

Les possibles d'une *poïesis* ordinaire

SUPPLÉMENTARITÉ ARTISTIQUE *VERSUS* MINORITÉ ORDINAIRE

L'indiscernabilité est un rapport difficile à maintenir sur le long terme. Une fois posée, elle conduit, presque malgré elle, à la différenciation ; la pratique et la théorie de l'art le confirment. On l'a vu, la peinture hollandaise, le collage, le *ready-made* restent fidèles aux qualités ordinaires (la passivité, l'impersonnel et l'intersubjectivité) à condition d'y apporter de petites différences (la mise en scène, la juxtaposition d'éléments hétérogènes, l'anonymat). De l'autre côté, les propositions théoriques étudiées (l'art populaire de Shusterman, le nominalisme de De Duve et la transfiguration interprétative de Danto) trouvent une différence entre l'art et la vie ordinaire grâce à l'apport subjectif de l'expérience. Concernant ce deuxième point, l'apport subjectif se définit de manière différente selon les cas : Shusterman – qui poursuit la pensée de Dewey, tout en héritant également de Bourdieu – voit dans le rap une manière de rendre justice aux pratiques marginales pour rectifier la définition classique de l'art, la subjectivité d'une communauté pouvant se confronter au clivage esthétique de l'idéologie dominante. Le rôle de la subjectivité opère différemment chez Danto et chez de Duve, lorsqu'ils comprennent l'expérience esthétique respectivement en termes d'interprétation subjective (l'ordinaire est soumis à un savoir critique et historique) et d'enregistrement institutionnel (l'ordinaire est étiqueté selon le goût fixé par le contexte).

Ces différentes lectures théoriques et approches artistiques semblent être d'accord sur une idée centrale : l'ordinaire est en défaut par rapport à l'art, il lui manque inéluctablement ce que seul le monde de l'art est en mesure de lui apporter, une valeur ajoutée. L'ordinaire serait à l'art ce que la matière brute est à l'œuvre : un état de puissance que la transformation intentionnelle de l'artiste peut changer et activer. Si ces approches font de la subjectivité une ressource utile pour séparer une expérience esthétique du flux continu du banal, c'est avant tout parce qu'elles prennent l'ordinaire comme un substrat immuable dont il faut forcer la transformation. Sans cette transformation, l'ordinaire perdurerait dans l'inertie, cet état étant supposé lui être propre. Tout se passe comme si la subjectivité de l'expérience ne rencontrait aucune résistance matérielle et objective dans le vivre même de cette expérience. Et pourtant, la chose est évidente, la vie ordinaire ne se donne pas comme une structure immuable et toujours égale à elle-même où tout resterait imperturbable. L'inertie ne fait pas partie intégrante de la vie, mais elle représente, au contraire, ce vers quoi se dirige le désir du sujet même de cette vie. Freud l'a bien montré dans son célèbre texte intitulé *Au-delà du principe de plaisir*, l'action et l'évolution existent *malgré* la tendance à la répétition et à la régression propre aux êtres dotés de désir¹. Ce qui implique, inversement, que la vie se développe à l'opposé de cette même inertie par laquelle on la définit habituellement : elle est tissée d'itinéraires improbables, d'obstacles quotidiens, de rencontres inattendues avec lesquels le sujet est obligé de se confronter non pas pour se transformer, mais, *a contrario*, pour se conserver.

La vie est tout sauf inerte. Ce point doit ici être rappelé afin de saisir les implications conceptuelles d'une définition négative de la vie. En partant des attitudes corporelles, on ne peut plus considérer la vie comme le degré zéro de l'expérience esthétique. Si un geste a été incorporé, c'est parce qu'on a modelé notre corps, c'est parce qu'on a dépassé des résistances physiques et psychologiques pendant l'apprentissage. Une approche subjectiviste oublie ce point lorsqu'elle neutralise l'artificialité de l'ordinaire et confère à l'art le statut

1. Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, traduction de l'allemand par le Dr S. Jankélévitch en 1920 revue par l'auteur lui-même. Réimpression : *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1968, p. 16.

