibilités, toujours les accepter, se maintenir hors de cet endroit où tout est morcelé et où chacun est possédé par ce qu'il possède¹³⁷ », dit aussi la fin de *Yes*. Il s'agit ici de la formulation « théorique » du problème de la possession, conclusion qui se doit d'être aussi exprimée en termes poétiques, ce dont se charge « le Filliou idéal ». C'est le basculement énonciatif qui s'emploie à renforcer et thématiser ce passage à l'acceptation : le poète dit « oui », il prend la parole pour la première fois, comme il affirme un « moi » à la fin de la version antérieure. En affirmant, il échappe au conditionnement ; se soumettant, il se libère – d'où, certainement, cette ambivalence constante dans le texte vis-à-vis de l'automatisme, qui repose autant sur l'assentiment que sur la servitude (qu'évoque aussi l'ambiguïté du terme « soumission »). Le dispositif scénique met en abyme la réalité « possédée et possédante » dans laquelle l'individu est enfermé : c'est par la profération qu'il naît à lui-même. Si bien qu'il n'est pas d'idéal sans cette déconstruction préliminaire de la discrimination : l'on ne peut comprendre le poème final que si l'on a traversé cette impossible singularisation du poète comme espèce exemplaire. Oblitérer sciemment ce démontage de la statue du poète, c'est faire le choix d'a-politiser et de dés-historiciser le

134. Extrait de *Soumission au possible* [1963], *RDCS, op. cit.*

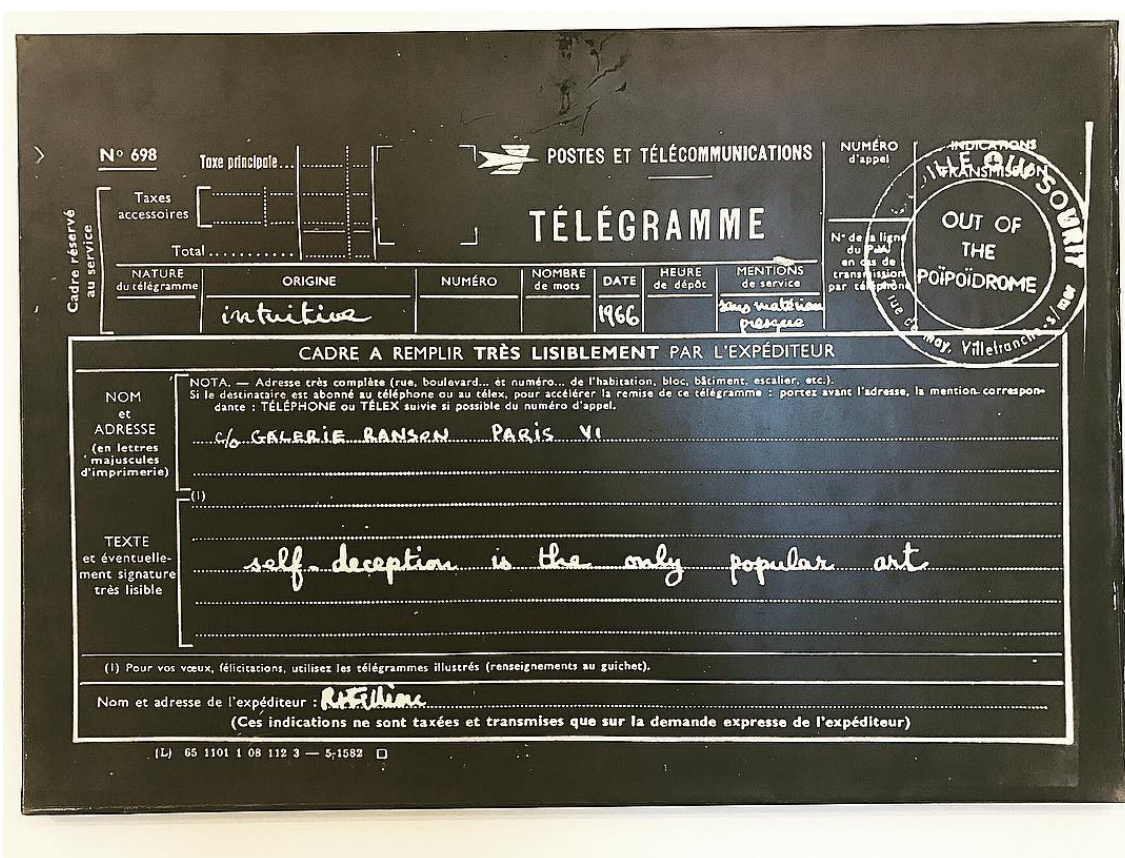
135. *Ibid.*

136. *Ibid.*

137. *Yes, Ibid.*

« Filliou idéal », soit le non-agir ; d'en gommer le caractère polémique dans le champ de l'art, alors qu'il participe à ce désir de rendre l'art « au peuple auquel il appartient ». Le poème-action non-action met en tension ce désir, il est un horizon et ne résout rien, même s'il est l'expression pacifiée de ces tensions.

Si Filliou veut être « tranquillement assis / sans rien faire », c'est parce qu'il a expérimenté le morcellement. L'absence de vouloir est un choix éclairé par le vécu et la pratique d'écriture. *Yes* est en cela un poème de la maturité : il fait la synthèse de pièces de jeunesse restées méconnues voire inédites, mettant en scène ce combat intérieur touchant à la légitimité de se dire « poète ».



« *Self-deception is the only popular art* », extrait de la série *Exposition intuitive*, 10 télégrammes contrecollés sur des panneaux en bois, 65 x 92 cm, 1966, Anvers, MuHKA.

Sur l'un des télégrammes de l'*Exposition Intuitive*, on peut lire, comme un stigmate de cette lutte, « *self-deception is the only popular art* », « l'aveuglement est le seul art populaire ». La phrase joue sur la littéralité du terme « *self-deception* » lorsqu'il est transposé en français (comme un faux ami) : le fait de se décevoir soi-même, soit d'alimenter une « auto-illusion » autant que d'être l'objet de sa propre duperie. En effet,

« Merde. Suffit. Je vais pas devenir poète pour me consoler, non ? Au diable la poésie !¹³⁸ » dit le *Berger rêvant qu'il était roi* dans la pièce éponyme de 1961. Le théâtre de Filliou, qui compte parmi ses tous premiers écrits, met en scène le poète et opère une satire, souvent cruelle, de sa complaisance vis-à-vis de ses propres créations. Dans *Comment profiter de la crédulité des futurs cosmonautes*, le processus créatif est ramené à une sélection arbitraire et manipulatoire, puis à l'appropriation, puisque « sur Terre ces balivernes offrent à leurs auteurs quelques compensations¹³⁹ ». Ces compensations, Filliou les désire et les fuit, en cette période d'errance où elles trouvent difficilement leur légitimité, dans le cadre d'une existence nomade où le poète s'assume en clochard céleste. Démontant sa propre statue, le sujet lyrique anticipe et déjoue la critique : il se jette à ses propres lions, comme il le fera dans deux poèmes-actions des mêmes années : *En dépit de M...* et *Untitled* (tous deux écrits en 1962). Comme si, pour s'autoriser à être poète, Filliou devait nécessairement en passer par cette phase d'autocritique violente, qui prend à nouveau la forme d'un dédoublement et d'une mise en crise du dialogique. Dans *En dépit de M...*, F(emme) et H(omme) prennent alternativement la parole sur scène : du côté masculin, une litanie de plaintes / de l'autre, un « merde » systématiquement répété comme réponse à lui opposer, avant de ne pouvoir s'empêcher de céder à la violence physique :

h : on est des bouffons, un point c'est tout
 f : merde
 h : au fond, on est indifférents à tout
 f : merde
 h : et en plus, naïfs, naïfs
 f : merde
 h : en tout, on est inefficaces
 f : merde
 h : au sujet de tout, on est superficiels
 f : merde
 h : on piétine, on piétine, l'impatience nous ronge
 f : merde
 h : pourtant on n'a rien de bon à attendre de l'avenir, on n'en a pas, d'avenir¹⁴⁰.

Cette pénible énumération des faiblesses masculines s'achève en effet sur une paire de baffes : la femme, toujours muette, attaque le poète-performeur qui doit hurler pour libérer son défaut final, ultime : « ON A L'ÂME POÉTIQUE PAR DESSUS LE MARCHÉ¹⁴¹ ». Car c'est bien là que se termine l'énumération : en plus de sa

138. *Berger rêvant qu'il était roi* [1961], *Théâtre Incomplet*, op. cit., p. 15.

139. *Comment profiter de la crédulité des futurs cosmonautes*, op. cit., p. 12.

140. *En dépit de M....* (inédit), *RDCS*, op. cit.

141. *Ibid.*

méchanceté, de sa bêtise, de son cynisme, de sa mesquinerie, de sa paresse, de sa folie et de sa laideur, de son hypocrisie et de son orgueil, l'homme a des prétentions poétiques. Sorte de version brute de *Yes, En dépit de M...* fait du partage énonciatif une métaphore du sujet lyrique et de sa déroute. Si la pièce « finit bien », c'est parce que le poète échange avec cette femme d'abord anonyme, dont l'identité est révélée à la fin : Minerve, déesse bienveillante dont il prend la main pour sortir de scène. Cette embrassade se fait toutefois « en dépit de », comme l'indiquent le titre et la dernière tirade : c'est grâce à la présence féminine, hypostase divine d'une forme de sagesse qui dépasse clairement l'aspirant-poète, que celui-ci peut échapper au cercle infernal de l'auto-apitoiement, tout en se permettant d'en expulser tous les ingrédients.

Toujours en 62, Filliou écrit un texte du même acabit, *Untitled* (Sans titre)¹⁴², qui repose sur un dispositif analogue : le poète est annoncé sur scène mais il n'émerge des coulisses que lorsque le public, fatigué de patienter, fait entendre ses sifflets. Complètement saoul, il y est en fait entraîné par l'homme qui clamait le début de sa performance. Ce dernier, de plus en plus en colère et impuissant, finit par lui crier : « Très bien, stupide clochard. / Comme tu voudras. / Mais tu n'es qu'un ivrogne. / Accepte-le. / Rien qu'un ivrogne. / Accepte-le.¹⁴³ ». C'est alors que le poète prend la parole, ce qui donne lieu à une nouvelle litanie, d'« acceptations » cette fois, faites à contre-cœur, puisque la condition en est l'ivresse :

J'accepterai la honte
(et je me saoulerai)
J'accepterai les larmes
(et je me saoulerai)
J'accepterai la politique
(et je me saoulerai)
J'accepterai l'amour, je veux dire, la haine
(et je me saoulerai)
J'accepterai le tourment
(et je me saoulerai)¹⁴⁴.

En vidant son sac, le poète vide sa bouteille, jusqu'à atteindre un état d'hébétude totale. Là encore, tout ce qu'il a à accepter – la guerre, la souffrance, la mort – n'est rien en comparaison du syntagme final : « la vanité ». C'est sur elle qu'il parachève sa déclamation, et son ivresse. Son double, stupéfait, l'agite alors violemment pour lui

142. Dont nous proposons la lecture en annexe n° 6.

143. *Untitled* [1962], *RDCS, op. cit.*

144. *Ibid.*

demander pourquoi il se met au défi de tout accepter, puisque, de toute évidence, il est en même temps détruit par cette décision. « Pour se souvenir », dit le poète se relevant alors. Lorsque le public hue ou applaudit (ce qui semble équivalent dans le cadre de la représentation), le poète finit par déclarer : « J'accepterai les applaudissements, j'accepterai les huées et je me saoulerai¹⁴⁵ ». S'assumer en poète, comme dans *Père Lachaise n° 1*, c'est « porter le poids des responsabilités », « le fardeau de la vie », disait Filliou. De fait, tous ses textes du début des années soixante, soit à l'aube de son « entrée en art », sont imprégnés de ces tentatives d'épuisement autodépréciatifs, qui sont autant de médications. L'affirmation de soi en poète semble inévitablement passer par cette purge égotique et par la mise en scène burlesque et accablante, véhémence et excessive, de son complexe de Job, dans une version non apaisée.

Si « pauvreté » et « Prix Nobel » vont de pair dès 1961¹⁴⁶, la naissance du sujet lyrique se fait entre ironisation et héroïsation de sa geste. La figure de la mendicité, dans ces premiers poèmes-action autant que dans le théâtre des années cinquante, est encore en passe d'être réhabilitée : le « *bum* » (clochard), omniprésent¹⁴⁷, est l'ancêtre problématique du bon-à-rien. Les textes étranges qui composent le recueil *Le lion sous la peau du cochon* dans la valise le présentent sous la forme d'une identité post-métamorphique : il n'est plus un parasite (le cochon, à l'érotisme retors, basement intéressé par le succès ?) mais un lion, image de la force. Chez Filliou, l'élection passe par l'érection et doit conduire à l'élévation : « *I must stand erect and become perfect* », « je dois m'ériger / rester droit – et devenir parfait », dit un *Poème Japonais*, qui succède à une interrogation sur la « réaction » quant à « son érection¹⁴⁸ ». S'il devient poète, Filliou a l'obligation de « rester droit », en effet, comme en témoigne l'analogie récurrente entre perfection et érection dans son œuvre. À la lascivité morbide du « cochon » succède le vitalisme existentiel du lion. Le poète n'a le droit de « s'ériger » qu'à condition de respecter les enjeux éthiques rattachés à son futur statut : se dresser (sur ses pattes ?) c'est aussi se redresser, se tenir debout. La stature est irrémédiablement liée à la posture :

Ne demande rien aux hommes et dans la mutation infinie, c'est toi, seul pilier solide, qui apparaîtra bientôt comme le soutien de tout ce qui t'entoure. Celui qui sait que le pouvoir est inné, qu'il est faible parce qu'il a cherché le bien en dehors de lui-même et partout ailleurs et, percevant cela, se jette sans hésiter sur sa propre

145. *Ibid.*

146. Dans la première version de *Père Lachaise*, *RDCS, op. cit.*

147. Dans les textes qui composent *Le lion sous la peau du cochon*, par exemple : « *less parasites / more bums / it's the lion* » (moins de parasites, plus de clochards, c'est le lion), *RDCS, op. cit.*

148. *Poèmes Japonais* n° 49 et 39, *op. cit.*

pensée, celui-là se redresse immédiatement, se tient en position debout, commande à ses membres et accomplit des miracles¹⁴⁹.

À tous ces textes-déversoirs dans lesquels Filliou ne cesse d'interroger les hommes succède *Yes*, mise au neutre *via* la compréhension interne du statut du sujet lyrique, maintenant in-distinct. Si le poète peut accomplir des miracles, c'est parce qu'il s'est mis en retrait du langage assertif et scrutateur : la déprise passe par le tailleur ; se tenir droit, objectif d'aspirant, c'est redresser sa colonne¹⁵⁰. Être parfait, ce n'est pas s'assumer en modèle mais opérer « une série de gestes particuliers, qui se développent peu à peu en sensations familières puis en *tournure* intime [...]»¹⁵¹, dit Graziani. Pour se tenir droit, en effet, nul besoin d'accrocher l'attention à cette même finalité : il est préférable de déclencher la séquence d'actions qui y conduira. Cela fonctionne tant sur le plan corporel que moral, puisque « chacune de ces actions ponctuelles constitue à un moment donné une fin en soi et fait progresser, de proche en proche, vers le résultat désiré que nous avons, dans notre intérêt, perdu de vue dans le cours de l'action¹⁵² ».

Être poète, ce n'est donc plus renvoyer une image de soi, *a fortiori* celle du modèle, mais avoir incorporé, digéré cette tournure intime qui conduit à la probité. Le poète n'est plus celui qui se vilipende, celui qui se salit à dessein, pour rabaisser ses prétentions. En étant « tranquillement assis sans rien faire », il trouve la position juste, équilibrée, entre une douceur qui l'érode et l'affaiblit comme le font les vagues qui frappent la falaise, et une majesté qui le réifie et l'impose comme une statue vivante¹⁵³. Filliou ne se (pro)jette plus, dédoublé, au visage du spectateur : il « s'intro/jette », d'une certaine façon. De l'extérieur, il n'est qu'un homme assis en tailleur. Mais grâce à la description propédeutique de *Yes*, puis à l'affirmation, il s'est défait de ce qu'il possède, et de ce qui le possède, et peut se poser en pure présence. Dès lors, il relâche l'acharnement à se scruter lui-même, puisqu' « à m'observer moi-même, je rends incertains ma façon d'agir, mes mouvements¹⁵⁴ ». Son regard est intériorisé, dans le but de « trouver le bon

149. Emerson, « Confiance en soi », *op. cit.*, p. 149.

150. « C'est dans son tronc qu'on trouve la colonne vertébrale du poète, faite d'anneaux osseux qui protègent la moelle épinière, les côtes du poète (on en compte douze paires), le sternum, deux clavicules, deux omoplates et, tout en bas de la colonne, le bassin du poète. Il est important de noter que certaines différences apparaissent lorsque le poète n'est pas droit dans ses bottes », dit *Yes*. Notre traduction choisit d'insister sur la différence entre le poète « *spineless* », littéralement « mou », et celui qui se construit solidement autour de ses vertèbres comme image de la droiture.

151. Graziani, *op. cit.*, p. 142.

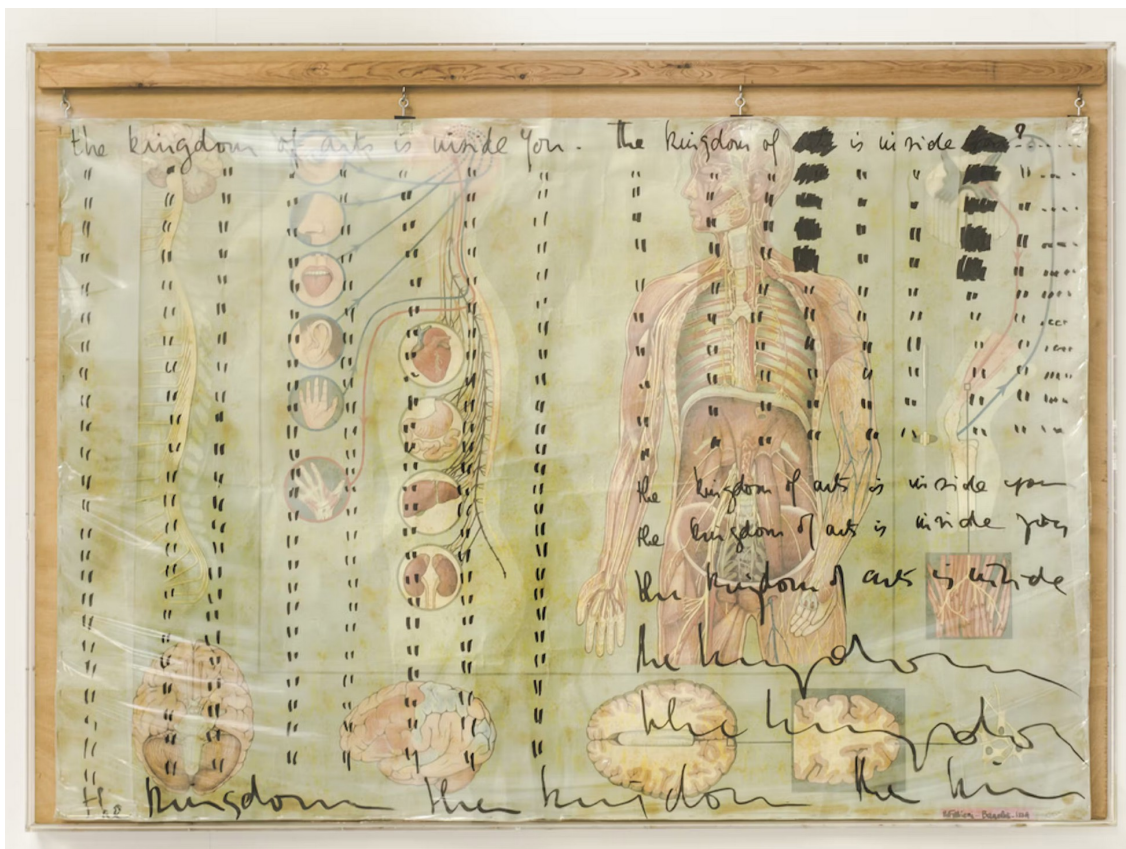
152. *Ibid.*

153. Nous empruntons ces images à Pierre Vesperini, *Droiture et Mélancolie : sur les Écrits de Marc Aurèle*, *op. cit.*, p. 72.

154. Graziani, *Ibid.*, p. 144.

degré de relâchement du contrôle conscient [...] » pour arriver à « une sorte d'inconnaissance, laquelle est la forme parfaitement accomplie du savoir, et le contraire de l'ignorance¹⁵⁵ ». Dans la méditation du « Filliou Idéal »,

c'est grâce à ce travail de l'attention sur elle-même que le sujet parvient peu à peu à atteindre la source cachée du dynamisme vital, ordinairement occultée et recouverte par la diversité des intentions et des représentations qui caractérisent la vie diurne et le monde de l'action¹⁵⁶.



The Kingdom of Arts is Inside You, 1974, feutre sur planche anatomique montée sur bois, 125 x 175 x 6 cm, Düsseldorf, collection Kaminski.

S'exercer à cette série d'« états privatifs » (ne pas décider, choisir, vouloir ni posséder), c'est bien être « pleinement éveillé », accepter et éprouver « le Royaume des Arts » à l'intérieur de nous – condition à l'apaisement du poète quant à sa condition. Finalement, c'est « une volonté de maîtrise de la volonté » qui meut sa destinée, et qui s'ancre dans l'idéal – dont les poèmes sont des jalons – d'une « force de rétention dans l'inaction et le silence¹⁵⁷ ». Au lieu de faire de l'œuvre une mise en scène de son combat contre un « désir de puissance cosmique », le poète se représente « retranché de l'extérieur ». Il ne

155. *Ibid.*

156. *Ibid.*, p. 194.

157. *Ibid.*

s'agit plus, ni de son côté ni du côté du lecteur, de « s'employer à des actions positivement observables », puisque c'est seulement « en parvenant à se maintenir dans cet état de repos absolu de la volonté et de la conscience intentionnelle que les forces du corps, puis dans un second temps les désirs qu'elles déterminent, se régulent et se réorganisent¹⁵⁸ ».

« Le (X) Idéal » résout les difficultés de l'aspirant-poète, pris en tenailles entre son désir de soumission et sa volonté de pouvoir, symbolisées par le dédoublement. Filliou ne parle plus, n'intervient plus sur le monde mais « sur la morphologie même de la subjectivité¹⁵⁹ », sur ses dispositions. Après avoir consacré l'écriture poétique à sa surface – qui devient intériorité – c'est-à-dire à l'attention à ce qui émerge, à ce qui est en train de se faire, c'est le corps lui-même qui incarne ce bouleversement. Le corps du poète devient son texte : le lieu même où l'œuvre s'incarne, se donne, se façonne : « l'énergie cesse de se dilapider à l'extérieur et, se conservant et s'accumulant, avive l'attention à ces mêmes fonctionnements internes qu'elle anime¹⁶⁰ », dit finalement Romain Graziani. Ce n'est pas que le poème, l'œuvre, aient disparu – ou que Filliou veuille, idéalement, les faire disparaître – c'est qu'ils *sont* cette énergie. C'est pour cette raison que Filliou est « la fin du poème » qui est le sien, comme dans le poème à dater des *Jeux à la Cédille* placé en épigraphe¹⁶¹. L'écriture en est toujours retardée, voire impossible : le poète mort ne pourra pas se compléter, ce sera à ses amis de l'écrire, ce qui reporte encore la fin de son poème.

158. *Ibid.*

159. *Ibid.*

160. *Ibid.*

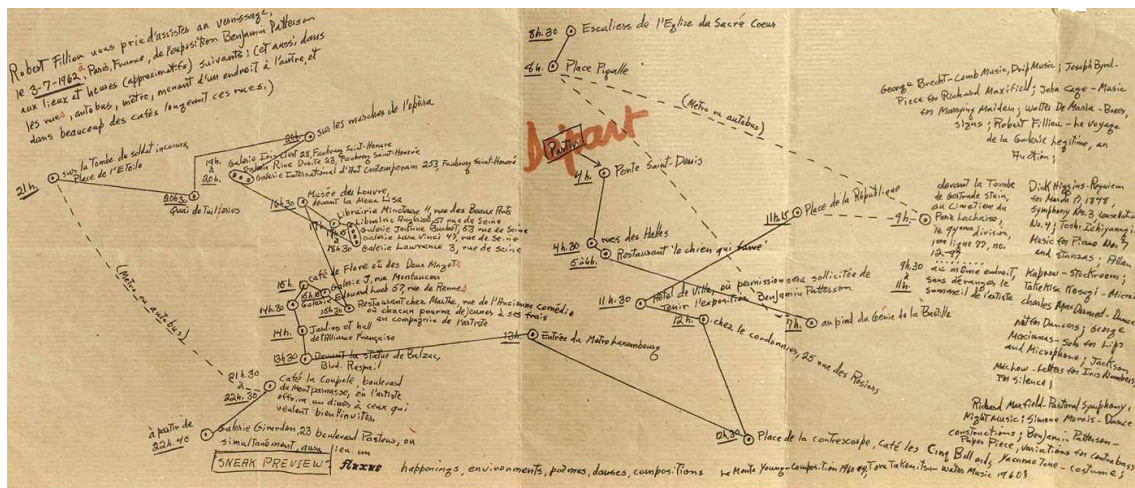
161. « Composé par Robert à la suite d'une conversation avec George dans son appartement romain, au 25 rue Fratelli Bandiera, en juillet 1965, lors de laquelle George prédit qu'il mourrait sur un malentendu, Daniel Spoerri dans une bagarre, et que Robert leur survivrait à tous les deux. C'est lors de cette même soirée (alcoolisée), d'ailleurs, que la *Cédille qui Sourit* est née ». Filliou disait de ses *LPC* qu'ils lui permettaient de se prouver qu'il est bien en vie.

B. Le poète en tout le monde

Lorsqu'il répond au questionnaire de Proust que lui adresse son ami Richard Tialans en 1966, Filliou le fait à l'aide de la *Machine Universelle* de George Brecht : ce serait « le comble de la misère », en effet, que « de mordre un hameçon bien appâté¹⁶² », celui du genre autobiographique et de l'exercice d'admiration. Car le poète, quand il écrit, écrit tout le monde : le *Berger rêvant qu'il était roi*, par exemple, est « la pièce de tout le monde »,

celle que chacun joue plus ou moins consciemment chaque jour de sa vie, dans le métro, le tram, l'autobus – lorsqu'après avoir apprécié d'un œil connaisseur les jambes des filles [...] il se penche sur son journal et bientôt croit rêver, tant les nouvelles sont pénibles et absurdes [...] ; puis, relevant la tête, jette un nouveau regard sur ses voisins, et se demande s'il s'agit là de la même humanité que celle qui se dessine à la lecture [...]¹⁶³.

Le parcours de la *Galerie Légitime* en tant que performance de rue, conçu avec Benjamin Patterson pour la journée du trois juillet 1962, prévoit un arrêt sur la tombe de Gertrude Stein au cimetière du Père Lachaise¹⁶⁴. Filliou, fin connaisseur de son œuvre poétique et attaché à l'*Autobiographie de tout le monde* [1937], se sert de ce célèbre titre comme d'un étendard à sa propre pratique biographique.



Carton d'invitation au parcours, 1962, reproduit dans *EAAV*.

Lorsqu'il complète le Questionnaire de Proust, donc, Filliou utilise cette édition/boîte en verre créée par son ami, contenant divers objets et images que l'on secoue afin d'obtenir,

162. Première réponse au questionnaire, *op. cit.*

163. Lettre à Richard Tialans du 18/02/1966, reprise dans *Théâtre incomplet*, *op. cit.*, n. p.

164. *EAAV*, p. 38-39 pour la reproduction du parcours.

selon leur position, un certain nombre de phrases ou de réponses « à interpréter ». Faussement divinatoire, la *Machine Universelle* est un « stimulateur » poétique multi-emploi, pouvant autant aider à la création littéraire qu'à retrouver son itinéraire ou générer de nouvelles sciences.



George Brecht, *The Universal Machine*, 1965, boîte contenant une impression offset, du verre et divers objets, 27,9 x 27,9 x 3,8 cm, New York, MoMA.

Grâce au hasard du lancer, Filliou se protège de cette tentation à l'édification qu'ont voulu éviter les autobiographes au vingtième siècle : ses réponses sont erratiques, abstraites. Pourtant, l'on peut saisir dans la plupart d'entre-elles un caractère authentiquement personnel, même si celui-ci est oblique ou encodé ; ce qui atteste bien du fait qu'il tire les fils de la *Machine Universelle* à lui – un peu comme à la lecture d'un horoscope –, pour exprimer *son* sens à partir de leur disposition¹⁶⁵. Jouant sur l'amphibologie de ses choix, il révèle par exemple que la qualité qu'il préfère chez l'homme est « le vol » et que ses poètes préférés sont « les alchimistes ». L'on retrouve ainsi, disséminés, plusieurs traits cruciaux de sa poétique (l'absence de jugement, le voyage, le pacifisme, l'anonymat), même si dans ses réponses, chacun peut s'identifier, puisque « l'artiste est tout le monde ». Partageant la banalité de tous, il ne cherche pas la distinction, cet appât-repoussoir qu'il place en tête de ses réponses. Il aime jouer et

165. Il faut rappeler ici que Filliou est l'auteur d'un portfolio intitulé *Research in Arts and Astrology*, édité en 1972. Il s'agit d'une dizaine de planches sérigraphiées étudiant les liens entre des figures célèbres (artistes, poètes, hommes de science) et leurs signes astrologiques. Ce projet reprend une pièce de 1971, 12 panneaux établissant des correspondances entre grandes figures religieuses, amis, etc. du même signe du zodiaque, densifiées par un encryptage autobiographique et une pratique diariste (Cf. Jouval, p. 62).

prendre le soleil, rêverait de n'avoir pas de téléphone et déplore l'absence, pour lui-même, « de gouvernail ». Il voudrait être lumineux, posséder des ailes. Son bonheur suprême : « lévitation ». Si le hasard de la *Machine* invalide la singularité, c'est seulement en tant qu'elle est triomphale dans cet exercice classique que la presse propose aux écrivains. Prix Nobel et pauvreté se rejoignent ici à nouveau : Filliou ne refuse pas de répondre mais oppose à l'élaboration d'un modèle singulier le lieu commun de lui-même en poète, parfait et perfectible.

L'on retrouve la même intrication du commun et du biographique dans *Jinji Japsu Sosumnika 1 à 11*, reproduit dans *Enseigner et apprendre*, dont le titre japonais peut-être traduit par « comment allez-vous » (littéralement, « avez-vous mangé du riz aujourd'hui ? »). Ce poème propose une série d'anecdotes directement adressées à ses amis les plus proches, relatant brièvement l'instant de leur rencontre (lieu, heure, etc.).

Par exemple :

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 Mulhouse¹⁶⁶.

Ces « poèmes d'amitié épisodiques franco-américains » ont pour vocation à être repris : l'anecdote peut rester individuelle et privée, comme l'explique le poète dans sa note pour la performance (« chaque personne fait appel à sa propre mémoire pour se souvenir ou ne pas se souvenir de l'évènement [...] ») ou individuelle et publique, induisant l'échange (« chacun se souvient de l'évènement devant une ou plusieurs personnes, en paroles, en silence ou par gestes »). Il peut aussi être performé sur la longue durée par les protagonistes qui se réunissent, entre eux ou sur une scène¹⁶⁷, et relatent ou anticipent leur rencontre. Le poème réanime le souvenir en résorbant la distance : la rencontre est anecdotique (aux deux sens du terme), c'est le moment de son énonciation, de l'invention qu'elle engendre peut-être – le présent de *cet* évènement – qui importe.

Dans un esprit analogue, le projet autobiographique *Je meurs trop* a deux versions ; le livre-brique évoqué plus avant ainsi qu'une instruction adressée au lecteur dans la

166. *EAAV*, p. 31-33.

167. « Chacun rappelle l'évènement, 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 [...]. 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. [...] », *Ibid.*

section « faites-le vous-même » d'*Enseigner et apprendre* :

Faites-vous photographe sans arrêt durant une journée tout à fait normale (lever, travail, repas, jeu, amour, etc.). Reliez les images. Appelez le livre : JE MEURS TROP. C'est votre autobiographie, et la mienne¹⁶⁸.

Il faut noter que le projet est présenté dans le cadre de l'*Économie Poétique* et de sa nouvelle échelle des valeurs, soit, pour rappel, trois propositions : 1. Réhabilitation des Génies de Café, 2. Hommage aux Ratés et 3. Célébration de l'Esprit d'Escalier. L'autobiographie de tout le monde, on le voit, s'articule à ces valeurs sans valeur, à la « normalité » d'une journée où rien ne se passe que la vie ordinaire. Nous mourrons trop si nous nous attachons à l'extra-ordinaire, à ce que nous aurions dû dire ou faire. Le projet autobiographique n'est plus le lieu de l'exemplarité : le récit de vie est un facteur de cohésion dès lors que l'on choisit d'en extraire le commun, dans la trame quotidienne, plutôt que l'exceptionnel. L'autobiographie, chez Filliou, ne recouvre jamais un désir de totalité puisqu'il la sait ontologiquement en attente de sa rencontre avec le lecteur. Écrire son autobiographie, c'est avoir accepté de se défaire du fardeau de l'hégémonie, avoir admis que l'artiste vit au café et dans ses idées, ayant arrêté d'essayer de les réaliser, sauvage. C'est aussi célébrer l'absence. Comme toujours chez Filliou, c'est par la mise en lien qu'il y a écriture. Le pendant de *Je meurs trop*, c'est un film réalisé avec Bob Guiny au printemps 1972 : *Work and Play*. Tandis qu'il meurt trop durant sa journée, Filliou filme sa chambre vide. Il s'agit pour eux de réaliser « l'autre côté » du célèbre *Sleep* de Warhol :

Warhol filme un homme qui dort en temps réel ; nous, nous filmons la chambre de l'homme quand il est absent durant la journée, en temps réel. Caméra fixe sur le lit et angle de pièce. Filliou se lève, s'habille et quitte la pièce. Le film commence réellement. Il durera dix heures, le temps d'attente de retour de l'homme. Filliou revient. La lumière bouge ; les ombres gagnent ; des mouches passent et se posent et peut-être on ne sait quoi pourrait se passer¹⁶⁹.

L'autobiographie a deux faces : ce qui se dépense et s'accumule, et « ce qui se passe quand il ne se passe rien », dirait Perec, « ce qu'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance [...] »¹⁷⁰. C'est pour cette raison que le genre, chez le poète, glisse doucement vers la surface, comme dans ces « Fragments autobiographiques » que sont certaines des boîtes montrées plus haut (la craie bleue, la corde).

168. *EAAV*, p. 77.

169. Bob Guiny, cat. Pompidou, *op. cit.*, p. 68. Le film est resté à l'état d'ébauche, faute de producteur.

170. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [1982], Paris, Christian Bourgeois, 2008, p. 10.



Autobiographical, 1983, bois, brique, miroir, papier et éléments divers, 78 x 28 x 10,4 cm chaque, Paris, collection Robelin.

La série de livre-briques *Autobiographical*, datée en 1983, témoigne à merveille de ce mouvement. C'est une pièce que l'on pourrait considérer comme testamentaire, parce qu'elle cristallise cette fonction « mortuaire » du livre-brique lorsqu'il est autobiographique et qu'elle apparaît comme une série d'épithètes. Filliou y enferme l'entièreté de son parcours existentiel et artistique au profit d'une accumulation de signes comme autant de balises à déchiffrer par le lecteur futur. Cette suite encadrée de cinq éditions est en effet une sorte de résumé de l'œuvre en même temps qu'une autobiographie. Elle en reprend les principaux motifs : de gauche à droite, l'on peut distinguer *Je meurs trop*, le jeu de dé, le miroir, un bandeau « sans hauteur » puis les mentions « suite » et « à suivre », qui closent la pièce tout en l'ouvrant aux modifications.

Chacun de ces livres est un biographème, Filliou étant tout entier dans son œuvre, autant que dans ce miroir qu'il place en son centre. La lourdeur inévitable qu'a engendré la création est ainsi trouée, comme si le poète voulait se déposséder de son propre travail. Le ressassement des motifs, ramenés à des symboles, entérine une forme d'auto-réification en même temps qu'il anticipe cette réception qui viendra réduire l'entreprise, broyer les idées et arracher leurs ailes pour les transformer en autant de balises (d'encarts ?) hautement identifiables.

La création de soi par le biais du poème marque ainsi une sorte de mort. Comme si l'artiste se résumait à sa propre image, projetée dans et sur les objets, représentation

contenue magiquement qui fonctionne par transsubstantiation. Même s'il cherche à pondérer cette translation magique en signalant la présence de l'autre par le miroir ou par l'espace ouvert entre la succession des temporalités, ces éléments fonctionnent davantage comme des signes voire des allégories stéréotypiques du travail. Le poème ne fait que donner une image de soi, il se réduit à une affiche et pourtant, il est autobiographique au premier degré. Le processus poétique se transforme en procédé de momification. Cette perte programmée par l'assimilation du poète à son œuvre permet paradoxalement d'en renforcer le caractère pédagogique, même si celui-ci a changé de nature et de temporalité. Ce n'est plus tout à fait à s'individuer par le biais de la création poétique qu'enjoint cette translation/fusion mais bien à faire des phénomènes de création et de création de soi des équivalents absolus. Le poème, ou toute autre production, n'ont à l'intérieur de ce processus infini aucune valeur en soi et le danger que comporte leur valorisation est en permanence suggéré par Filliou et la matérialité même de ces livres-objets. Finalement, c'est l'individu lui-même qui est un poème lorsque que lui est révélée sa nature créative.

J'écris tenu par morale

Ces expériences artistiques, dans leur diversité, font du comportement de l'artiste une masse d'informations et de formes que l'on pourrait nommer un *biotexte*, une écriture en actes, un récit vécu. Ce texte est celui de l'existence telle qu'elle est plongée dans le signe. Ainsi l'art est il l'exposition d'une existence¹⁷¹.

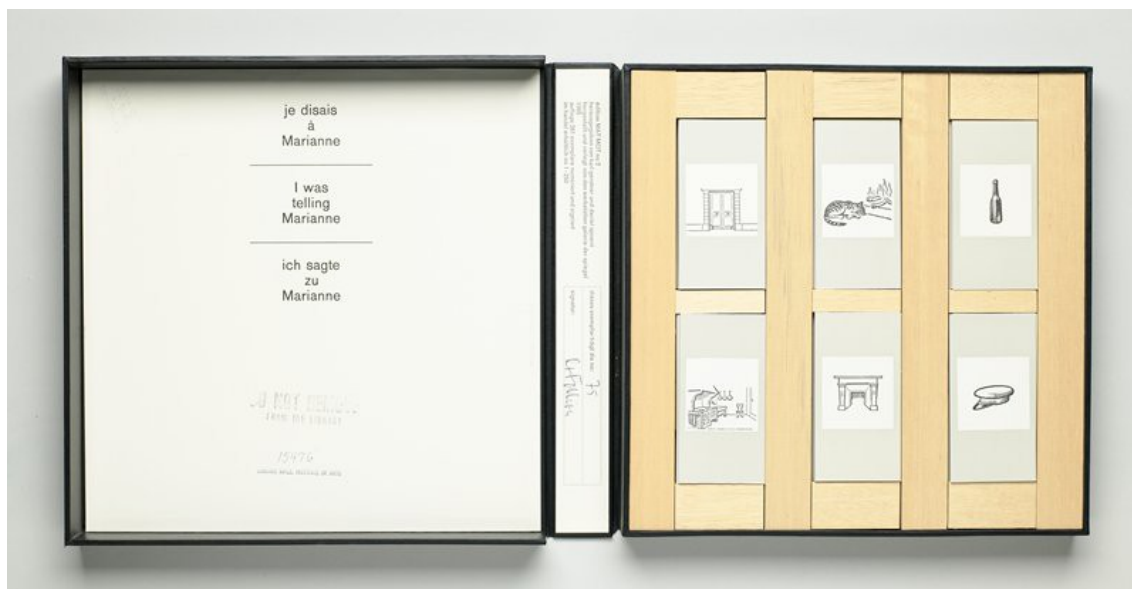
Se dissimulant derrière son œuvre, se dissolvant dans sa légende, Filliou peut toucher une forme d'écriture de soi où le sujet « ne se situe ni du côté d'un "je-origine", ni du côté du "je" personnage de fiction mais à l'état de traces¹⁷² », celle de *Je disais à Marianne*, son autobiographie « officielle ». Le poète, en parlant à la première personne, ne se désigne plus lui-même comme personne réelle, ni comme ce personnage construit par la succession de ses énoncés. Il se situe « dans un entre-deux, flottant », devenu cet « élégiaque inverse » dont parle Emmanuel Hocquard. Contrairement à l'élégiaque

171. Nicolas Bourriaud, *op. cit.*,

172. Gaëlle Théval, *Poésies ready-made*, *op. cit.*, p. 362-363.

classique, qui « rumine son passé¹⁷³ », l'élégiaque inverse le refait :

Ces traces sont tout ce qu'il y a de personnelles puisque ce sont des traces laissées par quelqu'un. Mais le malentendu serait de croire que l'artiste se montre lui-même. Il montre des traces de pas de quelqu'un qui est n'importe qui. Ou *l'autobiographie de tout le monde*. L'homme refait est sans identité¹⁷⁴.



