



## Regards croisés sur le *Principe d'équivalence* de Robert Filliou Une œuvre hors-médium

Le *Principe d'équivalence*, présenté pour la première fois en 1969 à la Galerie Schmela à Düsseldorf, clôt l'ouvrage majeur de Robert Filliou, *Teaching and learning as performing arts*<sup>1</sup>. Cette place de choix qui lui est allouée dans l'économie générale du texte le définit comme le slogan ultime de ce manifeste pour la *Création permanente*<sup>2</sup> qu'est cette œuvre inclassable de l'artiste, à la fois traité d'éducation, recueil d'œuvres réalisées ou non, autobiographie, « proposition artistique » collective faisant suite à une « analyse du système » politique et sociale, le tout dans le contexte historique immédiat des événements de 1968.

Le *Principe d'équivalence* vient parachever une démonstration à la fois théorique et pratique qui a la dimension d'un programme et que R. Filliou, le poète « filliousophe » et ancien économiste, élabore sous la forme d'un système. Se présentant matériellement sous la forme d'un tampon, apposé par l'artiste sur certaines de ses œuvres ou certains de ses projets d'œuvres élaborées à partir de 1968, le *Principe d'équivalence* demande en toute rigueur d'être considéré comme une œuvre à part entière, éclairant d'une lumière négative les autres productions de R. Filliou. Au titre de cette démarche spécifique, fondée sur la réévaluation esthétique et ontologique de l'art au sens large, il est légitime de se demander quelle relation le *Prin-*

*cipe* entretient avec l'art conceptuel tel qu'il s'est développé aux États-Unis dans les années 1970. En effet, si l'on considère cette mouvance comme donnant naissance à des œuvres qui produisent en leur existence une redéfinition de l'art par lequel elles jouissent de leur statut d'œuvre, il pourrait sembler que le *Principe d'équivalence* opère selon la même logique. Or, il relève d'une logique radicalement contraire, proposant une expérience esthétique dont les aboutissants permettent moins de penser la définition de l'art que sa dé-définition<sup>3</sup>, ou son effacement dans la sphère du quotidien.

Aussi faut-il interroger l'opposition entre l'œuvre de R. Filliou et l'art conceptuel sous l'angle de la notion de médium, laquelle départage la pratique de l'art comme production ou désignation d'artefacts reconnus comme œuvres d'art par opposition aux « simples choses réelles<sup>4</sup> », et une autre pratique niant précisément l'autonomie de l'art. Si l'on prend acte du fait que c'est le médium de l'œuvre qui structure un comportement face à l'objet d'art consistant à se concentrer sur ses qualités esthétiques, alors il faut déduire que le *Principe*, en tant que formule ou programme théorique, récuse la validité de ces qualités et qu'en tant qu'œuvre sans réel support d'expression il ne peut les avoir. Au titre de cette désincarnation relative, hors-médium pour ainsi dire, le *Principe* doit à la fois être regardé comme un slogan définitoire

1. Robert FILLIOU, *Enseigner et Apprendre Arts Vivants* (titre original : *Teaching and Learning as Performing Arts*), par R. Filliou et le lecteur, s'il le désire avec la participation de John Cage, Benjamin Patterson, Allan Kaprow, Marcelle Filliou, Vera, Bjossi, Karl Rot, Dorothy Iannone, Diter Rot, Joseph Beuys, Paris/Bruxelles, Archives Lebeer Hossman. La traduction française date de 1998. Il s'agit d'un multiple qui a connu plusieurs éditions, la première en 1970 à Cologne, dans une version bilingue allemand-anglais.

2. Voici la définition qu'en donne R. Filliou : « Création Permanente : L'ART est une fonction de la VIE plus FICTION, la fiction tendant vers zéro. Cet élément de fiction, c'est à dire le passage, le point minimum entre l'art et la vie, la vie et l'art, m'intéresse beaucoup ».

3. Le critique d'art Harold Rosenberg voit dans mai 1968 la confirmation du statut incertain de l'art, remplacé par l'événement public et la créativité quotidienne. La poésie dans la rue signe pour lui la fin des privilèges artistiques, et l'aboutissement du mouvement de dé-définition. Dans sa dimension programmatique, le *Principe d'équivalence* contient la revendication de la dissolution de la figure de l'artiste professionnel. Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art*, C. Bouney (trad.), Nîmes, J. Chambon, 1992.

4. Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989, chapitre 1 « œuvres d'art et simples objets réels », p. 29-73.

d'une idéologie ou utopie artistique, celle de la *Création permanente*, apparentée au concept de « non-art », et comme un geste artistique : une décision faisant œuvre non pas d'après sa matérialité, comme continue de le faire l'art conceptuel, mais par sa contiguïté avec des activités non proprement artistiques.

En somme, et contre toute apparence, il s'agit de voir comment le *Principe* troque l'autonomie de l'art contre sa gratuité. Ceci revient à examiner la façon dont l'artiste mène cette contestation du médium, et quel type de conséquence spéculative entraîne la pensée de sa proposition artistique dans la direction qu'elle semble indiquer, celle d'un repositionnement ontologique de l'œuvre d'art.

### **Le Principe, définition de l'art conceptuel ?**

Dans sa dimension textuelle, le *Principe d'équivalence* correspond à la formulation suivante :

bien fait  
mal fait  
pas fait

Dans l'optique de la *Création permanente*, je propose que ces trois possibilités soient équivalentes<sup>1</sup>.

À première vue, l'énoncé de ce principe pourrait répondre à une définition de l'art conceptuel dans son acception la plus large. L'artiste qui fait ici œuvre théorique pose une équivalence entre trois « possibilités » d'évaluation des œuvres, qui selon une conception traditionnelle de l'art se doivent de répondre à certains critères esthétiques.

R. Filliou évoque ici trois modalités du « faire » artistique : le « bien faire » postule que la réalisation artistique répond à des critères esthétiques – et le « bien fait » est le couronnement de l'intention artistique par la technique. La production de l'œuvre constitue un objet esthétique, dans le cas où il est « réussi » il peut alors susciter chez le spectateur un jugement esthétique de type « c'est beau ». La modalité du « bien faire » est celle qui distingue l'artiste du non-artiste dans une conception de l'art selon laquelle l'œuvre devrait témoigner physiquement de la virtuosité de l'artiste. C'est cette même conception qui est mobilisée lorsque le béotien juge négativement les œuvres

contemporaines ou les disqualifie pour la raison supposée que « n'importe qui peut le faire ».

Selon la modalité du « mal faire », l'œuvre peut être l'objet d'un bricolage précaire et non d'une maîtrise technique des matériaux et de la composition ; il n'est pas nécessaire qu'elle soit belle et de ce point de vue l'art « mal fait » vient contredire l'idée même des beaux-arts. En déclarant équivalents le « bien faire » et le « mal faire », R. Filliou s'oppose ainsi à l'idéologie de la spécificité de l'artiste et de la professionnalisation du métier d'artiste.

La troisième modalité artistique, celle du « pas fait » est celle qui constituerait l'équivalence proposée par R. Filliou en une définition ou maxime de l'art conceptuel. Dans la perspective ouverte par le *Principe* l'œuvre n'est plus un objet esthétique et l'art la production d'un tel objet. L'idée devient dès lors l'essentiel de l'œuvre. Une analyse attentive des présupposés théoriques de l'énoncé du *Principe* révèle une opposition tranchée entre l'équivalence proposée par R. Filliou et la définition de l'art conceptuel formulée par son chef de file, Joseph Kosuth. Au sens restreint où l'entend J. Kosuth, l'œuvre d'art conceptuelle est définitoire d'une essence de l'art - *art as idea as idea*<sup>2</sup>. L'art est tautologique : il ne vise qu'à interroger le concept d'art, à en repenser les frontières, comme « tentative pure et consciente d'elle-même ». On trouve avec la *Création permanente* la formulation d'une pensée tout à fait antagoniste de cet art du verbe, et le *Principe d'équivalence* en est en quelque sorte le noyau. L'élaboration théorique à laquelle s'essaie R. Filliou dans *Teaching and Learning* vise en effet à substituer au concept d'art celui de créativité. À l'inverse, Donald Judd, convoqué par J. Kosuth comme exemple d'autorité, déclare « inutiles » les notions de « non-art, anti-art, art non-art, art anti-art », et affirme que « si quelqu'un dit que son travail est de l'art, c'est de l'art<sup>3</sup> ». R. Filliou veut avec le *Principe d'équivalence* « donner un nouveau souffle » à « des concepts habituels vidés de sens » en les réinterprétant. Il propose ainsi les définitions suivantes :

2. JOSEPH KOSUTH, « Art as idea as idea », entretiens avec Jeanne Siegel, dans *Interviews*, Stuttgart, Patricia Schwarz, 1989, p.46.

3. DONALD JUDD, *Écrits : 1963-1990*, A. Perez (trad.), Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 22.

1. R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 248.

Art : créativité

Anti-art : diffusion et distribution des œuvres issues de cette créativité.

