

## Entretien avec Georg Jappe

Robert Filliou

---

Number 87, 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45876ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Filliou, R. (2004). Entretien avec Georg Jappe. *Inter*, (87), 58–60.

# Robert Filliou

## Entretien avec Georg Jappe

Cet entretien de Georg JAPPE avec Robert FILLIOU fut réalisé en 1984, à Hambourg, en Allemagne, alors que FILLIOU était artiste en résidence à la Kunstakademie pour le projet *Artists-in-Space*. C'est l'un des derniers entretiens réalisés avec FILLIOU. Nous remercions Georg JAPPE pour cette collaboration.

**Robert FILLIOU :** Pour moi généralement – Marianne en a été le témoin souvent – c'est le matériau qui me donne l'idée et non pas l'idée qui me donne le matériau. Le plus souvent ça part justement de ce qui m'entoure et c'est sur la base de cette chose-là et c'est en l'utilisant que... peut-être un concept viendra. Généralement dans le cas des briques... Ce qui me plaît dans les briques ? J'aime les briques, j'aime la couleur ocre, j'aime surtout ces briques-là... J'aime les briques, et le contraste entre le poids de la brique et la légèreté de l'esprit est quelque chose qui m'intéresse. Donc, c'est parti de là, ensuite ce n'est qu'après que je l'ai appelé « briquolage ». J'avais utilisé des briques, j'ai fait des livres comme ça avec des briques, j'ai utilisé des briques longtemps avant que je décide de faire toute une exposition basée simplement sur l'usage de briques que j'appellerai *Briquolages*.

**Georg JAPPE :** C'est pas simple !

**RF :** C'est une très bonne question, Georg. C'est difficile de penser à tout son travail, mais un exemple précis, c'est une œuvre que j'ai faite qui s'appelle *Le siège des idées* et un petit livre a été fait là-dessus, édité par Lebeer HOSSMANN, et c'est une chaise, comme une chaise de camping : on ne peut pas s'asseoir dessus, il n'y a que le cadre en métal. Et de ma main, il y a écrit entre les barreaux : « Le siège des idées ». (Il y en a qui disent : « Complètement sot, ce truc ! ») Alors je n'ai pas pensé au siège des idées et puis j'ai cherché une chaise : nous étions à la maison et j'allais jeter à la poubelle une vieille chaise de camping sur laquelle on ne pouvait plus s'asseoir et j'étais déjà à la poubelle quand j'ai pensé au siège des idées. Et là il y avait une mathématicienne, Edwidge REGENWETTER, qui vivait chez nous. C'était la première fois qu'elle voyait un peu comment le travail artistique se fait. J'ai rapporté cette chaise ; pendant que les autres parlaient, j'ai sorti un truc, j'ai fait *Le siège des idées*. Et alors, elle s'est mise à demander toutes sortes de questions en mathématicienne : « *Le siège des idées* contient-il l'idée qu'il est ? », « Comment sait-il qu'il est le siège des idées ? », « Contient-il l'idée qu'il n'est pas le siège... de ne pas être le siège des idées ? » Et alors c'était tellement bien, je lui ai dit : « Pourquoi tu ne l'écris pas ? » Et alors nous avons publié un petit livre avec une analyse. *Le siège des idées* est simplement une photo de cette chaise avec une analyse logique d'Edwidge REGENWETTER et ce petit livre a été édité par Lebeer HOSSMANN et traduit en anglais. Tu verras, la chaise, elle sera à l'exposition. Voilà, je crois que c'est un cas peut-être qui répond d'une façon très précise à ta question : la relation entre l'objet et l'utilisation...

**GJ :** Tu travailles peu la matière, une fois que tu prends quelque chose, c'est rarement travaillé. Est-ce que c'est un héritage de DUCHAMP, ou est-ce que c'est le génie sans talent, ou est-ce que c'est voulu ? Est-ce que tu évites l'artistique, le métier... ?