Je disais à Marianne/Ich sagte zu Marianne/I Was Telling Marianne [96 cartes dans une boîte, 28 x 28 x 3,9 cm], Cologne, Éditions MAT MOT, 1965, exemplaire consulté : n° 24/261, fonds Jean Bélias, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

En 1962, Spoerri, sur les traces de Breton, se promène régulièrement au marché aux puces. Il y trouve un jeu de petites cartes comportant des dessins schématiques en noir et blanc, qui deviendront le support d'une autobiographie improvisée par Filliou en 1963 et adressée à son épouse Marianne. Au dos de chacune d'entre-elles, un court segment sur sa vie est écrit en trois langues. Placé sous le signe de l'oralité, le biographème s'appuie sur l'arbitraire de ces dessins pour « suggérer un épisode à lire dans n'importe quel ordre¹⁷⁵ », dit le carton promotionnel. Ces anecdotes sont construites sur le modèle de l'indice : en préférant l'anecdotique au continu, Filliou veut jouer son passé, relancer le processus d'enquête et il s'assume pour cela en conteur. Il multiplie les pistes, déclenche les hypothèses, met au présent et « en extension » ses souvenirs, qui n'en sont plus – Hocquard en parle comme de *fenêtres*¹⁷⁶. Le « passé actualisé » (« *bringing-up-to-*

173. Emmanuel Hocquard, « Cette histoire est la mienne : petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », *Cahier du Refuge* 203, Marseille, cipM, juillet 2011, p. 2.

174. Théval, *Ibid.*

175. Carton promotionnel de *Je disais à Marianne*, repris par Jouval, *op. cit.*

176. Emmanuel Hocquard, « Cette histoire est la mienne », *op. cit.*

date ») est une préoccupation constante de Filliou : il devient une catégorie de *Long Poème à compléter chez soi*. Le passé n'a de valeur que parce qu'il peut être remis en jeu, comme le propose aussi une « histoire des possibles » pour la *Cédille qui sourit* :

Jeu Historique

(hommage à Pascal qui savait que l'Histoire aurait été différente si le nez de Cléopâtre avait été un tout petit peu plus long)

Le premier joueur écrit une phrase impliquant des personnages historiques et commençant par « Supposons que ». Le second joueur, sans voir ce que le premier a écrit, complète la phrase.

(Exemple réalisé par George et Robert)

- Supposons que Thomas Jefferson ait été français – alors Jeanne d'Arc aurait entendu des voix tout à fait différentes.

- Supposons que Talleyrand ait inventé la télévision – alors Sade n'aurait jamais été emprisonné à la Bastille.

- Supposons que Winston Churchill ait joué de la guitare – alors Mao aurait été un chanteur d'opéra.

- Supposons que Napoléon ait été russe – alors le grand empire Eskimo existerait toujours.

- Supposons que les chinois n'aient jamais inventé le papier – alors toute l'Histoire serait moderne¹⁷⁷.

Le « Jeu Historique » anticipe de façon stupéfiante cette nouvelle pratique de la discipline historique, le récit contrefactuel, inaugurée à partir du même constat pascalien sur le nez de Cléopâtre. Mettre Paris en bouteille, c'est laisser libre cours à l'esprit d'escalier : évaluer la qualité de ses propres choix, intriqués à l'événementialité ténue de la grande H, mais aussi les sentiments qui leur sont rétrospectivement attachés. L'exercice de la supposition devient fort subversif, permettant à l'individu de s'insérer dans la trame de cette événementialité déroutante, dont les facteurs lui échappent souvent, et de la remodeler mentalement. Les figures canoniques deviennent des personnages du jeu mais aussi de notre histoire intime. En abolissant les frontières temporelles, en prenant le temps à rebours, Filliou les fait revivre et les transforme en compagnons de route :

bringing-up-to-date

j'ai vu Mozart à Calcutta

j'ai vu Sophocle drinking Coca-Cola . .

j'ai vu Delacroix

.

.

177. *Jeux à la Cédille, op. cit.*

.....
.....
.....
fin du poème :
j'ai vu Shakespeare sur une Vespa¹⁷⁸.

Le vécu personnel, refait par l'élégiac inverse, s'entremêle au passé collectif actualisé par le poème à compléter. Toutes les figures qui le composent deviennent vivantes et indistinctes. Somme toute, « que je le veuille ou pas, *ma table* est faite de milliers de sens (dans toutes les acceptions du terme) superposés et imbriqués et *ta table* de milliers d'autres », explique Emmanuel Hocquard. « Toutes ces nuances sont des intonations » et cela, celui qui écrit le sait :

Il se trouve à la fois avec son *intonation-table*, liée à son histoire des tables, et le *mot-table*, qu'il partage avec tout le monde mais qui, comme tel, est parfaitement opaque, abstrait, pure énigme. [...] Si tout le monde se ressemble, tout le monde a fait, au moins une fois dans sa vie, l'expérience de la peur sans nom liée à l'opacité totale d'un mot. C'est comme être brusquement devenu aveugle ou se trouver quelque part et soudain ne pas du tout savoir où l'on est. Être perdu¹⁷⁹.

Actualiser le passé est une métonymie du geste de l'écrivain. Autoriser ce geste, c'est éviter au lecteur d'être perdu en osant faire de ce qu'il a connu dans son existence et de ce qu'il a connu dans son imaginaire deux vécus absolument équivalents. C'est parce que les « choses communes », pour reprendre la taxinomie perecquienne, et l'histoire personnelle sont profondément interdépendants, comme le dévoile la nature syncrétique du quotidien comme lieu de l'écriture poétique, que l'écrivain peut toujours *continuer*. Le poème actualisé, contrefactuel, autant que les biographèmes, produisent en effet des solutions de continuité.

Revenons-en maintenant à *Je disais à Marianne*. Filliou, comme Hocquard, se pose contre la chronologie : il veut échapper « à la logique discursive, à la phrase, sa grammaire et ses mots d'ordres¹⁸⁰ », qui enchaînent, on l'a vu. C'est la connexion qui remplace la causalité.

Puisqu'il s'agit d'une improvisation adressée et amoureuse, Filliou y pose des questions : au dos d'une image de savon au musc, il demande : « trouves-tu que ma poésie a du

178. LPC, *op. cit.*

179. Hocquard, « Intonation », *Tout le monde se ressemble*, *op. cit.*, p. 20-21.

180. Abigail Lang, « Cette histoire est la mienne », *op. cit.*, p. 33.

muscle ? » dans un instant d'inquiétude virile. L'hyperconscience générique et la réflexivité de nombreux syntagmes effacent son identité au sens d'individualité. S'il « se montre lui-même », c'est en poète en train de se dire : il évoque une symphonie ou des pièces de sa composition ainsi que certaines propositions artistiques de cette période (miroir, momifications, mensurations). Il revient également sur sa vocation (« à vingt ans j'ai décidé de ne pas commencer à écrire avant d'en avoir trente » / « je crois pouvoir dire que je ne serai jamais académicien » / « pourquoi écrire ? Parce que je le sais »). Chaque anecdote est mesurée, rendue à l'expérience partagée, soit qu'on puisse y lire sa relation tendre avec sa jeune épouse (« je me peigne avec les doigts, je ne permets qu'à toi de me couper les cheveux »), soit qu'elles renvoient à une histoire partagée (l'occupation, Louis Armstrong, le Père Noël, Hollywood, Coca-Cola) ou empruntée à d'autres (le récit de Ghérasim Luca, par exemple).



Je disais à Marianne, détail.

Grâce à l'absence de continuité, la gravité côtoie la frivolité : sa capture par la Gestapo et son emprisonnement sont mis à égalité de son goût enfantin pour la pelote et le football-bille ou sa propension à rouler sous la table. D'autres fois, c'est la platitude des dessins qui tempère la crudité des biographèmes, ou l'exacerbe, c'est selon :

- « j'ai souvent voulu me pendre, sans jamais aller jusqu'à chercher une corde » (une petite fille faisant de la corde à sauter)
- « j'ai tué et volé, mais jamais tué pour voler, et jamais au couteau » (couteau à beurre)
- « parfois je m'assieds et je pleure, parfois je pleure sans m'asseoir » (une chaise)
- « je me crois fidèle en amitié, cependant j'ai perdu bien des amis très chers » (un chien sous une table).

En appuyant son récit sur des données visuelles extérieures et pré-déterminées, Filliou renforce la propension de l'anecdote à échapper à la causalité et à résister à la généralisation, puisque c'est la connexion, comme l'explique bien Abigail Lang, qui la génère, soit le présent de l'écriture. Les mots sont ces jetons d'expérience dont parlait Kaprow, sous la forme de ces cartes, mobiles et dés-ordonnables. Ce que cherche le poète, ici, c'est une forme mineure, « douce », dirait Barthes, puisqu' « après tout, il y a un combat pour la douceur : à partir du moment où la douceur est décidée, ne devient-elle pas une force ? J'écris tenu par morale¹⁸¹ », déclare ce dernier dans son ultime chronique pour le *Nouvel Observateur*. Écrire « tenu », c'est se préserver d'imposer, particulièrement au sein d'un genre où il paraît presque impossible de « remanier la grille des intensités » et de « changer les mesures¹⁸² ». Les supports, comme les biographèmes, dans *Je disais à Marianne*, sont petits, faisant entendre le plus de « petits mondes » possibles plutôt qu'en voulant en faire une synthèse, un « grand » monde, le monde des grands. La fragmentation autobiographique participe de cette attaque contre le monde des autres dont parle Barthes, grâce à cette « division inlassable des particularités » qu'elle met en scène. Parce qu'après tout,

Les souvenirs se sont des mots, des phrases, des énoncés. Pas du passé ou des morceaux du passé, mais du langage et des morceaux de langage au présent. Avec ses souvenirs d'enfance, l'élégiacque inverse réfléchit sur son langage et pas du tout sa petite histoire individuelle qui, en fait, n'existe pas comme telle¹⁸³.

Regardant les dessins, Filliou s'oblige à produire un sens à partir d'eux : ils doivent nécessairement susciter l'anecdote. Comme Barthes face à l'actualité qu'il est enjoint de commenter, le poète se sent entraîné à « donner un sens », « à produire une dernière réplique », le bon mot, le récit édifiant. Inclinant à la moralité, le commentaire doit pourtant s'imposer comme mineur, « un genre comme les autres », pour « pluraliser le sens des choses et, pour finir, le suspend[re]¹⁸⁴ ». Grâce à son *Principe d'Équivalence*, Filliou peut atteindre, dans le récit de soi, l'idéal barthésien : les directions s'éparpillent, du plus insignifiant au plus grave. Comme dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, Filliou s'exerce au *Patch-work*, « couverture rhapsodique faite de carreaux cousus » : « l'important, c'est que ces petits réseaux ne soient pas raccordés, c'est qu'ils ne glissent

181. À consulter à la page http://referentiel.nouvelobs.com>archives_pdf.

182. *Ibid.*

183. Emmanuel Hocquard, *Ibid.*

184. Barthes, *Ibid.* (toutes les citations de ce paragraphe sont issues de la chronique).

pas à un seul et grand réseau qui serait la structure du livre, son sens¹⁸⁵ ». Avec *Je disais à Marianne*, Filliou peut « arrêter, dévier, diviser cette descente du discours vers un destin du sujet¹⁸⁶ ».

S'il se livre toutefois sans retenue dans cette autobiographie improvisée, c'est que la mise au commun comporte une dimension privée que la réflexivité n'atteint pas. Dévier la descente vers un destin du sujet revient à faire résonner le pouvoir ensemeur, germinatif, de l'anecdote. Si les « pures anecdotes restent des secrets », comme le disait Walter Benjamin, « on peut aussi partager cela¹⁸⁷ ». Le récit de soi s'opère alors en-deçà du langage, dans le secret d'une coquille de noix.

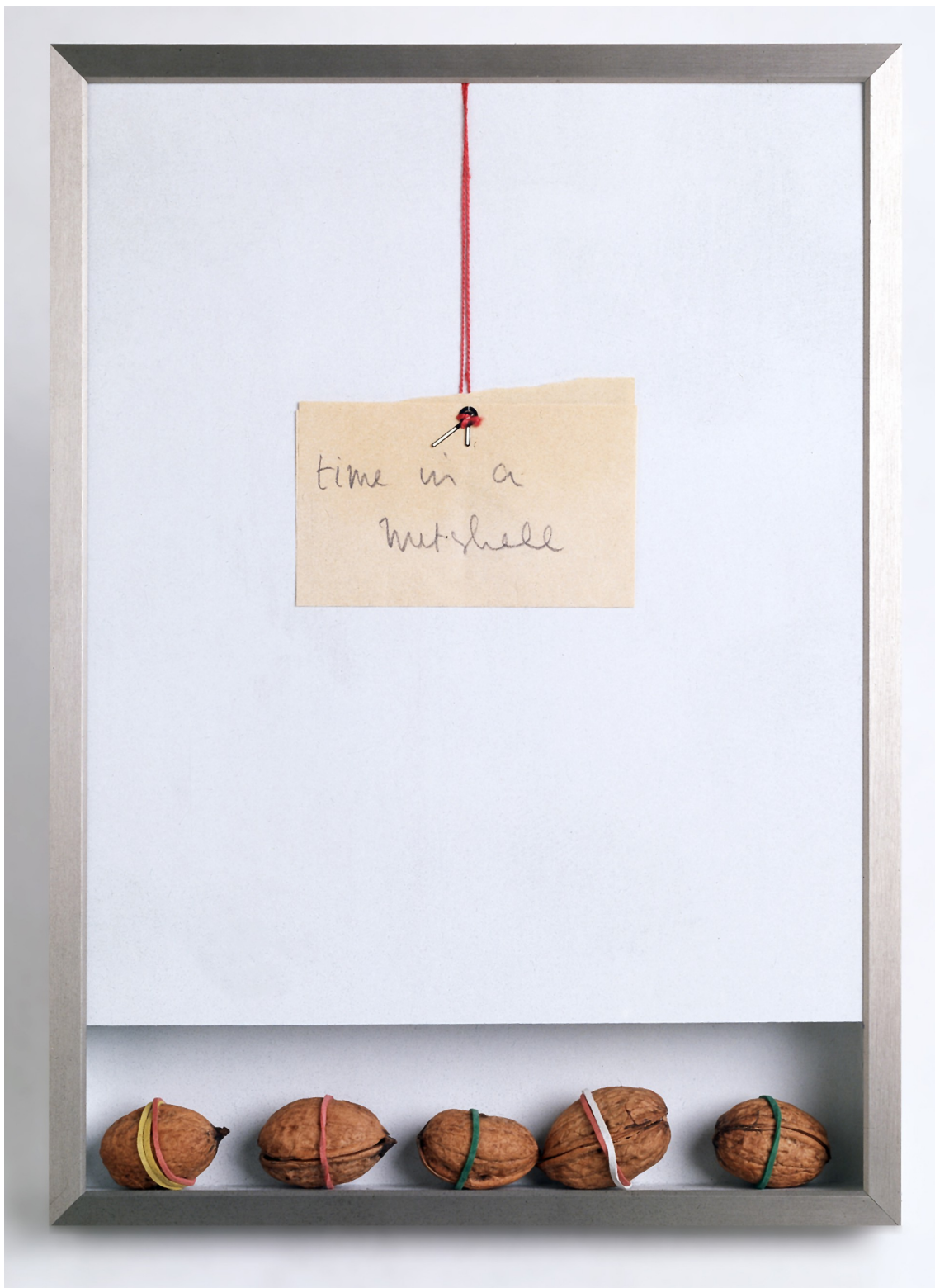
Dans *Time in a Nutshell*, la phrase autographiée sur la petite fiche accrochée au cadre reprend le titre en même temps qu'elle expose le programme d'un poème qui, lui, est caché dans les coquilles de noix préalablement ouvertes puis évidées par Filliou. Il y enferme quelques mots, peut-être à nouveau adressés à sa femme, dont nous ignorons la teneur. Le secret reprend ses droits. La portée testamentaire de la pièce ne laisse pas de surprendre, malgré qu'elle soit parfaitement involontaire, puisqu'elle évoque aussi, par sa forme, les *Autotombes* ou *tsatas* bouddhistes. La coquille de noix n'est pas sans rappeler les bricolages enfantins qui la transforment en voilier : la modestie du geste et des matériaux contredit en apparence l'ambition du projet, capturer et préserver le temps. C'est ici l'incorporation qui est une nouvelle fois figurée : l'anecdote s'insère avec beaucoup de grâce dans sa coquille protectrice, dont l'organicité évoque l'obsolescence programmée. Comme si Filliou avait lu le texte de Benjamin à propos d'Hérodote « premier narrateur », qui nous révèle la nature du récit véritable, « ne se livrant ni ne s'épuisant jamais entièrement », conservant ses forces concentrées et qui « longtemps après sa naissance reste capable d'éclosions¹⁸⁸ ».

185. Roland Barthes par Roland Barthes [1975], Paris, Points, 2010, collection « Essais », p. 178.

186. *Ibid.*

187. Hocquard, *Ma haie : Un privé à Tanger II*, Paris, P.O.L, 2001 p. 480.

188. Repris par Abigail Lang, *Ibid.*, p. 36.



Time in a Nutshell, 1987, papier, ficelle, élastiques, noix, 35 x 25 x 3 cm, Remscheid, collection Feelsch.

Après avoir asséché l'autobiographie sous la forme d'une série d'anecdotes, Filliou place littéralement le temps dans cette coquille de noix qui vient le protéger, l'encapsuler, comme « ces grains de semences, enfermés pendant des milliers d'années à l'abri de l'air

dans les caveaux des pyramides qui ont conservé jusqu'à ce jour leur pouvoir germinatif¹⁸⁹ ». La coquille de noix peut voguer sur l'eau, légère, portée par le courant de l'existence. En jouant sur le caractère idiomatique de l'expression (« *in a nutshell* » signifie en anglais « en bref », « en un mot », « en résumé »), Filliou ajoute au caractère intime du poème une dimension hautement réflexive, comme s'il proposait là une suite et un pendant à *Je disais à Marianne*. Le poème est à la fois dans l'objet (donc illisible et invisible) et dans son titre/légende (condensé, résumé, apparent).

C'est la geste poétique elle-même qui est questionnée en même temps que la place du lecteur. Celui-ci n'a plus pour vocation à accéder à un contenu mais au contraire à ce qu'il ne voit pas puisque l'œil est destitué de son pouvoir d'identification et de reconnaissance. L'écrit n'est pourtant pas évacué, au contraire, il vient former le cœur du poème dans cet étrange syncrétisme avec le fruit. L'artificialité du lien est accentuée par les élastiques colorés qui viennent souligner la difficile suture d'un geste finalement irréversible. Soit, peut-être, les limites de l'incorporation, puisque l'anecdote porte en elle la marque « de la recherche troublante de cette déchirure originelle que la langue a soudé mais qu'elle ne parvient jamais à masquer tout à fait sous les voiles du sens¹⁹⁰ ».

De fait, avec *Time in a Nutshell*, Filliou met les voiles. Contrairement au Warhol des *Time Capsules*, ces centaines de boîtes en carton scellées dans lesquelles le plasticien conserva plus de 300 000 objets de sa vie d'atelier entre 1974 et 1987¹⁹¹, ou aux « bombes de temps » que voulait fabriquer Perec¹⁹², Filliou fait demeurer le souvenir dans un logis d'où il devient inaccessible. Cette génération d'artistes d'après-guerre, de Warhol aux Nouveaux Réalistes, pratiquaient la conservation sous une forme exhaustive, comme le Perec de la *Tentative d'inventaire* de 1976, qui voulait abolir la perte :

[...] à un certain moment, j'ai envie de faire mes propres bombes de temps ; ce sont ces objets que l'on enfouit très, très profondément sous terre pour que, dans des millions d'années, des cosmonautes, non, pas des cosmonautes, les extra-terrestres les découvrent et s'aperçoivent qu'on aimait Elvis Presley, le Coca-Cola et Jayne Mansfield¹⁹³.

189. *Ibid.*

190. Hocquard, *Ibid.*

191. Dont on peut consulter un exemplaire sur le lien suivant : <https://www.warhol.org/timecapsule/andy-warhols-time-capsule-21/>

192. *L'herbier des villes*, la *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante quatorze* (1976), les *Lieux*, etc.

193. Perec, *Entretiens et Conférences*, Nantes, Joseph K., 2003, p. 93-94.

La culture du souvenir est en butte à l'oubli, comme dans l'*Objet Compact* du japonais Natsuyuki Nakanishi en 1971, qui « rassemble tous les objets qui se trouvaient autour de lui dans un rayonnement circulaire » et qui « se concentrent sous une forme qu'[il] peut tenir dans les mains¹⁹⁴ ».



Natsuyuki Nakanishi, *Objet Compact*, 1962, os, montre et mécanismes d'horlogerie, cheveux, coquilles d'œuf, lentille, bracelet en perles et autres objets manufacturés pris dans du polyester, 14,3 x 21,2 x 14 cm, New-York, MoMA.

Dans cet encapsulage, tout est donné à voir, par accumulation et transparence :

Pour moi cet objet équivaut à un journal intime résumant le déroulement des événements d'une journée. Sa forme est celle d'un œuf, des objets y sont enfermés dans une matière transparente. Un objet immobile que l'on peut tenir à la main, porter, et même embrasser. C'est cela mon œuvre compacte¹⁹⁵.

Comme chez Warhol et Perec, l'ensemble de ce que le regard embrasse et de ce que la main atteint peut être saisi dans ces journaux intimes collectifs, composables à l'infini, à tout moment et en tous lieux. Dans *Time in a Nutshell*, la dimension temporelle de l'œuvre n'est pas exemplifiée par un recueil d'objets du quotidien : la compacité y rejoint

194. Entretien avec Sugimoto, *Japon des Avant-Gardes : 1910-1970*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 365.

195. *Ibid.*

l'opacité. Les secrets du temps ne s'incarnent pas dans son passage. S'ils prennent une forme, c'est celle de l'anecdote et de son secret. Si cette dernière est mise en réserve, ce n'est peut-être pas tant qu'elle touche à l'initiation – au Mystère – ou au caractère intime et privé d'une déclaration qu'on tend à considérer comme dernière (puisqu'elle fut la dernière œuvre de Filliou lors de sa retraite à Chanteloube), ce qui relève de la spéculation. Si elle est en réserve, en attente, c'est bien peut-être parce que pour le poète, « la trace est périphérique à l'anecdote vécue, qui le cœur vivant de la philosophie¹⁹⁶ », comme le dit Nicolas Bourriaud à propos de l'*exemplum* présocratique.

Dans l'articulation entre l'*exemplum* – l'acte exemplaire – et sa chronique, l'anecdote – celle-ci est périphérique, puisque c'est le premier qui constitue la « vérification et l'aboutissement » de la pensée. L'*exemplum*, soit l'incarnation par le geste, avait valeur de texte pour les philosophes antiques, tandis que les pratiques « d'écriture de soi », à l'instar de l'*hypomnénata*, doivent simplement l'encadrer et le soutenir. Ces biographèmes cheminent jusqu'au domaine de l'art, explique Bourriaud, puisque c'est finalement en son sein que le geste a préservé ses vertus, alors qu'il est relégué par la philosophie à un statut subalterne vis-à-vis du discours. Derrière ce mépris progressif de l'éphémère et la domination d'une apologie du monument, Bourriaud voit une des clés du recours, devenu nécessaire, à la pensée zen par les artistes modernes.

Ces *dogmata*, décisions nécessaires à la vie, autour desquelles s'articulent le quotidien accordé aux *logoi* philosophiques, sont notées sur des rouleaux déposés dans des boîtes appelées *scrinia*, que Pierre Vesperini décrit comme des troussees à pharmacie où l'on tient ses discours « toujours prêts » :

comme les médecins ont toujours leurs instruments et leurs fers sous la main pour soigner en cas d'urgence, de même, toi, aie toujours tes décisions (*dogmata*) sous la main (*prokheiros*)¹⁹⁷.

C'est leur usage éthique qui en gouverne la forme : ils ne sont pas, tout comme les poèmes cachés par Filliou, destinés à figurer dans une bibliothèque. S'ils doivent être disponibles, c'est parce qu'ils sont une médecine, au sens littéral. Leur usage esthétique reflue : « ce qui est recherché, c'est l'utilité, non la vérité¹⁹⁸ ». Et cette efficacité, peut-être repose-t-elle justement sur l'attitude qu'implique le poème lorsqu'il est dissimulé aux

196. Bourriaud, *op. cit.*, p. 107.

197. Marc Aurèle cité par Vesperini, *Droiture et Mélancolie*, *op. cit.*, p. 133.

198. *Ibid.*, p. 23.

regards. Le co-auteur de *Time in a Nutshell*, si Filliou a bien fait son travail de pédagogue, ne devrait même pas être tenté d'enlever les élastiques : qui sait, d'ailleurs, si les noix renferment véritablement des papiers ? Le lecteur doit suspendre son désir de « savoir », de briser l'intégrité de l'objet. Cette tentation à dépasser est d'autant plus éprouvée que les élastiques sont périssables, puisqu'on sait qu'ils peuvent casser à tout moment, à force de chaleur ou d'âge. Pourtant, s'ils se brisent, il faudra en enrouler de nouveaux : c'est ce geste de lecture qu'attend peut-être Filliou, ce soin porté à la ténuité du poème-objet, à la conservation de ses secrets. Il en appelle à la retenue, à la discrétion et au silence. Les mots, dans les choses, sont amenés à vivre *leur propre vie*.

La Topographie anecdotée, laisser les mots vivre leur propre vie

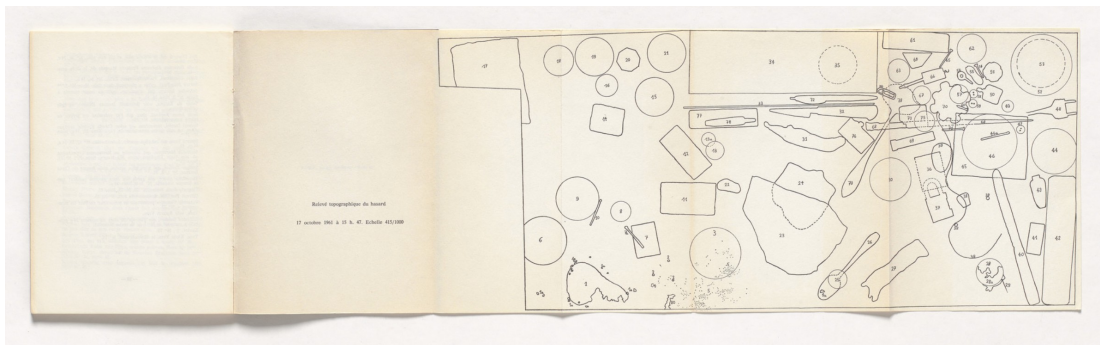
C'est évident, bien sûr – mais qu'est-ce qui n'est pas évident ? De temps en temps, pourtant, on devrait se demander où on (en) est : faire le point : pas seulement sur ses états d'âme, sa petite santé, ses ambitions, ses croyances et ses raisons d'être, mais sur sa seule position topographique, et non pas tellement par rapport aux axes cités plus haut, mais plutôt par rapport à un lieu ou à un être auquel on pense, ou auquel ainsi on se mettra à penser¹⁹⁹.

L'autobiographie de tout le monde passe par cette dimension topographique de l'existence que décrit Perec, qui résonne étonnamment avec les pratiques profératives engendrées par le *Réseau Éternel* chez Filliou. L'analogie programmatique entre les *Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail*, court texte du corpus perecquien et la *Topographie anecdotée du hasard* de Daniel Spoerri (que nous viendrons à considérer comme un texte collectif) permet d'engager une étude plus détaillée de ces deux projets d'autobiographie en commun par l'objet, malgré leur considérable différence d'échelle. Parues pour la première fois dans la revue *Les Nouvelles littéraires* en février 1976 puis reprises dans le recueil *Penser/Classer*, les *Notes* sont un objet modeste, en apparence simple regard porté par Perec sur son environnement. D'abord exercice traditionnel du portrait, elles s'inscrivent dans le projet ethnographique de l'écrivain, puisque ce qu'il « cherche », c'est bien « comment regarder le quotidien ». La *Topographie*, quant à elle, est un ouvrage dont l'envergure ne cesse d'être reconsidérée. La co-auctorialité de Filliou, pourtant jamais revendiquée, doit pousser à intégrer le texte dans son propre corpus.

199. Perec, *Espèces d'espaces*, *op.cit.*, p. 164.

Daniel Spoerri commence son travail de recensement systématique en 1961 dans sa chambre de l'hôtel Carcassonne rue Mouffetard. Ce travail sera en permanence prolongé par un appendice de notes (d'anecdotes) formant le corps du texte autant que le recensement lui-même. Les multiples rééditions (onze à ce jour) font de la *Topographie* un *work in progress* dans le temps long et l'augmentent jusqu'à saturation : son volume est multiplié par six et donne lieu à sept préfaces, quinze annexes, plusieurs traductions, qui sont chaque fois prises comme réécritures – particulièrement celles effectuées par les « amis », Emmett Williams pour l'édition de la *Something Else Press* en 1966 et Dieter Roth pour l'édition allemande de 1968. L'extension permanente de l'objet sera certes partie prenante de son ambition à l'exhaustivité mais fera aussi de lui une machine infernale dont le propriétaire n'est plus maître : « [...] Marianne et Michèle Ricard discutent de matelas rose, carré, gris bleu, fleuri, et c'est une preuve de plus qu'il me faut absolument arrêter cette topographie, ce que je répète depuis des semaines sans m'y résoudre²⁰⁰ ». L'écart de densité entre les deux projets n'empêche pas pour autant l'exercice comparatiste. Dans une note intégrée à l'ouvrage, Emmett Williams reproduit le texte qu'Allan Kaprow écrit au sujet de l'exposition new-yorkaise de Spoerri (*Room n° 631 at the Chelsea Hotel*) en 1965 :

[...] Les artistes n'ont prêté qu'une attention distraite à la profonde influence sur leurs œuvres de l'environnement dans lequel elles ont été créées [...]. C'est manifestement absurde, d'un aveuglement complet. Aujourd'hui neuf travaux d'artistes sur dix sont totalement desséchés par l'atmosphère épurée des galeries et des musées. Tout murmure « chut...chut...ne touchez pas ». Si l'art fut un jour pensé comme étant élaboré à partir de la vie pour échapper à la vie, désormais la majeure partie de la création moderne est délibérément mêlée de vie afin d'affirmer cette dernière²⁰¹.



Daniel Spoerri, « relevé topographique du hasard/17 octobre 1961 à 15h47/Échelle 415/1000 », *Topographie anecdotée du hasard* [1960], Paris, Othello-le Bureau des activités littéraires, 2016.

200. *Topographie anecdotée du hasard* [1960], Paris, Othello-le Bureau des activités littéraires, 2016, p. 129.

201. *Ibid.*, p. 163.

Les *Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail* permettent aussi bien de rendre compte de ce nouvel enracinement et de confirmer le travail d'écriture comme travail *du, dans* et *sur* le quotidien. Perec se joue des représentations sociales accolées à l'écrivain : le désir de vide, l'encombrement lié à la profusion caractéristique de l'activité créatrice, l'attachement à des fétiches, le besoin d'ordre associé à la fin d'un projet, etc. Tous les topos de l'acte d'écrire sont évoqués puis peu à peu déjoués par une analyse plus fine de son rapport à l'objet, rapport dénué de besoin utilitaire voire rapport incontrôlé (« en les regardant, en les décrivant, je m'aperçois d'ailleurs que...²⁰² »). Rapidement, l'inventaire permet de dresser un portrait autobiographique, partant des activités les plus ordinaires (fumer) puis s'étendant à des souvenirs plus personnels. Perec interrompt sa description, ce qui donne lieu à une théorisation empirique de ladite pratique, celle de l'inventaire : « c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air : on oublie quelque chose, on est tenté d'écrire, mais justement, un inventaire, c'est quand on n'écrit pas etc.²⁰³ ». Il esquisse rapidement le projet d'une description systématique et objective de son environnement, entreprise qui est au fondement de la *Topographie*. Les termes du titre choisi par Spoerri ne sont en effet pas anodins : il est question de mettre à plat (de considérer comme surface plane) un lieu vivant (sans cesse recomposé par l'activité artistique) dans une temporalité double – celle de l'instant de la description, et celle, plus ample, de l'*anecdotation* (pour reprendre le néologisme). Comme Brecht, Spoerri et ses amis veulent « garantir que les détails de la vie ordinaire, les constellations aléatoires d'objets qui nous entourent, cessent de ne pas être remarqués²⁰⁴ ».

Le « vertige » que procure la liste est tout à fait notable à la lecture de la *Topographie*. Il repose sur le principe d'une régression à l'infini : le système de notes, plus que l'énumération en tant que telle (qui est d'ailleurs minorée par l'aspect plastique de l'ouvrage), provoque un effacement de l'écriture. C'est la liste en tant que topos littéraire qui intéresse Perec, imprégné de ses lectures enfantines de Verne, tandis que pour les artistes Fluxus l'énumération est davantage un embrayeur, un déclencheur, un prétexte. Le geste « topographique » ne vient pas seule, elle s'entoure d'un travail de perpétuation collectif et participatif. Ce qui intéresse en premier lieu Perec, c'est de considérer l'étude des objets qui l'entourent comme marqueurs temporels de son histoire personnelle et de

202. Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », *Penser/Classer*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, collection « Essais », p. 20.

203. *Ibid.*, p. 21.

204. Propos repris par Michel Gauthier dans *Art conceptuel, op. cit.*, p. 18.

l'évolution de son travail. Là aussi, l'ambition de Spoerri peut paraître identique, puisque l'intrication entre sa production et son environnement quotidien est le point nodal de son travail plastique. Tous les objets (ou presque) qu'il décrit sont associés à une œuvre, passée ou future, selon qu'il envisage d'en faire un tableau-piège. La *Topographie* elle-même est donnée comme une œuvre en train de se faire, explique Dieter Roth dans une de ses notes :

[...] avec son tampon, Spoerri veut dire (attirer l'attention sur le fait) que nous avons affaire à une œuvre d'art qui, étant un objet d'usage courant, et même de consommation courante, peut et doit se prêter à usage et à consommation²⁰⁵.

2

66 Coquetier vert pâle de matière plastique très légère sur trois petits pieds, acheté avec trois autres de couleur différente samedi dernier à l'Uniprix de l'avenue du GÉNÉRAL LECLERC. J'étais dans ce quartier pour encaisser un chèque de 706 NF 68 payable à la Société Générale, au numéro 5 de l'avenue, et que m'avait remis ARTURO SCHWARTZ (n° 38 + 15A). Juste en face de la Banque se trouve l'Uniprix où je me suis rendu pour chercher toutes sortes de petits trucs* à offrir à la sœur de KICHKA qui devait venir chez nous cet après-midi pour fêter son anniversaire. Je ne lui ai donné que trois de ces coquetiers, le quatrième est donc resté chez moi, et c'est KICHKA qui l'a utilisé à midi pour manger ses œufs (n° 1 + 1a). Dans le coquetier se trouve encore la coquille de l'œuf[¶] que j'ai acheté ce matin, avec trois autres à 35 francs la pièce, à la crèmerie, place de la Contrescarpe, dont le propriétaire, en fin de journée, nourrit de ses produits périssables les clochards du coin qui l'engueulent lorsqu'ils n'y trouvent pas leur compte[¶]. Deux de ces œufs ont été mangés par BREMER ce matin et l'autre par RENATE (n° 1)[¶].



A. (DS 1968) « La vomissure plastique. Ce très bel objet en matière plastique n'est pas sans rappeler certaines compositions picturales. Sur un fond de matière plastique coulé à basse température (70°) représentant assez bien un reste de potage à la crème, on trouve mélangés:

1° dix-huit morceaux de caoutchouc mousse rose (allant de 5 mm à 2 cm) imitant le jambon grossièrement mâché, ou les tripes à la mode de Caen.
2° plusieurs débris d'épinards (mince tissu plastique recroquevillé) d'un vert bien venu.
3° de menus fragments d'œuf (jaune et blanc) mélangés en semis dans l'ensemble.
4° une touche de persil.
Cette analyse permet de reconstituer un repas: œufs mayonnaise, tripes ou jambon aux épinards et yaourt (pour le liant).
Ce produit est originaire d'Autriche.»
(Encyclopédie des Farces, Attrapes et Mystifications, JEAN-JACQUES PAUVERT, (Paris, 1966, p. 439, ill. 617) (introduction E + n° 27A).

ILLUSTRATION p. 6. Photo illustrant le coup de « la vomissure plastique » dans l'Encyclopédie des Farces, Attrapes et Mystifications, JEAN-JACQUES PAUVERT, Paris 1966, p. 439, illus. 617.
ILLUSTRATION p. 5. Couverture de l'Encyclopédie des Farces, Attrapes et Mystifications, JEAN-JACQUES PAUVERT, Paris, 1966.

B. (DS 1968) Consultant le fichier de mon encyclopédie – qui contient déjà plusieurs centaines de citations – j'y ai trouvé une explication: il faut toujours broyer les coquilles d'ŒUFS, car les sorcières et les mauvais esprits aiment y élire domicile. Les sorcières tziganes de Roumanie transforment même, parfois, les coquilles d'ŒUFS en bateaux qui les conduisent avec aisance vers des pays lointains où règnent naturellement abondance et richesse.

C. (DS 1968) La crèmerie a disparu, laissant la place à un nouveau café. Les Arts, mais les artistes du quartier le boycottent jusqu'à présent. Une fois cette semaine et deux fois la semaine passée, j'ai failli

Exemple d'une double-page de la *Topographie*. L'anecdotation du coquetier se poursuit jusqu'à la page 73 de l'ouvrage.

L'ouvrage n'est pas seulement un équivalent littéraire ou poétique du tableau-piège, une autre façon de « momifier » le présent mais bien au contraire son prolongement, son ouverture et son retour à la vie. Spoerri *sculpte l'anecdote*: en touchant, manipulant, fréquentant longuement ses « objets à la noix », il les transforme en reliques, « magie à la noix!²⁰⁶ ». Chaque objet est ainsi littéralement *submergé* par l'anecdote, ce qui fait qu'il

205. *Topographie*, op. cit., p. 107. Ce qui peut rappeler la *revue à manger* de Buckminster Fuller.

206. Spoerri, entretien avec Irmeline Lebeer dans *Ce qu'il y a de vivant dans l'art*, op. cit., p. 24.

devient essentiellement signe ou signal de l'activité artistique :

Je les ai touchés, et je les ai entourés, enveloppés de toutes sortes de choses ; j'ai travaillé autour pendant longtemps. Et je pense que c'est la même chose qu'un reliquaire. Je les ai manipulés longuement, pour leur donner leur forme. Ça m'a fait comprendre ce qu'est une relique. Tu ne peux pas poser un éclat de bois sur cette table en disant : voilà un fragment de la Sainte Croix. Ça ne va pas. Tu dois travailler énormément avant qu'il ne devienne véritablement un morceau de la crèche de Jésus. Et c'est ce que tu fais autour qui est l'art – ou quelque chose comme ça. Le support n'est rien, une petite merde. Mais l'emballage, voilà l'art²⁰⁷.

Ce recouvrement systématique fait de la *Topographie* est un exemple de ces « énoncés en prose cumulative » dont parle Dick Higgins dans ses *Recherches Structurelles* en 1967 :

on est conduit à mettre l'accent sur le fait de laisser les mots construire leurs propres agrégats et leurs propres sens, du fait qu'ils ont leur propre vie, et en formant un poème, on collabore avec eux et le reste du monde²⁰⁸.

Il décrit le texte comme une structure entièrement ouverte, entièrement dépendante de l'existence de Spoerri, co-extensive : un flux dans lequel défilent des gens et non plus des personnages de roman. « C'est comme si l'on arrivait à une fabuleuse réception où l'on ne connaissait personne », explique-t-il, « et l'on espère que la réception va continuer toujours²⁰⁹ ».

Le principe du relevé, de la trace, sert le dessein de Spoerri qui est de maintenir le statut de chaque objet dans une double-détermination : celle d'être objet du quotidien autant qu'objet d'art. Il ne s'agit plus de déplacer par le geste (comme la table à manger devenant tableau de musée) mais d'intégrer l'environnement de façon absolue au *continuum* qu'est devenu l'activité artistique :

Cette année-là, en 1961, dans la chambre 13, au quatrième étage de l'Hôtel Carcassonne, Daniel Spoerri a entrepris de rédiger quelques pages pour décrire les objets qui se trouvent sur une moitié de sa table et dont il aurait pu faire un tableau-piège. Mais non, justement, il ne veut plus les coller et en faire une pièce pour futurs musées et collectionneurs. Il veut les amener dans l'univers du langage. Il veut les décrire, les annoter, les recréer mentalement à travers les mots et la mémoire au lieu de les montrer concrètement pour aboutir à la fabrication d'un produit destiné au marché de l'art²¹⁰.