Non-art : créer sans se préoccuper de savoir si les œuvres seront distribuées ou non<sup>1</sup>.

Alors que D. Judd évoquait le « travail » de l'artiste, R. Filliou propose une définition de la créativité, « concept bien plus utile » que celui d'art, comme « forme de loisirs organisée<sup>2</sup> », retrouvant ainsi la définition de l'*otium*<sup>3</sup> :

Je définirais le « sens de la poésie » comme le fait d'apprécier les loisirs, la « poésie » comme organisation créative de ces loisirs et les « poèmes » comme élargissements de l'espace de liberté<sup>4</sup>.

On voit ici combien ces qualifications de la poésie s'écartent d'une conception traditionnelle d'après laquelle un art se définit par le matériau qu'il travaille. La poésie est moins le travail du langage que l'engagement de l'artiste, lequel doit penser les pratiques créatives comme propédeutiques à la libération de l'individu. La *Création permanente* apparaît comme le souhait d'une société où l'art est à ce point non-spécifique que tout peut en prendre l'habit. Dans cette perspective, l'art se voit écarté du cercle tautologique dans lequel l'enferme les conceptuels, au lieu de quoi, à l'opposé, il se dissout dans une *praxis* sociale au sein de laquelle la créativité n'est plus tant son moteur que sa condition de possibilité. Ce changement de paradigme engage aussi à modifier le rapport du public à l'art, que les murs blancs de la galerie n'ont plus vocation à protéger de l'indistinction, notamment esthétique.

### Abandonner l'appréhension esthétique de l'œuvre d'art

1. R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 69.

2. « Je parle beaucoup d'art et je vous entends déjà demander : mais au fait, qu'est-ce que l'art ? Et bien il y a quelques années, je répondais : ce que font les artistes. Et que font les artistes ? Ils organisent leurs loisirs de manière créative. Vous pouvez trouver beaucoup d'autres définitions – moi aussi – mais dans le cadre de cette étude, je m'en tiendrai à celle-ci : l'art est une forme de loisir organisée ». R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 23.

3. Anne MœGLIN-DELCROIX, « Une pédagogie de la libération », dans R. FILLIOU, *op. cit.*, Postface, p. 255-261.

4. R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 23.

La *Création permanente*, concession entre l'art de vivre et le possible, décrit plus qu'un effet d'ambiance, une atmosphère où l'art se trouverait à l'état gazeux<sup>5</sup> ; il est plutôt la résolution consciente qu'au nombre de toutes les activités humaines se glissent celles qui feront œuvre, non par opposition à d'autres mais par juxtaposition. L'artiste est un décideur, et l'art ne peut être que l'ensemble abstrait regroupant, par l'exposition ou par le musée imaginaire, ses engagements. Aussi voit-on bien que cette axiologie agit par abolition des critères d'appréciation esthétique au sens large, jusqu'à inclure l'« existence » dans ces critères. Cette abolition conduit en droite ligne à la révocation du médium artistique, non pas parce qu'il serait obsolète, mais seulement parce qu'il devient parallèle. Timothy Binkley observe dans un article de 1977 :

Le concept de support communicationnel a été inventé par la pensée esthétique afin d'expliquer l'identité des œuvres d'art qui s'articulent autour de qualités esthétiques. Dès lors que l'art met en question les diktats de l'esthétique, il abandonne les conventions des media<sup>6</sup>.

Par conséquent, le spectateur et le philosophe, s'ils veulent comprendre de quoi il est question dans bon nombre d'œuvres d'art, doivent se déprendre de la perception esthétique, qui constitue pour T. Binkley une simple convention au même titre que la *mimesis* dans l'art classique. C'est aussi la leçon professée dans *Teaching* : si l'art s'appuie sur des valeurs, celles-ci ne peuvent et ne doivent pas correspondre à des critères esthétiques ; l'artiste se doit de penser l'élargissement du domaine de l'art, celui-ci se devant d'être porteur de valeurs existentielles<sup>7</sup>. Dans sa dimension textuelle, le *Principe* est un slogan, un manifeste qui est le mot d'ordre que se donne l'artiste pour

5. Cf. Yves MICHAUD, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003. L'auteur y défend la thèse selon laquelle « l'art s'est volatilisé en *éther esthétique* », ce qui est loin de signifier qu'il devient à la portée de tous.