de *supplément* de la vie, ce sans quoi notre expérience ordinaire ne saurait se dire esthétique. Mais il apparaît inévitablement, et non sans paradoxe, qu'une telle approche se fonde sur une considération physicaliste et matérialiste de l'œuvre : ce n'est qu'à condition de prendre la vie comme un matériau inerte qu'on peut prétendre lui accoler une valeur supplémentaire ou une étiquette. L'œuvre est le supplément artistique appliqué à l'ordinaire, lequel est censé recevoir passivement des qualités qui ne lui sont pas propres. L'ordinaire est donc pris pour un état, un substrat rigide et objectivé sans aucun dynamisme interne. Cette approche s'avère foncièrement *réductionniste* puisqu'elle considère l'indiscernabilité uniquement et exclusivement à partir de l'art et pose, dès ses prémisses, une différence hiérarchique entre l'art et la vie. L'ordinaire est à chaque fois considéré comme l'*altérité de l'art*, comme un état de puissance fondamentalement inactif. En suivant cette piste, l'on s'éloigne doublement de l'idée d'une esthétique des gestes ordinaires : premièrement, parce qu'on finit par prendre le geste pour le pôle objectif qui fait contrepoint à l'expérience du sujet ; deuxièmement, parce que la nature ordinaire des gestes n'est entendue que dans son rapport symétrique avec l'art. De là vient que les critères de différenciation proposés ne peuvent fonctionner que par rapport à un seul côté de la question, c'est-à-dire uniquement du côté du geste artistique et de son impact chez le sujet. L'« *aboutness* » de Danto, l'« *étiquette* » de De Dève et la « *revendication* » de Shusterman sont des critères qui opèrent en rapport avec le monde de l'art, ils en sont ainsi dépendants.

Néanmoins, si ces théories esthétiques nous enseignent quelque chose à propos de l'ordinaire, c'est bien que le geste ordinaire reste *mineur* par rapport à l'artistique, qu'il lui est inférieur et qu'il se place dans une position secondaire. Faut-il à tout prix se rebeller face à ce constat ? Ne pourrait-on dire que cela exprime aussi bien la *force* de l'ordinaire, sa résistance à tout changement ontologique ? C'est parce que l'ordinaire est *a priori* considéré comme la *réplique non transfigurée* (Danto) de l'artistique que ce dernier doit pouvoir montrer sa transfiguration avec quelques éléments qu'il posséderait *en plus*. L'unilatéralité de l'approche et la considération inerte de l'ordinaire ont mené à définir l'art comme le *supplément* de la vie ordinaire : le geste artistique serait un geste ordinaire doté d'une valeur ajoutée. Mais comment être sûr que l'ordinaire est *a priori* insuffisant pour une expérience esthétique ? Et quelle est la

raison qui nous porte à croire qu'*ajouter* quelque chose à la vie signifierait la *changer*? Il en va là d'une différence aussi simple que fondamentale entre le supplément et la transformation. Rien ne prouve en effet que cette valeur ajoutée soit synonyme d'un changement ontologique, comme rien ne prouve non plus que ce supplément puisse garantir les qualités esthétiques de l'expérience.

La pratique du supplément est dangereuse car elle confond souvent la *complémentarité* avec la *substitution*. Elle glisse, comme c'est explicitement le cas chez Danto, de la simple addition d'une valeur à la transformation de nature, en donnant l'illusion de pouvoir passer d'un état ontologique à un autre. Jacques Derrida avait souligné le péril de cette opération dans son étude sur l'origine des langues chez Rousseau¹ :

Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre *plénitude*, le comble de la présence. Il cumule et accumule la présence [...]. Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient où s'insinue *à-la-place-de*; s'il comble, c'est *comme* on comble *un vide*².

La procédure de complémentarité risque d'interpréter l'éventuelle addition de valeur symbolique comme une opération de substitution, où l'art viendrait prendre la place de l'ordinaire. On passerait ainsi de l'art comme supplément (où l'art serait une valeur ajoutée au geste ordinaire) à l'art comme substitut (où l'art effacerait la nature ordinaire du geste pour la remplacer par l'artistique). Or ce glissement de sens est non seulement injustifié, mais il se fonde sur une méprise fondamentale : celle qui considère la place de l'ordinaire *comme si* elle était *vide*. Cette méprise empêche de voir que l'expérience esthétique est *déjà* à l'œuvre dans l'ordinaire.