207. *Ibid.*

208. Repris dans *Fluxus dixit, une anthologie (vol. 1), op. cit.*, p. 219.

209. *Ibid.*, p. 215.

210. Tilman, *op. cit.*, p 61.

Au centre de l'ouvrage, un long dialogue entre Spoerri et Filliou permet de reconstituer la genèse du projet. Filliou y évoque son désir d'envoyer un courrier proposant cet acte de regarder ce qui est sur la table de chacun. Spoerri renchérit en expliquant qu'il voulait même demander aux destinataires de constituer des tableaux- pièges avec ce qui se trouvait sous leurs yeux. Revenu de cette injonction à effectuer un travail de collage qui finalement ne le concerne qu'en propre, Filliou lui répondra qu'en effet, il suffit de regarder :

R – Ou un coup de téléphone, tu leur téléphones, tu leur dis : « regardez, regardez autour de vous », c'est toute la conversation, tu sais,

D – Oh !

R – ça fait une sorte de poème, dites ce qu'il y a,

D – c'est à cause de cela que je voudrais faire, que je vais faire les topographies, parce que ça renverse l'histoire complètement, et chacun doit commencer à imaginer soi-même l'objet et j'espère qu'il va commencer à regarder chez soi²¹¹.

Les relevés effectués par Spoerri sont alors des relais aux récits collectifs. Ces récits sont autant d'environnements aux œuvres – ils servent souvent à ré-introduire les productions de Spoerri dans leur contexte d'émergence, à en préciser la matérialité (avec une minutie presque maniaque) ou la destination. Mais ils servent aussi de cadres (relativement lâches) aux poèmes de Dieter Roth et aux annotations techniques et biographiques d'Emmett Williams. Spoerri parlera d'ailleurs de son livre comme d'une « grande poubelle de l'humain », sorte de « seau à déchets » dans lequel tout est accueilli sans aucune forme de restriction. L'ouvrage est lui-même pris au piège, enseveli sous le continent qui vient peu à peu le submerger. C'est alors d'un jeu sans fin dont il s'agit, où toute forme de distinction devient impossible, à l'image de l'objet-piège lui-même dont Dieter Roth s'amuse à rappeler l'ambiguïté, usant d'une rhétorique poétique de l'inversion et de la complexification jusqu'à l'absurde (« n'est-ce pas aussi bien un objet pris au piège qu'un piège où un objet est pris ? etc.²¹² »).

Tandis que Perec tend rapidement à un rapport de surdétermination autobiographique de l'objet, le projet de *Topographie*, par son aspect collectif et hétérogène, est associé à l'idée de hasard. C'est autant du hasard de la position des objets sur la table dont il est question que du lâcher-prise auctorial associé à l'anecdote. À travers un même souci méticuleux du recensement se donnent à voir deux trajectoires proches et divergentes. Explorant toutes deux une dimension mémorielle, c'est dans la

211. *Topographie*, p. 138.

212. *Ibid.*, p. 211.

pratique du portrait que se lit notamment l'opposition. D'un côté, l'ambition de Perec est de tisser dans le temps long de l'œuvre (qui est vécue, de façon analogue, comme un *work in progress*) un autoportrait :

une certaine histoire de mes goûts viendra s'inscrire dans ce projet. Plus précisément, ce sera, une fois encore, une manière de marquer mon espace, une approche un peu oblique de ma pratique quotidienne, une façon de parler de mon travail, de mon histoire [...] ²¹³.

Le livre se vide de son contenu pour devenir balise : il « n'est plus restitution d'un temps passé, mais mesure du temps qui s'écoule ; le temps de l'écriture qui était jusqu'à présent un temps pour rien, un temps mort, [...] qui restait toujours à côté du livre, deviendra ici l'axe essentiel ²¹⁴ », dit l'écrivain à propos des *Lieux*.

S'il s'agit pour Perec de « n'arriver nulle part », « entre-temps une vie entière s'est déroulée, la vie conçue comme une œuvre d'art ²¹⁵ ». Donner à voir (ou à lire) l'émergence même de cette œuvre ou de cette volonté à faire œuvre est au cœur du projet d'écriture. Le regard attentif porté sur la pratique quotidienne est alors bien plus qu'une pratique documentaire puisque qu'il conteste tout impératif d'achèvement. Spoerri envisage lui aussi sa *Topographie* comme un recueil, un lieu de la trace et de la trajectoire temporelle de l'œuvre plastique dans son ensemble. Mais cette propension à tout recueillir, si elle reste à l'état de projet chez Perec, devient *facteur d'anéantissement* chez Spoerri. Le livre éclate sous le poids des intrusions exogènes tandis qu'il est facteur de cohésion chez Perec. L'image du seau à déchet s'oppose à celle de l'arbre ²¹⁶. Si l'objet est relégué, qu'il soit d'art ou du quotidien, écrasé sous le poids de l'anecdote et de sa multiplication à l'extrême, c'est parce que le flux informe qu'elle produit est plus fidèle à celui de l'existence. Finalement, la mise en lien que permet l'anecdote permet d'abolir la temporalité (« on est conscient d'un bout à l'autre de ce que l'on est en train de lire, et quand on a fini, on recommence simplement au début »), de relancer l'échange : « plus il y a accumulation, plus se dégage le portrait réaliste de l'expérience d'un homme de notre temps ²¹⁷ », dit Higgins. Ce premier livre d'artiste français ²¹⁸, en 1962, marque d'emblée

213. Perec, *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 23.

214. Perec, *Je suis né*, *op. cit.*, p. 60.

215. Perec, *En dialogue avec l'époque et autres entretiens (1965-1981)*, Nantes, Éditions Joseph K, 2012, coll. « métamorphoses ».

216. « À l'image, certes altière, mais plus assez tumultueuse, qui gouvernait depuis trop longtemps la structure de la narration, c'est-à-dire l'image du fleuve, vont succéder celles de l'arbre, de l'épi, des tiroirs », *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 180.

217. Higgins, *Ibid.*

218. Pour une description précise de l'objet, voir Anne Mœglin-Delcroix, « 1962 et après : une autre idée

l'obsolescence du Livre vis-à-vis de cette « expérience réaliste » : l'ouvrage, en tant que récipiendaire du vécu, explose sous son poids.

C. Le travail du nom propre : cataphase/apophase



Fillliou, 1980-1984, crayon sur papier découpé et pastel sur une brique jaune, 21,9 x 10,8 x 3,2 cm, New-York, Galerie Peter Freeman, inc.

Le Livre a explosé : reste le nom, objet poétique comme un autre, à façonner, triturer, broyer, écorcher, jusqu'à le pulvériser, le réduire en miettes. « Pas besoin de noms dans cette histoire », disait Fillliou dans son *Histoire Chuchotée de l'art* : « le nom de cet homme n'est pas important / il est mort, mais l'art est vivant²¹⁹ ». Le travail sur son patronyme touche tous les niveaux de la transformation de soi en poème. Il s'agit d'abord d'un geste

de l'art », *Sur le livre d'artiste, op. cit.*, p. 353-357.

219. *Histoire Chuchotée de l'art, op. cit.*

critique et ludique : rompre avec l'idée d'héritage et de postérité, autoriser des déplacements et des rabaissements dont les retombées sur le processus de réception participent de la pédagogie d'individuation. Se rajouter deux ailes, comme le fait le poète sur cette brique tardive, c'est faire du nom propre tant une sculpture qu'un roman, le vecteur privilégié de cette transformation fictionnelle. Il y a donc, d'un côté, un geste d'arrachement, de décollement violent de l'identité vis-à-vis du nom qu'elle porte, de l'autre, une croyance profonde à ses vertus de support et de vecteur à la métempsychose. Si le nom n'a pas d'importance pour Filliou, c'est peut-être bien parce qu'il croit, dans la lignée d'Emerson, à cette littérature comme Personne Éternelle, s'incarnant dans chacun des poètes qui se succèdent dans l'Histoire : « on dirait qu'une seule personne est l'auteur de tous les livres qui existent dans le monde », songeait le philosophe américain, et Borges après lui : « on a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur qui est intemporel et anonyme²²⁰ ». Cependant, le modèle de transmission dynastique qui sous-tend cette conception du littéraire est rebattu par Filliou puisqu'il induit une hiérarchie sibylline et l'idée d'une élection quasi divine. Pourtant, c'est bien parce que « toute la poésie revit dans chaque poète » qu'on ne peut plus distinguer « mémoire individuelle et mémoire littéraire²²¹ », comme l'explique Antoine Compagnon. L'on peut penser que c'est justement parce que le poète est éternel que les noms peuvent disparaître : il n'est plus besoin d'identifier, de distinguer. Borges cite un mot de Valéry daté en 1938 :

Une histoire approfondie de la littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la « littérature », et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fut prononcé²²².

Ne pas prononcer de noms, c'est bien la gageure que réalise Filliou dans son *Histoire chuchotée de l'art*, lui qui s'attachait en effet uniquement à l'Esprit qui meut les formes et les propositions. Cette conception de la création est liée à celle de la découverte : il est toujours une première fois, comme le disait Dewey lecteur d'Emerson, et si vous n'êtes jamais le premier vous l'êtes toujours aussi à chaque fois. Dans sa conférence *Construction and Criticism*, le pragmatiste développe l'argument que nous avons déjà commenté : chaque individu est unique et original parce qu'il éprouve, pour lui-même, ce que des milliers d'autres ont éprouvé avant lui. C'est l'ininterruption de ces découvertes, à chaque fois les mêmes et à chaque fois absolument personnelles, qui fait que l'esprit

220. Les deux citations sont reprises par Antoine Compagnon dans *La vie derrière soi, op. cit.*, p. 293.

221. *Ibid.*, p. 294-295.

222. Paul Valéry, *Ibid.*, p. 301.

créatif peut être en chacun de nous. Et de citer l'Emerson de *Confiance en soi* sur l'éclair de lumière qui nous traverse l'esprit de l'intérieur, à préférer au « firmament des bardes et des sages »²²³. Comme l'explique encore Compagnon, ce n'est pas à un élitisme aristocratique que pousse Emerson : « il insiste moins sur la répétition des pensées que sur la communauté de pensée, sur l'unité mystérieuse de la pensée dans le temps et l'espace²²⁴ ». Emerson réclame le droit de traiter toute la littérature comme si elle était contemporaine ; de « s'y déplacer comme dans une totalité anonyme », tout comme le permet Filliou en créant le *Réseau Éternel*. Cette primauté de l'esprit sur le nom traverse le temps, et vient se lire en filigrane de sa conception du poème comme simultanéité événementielle et communication non verbale. Ce qui paraissait d'abord excentrique chez le poète rejoint un transcendantalisme historique qui le réinscrit pleinement dans l'histoire littéraire – en dépit du fait qu'il cherchait lui-même à s'en émanciper, lorsqu'elle était encore trop empreinte de la rigidité du patronyme. Comme Emerson, il pourra alors y circuler librement, lisant

Proclus et parfois Platon comme [il] pourrait lire un dictionnaire, pour une aide mécanique à la fantaisie et à l'imagination. [Il] lit pour les rayons, comme si on utilisait un beau tableau dans une expérience chromatique, pour ses riches couleurs. Ce n'est pas Proclus, mais un élément de la nature et du destin que j'explore. C'est une plus grande joie de voir l'auteur de l'auteur plutôt que celui-ci²²⁵.

Cette littérature comme Personne Éternelle pousse en effet à une conception synchronique de son histoire, qui en explore les lignages plutôt qu'une prétendue originalité, comme le redit Emerson ici. Le passé est ainsi réactualisé, comme dans les poèmes *bringing-up-to-date* de Filliou. Les objets poétiques sont bien ces exercices spirituels qui piochent dans un corpus sans stigmatiser, indifféremment, selon l'utilité du moment.

Le travail du nom révèle cette structure sous-jacente qui tient ensemble tout le corpus : l'abolition de l'auteur n'est pas une vanité. Le fait que tout soit dit comporte une valeur tout à fait positive. La littérature, finalement, ne disparaît pas. Si le nom est remis à sa place, il permettra sa disparition en tant qu'elle est incorporation dans les chairs, autorisant notre Voyage. Voici la citation complète du *Un million et dixième anniversaire de l'art*, qui devait en marquer la fin :

Une belle journée, souhaitons-le : vacances pour filles et garçons, jour férié pour

223. Explication de Charles Floren, *L'esthétique radicale de Dewey*, *op. cit.*, p. 227-228.

224. Compagnon, *Ibid.*, p. 302.

225. Emerson, *Ibid.*, p. 304.

les ouvriers, musées et galeries débordant de fleurs, banderoles et lanternes par toute la ville, orchestres, danses, bals publics, feu d'artifice...
 Une belle journée, non sans une note mélancolique, comme tous les anniversaires. Car ce jour-là, nous disons adieu aux arts et aux artistes du passé, y compris bientôt les nôtres, y compris bientôt nous-mêmes. Un monde des derniers adieux. À long terme, tout ce que l'humanité se doit de conserver de ce plus humain des accomplissements humains, c'est un esprit ; ce qui est utile dans cet esprit [...] ²²⁶.

D'abord, il faut ôter du nom tout ce qui lui fait mal : ce qui le *qualifie*. La première sculpture patronymique opère par soustraction. Il s'agit d'une série de poèmes d'« autodéfense », un genre singulier de l'autobiographie performée. Le poème le plus souvent cité, publié dans le numéro onze de la revue *KWY* en 1963, connaît des versions antérieures, restées inédites puisque seulement consultables dans la valise *RDCS*. Intitulées « Deux poèmes d'Autodéfense » (« *2 poems In Self-Defence* » ²²⁷), ce sont des *Longs Poèmes Courts*, même si leur complétion ne semble pas être l'enjeu majeur ici. Il existe aussi une version filmé de l'autodéfense, la deuxième partie de la longue vidéo *Porta Filliou*, précédant le *Gong Show*, produite en 1977. Cette problématique de la qualification traverse l'œuvre, la hante, et c'est elle qui, avant tout, fait émerger le dispositif de dédoublement énonciatif si récurrent. Car c'est ce qui parle en moi qui d'abord me touche et contamine mon nom de tous ces adjectifs qui peinent pourtant à me saisir :

Autodéfense

Homme : robert fou robert saoul robert con robert bon robert beau robert laid robert saint robert diable robert triste robert gai robert pet robert raison robert tort robert fort robert faible robert poux	Robert : fou ? saoul ? con ? bon ? beau ? laid ? saint ? diable ? triste ? gai ? pet ? raison ? tort ? fort ? faible ? poux ? ²²⁸
--	--

226. *Un million et dixième anniversaire de l'art, op. cit.*

227. À retrouver en annexe n° 18.

228. « Autodéfense », revue *KWY*, n°11, Paris, 1963.

Le poème-action est joué devant une audience : Filliou entre en scène dans l'obscurité. Un homme, de loin, lui jette des noms, des mots, des qualificatifs, *à la figure*. Filliou les répète d'un ton de surprise, tout en soulevant puis abaissant les bras (en signe de désespoir, de dégoût, d'impuissance, de colère, de supplication ?), comme il le fera plus tard dans la version filmée. Il s'avance alors vers l'audience, les mains dans les poches, et se présente. Dans la vidéo, il reçoit ces qualificatifs tandis qu'il est recouvert d'une brume qu'il cherche à évacuer, peut-être, de ses mouvements de bras. En répétant les mots sous une forme interrogative, il transforme l'autoflagellation, essaie d'en réchapper, y compris comme d'une attaque physique. Son intégrité est atteinte tant par le dédoublement de la voix que par la succession, peu charitable, de ces tentatives d'emprisonnement par les mots, qui glissent par homophonie. L'affirmation de soi passe par cette répétition en apparence servile, par cette dépréciation. Dans le film, Filliou adopte d'ailleurs pour ses bras une position de croix après avoir peu à peu ralenti son mouvement de bras. Il répète les syntagmes prononcés en *off* par le public, mais cette fois d'une voix forte et neutre. La liste commence par « saint », puis fait se succéder des termes mélioratifs (pacifique, sincère, bon, sobre, optimiste, joyeux) et péjoratifs (fanatique, pauvre, criminel, laid, creux, etc.) jusqu'au « triste » final, qui lui permet de faire retomber ses bras et d'articuler soigneusement son patronyme, avant de saluer l'audience.

Cet arrêt du corps, concomitant de la prise de parole auctoriale, soutient l'idée d'un désir de mise au Neutre : la succession violente des qualificatifs est à la fois ce qui fige la figure du poète et ce qui l'autorise à se dire, à se présenter, à affirmer sa présence. Cette ambivalence de l'adjectif est exemplairement décrite par Barthes dans son cours :

d'une part, l'adjectif, en tant que « qualifiant », colle à un nom, à un être, il « poisse » à l'être, c'est un super-qualifiant, une épithète : posé sur, ajouté à ; il scelle l'être comme une image figée, il l'enferme dans une sorte de mort [...].

L'*épithème* est en effet le couvercle de la tombe, et leur défilement dans *Autodéfense* – comme autant de clous portés à Filliou – semble être combattu par la lutte malhabile des bras. L'adjectif, en ce sens, est l'anti-Neutre par excellence ; mais, poursuit Barthes,

d'autre part, et exactement à l'opposé, dans la tradition philosophique grecque, l'adjectif se joint au Neutre pour viser l'être [...]. Lorsque la langue veut exprimer le Neutre de la substance, elle ne trouve pas le substantif, mais l'adjectif, et elle le désadjectivise par un article au neutre [...]²²⁹.

229. Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 85.

C'est la cascade d'adjectifs qui seule semble autoriser le passage au nom *propre*, comme dans une des versions de la valise :

robert ~~merde~~
robert ~~sang~~
robert ~~salatid~~
robert ~~brute~~
robert ~~pute~~
robert ~~saint~~
robert filliou²³⁰

Le nom succède à ce déversement, l'annule ou le regroupe, le cristallise. Il arrive à ce moment de grande fatigue dont parle Barthes en citant le Tao : « Pourquoi distinguer des entités par des mots, lesquels n'expriment que des appréhensions subjectives et imaginaires ? Si vous commencer à nommer et à compter, vous ne vous arrêtez plus, la série des vues subjectives étant infinies²³¹ ».

En fait, on peut *tout dire* de Filliou, et c'est ce qui en fait un saint, même barré : il supporte, littéralement, ce « baigne du langage²³² », fatigue sans fin de ces mots qui cherchent à atteindre, cerner, affubler, déterminer. Le nom du père, c'est aussi celui du saint Esprit, à l'égard duquel on peut indifféremment être pour ou contre :

POUR Robert FILLIOU
(par Robert Filliou)

On ne peut rien dire de moi qui ne soit pas vrai*

[...]

CONTRE Robert FILLIOU
(par Robert Filliou)

On ne peut rien dire de moi qui ne soit pas vrai*

[...]

* On peut aussi ne rien dire²³³.

230. *LPC, RDCS, op. cit.*

231. *Le Neutre, Ibid.*, p. 129.

232. *Ibid.*

233. *Pour et contre Robert Filliou*, 1975, impression deux couleurs sur carton, 1000 exemplaires, 33 x 21 cm, Bruxelles, Pour.

Être pour et contre, en effet, laisse le champ libre à « ne rien dire » et évacue la polémique tout en l'affirmant : il n'est pas d'irénisme, chez Filliou, plutôt l'idée qu'en étant une chose et son opposé, on ne lutte pas contre les contraires mais avec. On ne résout pas l'antinomie, on s'en repose en « n'avançant rien », en balançant d'un côté et de l'autre²³⁴ :

c'est l'idée avancée (1) qui, par ce qu'elle a d'exclusif, donne lieu à la projection d'« impératifs » (2) puis, par l'orientation qu'ils contribuent à fixer, ceux-ci nous font adopter une certaine position (3) et cette dernière conduit finalement, par le rétrécissement qu'elle opère, à la formation de notre « moi » particulier (4)²³⁵.

Si l'on ne dit rien, au sens où l'on avance aucune idée, on peut échapper à la « partiélisation » de la perspective dont parle Jullien, et ainsi à la particularisation du moi, qui est aussi sa clôture :

Or, ce moi auquel on aboutit est le point de départ des idées avancées dont il est question en (1) : en effet, de la particularité propre au moi résulte la partialité propre à l'idée ; le moi s'est laissé réduire en *point* de vue [...] : le propos retourne à son départ et sa boucle, se refermant, dessine le cercle vicieux de l'individualité²³⁶.

Comme dans la tautologie, « tout dire », c'est « ne rien dire » : faire coexister toutes les dimensions de soi pour sortir de ce cercle vicieux. De fait, naviguant entre les extrêmes – le pour et le contre – le lecteur finit par ne plus rien pouvoir affirmer sur Filliou, qui demeure « sans qualification²³⁷ », certainement satisfait du double-sens de cette expression. S'il a toute sa vie durant revendiqué un salaire d'OS afin d'éviter ce passage brutal de la misère à la reconnaissance institutionnelle qui détruit le monde de l'art, le poète a aussi voulu incarner *l'homme sans qualité*.

234. Comme dans le second poème d'autodéfense de la valise : « filliou est fou / d'un côté oui d'un autre non ; filliou est timide / d'un côté oui d'un autre non ; filliou est prétentieux / d'un côté oui d'un autre non ; etc. ».

235. Jullien, *op. cit.*, p. 23.

236. *Ibid.*

237. Comme Confucius : « Sur ce conflit des valeurs entre intransigeance et compromission, Confucius demeure sans idée. Non bien sûr qu'il s'en désintéresse, mais parce que tout point de vue personnel à cet égard viendrait grever les possibles, réduirait arbitrairement sa marge de manœuvre et hypothèquerait sa conduite : s'il s'abstient d'avoir son idée sur la question, c'est pour rester entièrement libre de répondre à ce qu'exige la situation » – Cf. Jullien, *op. cit.*, p. 25.



Un Filliou d'ïl y a long (37) temps (JOB), 1981, technique mixte sur brique, 22 x 11 x 5 cm, Bruxelles, collection Éric Decelle.

Il existe différentes méthodes pour *faire taire ses commentaires*, décrites par Barthes dans la suite de son cours sur le Neutre. C'est dans la théologie négative qu'il voit « le champ exemplaire de la levée de l'adjectif », et Filliou, fin lecteur de Maître Eckhart, s'en inspire certainement pour procéder à l'étape de *cataphase*, l'affirmation de la polyonymie. Si le poète a tâché de renommer l'artiste *via* toute une série de périphrases désignationnelles²³⁸ afin de le faire échapper à une définition restrictive de son activité, il a aussi multiplié ou transformé ses noms propres. Il s'est renommé l'« idiot de passage²³⁹ » ou « gaga yogi, taoïste de gauche²⁴⁰ », voire « Père Noël ». Il a ajouté une lettre ou parfois deux à son patronyme. Il a constamment réutilisé son pseudonyme de maquisard, Job, réanimant par-là une mue ancienne mais persistante, comme sur le livre-brique ci-dessus. Lorsqu'il signe Job, c'est sous son portrait en bifrons, assumant son « pauvre privilège ». La *cataphase*, et toutes les formes qu'elle revêt (multiplication des pseudonymes, modification du patronyme, périphrases, etc.), consacre les changements successifs du poète tout en restituant l'intégralité de son vécu.

238. Pour rappel : sourcier, bon-à-rien, bricoleur, animateur de pensée, harmonisateur, transmetteur, etc.

239. Dans le *Jeu du Moi* ou *Le lion sous la peau du cochon*.

240. Signataire du *Paper Brain*.



Four-Dimensional Space-Time Continuum, 1962, encre sur papier et journal, 30,6 x 20,5 cm, Budapest, collection Stiftung Maria und Walter Schnepel.

Dans la toute première version du collage accompagnant le *Continuum Espace-Temps*²⁴¹, à l'automne 62, Filliou découpe cette figure schématique dans le journal du jour, et la colle de façon à ce qu'elle se déploie en bifaces successifs. Selon les visages qu'on déplie, du texte ou des figures étrangères remplissent l'autoportrait, puisque la métamorphose opère cette continuité temporelle et spatiale. Car c'est dans « la transformation des existants » que repose le privilège du poète : s'il arrive enfin à « résorber la fragmentation des points de vue²⁴² », c'est parce qu'il les adopte tous, sans exclusive. La *cataphase* est le premier temps du congé donné à l'adjectif parce qu'elle est une méthode affirmative : en augmentant le volume des noms, elle veut toucher à cette « mise en cause et exténuation de la prédication²⁴³ » dont parle Barthes. Exténuer le nom propre, c'est le sauver : dans le *Kabouïnema parlant*, « cinq noms célèbres » circulent entre A, B, et C. Dans la version de mai 1963, ce sont : Picasso, De Gaulle, Lambert, Ionesco et Le Corbusier. Usant du procédé par étapes récurrent dans ce sous-genre de la poésie-action, les acteurs manipulent les noms de la façon suivante :

- 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

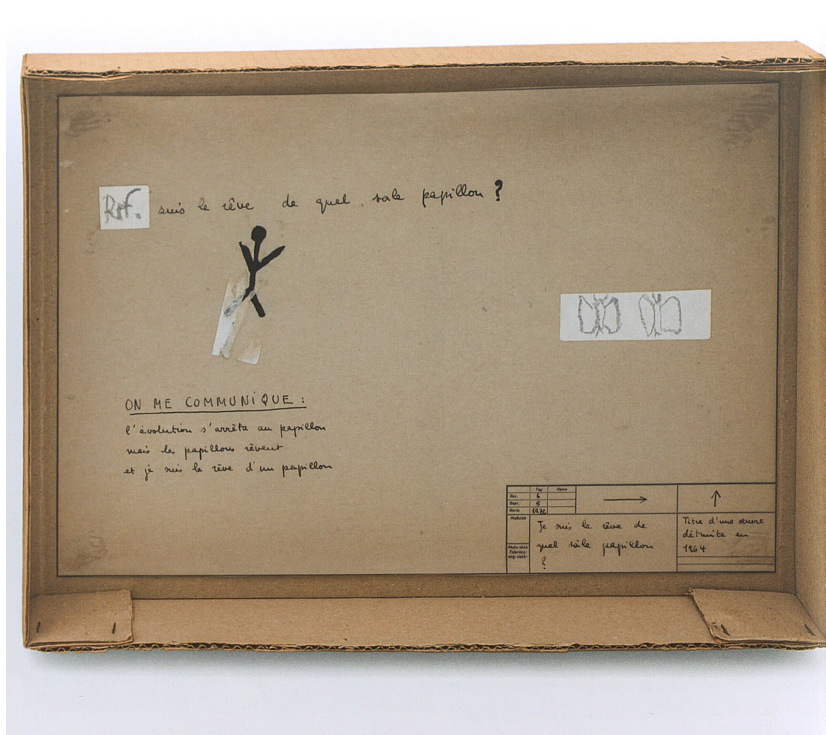
241. Annexe n° 10.

242. Jullien, *op. cit.*, p. 142.

243. *Ibid.*, p. 91.

DE GAULLE-SAN
LAMBERT-SAN
IONESCO-SAN
LE CORBUSIER-SAN²⁴⁴.

À l'étonnement (qui peut mener à la perplexité, selon l'intensité du jeu) provoqué par l'étrangeté foncière du nom propre succède l'emportement et le désir de détruire. Dans sa didascalie, Filliou souligne la matérialité du patronyme, comme s'il s'agissait d'un objet qu'on pouvait prendre en main et déchirer. Le nom est une matière et un poids. C'est le geste de traduction qui offre une porte de sortie, même si elle est ironiquo-ludique ici, puisque le patronyme conserve son intégrité en langue, par essence intraduisible. Cependant, cette particule que Filliou lui ajoute vient le bouleverser, le déranger, le déplacer vers des contrées qui ne sont pas les siennes : cette marque par excellence de l'identité et de la lignée, qui fait autorité et en dit tant, peut enfin être subvertie (quel plaisir à lire « De Gaulle-san » !). Le nom de famille, en tant qu'il distingue, est rabattu. Grâce à l'épiphore, une nouvelle entité, composite et fantaisiste, émerge. C'est encore une fois l'*Autrisme* qui permet cette reconfiguration des valeurs et des familles.



Je suis le rêve de quel sale papillon ?, 1972, boîte en carton avec dessin et texte, 32 x 43 x 6 cm, Bruxelles, collection privée.

244. *EAAV*, p. 30.

Le papillon, comme Janus, est une figure symétrique, qui incarne cet état hypnopompique propice à la métamorphose. Le célèbre apologue du Tchouang-Tseu, repris sur cette boîte par le poète, se lit comme un procédé de non-disjonction : grâce au rêve, la frontière entre les espèces est floutée, puisque Zhuangzi, lorsqu'il se réveilla, « ne sut plus s'il était Zhuangzi rêvant qu'il était papillon ou un papillon rêvant qu'il était Zhuangzi²⁴⁵ ». Dans ce passage entre le monde onirique et diurne, Zhuangzi est à la fois lui-même et le papillon : s'ils existent à l'état séparé, l'expérience de la transition d'un état à l'autre déclenche la confusion. « On ne sait plus lequel devient l'autre, qui est « ceci » et qui est « cela », qui est l'autre et qui est soi²⁴⁶ », dit Jullien. Il existe un lien fondamental entre désir du Neutre et sommeil, à condition que ce dernier soit improductif, échappant à la mythologie de la rentabilité et du travail que lui a notamment accolée la psychanalyse. Le sommeil utopique, dit Barthes, est une sorte de « dépense inconditionnelle²⁴⁷ ». Filliou le rappelle autrement :

Quand les gens dorment, ils sont tous égaux.
L'égalité existe donc pour un tiers de notre vie.
L'art devrait avoir le même effet que le sommeil : rendre les gens égaux²⁴⁸.

Grâce au miracle du sommeil, fini « l'exclusion des perspectives²⁴⁹ », comme dans *Monsieur Bleu*. Se multiplier, multiplier ses noms, c'est engendrer cette confusion qui permet de s'ignorer soi-même²⁵⁰. Comme l'explique Romain Graziani, dans le taoïsme antique, la félicité dépend de la capacité de chacun à « transformer son activité courante en une activité induisant un état d'aise oublieuse et de dépossession de soi²⁵¹ ». Si l'art doit se constituer à l'image du sommeil, c'est bien sur le modèle du Tchouang-Tseu, qui sert d'inspiration à Filliou. Dans ce texte célèbre, c'est la notion récurrente de *yeou* qui traduit cet état optimal dans lequel dedans et dehors se confondent : « un état d'effusion, de libre échappée, d'essor spacieux ou de transport²⁵² ». Le Voyage majuscule dont parle Filliou passe nécessairement par ce transport : chaque réveil est une renaissance et un retour, une préparation, puisque « les noms correspondent à la division des effets de cette cause, des déterminations, des opérations de Dieu dirigées *ad extra*²⁵³ ». Se mettre

245. Jullien, *Ibid.*, p. 141.

246. *Ibid.*

247. Barthes, *Ibid.*, p. 69.

248. Tilman, *op. cit.*, p. 243.

249. Jullien, *Ibid.*, p. 142.

250. Cf. le chapitre du même nom dans Graziani, *op. cit.*, p. 162-166.

251. *Ibid.*, p.177.

252. *Ibid.*

253. Barthes, p. 92.

dans la peau du papillon, et de tous les autres avatars qu'il s'est créé, c'est pour Filliou une façon d'éprouver cet essor spacieux et d'en rapporter l'expérience. C'est dans la simulation, et non pas dans l'imitation d'un modèle, que peut être atteint cet état intermédiaire qui est une « *vertu d'acheminement*²⁵⁴ », comme l'exprime Romain Graziani. En effet, lorsque nous cherchons à nous endormir, par exemple, le simple fait de feindre le sommeil suffit à induire, la plupart du temps, l'état recherché :

Cette simulation est en fait la création d'un état intermédiaire d'immobilité et de mise au repos dont l'effet favorise l'éclosion d'un état de sommeil bienfaiteur et prolongé, lequel ne pourrait se déclencher en vertu de la seule volonté, et encore moins à *volonté*²⁵⁵.

« Faire comme », ce n'est pas manquer d'authenticité, puisque la réalité de soi est dans le changement même : le repos de la volonté, voire du volontarisme, implique de sortir d'une orthodoxie afin de s'impliquer entièrement dans l'expérimentation et l'incarnation :

Plutôt que se demander comment agir, il n'y a qu'à agir... À quoi bon s'affliger de ne pas avoir encore la maîtrise de quelque chose ? Il n'y a qu'à se dire qu'on n'a pas encore fait cette chose, c'est tout. [...] Le problème n'est pas de ne pas pouvoir, mais de ne pas faire. [...] En portant les habits de Yao, en parlant le même langage que lui, en agissant comme lui, on finit par devenir un Yao. En portant les habits de Tsié, en répétant ses mots, en se conduisant comme lui, on finit par devenir un Tsié²⁵⁶.

De fait, la métamorphose est un conseil dans le temps, une habitude à développer, par la pratique du rêve ou de la poésie. L'idée de « faire comme » coupe court à toute perspective psychologique, toute interrogation sur la capacité intérieure, à toute prétention au talent, dirait autrement Filliou. Elle pousse à l'anonymie, s'y dirige, comporte des vertus apophatiques.

254. Graziani, *Ibid.*, p. 219.

255. *Ibid.*, p. 217.

256. Mencius, *Ibid.*, p. 228.



Joker, 1969, pochette en plastique sérigraphiée, 17,8 x 11,7 cm, Cologne, Éditions Galerie Art Intermedia.

Enfin, le poète se vit en Joker : peut-être est-ce bien la figure de transition entre ces deux degrés de la levée de l'adjectif que sont l'affirmation de la polyonymie puis l'anonymie, abolissant toute prédication. Filliou répond « joker » à « ceux qui veulent savoir ce qu'il est et à ce que les autres pensent qu'il est » (« *to who wants to know what I am and what others take me for* »). Car il est toujours « ce qu'il est et ce que les autres pensent qu'il est » (« *as I am and as people take me for* »). Grâce au joker, double face lui aussi, dedans et dehors ne sont plus opposés. La valeur de la carte, comme celle de l'individu, dépend de la circonstance dans laquelle il/elle est joué(e). Davantage, le joker prend n'importe quelle autre valeur du jeu : c'est lui, le Dieu des métamorphoses.

Le joker, c'est aussi le farceur, le bouffon, si bien que cette transmigration à laquelle il invite ne doit pas conduire à le considérer comme une hypostase divine mais plutôt comme un vecteur anonyme, car, comme disait Beuys à propos de l'intuition, « les choses qui jusqu'à présent ne sont pas encore compréhensibles sont considérées comme pouvant être expérimentées elles-aussi²⁵⁷ ». Il en appelle à un « élargissement de la conscience » dans sa conversation avec Filliou, élargissement permis par le troisième niveau du *Réseau Éternel*, celui « qui va vers le haut et rejoint le cosmos²⁵⁸ ». Car le rêve de Filliou, celui du *bodhisattva*, implique ces réincarnations qu'anticipent sa poésie :

257. *EAAV*, p. 174.

258. Entretien avec Georg Jappe, *op. cit.*, p. 2.

[...] des bodhisattvas, il y en a qui décident de naître dans les enfers, par exemple, même si tu le prends comme état psychologique. Il y a des bodhisattvas sur cette terre qui décident de renaître comme prostituée ou comme bandit. Il y en a qui décident de renaître parmi les animaux. Donc là on est en train d'entrer dans quelque chose qui est absolument fabuleux, mais étant donné que tu es poète et philosophe, ce n'est pas absent de la réflexion et de l'intuition poétique, l'unité de toute chose²⁵⁹.

Changer de nom comme de chemise, c'est attester dans sa chair cette formidable intuition poétique de l'unité de toute chose : car, sans elle, pas de communication ni de passage possible entre les êtres sensibles, précise Filliou, qui forment pour les bouddhistes l'ensemble du vivant, non réductible aux humains. La libération de tous les êtres se fait « dans n'importe quel endroit qu'ils se trouvent », ajoute le poète. Les mutations du nom impliquent donc des réincarnations successives, changement de peau et refus du masque : mues. On se souvient que l'adversaire de l'esprit est ce masque que se façonnent les artistes et qui finalement constitue le cœur de leur activité. Filliou veut l'arracher pour faire émerger un monde nouveau, un nouvel être humain, et de ce mouvement de la conscience d'autres pratiques de l'art émergeront nécessairement. La mue suppose la plasticité du moi, entendu comme forme et non substance, mais aussi l'acceptation d'une coexistence entre plusieurs de ses formes, tâche qui nous demande de « nous haïr nous-mêmes²⁶⁰ », dit Emerson. Le non conformisme emersonien nous demande en effet, « pour signifier notre consécration au Moi prochain », « d'avoir progressivement honte de nous-mêmes », « mais comme de manière impersonnelle²⁶¹ ». D'où cette façon, chez Filliou, de se jeter au-devant de lui-même, de se lancer (ou se faire lancer) au visage ses anciennes peaux, couches successives d'identités révolues ou rémanentes. Le décollement, voire l'autoscopie, permettent d'éviter le figement dans une posture, puisque le Moi est une tâche, jamais un donné ni un but. « Trouver la fin du voyage à chaque pas du chemin », comme l'exprime le philosophe, exige cette transformation continue de soi et l'intenabilité de notre posture actuelle. La primordialité du dialogue de soi à soi est liée à cette conscience graduelle qui nous pousse à tourner le dos au conformisme, de l'intérieur. Pour Emerson, ce qui nous fait sortir de la confiance en soi, c'est l'attitude de cohérence. Et Filliou, à sa suite, ne se préoccupe jamais du caractère décousu – *patchwork* – de son Moi : il en présente tous les aspects, tissus bariolés, cousus proprement et collant au corps ou déchirés, laissant

259. *Ibid.*, p. 11.

260. Daniele Lorenzini, « Qu'est-ce que le perfectionnisme moral ? », *Les Chemins de la philosophie*, France Culture, 05/09/2018, 58 min.

261. *Ibid.*

entrevoir les pièces sous-jacentes. En fait, c'est le respect du passé qui est insupportable, car il suppose de gommer toute aspérité pour engendrer un avatar parfait, lisse, infaillible. Si Filliou accepte et revendique la faillibilité de l'esprit d'escalier, par exemple, c'est peut-être grâce à cette conception héritée d'Emerson, pour qui notre révérence envers nos paroles et actes passés était une façon de se limiter aux regards extérieurs pour juger de nous-mêmes. Pourtant, s'il veut « vivre à chaque fois un jour nouveau », l'individu ne peut que « soumettre le passé au jugement du présent aux mille regards » ; il ne peut s'en tenir à « traîner ce cadavre de la mémoire²⁶² » qui transfère un individu à ses actes.

Sur l'un de ses « fragments autobiographiques », Filliou se dessine en bonhomme sans tête, ou plutôt, elle est remplacé par ladite mention. Sous la figure est écrit « *naked like having no head* », « nu comme en n'ayant pas de tête », « comme si je n'avais pas de tête ». En effet, « pourquoi faudrait-il que vous gardiez la tête sur les épaules ? », demande Emerson. Si le poète se dessine sans visage, c'est parce qu'il ne craint pas la contradiction : ressasser ses propositions, comme dans *Gong Show*, était pour lui une façon de « soumettre le passé au jugement du présent », et d'entrer dans cette nouvelle existence qu'implique chaque jour nouveau. « Abandonnez votre théorie et fuyez », conclut Emerson : fuyez-vous, fuyez votre mémoire et son poids mort qui empêche le Voyage, abandonnez cohérence et respect. Car « ce qui restera de l'activité artistique », dit Filliou, « c'est ce que le monde sera devenu s'il échappe à la catastrophe », « pas les noms », qui seront « oubliés » et n'existeront plus, seront « incorporés²⁶³ ». Ce qui restera, c'est « l'effet ».

262. Toutes citations proviennent de *Confiance en soi, op. cit.*, p. 113.

263. Entretien avec Georg Jappe, *op. cit.*, p. 10.



Poussière de poussière de l'effet Poussin (*Echo et Narcisse*), 1977, boîte en carton, chiffon et polaroid (pris par Daniel Spoerri), 6 x 16,5 x 12 cm, Genève, MAMCO.

Dans de petites boîtes en carton, Filliou enferme les traces de son geste : le chiffon qui lui a servi à dépoussiérer les œuvres illustres du Louvre et du MoMA, en 1977, accompagné d'un polaroid le montrant attelé à la tâche et de la mention « Poussière de poussière de l'effet... » suivie du nom du peintre et du tableau entre parenthèses. La poussière organique s'ajoute donc à cette poussière qu'est le tableau, n'étant lui-même que « l'effet » d'un artiste, soit « le champ d'énergie qui a été créé au cours de chaque génération, de générations passées », que le poète réactive en le nettoyant. C'est ce champ d'énergie qui fait qu'« en dépit de tout, le monde continue, et en dépit de tout, il y a une possibilité d'éviter la catastrophe²⁶⁴ », complète Filliou dans son entretien tardif avec Georg Jappe. Son œuvre peut tout entière être conçue comme un accélérateur de l'*apophase* : il doit encore prendre sur lui de diriger l'attention sur l'effet, certes, « répéter une dernière fois les noms », même s'il n'est plus besoin d'eux, puisque seul le changement intérieur prononcera la fin de l'art.