6. Timothy BINKLEY, « "Pièce" contre l'esthétique », *art. cit.*, p. 53.

7. R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 212. : « Ce que je dois partager avec tout le monde, c'est le truc de la création permanente. Un Institut Création permanente. Basé sur la joie, l'humour, le dépaysement, la bonne volonté et la participation ».

créer. En énonçant cette équivalence R. Filliou se fait le héraut d'une conception de « l'art comme expérience », justifiant ainsi son illimitation « de principe<sup>1</sup> ». Alors que la théorie institutionnelle réduit l'art à une « pure et simple classe d'objets », indépendants de toute évaluation, le *Principe* récuse la validité d'une évaluation de l'œuvre fondée sur des qualités esthétiques tout en reconduisant une axiologie non pas fondée sur la qualité mais sur la valeur artistique, laquelle est égale que l'exécution de l'œuvre soit bonne, mauvaise, ou absente.

L'importance accordée à la notion de médium et a fortiori à sa qualité est révélatrice de partis pris profondément divergents quant à ce que doit être l'art, et même en définitive quant à ce qu'il doit faire. L'art conceptuel, en dépit de l'idée selon laquelle son essence est mentale, investit un support d'expression chargé de donner à voir au spectateur ce que l'art lui donne à penser. Par là, la dette de l'art à sa matérialisation est grande, puisque le penser procède du voir, quitte à ce que la saisie mentale de l'œuvre fasse apparaître sa physicalité comme secondaire, inessentielle. Prenons l'exemple du travail d'On Kawara. Cet artiste engage une réflexion sur la relation de l'artiste à son œuvre, une relation qu'il essaie de rendre sensible dans une forme d'objectivité factuelle passant par la divulgation d'une information. Ainsi sa série des *Date Paintings*, réalisées selon la technique classique de l'acrylique sur toile, ne donne à voir au spectateur que la date de réalisation de l'œuvre. Les pigments ne sont pas disposés sur la toile pour rendre l'apparence d'objets figurés, pas plus qu'ils n'expriment une donnée émotionnelle ou spirituelle abstraite. Ils n'offrent à la vue que le bien fondé de leur utilisation : le repère temporel reliant l'artiste à son œuvre dans le moment fondamental de sa fabrication. Il en va de même pour la série des télégrammes réunis sous le titre *I'm still Alive*. L'artiste n'a fait œuvre

qu'en fournissant à ses proches ainsi qu'à certaines galeries d'art la preuve qu'il est encore en vie (ce qu'exprime le titre). Alors que l'œuvre consiste en la réalité du message délivré par l'artiste en un performatif, la saisie du message ne s'en fait pas moins au moyen du télégramme proprement dit, lequel est exposé dans les musées à titre d'objet d'art. Il est manifeste que l'intention d'On Kawara ici, contrairement aux pratiques *Mail Art* qui s'inventent dans la mouvance du courant Fluxus, n'est pas de démocratiser ou de décentraliser l'art ou de jouer et se jouer des moyens de communication pour penser de nouvelles potentialités créatives. Dans les pratiques *Mail Art*, c'est l'envoi qui constitue l'œuvre, ce qui court-circuite l'institution artistique.

On le voit, On Kawara exprime à travers ses œuvres le primat de son existence esthétique sur l'expérience esthétique, pourtant ce qu'il offre au spectateur n'est que l'intuition d'après médium que son art est dans la continuité entre les deux, dans sa sphère autonome ; tandis que R. Filliou nous incite à considérer que l'art excède les conditions de sa réception comme de sa création, dans une toute autre forme de continuité.

### **La Création Permanente, ou la continuité de l'artiste et de l'œuvre**

Un paradoxe apparaît alors dans la pensée esthétique de R. Filliou entre la dissolution de l'art dans la création et le maintien de la figure de l'artiste à l'œuvre, car somme toute l'art n'est pas le fait de n'importe qui, mais d'abord celui des artistes. Derrière ce truisme se profile une éthique tout autant qu'une politique dont la *Création permanente* définit le programme en se définissant elle-même. Car être artiste, c'est créer des œuvres d'art, et peut-être même créer tout court. Par conséquent, dès qu'il cesse de créer, l'artiste cesse d'en être un. Pour résoudre ce problème, il faudrait réaliser un modèle de société dans lequel la division entre loisir et travail ne soit pas au fondement de l'économie politique telle qu'on la connaît. La possibilité qu'engendrerait le dépassement de cette opposition analysée par Karl Marx, est ce que R. Filliou appelle « art de vivre ». K. Marx fait de l'artiste celui qui trouve dans la possibilité de la création artistique une liberté que ne permettent pas les conditions sociales et économiques. L'artiste est pour le philosophe celui qui oppose à une richesse

1. A. MEGLIN-DELCROIX dans un article consacré aux « deux sources de l'illimitation en art » oppose une esthétique analytique, adossée à la théorie institutionnelle de Georges Dickie et représentée par J. Kosuth, à une esthétique pragmatiste dont Allan Kaprow serait l'exemple et qui prend appui sur la philosophie de John Dewey. dans *Les Frontières esthétiques de l'art*, actes du colloque international, 26-27 novembre 1998, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 37-38.

matérielle factice une richesse authentique qui consisterait en un épanouissement de toutes les facultés.