**RF :** Il y a probablement un peu de chacun, ce que tu as soulevé : c'est l'héritage de DUCHAMP dans le sens que l'utilisation des objets à l'état

brut est une des choses que DUCHAMP – et puis d'autres bien sûr – nous a léguées ; ça fait partie de l'héritage artistique. Il y a le côté que l'utilisation de choses qu'on peut trouver, que moi-même je ne saurais pas faire, et qui sont là, qui sont disponibles, dans le sens que je ne vais pas faire mon propre papier par exemple. Je connais des artistes qui font leur propre papier ou des écrivains, ils fabriquent leur propre papier, même à présent ; ça fait partie de leur truc mais moi, j'utilise ce que je trouve. Et, pendant longtemps j'ai utilisé n'importe quoi, c'est-à-dire : c'est là, ça va et je n'ai pas fait le choix... Si j'ai un morceau de bois qui traîne, je n'ai pas fait le choix d'aller acheter du meilleur bois que ça, d'aller chez le menuisier. Je l'ai fait pour d'autres œuvres, ou alors là j'ai travaillé pour faire – là c'est le troisième côté de la question – l'œuvre *La chaussette rouge dans une boîte jaune*. J'ai acheté simplement des planches dont j'avais besoin, de qualités différentes, et j'ai voulu simplement concevoir et faire tous les trucs et les panneaux de bois... les morceaux qui sont de dimensions... J'aime le bois, je n'hésite pas à construire moi-même les choses toutes simples dont je peux avoir besoin. Mais enfin simplement dans ce sens. En général, 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 ; c'est de là qu'il est venu...

**Marianne FILLIOU :** Être spontané !

**RF :** Oui, c'est de là : généralement c'est la spontanéité, c'est très bien, c'est à cause de ça. Et c'est pour ça que j'ai eu toute cette série de travaux que j'appelais *Joint Work of Myself* et le matériel, *Joint Work of Myself and Wood, Know, Think...* J'ai inclus là-dedans l'état d'esprit dans lequel je me trouve, c'est-à-dire que j'ai considéré comme étant cocréateur par exemple la joie ou la tristesse, l'état d'esprit dans lequel je me trouvais. Il y a quelques œuvres qui circulent comme ça où il y aura écrit : « *Joint work of myself and wood, think, sadness* »... et plusieurs trucs comme ça. Et c'est sur cette base-là qu'on va articuler le livre puisque pour le moment le titre qui est prévu est *Mind and Progress* et, comme sous-titre, ce sera *Joint Work of Myself and Marianne* puisque Marianne a été tout le temps partie prenante de cette vie et de cette activité que, à un moment donné, j'ai baptisé « création permanente ».

Nous n'avons survécu que grâce à l'aide de tous nos amis... Ça c'est absolument fantastique comme les autres artistes nous ont aidés, je crois que j'en parle. J'ai rarement rencontré un artiste qui d'une façon ou d'une autre ne nous aurait pas aidés. Ou bien en passant un atelier. ARMAN, sa chambre au Chelsea Hotel ; Pol BURY m'a passé son atelier qu'il n'utilisait pas ; enfin, TAKIS, j'en passe ; Daniel bien sûr ; Karl GERSTNER. Et alors, pour moi, ce qui paraissait le mieux, surtout avec cette proposition de *Teaching and Learning as Performing Arts*, c'est une sorte d'aide, de truc simplement simple : la création permanente. Vous savez dans ces liens, surtout qu'à ce moment-là on en parlait, c'est-à-dire qu'en 1968 à Los Angeles, il a été créé avec l'argent que Walt DISNEY avait laissé, 30 millions de dollars, une école d'art qu'ils ont