L'hypothèse de la transformation du geste ordinaire en geste artistique se fonde ainsi sur une prémisse implicite – et explicitement méloriste – qui détér-

mine l'ordinaire en tant que dimension neutre, en tant qu'entité tenant une place vide. Considérer la place de l'ordinaire comme si elle était vide et transformer la complémentarité en substitution constituent ainsi les fondements de toute opération de supplément. Opération abusive, donc, puisqu'elle bascule de la simple addition de valeur au changement de nature, de la différenciation singulière à la différence ontologique transfigurante, de la description à la normativité, de l'expérience au critère de jugement, du plus au mieux. Cette hypothèse, entièrement égologique, a aussi des fondements économiques qui conduisent à assimiler l'addition de valeur à l'amélioration de nature, comme si avoir quelque chose de plus serait, en soi, le signe d'un état meilleur. Mais qui peut démontrer qu'une expérience esthétique ayant reçu la valeur d'usage de l'art est meilleure qu'une expérience esthétique qui demeure ordinaire? Qui établit que la richesse est, en tant que telle, un bien et que l'accumulation du prestige est le signe de l'authenticité de l'œuvre? Et comment pouvoir démontrer le contraire, à savoir qu'une expérience appauvrie, minimale et discrète, n'est pas entièrement esthétique? Ces questionnements ouvrent un champ de réflexion profondément éthique, dont les implications s'étendent au-delà des limites de cette étude, mais ils indiquent, néanmoins, les problèmes liés à une vision subjectiviste et matérialiste de l'art.

L'idée de la complémentarité artistique met en œuvre un basculement, *a priori* illégitime et foncièrement fictif, qui seul semble établir une différenciation *forte* entre l'art et la vie ordinaire. Au fond, les théories subjectivistes de la différence esthétique croient plus à la différence entre l'art et la vie qu'à leur identité et ne prennent pas le problème de l'indiscernabilité au sérieux, car l'un des deux termes, l'ordinaire, n'est aucunement considéré comme un élément *opérant* de la relation. Afin de répondre sérieusement à la question de l'indiscernabilité, il nous sera indispensable de parcourir le chemin inverse de celui qui a été exploré jusqu'ici, c'est-à-dire celui qui va du geste ordinaire au geste artistique. Mais, en renversant ainsi la question, il faudra prêter attention à ne pas reproduire un résultat inversement unilatéral. Il faudra, par conséquent, parcourir le chemin inverse tout en ne perdant pas de vue son analogue opposé. Car si le geste n'est pas compréhensible exclusivement par rapport au sujet, il n'est pas non plus un mouvement objectif tel que celui d'une machine. L'intérêt de se concentrer sur l'œuvre d'art en tant que geste consiste à éviter

1. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1967, voir notamment le chap. 2, « Ce supplément dangereux », p. 203-234, et le chap. 4, « Du supplément à la source : la théorie de l'écriture », p. 379-445.

2. *Ibid.*, p. 208. Je souligne.

les raccourcis matérialistes qui sont les prémisses de toute théorie subjectiviste, le sujet ne pouvant intervenir que comme l'altérité de l'objet.

Le problème consiste en ceci : l'indiscernabilité ne peut être abordée que par deux voies en même temps, empruntant chacune le chemin contraire de l'autre. Ainsi, si l'on peut comprendre le geste artistique comme un geste ordinaire « muni » de quelque chose de supplémentaire, on pourrait tenter de considérer le geste ordinaire comme un geste artistique « démuné » de ce quelque chose, en l'occurrence sa valeur artistique. Sur ce point, l'on serait tenté d'établir une opposition facile : de deux choses l'une, soit la vie n'est pas de l'art et elle le devient par sa reconnaissance symbolique, soit la vie est déjà de l'art et cette même reconnaissance ne fait que découvrir des qualités qui sont déjà à l'œuvre dans l'expérience ordinaire. Malheureusement, les choses ne sont pas si simples. Le rapport entre l'art et la vie est en effet bien loin d'être direct ; tout un appareillage de définitions culturelles et historiques vient définir les deux termes du rapport en établissant un enjeu d'expériences dont on perd souvent de vue la complexité. La question n'est pas tant d'identifier l'art à la vie, ou la vie à l'art, que de comprendre leur rapport et de rappeler que ce rapport est fondé sur ce qu'il y a de plus commun, mais aussi de moins saisissable, aux deux termes : l'expérience esthétique.