L'homme riche est en même temps celui qui a besoin d'une totalité de manifestations humaines de la vie. L'homme chez qui sa propre réalisation existe comme une nécessité intérieure, comme un besoin<sup>1</sup>.

Pour R. Filliou si la création artistique est désaliénante, cela n'a pas de sens de ne penser cette désaliénation que dans la sphère autonome de l'art. La *Création permanente* porte l'espoir que si la créativité peut être pensée comme chose du monde la mieux partagée, alors la liberté que l'artiste trouve au sein de la création artistique sera ainsi accessible au plus grand nombre. Selon cette conception de « l'artiste est tout le monde », propre à R. Filliou dans sa translation du « tout le monde est artiste » de Joseph Beuys<sup>2</sup>, la création est un muscle dont l'exercice, à nouveau, est politique. Il s'agit donc d'en repenser toute l'extension, car en même temps que R. Filliou en déplace les exigences quantitatives, il fait de l'activité *créer* quelque chose de beaucoup plus vague que celle de *créer des objets*. Ceci dit, il n'y a pas de façon simple de caractériser la création chez R. Filliou, lui adjoindre l'épithète « artistique » ne facilite pas le travail. En peu de mots, la création artistique n'est spécifique qu'à mesure qu'elle est exécutée par l'artiste au titre de ce qui doit répondre au réel par l'art. Autrement dit « spécifique », elle ne l'est pas. Elle ne peut être que volontaire et le fait d'un artiste en pleine possession spirituelle de son art, c'est-à-dire disposé à aligner l'activité *créer* sur la non-activité *vivre*. Cette exigence s'assortit on l'a vu d'une déspecialisation de l'artiste par laquelle déjà vacille la notion de médium. En abandonnant l'art comme métier, l'artiste impose que soient candidates à l'appréciation esthétique des choses qui échappent aux catégories traditionnelles de

l'art. R. Filliou décrit ainsi l'artiste comme un « génie sans talent » mais pas sans œuvres :

Demain, si tout le monde entend parler de la possibilité d'utiliser ses loisirs de manières créative, tout le monde pourra devenir un artiste : un bon-à-rien (en ce sens qu'être assis sous un arbre et regarder le ciel n'est bon à rien) bon-à-tout (la spécialisation et le fait d'être bon à quelque chose étant laissés aux machines). Alors l'art sera vraiment ce que font les artistes, sociologiquement parlant<sup>3</sup>.

Ainsi l'œuvre est aussi définitoire de l'artiste que le créateur n'est générateur de créations. Ce changement de terminologie met l'accent sur une continuité de fait entre l'agent et la production quelle qu'elle soit. Par conséquent, il serait légitime d'en déduire que l'opposition bien fait/mal fait rend caduque la distinction normative qui existe entre l'artiste contemporain et le peintre du dimanche<sup>4</sup>. Or, R. Filliou lui adjoint l'opposition fait/pas fait, qui ne manque pas de resituer la réflexion sur le terrain de l'ontologie.

Une autre dimension marque en effet le *Principe*, celle plus plastique qui se résume à un tampon apposé par l'artiste sur le texte lui-même ainsi que sur certaines de ses œuvres par la suite. Le tampon exemplifie par métonymie le « geste » de R. Filliou<sup>5</sup> consistant à décider de quel mode l'œuvre procède dans une gamme comprenant sans hiérarchie la mention : « bien fait » ; « mal fait » ; « pas fait ». L'artiste peut décider dans le petit carré prévu à cet effet laquelle de ces trois mentions, équivalentes par principe, correspond à l'œuvre estampillée. Une œuvre doit-elle nécessairement être façonnée pour exister ? L'art n'a-t-il de consistance que dans la matière, fût-elle sonore<sup>6</sup> ? Michel-Ange, s'inspirant peut-être d'un

1. Karl MARX, *Sur la Littérature et l'art. Textes choisis*, « Manuscrit de 1844 », Paris, Éditions sociales, 1954, p. 170.