appelée Cal Art, California Institute of Art. Alors, soi-disant que je devais aller enseigner là-bas, parce que tous mes amis avaient été engagés, qui vivaient aux États-Unis : Allan KAPROW, Emmett WILLIAMS, Dick HIGGINS, Alison KNOWLES, Nam June PAIK ; tout le monde en parlait comme le futur Bauhaus, avant, puisque la référence est toujours le Bauhaus. Tout le monde écrivait des articles, alors moi, on m'avait expliqué que, on ne pouvait pas me prendre en '68, on me prendrait l'année d'après, en '69 ou en '70, parce que finalement je crois que ça a commencé en '69. Nous étions complètement fauchés et nos amis qui vivaient alors à Düsseldorf, Daniel SPOERRI, Dieter ROTH, Karl GERSTNER et André TOMKINS, se sont réunis et ils ont réuni de l'argent entre eux et nous ont écrit en disant : « Si vous voulez venir en Allemagne, nous avons mis... – c'était une somme de 4 000 ou 5 000 marks qui nous permettrait de vivre pendant plusieurs mois et de les rejoindre. » C'était fantastique et nous sommes venus en chemin pour les États-Unis. Ça explique aussi pourquoi j'ai pas appris l'allemand. Nous allions partir à cette époque-là, j'avais la double nationalité, je m'étais occupé de tous les papiers pour Marianne (n'est-ce pas ?) et Marcelline. Tout était prêt pour partir, je n'attendais que de rencontrer Dick HIGGINS, Allan KAPROW et Emmett au moment du truc de Fluxus que Harald SZEEMANN a organisé en '70 à Cologne. Et ça, j'oublierai jamais : je suis allé les voir au petit-déjeuner, ils étaient dans un hôtel et alors ils me disent : « Tu sais, on est tous foutus à la porte, ils ne veulent plus de nous. » Ils avaient signé un contrat de deux ans, les conservateurs ont pris des tests de cette école, des tests d'atmosphère de cette école. « Et ils vont nous garder jusqu'à la fin du contrat, c'est-à-dire un an de plus pour pas avoir à payer pour rien » et puis c'est ce qui s'est passé ; tous sauf Allan KAPROW, c'est le seul qui est resté. Et on s'est trouvés tout d'un coup, comme ça... C'était une très très grande déception, c'était ça la référence. C'est ça la raison.

Je voyais mes amis. Beaucoup de gens que je connaissais y compris SPOERRI sont de langue allemande, Dieter ROTH et d'autres que j'ai rencontrés, tous à travers Daniel, et ceux qui ne l'étaient pas. Donc ceux qui ne l'étaient pas, ils allaient très souvent en Allemagne. Moi j'avais aucune idée de ce qui se passait dans le monde de l'art, j'avais aucune idée de ce qui se passait au point de vue artistique en Allemagne. Maintenant je me rends compte qu'une des premières expositions d'Yves KLEIN a eu lieu chez SCHMELA. J'avais aucune idée, je n'étais jamais venu en Allemagne. Et quand nous étions à Villefranche-sur-Mer, de '65 à '68 avec George BRECHT, un jour quelqu'un a téléphoné dans le café – nous n'avions pas le téléphone –, dans le café où nous allions tout le temps boire le pastis. À l'heure du pastis, un monsieur SCHMELA m'appelle ; moi j'avais jamais entendu parler de Schmela. Il me dit qu'il voulait – sa femme plutôt, Monica, parce qu'elle parle français –, elle me dit qu'il voudrait faire une exposition de moi. Tu te souviens Marianne comme on était... ?

(Marianne semble acquiescer...)

c'est le matériau qui me donne l'idée et non pas l'idée qui me donne le matériau. Le plus souvent ça part justement de ce qui m'entoure et c'est sur la base de cette chose-là et c'est en l'utilisant que... peut-être un concept viendra.

Les gens m'ont dit : « Mais comment, tu n'as pas entendu parler de la galerie Schmela ? » Tu vois, rien n'est venu de ça parce que les dates ne convenaient pas. Mais dès que nous avons été en Allemagne, dès que nous sommes arrivés, SCHMELA m'a proposé de faire une exposition, tout de suite. J'ai travaillé dans l'atelier de Dieter ROTH, Kunst Akademie, et c'est là que j'ai fait cette grande construction en bois, pour la première fois j'ai utilisé le principe d'équivalence. Alors, je me suis aperçu que des gens en Allemagne s'intéressaient à mon travail. J'avais rencontré plusieurs amis CLADDERS, il m'avait visité même une fois à Paris, et CREMER ; c'est à cause de ça que quelques-unes des œuvres que je faisais rue des Rosiers ont été sauvées. Parfois on a fait des échanges, des trucs comme ça. Et...