264. *Ibid.*

Chapitre 11. Faire attention, avec Georges Perec et Jacques Jouet

L'éthique attentionnelle et la transformation de soi en poème sont les deux faces d'une même pièce, ou les deux visages d'un même homme. La séparation arbitraire entre ces deux modes de disparition de l'art, due à la linéarité du propos, doit constamment être retravaillée de l'intérieur, puisqu'ils recouvrent un ensemble de procédés et, partant, de productions plastiques et poétiques, qui s'entremêlent constamment.

Il n'est pas de hiérarchie entre les pratiques qu'induisent ces deux mo(n)des : l'interdépendance entre, d'une part, les dispositifs scripturaux d'attention au quotidien – qui seront l'objet de ce dernier chapitre – et les procédés d'évaporation du moi en tant qu'identité clivée, est attestée par la notion d'exercice spirituel qui aura parcouru tout le corpus. En effet, c'est parce qu'il n'y a jamais de « renversement doctrinal des valeurs²⁶⁵ » mais une avancée dans et par l'expérimentation poétique comme *entraînement*, que porter ses regards vers l'intérieur revient à s'en détourner pour scruter l'environnement quotidien. Allan Kaprow parlait de ses happenings comme d'un « entraînement pour sortir du moi coupé du monde²⁶⁶ ». La jonction formelle et conceptuelle entre l'autobiographie de surface des livres-briques et la pratique « diariste » des boîtes en font des pièces de transition entre lesdits modes, puisqu'au sein d'un même corpus, les propositions tirent sans cesse d'un côté ou de l'autre, selon la circonstance. Fabriquer un poème autobiographique avec des fragments de vie d'atelier, c'est pour Filliou dévoiler son travail d'écrivain du jour, obsédé par sa pratique et disponible à tout ce qui l'entoure, autant qu'exprimer l'intrication profonde d'un goût et d'une émotion, du matériel et de l'intime. Puisque, comme dans la philosophie bouddhiste, il n'est pas de séparation entre méditation et actions, sentiments et sensations quotidiennes, la disparition de l'art se fait les yeux entrouverts, comme une expérience consciente d'elle-même qui sait aussi ponctuellement se relâcher :

Guère besoin de conclure pour autant que la distraction doit absolument l'emporter sur la vigilance, l'inattention sur la conscience attentive. Il n'est pas question ici de renverser des valeurs de façon doctrinale, mais de comprendre que la polarité s'inverse en fonction de la situation, la question étant uniquement de cerner dans quel environnement, et dans quelles dispositions [...], l'état de

265. Graziani, *Ibid.*, p. 160.

266. *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*

distraction peut être plus bénéfique que la vigilance ou la conscience réflexive de l'action en cours²⁶⁷.

Si la pratique poétique dépend de préférences circonstanciées, c'est parce qu'il n'est pas de « bonne » attention, comme il n'est pas de « bonne » attitude : celle-ci épouse le moment, qui est à saisir comme une chance, l'occasion d'une nouvelle variation.

Lorsqu' Anne Moëglin-Delcroix propose d'étendre la notion d'*ephemera* au-delà des publications dont le contenu est rattaché à un événement daté ou à une action précise, elle entend prévenir le danger « d'homologation » du livre d'artiste comme *genre* parmi les autres, qui pourrait être cultivé pour lui-même. « Il est essentiel que le livre préserve sa qualité de véhicule, de moyen pour dire quelque chose, *hic et nunc*, qu'il préserve sa qualité de médium, et de médium *ad hoc*²⁶⁸ », dit-elle plus loin. D'autre part, l'*ephemera* est une idée intrinsèquement provocante au regard des usages de l'art, continue-t-elle, puisqu'il répond à « l'urgence de l'instant » et témoigne, corrélativement, d'une « absence de prétention à la pérennité ». Ce qu'il permet, c'est cette adhésion au présent qui donne à voir la variation pour elle-même. Sa ponctualité dans le temps ne lui enlève pas sa valeur, au contraire, puisque ladite valeur passe en réalité par une infinie variété de degrés. Tout, chez Filliou, est un *ephemera*, en quelque sorte : ils ne sont plus des à-côtés qui complètent l'œuvre, mais elle-même diffractée, puisqu'ils soutiennent la gageure d'inscrire l'éphémère dans la durée. « Il[s] n'empêche[nt] pas ce qui est passager de passer », « mais il[s] l'empêche[nt] de disparaître de la mémoire²⁶⁹ ».

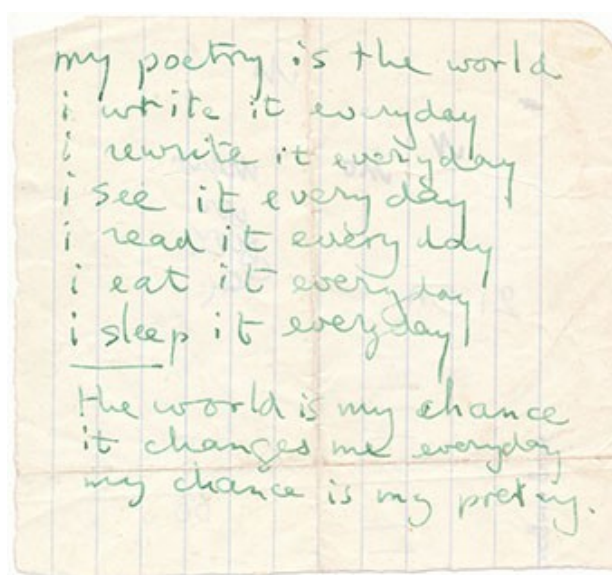
En revendiquant cet enracinement dans l'ici et maintenant, le poème circonstanciel – au sens étendu – est « absolument dans le temps et dans [son] temps²⁷⁰ » et se pose en *cadeau* rendu au monde. Il oppose ainsi à un rapport de *contemplation* des œuvres un rapport de *lecture*, dit encore Anne Moëglin-Delcroix, prouesse la plus radicale (comme le soulignait aussi Robert Filliou) de l'art contemporain, qui fait entrer la lecture dans l'histoire des arts visuels. Ce haut fait dépend de ce que le poète-plasticien adhère à sa poésie comme à celle du monde :

267. *Ibid.*

268. Anne Moëglin-Delcroix, « Brûlots d'artistes », *Sur le livre d'artiste, op. cit.*, p. 339-340.

269. Anne Moëglin-Delcroix, « Art de circonstance », *Ibid.*, p. 321.

270. *Ibid.*



Écrit en 1971 par Herman de Vries, ce court manifeste nous servira d'étendard pour conclure notre propos. Si « ma poésie est le monde », c'est parce que « le monde est ma chance », c'est-à-dire l'occasion d'être tous les jours changé par lui. Il existe un lien viscéral entre la circonstance, la disponibilité (l'attention) et la chance (dont la polysémie est plus justement rendue par l'anglais : risque, aubaine, hasard, faveur, fortune, possibilité, etc.). Car si ce n'est pas le poète qui fait la poésie mais le monde, « le poète n'est poète que parce qu'il appartient au monde ; une telle poésie ne se limite donc pas à l'écriture, mais se voit, se lit, se mange et même se dort, chaque jour, bref, elle est la vie même²⁷¹ ».

À l'instar de Jacques Jouet qui répète à l'envi qu' « un poème est un baiser donné au monde²⁷² », Filliou se rêve prodiguant son amour et ses largesses. Il avait l'intention de se faire élire président en se présentant en Père Noël qui promet toute chose et qui donne des cadeaux à tout le monde²⁷³. Sur une de ses boîtes, on peut lire : « je me demande comment les poètes écrivent des poèmes / je ne demande pas pourquoi / j'aimerais pouvoir / écrire des poèmes » (« *I wonder how poets write poems, I don't wonder why, I wish I could / write poems* ») ; et il ajoute la note suivante : j'ai pensé ajouter un cadeau UN POÈME (« *I thought of adding a gift A POEM* »). La question du pourquoi est laissée de côté, puisque le fragment conclusif « *write poems* », qui est aussi le titre, est isolé sur la

271. Anne Mœglin-Delcroix, « au-delà du langage », *Ibid.*, p. 425.

272. Cf. notre échange en annexes (section II, n° 3).

273. Cat. Lebeer Hossmann, p. 185.

seconde partie de la boîte : les motivations ou intentions ne sont pas pertinentes au regard du passage à l'acte. Ce qui compte, c'est écrire, en dépit de sa propre incapacité. Le poème s'incarne alors sous la forme de ce présent détachable et potentiellement adressé. Puisque « faire des cadeaux à vos parents et amis, c'est de la poésie²⁷⁴ », disait Filliou dans *Jouer la Bible*, un « cadeau poétique » peut être un dé (« quelque chose est imprimé sur les 5 faces, une seule restant vide, pour la signature de l'enfant ») ; une lettre ; des images ou des photos d'édifices et de villes (« sur la face vide, l'enfant peut dessiner la ville d'où il écrit »). On comprend ici que les *Longs Poèmes Courts*, sous le format cartes postales, font partie de ce corpus de dons poétiques.



Write poems, 1975, deux boîtes en carton, mine de plomb, pastel et encre sur papiers, 5,2 x 34,5 x 27,2 cm, collection privée (non renseigné).

Le poème comme présent renvoie à la notion de « don de vivre » (« *Gift for Living* ») que Filliou a rapidement évacuée de son lexique, par peur qu'elle soit mal comprise. L'activité d'offrir l'a remplacée et contribue à intégrer, tacitement, le concept à la production. En effet, l'idée de « don » est à prendre chez lui littéralement, au sens que lui attribuent aussi de Vries ou Jouet, un don *pour* la vie et non un principe d'élection personnelle²⁷⁵ ; une joie de la création. Chez Filliou, le poème-cadeau contribue à l'*Art de*

274. *EAAV*, p. 206.

275. Cat. MuHKA, op. cit., p. 40.

la Paix, mais seulement après avoir travaillé à « rajeunir l'art d'offrir » avec l'aide de George Brecht, pendant la période *Cédille qui sourit* :

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 collection²⁷⁶.



Optimistic Box n° 4 et 5, 1968-1980, cochon en céramique et étiquettes, 9,5 x 16,5 x 11 cm, Remscheid, Wolfgang Feelisch.

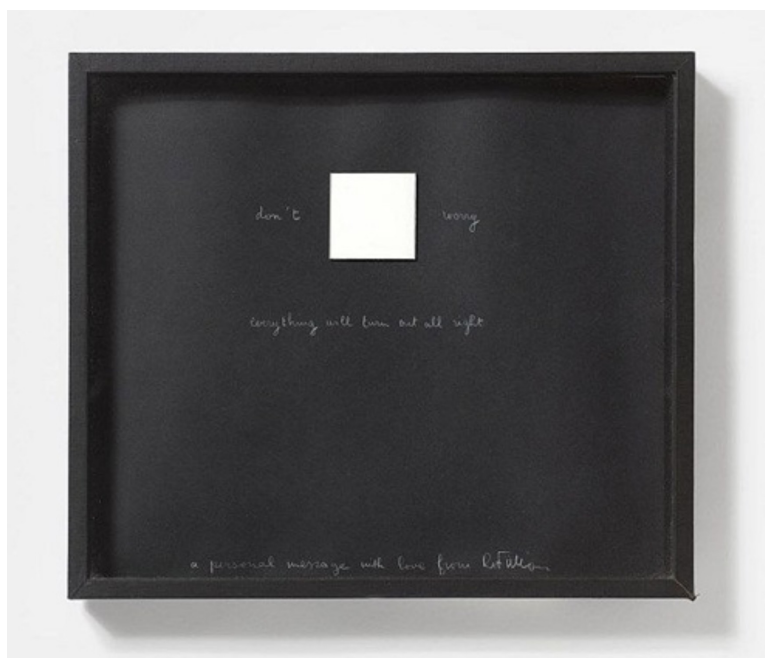
De cette tentative de rajeunissement émerge un corpus de « Boîtes optimistes », présentées lors de l'exposition *Offerings inattendus* à Paris en 1968, à l'instar des n° 4 et 5 ci-dessus. Ils closent la série en deux temps : « une chose que j'ai appris / depuis que je suis né » « que je dois mourir / depuis que je suis né ». L'idée de thésaurisation, matérialisée par la tirelire cochon, est associée à celle de la mort : la prodigalité serait alors une façon de combattre cette dernière autant que de résister au repli sur soi auquel elle tend à conduire. Le message « optimiste » de Filliou consiste à vouloir briser ce lien de causalité entre avarice et vanité, sûrement en brisant la cagnotte. Car le présent participe à l'environnement *COMMEMOR*²⁷⁷(1967-1970), dans les mêmes années, cette *Contribution à l'Art de la Paix* faite d'une *Invitation au voyage*, des *7 childlike uses of warlike material*, du « *Kingdom of arts is inside you* » (inspiré du titre de Tolstoï, ouvrage de référence du Mahatma Gandhi), entre autres, et, en ce qui nous concerne ici, des *Messages Personnels*. Ces derniers peuvent être considérés comme les ancêtres des *Poèmes adressés du jour* de Jacques Jouet, qui les systématisent, en quelque sorte, grâce au dispositif oulipien :

276. Filliou repris par Jouval, *op. cit.*, p. 32.

277. Pour « Commission Mixte d'Échange de Monuments aux Morts » : « j'ai adressé la proposition aux gouvernements européens, qui se sont si souvent affrontés dans des guerres, que pour sceller définitivement la réconciliation ils devraient échanger leurs monuments aux morts respectifs [...] » (Cf. Jouval, p. 51).

J'ai commencé le 29 mai 2013 ce qui sera la dernière procédure – inachevable – de cette entreprise, le *poème adressé du jour* ou PPP, *projet poétique planétaire*. L'idée du *Poème adressé du jour* est de plaire au plus grand nombre, mais un par un. À quoi bon, pour un poète actif aujourd'hui, rêver que sept milliards d'êtres humains lisent ses petites crottes de poèmes comme s'il était Baudelaire ? Un autre rêve est que chaque être humain, semblable, co-listier, amie inconnue, frère... ait un jour le sien, de poème, le sien, pour lui d'abord.

C'est pourquoi je commence par les « pages blanches » des abonnés du téléphone du département de l'Ain (01) de la République française. [...] J'envoie à chacune et chacun, par voie postale, un poème. Je joins mon adresse et un bref exposé du projet d'ensemble. Il n'est pas certain que, de mon vivant, j'arrive à l'Aisne [...]. Cela s'appelle la transcendance, la seule que je reconnaisse et qui est celle des grands nombres. C'est déraisonnable. Et alors ? J'aurai essayé. Et, qui sait ? j'aurai peut-être été aidé par d'autres, de mon vivant ; ils continueront peut-être après ma mort. Ça fait beaucoup de peut-être²⁷⁸.



Five Personal Messages (I mean It) : Don't worry everything will turn out all right, 1969-1970, cadre, papier, miroir, 32 x 36,5 x 3,5 cm, collection n. r.

Chez les deux poètes, il y a cette idée d'un don qui conduirait à la commensalité : le partage de l'attention revient au partage de l'activité d'écrire, puisque, seul, impossible de s'adresser à *chacun*. Les *Messages Personnels* de Filliou sont des adresses d'amour et de réassurance : n'aie pas peur, tout ira bien, tout finira par s'arranger, disait l'un d'entre eux.

278. Jacques Jouet, « PPP, le Poème adressé du jour », OULIPO [en ligne]; <https://oulipo.net/fr/ppp-le-poeme-adresse-du-jour>.

Si la poésie est un don, ce don doit perpétuellement être reversé au monde, et cette réciprocité s'active au quotidien : « poésir », dit Jacques Jouet, est « un acte essentiellement concret²⁷⁹ ». Dès lors, le *Message Personnel* invite à adopter cet état d'esprit ; cet état de l'esprit qui porte attention (*to mind*), à lui-même (*the mind*) et aux autres :



Robert Filliou, *MIND*, 1969, sérigraphie couleur, 41,5 x 46,5 cm, Göttingen, Udo Breger.

Filliou fait injonction à *s'occuper de* tout en demandant de se recentrer sur son propre esprit : dans ce *Message*, il dit aussi qu'il se préoccupe de son destinataire, puisqu'il lui réitère son amour. Il opère ainsi la jonction entre écriture attentionnelle et sculpture de soi, dans un effet stylistique de condensation maximale qui est comme *déplié* par les *Poèmes adressés du jour* de Jouet. Filliou établit ici une analogie cruciale entre posture, dispositif et état d'esprit, tous trois entés sur l'écoute et l'attention. S'il n'emploie pas, au

279. Dominique Moncond'huy, « Jacques Jouet, une singulière attention au monde », *Jacques Jouet : études réunies et présentées par Marc Lapprand et Dominique Moncond'huy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 201-212.

sujet de sa pratique poétique, le terme de dispositif, il faut bien considérer les *Messages Personnels* comme une mécanique de cette attitude attentionnelle qui est au cœur de son écriture. De façon analogue, le poème du jour vient après l'hommage qui lui est rendu : tous les matins, lorsqu'il se lève, Jacques Jouet va à la fenêtre et dit « Bonjour, le jour ». Si cette parole n'est pas le poème, elle est ce qui le rend possible, puisqu'il faut bien admettre « qu'il y aura un jour où [il] ne pourra pas être ponctuel, où cet hommage [il] ne pourra pas le rendre ». Si bien que le poème qui vient ensuite est « un cadeau, à coup sûr. C'est sans doute pour le rendre, lui aussi que le poème, je l'adresse, l'expédie et donc l'offre à une personne du monde²⁸⁰ ».

« Le poème adressé du jour » est la poursuite du projet initial de Jacques Jouet, « le poème du jour », commencé en 1992²⁸¹, qui n'était à l'origine pas voué à la publication – ce qui paraît en accord avec une définition élargie de l'*ephemera*. Ces poèmes sont marqués du sceau de l'intouchabilité (Jouet s'autorise seulement à corriger une coquille de-ci de-là), le véritable poète étant « toujours inspiré », selon le mot de Queneau. Jouet met en place bon nombre de contraintes pour remplir ses journées, et les poèmes du jour varient formellement selon les périodes (nature morte, portrait, paysage, portrait de groupe, peinture d'Histoire, abstraction...). Il ne s'agit donc pas d'un journal, sauf à proprement parler – ou à le concevoir comme *extime* – mais bien d'un dispositif-cadre, à la suite de ceux de Perec. Jouet ne propose cependant pas, contrairement à ce dernier, une exploration systématique du temps et de l'espace quotidiens mais plutôt, à la manière de Filliou, des variations qui le contournent parfois, l'enserrent à d'autres moments. Si le poème du jour est terminé, « c'est qu'il est bel et bon » à ses yeux, explique Jacques Jouet : la création s'en remet donc à l'humeur du jour, en quelque sorte, elle est tout entière livrée aux conditions particulières de celui-ci.

*

Le premier enjeu de l'écriture attentionnelle n'est pas tant *quoi* regarder que *comment*, c'est-à-dire quelle est l'attitude juste à adopter vis-à-vis d'un objet fuyant, retors, qui bascule sans cesse vers l'évènement ; auquel, comme le dit Barthes, l'écrivain est toujours tenté d'assigner un sens (un but, une direction, une signification) tandis que son examen devrait au contraire porter à conséquence et permettre de suspendre ledit sens et tout

280. Cf. notre échange en annexe, *op. cit.*

281. Aujourd'hui compilé dans deux recueils de presque 900 pages chacun : *Navet, linge, œil de vieux*, en décembre 1998 puis *Du jour* en décembre 2013, tous deux chez P.O.L.

point final :

La littérature peut nous apprendre à regarder et à voir – et à regarder et à voir beaucoup plus de choses que ne nous le permettrait à elle seule la vie réelle – là où nous sommes tentés un peu trop tôt et un peu trop vite de penser²⁸².

Pour ne pas penser trop vite, en effet, il faut concevoir des dispositifs : on ne réalise plus des œuvres mais des expériences. *In fine*, ce qui fait événement n'est pas le quotidien lui-même mais le regard qu'on lui porte, donc l'écriture.

« Comment voir le tissu si ce sont seulement les déchirures qui le font apparaître ?²⁸³ », demandait Perec dans sa célèbre *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* en octobre 1974. C'est toute la difficulté à voir, à distinguer la trame de notre existence, tant individuelle que commune, qui est explorée par l'écrivain dans ses textes de l'infra-ordinaire. Dans les pages du « Réel 1 » place de la Contrescarpe, il raconte la nuit qu'il y passe le 18 juin 1969. Faisant de cette gageure l'objet même de la description, l'on comprend progressivement que c'est le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour qui l'intéresse ; avec les moments d'indétermination, de flottement propre au cycle nyctéméral. Il faut noter l'omission du terme technique dans le texte de *Lieux*, tandis qu'il apparaît dans *Espèces d'espaces*, associé à la jubilation de le connaître et de le « placer ». La minutie langagière est plus jouissante que l'attention descriptive ; cette dernière, plus proche du vécu, mène à la rêverie, à la fatigue et à la lassitude. Si bien qu'à la fin de l'exercice, Perec manque presque de remarquer que la nuit est finie :

Le jour point-il ? La nuit blanchit, c'est un fait, mais encore minuscule.

[...] Le jour point.

[...] La nuit se colore très légèrement.

[...] Les réverbères sont éteints ; je mets un certain temps avant de le remarquer.

[...] Il fait jour²⁸⁴.

Face à la saturation du regard, à sa dispersion inévitable et à l'épuisement qui point au petit matin, c'est toute l'observation qui est mise en péril. C'est cette dimension expérimentale que Perec met en scène : comment la décision même de regarder affecte les qualités scripturales, et comment celles-ci doivent s'armer en retour pour mieux affronter les difficultés propres à l'attitude attentionnelle. Ce tissu de la vie dont parle aussi Wittgenstein est autant force de cohésion que de recouvrement : le quotidien se trouve peut-être dans cette déchirure toujours répétée du passage des jours, qui fait

282. Jacques Bouveresse, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », *Éthique, littérature, vie humaine, op. cit.*, p. 95-145.

283. Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, op. cit.*, p. 38.

284. « Contrescarpe, réel 1 », *Lieux*, Paris, Seuil, 2022, p. 95-97.

événement tout en étant la matière même du tissu sur lequel l'existence vient s'imprimer.

Les descriptions *in situ* de Perec comme le *Poème du jour* de Jouet s'ancrent dans cette pratique quotidienne : à chaque jour son poème signifie littéralement que l'écriture s'installe dans la discipline du corps et devient une vigie pour l'esprit. Contrairement à ce que propose Apollinaire dans « L'esprit nouveau et les poètes », on ne *part* pas d'un fait quotidien ; ou, plutôt, la célèbre image du mouchoir qui tombe comme « levier avec lequel le poète peut soulever tout un univers » suppose un autre type de transcendance. Une transcendance *de l'habitude* ; non du trivial – ne pas se moucher dans le tissu souillé –, ni de ce qui se cache sous celui-ci. Il n'y a pas de dimension herméneutique dans la pratique attentionnelle :

Le monde ne s'y dénude pas [dans le livre], n'y donne aucune explication de soi-même, de ses supposés sens ou non-sens. Le monde sur lequel je me refuse à pleurer, mais il traverse, à pied pas sec, sans protection, sous les regards²⁸⁵.

Non content de faire du dispositif scriptural une borne pour l'écrivain, une limite et une mesure à laquelle se conformer/confronter, l'écriture attentionnelle lui oppose une résistance en tissant jusqu'à l'indistinction écriture et vécu :

[...] Le monde, non plus comme un parcours sans cesse à refaire, non pas comme une course sans fin, un défi sans cesse à relever, non pas comme le seul prétexte d'une accumulation désespérante, ni comme illusion d'une conquête, mais comme retrouvaille d'un sens, perception d'une nourriture terrestre, d'une *géographie* dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs²⁸⁶.

Le *modus operandi* établi par Perec lors de l'écriture de la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* atteste de son ambition à témoigner, en temps réel et *in situ*, de la vie d'un lieu donné. Il s'installe sur la place Saint Sulpice et, trois jours durant, consigne méticuleusement ce qui passe sous ses yeux. Il se refuse à traiter de l'historique, du déjà raconté, pour mieux explorer « ce qui reste ». Ce sont les propriétés « minimums » des objets décrits qui l'intéressent. Il met en place un protocole strict, servant de cadre à l'épuisement du réel proposé (une date, une heure, un lieu, le temps). Pour une autre tentative, celle de *Description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978* (qui est aussi une pièce radiophonique), il s'essaie à l'inventaire exhaustif de « toute une réalité donnée » par la parole en direct, soit à la gageure de décrire le réel en temps réel. C'est le passage de l'enregistrement à l'inventaire qui se charge de cette opération, comme

285. Jacques Jouet, article *op. cit.*, p. 204.

286. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 156.

l'explique Bernard Magné : « L'enregistrement énumère les choses, l'inventaire dénombre des mots. Or le dénombrement des mots, concernant un ensemble fini [...] est maîtrisable et peut aboutir cette fois à une liste exhaustive. L'inventaire est une revanche de l'écriture sur la nature²⁸⁷ ». En effet, dans le chapitre un de la *Tentative d'épuisement*, le premier geste qu'opère Perec est le dénombrement complet des « choses strictement visibles » et d'abord celles qui sont fixes : les mots, puis les symboles et les chiffres. Comme si la première tentation de l'écrivain était effectivement cette réassurance, la possibilité d'enclaver dans un ensemble fini une partie de ce qui est observé. L'on pourrait évidemment postuler que s'il commence par les traces visibles c'est parce qu'elles sont immobiles et donc plus faciles à appréhender. Mais l'on pourrait aussi bien avancer cet argument au sujet de la matière de la table où il rédige son texte, par exemple. Commencer par recenser des mots, c'est une manière pour Perec de placer l'entreprise sous l'égide du langage, de faire basculer l'enregistrement « neutre » vers le travail formel d'organisation rendu nécessaire par le réalisme. Cecile De Bary, dans son article « Le réel contraint », analyse d'une façon analogue cette entrée en matière : « la liste, chez Perec, n'est pas seulement moyen d'atteindre le monde, mais liste de mots, virtuellement poétique²⁸⁸ ». Si bien que le langage réel désigné par l'écriture se fait autonome. Les mots, dans les premiers temps de ce travail, forment effectivement une balise pour Perec, lui permettant de s'ancrer dans le paysage et de déployer son œil vers les *Trajectoires*, les *Couleurs*, etc. Ils font filtre, médiation entre l'écrivain et le réel brut et proliférant qui s'offre à lui. La fixité du signe sera aussi ce qui empêche l'épuisement provoqué par la simultanéité : « plusieurs dizaines, plusieurs centaines d'actions simultanées, de micro-événements dont chacun implique des postures, des actes moteurs, des dépenses d'énergie spécifiques²⁸⁹ ». Perec avance péniblement dans sa description, ressassant du même, cherchant « une différence » dans la répétition. Peu à peu, elle change d'objet. Elle devient description de ce qu'elle est en train de réaliser, de ses propres conditions, une réflexion en abyme sur l'écriture du réel. Perec mange, boit, croise des amis, encode des références, propose des jeux, ce qui fait que la systémativité s'estompe progressivement. La mise en œuvre du programme infra-ordinaire donne lieu à un sentiment d'inachevé. La temporalité du projet (trois jours) paraît arbitraire et Perec, semble-t-il, ne peut *s'empêcher d'écrire*. En signalant, par des détails infimes,

287. Bernard Magné, « Carrefour Mabillon : Ce qui passe, passe », *Georges Perec*, Paris, André Dimanche Editeur / INA, 1997, p. 33.

288. Cécile De Bary, « Le réel contraint », *Poétique*, n°144, 2005, p. 481-489.

289. *Tentative*, p. 15.

l'irruption du littéraire dans le travail de recensement (pour n'en donner qu'un exemple, à la page 32 « passent des ouatures »), Perec semble mettre en scène les conditions mêmes de l'impossibilité de cette écriture objective du réel. D'autre part, il s'épuise plutôt qu'il n'épuise son sujet. Conscient de ce risque-limite, le poète de l'endotique sait, comme son futur collègue oulipien, qu'

écrivain tous les jours, il y aura du texte aussi insupportable... je ne sais pas... que la vaisselle ou le brossage des dents ou la présence morne des choses trop régulières qu'au moins on ne fixe pas, mais il y aura peut-être autre chose²⁹⁰.

Et il s'en accommode, presque au sens ophtalmologique du terme. Car donner à voir la mise en échec (la « tentative »), la « présence morne », constitutive du dispositif, est tout aussi crucial que d'en révéler les moments épiphaniques. Ouvrir le littéraire au journalier comme renouvellement têtu de ces tentatives de saisie c'est en fait lui *laisser une chance*, laisser émerger cet « autre chose » encore inconnu.

Adoptant la posture d'un être-œil qui n'est pas sans rappeler une éventuelle figure du démiurge ainsi que ce travail de *mise au point* de la vision, Perec place son entreprise sous la tutelle d'un désir de saisie totale du réel. Cette position évoque celle d'*Un homme qui dort* (1967), au regard avide et fixe pourtant en bute contre un réel qui se refuse à lui délivrer du sens et s'en tient à offrir l'évidence :

Il te semble que tu pourrais passer ta vie devant un arbre, sans l'épuiser, sans le comprendre, parce que tu n'as rien à comprendre, seulement à regarder : tout ce que tu peux dire de cet arbre, après tout, c'est qu'il est un arbre ; tout ce que cet arbre peut te dire, c'est qu'il est un arbre, racine, puis tronc, puis branches, puis feuilles. Tu ne peux en attendre d'autre vérité. L'arbre n'a pas de morale à te proposer, n'a pas de message à te délivrer²⁹¹.

L'écrivain, qui prend sur lui de regarder (véritablement), en est alors réduit à désigner ce qu'il voit, à le nommer. Non seulement le réel n'a rien à lui révéler mais qui plus est la figure du regardeur devient peu à peu anxiogène :

Tu n'es plus qu'un œil. Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s'il s'était complètement retourné [...]. Il te regarde et il te cloue. Tu ne cessera jamais de te voir²⁹².

L'attention portée au quotidien semble se retourner contre l'écrivain, conduisant à une sorte d'autoscopie permanente. Perec paraît avoir intégré cette limite qui est aussi un

290. Jacques Jouet, *Du jour*, Paris, P.O.L, 2013, p. 14.

291. Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Éditions Denoël, 1967, coll. « Folio », p. 41.

292. *Ibid.*, p. 102.

danger. Dans la *Tentative*, il signale l'impasse de l'exhaustivité : « la phrase inaugurale du texte de Perec entame son énumération par un “par exemple”, et la clôt sur un désinvolte “et bien d'autres choses encore” : c'est avouer d'entrée comme illusoire cette entreprise d'épuisement où le sujet s'épuise²⁹³ ». L'écrivain révèle les obstacles auxquels il est confronté et revendique un texte finalement impur, dans lequel viennent jouer indifféremment le réel dénoté mais aussi l'autobiographie et les jeux formels. La consignation neutre du réel n'est pas une fin en soi, elle intègre toutes les dimensions de l'œuvre perecquienne. Elle inaugure un « réalisme médiat et second », comme l'explique Cécile De Bary, qui dépasse « les oppositions entre écriture et expression d'une réalité²⁹⁴ ».

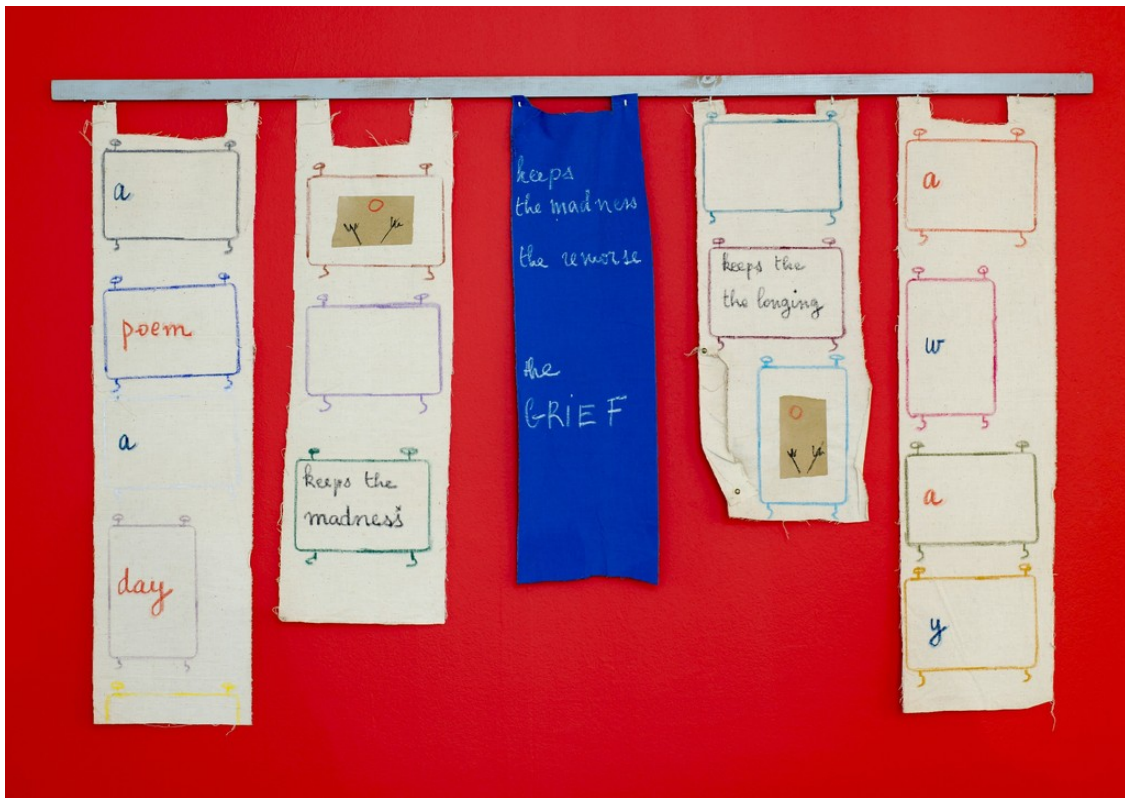
Cet épuisement est un entraînement vers et à la méditation. Il faut souligner que Perec, comme Filliou, accepte cette dérive – puisqu'il en donne une définition exemplaire à l'entrée de la *Tentative*, que nous avons déjà citée : « ce qu'il se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps [...] et des nuages²⁹⁵ ». Chez Perec, la méditation est thématisée sous la forme d'une mise en tension du regard, entre rêverie et arrimage. Il s'agit souvent de « regarder en l'air », de « rêvasser » autant que de s'exercer au plus de précision possible : la méditation naît ponctuellement de ce relâchement de l'attention, désiré ou subi. L'accumulation des poèmes du jour chez Jouet conduit à ce même mouvement – « engager la songerie vers son étirement maximum²⁹⁶ » – qui implique aussi, du côté du lecteur, une sorte de somnambulisme : une forme de la lecture en attente d'une saillance, d'une prise où l'esprit viendra s'accrocher presque par inadvertance. L'écriture attentionnelle donne à voir les infinies variations d'une attention flottante, déformante, focalisée... C'est la continuité du dispositif, réitéré sur plusieurs jours (voire quotidiennement), qui ramène ces oscillations à une fluidité.

293. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 51.

294. Cécile De Bary, article *op. cit.*

295. *Tentative*, p. 10.

296. *Du jour*, *op. cit.*, p. 17.



A Poem A Day, 1979, tissus, bois, 88 x 150 cm, Bruxelles, collection Éric Decelle.

« Un poème/un jour » instaure ce « continuum de banalité » qui définissait l'œuvre de Filliou selon le poète Benjamin Patterson :

Les choses n'étaient pas vues séparément comme extraordinaires ou comme ordinaires, mais plutôt comme un *continuum de banalité*. Ainsi, il n'y a pas de bizarre, il n'y a pas de précieux, et il n'y a pas de négation dans ce travail. Cependant la « beauté » s'y trouve²⁹⁷.

Sur les morceaux de tissu, l'on peut lire, écrits au pastels colorés, les fragments suivants : « *a poem a day / keeps the madness / keeps the madness the remorse the GRIEF / keeps the – the longing / a-w-a-y* ». La découpe du poème en différentes tailles et couleurs de toile crue évoque les drapeaux de prière tibétains, les *loungtas*, et fait de ce poème visuel un mantra, un porte-bonheur. L'amphibologie sémantique qu'induit l'aspect formel et l'isolement, en fin de strophe, du syntagme « *a way* », dont chaque lettre est séparée, conduit à une double traduction :

un poème par jour	un poème par jour
garde la folie	fait de la folie
garde la folie le remords le	fait de la folie du remords du

297. Repris par Tilman, *op. cit.*, p. 161.

CHAGRIN garde le – le languissement à distance	CHAGRIN fait du – du languissement une voie
--	---

Le jeu d'une composition « à retardement » permet à Filliou de faire du verbe anglais « *to keep* » l'emblème de cette écriture quotidienne : il s'agit à la fois de maintenir à distance et de garder près de soi (la formation anglaise verbe + particule permet de passer d'un sens à l'autre). Le poème du jour est à la fois ce qui permet de se préserver du chagrin et de la folie et ce qui rend leur intégration possible : c'est par la répétition qu'il pourra faire d'elles des valeurs positives, passer de la prière (du mantra) au talisman. Comme chez Perec, ce dispositif scriptural s'inscrit dans une tension vers un objet de désir absent, inatteignable : « *longing* » signifie autant envie que nostalgie. Il induit un rapport au temps long de la pratique : la méditation est à la fois un horizon lointain (« *away* »), une distance à parcourir ; et une façon, un moyen, une voie pour résorber cette même distance (« *a way* »).

S'épuiser à voir, c'est s'exercer à faire émerger de chacune des expériences une méditation. Au sens littéral, elle naît du caractère réflexif des entreprises, qui oriente l'attention sur les dispositifs eux-mêmes (notamment dans le travail de remémoration). Chez Perec, l'importance du métalangage, dans *Lieux*, notamment, fait de la méditation une rumination, un ressassement. L'épuisement physique et moral dévoile une stratégie d'« ostentation de la part du scripteur », explique Claude Burgelin dans la préface, qui « met en jeu l'écrivain dans son activité même²⁹⁸ ». L'attention se concentre et se relâche successivement dans la méditation. Le travail de remémoration, chez Perec, fait de cette dernière un exercice spirituel en propre, éprouvé dans le travail de remémoration, comme il s'en explique dans l'entretien avec Frank Venaille au sujet de *Je me souviens* : « et dans cet instant, il se passait des tas de choses intéressantes qui pourraient être l'objet d'un autre texte, montrant cette suspension du temps, ce moment où j'allais chercher ce souvenir dérisoire²⁹⁹ ». Encore une fois, l'on voit bien que l'écrivain ramène au présent de l'écriture : cet état de suspension que Perec qualifie lui-même comme étant « de l'ordre de la méditation » et « d'une volonté de faire le vide » fait l'objet d'un métatexte jamais rédigé, mais qui se lit comme la trame de tous ses projets extraordinaires. C'est dans ce « flottement » que s'exerce paradoxalement l'écriture

298. *Lieux, op. cit.*, p. 15.

299. Perec, *Je suis né, op. cit.*, p. 88.

attentionnelle. De la même façon, dans la *Tentative*, l'attention portée au réel permet à Perec une neutralisation du vécu rendue nécessaire dans son entreprise mémorielle. L'écrivain laisse son imagination se délier dans ces moments de lassitude liés à l'activité de voir qui engendrent une forme d'abandon. Lorsque l'attention est déviée, l'écriture est alors sujette à évoquer, presque malgré elle, le vécu personnel, dans des formes d'encryptage notamment (« un sac (tunisien) sur lequel il y a écrit "SOUVENIR" »). Perec mentionne aussi l'emprise du lieu, dont le choix n'est pas anodin, et la recherche qui lui est associée (« Curiosité inassouvie (ce que je suis venu chercher, le souvenir qui flotte dans ce café [...])»). L'image de soi apparaît subrepticement, comme un langage second pris entre les lignes de l'inventaire. La *Tentative d'épuisement* permet le dévoilement de la contamination du réel par le vécu singulier qui lui est systématiquement associé. De la même façon, Jacques Jouet, malgré son refus de nommer ses poèmes du jour « journal », avoue avoir été submergé par leur caractère intime lors de lectures rétrospectives – celui-ci lui « explosait » alors au visage.

L'attention détaillante permet cette mise en crise du vécu à travers la dissolution des contraires ; elle défait, dans l'expérience, l'opposition subjectif/objectif. Retour à l'image du tissu chère à Wittgenstein, où ce qui masque et recouvre est aussi ce qui tient ensemble, où tout est irrémédiablement enchevêtré, indivis :

Continuer [...]

Ou bien encore : s'efforcer de se représenter, avec le plus de précision possible, sous le réseau des rues, l'enchevêtrement des égouts, le passage des lignes de métro, la prolifération invisible et souterraine des conduits [...] sans laquelle nulle vie ne serait possible à la surface.

En dessous, juste en dessous, ressusciter l'éocène : le calcaire à meulière, les marnes et les caillasses, le gypse [...] ³⁰⁰.