2. A. MÆGLIN-DELGROIX, « Une pédagogie de la libération », *op. cit.*, p. 261. « Tandis que Beuys insiste sur la banalité de la création, présente dans les actions de « tout le monde », Filliou prend acte [...] de la manière dont réciproquement l'artiste partage la banalité de « tout le monde », c'est-à-dire les mêmes faiblesses et impuissances ».

3. R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 82.

4. Relation déjà interrogée par le conceptuel John Baldessari en 1969-70 avec ses *Commissioned Paintings*, lesquelles sont (bien) faites par des peintres du dimanche sans que puisse leur être attribuée une quelconque valeur artistique sans l'entremise de J. Baldessari, qui s'approprie leur savoir-faire.

5. Dans un récent ouvrage intitulé *Esthétique de la Vie ordinaire* (Paris, PUF, 2010), Barbara Formis se penche elle aussi sur le *Principe d'équivalence* en étudiant les pratiques artistiques qui font le « pari du geste », comme l'évoque le titre du quatrième chapitre.

6. L'art d'esprit Fluxus a précocement répondu à cette question en investissant ses expériences dans le domaine de

passage de la *Métaphysique* d'Aristote sur la sculpture<sup>1</sup>, semblait avoir pour croyance que ses œuvres préexistaient dans le bloc de marbre, son métier ne consistant en fin de compte qu'à les en extraire. Dans un même esprit, imaginons R. Filliou, retrouvant hypothétiquement un bloc de marbre dans l'atelier du « divin artiste », pourquoi ne pourrait-il pas estampiller la pierre de la mention « pas fait » ? Assurément il le pourrait, à ceci près que R. Filliou n'avait vraisemblablement pas pour dessein de qualifier – au sens sportif du terme – d'autres œuvres que les siennes. Il y a chez les deux artistes moins de légèreté qu'il n'y paraît sur la question de l'ontologie. En effet, pour eux la notion d'existence semble plus complexe qu'un simple découpage de l'être sur le non-être. Il est clair que l'œuvre peut à la fois exister et rester à faire. Le changement déterminant l'écart de l'un à l'autre ne s'affirme pour Étienne Souriau que par étapes dans l'élaboration de l'œuvre.

Chaque acte du statuaire, chaque coup de ciseau sur la pierre, constitue la démarcation mobile du graduel passage d'un mode d'existence à un autre<sup>2</sup>.

La formulation d'une idée d'œuvre peut la constituer aussi bien que sa réalisation, simplement elle ne le fait qu'au titre d'un autre mode d'existence. En somme, le *Principe* vient appuyer l'idée que l'œuvre peut, sans rétrograder du point de vue de sa valeur, laisser à désirer.

### Le geste, une œuvre malgré tout

C'est cette idéologie qui donne jour, sous l'égide du courant Fluxus, à la notion de « geste ». Moins proche du latin *gesta* (l'exploit) que de l'anglais *jest*, la plaisanterie<sup>3</sup>, le geste est un acte banal, c'est-à-

dire sans signification ou relief intrinsèque, et dans lequel « le corps semble entraîner la pensée<sup>4</sup> » plutôt que l'inverse. En cela, il est artistique s'il lui est accordé une certaine force de proposition. Celle-ci, sur le mode constatif, va souvent consister en un geste documenté comme une action mobilisant au mieux le corps de l'artiste, ou bien seulement une intentionalité. Sa fonction anti-symbolique et anti-virtuose est exemplifiée par la série des *Gestes*<sup>5</sup> de l'artiste Ben Vautier, réalisée entre 1958 et 1972. Entre autres : vomir, dénouer un nœud, regarder le ciel, planter un clou, attendre, etc. Le geste revêt donc deux sens différents mais aisément superposables : au sens général, il est d'abord synonyme de mouvement, ensuite en un sens technique, il peut être synonyme de proposition. On voit par là que le geste n'a pas de médium propre, et tend même à s'exécuter contre le médium, contre l'effectuation d'un travail d'agencement de la matière.

La notion de geste de l'artiste existe depuis la plus haute antiquité. On se rappelle l'épisode dans lequel le peintre grec Protogène<sup>6</sup>, exaspéré de son échec à représenter correctement la bave d'un chien, jeta son éponge de travail sur son œuvre, réussissant par ce geste d'humeur là où il avait échoué en usant de patience et de métier. Sans revendiquer cette ascendance légendaire, R. Filliou accomplit néanmoins par le *Principe d'équivalence* un geste par lequel l'échec, l'abandon et la réussite reviennent au même. Avec le *Principe*, R. Filliou parachève son traité d'éducation et d'apprentissage par les arts vivants et en tant qu'arts vivants (c'est là une traduction possible du double sens contenu dans le titre anglais de l'ouvrage *Tea-*

la musique contemporaine. La pièce de John Cage *4'33"* (1952), long silence artistique comprenant la pollution sonore et intempestive du non-artistique dans le concert est là pour le rappeler.