A fortiori, dans le cas des gestes, il est nécessaire de penser l'indiscernabilité à partir de l'expérience. Les gestes ne sont ni des mouvements objectivement déterminables ni des concepts, ils se développent de manière sensible, sans se réduire à la matière seule ; ils expriment souvent une dimension subjective, sans se limiter à l'interprétation intellectuelle. Un geste est à la fois, et en même temps, vécu par un sujet et effectué d'une manière concrètement observable (il a tantôt un impact subjectif, tantôt une efficacité objective. Parallèlement, cette conception de l'expérience esthétique devrait aussi éviter de comprendre l'ordinaire de manière strictement matérielle (en tant qu'ensemble d'objets, par exemple), pour le saisir plutôt comme la relation du corps au monde : l'ordinaire est avant tout *vie* ordinaire, et non pas l'ensemble des objets qu'une telle vie manipule. L'analyse des gestes ordinaires requiert donc une double précaution : elle doit tenir compte tantôt de leur efficacité concrète, tantôt de leur vécu subjectif.

Face au diktat égologique et purement conceptuel de la supplémentarité artistique, un autre critère finalement semble surgir : la *minorité*. Loin de la définition négative et inférieure que lui confère le régime de la supplémentarité, la minorité est à entendre comme l'*envers de l'art*, comme la force de résistance de la vie ordinaire, comme le vécu sensible de l'expérience esthétique qui est déjà à l'œuvre dans le continuum de l'existence. L'ordinaire peut, certes, continuer d'être considéré comme quelque chose de *moins* que l'art (puisque il lui manque la valeur d'usage de l'art), tout en n'étant pas ontologiquement différent de ce dernier. Le terme de « minorité » est plutôt à comprendre comme une qualité formelle au travers de laquelle les gestes ordinaires se rassemblent et s'exposent. Toujours en effacement, en minorité sociale, collectifs mais fragmentés, éparpillés mais consistants, les gestes ordinaires sont minimes, fugaces, évanescents et subissent, à partir de là, une dévalorisation illégitime. Si l'ordinaire ne semble avoir joué qu'un rôle passif, comme une sorte de pantin inerte, construit à l'avance, ne subissant aucune métamorphose, il est nécessaire de le réveiller de sa passivité. Les implications politiques d'une telle opération sont évidentes. L'ordinaire défend aussi les valeurs du peuple et du collectif, de l'art de la vie et du symbolique présent dans l'expérience esthétique de tout un chacun. Cette opération vise donc à comprendre non seulement comment l'ordinaire se différencie de l'artistique, mais surtout, réciproquement, comment l'artistique se définit dans son rapport avec l'ordinaire. Ainsi seulement pourrait-on instaurer une différence *entre* les deux domaines, une différence intime et inlime s'incrétant dans l'indiscernabilité.

La question sera alors de savoir si l'on peut, à l'aide des qualités implicites et mineures du geste ordinaire, établir une différence qui ne soit pas forcément ontologique mais qui soit pour autant assez forte pour éviter l'identification ou l'indétermination totale entre les deux termes du rapport. Afin d'établir une telle différence, il semble, à la lumière des résultats obtenus jusqu'ici, qu'il faudra *intégrer la différence à l'intérieur de l'indiscernabilité*. Il est clair, en effet, que l'obstacle majeur qui empêche d'établir une différence interne à ces deux domaines réside dans le simple fait qu'aucune identité de valeur n'avait été acceptée. Ce n'est qu'en établissant d'abord l'indiscernabilité qui relie l'expérience artistique à l'ordinaire qu'on pourrait éventuellement en dégager une différence. Seule l'émergence du spectre de l'identité

semble pouvoir permettre le surgissement d'un remède efficace. Cette indiscernabilité est précisément ce qu'on nomme communément «esthétique», à savoir une expérience sensible qui surgit indifféremment dans le monde de l'art et dans le monde de la vie. À côté de la manière dont l'artistique se démarque de l'ordinaire, ce dernier doit désormais pouvoir manifester sa propre différence.