GJ : Harry KRAMER ?

RF : Harry KRAMER, je l'avais rencontré à Paris mais l'autre CREMER, celui qui est collectionneur, qui est de Stuttgart.

GJ : Ah, très bien...

RF : Tu verras quelques-unes de ses œuvres de cette époque dans l'exposition.

Donc je connaissais CLADDERS, mais il aime dire quand on est plusieurs, on peut parler très peu : « On s'est rencontrés – par exemple – en 1964, ce fameux prix qu'on avait fait à Aachen qui s'est terminé en scandale. » Des trucs comme ça.

[Coupe]

Et une des personnes qui, sans que je le sache, probablement ici en Allemagne, il parlait de mon travail à d'autres, et alors on a eu l'occasion. Bien sûr on vivait à Düsseldorf, donc on a été d'abord chez Dieter ROTH, puis on a trouvé un appartement. On a eu l'occasion de vraiment se connaître. Et il m'a proposé – il connaissait l'aventure de la *Cédille qui sourit* –, il aimait beaucoup le travail de George BRECHT, il a dit : « Pourquoi on fait pas une exposition tous les deux ? » Donc, il y avait quelques œuvres que George avait faites avant, quelques œuvres que j'avais faites avant, et puis des trucs qu'on avait faits ensemble ou pendant qu'on était à Villefranche. Et c'est là qu'on a présenté pour la première fois le concept qu'on avait développé de l'*Eternal Network*. Cette exposition et tout le catalogue donnent des adresses où tous les gens peuvent aller plutôt que de venir à la galerie. Il y a tous les bars de la ville, la gare, le cimetière, l'opéra, derrière chaque carte ; c'est là qu'on en a proposé pour rendre public ce concept du *Eternal Network* qui en même temps commençait à s'installer d'une façon pratique au Canada, c'est ça, ce qu'on appelle tout ce mouvement parallèle, le « *Artist's Run Places* ». Et le concept du *Eternal Network* s'est avéré utile. Après tant d'années, très souvent quand on parle maintenant des trucs parallèles, ils emploient « *networking* », « *network* ». À cette époque-là, il y avait même une maison d'édition qui s'était créée et qui existe peut-être encore, à Toronto, qui s'appelait *The Eternal Network*.

GJ : Cette exposition à Monchengladbach si je me rappelle, n'a pas eu beaucoup de résonance...

RF : Bien, l'important c'est qu'elle a été faite, je veux dire, George et moi dans un sens, nous étions, et peut-être nous le sommes demeurés, des « *artist's artists* ». Comme on dit tout le temps que James JOYCE... Ce sont les autres

écrivains surtout qui connaissent James JOYCE, n'est-ce pas, et ce que représente son travail. Et donc il y avait ce truc-là un peu, dans notre travail, et, peut-être de plusieurs de nos camarades. Tu sais... une certaine chose était restée comme ça, tu vois, et je crois que ça restera toujours ainsi.

C'est très très vrai, très très vrai. Moi, très souvent, je présentais mon travail comme une activité poétique. Un de mes passeports que j'ai eus, j'avais la profession de poète. Tu sais, ça fait vraiment tiqué ; tu te souviens quand on passait les frontières, Marianne ?

RF : Profession poète !

GJ : Moi, j'ai profession philosophe dans le registre des mariages. J'ai terminé mes études de philosophie et je ne savais pas quoi mettre.