Le quotidien, en tant que formation infra-dialectique, ne cesse de confronter l'informe (la vie jaillissant dans sa créativité anarchique) et l'amorphe (l'existence ankylosée dans des formes roides et impersonnelles), comme l'explique Bégout. Cet antagonisme existentiel est sans fin, sans synthèse : mouvement syncrétique continu qui implique une intrication absolue entre commun et privé. Dans l'éthique attentionnelle, difficile de rester à la surface : le réseau hypogée du vécu vient innover le présent de l'observation, comme en témoigne l'image du souterrain dans les « Travaux pratiques » d'*Espèces d'espaces*. Lorsqu'il faut « continuer », c'est-à-dire épuiser la description de ce qui se tient

300. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 106.

devant soi, il devient impossible de ne pas « se représenter ». « Ressusciter », « susciter », autant de métaphores de la résurgence qui conduisent au réseau hypogée de la mémoire ou de l'imaginaire chez Perec.

L'être-œil perecquien est bien constitué de cette reconnaissance que contient le voir : « il faut, pour regarder un lieu, avoir accumulé des savoirs, jouer sur la projection, la reconnaissance mais aussi l'invention dans la mesure où, pour Perec, celle-ci débute avec “quelque chose qui vous est donné”³⁰¹ ». La description, appréhendée comme l'extension d'un processus visuel fondamentalement relationnel, dépend d'une forme de mémoire : « devant un paysage, devant une émotion, devant une sensation : ça ne se met à exister que lorsque cela a été mémorisé. Mémorisé, cela veut dire non pas dans ma mémoire, mais dans une trace³⁰² ». Inversement, « la découverte, c'est quelque chose qui part de soi³⁰³ » explique Perec dans la célèbre conférence d'Albi en 1981. Enjoint à travailler sur un lieu dénué d'encryptage affectif, son expérience est marquée par l'opacité, la perte de repères, et finalement l'impossibilité d'écrire. Il faut que quelque chose soit donné, antérieurement, pour arriver à voir, à l'instar de l'acacia-faux robinier : « maintenant, chaque fois que je vois un faux acacia, je sais que c'est un faux acacia ». Dans sa réflexion sur l'intonation, Hocquard opère le même constant : il est un substrat affectif qui recouvre chaque mot dans sa présence autrement « nue » et effroyable, et c'est cette sédimentation du vécu dans chacun des termes que nous utilisons qui empêche la déréalisation. C'est elle qui permet de faire émerger des *lieux communs*, continue d'expliquer Hocquard : si ces derniers « résistent plutôt bien dans la langue », c'est peut-être parce qu'ils sont porteurs, malgré tout, « de toute une gamme d'intonations ».

Se révèle ce qui apparaît d'abord comme un paradoxe : c'est par l'effort constamment renouvelé d'attention au quotidien qu'un détachement, un décollement peut se produire ; et seulement à la condition de ce ressassement. Retour au dispositif : c'est par la répétition, comme l'explique Kierkegaard repris par Bégout, que peut se produire « la sainte assurance de l'instant présent ». À nouveau, c'est à une réversion des valeurs qu'incitent Filliou comme Perec : la pratique attentionnelle, en tant

301. Michael Sherigham, *op. cit.*, p. 292.

302. Perec, « À propos de la description », *Entretiens et conférences 2 : 1979-1981*, Dominique Bertelli, Mireille Ribière (éd.), Nantes, Joseph K, 2003, p. 227-243.

303. *Ibid.*

qu'expérience ou tentative toujours renouvelée, têtue, devient le « mot d'ordre de toute conception éthique ». Il ne suffit pas de la reconnaître comme le fait incontestable de notre existence, « il faut vouloir concrètement transformer ce *fait* en un *faire*, en une activité de transformation de soi par soi³⁰⁴ ». En effet, « celui qui ne vit pas de la répétition ne parviendra jamais à vivre, étant donné que toute existence véritable [...] se répète inévitablement et acquiert dans cette répétition une consistance continue³⁰⁵ ». Comme dans le mantra *A Poem A Day*, la répétition n'est plus « annonce du néant » ou « indice de la pulsion de mort », continue Bégout, mais « signe de la vie éternelle » puisque c'est elle qui élimine l'inquiétude de l'avenir et le regret du passé, en s'en tenant au *maintenant*, soit, littéralement, à ce qui est tenu en main.



The last time I felt sad, 1970, technique mixte sur carton, 67,2 x 94,8 cm, Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Contemporain.

304. Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 369-370.

305. *Ibid.*

Pensée échappée. Je la voulais écrire. J'écris, au lieu, qu'elle m'est échappée³⁰⁶.

L'écriture journalière – que ce soit dans les expérimentations infra-ordinaires, les poèmes du jour ou les boîtes comme journal de la création – finit (comme le dit aussi Pascal dans ce célèbre épigraphe) par se mordre la queue : elle s'échappe tout en cherchant constamment à se rattraper.

Reprenons un instant nos réflexions sur les boîtes. Elles sont le dispositif privilégié de Filliou pour *maintenir* cette attention au maintenant à *portée de main*, puisqu'elles induisent un voisinage physique et la rapidité du geste. Comme chez Jouet, il y a, dans ces écritures de l'attention, un refus de l'intime : les boîtes sont pour Filliou une mémoire matérielle des choses lues, entendues ou pensées. Le poète s'inscrit dans une tradition philosophique perdue, celle que Foucault, Hadot et d'autres cherchent à décrire et réactiver. Elles deviennent ces journaux de la pensée dont parle Foucault dans « l'écriture de soi », sorte de matière première, registre de vie non formalisé, transitoire, qui sert d'appui à une méditation. Les *hupomnēmatas* ne sont pas de simples supports de mémoire, nous l'avons vu : ils servent de matériau et de cadres à des exercices fréquents. L'aspect formel des boîtes souligne ce caractère périssable – comme si, par accumulation, elles allaient finir par s'effacer derrière l'expérience. *The last time I felt sad*, par exemple, poème de « la dernière fois que je me suis senti triste », marque certes ce moment (le huit décembre 1970), mais a surtout fonction d'activateur du souvenir. En tant que borne temporelle, il ramène au présent du lecteur : me suis-je senti triste depuis lors ? Si oui, quelles sont les différences d'intensité de mon sentiment ? etc. La boîte-calendrier devient une sorte de registre sentimental et implique une conduite, puisqu'elle décolle l'individu de son propre vécu et l'invite à se considérer comme sujet de méditation et d'action. Comme le disait aussi Kierkegaard, c'est en constituant « du passé », en s'opposant à l'éparpillement en fixant des éléments vers lesquels il est toujours possible de faire retraite que l'âme peut se détacher du souci du futur. L'écriture du présent doit « constituer un corps » à partir d'une « pratique réglée et volontaire du disparate³⁰⁷ ».

306. Pascal, *Pensées*, édition de Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 2004, collection « Folio. Classique », p. 337.

307. Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, collection « Quarto », p. 3-23.

Cette esthétique de l'existence, pour reprendre le vocabulaire foucauldien, est aussi une poétique de la lecture. Comme l'explique Barthes, le « notable » est une sorte de tableau que l'on découpe tant dans les livres, le flux de la réflexion que dans la vie, et qui crée autour de soi « un cadre, une fenêtre³⁰⁸ ». Cette topique du cadre/fenêtre est valable pour décrire les boîtes autant que la lecture « recorporalisée » qu'elles supposent. Le notable apparaît « d'un seul mouvement, comme vu et phrasé, cerné ; c'est-à-dire à la fois perçu et déjà mis en forme³⁰⁹ ». Ce petit geste de la notation est crucial puisqu'il « correspond à un système de perception avant de désigner une forme de l'écriture » : il est un mode de « captation et de découpage » de « tout ce qui se passe dans la vie ». Il peut parfois faire office, en tant que journal de bord de la vie d'atelier, de fragment autobiographique, comme dans *Black Granite and Hostile*, notes d'un aspirant poète. Le titre étrange du poème remanie un vieux texte, ou plutôt sa réminiscence partielle, dont la boîte fait l'objet : « je me souviens toujours de la première ligne d'un poème que j'ai écrit à Séoul en 1959 », écrit Filliou au crayon de papier sous l'encart, « Collines Coréennes ». « Les trois derniers mots étaient : “pour ta disgrâce” » – et l'on comprend, après cette anecdote, la mention « Hostile » du titre (dont les « granits noirs » sont peut-être ceux des collines esquissées sur la gauche).



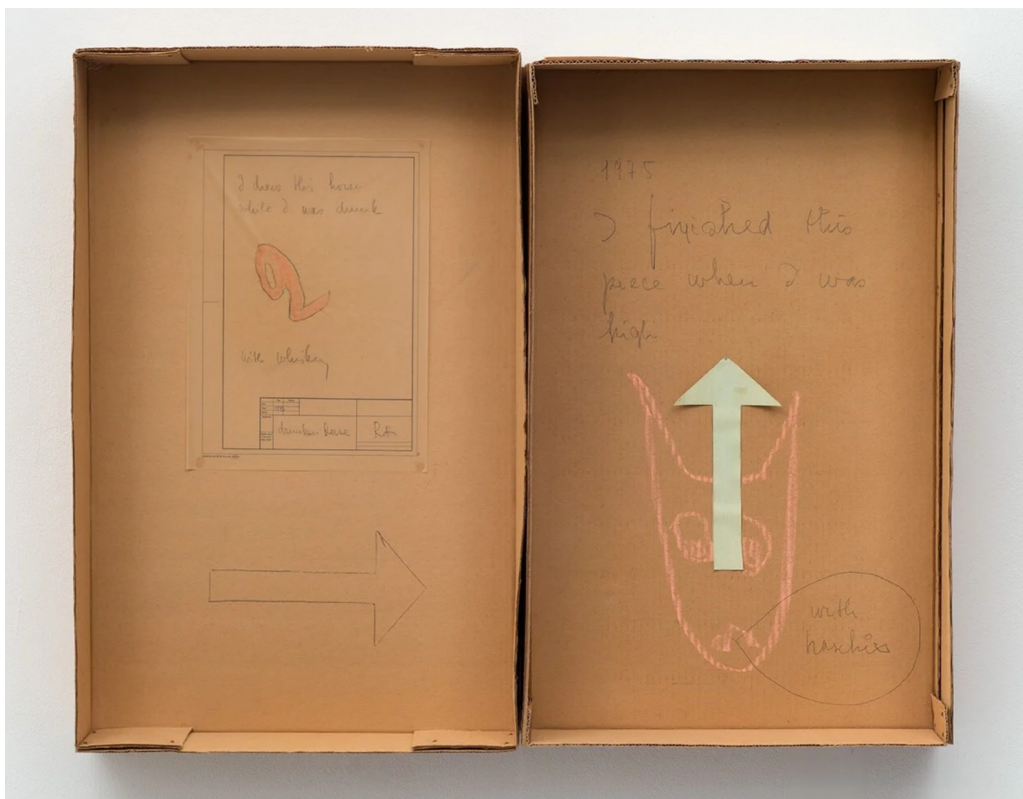
Black Granite and Hostile Preceded By Naked Skull, 1973, papier, crayon, encre, 33 x 88,5 x 5,6 cm, Londres, Galerie Richard Saltoun.

Rappel ou fantôme des premiers temps de l'œuvre, la boîte du jour peut aussi être une

308. Marielle Macé, « Disponibilités littéraires : la lecture comme usage », *Littérature*, 2009, n°155, p. 3-21.

309. *Ibid.*, p. 9. (toutes les citations suivantes proviennent également de ce paragraphe de l'article) .

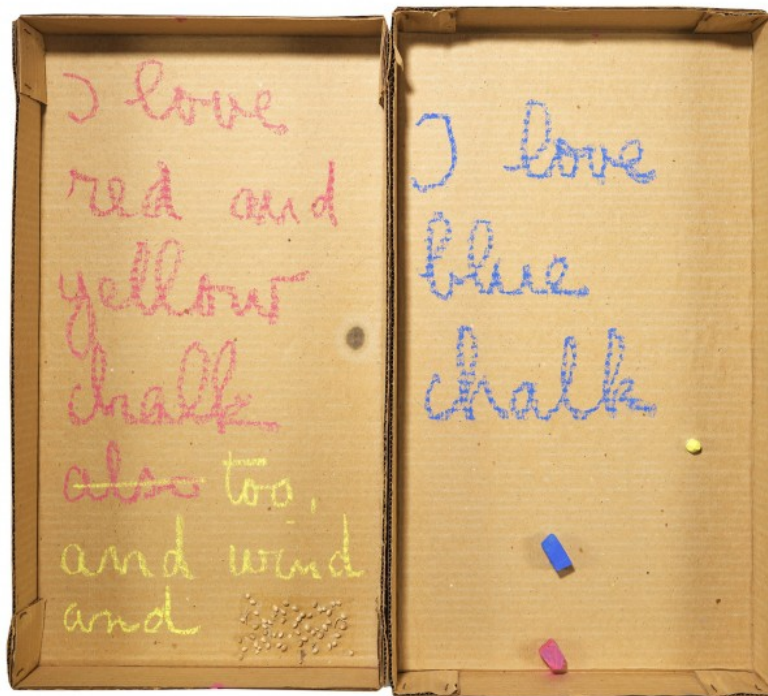
mise au présent de l'œuvre au sens où elle la parachève. Étant un support toujours disponible, elle peut en effet traîner dans l'atelier, errer longtemps avant de trouver l'occasion d'un point final : elles témoignent donc de leur propre aventure, comme *Drunken horse*, sur laquelle on peut lire « j'ai terminé cette pièce lorsque j'étais défoncé au haschich » et, dans un second temps, « j'ai dessiné ce cheval lorsque j'étais ivre au whisky ». Ici, c'est une fenêtre sur les conditions d'exécution de la pièce qu'ouvre Filliou sans vergogne. Dans l'esprit de *l'hypomnēmata*, l'on peut penser que ce poème des excès pourra, à la relecture, être interprété comme une vigie (un gardien de la sobriété ?) bienveillante ou un souvenir tendre, douloureux, c'est selon. De fait, le poète ne s'épargne rien. On peut supposer que, comme Jacques Jouet, la règle stricte de l'intouchabilité agit chez Filliou. Non pas au sens d'une pièce non modifiable puisqu'au contraire les boîtes peuvent être composées en plusieurs temps et gestes mais dans l'idée d'un respect de l'instant. Filliou, avec son « Cheval ivre », accepte de montrer ce qui serait pour d'autres une faiblesse ou, tout du moins, un poème sans valeur poétique ou plastique. Il enfonce doublement le clou : non seulement il fut saoul puis défoncé mais son texte consiste en cette simple révélation de ces états successifs, affirmation nue et accentuée par les deux flèches. Triviale tautologie.



Drunken horse, 1972-75, collage, craie, crayon, papier calque, carton, 67 x 85 x 11 cm, Londres, Galerie Richard Saltoun.

Disant « j'aime la corde », la désignant par une flèche et en collant un morceau à côté ; déclarant « j'aime la craie bleue » avec laquelle il trace la phrase et fixant le bout restant ; écrivant « à partir de maintenant, j'utiliserai l'encre de chine » à l'encre de chine, le poète constate et redouble son constat de la caractéristique dont il fait l'objet. S'il aime un matériau, ledit matériau, comme ladite couleur, sera là, en co-présence, insistante. Rien n'en détourne plus : l'objet du constat est son sujet autant que son médium. Lire ce qui est écrit, c'est à la fois lire le sens de la phrase et lire sa matérialité. La tautologie se nourrit de l'intermédialité, et du caractère à la fois visuel et scriptural du poème en surface.

Se « rendre » à la tautologie et à la répétition, comme l'ont fait avant lui certains conceptuels, c'est admettre l'échec de la totalisation littéraire ; s'en remettre à l'idée que seule la mise au présent de sa propre activité permet une saisie du quotidien. La dimension pamphlétaire des briques, complétée par l'écriture notationnelle des boîtes, en provoquant toutes deux la disparition de l'épaisseur du sens, est une méthode critique. C'est le dispositif attentionnel qui devient le sujet même du poème, ce qui l'éloigne davantage du fait littéraire, que marquait encore l'usage du procédé tautologique.



Autobiographical element I Love Chalk, 1973, craie sur carton, 47,7 x 52,8 x 7 cm, Los Angeles, Galerie Kayne Griffin Corcoran.

Le présent est omniprésent dans la discipline attentionnelle : dans *Lieux*, par exemple, Perec est submergé, lors de l'évocation de ses souvenirs, par ce métalangage qui le rend inattentif au passé et le fixe plutôt « à l'entreprise elle-même³¹⁰ ». Comme Filliou sur ses boîtes, Perec écrit « des traces³¹¹ ». Il en est souvent réduit à parler de son expérience du projet plutôt qu'à « le réaliser » : « je n'ai pas envie de travailler », « d'ailleurs ma machine saute des espaces³¹² », dit-il au chapitre 30, décrivant aussi le désordre « irrémédiable » de sa chambre. Ailleurs, il parle de la difficulté de trouver la paix nécessaire à l'exercice de la réminiscence. En vacances à Annecy, il s'applique à ressusciter la rue Vilin mais est obsédé par « le carrelage des chiottes, carreaux blancs aux coins écornés par des petits losanges bleus », qui « à lui seul suffirait à enraciner une existence, à justifier une mémoire, à fonder une tradition³¹³ » et le renvoie à sa propre et tragique errance. L'évocation du souvenir est en effet dépendante des conditions matérielles et affectives du lieu à partir duquel il se fait. Lorsque ces conditions sont réunies, il est possible à Perec de travailler : « l'avenue Junot n'est peut-être pas inspirante. Mais il y a un soleil magnifique dans ma pièce. Je sens que je m'en sortirai³¹⁴ ». En revanche, elles l'autorisent à fuir sa tâche lorsqu'elles paraissent insuffisantes (« ce stylo n'était pas agréable », « dommage : j'avais envie de parler de la Gaîté³¹⁵ »). Cette réflexivité naturelle ne doit pas être comprise comme un frein mais, au contraire, comme le signe d'un recentrement autour de l'activité d'écriture, seul objet de méditation réellement légitime. Car le présent est indépassable : il déborde la mémoire et se rappelle toujours au bon souvenir de l'écrivain, sous des formes subtiles et tacites autant que grossièrement violentes :

Le 8 juillet (lundi)
4h15

Réveillé par une rage de dents qui me tient depuis vendredi soir. Au lieu de chercher à retrouver le sommeil, je ne me suis occupé que de la douleur [...]. J'ai donc pris un bain de bouche, deux aspirines et un salgydal, et préparé du café et entrepris ce texte en évoquant une rage de dents similaire qui m'a presque fait m'évanouir un soir dans le métro [...]. Cela ne me rapproche pas du passage Choiseul. Mais je sens que la douleur se dissipe [...]³¹⁶.

310. *Lieux*, *op. cit.*, p. 104.

311. *Ibid.*

312. *Ibid.*, p.169.

313. *Ibid.*, p. 187.

314. *Ibid.*, p. 242.

315. *Ibid.*, p. 253.

316. *Ibid.*, p. 402.

Écrire, pour Filliou, devient *se contenter* (au sens plein, positif du terme) de mettre en évidence³¹⁷. Il s'agit alors de faire acte de présence, comme dans le poème *Looking south* [littéralement : « regardant en direction du sud, à cinq heures du matin », puis l'année, 1975]. De la même façon, chez Perec, la dimension processuelle des descriptions sur le motif permet de se placer dans un présent de l'écriture et de saisir « quelque chose qui appartienne à [l']expérience non pas au niveau de son idéologie ou de son réfléchi, mais au niveau de son émergence, de la pratique vécue³¹⁸ ». L'imagerie de la cueillette, son côté dilettante, est finalement plus provocatrice que les pamphlets-briques qui veulent se faire tombeaux de la littérature.



Looking south, 1975, crayon, pastel, bois, carton, 32,5 x 44 x 5,5 cm, Londres, Galerie Richard Saltoun.

La tautologie, autant que la notation, renvoie à l'acceptation sereine que « tout est dit » : en faisant acte de présence, le poète ne dit rien de plus que ce qu'il fait. Dès lors, il signifie qu'il est lui-même « un poème », comme le dit si bien l'expression courante, refusant toute intériorité au sujet lyrique. En bouclant le dire sur lui-même, la tautologie

317. Comme le revendiquait également George Brecht : « tout ce que je fais, c'est de mettre les choses en évidence. Mais elles sont déjà-là », repris par Michel Gauthier, *L'art conceptuel, op. cit.*, p. 18.

318. Perec cité par Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, p. 48.

refuse aussi l'extériorité : elle dit tout, prenant acte du fait que « tout est dit », ne disant rien de particulier. Si ces procédés sont des préalables à la pratique méditative, c'est parce qu'ils conviennent au « pur plaisir » d'une existence qui est « sa propre récompense », d'où leur qualité de constat, en termes stylistiques. Le recentrement, la réduction, même, de la création poétique à son processus est le cœur de la pratique attentionnelle. Elle permet de réaliser que tout le monde est déjà artiste³¹⁹, soit d'en prendre à la fois conscience et acte :

Si l'expérience esthétique est une épiphanie, au sens où elle est une expérience de présence, cette présence est essentiellement celle de l'attention qui est présente à elle-même : elle n'a rien à voir avec une apparition, une venue à la présence, qui nous sortirait du temps³²⁰.

L'écriture attentionnelle se tient donc dans le point de f(r)iction entre l'art et la vie dont rend compte cette métaphore percecquienne issue d'*Espèces d'espaces* :

Peu à peu, comme par hasard, sans y penser, sans qu'à aucun instant on ait été en droit d'affirmer quelque chose comme une transition, une coupure, un passage, une solution de continuité [...] ³²¹.

Ce glissement imperceptible qui obsède l'écrivain, c'est aussi ce « point minimum », « ce passage », « cet élément de fiction » qui intéresse tant Filliou dans le concept de *Création Permanente*. Il s'agit de parvenir à une indétermination entre réel et imaginaire, rêvé et vécu, inventé et authentique que seule permet l'écriture, puisque le sujet de la pratique scripturale est l'écrivain lui-même : « il n'y a plus de limite précise à la réalité, mais un flottement, une hésitation, un peut-être³²² ».

La recherche associée à l'infra-ordinaire semble pourtant tendre à l'aporie. Au-delà des difficultés propres à Perec, l'attention portée au réel engendre, en tant que telle, un retour au littéraire qui paraît inévitable. Les boîtes de Filliou sont traversées par les mêmes lames de fond : comment concilier *Looking south*, par exemple, et *The Robert Filliou, A Novel*, produites dans les mêmes années ? Faut-il se débarrasser des contradictions

319. Dans un échange avec Irmeline Lebeer du catalogue du MuHKA, Filliou explique : « J'aimerais plutôt que les gens réalisent qu'ils sont déjà des artistes, et qu'ils vivent leur vie en conséquence » (p. 63 : « *Is it your ultimate goal that everyone should become an artist, since this is the way of life you find most desirable ? / No, that would be too easy. Perhaps I'd like people to realise that they are already artists and to live accordingly* »).

320. Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, collection « Nrf essais ».

321. À propos de la visite d'une maison de Frank Lloyd Wright dans le Michigan, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 74.

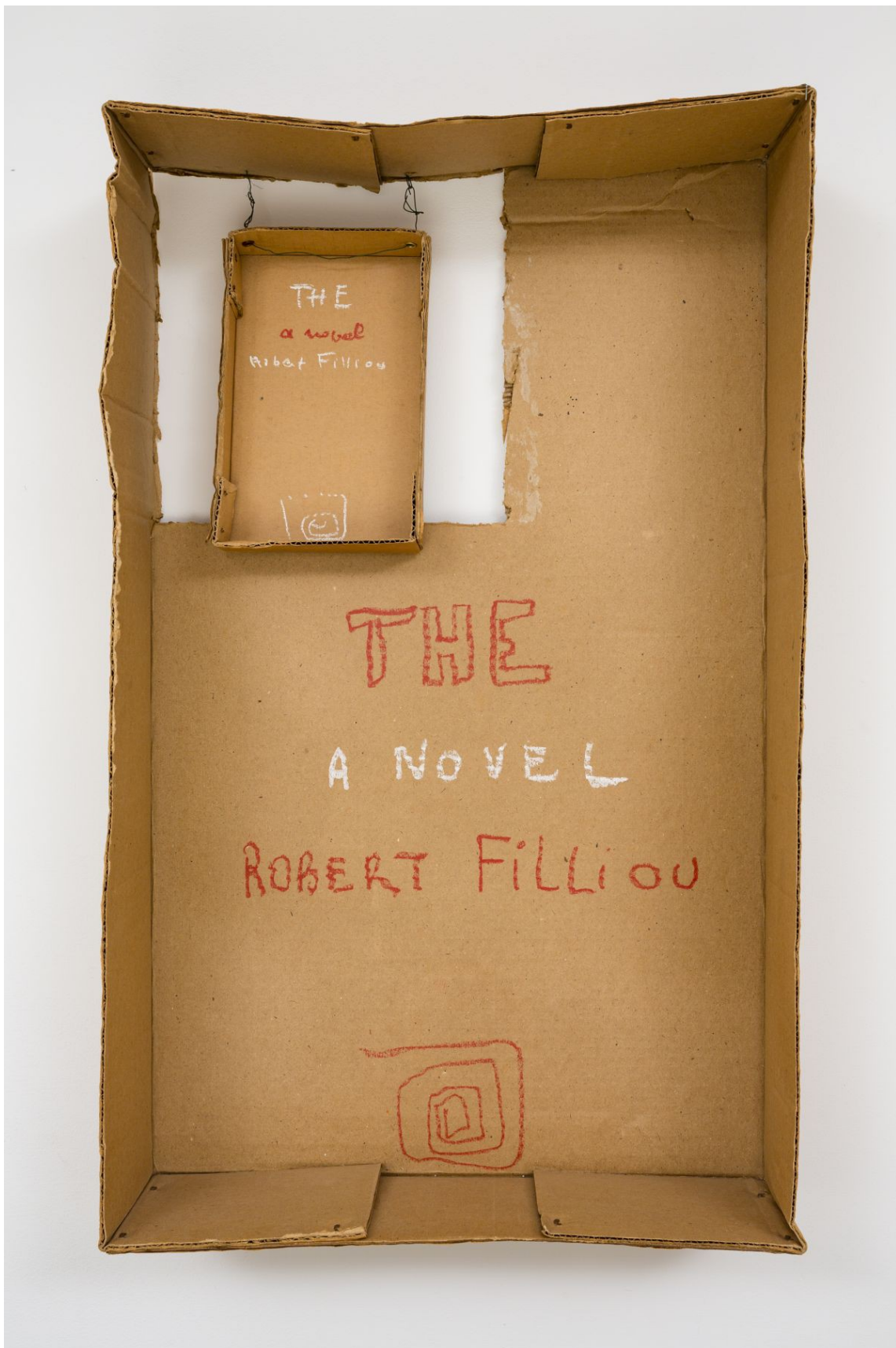
322. Georges Perec et Cuchi White, *L'œil ébloui*, Éditions du Chêne, Paris, 1981.

internes qu'elles semblent pointer ? C'est ici que la notion de passage est cruciale : car l'écriture attentionnelle n'est jamais d'un côté ou de l'autre mais sans cesse menacée de basculement ; le poète, expérimentant cette discipline, se tient sur le fil. Il est au milieu du passage, en tant que vecteur et obstacle de la *Vitesse de l'art*. Puisque l'art est une fonction de la vie plus la fiction, celle-ci tendant vers zéro, « si la fiction n'existe pas, l'art c'est la vie³²³ », dit Filliou. Cependant, l'élément de fiction qui est introduit dans la vie peut être positif ou négatif, continue le poète :

Comme artiste nous apportons des éléments qui sont incompatibles parfois avec les exigences objectives et subjectives de la réalité : le désir du cœur. D'autre part la fiction peut être parfois négative, lorsque nous voulons résumer la vie d'une personne ou d'une nation en une heure et demie ou lorsque nous essayons de résumer dans cette bande magnétique ce que j'ai fait ces dernières années³²⁴.

323. Cat. *L'art est ce qui rend la vie...*, *op. cit.*, p. 29.

324. *Ibid.*



THE, A Novel, Robert Filliou, 1976, pastel sur carton, 66,4 x 40 x 152 cm, New-York, Galerie Peter Freeman.

La fictionnalisation de soi peut répondre à un désir de miniaturisation, de compression de la parole et du vécu peu compatible avec cette tension vers zéro qui est la direction prise par l'art de Filliou, mais l'élément de fiction est aussi un accélérateur. Encore une fois, le poème du jour, comme toute autre production, est ce qui gêne le passage autant que ce qui se tient en son milieu. Toute sa valeur tient dans cette médiumnité qui autorise les mouvements de bascule. Sur *The Robert Filliou, A Novel*, l'on peut deviner cette tension : le roman de Robert Filliou est aussi le roman *Robert Filliou*. Ils coexistent en abîme, par un effet d'inclusion du plus petit dans le plus grand, partage d'un même espace qui implique une déchirure et laisse un vide. Ils ne s'emboîtent pas, justement, et ne se redisent pas, puisque le second inverse le code chromatique du premier. S'agit-il de miroirs inversés ? On peut penser, en tout cas, que la figure de la spirale est ce qui les relie, spirale de la *Vitesse de l'art* qui roule indéfiniment sur elle-même avant de pouvoir se déployer dans l'espace-temps infini de la vie.

Le travail plastique et théorique d'Allan Kaprow n'a de cesse de circuler autour de ces mêmes problématiques : « vivre sa vie consciemment », c'est-à-dire « être attentif à tout, particulièrement au comportement de routine³²⁵ » fait que ledit comportement change. C'est aussi la trajectoire à l'œuvre chez Perec – l'épuisement du réel produit une déformation, un déplacement de ce réel vers « le territoire du familier non familier³²⁶ ». L'écrivain est alors confronté à l'interrogation suivante : ce qui est produit peut-il être considéré comme du réel transformé en fiction ou comme de la vie imitant l'art ?

Toutefois, lorsque l'on vit sa vie consciemment, elle devient assez étrange – faire attention transforme ce à quoi nous faisons attention³²⁷.

La description perecquienne produit, pour reprendre le vocabulaire de Kaprow, un art « semblable à la vie ». Forcenée, attachée aux détails, elle engendre, à force de précision, une explosion du système, dont l'écrivain parlera à propos de la *Tentative d'épuisement*. Perec revendique cette filiation avec l'hyperréalisme pictural, qu'il déplace sur le terrain littéraire :

Des peintres hyperréalistes m'ont particulièrement influencé : par certains tableaux où l'on a le sentiment tout à coup que notre sensibilité par rapport au monde bascule complètement. On n'a jamais fait attention aux objets de la quotidienneté ni aux bruits de fond de la vie. Et on a soudain par ces tableaux le regard étonné

325. Allan Kaprow, « Le sens de la vie », *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 268-280.

326. *Ibid.*

327. *Ibid.*

de ce qu'on ne voit pas et est mis ainsi en lumière. Cela devient insupportable, onirique, imaginaire. Le réel bascule dans l'irréel³²⁸.

Ce qui est en principe une description neutre produit un phénomène d'hyperréalité teintant de fiction le quotidien observé. Le souci de l'exhaustivité entraîne « une saturation énonciative qui produit un changement d'échelle de la représentation³²⁹ ». Autrement dit, selon les mots de Perec, « quand on poursuit une énumération jusqu'au bout, on en arrive à une valse de mots qui se mettent à tourbillonner entre eux³³⁰ ». La saturation du réel par sa nomination entraîne des phénomènes analogues – la précision référentielle de la désignation dénature en quelque sorte l'objet dépeint : « le signe se détache de son référent, ouvrant la représentation sur un tout autre type d'espace que l'espace réel³³¹ ». Perec « remélange le monde », explique Michael Sheringham, en s'emparant d'un objet prédéterminé, le démontant et le remontant autrement, « de sorte qu'il ne se contente pas de nous rappeler le monde dans lequel nous vivons ou de nous éveiller à lui, mais nous rappelle aussi les besoins et les désirs qui nous relient à ce monde³³² ».

Il y d'abord le relevé purement dénotatif puis le travail d'épuisement qui déréalise la description :

Continuer / Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable / jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère, ou, mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas, que le lieu entier devienne étranger, que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs³³³.

Une troisième étape peut être ajoutée aux précédentes, l'effet d'irréel autorisant en effet ce basculement vers la fiction. Le réel épuisé par l'observation peut être réinvesti par le travail d'écriture, comme le montre la suite de cet extrait d'*Espèces d'Espaces* :

Faire pleuvoir des pluies diluviennes, tout casser, faire pousser de l'herbe, remplacer les gens par des vaches, voir apparaître, au croisement de la rue du Bac et du boulevard Saint-Germain, dépassant de cent mètres les toits des immeubles, King-Kong, ou la souris fortifiée de Tex Avery !³³⁴

328. Perec repris par Pierre Hyppolite, « Georges Perec et la peinture hyperréaliste », *Cahiers Georges Perec 10*, dir. Jean-Luc Joly, Bordeaux, Le Castor Astral, 2010, p. 93.

329. *Ibid.*, p. 96.

330. *Ibid.*, p. 95.

331. *Ibid.*

332. Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, op. cit., p. 281.

333. *Espèces d'espaces*, op.cit., p.105.

334. *Ibid.*

Comme l'explique Jacques Neefs à propos de la *Tentative*, le relevé « littéralement pulvérise l'existence de “la chose notée” dans l'instant où le “passant” devient texte³³⁵ ». Le réel aussitôt saisi par l'écriture est alors « le contraire du récit d'observation ou du relevé documentaire. C'est un présent textuel qui littéralement *évapore l'objet* dans l'instant de sa désignation³³⁶ ».



Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Trompe-l'œil : Dos d'un tableau*, 1670, huile sur toile, 66,4 x 87 cm, Copenhague : Statens Museum for Kunst.

Ce présent textuel dont parle Neefs pourrait être exemplifié par ce que nous considérons comme une seconde version de « la table de travail », « *Still life/Style leaf* », écrite par Perec en 1981. L'écrivain s'attache à nouveau à dresser un relevé exhaustif des objets se trouvant sur sa table de travail, qu'il désigne à présent comme son bureau. Les *Notes* de 1976 fonctionnaient de manière indicielle, étant prétexte à esquisser un programme au caractère largement autobiographique, tandis que « *Still life/Style leaf* » ressemble davantage à un exercice de style. L'article de 1981 se plait effectivement à jouer avec la force démiurgique de l'auteur en produisant une mise en abyme somme toute classique, façon tableau retourné de Gysbrechts. La description, de plus en plus minutieuse, se retourne sur elle-même et revient à son point de départ : la feuille de papier sur laquelle

335. Jacques Neefs, *L'Herne Perec*, op. cit., p. 32.

336. *Ibid.*

elle est en train d'être rédigée. Ce que signale ici Perec, c'est autant son pouvoir que ses impossibilités : l'objet de la littérature ne peut sortir de l'objet dans lequel il est constitué.

Là où la spirale du roman finit par s'évader chez Filliou, Perec boucle la boucle par un effet de manche qui ne joue pourtant pas seulement au niveau de la virtuosité. La « nature morte » n'est pas une illusion. C'est en révélant, au contraire, ses propres conditions matérielles, qu'elle casse la circularité : en ramenant au présent de l'écriture, Perec revient au neutre (à la page blanche) et défait l'aporie. Car revenir au point de départ, plutôt que démontrer l'autotélisme du fait littéraire et son enfermement inévitable, est au contraire une façon de se remettre au travail ; de donner ce travail comme éternellement recommencé, puisqu'enfin,

notre vie est écrite, enveloppée dans nos habitudes de langage, jour après jour, dès que nous ouvrons les yeux. Et même quand nous rêvons. Notre langage s'adapte à notre vie comme une chaussure au pied qui la porte. Qu'est-ce qu'on peut faire d'autre que s'interroger incessamment sur la pertinence de notre langage ?³³⁷

Perec, à l'instar de Kaprow et Filliou, signale que rien n'est séparé et que « les artistes qui sont comme dans la vie sont, de la même façon, des inventeurs conscients de la vie qui les invente aussi (ils essaient du moins d'être conscients aussi souvent qu'ils le peuvent)³³⁸ ».

*

Nous pouvons parfaitement être joyeux, parler, faire l'amour, faire des affaires, faire la guerre, écrire des romans ; mais rien de cela ne se fera plus sans y penser, comme on respire. Chacune de nos actions se réfléchit sur elle-même et se charge de questions. Sous notre regard, le simple geste que nous faisons pour étendre la main devient bizarre, maladroit ; les mots que nous nous écoutons prononcer sonnent faux tout à coup ; le temps de notre esprit n'est plus celui des horloges ; et l'écriture romanesque, à son tour, ne peut plus être innocente³³⁹.

L'entreprise littéraire biaise le vécu, comme l'explique Perec au sujet de son projet de *Boutique obscure*, consignation systématique de l'activité onirique :

Tout le monde fait des rêves. Quelques uns s'en souviennent, beaucoup moins les racontent, et très peu les transcrivent. Pourquoi les transcrirait-on, d'ailleurs, puisque l'on sait que l'on ne fera que les trahir (et sans doute se trahira-t-on en même temps ?)

337. Emmanuel Hocquard cité dans l'article de Jean-Pierre Cometti, *op. cit.*, p. 676.

338. Kaprow, *Ibid.*

339. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 101.

Je croyais noter les rêves que je faisais : je me suis rendu compte que, très vite, je ne rêvais déjà plus que pour écrire mes rêves.
De ces rêves trop rêvés, trop relus, trop écrits, que pouvais-je désormais attendre, sinon de les faire devenir textes, gerbe de textes déposée en offrande aux portes de cette « voie royale » qu'il me reste à parcourir – les yeux ouverts ?³⁴⁰

La voie royale que constitue la consignation scripturale du rêve se retourne contre lui et devient lieu d'une ruse. S'il comprend le piège tendu par ces récits oniriques, c'est justement parce qu'ils sont rendus « tout prêts » par son activité d'écrivain, « trop soigneusement emballés, trop polis, trop au net, trop clairs dans leur étrangeté même³⁴¹ ». Il les rejette alors en tant qu'objets servant à la cure, comme autant d'objets « réels » ou autrement dit comme autant d'indices fiables et fidèles de son activité psychique. Pourtant, il n'abandonne pas son projet d'ouvrage, continuant de les recenser avec beaucoup de soin. Car ce qui masque le réel, ce n'est pas tant l'activité d'écriture que la maîtrise de cette activité. C'est lorsque l'écrivain produit un langage perfectible, hésitant, expérimental qu'il se sort de cette gangue du bien faire qui l'empêche de renouer avec la vie. Il est alors capable de provoquer lui-même un trouble, un effet de confusion qui déjoue ce sentiment d'échec qu'il a pu éprouver et s'en amuse. La circularité, au lieu de se faire aporie, produit un espace d'indétermination particulièrement fécond.

Perec se méfie de la muséification des comportements humains que peut produire l'art de son temps. C'est Paul Virilio, l'ami de *Cause Commune*, qui s'attaque avec virulence au happening (dont Kaprow est « l'inventeur ») :

Mais la défaite du fait est aussi celle du happening, l'évènement n'est qu'un acte théâtralement exhumé, une « invention » au sens archéologique, le fait brut arraché à l'anonymat du banal, analysé, épuré par le pilleur de tombes, et finalement sublimé dans le musée du journal ou du livre, depuis plus de quinze ans, l'évènement participe ainsi à la pseudo-révélation d'un « art brut », chacun découvre sa fosse, une nécropole apparaît, l'histoire événementielle renouvelle l'histoire générale, le paysage est modifié mais il ne s'agit de rien d'autre que de l'approfondissement d'une même culture : celle qui consiste à piller l'anonyme³⁴².

S'il fustige le happening, c'est parce que Virilio sait que l'attention détaillante peut déboucher sur une posture voire une imposture : celle qui consiste à reconstituer artificiellement le vécu quotidien. Kaprow, pour qui ces questions sont particulièrement

340. Perec, *La boutique obscure : 124 rêves*, Paris, Éditions Denoël-Gonthier, 1973, n. p.

341. Perec, « Les lieux d'une ruse », *Penser/Classer, op.cit.*, p. 69.

342. Paul Virilio, « La défaite des faits », *Cause Commune*, Paris, 10/18, 1975.

épineuses, n'ira pourtant jamais dans ce sens. Chez lui comme chez Filliou, le quotidien ne fait pas événement : ce qui fait l'évènement, c'est le regard que l'on lui porte. Il faut rappeler que l'expérimentation artistique n'est qu'une introduction après laquelle « l'art peut être laissé de côté pour le plat de résistance³⁴³ ». Si écrire est bien pour Perec « le contraire même d'accrocher un tableau³⁴⁴ », si les « bombes de temps » ne doivent pas être considérées comme des objets de musée, c'est bien parce que la frontière entre l'art et la vie est abolie au profit d'un syncrétisme étrange : « un nouveau genre art-vie est apparu, reflétant à la fois les aspects artificiels de la vie quotidienne et les qualités proches de la vie de l'art créé³⁴⁵ ». Le paradoxe propre à l'artiste produisant un art « semblable à la vie », comme l'explique Kaprow, réside dans ce qu'il fait et à la fois ne fait pas de l'art. L'écriture, autant que la pratique artistique, transforme la vie et ce geste est sans retour possible. La circularité qu'il engendre crée inévitablement bon nombre d'empêchements, dont la difficulté de Perec à faire de l'écriture un réel objet de prospection et de dévoilement fait partie, tout comme la peur quasi phobique de Filliou d'être résumé, broyé, réduit à néant par l'élément de fiction.