Au lieu de considérer la vie comme le domaine de l'*anti-art*, ou de l'*inesthétique*, il faudrait plutôt montrer la survivance d'un résidu, la présence d'une sorte de *degré minimal* de l'esthétique dans la vie ordinaire. Si, conventionnellement, les gestes de la vie et les objets que ces gestes manipulent sont considérés comme le *degré zéro* de l'esthétique, une sorte de table rase constituant un monde qui doit être changé et transformé, alors il faudrait trouver le coefficient minimal nécessaire, non pas à l'art, mais à l'expérience esthétique. Ce glissement de degré est fondamental. Ce n'est qu'à condition de comprendre l'ordinaire comme un champ esthétique à part entière, bien que minimal, qu'on peut cesser de le saisir comme ce qui s'opposerait à l'expérience esthétique et au monde de l'art : aucune différence de nature, mais uniquement de valeur, entre l'art et la vie.

LECTURES POÏÉTIQUES DE L'ORDINAIRE

Un autre nom de la supplémentarité est la *poïesis*. Cette dernière détermine un état de création qui transforme la matière brute de l'ordinaire pour s'en différencier ontologiquement. On peut définir l'usage explicitement poétique de l'ordinaire comme celui qui mystifie les gestes de la vie en extrayant de leur nature un schème de mouvement, pour en déceler ensuite une beauté formelle ou une signification discursive et théorique. Cette opération est explicite dans le *romantisme*. Manière de dessiner le rapport individuel avec la nature, au moyen de l'expression des émotions, le romantisme incite en effet à élever le geste au statut d'élément de frontière entre le corps et l'esprit, et donc au statut de puissance créatrice irréfléchie. L'emblème de ce trait

ment poétique du corps se trouve dans la *Théorie de la démarche* d'Honoré de Balzac¹, ouvrage pionnier pour des études esthétiques concernant les postures corporelles. Une telle approche se perpétue dans des théories bien plus récentes concernant les gestes du corps et leur mouvement. Pour n'en citer que deux : *Les Gestes* de Vilém Flusser² et *Gestes d'air et de pierre* de Georges Didi-Huberman³. Le rapprochement entre ces trois textes, chronologiquement lointains et essentiellement différents dans leurs intentions, peut être fondé sur une analogie entre le geste et sa forme, la *poïesis* étant donc comprise comme une *mise en forme*, et non pas une *mise en scène*, du geste, comme un processus de création, et non pas de simple exposition, comme une expression et non pas comme un comportement.

De l'analogie fondamentale entre le geste et sa forme découle l'idée selon laquelle la forme du geste en serait aussi la *parole muette*, l'expression première avant tout langage. C'est ainsi que Balzac conçoit une vraie *théorie de la démarche* : «la Démarche étant prise comme l'expression des mouvements corporels et la Voix comme celle des mouvements intellectuels, il me parut impossible de faire *mentir* le mouvement⁴». Principe de vérité par excellence, l'analogie entre le geste et sa forme permet d'en exprimer le sens caché, et même d'établir une «science complète⁵» de la démarche. D'où cette théorie «physionomique⁶», visant donc à révéler l'essence du corps et de l'esprit. Selon cette lecture expressive des mouvements du corps, «un simple geste, un involontaire frémissement des lèvres peut devenir le terrible

1. Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche et autres textes*, préf. de Jacques Barrot, Paris : Albin Michel, coll. «Bibliothèque», 1978. Cette version des textes de Balzac est conforme à l'édition complète parue à la librairie Paul Ollendorf en 1908. La *Théorie de la démarche* parut pour la première fois dans l'*Europe littéraire* d'août-septembre 1833.

2. Vilém Flusser, *Les Gestes*, texte établi par Marc Partouche, postface de Louis Marin, Paris : D'Arts, 1999.

3. Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris : Minuit, 2005.

4. Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, op. cit., p. 35. Je souligne.