1. Cf. ARISTOTE, *Métaphysique*, IV, 6, 1048a.

2. Étienne SOURIAU, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », dans *Les différents Modes d'existence*, Paris, PUF, 2009, p. 201.

3. Le geste est donc particulièrement représentatif de l'art-amusement prôné par George Maciunas : « L'art amusement Fluxus est l'arrière-garde, sans aucune prétention ou incitation à participer à la compétition de « l'art de faire mieux que les autres » avec l'avant-garde. Il lutte pour des qualités non-théâtrales et monostructurelles de l'événement

naturel simple, un jeu ou un gag. ». George Maciunas, « Fluxus Manifesto », 1963, cité et traduit par Olivier Lussac dans « Fluxus et propagande politique : des buts sociaux, non esthétiques », *Actuel Marx*, n° 32, p. 169-183.

4. Entrée <GESTE> du *Dictionnaire d'Esthétique et de philosophie de l'art*, J. Morizot et R. Pouivet (dir.), Paris, Armand Collin, 2007, p. 212.

5. Ce travail adopte pour la postérité la forme livresque, où sont rassemblées des photographies mettant en scène l'artiste à l'œuvre. *Mes Gestes 1958-1972*, BEN, pour ou contre. *Une rétrospective*, Marseille, MAC, Galeries contemporaines des musées de Marseille, 1995, p. 77-79.

6. Cf. PLINIE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, XXXV. Il fut vraisemblablement imité par Néoclès, soucieux de représenter à l'aide d'un aussi heureux hasard l'écumé d'un cheval.

*ching and Learning as Performing Arts*) et propose un outil rhétorique permettant la critique de l'ordre esthétique traditionnel. Faut-il y voir une forme d'esthétisation de la vie, une banalisation de l'art qui consacrerait la victoire de nos cultures de masses, égalitaristes et démocratiques, sur les ambitions classiques ou modernes de l'art ? L'ouvrage de R. Filliou tend plutôt au récit de « vie exemplaire », dans la mesure où il relate le parcours d'un économiste devenu non pas artiste mais « poète » œuvrant à la « création permanente de la liberté permanente ». Idées et gestes sont ainsi convoqués dans son ouvrage - dans un improbable musée du non-art qui rappelle la *Galerie légitime*, ce chapeau dans lequel R. Filliou exposait les œuvres de Benjamin Patterson et les présentait aux passants parisiens - comme autant d'exemples et d'outils destinés à propager un faire artistique libérateur qui choisit volontairement de se moquer de l'exposition et de la distribution des œuvres au sein de l'institution, refusant ainsi les conventions propres au monde de l'art. L'artiste Ben souhaitait « la réalisation de tous les verbes en tant qu'œuvres d'art ». On trouve d'ailleurs chez lui la même expression d'indifférence face à l'axiologie esthétique :

Je pourrais, bien ou mal, refaire un happening, ne rien faire. Je pourrais tout faire, car j'en ai la prétention<sup>1</sup>.

Ben maintient cependant, contrairement au souhait de R. Filliou, la catégorie professionnelle spécifique de l'artiste et le pouvoir « juridique » de déclaration d'art, qui inscrit les productions de l'artiste dans une économie marchande - et le terme de « prétention » est ici particulièrement éclairant pour penser ce qui oppose les démarches artistiques de Ben et de R. Filliou. Les deux artistes semblent s'accorder sur le fait que « l'art est ce que nous faisons et nous faisons ce que nous voulons ». Cependant, alors que Ben prétend pouvoir signer donc revendiquer la totalité du réel - des trous considérés comme objets trouvés aux classeurs des écoliers vendus en nombre dans les supermarchés - R. Filliou fait de l'illimitation de l'art contenue dans le *Principe d'équivalence* le point