C'est pourtant ce geste circulaire qui rend possible la conscience même de ces empêchements et donne les moyens de s'en défaire au profit d'une refondation de la perception des liens qui unissent activité créative et existence personnelle. Seule cette tension rend justice à l'extrême complexité du travail poétique :

Ainsi, se brosser les dents, comme nous le faisons habituellement, n'offre pas non plus de chemin de retour vers le monde réel. Mais la vie ordinaire performée comme de l'art non art peut charger le quotidien d'un pouvoir métaphorique³⁴⁶.

Car la vie, enfin, refuse d'être elle-même :

Après cela, tout ce qui ressemble à un ready-made est automatiquement un autre ready-made. Le cercle se referme : tout comme l'art se tourne vers l'imitation de la vie, la vie imite l'art. Toutes les pelles à neige dans les quincailleries imitent la pelle à neige de Duchamp exposée au musée³⁴⁷.

Ce qui autorise la définition d'une pratique dite réaliste, c'est ce recours à l'intertextualité. Lire et écrire, voir et créer, sont des activités jumelles, ce qui permet de mettre à égalité le vécu engendré par la fréquentation de la littérature et la pratique

343. Kaprow, *Ibid.*

344. Claude Burgelin, *Les Parties de domino chez Monsieur Lefèvre*, Saulxures, Circé, 1996, p. 149-150.

345. Kaprow, *Ibid.*

346. *Ibid.*

347. *Ibid.*

créative. La singularité de Perec, explique Manet van Montfrans, réside dans le lien étroit qu'il établit entre l'appareil citationnel et la réalité extra-textuelle. Le réalisme citationnel n'est pas l'envers de l'infra-ordinaire ou son ennemi, puisque ces deux modes d'appréhension du réel – direct et filtré par le littéraire – sont imbriqués et se contaminent. Perec, par le biais de cette redéfinition de sa pratique, permet en fait un élargissement de ce qui peut être appelé « le réel » :

Et par une espèce de métaphore, j'en arrive à ceci, que tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel. Si vous voulez, quand on dit « le réel », on appelle « réels » les objets qui nous entourent. On n'appelle pas « réel » un livre : un livre, on l'appelle « culture ». Mais néanmoins, lorsque j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai ont déjà été broyés, ont déjà été passés, ont déjà été traversés par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé³⁴⁸.

Comment, en effet, exclure de la vie quotidienne tout ce qui, comme le ready-made pour Kaprow, en fait désormais partie intégrante ? « Pourquoi ne pas dire que la vie est une fonction de la réalité, plus fiction, la fiction tendant vers zéro car tout ce que nous disons sur la réalité n'est qu'une fiction ?³⁴⁹ », demande Filliou. L'abandon à ce « tout fiction » ne signale pas l'échec de l'écriture attentionnelle mais rend au contraire perméable son point paroxystique : celui d'un embrassement, par la littérature, de tous les pôles de l'existence. Comme cet homme qui dort, Perec apprend à voir au-delà des distinctions d'hier : « tu apprends à regarder les tableaux comme s'ils étaient des bouts de mur, et les murs, comme s'ils étaient des toiles dont tu suivrais sans fatigue les milliers de chemins [...]»³⁵⁰. Le réalisme perecquien, comme la *Vitesse de l'art*, actent un état d'interpénétration définitif de l'art et de la vie :

Même les distinctions d'hier entre art, anti-art et non-art sont de pseudo-distinctions qui simplement nous font perdre notre temps : un vieil immeuble vu de côté rappelle les tableaux de Clyfford Still, les engrenages d'une machine à laver la vaisselle sont comme le Porte-Bouteilles de Marcel Duchamp, les voies d'une station de chemin de fer sont des poèmes de Jackson Mac Low, les bruits de nourriture dans un restaurant de quartier sont du John Cage, [...]. Qui plus est, comme « l'objet-trouvé » suppose le mot trouvé, le bruit ou l'action, il demande aussi l'environnement trouvé. Non seulement l'art devient la vie, mais la vie refuse d'être elle-même.

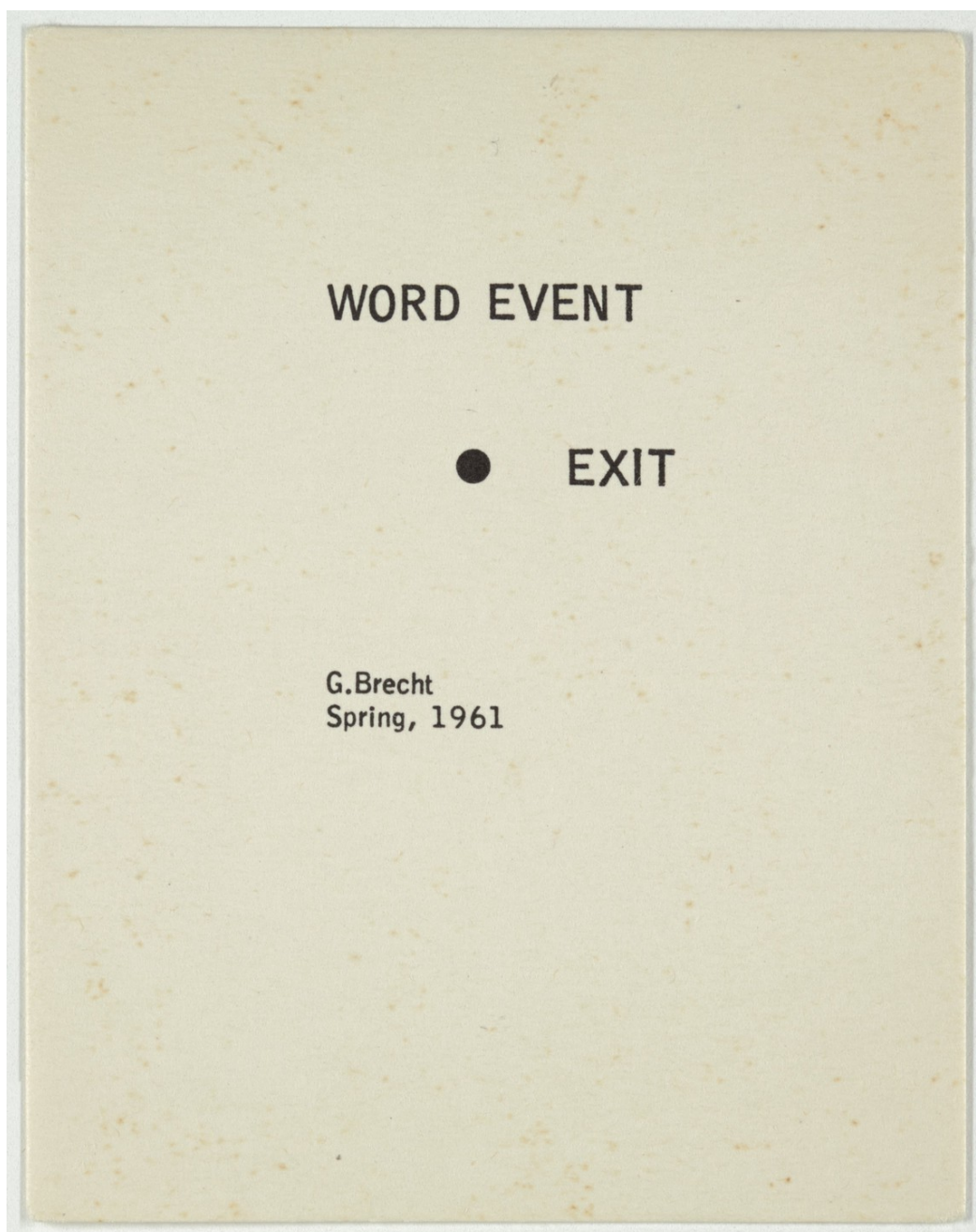
Le pouvoir déformant de l'écriture attentionnelle ramène toujours à l'observation de sa propre activité. Et Perec est écrivain, Filliou, poète. Dès lors, on n'en sort pas : comment ne pas concentrer toute son énergie à l'examen de ses conditions existentielles ? Quoi

348. Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain » [1967], *L'Hermès*, op. cit.

349. Cat. *L'art est ce qui rend la vie...*, op. cit., p. 29.

350. Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 56.

faire pour ne pas s'aveugler, se raccourcir la vue ? Tours et détours n'empêchent pas l'enfermement : car enfin, même la « sortie » est seulement un événement lexical, comme sur le carton de George Brecht.



Georges Brecht, *Word Event : Exit*, 1961, encre sur carton, 6,8 x 6 cm, New-York, MoMA.

Pourtant, le seul événement (« *event* ») du poème est sa sortie, semble aussi résumer la partition. Le mot-événement est « issue », l'évènement est l'issue. L'évènement (l'avènement ?) du mot est l'issue, l'issue est le seul événement.

Conclusion

Toute l'œuvre de Filliou peut se lire à travers la question de l'opportunité et c'est ce qui rend si difficile le commentaire critique, ce qui oblige régulièrement à faire retour et donne parfois l'impression d'un ressassement. Ses poèmes sont des *ephemera* et pourtant tout y est dit à chaque fois. Comme les centaines de dés à un chiffre de *Eins. Un. One.*, qui sont autant de points finaux et pourtant inséparables : l'unité doit être trouvée en chacun d'eux.

L'analyse pointe tel ou tel sens, consciente que ces derniers sont pluriels tout en s'originant en un centre auquel ils sont tous rattachés. Comme ce carrefour qu'avait dessiné Claude Simon dans « La fiction mot à mot » en 1972 pour un colloque *Nouveau Roman* à Cerisy :



Notre travail est conçu comme cette « exploration du terrain autour d'un camp de base » dont parle l'écrivain à propos de l'écriture de *La Route des Flandres* : ce « trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle, semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier³⁵¹ ».

Aussi, à l'entrée de cette conclusion, il faut redire qu'il « ne peut y avoir d'autre terme » à ce travail que « l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable » où tout est toujours présent. Notre chemin suit celui de Simon, qui

tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé ?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects du même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées [...], et il peut même arriver qu'à la « fin » on se retrouve au même endroit qu'au « commencement »³⁵².

351. Claude Simon, « La fiction mot à mot », *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, colloque de Cerisy (20-30 juillet 1971), Paris, UGE, coll. « 10/18 », t. 2, 1972, p. 73-97.

352. Préface à *Orion aveugle*, *op. cit.*

Cette sensation d'égarement et de répétition – jusqu'à la déception, peut-être – est aussi décrite par Filliou lorsqu'il parle de la *Création Permanente* comme d'un « chemin d'errance ». Mais l'oxymore prend aussi en charge la satisfaction qui touche à la dérive. Car si l'errance est le chemin du poète, l'errance a son chemin, elle est aussi cette « voie de communication entre les hommes³⁵³ » qui permet d'aboutir à leur « solitude heureuse³⁵⁴ ». Si l'errance ne se fait pas hors de tout sentier, c'est qu'elle prend la forme et le lieu d'une œuvre. Davantage, elle *est* son lieu propre, sa propre finalité. Filliou le répète, pour lui-même mais peut-être aussi pour tous ceux qui voudraient percer l'épais et transparent mystère de son travail : il n'est pas de but, vous n'« arriverez » nulle part et à rien. Votre chance sera de ponctuellement toucher à ce Rien qui cependant hante les poèmes et les nourrit de l'intérieur.

Si nous circulons constamment autour de ce centre qui est à la fois l'œuvre et le vécu, mis à équivalence, il n'est pas atteignable, puisqu'il demande d'être expérimenté. Finalement, il n'y a que ça, vivre. Le *Vrai Taux d'Échange*, c'est-à-dire la seule chose qui peut être partagée, ce sont « nos différences » dans l'expérience : « nous avons tous les mêmes différences », dit Filliou, « et c'est cela précisément que nous avons en commun³⁵⁵ ». Dans notre étude, il aura donc fallu, à l'image du poète, accepter de « changer d'erreur » autant que se refuser à imposer le « désir du cœur » sur la pâte « des exigences objectives et subjectives de la réalité³⁵⁶ ».

Pourtant, il ne faut pas non plus céder à la tentation de la mise en conserve : la « neutralisation » du corpus de Filliou par l'institution, au sens fort, quasi martial, semble répondre à une impuissance. Il s'agissait alors de s'en emparer physiquement, comme pour croire qu'elle ne se refusait plus.

L'insaisissable, ce n'est pourtant pas ce mystère inabordable devant lequel battre en retraite, ou ce trésor à accaparer. C'est plutôt, littéralement, ce qui se refuse à l'exercice d'une saisie par l'esprit et à la construction d'un solide échafaudage de pensée. Ce qui se déplace continûment, ce qui se dresse face à soi : le regarder bien en face, pas comme un défi ni pour essayer de l'attraper. Éviter de reconduire indéfiniment cette tendance

353. Filliou à propos de la *Recherche sur l'origine*, cat. *L'art est ce qui rend la vie...*, p. 37.

354. *Ibid.*

355. Cat. Lebeer Hossmann, *op. cit.*, p. 61-62.

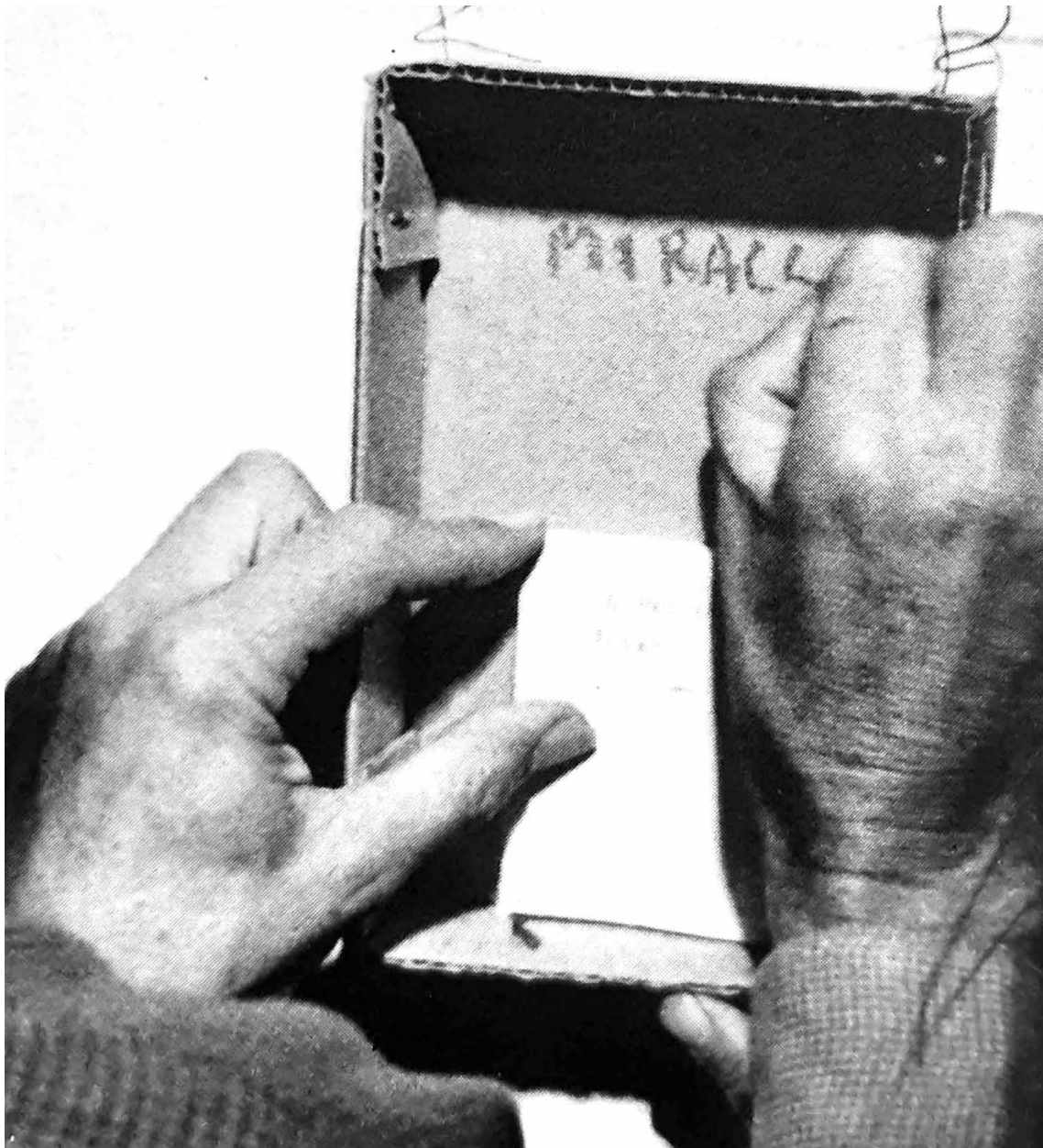
356. Cat. *L'art est ce qui rend la vie...*, p. 29.

préhensive de la réflexion, qui ne saurait exister qu'en forme de point final. Regarder, lire, c'est d'abord ici déposer les armes de la saisie critique pour jouir de cette série d'opportunités que crée l'œuvre de Filliou. La plus opératoire étant cette chance d'abandonner les vieux outils, les catégories rendues vaines par l'expérience de l'œuvre elle-même, et de mobiliser des savoirs dans une forme chaque fois inédite. Tituber entre les blocs, comme le voulait Barthes. S'adapter aux circonstances, ne pas ignorer ce qui se passe et ce qui porte à conséquence. C'est surtout l'occasion d'un renversement complet des valeurs associées traditionnellement à cet insaisissable au profit d'un processus, d'une tentative d'*in-saisie* qui est un défi pour la pensée autant que pour l'action. La répétition, finalement, n'est pas une condamnation.

Ce relâchement de l'intentionnalité que vise les poèmes implique certes une sortie définitive du paradigme dualiste mais surtout une abolition de la linéarité qui est bouleversante pour le monde littéraire. Car « changer d'erreur », sur le plan de l'esprit, implique de placer toute la production écrite dans cet intervalle d'ignorance. S'en remettre aux « forces d'inconnaissance » demande des retours constants qui défont le passage du temps et révolutionnent la lecture poétique. Cette dernière prend les dimensions de l'existence. Si l'artiste est celui « qui assume les paradoxes », c'est bien parce que sa conception du temps est différente. Il « compte juste le temps présent », « le temps qui s'écoule comme ça », « une fraction de seconde étant égale à l'éternité / puisqu'en une fraction de seconde le travail du poète a disparu »³⁵⁷. Mais il prend aussi « le temps comme une durée », attendant l'occasion, vigilant à tout ce qui l'entoure.

Ce paradoxe majuscule se lit également dans cette idée cruciale que toucher au donné, à la conscience du donné, revient à *apprendre* à créer. Si l'art se tient au milieu et gêne le passage, c'est uniquement grâce à lui qu'on peut toucher au mystère de la Création. Toute l'œuvre de Filliou est aussi ce gros plan effectué sur le miracle de la création. L'on en retrouve ici tous les motifs récurrents : les mains du poète, qui ne se cachent jamais, tracent à la craie ce mot, « miracle », et ce simple geste est en lui-même une fête, semble dire la photographie. Le tracé, dans ces circonstances, est inachevé, et aidé (puisque l'on aperçoit le pouce de sa femme Marianne qui maintient la boîte).

357. « *The fraction of second is equal to eternity / Because in a fraction of the second the poet's work is gone* », citation de William Blake par Filliou dans son entretien de 1984 avec Georg Jappe, *op. cit.*



Filliou n'aura eu de cesse d'*instituer un geste* ; de désigner, par cette série de traces qu'est son corpus, que tout autour se tiennent les miracles. Tout est là, tout attend d'être trouvé, accueilli. S'il n'est plus de frontières entre l'art et la vie, le poète incite chacun à sortir de sa réserve. L'unité avec le vivant, qui est celle du bouddhisme, doit se (re)trouver par cette pratique poétique qui considère l'existence comme une opportunité et une obligation à se créer soi-même autant que comme une tâche déjà réalisée, une récompense en soi. Le « désir du cœur », chez Filliou, submerge le travail plastique, quitte à en faire pâtir ses qualités plastiques ou sa compréhension, cela n'ayant aucune importance pour quelqu'un qui estimait sincèrement que le fait « qu'on vous souhaite

bonne chance » était « plus important que de regarder une peinture moderne³⁵⁸ ». La création est facile puisqu'elle est constante. Une fois débarrassée des gangues (l'art, en tant que production culturelle et matérielle) qui l'enserrent, elle peut être vécue, non pas comme une dimension clivée de l'existence mais en tant qu'état(s) de l'esprit, étale et indistincte. À ce stade, plus besoin de nommer cette activité (la vie, l'art), ce qui consisterait à la séparer de nouveau. L'art est donc bien « ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Toute sa valeur tient dans le paradoxe de sa médiumnité, qui elle seule autorise les mouvements de bascule, donc le passage – ou la traversée.

La circonstance, comme trame de fond, est ce point nodal qui défait tous les paradoxes que l'œuvre a elle-même instituée. Toutes ces formules oxymoriques, ces tensions vers l'aporie, ces crises, s'effacent naturellement derrière cet appel du présent. La vie est toujours au milieu : avant, il y a l'art, après, aussi. La médiumnité, au sens concret, de la pratique artistique, est ce qui crée la tension (c'est le chemin) mais aussi ce qui en permet le dénouement. En incitant l'art à disparaître, en aménageant les possibilités de sa disparation, l'œuvre sort de la temporalité. En annonçant son obsolescence, le poème se transforme en durée. Nous l'avons dit, il est à la fois déjà futur, puisqu'il sert à annoncer et propager la nouvelle, et déjà passé, puisqu'il traîne dans son sillage un monde disparu, celui des noms et des basses satisfactions qu'il procure.

Ultime paradoxe, qui résume tous les autres : l'art est un détour nécessaire ; sans lui, pas de disparition de l'art : il n'est pas d'outil extérieur qui permettrait sa destruction. Elle ne peut pas être induite, exigée du dehors. Elle doit devenir cette impérieuse nécessité, cette urgence intérieure qui ne peut émerger qu'après avoir expérimenté et traversé la création. En purifiant partiellement ses poèmes du langage, en laissant une place au silence de la durée, Filliou procède un peu comme ce Rimbaud dont Mallarmé disait qu'il était un « opéré vivant de la poésie³⁵⁹ ». Il répète ce geste en miniature et en l'intégrant à la poésie elle-même, ce qui fait toute la singularité de son projet : la poésie, par effet d'inclusion – d'amour, dirait-il – contient en puissance sa propre dissolution.

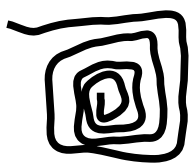
Filliou entretient précieusement une forme de désœuvrement, il cherche à le provoquer, l'accélérer, en intégrant le co-auteur au processus poétique. Il ne s'ampute que

358. Filliou, « Sans titre », *Opus International*, n°22, 1971, p. 20-25.

359. Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, *op. cit.*, p. 257.

partiellement de la poésie, et s'il veille sur son atrophie, s'il maintient vivante la sensation de cet organe disparu, c'est parce qu'elle provoque encore les soubresauts d'une existence fantôme. Car la destruction est en fait une absorption : elle n'est possible qu'après incorporation définitive de la Création, l'effacement étant dû à une évaporation ou une ingestion, c'est selon, soit un retour au cycle.

Ce que la poétique de Filliou a de plus singulier, c'est cette conception profonde et subtile de la circularité, dont la circonstancialité est le corollaire pratique. On la retrouve dans les formes des livres-objets et dans les motifs plastiques (le miroir, l'œuf) et poétiques (l'écriture dans le ciel qui imite les processus naturels) ; qui elles-mêmes sont les reflets, par effets d'inclusion, de la *façon* du poète (la nature de son geste créatif) et de son travail stylistique (une poétique de la situation). La tautologie prend en effet en charge cette circularité qui se lit aussi dans les miroirs *Dieu.e*, dont le penchant métaphorique vise à nous renvoyer (à) notre nature divine. La tautologie, en bouclant la boucle du dire, est peut-être l'effet le plus significatif de la poétique de Filliou car elle met en abyme et en crise la question de l'aporie de la pratique littéraire. En délivrant tout le sens d'un coup, elle délivre du sens, c'est-à-dire de la temporalité. Elle est aussi ce « miracle » : cette possibilité de ne pas enchaîner, de ne pas formuler, de ne pas cliver. De continuer à dire. La tautologie *renvoie*. Contraire d'une aporie, elle conduit à la manifestation première de ce qu'elle constate. En ramenant à son point de départ elle congédie le littéraire, qui n'a plus de prise, avec les moyens du littéraire. C'est elle qui dit le mieux cette circularité qui est une ouverture pour le poète, suivant le mouvement de son dessin en spirale.



Car enfin, l'on ne réchappe pas au *samsāra*³⁶⁰, et mieux vaut placer l'œuvre sous son égide. La seule chose que Filliou exige, de lui-même à travers la réflexivité fondamentale de son travail poétique, comme de son lecteur, c'est de regarder sa propre vie pour elle-même, puisque, encore une fois, il n'y a que ça, et qu' « en attendant l'oubli », nous sommes *inescapables* à nous-mêmes. À l'image de cette main qui se refuse à quitter la surface de la feuille de papier.

360. Littéralement, « ensemble de ce qui circule », « perpétuelle errance », soit le cycle des renaissances dans la cosmologie bouddhiste.

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE

I. Œuvres de Robert Filliou

1. Éditions et Multiples

14 chansons et une charade [14 Songs and 1 Riddle], Stuttgart : Éditions Hansjörg Mayer, 1968.

A Filliou Sampler, New-York : Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1967, 15 p.

Ample Food for Stupid Thought, New-York/Cologne/Paris : Something Else Press, 1965, 500 exemplaires sous forme de 96 cartes postales noir et blanc, 12,7 x 17,7 cm chaque / 992 exemplaires sous forme de livre, 96 p., 3,2 x 18,5 x 1,5 cm.

A selection from 1000 basic Japanese poems, traduit de l'anglais vers l'allemand par André Thomkins, calligraphies de Takako Saito, Cologne : Galerie Der Spiegel, coll. « Spiegleschrift », 1971, 72 p.

A World Of False Fingerprints, Berlin : Éditions René Block, n° 41, 1974, boîte en bois et dessin, empreintes digitales.

Banqueroute, Villefranche-sur-Mer/Nice : Éditions La Cédille qui sourit, Robert Filliou & Georges Brecht / imprimerie Rabaudi, 1968, affiche offset sur papier, 49,8 x 32,2 cm.

Dear Skywatcher – Art is What Makes Life more Interesting than Art, Hambourg : Griffelkunst, 1984, offset couleur et collage, 506 exemplaires, 48 x 32 cm.

Début et fin d'un livre sans fin, Friedrichsfehn (All.) : IAC, coll. « booklets », n° 34, 1973, 16 p., 7,5 x 10,3 cm.

Der 1.000.010 Geburtstag der kunst (catalogue de l'évènement *L'Anniversaire de l'art*, Aix-la-Chapelle, 17 janvier 1973), Aix-la-Chapelle : Éditions Neue Galerie, 1973, 102 p.

Dessins sans voir - desseins sans savoir, Genève : coll. MAMCO, 1977, plaquette à trois volets, impression noir et blanc sur papier cartonné, 24 x 17 cm.

Do as you Like, Maastricht : Éditions Van Eyck Academy, 1976, tampon encreur sur carton, nombre d'exemplaires indéterminé, 9,8 x 14,9 cm.

Enseigner et apprendre, arts vivants [1970], Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1998, 264 p.

Four-Dimensional Space-Time Continuum, Paris : revue KWY, automne 1962, poème et découpage original dans du papier journal, 300 exemplaires, 30,5 x 20,6 cm.

Futile Box, Malmö : Bengt Adlers, 1977, boîte en bois et balle en caoutchouc, 25 exemplaires, 8 x 7,5 x 7,5 cm.

Galerie Légitime, Stuttgart : Hansjörg Mayer, coll. « Futura 26 », 1968, affiche à plier pour obtenir la forme d'un chapeau, 63,8 x 47,8 cm.

Hand Show, Villigen : Éditions SABA-Studio (Brunner Schwer), 1967, 24 p. sérigraphiées [n° 87/150].

Idiot-ci, Idiot-là, traduction et adaptation française de *Ample food for stupid thought* par François Jacqmin et Richard Tialans, Liège : AA éditions / Yellow now, 1977, 91 cartes postales (10 x 14 cm).

Information Box, München : Éditions Galerie Buchholz, 1973, boîte d'archive rassemblant plusieurs éditions et divers documents, 60 exemplaires, 33 x 22,5 x 7,4 cm.

Je disais à Marianne/Ich sagte zu Marianne/I Was Telling Marianne, Cologne : Éditions MAT MOT, Karl Gerstner et Daniel Spoerri, n° 2, 1965, 96 cartes dans une boîte de moleskine noire formée de 6 casiers contenant chacun 16 cartes, 28 x 28 x 3.9 cm, exemplaire consulté : n° 24/261, fonds Jean Bélias, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

Je Meurs Trop, Bruxelles/Hambourg : Lebeer Hossmann, 1977, brique, impression offset et transfert, 50 exemplaires, 22 x 11 x 3 cm.

Joker, Cologne : Éditions Galerie Art Intermedia, 1969, deux cartes de jeux géantes du joker et de l'as de pique collées recto/verso et pochette en plastique sérigraphiée, 100 exemplaires, 17,8 x 11,7 cm.

Leeds Game, Antibes : Éditions Arrocaria, 1976, coffret en bois, jeu de cartes, brochure et accessoires de croupier, 100 exemplaires signés, 37 x 32,5 x 7 cm.

L'histoire chuchotée de l'art (édition bilingue), traduit de l'anglais par Anne-Marie Hui Bon Hoa, Sauve (Gard) : C. Hiver, 1995, 27 p.

LIVRE-ETALON/STANDARD BOOK, Allemagne : Éditions Dieter Roth, 1981, livre imprimé et plié en accordéon, 1000 exemplaires, 4 x 4 cm plié.

Longs poèmes courts à terminer chez soi, Bruxelles-Hambourg : Lebeer Hossmann, 1984, 16 cartes postales maintenues dans une pochette cartonnée, 500 exemplaires, 10 x 15 cm chaque, exemplaire consulté : collection de la bibliothèque de Lyon, Rés. K.127921.

MIND, Göttingen : Udo Breger, 1969, sérigraphie couleur, 41,5 x 46,5 cm.

- Mister Blue from Day-to-Day*, Hambourg/Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1983, 25 p.
- O ! LE JEU DE VI(D)E*, Hambourg : Griffelkunst, 1984, offset couleur, 551 exemplaires, 56 x 42 cm.
- Petite histoire un peu sainte*, Forcalquier : Les hautes plaines de Mane, R. Morel, coll. « les O », 1969, 96 feuillets circulaires perforés liés par un anneau de cuir, 6 cm de diamètre, exemplaire consulté : collection de la bibliothèque de Lyon, Rés. 811906.
- Poème collectif*, La Louvière : Éditions Daily-Bul, André Balthazar et Pol Bury, vol. 21, coll. « Les Poquettes volantes », 1968, livre accompagné d'un cache-page volant, 24 p., 1000 exemplaires numérotés, 13,5 x 11 cm, exemplaire consulté : collection de la bibliothèque de Lyon, Rés. K.204672.
- Poi-poi*, catalogue d'exposition, Copenhague : galerie Køpcke, 1961, collages et empreintes sur papier, format variable, exemplaires ind.
- Pour et contre Robert Filliou*, Bruxelles : Pour, 1975, impression deux couleurs sur carton, 1000 exemplaires, 33 x 21 cm.
- Projects for Sky-Writing*, Düsseldorf : Éditions Hartmut Kaminski, 1971, dix planches de sérigraphie couleur, 10 x 60 x 90 cm chaque.
- Recherche sur l'Origine*, Düsseldorf, Éditions Städtische Kunsthalle, 1974, offset noir et blanc sur rouleau de papier millimétré, livret de 32 p. et boîte en carton, dimensions variables.
- Research at the Stedelijk*, catalogue d'exposition (Amsterdam, Musée Stedelijk, 5 novembre - 3 décembre 1971), Amsterdam : Stedelijk Museum, 1971, n.p.
- Research in Dynamics and Comparative Statics*, Bruxelles-Hambourg : Lebeer Hossmann, 1972-1973, valise en bois contenant manuscrits et tapuscrits fac-similés, 30 exemplaires, 49,8 x 31 x 12,5 cm.
- Revue Phantomas*, n° 38/40, « Poésie ouverte », Bruxelles, Centre Daily-Bul, 1963.
- Revue Phantomas*, n° 50, Bruxelles : Théodore Kœnig, Joseph Noiret, Marcel et Gabriel Piquera, 1965.
- Sans Objet / Without Object*, Remscheid (All.) : VICE-Versand, 1984, brique réfractaire tamponnée dans une boîte en carton, étiquette, 30 exemplaires, 25 x 12,5 x 6,5 cm.
- Solitude*, Mönchengladbach (All.) : Éditions du Museum Abteiberg, 1972, lithographie couleur sur papier kraft, 90 exemplaires, 76 x 48,5 cm.
- Teaching and learning as performing arts/Lehren und lernen als Aufführungskünste, avec la participation*

de John Cage, George Brecht, Dorothy Iannone, Benjamin Patterson, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Dieter Roth, Vera, Bjösssi et Karl Rot, Marcelle, Cologne/New-York : Éditions Kasper König, 1970, 231 p.

The Frozen Exhibition, Remscheid : VICE-Versand, 1972, emboîtement en forme de chapeau recouvert de feutrine avec photographies et textes fac-similés insérés relatifs à l'exposition *The Misfist's Fair*, Londres, 1962, 170 exemplaires, 20,5 x 31,5 x 0,5 cm, exemplaire consulté : collection de la bibliothèque de Lyon, Rés. B51671.

The Poet's Poor Privilege, Vérone : Factotum Art, 1980, lithographie sur papier, 100 exemplaires, 71 x 101,5 cm.

The Speed of Art, Florence (Ita.) : Éditions Exempla / Lugo (Ita.) : Éditions Zona, 1979, 3 fiches sérigraphiées [12/100].

Toi par Lui et Moi [1975], Bruxelles : Lebeer Hossmann / Crisnée : Yellow Now, 2003, 36 p.

Une nouvelle façon d'éteindre les allumettes, Malmö : Éditions Bengt Adlers, 1980, boîte en bois contenant une toupie lestée par une allumette et une boîte d'allumettes, 30 exemplaires, 7,2 x 10,7 x 4,8 cm.

2. Pièces

3 Poems, 1961-1971, encre et autres matériaux sur contreplaqué, 218 x 148 x 5 cm, Budapest : coll. Stiftung Walter et Maria Schnepel.

4 « en attendant l'oubli », 1980-1982, crayon, pastel, miroirs et bois sur carton, ficelles et crochets, 125,5 x 22,8 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

7 Childlike Uses of Warlike Material, 1971, sept sérigraphies couleur, 49,5 x 69,5 cm, Anvers (Belgique) : MuHKA.

8 Measurement Poems, 1966, bois et divers objets, dimensions variables, Bruxelles : collection privée.

A Joint Work of R. Filliou and a Purple Dream of Evasion, 1969, bois, photographie noir et blanc, tissu, encre, crochets, 30 x 16,5 x 3 cm, Paris : collection privée.

A Joint Work of R. Filliou and the Rain the Sun Outside, 1970, bois, métal, cordelette, objets divers, crochets, 90 x 114 x 10 cm, Cologne : Galerie et Éditions Hundertmark.

A Joint Work with R. Filliou and a Child, 1971, bois, carnet, boîte à musique, 28,5 x 27,5 x 11,5 cm, Neuss (All.) : collection Andersch.

A Joint Work with Time, 1971, carton, clous, bois, 44 x 44 x 13 cm, Remscheid : collection

Sammlung (Wolfgang Feelisch).

A Poem A Day, 1979, tissus, bois, 88 x 150 cm, Bruxelles : collection Éric Decelle.

Art ? Énergie ?, 1980-1982, pastel sur miroir et sur ardoise, jouets en bois peint, fil électrique et prise, 164 x 21 x 22,9 cm, Londres : Galerie Richard Saltoun.

At the Beginning... Was the Alfabet, 1978, collage et dessin sur toile libre, 138 x 267 cm, Nîmes : Carré d'Art.

Autobiographical, 1983, bois, brique, miroir, papier, 78 x 28 x 10,4 cm, Paris : collection François Robelin.

Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait, 1973, bois, crayon, photographie noir et blanc marouflée sur contreplaqué, encre, 33 x 96,5 cm, Saint-Etienne : Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, dépôt François et Ninon Robelin.

Autoportrait non fait, 1970, photographie collée sur toile, 70 x 70 cm, Henonville : collection privée.

Briquolage – Brickings and Kueens 1, 1982, briques, objets divers, dimensions variables, Nîmes : Carré d'Art.

Calendar, 1970, photographies, miroirs et encre sur carton, 32,4 x 25,1 x 3,8 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

Concept not conceived, 1972, encre, cire et matériaux divers sur carton, 70 x 50 x 3,5 cm, Remscheid : collection Wolfgang Feelisch.

Danse-poème collectif (à performer par deux, chacun(e) tournant une roue), 1962, roues métalliques et crayon, diamètre 64 cm, Paris : fonds Robert Filliou.

Dieu, 1970, miroir et feutre, diamètre 14,3 cm, Neuss : collection Andersch.

Do not discuss, 1970, bois, métal, fragments de miroir, 40 x 83 cm, Nice : collection Benjamin Vautier.

Eins. Un. One. 1984, dés en bois, dimensions variables, Genève : MAMCO.

Esprit en état de marche [Mind in Progress], 1980-1984, feutres et pastel sur une brique jaune, 21,9 x 11,1 x 3,2 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

Eternal Haiku, 1977, toile, bois, 13 x 17 x 25 cm, Berlin/Munich : collection Fassbender.

Everybody is Perfect, 1961-1983, crayon à papier, pastel, carton, papier et ficelle, 80 x 48 cm, Londres : Galerie Richard Saltoun.

Everything looks beautiful if you put your heart in it, 1969, assemblage, stylo-bille, espadrille et échelle en bois sur toile, 72 x 61 x 7 cm, Cologne : Galerie Daniel Buchholz.

Faim = Fin de la faim, 1962/1975/1978, pastel, papier collé et tissus sur toile, 106,7 x 269,2 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

Fillliou, 1980-1984, crayon sur papier découpé et pastel sur une brique jaune, 21,9 x 10,8 x 3,2 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

I comme dans poisson, 1961, bois, métal, 150 x 42 cm, Münster : collection Cremer.

i (moi), 1979, papier et toile sur toile, 75 x 178 cm, Hautot-le-Vatois (Seine-Maritime) : Académie de Muséologie.

I Hate Work Which Is Not Play, 1970, bois et crayon de couleur, 58 x 76 x 5 cm, Bruxelles : collection Éric Decelle.

It would give me joy to give joy, 1970, sept dessins montés sur une structure métallique, 140 x 93 cm, Vienne : MUMOK.

La chèvre est solitaire, 1963, divers objets et papier sur bois, crochets, 28 x 10 x 6 cm, Nice : collection Benjamin Vautier.

La nostalgie du souvenir, n.d., craie, papier sur brique, 24,5 x 11,5 x 5,6 cm, collection non renseignée.

L'âge d'or du surréalisme, 1980-1984, papier collé et bande de papier sur une brique jaune, 21,9 x 11,1 x 3,2 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

Le Petit Livre Blanc, 1976, boîtes en carton suspendues contenant divers objets, 40 x 152, Frauenfeld (Sui.) : collection S. Stäheli.

Le Siège des Idées, 1976, armature métallique de siège, ficelle, carton, 74 x 40 x 40 cm, Bruxelles : collection privée.

L'Homme est solitaire, 1961-1962, divers objets sur bois, papier, élastique, plastique, crochets, 55 x 11 x 6 cm, Krefeld (All.) : collection Johannes Cladders.

Looking Both Ways is a Poet's Poor Privilege (N° 2), pastel sur papier, 42 x 56 cm, Hambourg : coll. privée.

Mensonges de la Palisse (Palindromes visuels n°I à XII), 1978, dessins encadrés, n.r., Genève : collection A. L'Huillier.

Multiple à exemplaire unique : en l'occurrence chaque seconde qui passe, 1975-1978, encre, papier, carton, 14,8 x 21 cm, Paris : fonds Robert Filliou.

Musique télépathique n° 5, 1976-1978, métal, carton, dimensions variables, Paris : collection Centre Pompidou.

N'importe où/n'importe qui/n'importe quand/n'importe comment/n'importe pourquoi/n'importe quoi, 1970, texte manuscrit sur châssis en bois, 40 x 50,2 cm, Cologne : collection et éditions Hundertmark.

Object for measuring artworks, 1970, plaque de bois, règle, fil de fer, crochets, 57 x 59,5 cm, n.r.

Personal Message, n.d., miroir de poche sur panneau de bois, 60 x 25 cm, Düsseldorf : coll. Andersch.

Portrait non fait : toi, 1970, toile, 60 x 60 cm, Paris : collection François Robelin.