5. *Ibid.*

6. Voir Honoré de Balzac : «La démarche est la physionomie du corps» (*ibid.*, p. 111).

LE FLUX DE LA VIE ENTRE REFUS
ET ABSOLUTISATION DE L'ART

Si l'art est « ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », comme le stipule la maxime la plus célèbre de Robert Filliou, c'est grâce à un mouvement entièrement fluide, un flux agissant entre l'expérience ordinaire et la production d'œuvres d'art. À partir de cette relation continue et dynamique surgit l'idée de *Fluxus*, mouvement artistique flexible et ouvert, ne s'appuyant sur aucun dogme esthétique. Il comprend des artistes ayant des pratiques différentes, comme George Maciunas, Dick Higgins, George Brecht, Yoko Ono, La Monte Young, Robert Filliou et Ben Vautier. Le principe fondateur de la pratique Fluxus est l'idée d'un « flux permanent entre l'art et la vie », idée qui n'est pas sans écho avec ce que nous avons appelé ici l'« indiscernabilité ». L'étymologie latine du terme *fluxus* renvoie à l'idée de passage incessant et d'écoulement ; le rapport entre l'art et la vie étant cyclique et continu, sans interruptions d'aucune sorte. Ainsi, les artistes Fluxus appliquent la fluidité à l'intérieur du monde de l'art lui-même. L'idée de flux annule la pertinence de la distinction entre les différentes disciplines de l'art : à la suite de Duchamp, un artiste Fluxus peut être appelé « an-artiste », et cela en raison du fait qu'il suspend les critères conventionnels de l'art par sa propre pratique.

Le mouvement Fluxus s'inscrit dans un développement historique similaire à celui des *happenings*. Les illustres prédécesseurs d'une telle pratique sont à chercher dans l'art fantastique, le cirque romain, les foires médiévales, le théâtre futuriste (inspiré du *Manifesto* de Marinetti de 1913), mais aussi dans le mouvement dada, les surréalistes et bien évidemment le *ready-made* de Marcel Duchamp. Mais à la différence des *happenings*, qui mettent en place la *con-fusion* entre l'art et la vie, Fluxus privilégie un processus d'*oscillation*, une dialectique dynamique et fluide entre les deux domaines du rapport. De plus, la fluidité entre l'art et la vie se fonde sur le rapprochement entre les pratiques de vie et la philosophie de l'art, car l'expérience artistique se rapproche d'une philosophie comme pratique de vie : « À présent, il devient nécessaire d'incon-

porter la leçon de l'art en tant que liberté de l'esprit dans la vie quotidienne de chacun, afin que celui-ci devienne un authentique art de vivre¹. » Robert Filliou exemplifie le sens de cette position par le *principe de création permanente* :

Quoi que vous pensiez, pensez autre chose. Quoi que vous fassiez, faites autre chose. Le secret absolu de la création permanente c'est d'être sans désir, sans décision, sans choix, conscient de soi-même, largement éveillé, assis tranquillement, sans rien faire².

Le principe duchampien de la « beauté de l'indifférence » s'élargit ici à la pratique même de l'art. La visée n'est pas uniquement de *choisir* quelque chose d'indifférent, mais plus généralement de *faire* quelque chose d'indifférent. Si chez Duchamp il s'agissait d'identifier le geste artistique au fait de choisir précisément ce qui n'aurait pas été choisi (c'est-à-dire ce qui n'est ni beau ni laid), pour Filliou il s'agit de s'abstenir de toute activité : le faire ne peut que devenir son antithèse, ce qui est radicalement autre, le non-faire. Filliou appelle cette attitude l'*Autrisme*, qui désigne l'idée de « toujours faire quelque chose d'autre ». Le sens artistique de cette inactivité, directement influencé par la pensée zen, réside ainsi dans le fait de ne rien vouloir faire et de ne rien vouloir signifier. « Choisir de ne pas choisir » rime ici avec « choisir de ne pas faire ». La création artistique s'apparente à son contraire : la non-crétion. La création se fait « en permanence » parce que créer signifie s'abstenir de faire quoi que ce soit. Par cette pratique artistique d'inspiration ascétique, Filliou fait du « rien » le sens même de l'art. Il s'agit de ce qu'il nomme la « bon-à-rien attitude » :

Je crée parce que je sais faire. Je sais parfaitement à quel point je ne suis bon à rien. L'art comme communication, c'est le contact entre le bon-à-rien dans l'un avec le bon-à-rien dans l'autre. L'art comme création, c'est facile, au sens où

1. Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants par Robert Filliou*, Paris et Bruxelles : Archives Lebeer Hossmann, 1998, p. 23 (*Teaching and Learning as Performance Arts*, Cologne : Verlag Gebr. Koenig, 1970).

2. Robert Filliou in *Happenings & Fluxus*, Charles Dreyfus (éd.), Paris : Galerie 1900-2000 – Galerie du Génie – Galerie de Poche, 1989, p. 21.