d'ancrage d'une idéologie du « Faites-le vous-mêmes ». Et de fait R. Filliou choisit de mener et de décrire une vie exemplaire qui réconcilierait travail et loisir, activité libre et activité contrainte. La dimension expérimentale de sa pratique consiste à créer sans produire d'objets susceptibles d'être monétarisés, à œuvrer en multipliant les gestes exemplaires d'une créativité qui échapperait à la réification. Le refus formulé par R. Filliou est donc moins un refus de l'artistique que de l'économie marchande de l'art, alors que Ben cherche au contraire à inclure dans cette économie la totalité des gestes et des objets de la vie ordinaire. Relié au corps de l'artiste, non à titre de matériau mais par réflexion de son statut de créateur, le geste mobilise une pratique artistique « performant » le pouvoir social appartenant à l'artiste. Par le geste d'apposer le tampon du *Principe* sur ses œuvres ou ses projets d'œuvres R. Filliou prend à rebours le pouvoir juridique imparti à l'artiste. L'artiste peut en effet faire jouer son statut comme une charge institutionnelle autoproclamée en suivant le principe d'après lequel une décision de l'artiste génère l'art au cours du processus que Souriau appelle l'« instauration » et qui engage comme par une sorte de convention tacite tous les acteurs du monde de l'art, spectateurs inclus.

Le *Principe d'équivalence* est la subversion de ce fonctionnement instauratif où le coup de tampon de l'artiste sonne comme le coup de marteau du juge, complément symbolique de l'énonciation performative par laquelle il « dit le droit » alors que la signature de Ben joue et se joue à l'infini de ce même fonctionnement.

### Conclusion

Il semble bien que les œuvres de J. Kosuth comme les œuvres et projets d'œuvres recueillis et exposés par R. Filliou dans son ouvrage, « galerie légitime », sont analysables comme conceptuels quand bien même les premiers le seraient sur fond de défense et illustration de l'art alors que les seconds le seraient dans la négation de sa nature conventionnelle. En ce sens, que la possibilité de voir des œuvres d'art de R. Filliou réside dans la seule fréquentation des musées - alors qu'elles témoignent de la volonté d'en abattre les murs - apparaît comme singulièrement ironique.

1. Cf. BEN, « Happening et event », texte pour l'exposition *Impact*, Musée d'art moderne de Céret, été 1966.

En effet, les conditions optimales d'exposition ménagées par le *white cube* ne permettent justement pas de mesurer l'antagonisme profond de l'engagement artistique Fluxus à l'égard de l'art conceptuel, puisque les œuvres de R. Filliou n'étaient pas destinées à être exposées. Faut-il donc tenir le musée d'art comme une « galerie illégitime » ? C'est la question que pose l'apparition des gestes artistiques, dont la raison d'être est de récuser la validité esthétique des objets montrés dans un espace autonome. C'est pourquoi le geste ne peut être analysé en terme de médium : les deux appartiennent – comme on le voit avec les gestes Fluxus – à des logiques parallèles, pour ne pas dire concurrentes. Tandis que l'œuvre mettant en valeur son médium accomplit l'opération de le faire rentrer dans une définition sans cesse enrichie de l'art, le geste Fluxus relève d'une dé-définition de l'art, ayant prétention de le confondre avec la vie au lieu de le confronter à elle. En ce sens, on peut tenir l'art conceptuel comme un art attaché au médium, puisque celui-ci permet de signifier que l'œuvre d'art est avant tout une vue de l'esprit, auprès de laquelle le médium apparaît comme contingent, voire secondaire. Or il ne l'est pas. Dans le geste, la question du médium n'a aucune consistance, et aucune pertinence, ce qu'il met en valeur n'est pas un objet d'art mais un outil critique. Avec le *Principe d'équivalence* R. Filliou propose une méthode, un programme de recherche et récuse la validité d'une appréciation et d'une évaluation des qualités esthétiques de celui-ci, en faisant une « œuvre hors-médium », hors logique-de-médium. Ce n'est donc pas la nature esthétique du geste qui importe ici mais bien sa nature poïétique. C'est la force processuelle de la création artistique qui est signifiée ici et le *Principe* nous aide à percevoir comment cette dernière exemplifie la création humaine en général<sup>1</sup>. Aussi le geste spécifique associé au *Principe d'équivalence* témoigne-t-il d'une réflexion sur la

*poïesis* qui se rapproche d'une réflexion sur la *praxis*.

Cécile MAHIOU et Benjamin RIADO

1. Nous reprenons ici à Hans Joas sa thèse de l'art comme « métaphore de l'agir humain ». Cette métaphore recouvre deux idées complémentaires : premièrement, l'idée que l'activité artistique est exemplaire de la création humaine. Deuxièmement, l'idée que l'art paraît absorber et réaliser le tout de l'agir, à savoir le libre et entier exercice de sa créativité et sa propriété à donner un sens à chaque agir. Cf. Hans JOAS, *La Créativité de l'agir*, Paris, Éd. du Cerf, 1999.