Sémantique générale, 1962, matériaux divers sur 26 panneaux de bois reliés par des crochets, technique mixte et texte manuscrit, 149 x 182 x 6 cm, Mönchengladbach : Städtisches Museum Abteiberg.

Spontaneity is Fed by Non-Competence, 1969-1970, technique mixte, 55,7 x 57,3 cm, Neuss : collection Andersch.

Sun Book, 1972-1973, bois, carton, tissu, 32 x 490 cm chaque, Lille : FRAC Nord-Pas-de-Calais.

That Spiritual Need, 1971, encre, papier, bois, dimensions non renseignées, Anvers : collection privée.

The Kingdom of Arts is Inside You, 1974, feutre sur planche anatomique montée sur bois, 125 x 175 x 6 cm, Düsseldorf : collection Kaminski.

The last time I felt sad, 1970, technique mixte sur carton, 67,2 x 94,8 cm, Strasbourg : Musée d'Art Moderne et Contemporain.

The Permanent Creation Tool Box n° 1, 1969, boîte à outils contenant divers objets, dimensions non renseignées, Paris : fonds Robert Filliou.

The Permanent Creation Tool Box n° 2, 1969, boîte à outils, tasseaux de bois, crochets métalliques, dimensions non renseignées, Paris : collection François Robelin.

The Upside-down World, 1968, sept panneaux de bois et cartes postales, crayon, acrylique, 123 x 37 cm, Nîmes : Carré d'Art.

Three Arrows (initiation to travel), 1969-1970, bois, toile, cadre (50 x 200 cm) ; bois, carte (75 x 120 cm) ; bois, fil de fer (120 x 30 cm) ; bois (120 x 30 cm), Aix-la-Chapelle : Neue Galerie.

Time in a Nutshell, 1987, papier, ficelle, élastiques, noix, 35 x 25 x 3 cm, Remscheid : collection Feelisch.

Tool cross, 1979, divers outils montés sur bois, dimensions non renseignées, Remscheid : collection Feelisch.

Trois Télégrammes, 1966, télégrammes, crayon à papier, panneaux en bois et accroches métalliques, 118 x 58,6 x 4,7 cm, New-York : MoMA.

Un Filliou d'il y a long (37) temps (JOB), 1981, technique mixte sur brique, 22 x 11 x 5 cm, Bruxelles : collection Éric Decelle.

Un poète : 22 choses mal faites ou perdues (parmi tant d'autres) de haut, 1962, technique mixte sur carton, 42 x 180 x 13 cm, Vienne : MUMOK.

3. Les « boîtes »

13 boîtes sans couvercles, 1979, crayon sur papier, monté sur carton et bois, 25 x 195 cm, Toulouse : FRAC Midi-Pyrénées.

A Joint Work of RF and Suns, 1973, pastel, carton, 67,2 x 43 x 10 cm, Paris : fonds Robert Filliou.

And Life Begins Right Away (je suis libre d'être libre), 1973, encre, papier, carton, dimensions non renseignées, Paris : fonds Robert Filliou.

A New Way to Dress for Happenings, 1977, encre sur papier collé, tampon et pastel sur carton, 35,2 x 27,9 x 5,4 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

Avant le concert après le bal, 1971, papier collé et pastel sur carton, 34,9 x 27,9 x 5,7 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

Autobiographical element I Love Chalk, 1973, craie sur carton, 47,7 x 52,8 x 7 cm, Los Angeles : Galerie Kayne Griffin Corcoran.

Black Granite and Hostile Preceded By Naked Skull, 1973, papier, crayon, encre, 33 x 88,5 x 5,6 cm, Londres : Galerie Richard Saltoun.

Drunken horse, 1972-75, collage, craie, crayon, papier calque, carton, 67 x 85 x 11 cm, Londres : Galerie Richard Saltoun.

Filliou's autobiographical fragment, 1971, boîte en carton, encre, corde, 47,5 x 68,5 x 9 cm, Berlin : collection privée.

From Now On I Will Use China ink, 1973, papier calque, encre, 22 x 29 x 4,5 cm, Londres : Galerie Richard Saltoun.

Grâce à Fourier, 1974, photographie noir et blanc, papier, crayon, craie, carton, 34 x 55 x 5,5 cm, Londres : Galerie Richard Saltoun.

Il y a un nœud au milieu de cette ficelle au centre de cette page il y a un dessin, 1972, papier, ficelle, pastel, carton, 44 x 64 x 6 cm, Berlin : Galerie Barbara Wien.

It's a Big Town, 1972, crayon de papier sur papier calque collé, bois sur carton, 75,2 x 5,1 x 7,3 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

Je suis le rêve de quel sale papillon ?, 1972, boîte en carton avec dessin et texte, 32 x 43 x 6 cm, Bruxelles : collection privée.

La couleur des langues, 1973, pastel, papier, fil de fer et boîtes en carton, 55 x 68 x 11 cm, Berlin : Fine Art Rafael Vostell.

Left Handed Dancers, 1972, crayon de papier sur papier collé et pastel sur carton, 57,8 x 37,5 x 9,8 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

La vérité m'écrase, 1975, boîte en carton, collage, 35 x 28 x 5 cm, Bruxelles : collection particulière.

L'être humain est multiple, 1970, pastel, carton, 35,4 x 28 x 4,8 cm, Paris : fonds Robert Filliou.

Looking south, 1975, crayon, pastel, bois, carton, 32,5 x 44 x 5,5 cm, Londres : Galerie Richard Saltoun.

MAI 22, 1973 8:29 to 8:32 A.M. CALENDAR, 1973, deux boîtes en carton, photographies, mine de plomb, papiers collés, ruban et ficelle, 54,50 x 74,50 x 10 cm, Paris : Galerie Philippe Nelson.

Man Carrying His Own Sun on a String, 1973, photographie, pastel sur boîte en carton, 50,5 x 73 x 9,5 cm / 45 x 33,5 x 5,6 cm, Paris : collection Schmela.

Not So Empty Box with String, 1973, boîtes en carton et ficelle, dimensions non renseignées, Paris : fonds Robert Filliou.

Portrait of the Artist Jenny, 1972, photographies, encre, boîtes en carton, 36 x 43 x 3 cm, Neuss : collection Andersch.

Recherche sur la faim, 1971-1972, pastel sur tissu, carton, 52 x 66 x 8 cm, Neuss : collection Andersch.

Research in Child Language (aie!), 1970-1971, graphite et encre sur papier collé, pastel et papier sur carton, 54,6 x 34,9 x 8,9 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

Research in Child Language, 1973, objet, encre, papier, carton, dimensions non renseignées, Paris : fonds Robert Filliou.

Research on Doing Nothing, 1975, crayon et papier sur carton, 22 x 33 x 4,5 cm, Paris : Galerie Bama.

Suite (à suivre), n.d., boîte, crayon, collage, Les Eyzies : collection particulière.

THE, A Novel, Robert Filliou, 1976, pastel sur carton, 66,4 x 40 x 15,2 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

The Paper Brain for 103 days, 1972, photographie noir et blanc, collage, crayon à papier, carton, 46 x 66,5 x 7,5 cm, Londres : Galerie Richard Saltoun.

The Sun Book inside the Music Box and the Glory and the Loss, 1973, papier collé et pastel sur carton, 75,9 x 44,8 x 7 cm, New-York : Galerie Peter Freeman.

To be a Pilgrim, 1977, pastel, carton, 36 x (14 x 12 x 4 cm), Berlin/Munich : collection Fassbender.

We're friendly, 1974, encre, boîte d'allumettes, carton, 20,5 x 26 x 4,5 cm, Londres : Galerie Richard Saltoun.

With Love from Cromagnon, 1972-1973, boîte en carton en deux parties (photographie noir et blanc, crayon), 54,8 x 70,8 x 8 cm, Londres : Galerie Richard Saltoun.

Write poems, 1975, deux boîtes en carton, mine de plomb, pastel et encre sur papier, 5,2 x 34,5 x 27,2 cm, collection privée (non renseigné).

4. Collaborations

BRECHT George et FILLIOU Robert, *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*, New-York/Toronto/Francfort-sur-le-Main : Something Else Press, 1967, n.p.

FILLIOU R. et IANNONE Dorothy, *Extase*, Cologne : Éditions DIVER PRESS (Hansjörg Mayer), 1970, 8 p.

FILLIOU R. et PFEUFER Joachim, *La Fondation Poïpoï présente : Hommage aux Dogons et aux Rimbauds*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1978, 4 p.

FILLIOU R. et REGENWETTER Edwige, *Robert Filliou. Le siège des idées : analyse logique de Edwige Regenwetter*, Bruxelles-Hambourg : Lebeer Hossmann, 1977, 27 p.

FILLIOU R., SPOERRI Daniel, TOPOR R., *Monsters are inoffensive*, Bruxelles : Lebeer Hossmann, 1967, 22 cartes postales en noir et blanc, 11 x 16 cm.

FILLIOU R. et SPOERRI D.,

Raining Cats and Dogs, 1964-65, technique mixte, 50 x 50 x 43 cm, Cologne : collection et éditions Hundertmark.

Ne pas avoir les yeux dans sa poche, 1964-1969, technique mixte, 45,5 x 50 x 12 cm, Neuss : collection Andersch.

Topographie anecdotée du hasard [1960], Paris : Othello-le Bureau des activités littéraires, 2016.

5. Théâtre

L'immortelle mort du monde [1960], New-York : Something Else Press, 1967, affiche offset couleur, 55,8 x 72,4 cm.

Théâtre Incomplet, AAREVUE 1969-1987, Bruxelles : Small Noise, 1999 :

À propos d'un cas de tache bleue [1969], AAREVUE n° 4, juillet 1969, p. 19-23.

L'esclave F [1963], AAREVUE n° 10, décembre 1969, p. 17-23.

C'est l'ange [1959], AAREVUE n° 16-17, mai-juin 1970, p. 1-33.

Berger rêvant qu'il était roi [1961], AAREVUE n° 25-26, février-mars 1971, p. 1-19.

L'Anniversaire d'une mouette [1958], AAREVUE n° 25-26, février-mars 1971, p. 27-28.

Comment profiter de la crédulité des futurs cosmonautes, deux actes de Robert Filliou [1963], AAREVUE n° 45, août 1972, p. 1-15.

Scénarios-minute (avec Georges Brecht, traduction Richard Tialans), AAREVUE n° 46, septembre 1972, p. 1-10.

Le jeu de l'homme mort [1959], AAREVUE n° 52-53, mars-avril 1973, n° 54-55, avril-mai 1973, n° 56-57, juin-juillet 1973, p. 1-75.

6. Vidéos et enregistrements

And So On, End So Soon : Done 3 Times [1977] et *Telepathic Music No. 7: The Principle of Equivalence Carried to a Series of 5* [1977], URL : <https://front.bc.ca/events/and-so-on-end-so-soon-telepathic-music-no-7/>, consulté le 4 avril 2019.

L'histoire chuchotée de l'art [lecture par Robert Filliou enregistrée à New-York, au studio « New Wilderness », par Ondine Fiore en décembre 1977], URL :

<https://www.youtube.com/watch?v=eApqLeu0pi8>, consulté le 21 mars 2019.

L'œuvre-étalon, 1981, couleur, sonore, 30 minutes, n. r.

Porta Filliou, 1977, LaserDisc, noir et blanc, sonore, 47 minutes, Anvers : MuHKA.

Sans titre – Sans tête, 1983, Betacam numérique PAL, couleur, son, 18 minutes, Paris : Centre Georges Pompidou.

Teaching and Learning as Performance Arts Part II : Video-University [1979], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=S3T6ugF0Tw>, consulté le 5 mars 2019.

6. Traductions

BELL Wyatt, *Les magnolias sont rouges*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Robert Filliou, Paris : Gallimard, coll. « Série Noire », 1964.

S. AARONS Edouard, *À 4 pattes dans les Carpates*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Robert Filliou, Paris : Gallimard, coll. « Série Noire », 1964.

SENG T'SAN, *Hsin hsin ming*, traduction anglaise par George Brecht, française par Robert Filliou, allemande par Albrecht Fabri et calligraphies de Takako Saito, Bruxelles/Hamburg : Lebeer Hossmann, 1984.

8. Éditions et rééditions collectives

BERSET Alain, *Niaut Kubls Val* [textes de Ghérasim Luca, Benjamin Péret, Marcel Broodthaers, Jochen Gerz, Paul Celan, Robert Filliou, Samuel Beckett, Héros-Limite], Paris : Atelier typographique Héros-Limite / Alain Berset, 2001, 16 cartes.

FILLIOU R. *et al.*, *Art ?*, Lille : Alain Buyse éditeur, janvier 1997-avril 1998, 40 sérigraphies couleur, 50 x 35 cm chaque.

FILLIOU R. *et al.*, *L'envers du miroir*, Antibes : Éditions Arrocaria, 1976, 27 cartes postales sous pochette de Jean Le Gac, Christian Boltanski, Dorothy Iannone, Arman, Annette Messager, Ben, Paul-Armand Gette, George Brecht, Robert Filliou, 10 x 15 cm chaque.

9. Articles et entretiens

ADLERS Bengt, « The interview with Robert Filliou [with the participation of Inger Adlers, Bruce and Marianne Filliou, Flayosc, the 24th of August 1977] », dans *Interviews of interviews*, Åhus (Suède) : Kalejdoskop, 1978, n.p.

BECKER Wolfgang, « Interview with Robert Filliou », dans *COMMEMOR*, catalogue d'exposition (Aix-la-Chapelle, Neue Galerie, juillet-décembre 1970), Aix-la-Chapelle

(All.) : Ed. Neue Galerie im Alten Kurhaus, 1970, n.p.

DONGUY Jacques, « Entretien avec Robert Filliou [Peyzac-le-Moustiers, 25 mars 1981] », dans *Le geste a la parole : entretiens avec Julien Blaine, Jean-Luc Parant, Bernard Heidsieck, Michèle Métail, Robert Filliou, Jean-François Bory*, Paris : T. Agullo, 1981, p. 45-48.

GALE Peggy, *Artists talk : 1969-1977* [Robert Filliou, Juillet 1973], Halifax (Nouvelle-Écosse, Canada) : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004, p. 250-261.

GODREAU Chantal, « Robert Filliou : une galerie dans une casquette », dans *Cahier de l'École Sociologique Interrogative*, n° 1, « L'art comme pratique philosophique », mars 1980, p. 7-15.

FILLIOU R., « Lettre de Robert Filliou à Richard Tialans [18/02/1966] », dans *AAREVUE*, n° 169-170, 2 décembre 1987, n. p.

FILLIOU R., « Une proposition, un problème, un danger et une intuition [1967] », dans Nicolas Feuillie (dir.), *Fluxus dixit. Une anthologie vol.1.*, Dijon : Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, p. 209-210.

JAPPE Georg, « Entretien entre Georg Jappe et Robert Filliou à la Kunstakademie de Hambourg, 1984 », dans *Inter*, n° 87, 2004, p. 58-60.

LEBEER Irmeline, « THE ROBERT FILLIOU DICTIONARY » [transcription d'une conversation enregistrée entre Robert Filliou et Irmeline Lebeer à Flayosc, août 1976], dans *Robert Filliou : the secret of permanent creation*, catalogue d'exposition (MuHKA, Anvers, 14 Octobre 2016-22 janvier 2017), Anvers : Lebeer Hossmann, 2017.

WIJERS Louwrien, « Robert Filliou talks about the integration of « dharma » into his work as an artist [1982] » dans Michael Erlhoff, et Sprengel Museum Hannover, Hanovre, *Das immerwährende Ereignis zeigt Robert Filliou = the Eternal Network presents Robert Filliou = La fête permanente présente Robert Filliou*, catalogue d'exposition (Hanovre, Sprengel-Museum Hannover, 13 Jul.-2 Sept. 1984, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Oct.-Nov. 1984, Berne, Kunsthalle Bern, 18 Jan.-17 Fe. 1985), Hanovre : Sprengel Museum, 1984, p. 92-94.

II. Sur Robert Filliou

1. Catalogues d'exposition et monographies

BORDESSOULES G., GAUTHIER F., GITTON L., *C'est tous les jours Robert* [documentation de l'évènement « C'est tous les jours Robert », 3 décembre 1997-28 mars 1998 à Périgueux - Espace Culturel François Mitterrand, Musée du Périgord, Nouveau théâtre de Périgueux, Bibliothèque Municipale de Périgueux, Centre Culturel de la Visitation, Café de la Place], Périgueux : Ville de Périgueux, 1998.

BLOCK René (commissaire), et Galerie René Block, Berlin, *Robert Filliou : joint works with...*, catalogue d'exposition (Berlin : Galerie René Block, 3 mai-8 juin 1971), Berlin : Galerie René Block, 1971.

BRET Cyrille, *Robert Filliou et sa « recherche » : les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origine*, Québec : Les Éditions Intervention, 2010.

CALLE Robert *et al.*, et Musée national d'art moderne, Paris ; Musée d'art contemporain, Nîmes ; Kunsthalle, Bâle ; Kunstverein, Hambourg, *Robert Filliou*, catalogue d'exposition (Nîmes, Musée d'art contemporain, 19 octobre 1990-3 janvier 1991, Bâle, Kunsthalle, 26 janvier-17 mars 1991, Hambourg, Kunstverein, 19 avril-2 juin 1991, Paris, Musée national d'art moderne, 7 juillet-25 septembre 1991), Bruxelles-Hambourg-Paris : Lebeer Hossmann, 1990.

Centre Georges Pompidou, Paris, *Robert Filliou*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne, galeries contemporaines, 10 juillet-15 septembre 1991), Paris : Centre Pompidou, 1991.

COLL. et Ville de Périgueux, *C'est tous les jours Robert*, catalogue d'exposition (Périgueux, Espace Culturel François Mitterrand, 27 janvier-28 mars 1998), Périgueux : [s.n.], 1998.

CUIR Raphaël *et al.*, et La Vitrine am, Paris, *Chapeaux ! : Hommage à Robert Filliou*, catalogue d'exposition (Paris, La Vitrine am, 1^{er} octobre-23 novembre 2014), Cinisello Balsamo : Silvana, 2014.

ERLHOFF M., et Sprengel Museum Hannover, Hanovre, *Das immerwährende Ereignis zeigt Robert Filliou = the Eternal Network presents Robert Filliou = La fête permanente présente Robert Filliou*, catalogue d'exposition (Hanovre, Sprengel-Museum Hannover, 13 Juil.-2 Sept. 1984, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Oct.-Nov. 1984, Berne, Kunsthalle Bern, Jan. 18 Jan.-17 Fev. 1985), Hanovre : Sprengel Museum, 1984.

Fondation Danae, *Espaces affranchis/Robert Filliou*, catalogue d'exposition (Pouilly, Oise, Fondation Danae, 4 juin 1988), Paris : Fondation Danae, Cahiers Danae 4-5, 1989, 124 p.

Galerie Buchholz, Munich, *Robert Filliou : Personal Messages*, catalogue d'exposition (Münich : Galerie Buchholz, 8 mai-16 juin 1973), Munich : Galerie Buchholz, 1973.

Galerie Hundertmark, Cologne, *There was a drawing in the center of this page*, catalogue d'exposition (Cologne, Galerie Hundertmark, 29 avril-25 juin 1993), Cologne : Éditions Hundertmark, 1993.

JOUVAL Sylvie et CORNE Éric (commissaires), et Le Plateau-FRAC Île-de-France, Paris, *Premiers mouvements, fragiles correspondances*, catalogue d'exposition (Paris : Le Plateau, FRAC Île-de-France, 7 mars-1^{er} juin 2002), Paris : fonds régional d'art contemporain Île-de-France-Le Plateau, 2002.

JOUVAL Sylvie, *Robert Filliou éditions et multiples*, Dijon : Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu. Chantiers », 2003.

JOUVAL Sylvie *et al.*, et Museum Kunstpalast, Düsseldorf ; Museu d'art contemporani de Barcelone ; Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, *Robert Filliou : Génie sans talent*, catalogue d'exposition (Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 26 juillet-9 novembre 2003, Museu d'art contemporani de Barcelone, 10 avril-29 juin 2003 et Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 6 décembre 2003-28 mars 2004), Villeneuve d'Ascq : Musée d'art moderne Lille Métropole ; Düsseldorf : Museum Kunstpalast ; Barcelone : Museu d'art contemporani, 2003.

KREUGER Anders, et Museum of contemporary art, Antwerp, *Robert Filliou : the secret of permanent creation*, catalogue d'exposition (MuHKA, Anvers, 14 Octobre 2016-22 Janvier 2017), Anvers : Lebeer Hossmann, 2017.

MARTEL Richard , *Robert Filliou : L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec : Les Éditions Intervention, 2003.

Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver, Canada, *Robert Filliou : from political to poetical economy*, catalogue d'exposition (Vancouver, Galerie Morris et Helen Belkin, 1995), Vancouver : Morris et Helen Belkin Art Gallery/Université de Colombie Britannique, 1995.

Neue Galerie, Aix-la-Chapelle, *COMMEMOR*, catalogue d'exposition (Aix-la-Chapelle : Neue Galerie, *Robert Filliou – Commemor*, juillet-décembre 1970), Aix-la-Chapelle : Éditions Neue Galerie im Alten Kurhaus, 1970.

TILMAN Pierre et Galerie Arcane 21, Sauve (Gard), *On recherche le dénommé Filliou, Robert*, catalogue d'exposition (Sauve, Galerie Arcane 21, 1^{er} avril-1^{er} mai 1994), Paris : Coprah éditions, 1994.

TILMAN Pierre, *Robert Filliou nationalité poète*, Dijon : Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2016.

VINCENT Frédéric, *Filliou-Rimbaud, comme une évidence qui était là mais invisible à tous, sauf à quelques uns*, Paris : Galerie Immanence, 2020.

2. Articles

CORBEL Laurence, « « *TRY IT YOURSELF* » : la poésie d'action de Robert Filliou », dans Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval (dir.), *Poésie et performance*, Nantes : Cécile Default, 2018, p. 161-174.

CUENAT Philippe, « L'« œuvre sans valeur » : La place du spectateur dans l'œuvre de Robert Filliou », dans Jacques Berchtold, Christopher Lucken et Schoettke Stefan (dir.), *Désordre du jeu : poétiques ludiques [textes des communications du colloque organisé à la Faculté des lettres de l'Université de Genève, le 19 juin 1992]*, Genève : Droz, 1994, p. 217-237.

DREYFUS R. *et al.*, « Robert Filliou », *Inter*, n° 38, Québec : Les Éditions Intervention, 1988, p. 4-15.

HERSANT Isabelle, « Réflexions sur du carton. Thomas Hirschhorn après Robert Filliou ou la vie sans merci après la vie comme poésie », *ETC*, n° 77, mars-avril-mai 2007, p. 34-38.

JAPPE Georg, « Filliou et la non-compétition », *AD HOC*, n° 2, *L'artiste et la terre*, printemps 1988, p. 106-109.

JOUVAL Sylvie, « Robert Filliou, artiste relais par excellence », *Cahier du Refuge*, n° 142, *Robert Filliou*, Marseille : cipM, décembre 2005, p. 13-19.

LEBEER Irmeline, « Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art », dans *L'art ? C'est une meilleure idée ! : entretiens 1972-1984*, Nîmes : J. Chambon, coll. « Critiques d'art », 1997, p. 29-41.

MAHIOU Cécile et RIADO Benjamin, « Regards croisés sur le Principe d'Équivalence de Robert Filliou. Une œuvre hors médium », *Revue Proteus - Cahiers des théories de l'art*, n° 1, 2010, p. 12-19.

MALSCH Friedemann, « Robert Filliou and the République Géniale », dans Friedemann Malsch (commissaire), et Musée des Beaux-Arts du Liechtenstein, Vaduz, *Migration*, catalogue d'exposition (Vaduz, Musée des Beaux-Arts du Liechtenstein, 29 juin-2 novembre 2003), Cologne : W. König, 2003, p. 136-152.

MARTIN Jean-Hubert, « Robert Filliou : l'héritage de Lascaux », *AD HOC*, n° 2, *L'artiste et la terre*, printemps 1988, p. 26-32.

PARTOUCHE Marc, « Amour, à mort : Filliou et Beuys », *New Art international*, avril-mai 1990, p. 93-96.

RECHT Roland, « L'homme sans qualités : Robert Filliou », dans *Point de fuite : Les images des images. Essais critiques sur l'art actuel, 1987-2007*, Paris : Les éditions des Beaux-Arts de Paris, coll. « D'art en questions », 2009, p. 145-157.

SAVANG Jean-François, « Robert Filliou, le vide et la Création Permanente », dans Jérôme Duwa et Pierre Taminiaux (dir.), *Littératures et arts du vide*, Paris : Hermann, 2018, p. 319-331.

VAUDOIS Guillaume, « Sagesses orientales et socialisme utopique. Les deux sources de la Création permanente selon Robert Filliou », *Revue d'esthétique*, n° 44, *Les artistes contemporains et la philosophie*, 2003, p. 65-74.

3. Documentaires

BRET Cyrille, *Robert Filliou : de l'épreuve de la résistance à la création permanente – chemins de vie et cheminements filliousophiques*, conférence du 11/12/2015 à la Bibliothèque Municipale de Lyon, URL : https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=847.

FILLIOU Marcelline, *Un petit fil...m : hommage à Robert et Marianne Filliou*, Hérimoncourt : Centre international de création vidéo Pierre Schaeffner, 1999, 1 VHS, 26 min 40 s.

PERROT Amélie (dir.), SAMOUILOFF Veronique (réal.), « Robert Filliou (1926-1987) : la création permanente », dans *Une vie, une œuvre*, Paris : France Culture, émission du 03/02/2018, 59 min.

CORPUS SECONDAIRE

A POLLINAIRE Guillaume,

Calligrammes [1918], Paris : Gallimard, 2003.

« L'Esprit nouveau et les Poètes », *œuvres en prose complètes II.*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 943-954.

ARAGON, *Le Mouvement perpétuel*, (précédé de) *Feu de joie* (et suivi de) *Écritures automatiques*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1975.

BEUYS Joseph,

et HARLAN Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, traduction Laurent Cassagnau, Paris : l'Arche, 1992, 230 p.

Entretien dans les *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 4, Paris : Centre Pompidou, 1980.

Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, textes et entretiens choisis par Max Reithmann, traduction Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Paris : l'Arche, 1988.

BRECHT George,

et Alison KNOWLES, *The green, the red, the yellow, the black, and the white*, Bruxelles/Hambourg : Lebeer Hossmann, 1983, n.p.

et Bengt ADLERS, François DUFRÊNE, *Present projects*, Malmö : Édition Leger, avril 1976.

et Patrick HUGHES, *Vicious circles and infinity : an anthology of paradoxes* [1975], Harmondsworth (Angleterre) : Penguin, 1978.

Chance-Imagery/L'Imagerie du hasard [1957], traduit de l'anglais par Bruno Élisabeth et Stéphane Almin, Dijon : Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002.

CLOUD SCISSORS, 1964-1965, enveloppe et sept cartes en impression offset, 9,3 x 11,1 cm, New-York : MoMA.

Stamp Out Stamping, Düsseldorf : Verlaggalerie Leaman, 1978.

The Universal Machine, 1965, boîte contenant une impression offset, du verre et divers objets, 27,9 x 279 x 3,8 cm, New-York : MoMA.

Water-yam, 1963, bois, papier, matériaux divers, 6,7 x 19,6 x 15 cm, Paris : collection Centre Pompidou.

BRETON André,

Je vois, J'imagine : poèmes-objets, Paris : Gallimard, 1991.

Clair de terre, (précédé de) *Mont de piété*, (suivi de) *Le revolver à cheveux blancs* (et de) *L'air de l'eau*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1966.

Manifestes du surréalisme, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990.

CADIOT Olivier,

« Cap au mieux » (entretien réalisé avec Philippe Mangeot et Pierre Zaoui), revue *Vacarme*, n° 45, automne 2008, p. 4-12.

Histoire de la littérature récente T.I., Paris : P.O.L., 2016.

Histoire de la littérature récente T.II., Paris : P.O.L., 2017.

L'Art poétique [1988], Paris : P.O.L., 2004.

CAGE John,

Journal : comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses), Genève : Éditions Héros-Limite, 2003.

Pour les oiseaux (entretiens avec Daniel Charles), Paris : L'Herne, 2002.

Silence : conférences et écrits, traduction de Vincent Barras, 2012, Genève : Éditions

Contre-champs / Éditions Héros-Limite.

DE VRIES Herman, *Wit-white* [1980], Brest : Zédélé éditions, 2012.

DUCHAMP Marcel,

Duchamp du signe : écrits, textes réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1994.

La boîte en valise de Marcel Duchamp, Strasbourg : Musées de la ville de Strasbourg, coll. « Le cabinet de l'amateur », 2015.

ÉLUARD Paul et PÉRET Benjamin, *Cent cinquante deux proverbes mis au goût du jour*, Paris : La Révolution surréaliste, 1925.

HOCQUARD Emmanuel,

Cahier Critique de Poésie, n° 3, Marseille : cipM, mars 2002.

« Des nuages et des brouillards », *Le genre humain*, n° 5, 1982, p. 93-97.

Ma haie : Un privé à Tanger II, Paris : P.O.L, 2001.

« Soit dit en passant : les robes sont rouge », *Cahier du Refuge (Quinze ans du cipM)*, Marseille : cipM, mars 2005.

Cahier du Refuge, n° 203, *Thomas Möbius - privé à Tanger*, Marseille : cipM, juillet 2011.

Tout le monde se ressemble : une anthologie de poésie contemporaine, Paris : P.O.L, 1995.

Un privé à Tanger, Paris : P.O.L, 1987.

Un test de solitude : sonnets, Paris, P.O.L, 1998.

Jacques JOUET

« Avec les contraintes (et aussi sans) », dans Marcel Bénabou, Jacques Jouet, Harry Mathews et Jacques Roubaud, *Un art simple et tout d'exécution : cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo*, Belfort : Circé, 2001, p. 33-52.

Dos, pensée (poème), revenant, Paris : P.O.L, 2019.

Du jour, Paris : P.O.L, décembre 2013.

Navet, linge, œil de vieux, Paris : P.O.L, 1998.

Poèmes de métro, Paris : P.O.L, décembre 2000.

« poème-prêt-à-finir », revue *Véhicule*, dir. Garance Dor et Vincent Menu, n° 3, avril 2020, n.p.

KAPROW Allan,

L'art et la vie confondus, textes réunis par Jeff Kelley, traduction Jacques Donguy, Paris : Centre Georges Pompidou, 1996.

Some Recent Happenings, New-York : Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1966.

Untitled Essay and other works, New-York : Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1967.

LUCA Ghérasim, *Héros-Limite*, Paris : Gallimard, 2001.

MALLARMÉ Stéphane, *Vers de circonstance : avec un quatrain autographe* [1920], Paris : Gallimard, 1952.

MAGRITTE René, *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Paris : Flammarion, 2016.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1981.

PEREC, Georges

Espèces d'espaces [1974], Paris : Éditions Galilée, coll. « l'espace critique », 2000.

Je me souviens [1978], Paris : Fayard, 2011.

Je suis né, Paris : Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1990.

La boutique obscure : 124 rêves [1973], Paris : Éditions Denoël-Gonthier, 1973.

L'infra-ordinaire [1989], Paris : Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 2006.

Penser/Classer, Paris : Seuil, coll. « Essais », 2003.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien [1982], Paris : Christian Bourgois, 2008.

Lieux, Paris : Seuil, 2022.

QUENEAU Raymond,

Cent Mille Milliard de poèmes [1961], Paris : Gallimard, 1982, exemplaire consulté : collection de la bibliothèque de Lyon, Rés. B020874.

Courir les rues, battre la campagne, fendre les flots [1966], Paris : Gallimard, 1994.

« Qu'est-ce que l'art ? [1938] », dans *Le voyage en Grèce*, Paris : Gallimard, 1973.

Un conte à votre façon [1967], URL : <https://ouliipo.net/fr/contraintes/conte-a-votre-facon>

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

SPOERRI Daniel,

« Magie à la noix », entretien avec Irmeline Lebeer dans *L'art ? C'est une meilleure idée! : entretiens 1972-1984*, Nîmes : J. Chambon, coll. « Critiques d'art », 1997, p. 19-28.

« *Filliou est mon grand frère, mais moi je suis sa mère* » [1988], entrevue entre Daniel Spoerri et Hans-Werner Schmidt, dans Centre Georges Pompidou, Paris, *Robert Filliou*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne, galeries contemporaines, 10 juillet-15 septembre 1991), Paris : Centre Pompidou, 1991, p. 138-141.

SÔSEKI Natsume, *Oreiller d'herbe ou le Voyage poétique* [1906], traduction Elisabeth Suetsugu, Arles : Éditions Philippe Picquier, 2015.

STEIN Gertrude, *Autobiographie de tout le monde* [1937], traduction Marie-France de Paloméra, Paris : Seuil, coll. « Points », 1978.

TZARA Tristan,

Poésies complètes, Paris : Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2011.

Vingt-cinq poèmes et dix gravures sur bois de Hans Arp [fac-similé de l'édition de Zurich, Jean Heuberger, 1918], Paris : Éditions Dilecta, 2006.

Dada est tatou, tout est Dada, Paris : Flammarion, 2016.

« La poésie n'est pas uniquement un produit écrit... », dans *Le surréalisme et l'après-*

guerre [1946-1947], Paris : Éditions Nagel, 1966, 91 p., repris dans A. Borer, P. Soupault et A. Aeschbacher, *Rimbaud : un sieur se disant négociant*, Paris : Lachenal et Ritter, 1984.

WILLIAMS Emmett,

My life in flux : and vice versa, Londres/New-York : Thames and Hudson, 1992.

The last french-fried potato and other poems, New-York : Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1967.

CORPUS CRITIQUE

AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », dans *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2002 [1992].

ALEXANDER Darsie, *Franz West : to build a house you start with the roof : Work 1972-2008*, Cambridge, The MIT Press / Baltimore, Baltimore Museum of Art, 2008.

ALFERI Pierre, CADIOT Olivier (dir),

« La mécanique lyrique », *Revue de Littérature générale*, n° 1, Paris : P.O.L, 1995.

« Digest », *Revue de Littérature générale*, n° 2, Paris : P.O.L, 1996.

Après l'art comme expérience : esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey, sous la dir. de J.-P. Cometti et Giovanni Matteucci, Paris : Questions Théoriques, 2017.

Art conceptuel : une entologie, Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond & Fabien Vallos (dir.), 2008, Paris : Éditions Mix.

AVERT Erik, *George Brecht, figure du chercheur transdisciplinaire*, Thèse de doctorat, Art et histoire de l'art, Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales, École doctorale Fernand Braudel, sous la direction d'Olivier Lussac, Nancy : Université de Lorraine, 2017.

BAAS Jacquelynn, *Smile of the Buddha : Eastern philosophy and Western art from Monet to today*, Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 2005.

BAAS Jacquelynn and JACOB Mary Jane, *Bouddha mind in contemporary art*, Berkeley/London : University of California Press, 2004.

BAETENS Jan, « Autographe/Allographe (à propos d'une distinction de Nelson Goodman) », *Revue Philosophique de Louvain*, tome 86, n° 70, 1988, p. 192-199, consulté le 05.12.18, URL : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035_3841_1988_num_86_70_6498.

BAETENS Jan, « Le transcriptuaire », *Poétique*, n° 59, 1988, p. 283-294.

BARGUES Cécile, « “La vie est autrement intéressante” : Raoul Haussman, Fluxus et la performance », *Poésie et performance*, Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval (dir.), Nantes : Cécile Defaut, 2018, p. 133-141.

BARTHES Roland,

« De l'œuvre au texte » [1971] / « Écrire la lecture » [1970] / « Sur la lecture » [1975] / « La mort de l'auteur » [1968], dans *Le bruissement de la langue*, Paris : Points, coll. « Essais », 1993.

Le neutre : Cours au Collège de France (1977-1978), texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris : Seuil/IMEC, coll. « traces écrites », novembre 2002.

Le plaisir du texte [1973], Paris : Points, coll. « Essais », 2014.

Roland Barthes par Roland Barthes [1975], Paris : Points, coll. « Essais », 2010.

BASSET Bérengère, GUERRIER Olivier, NEPOTE Fanny, « Usages et enjeux de l'apophtegme (XVI^{ème}-XVIII^{ème} siècles) », *Littératures classiques*, 2014.

BÉGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris : Allia, coll. « Pluriel », 2005.

BÉNABOU Marcel, « Mallarmé en Oulipie », *Mallarmé, et après ? : fortunes d'une œuvre*, sous la direction de Daniel Bilous, Paris : Noésis éditions, 2006, p. 229-231.

BENVENISTE Émile,

Problèmes de linguistique générale I, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1972.

Problèmes de linguistique générale II, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1996.

BERGSON Henri,

La conscience et la vie [29 mai 1911], Paris : P.U.F., coll. « Quadrige. Grands textes », 2007.

La Pensée et le Mouvant [1934], Paris : P.U.F., coll. « Quadrige », 2013.

L'évolution créatrice [1907], Paris : P.U.F., coll. « Quadrige. Grands textes », 2011.

BERRANGER Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris : Librairie José Corti, 1988.

BIDET Alexandra, MACÉ Marielle, « S'individuer, s'émanciper, risquer un style

(autour de Simondon) », *Revue du MAUSS*, n° 38, 02/2011, p. 397-412.

BLISTÈNE Bernard (dir.), *Poésure et peinture : d'un art l'autre*, Marseille/Paris : Réunion des musées nationaux, 1993.

BORER Alain, « Le suicide de Rimbaud » [vidéo en ligne], 2020, [consulté le 12/09/2022], URL : <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/seminaire/fins-de-la-litterature/le-suicide-de-rimbaud>

BORER Alain, *Rimbaud en Abyssinie*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1984.

BOUDDHA, *Sermons du Bouddha : la traduction intégrale de 20 textes du canon bouddhique*, traduit du pali par Môhan Wijayaratna, préface de Michel Hulin, Paris : Points, coll. « Points. Sagesses », 2016.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris : Seuil, coll. « Essais », 1998.

BOURRIAUD Nicolas, *Formes de vie : L'Art moderne et l'invention de soi*, Paris : Denoël, coll. « Médiations », 2003.

BROGOWSKI L., FAURE Fabien et GARRAUD Luc, *Herman de Vries*, Lyon : Fage éd. / Digne : Musée Gassendi, 2009.

BURGELIN Claude, HECK Maryline et REGGIANI Christelle, *Georges Perec*, Paris : Éditions de l'Herne, 2016.

BUSTARRET Claire, « Support matériel et innovation éditoriale : la boîte verte, « a-livre » et quasi fac-similé », dans Hélène Campaignolle, Sophie Lesiewicz et Gaëlle Théval (dir.), *Livre/Poésie : une histoire en pratique(s)*, Paris : Éditions des Cendres, 2016, p. 135-144.

BUTOR Michel, « La littérature et le jeu », dans Jacques Berchtold, Christopher Lucken et Schoettke Stefan (dir.), *Désordre du jeu : poétiques ludiques [textes des communications au colloque organisé à la Faculté des lettres de l'Université de Genève, le 19 juin 1992]*, Genève : Droz, 1994, p. 247-258.

CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige* [1958], Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991.

CAMPAIGNOLLE-CATEL Hélène, « Un conte à votre façon de Queneau : délinquance ou insignifiance ? », *Revue d'histoire littéraire de France*, vol.106, 2006, p. 133-156.

CAMPAIGNOLLE Hélène, LESIEWICZ Sophie et THÉVAL Gaëlle (dir.), *Livre/Poésie : une histoire en pratique(s)*, Paris : Éditions des Cendres, 2016.

- CARRIÓN Ulises, *Quant aux livres-On Books*, traduction de Thierry Dubois, Genève : Éditions Héros-Limite, 1997/2008.
- CATONNÉ Jean-Marie, *Queneau*, Paris : Pierre Belfond, coll. « Les dossiers Belfond », 1992.
- CAVELL Stanley, *Dire et vouloir dire : livre d'essais*, trad. Sandra Laugier, Paris : Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009.
- CHARRON Philippe, « L'intention ludique et pratique. Humour et déliaison chez Emmanuel Hocquard », *Études françaises*, vol. 52, n° 3 (« Voix de Mallarmé »), 2016, p. 127-147.
- CHATEAU Dominique, *John Dewey et Albert C. Barnes – Philosophie pragmatique et arts plastiques*, Paris/Budapest/Turin : L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2003.
- CHATEAU Dominique, « Barnes-Dewey : sortir l'art « de sa niche dorée » », dans Éric Suchère et Camille Saint-Jacques (dir.), *L'art comme expérience : Shirley Jaffé & pratiques contemporaines*, Montreuil-sous-Bois : Lienart, coll. « Beautés », 2010.
- CHAUVIRÉ Christiane, « Expérience et Nature. Wittgenstein lecteur de Dewey ? », *Critique (Retour à Dewey)*, tome LXVIII, n° 787, décembre 2012, p. 26-42.
- CHAUVIRÉ Christiane, *Ludwig Wittgenstein*, Caen : Nous, coll. « Antiphilosophique », 2019.
- CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion, coll. « Champs. Art », 2009.
- CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris : Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.
- COMBE Dominique, « Poésie, fiction, iconicité : vers une phénoménologie des conduites de lecture », *Poétique*, n° 61, 1985, p. 35-48.
- COMETTI Jean-Pierre, « Emmanuel Hocquard et le rhinocéros de Wittgenstein », *Critique*, vol. 735-736, n° 8, 2008, p. 669-676.
- COMETTI Jean-Pierre, « Formes de vie », *Journal des Laboratoires*, mai-août 2011, n.p., [consulté le 22 février 2020], URL : <http://www.desformesdevie.org/fr/page/formes-vie-par-jean-pierre-cometti>
- COMETTI Jean-Pierre, GIRAUD Éric (dir.), *Black Mountain College : art, démocratie, utopie*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes / Marseille : Centre International de Poésie, coll. « Arts contemporains », 2014.

- COMPAGNON Antoine, *La vie derrière soi : fins de la littérature*, Paris : Équateurs, 2021.
- Critique* (« Retour à Dewey »), Paris : Éditions de Minuit, décembre 2012.
- DACHY Marc, *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010.
- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art* [1981], traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude-Hary Schaeffer, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- DEBOUT Simone, *L'utopie de Charles Fourier*, Dijon : Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 1998.
- DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire* [1980], Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.
- DE CERTEAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre, *L'invention du quotidien : 2. Habiter, cuisiner*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999.
- DECOTTIGNIES Jean *L'invention de la poésie : Breton, Aragon, Duchamp*, Lille : Les Presses Universitaires de Lille, coll. « Objet », 1994.
- DE LOISY Jean (dir.) et Musée National d'Art Moderne, Paris, *Hors limites : l'art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition (Paris : Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, 9 novembre 1994-23 janvier 1995), Paris : Centre Georges Pompidou, 1994.
- DE SIMONE Cristina, *Proférations ! : poésie en action à Paris, 1946-1969*, Dijon : les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2018.
- DESHIMARU Taisen, *L'esprit du Ch'an : le Shin Jin Mei : aux sources chinoises du zen*, Paris : Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2000.
- DEWEY John,
- Expérience et Nature* [1925], traduit de l'anglais par Joëlle Zask, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2012.
- L'art comme expérience* [1934], traduction J.-P. Cometti, Paris : Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2010.
- « Le postulat de l'empirisme immédiat » [1905], *Critique*, tome LXVIII, n° 787, décembre 2012, p. 1014-1025.
- Le public et ses problèmes* [1927], traduit de l'anglais par Joëlle Zask, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010.

DICKIE George, « Le mythe de l'attitude esthétique », dans Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris : Klincksieck, 1988, p. 115-136.

DROST Julia, « Le secret des Fatagaga – Hans Jean Arp et Max Ernst », traduit de l'allemand par Dunja Houelleu, dans Emmanuel Guigon et Isabelle Ewig (dir.), *Art is Arp : dessins, collages, reliefs, sculptures, poésie*, Strasbourg : Musées de Strasbourg, 2009, p. 191-197.

DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, Paris : Éditions de Minuit, 1989.

DURING Élie, JEANPIERRE Laurent (dir.), *Fourier revient*, *Revue Critique*, n° 812-813, Paris : Éditions de Minuit, 2015.

DÜRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris : Belin, coll. « Belin atouts. Lettres », 2005.

ECO Umberto,

« Le zen et l'Occident [1962] », *Revue d'esthétique*, n° 44, dossier « Les artistes contemporains et la philosophie », 2003, p. 49-63.

Vertige de la liste (trad. Myriem Bouzaher), Paris : Flammarion, 2009.

EMERSON Ralph Waldo, *La confiance en soi et autres essais* [1841], traduction Monique Bégot, Paris : Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2018.

FEUILLIE Nicolas (dir.), *Fluxus dixit. Une anthologie vol. I.*, Dijon : Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002.

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives* [1980], traduit de l'anglais (américain) par Étienne Dobenesque, Paris : Les Prairies Ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2007.

FOUCAULT Michel,

Ceci n'est pas une pipe [1973], Saint-Clément-de-Rivière (Hérault) : Fata Morgana, 2010.

Discours et vérité (précédé de la parrèsia) [1982-83], Paris : Vrin, coll. « Philosophie du présent », 2016.

« L'écriture de soi », *Corps écrit*, n° 5 (« L'Autoportrait »), février 1983, p. 3-23, repris dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

« Une esthétique de l'existence », *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1549-1554.

« L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1527-1548.

L'herméneutique du sujet : Cours au Collège de France (1981-1982), Paris : Seuil/Gallimard, coll. « Hautes études », 2001.

Le gouvernement de soi et des autres : cours au Collège de France 1982-1983, édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana par Frédéric Gros, Paris : EHESS/Seuil/Gallimard, coll. « Hautes études », 2008.

Le gouvernement de soi et des autres II : cours au Collège de France (1983-1984). II. Le courage de la vérité, édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana par Frédéric Gros, Paris : EHESS/Seuil/Gallimard, coll. « Hautes études », janvier 2009.

Le gouvernement des vivants : cours au Collège de France 1979-1980, édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana par Michel Senellart, Paris : EHESS/Seuil/Gallimard, coll. « Hautes études », 2012.

« Les techniques de soi » [« Technologies of the self », université du Vermont, octobre 1982, trad. F. Durant-Bogaert] dans Hutton P.H., Gutman H., Martin L.H., *Technologies of the Self : A Seminar with Michel Foucault*, Amherst : the University of Massachusetts Press, 1988, p. 16-49, repris dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

FLOREN Charles, *L'esthétique radicale de John Dewey*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2018.

FOSTER Hal, *Le retour du réel : Situation actuelle de l'avant-garde* [1986], traduction Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles : La Lettre volée, 2005.

FRIELING Rudolf, GROYS Boris et al., *The art of participation : from 50 to now*, catalogue d'exposition (San Francisco Museum of Modern Art, 8 nov. 2008 au 8 fév. 2009), San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art/New-York : Thames & Hudson, 2008.

GARRETA Guillaume, « Situation et objectivité. Activité et émergence des objets dans le pragmatisme de Dewey et Mead », dans Michel de Fornel et Louis Quéré (dir.), *La logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris : Éditions de l'EHESS, 1999, p. 35-68.

GARRIGUES Emmanuel (dir.), *Les jeux surréalistes : mars 1921 – septembre 1961*, Paris : Gallimard, coll. « Archives du Surréalisme », n° 5, 1995.

GIROUD Michel, « Action, intervention, happening : Paris 1952-1968 », dans Jean de Loisy (dir. du catalogue) et Musée National d'Art Moderne, Paris, *Hors limites : l'art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition (Paris : Musée national d'art moderne-Centre de

création industrielle, 9 novembre 1994-23 janvier 1995), Paris : Centre Georges Pompidou, 1994.

GRAZIANI Romain, *Fictions philosophiques du « Tchouang-Tseu »*, Paris : Gallimard, coll. « L'infini », 2006.

GRAZIANI Romain, *L'Usage du vide : Essai sur l'intelligence de l'action, de l'Europe à la Chine*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2019.

GRENIER Jean, *La vie quotidienne* [1968], Paris : Gallimard, 1982.

GRENIER Jean, *L'esprit du Tao* [1973], Paris : Flammarion, 2010.

GUIGON Emmanuel, « L'objet surréaliste, le jeu et l'humour », dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas (dir.), *Jeu surréaliste et humour noir*, Paris : Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1993, p. 259-280.

HADOT Pierre,

Exercices spirituels et philosophie antique [1993], Paris : Albin Michel, 2002.

« Qu'est-ce que l'éthique ? Entretien avec Sandra Laugier et Arnold Davidson », *Cités*, n° 5, 2001, p. 129-138.

« La philosophie antique : une éthique ou une pratique ? », *Études de philosophie ancienne*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « L'Âne d'or », 2010.

HANSEN Al *et al.*, *MANIFESTOS*, New-York : Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1966.

HARVEY Peter, *Le bouddhisme : enseignements, histoire, pratiques*, traduit de l'anglais par Sylvie Carteron, Paris : Seuil, coll. « Points. Sagesses », 2006.

HIGGINS Dick,

« Sur les intermédia » , traduction Pascal Krajewski, *Appareil* [en ligne], n° 18, 19 septembre 2017, [consulté le 03.01.19], URL : <https://journals.openedition.org/appareil.2379>

« Recherches structurelles [1967] », dans *Fluxus dixit. Une anthologie vol.1.*, Dijon : Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, p. 211-223.

HUGNET Georges, *L'Aventure Dada (1916-1922)* [1957], préface de Tristan Tzara, Paris : Éditions Seghers, 1971.

HUIZINGA Johan, *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], traduction Cécile Seresia, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1988.

Jacques Jouet, sous la dir. de Marc Lapprand et Dominique Moncond'huy, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.

JENNY Laurent, *La fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises*, Paris : P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 2002.

JOUANNAIS Jean-Yves, *L'Idiotie : art, vie, politique – méthode*, Paris : Beaux-arts magazine, coll. « Beaux-arts magazine-Livres », 2003.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. « I would prefer not to »* (préface d'Enrique Vila-Matas), Paris : Verticales-Phase Deux, 2009.

JULLIEN François, *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, Paris : Seuil, coll. « Points. Essais », 2013.

JYOJI Taïkan,

L'art du kôan zen, Paris : Albin Michel, 2001.

Itinéraire d'un maître zen venu d'occident, Paris : Almora, 2008.

KAUFMANN Vincent,

« Les avant-gardes face au livre », dans Daniel Bilous (dir.), *Mallarmé, et après ? : fortunes d'une œuvre*, Paris : Noésis éditions, 2006, p. 11-20.

Le livre et ses adresses : Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1986.

Poétique des groupes littéraires : Avant-gardes 1920-1970, Paris : P.U.F., coll. « Écritures », 1997.

KHAYATI Mustapha, « Les mots captifs (Préface à un dictionnaire situationniste) », *Internationale Situationniste*, n° 10, mars 1966, p. 50-55.

LAGEIRA Jacinto (dir.),

Du mot à l'image & du son au mot : théories, manifestes, documents. Une anthologie de 1897 à 2005, Marseille : Le mot et le reste, 2006.

Magritte : Mots et Images, Paris : Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2003.

LAPACHERIE Jean Gérard, « De la grammatextualité », *Poétique*, n° 59, 1984, p. 283-294.

LAUGIER Sandra,

Éthique, littérature, vie humaine (dir.), Paris : P.U.F., coll. « Éthique et philosophie morale », 2006.

« Langage ordinaire et exercice spirituel », dans *Pierre Hadot : l'enseignement des antiques, l'enseignement des modernes*, Paris : Éd. Rue d'Ulm, coll. « Les Rencontres de Normale sup' », 2010, p. 61-79.

Wittgenstein : le mythe de l'inexpressivité, Paris : Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2010.

LE GOFF Jean-François, *Des gens ordinaires : Avec Donald Woods Winnicott*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », série « Le principe de plaisir », 2018.

Le dialogique : colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires et cognitives du dialogue, Berne/Paris : P. Lang, 1997.

LEIBOVICI Frank, *Des formes de vie : une écologie des pratiques artistiques*, Aubervilliers : les Laboratoires d'Aubervilliers/Paris : Questions théoriques, 2012.

LE PENVEN Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp : à propos de ses notes manuscrites et de ses boîtes*, Paris : J. Chambon, coll. « Rayon art », 2003.

LINKER Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif [1980] », traduction Jérôme Glicenstein, *Nouvelle Revue d'Esthétique* [en ligne], n° 2, 2008, p. 13-17, [consulté le 04.01.19], URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-2-page-13.html>.

LIPPARD Lucy, « The Artist's Book Goes Public », *Art in America*, janvier-février 1977, [consulté le 04.03.19], URL : <https://www.are.na/block/684652>.

Littératures et arts du vide, dir. Jérôme Duwa et Pierre Taminiaux, Paris : Hermann, 2018.

LONGUET MARX Anne, « Des paradoxes du neutre : de la déprise à la prise », *Communications, Parcours de Barthes*, n° 63, 1996, p. 175-189.

LORENZINI Daniele et REVEL Ariane (dir.), *Le travail de la littérature : usages du littéraire en philosophie*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2012.

LORENZINI Daniele, *Éthique et politique de soi : Foucault, Hadot, Cavell et les techniques de l'ordinaire*, Paris : Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2015.

MACÉ Marielle, « Disponibilités littéraires : la lecture comme usage », *Littérature*, n° 155, 2009, p. 3-21.

MACIUNAS George *et al.*, *Révolution : Fluxus*, traduction Laëtitia Devaux et Lucy Edwards, Le Bouscat (Gironde) : L'Esprit du temps, coll. « Textes essentiels », 2009.

MAHIOU Cécile, *Poétique du quotidien : art de vivre et non-art, Filliou, Kaprow, Perec, Spoerri*, Thèse de doctorat, Arts plastiques, esthétique et sciences de l'art, sous la direction de Dominique Chateau, Paris : Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2014.

MASSERA Jean-Charles, *It's too late to say littérature : Aujourd'hui recherche formes désespérément*, Paris : Cercle d'art / Bruxelles : Ah !, n° 10, 2010.

MAZALEYRAT Jean, MOLINIÉ Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris : P.U.F., 1989.

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* [1964], traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean Paré, Paris : Seuil, 1968.

MEAD George Herbert, *L'esprit, le soi et la société* [1934], nouvelle traduction et introduction de Daniel Cefaï et Louis Quéré, Paris : P.U.F., coll. « Le lien social », 2006.

MOEGLIN-DELCROIX Anne,

« *Ce qu'il y a de vivant dans l'art* », *L'art ? C'est une meilleure idée! : entretiens 1972-1984*, Irmeline Lebeer (dir.), Nîmes : J. Chambon, coll. « Critiques d'art », 1997, p. 14-17.

Esthétique du livre d'artiste 1960-1980, Paris : Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997.

« L'art comme alternative à la philosophie : un défi d'artiste », *L'Observatoire* [en ligne], n° 41, 2012, p. 24-29, [consulté le 5 mars 2020], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2012-2-page-24.html>

Le livre d'artiste : le blanc souci de notre page : conférence du vendredi 14 décembre 2007, Lyon : Bibliothèque Municipale de Lyon, 2007, 1 DVD (1h 38 min).

« Les deux sources de l'illimitation de l'art », dans Christine Buci-Glucksmann (dir.), *Les Frontières esthétiques de l'art [actes du colloque international des 26 et 27 novembre 1998, Paris, Saint-Denis]*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 1999, coll. « Art 8 », 1999, p. 37-38.

Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005, Marseille : Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006.

MONTANDON Alain, *Les formes brèves*, Paris : Hachette, coll. « Concours littéraires », 1993.

MORLEY Simon, *L'art, Les mots* [« *Writing on the Wall. Word and image in Modern Art* »], traduction Lydie Echasseraud, Paris : Éditions Hazan, 2004.

MOUGIN Pascal,

Moderne/contemporain : art et littérature des années 1960 à nos jours, Dijon : Les Presses du réel, coll. « Figures », 2019.

La tentation littéraire de l'art contemporain (dir.) [colloque international, Nantes, 16-17 octobre 2014], Dijon : Les Presses du réel, coll. « Figures », 2017.

MOSÈS Stéphane, « Quand le langage se fait voix », *Entretien dans la montagne*, Paul Celan, Lagrasse : Verdier, coll. « Der Doppelgänger », 2001, p. 25-50.

Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, Besançon, *Charles Fourier : L'écart absolu*, catalogue d'exposition (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, janvier-avril 2010), Dijon : Les Presses du réel, 2010.

NACHTERGAEL Magali, *Les mythologies individuelles : récit de soi et photographie au 20^{ème} siècle*, Amsterdam/New-York : Rodopi, coll. « Faux titre », 2012.

NAUMANN Francis, *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris : Hazan, 1999.

OGIEN Albert, « ÉMERGENCE ET CONTRAINTE. Situation et expérience chez Dewey et Goffman », dans Michel de Fornel et Louis Quéré (dir.), *La logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris : Éditions de l'EHÉSS, 1999, p. 69-91.

Participation, sous la direction de Claire Bishop, Londres : Whitechapel Gallery/Cambridge (Massachusetts) : The MIT Press, 2006.

Participa(c)tion : colloque au MAC-VAL, 6-8 décembre 2013, sous la direction de Julie David, Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne) : Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, 2014.

PARTOUCHE Marc, *L'art commence au moment où j'allume une cigarette : biographie de Marcel Duchamp (1887 – 1968)*, Paris : Hermann, 2019.

PENOT-LACASSAGNE Olivier, THÉVAL Gaëlle (dir.), *Poésie & Performance*, Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2018.

PHILIPPE Gilles, « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *Langue française*, n° 132, 2001, p. 96-105.

PIETZ William *Le fétiche : généalogie d'un problème*, traduit de l'anglais par Aude Pivin, Paris : Kargo & l'Éclat, 2005.

POINSOT Jean-Marc, *Mail art, communication à distance, concept*, Paris : SEDIC, 1971.

REVEL Judith, « Michel Foucault : repenser la technique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 16, 2009, [consulté le 28 décembre 2019], URL : <http://journals.openedition.org/traces/2583>.

ROUBINEAU Jean-Manuel, *Diogène : l'antisocial*, Paris : P.U.F., 2020.

ROUSSEAU Pascal (dir.) et Musée Pompidou-Metz, *Cosa mentale : art et télépathie au XX^{ème} siècle*, catalogue d'exposition, (Metz, Centre Pompidou-Metz, 28 octobre 2015 - 28 mars 2016), Paris : Gallimard, 2015.

RUSSO Adélaïde, « Du papillon au pamphlet » dans *Jeu surréaliste et humour noir*, sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas, Paris : Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », n° 1, 1993, p. 237-258.

SABOT Philippe, *Philosophie et littérature : approches et enjeux d'une question*, Paris : P.U.F., coll. « Philosophies », 2002.

SAURISSE Pierre, *La mécanique de l'imprévisible : Art et hasard autour de 1960*, Paris : l'Harmattan, coll. « Histoires et idées des Arts », 2007.

SCHERER Jacques, *Le « livre » de Mallarmé*, Paris : Gallimard, 1998.

SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien : des surréalistes aux post-modernes*, traduction Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Paris : P.U.F., coll. « Lignes d'art », 2013.

SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* [1992], traduit de l'anglais par Christine Noille, Paris : Éditions de l'Éclat, coll. « l'Éclat/poche », 2018.

SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier, 2012.

SUCHÈRE Éric,

Trois fois rien, catalogue d'exposition (Montbéliard, le 19, Crac, 14 septembre-24 novembre 2013), Montbéliard : le 19, Crac, 2016.

Symptômes : lectures transversales de l'art contemporain, Strasbourg : L'Atelier contemporain/François-Marie Deyrolle éditeur, 2018.

SUZUKI Daisetz Teitaro, *Essais sur le bouddhisme Zen*, traduits sous la direction de Jean Herbert, Paris : Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes poche », 2003.

TCHOUANG-TSEU, *Œuvre complète*, traduit du chinois par Liou Kia-hway, Paris : Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 1985.

THÉVAL Gaëlle,

Poésies ready-made, XX^e-XXI^{ème} siècles, Paris : L'Harmattan, 2015.

« Gestes d'écriture et écriture du geste dans les poésies expérimentales depuis les années 1960 », *Les Gestes du poème*, sous la dir. de Caroline Andriot-Saillant et Thierry Roger, Rouen : CÉRÉdI, 2016, p. 1-18.

TROCHE Sarah, *Le hasard comme méthode : figures de l'aléa dans l'art du XX^{ème} siècle*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2015.

VAN MONTFRANS Manet, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam : Éditions Rodopi, coll. « Faux Titre », 1999.

VESPERINI Pierre,

Droiture et Mélancolie : sur les Écrits de Marc Aurèle, Lagrasse : Verdier, coll. « Philosophie », 2016.

La philosophie antique : essai d'histoire, Paris : Fayard, coll. « L'Épreuve de l'histoire », 2019.

VILA-MATAS Enrique, *Perdre des théories*, traduit de l'espagnol par André Gabastou, Paris : Christian Bourgois, coll. « Titres », 2010.

WAGNER Frank, « La place du lecteur : contrainte et lisibilité », dans Christine Reggiani et Alain Schaffner (dir.), *Oulipo mode d'emploi*, Paris : Honoré Champion, 2016.

WETSTGEEEST Helen Frances, *Zen in the fifties : interaction in art between east and west*, Zwolle : Waanders Publishers, 1996.

WINNICOTT D. W., *Jeu et réalité : L'espace potentiel* [1975], traduction Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002.

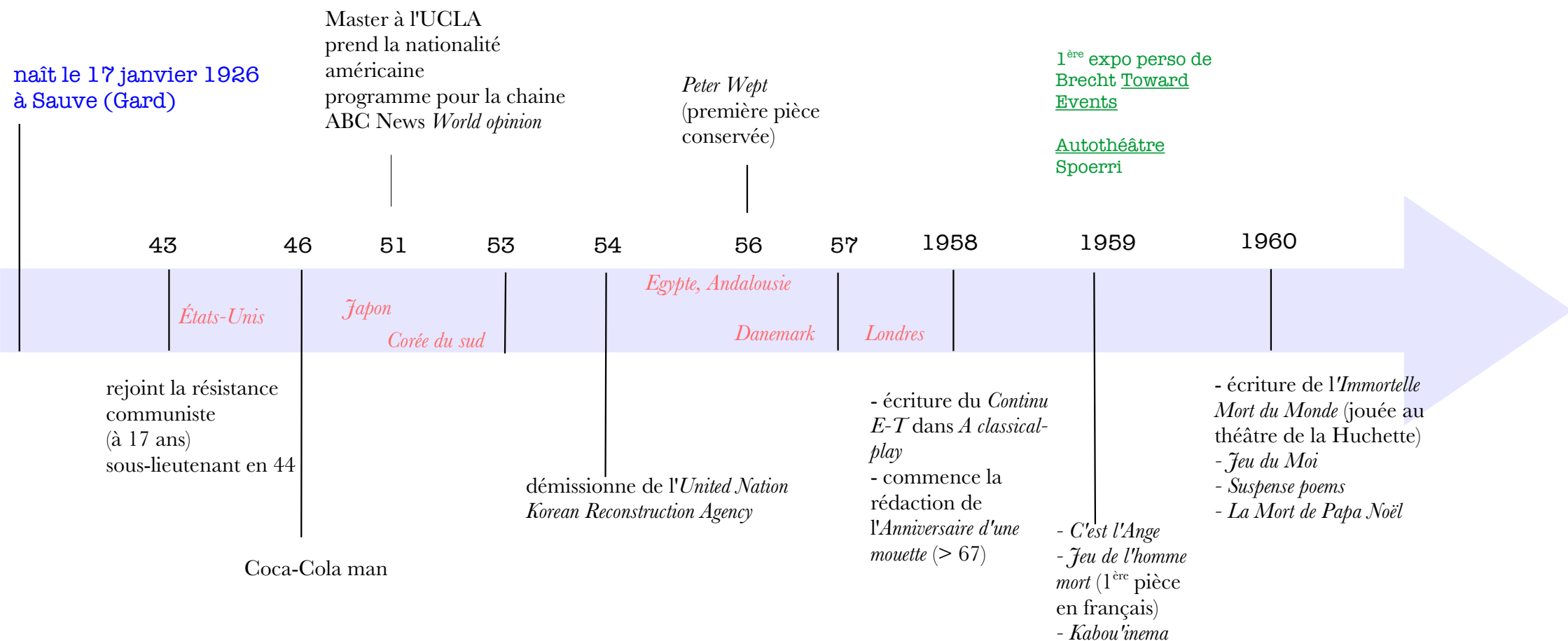
WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques mêlées*, traduit de l'allemand par Gérard Granel, Paris : Flammarion, 2002.

WOELFEL Anne, *Le système Cadiot : L'hétérogène dans le champ de l'expérience*, Thèse de doctorat, Langue et Littérature Françaises, École Doctorale 481 – Sciences Sociales et Humanités, Centre de recherche poétiques et histoire littéraire, sous la direction de M. Michel Braud, Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014.

ZASK Joëlle, « Situation ou contexte ? Une lecture de Dewey », *Revue internationale de philosophie*, n° 245, 1^{er} septembre 2008, p. 313-328.

Frise chronologique

N.B. Il s'agit d'une frise chronologique de travail, servant à situer les œuvres, collaborations, expositions ou événements principaux auxquels renvoie ma recherche. Elle ne vise pas l'exhaustivité et ne constitue pas une biographie détaillée de Robert Filliou. Pour les abréviations, se référer à la table des abréviations.



Heidsieck – *Festum Fluxorum* (Centre Américain)

*Topographie
anecdotee du
hasard*

rencontre Jacques de Pindray
de la SNIP

congélation de la *Kermesse des ratés*

fondation de la
Something Else
Press

nov : ouverture de La
Cédille qui sourit

mort de Duchamp

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

14/01

naissance de Marcelle

- *Galerie Légitime*
- *Continu espace-temps* avec collage
- *Poets poor privilege* publiés dans *KWY* n°10
- *Et ton crâne KWY* n°11
- The Misfits fair (Londres) – *Roulette*
- *Sémantique Générale*
- *Autrisme*

projet
autobio *Je
meurs trop*

idée d'un centre
de la Création
Permanente

- Pièges à mots avec
Spoerri
- maquette du
Poïpoïdrome avec Pfeufer

- jeu *Ample food* lors du *Monday
Night Letters* (café Gogo, NY) +
publication
- publication de *Je disais à M*
- expo La fête à la Joconde
- revue *Phantomas* n°50 (sur
poésie RF 61-62) - *Danse poème*
- *Yes*

commence la rédaction
d'*EAAV*

- *Hand Show* (vitrine de Tiffany,
NY)
- *COMMEMOR*
- poster *IMM*
- *General Semantics A-Z*
- publication *Games at Cedilla*
- Hommage à l'esprit d'escalier et
Réhabilitation des génies de café

été : première exposition
personnelle Poi-Poi à la
galerie Kōpcke
(Copenhague) :

- *Père Lachaise*
- *IMM*
- *Positiv-Negativ*
(momifications)
- *LPC* (pastels)
- *L'homme est solitaire*
- *Berger rêvant qu'il était roi*

- écriture de *Je disais à M* (cartes
trouvées en 62)
- publication de *Père Lachaise* dans
Phantomas n°38-40
- *Poïpoïdrome*
- *Histoire chuchotée de l'art* (disques)
- *Mister Blue*
- *Playing the Bible*
- *L'Esclave F*

Exposition intuitive (avec matériaux et
sans matériau, presque) 1^{ère} expo en
France

ouverture de l'EN (Fête Permanente)

avril : fermeture de
La Cédille

début de la
rédaction de
Lieux - Perec

The Frozen Exhibition
(décongélation de la Kermesse
des ratés)

*Approches de
quoi ?* Perec

1968

1969

1970

1971

1972

1973

- affiche et sérigraphies GL
- Offerines Inattendues, Galerie Jacques Ranson (Paris) > *Optimistic boxes*
- boîte à outil de la CP
- Upside-Down World

- expo La Cédille qui sourit avec Brecht (musée de Mönchengladbach)
- Principe d'Équivalence (expo *Création Permanente* Düsseldorf)

- (juillet) expo COMMEMOR (Aix-la-Chapelle) A contribution to the art of peace > *5 messages personnels*, *MIND*, *7 childlike uses* (installation)
- *Bureau de voyage d'été*
- publication de *Teaching & Learning (EAV)*
- *Vocational Game*

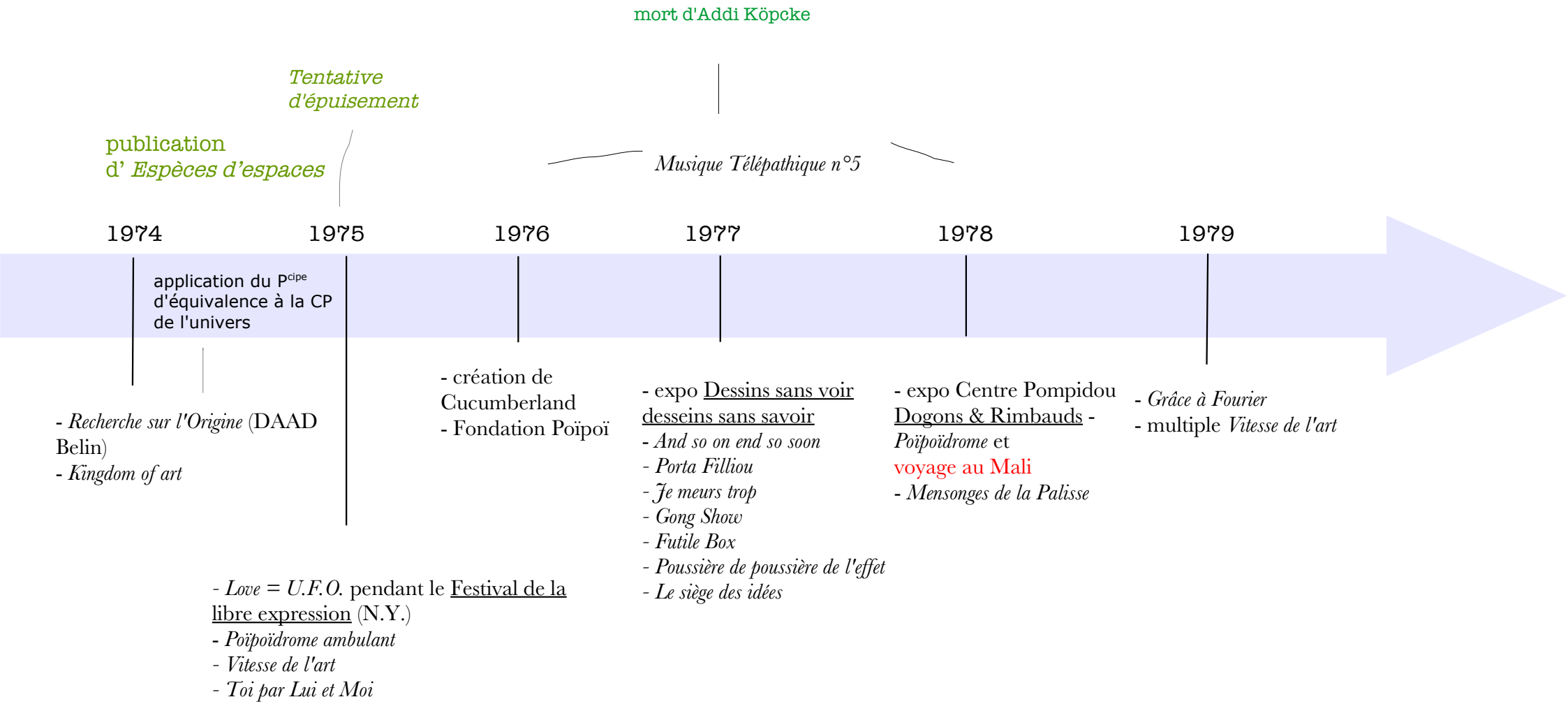
Joint Works
fin de la rédaction
d'EAAV

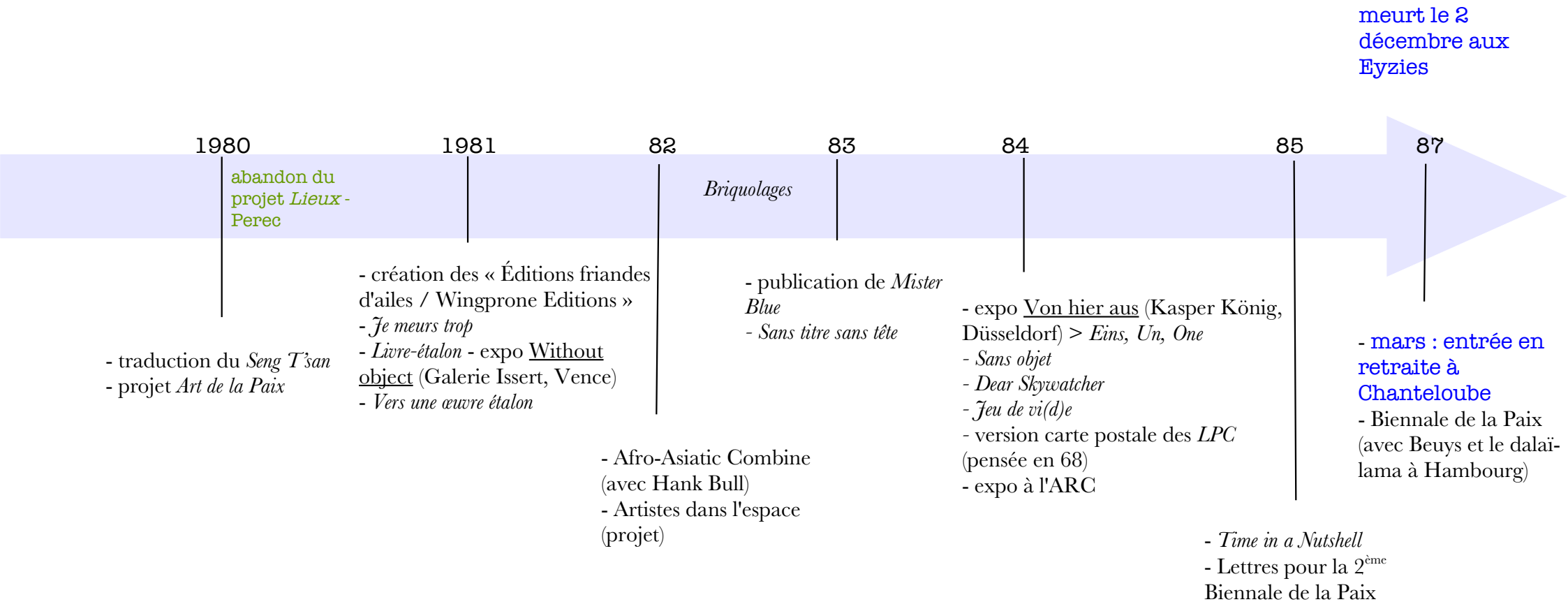
- portfolios de sérigraphies : *7 childlike uses* / *Sky-Writing* / *Research in Art & Astrology* avec Hartmut Kaminski (Düsseldorf)
- publication des *Japanese poems*
- expo Research at the Stedelijk - *Territoire de la République Géniale*
- Exposition pour le 3^e œil (Wide White Space Gallery, Anvers)
- cat. expo *Joint Works* (Berlin)

- *Portraits pas faits* (> 74)
- début des *Musiques Télépathiques*
- expo *Research in Territory n°0 of the RG*
- *Concept non conveive*

Research in D
(écrits de 58 à 65)

- 17/01 : Anniversaire de l'art (événement à Aix-la-Chapelle)
- Expo Galerie Buchholz (Münich) > *Information box*
- *Livre sans fin*
- Recherches sur la Pré-Biologie





Table

Introduction : commencer par la fin.....	6
I - POURQUOI N'A-T-ON PAS LU : PRÉCAUTIONS D'EMPLOI.....	31
Chapitre 1 – Art ou littérature ?.....	32
A. Être, agir et faire.....	32
B. Origine : littéraire.....	40
C. <i>Momifications</i> et <i>Mensurations</i> : un nouvel étalon.....	52
Chapitre 2 - La <i>Création Permanente</i>, déjouer les taxinomies.....	61
A. Une soif d'errer à la rencontre de tout : réalisme et disponibilité.....	63
B. Mobilité formelle et éditoriale : l'apothéose des poids légers dans l'histoire de la littérature.....	75
C. Enjamber les frontières, une poétique de la traduction.....	91
Chapitre 3 – L'enfance de l'art.....	102
A. Refonder la langue : <i>Sémantique Générale</i> , le poète en grammairien.....	115
B. Forger ses outils : une pédagogie de la feinte.....	123
C. Le b.a.- ba de l'écriture.....	132
Chapitre 4 – Recherche formes désespérément	139
A. La poésie d'action ou la leçon de Dewey bien comprise.....	139
B. La poésie d'objet, un héritage surréaliste : déchaîner les puissances d'invention.....	149
C. Un art philosophique.....	160
II - COMMENT LIRE ? L'ŒUVRE COMME MANUEL.....	175
Chapitre 5 – Formes poétiques de la pédagogie : formation du lecteur co-auteur.....	180
A. Participer, jouer.....	180
B. Interroger : méthode.....	211
C. Stratégies dialogiques, phases de l'incarnation.....	222
Chapitre 6. Poèmes d'Éveil et <i>Principe d'Équivalence</i> : une quête littéraire de la non-discrimination.....	244
A. Réversion.....	250
B. Combinatoire : « fermeture de jugement pour congé annuel ».....	257
C. Synthèse : <i>L'Autrisme</i>	266
Chapitre 7. Une poétique du vers à compléter.....	274
A. Étude de cas : <i>Les Longs Poèmes Courts à Terminer Chez Soi</i> , figures simples.....	280
B. <i>Le Poème Invalide</i> , le temps de se dire.....	299
C. Un délire de l'unité : <i>Eins. Un. One</i>	313
Chapitre 8. Transferts.....	320
A. <i>Joint Works</i> et <i>Réseau Éternel</i> : être le vivant.....	326
B. Pirater l'avion, quelques cas de recyclages idiomatiques par l'écriture dans le ciel...337	

C. Vers une communication non verbale : transition.....	352
III- UN ART D'ATTITUDE, LA TEXTURE DE LA VIE.....	365
Chapitre 9 – « Vers » le Pas Fait.....	368
A. <i>Sans Objet</i> : « ou plutôt ce quoi est déjà trop ».....	376
B. Livres-briques et boîtes, une poésie de surface : pamphlet ?.....	385
C. La poésie, c'est le souffle.....	393
Chapitre 10 – Soi, en poème	404
A. Le poète, une espèce à part ?.....	405
B. Le poète en tout le monde.....	417
C. Le travail du nom propre : cataphase/apophase.....	440
Chapitre 11. Faire attention, avec Georges Perec et Jacques Jouet.....	456
Conclusion.....	491
Bibliographie.....	499
Frise chronologique.....	536

Lire l'œuvre plastique et poétique de Robert Filliou

Figure légendaire de l'art des années soixante et satellite Fluxus, Robert Filliou reste largement ignoré des littéraires, et ce en dépit du caractère « écrit » de son œuvre. Une fois ressaisi dans une histoire transdisciplinaire et conflictuelle, lignages déniés et héritiers clandestins aideront à mieux comprendre celui qui fuyait les assignations disciplinaires et produisait une forme d'apathie critique. L'unique ambition de cet « art philosophique » fut l'instauration de formes de la *co-crédation*, soit une définition de l'activité poétique et une formation du lecteur à son exercice, plein et libre. Le poème, en tant qu'exercice spirituel et procédé d'Éveil, s'inscrit dans l'espace et le temps quotidiens et devient support de méditation. Il tend à produire une intériorisation de la participation, rendant cette dernière obsolète, dans une culture bouddhiste d'échange de tous à tous, sans intermédiaire verbal et sans figure du sujet lyrique. Ce combat permanent avec une aspiration au Neutre, au retrait, transforme la production poétique et lui donne progressivement la texture de la vie. L'œuvre de Filliou devient alors cette mise en scène d'un déchirement et prend une valeur hautement réflexive. La pratique poétique de l'individuation, inspirée des conceptions de Dewey sur l'expérience, veut parvenir à l'évaporation de l'art, de ses produits et de ses noms. L'écriture, attentionnelle, devient une mise au présent, ramassée dans des dispositifs, comme le furent aussi les pratiques infra-ordinaires de Georges Perec. C'est ce que fait Filliou à la littérature qui nous occupe ici ; comment, avec ou sans elle parfois, il crée un dispositif d'existence, outil de sa propre disparition.

*

Participation ; Intermédialité ; Poésie visuelle ; Poésie d'action ; Individuation ; Exercice spirituel ; Quotidien

Reading the plastic and poetic work of Robert Filliou

While being a legendary figure of the art world during the sixties and gravitating around the Fluxus movement, Robert Filliou has largely been ignored by the literary society, despite the “written” dimension of his work. Once replaced in this transdisciplinary network, denied lineages and clandestine inheritances help us to better understand the man who avoided disciplinary labels, thus producing a form of critical apathy. The sole ambition of this “philosophical art” was the introduction of *co-creation*. This is made possible by defining the poetic act and training the reader to reach a free and complete practice of poetry. The poem, as a spiritual exercise and process designed to lead to Enlightenment, is inscribed in space and time, in everyday life, and becomes a base for meditation. It tends to internalise the participation of the reader, rendering it obsolete in a Buddhist culture of exchange, without any verbal intermediary or lyrical subject. This everlasting struggle between direct exchanges and an aspiration to the Neutral, to withdrawal, transforms Filliou's poetic production, giving it the texture of life. His work showcases a tension between opposites, always on the verge of tearing, that takes on a highly reflexive value. The poetic practice of individuation, inspired by Dewey's conceptions of experience, is aiming for the evaporation of art, of its products and its names. The attentional act of writing becomes an actualisation, condensed in devices, as were the infra-ordinary practises of George Perec. Our focus here is the effect of Filliou's work on literature; and how, with or sometimes without it, he creates a mode of existence which is the tool of his own disappearance.

*

Participation ; Intermedium ; Visual poetry ; Action-poetry ; Individuation ; Spiritual exercise ; Daily