M : Ah oui... (Rires)

RF : C'est vrai que cette démarche... nous sommes tombés juste à ce moment-là. Tout d'un coup, certaines activités comme les happenings ont été développées par des peintres, alors là ça c'est plus normal. Ou les *events* qui viennent surtout de musiciens en France, comme George BRECHT. Ou ce que nous, nous appelions avec Emmett et d'autres « *Action Poetry* ». Le seul endroit où on pouvait le réaliser c'était ou bien dans les galeries, des petites galeries, y compris à Paris, dans la rue, bien sûr, mais entre nous, ou dans des musées, parce que tout d'un coup à cause, maintenant je le sais, du travail de SANDBERG à Amsterdam, de Pontus HULTEN à Stockholm, de CLADDERS en Allemagne et d'autres que tu dois connaître, tout d'un coup il y avait toute une génération de jeunes directeurs de musée qui ne se contentaient plus de présenter des œuvres d'art du passé. Ils voulaient que la musée contribue et aide la création actuelle et cela a été un changement radical. Parce que les toutes premières années, il y avait rien, on ne pouvait pas se montrer nulle part. Il n'y avait aucun éditeur qui aurait, sans des petites revues, publié des trucs comme ça. Les petites revues, heureusement, nous les avons toujours. Et des petits éditeurs, ceux qui doivent permettre à tellement de jeunes, maintenant, de faire exactement la même chose.

Oui, tu as parfaitement raison, il y avait un espace. J'ai souvent dit, et je dois même en avoir parlé par écrit, qu'une des grandes choses qui a permis, comme je le vois, moi, à l'art moderne de sortir un peu, quand ça paraissait un peu coincé, de savoir quoi faire, c'est d'y inclure l'univers poétique et celui du concept, tellement que c'est devenu *Conceptual Art*, le truc de *Conceptual Art*. Je serai plus d'accord avec toi, le concept non-concept, mais enfin, non philosophique c'est mieux. Il y a eu tout ce truc qui a été, qui a changé le visage de l'art, parce que ça nous a aidés ; c'était un objectif que nous avions tous, c'était un moment où tous, enfin beaucoup, beaucoup d'artistes, nous étions en train d'éliminer les frontières entre les arts. Entre la poésie, la musique, l'art visuel, la philosophie et maintenant, comme tu le sais, et ça faisait partie aussi de Fluxus, mais c'est quelque chose qui m'a toujours intéressé, 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, comment on la voit dans le moment présent. Oui, c'est vrai, ça a été une chose, je crois, capitale.

GJ : Et ça a changé ?

RF : Ça a changé, tu vois, si tu te réfères à l'article d'Allan KAPROW que tu as vu, ça a changé beaucoup de choses. Allan parle d'« *Art Life* », « *Art like Art* » et « *Life like Art* ».

GJ : Il y avait ces moments assez fantastiques... en '70. Qui n'est plus le même qu'aujourd'hui. Non ?

RF : Non...

GJ : Où vois-tu les raisons de ces changements ?

RF : Bien, il y a un certain truc que le concept d'*Eternal Network* annonçait un peu. C'était, de notre point de vue à nous, la fin du concept de l'avant-garde, n'est-ce pas ? Le truc d'*Eternal Network*, pour nous, c'était un concept qui... d'ailleurs j'ai fait une étude comme ça : *Research on the Eternal Network*. Le concept d'avant-garde n'était plus utile, il valait mieux se concevoir en termes... faisant partie d'un réseau sur plusieurs niveaux au point de vue artistique. Ce qui veut dire que l'art, on n'a plus besoin de... l'« *art-scène* », même si ça existe toujours. L'art, ça se fait là où tu habites ; au point de vue artistique, c'est là où on est qu'on fait de l'art. D'où ce développement de tout l'art, y compris l'art postal, mais l'art c'est tout ça. On fait l'art où l'on est, l'importance du centre diminue, quoiqu'elle soit demeurée très importante, bien sûr, puisque dans les grandes villes c'est là où on peut se rencontrer, surtout pour l'art, *Art Life*. Ça, c'est le premier réseau. Le deuxième, c'est de considérer l'art lui-même comme une des activités dans lesquelles s'engagent les êtres humains ; c'est aussi de comprendre que c'est simplement de ce réseau. Et le troisième, pour ceux que ça intéresse, mais je crois qu'y en a beaucoup, c'est alors le réseau qui va vers le haut, c'est-à-dire que toutes ces activités humaines – et moi j'ai inclus les activités des autres êtres – font partie d'un réseau qui va, qui rejoint vers le cosmos, n'est-ce pas ?

GJ : Un réseau spirituel tu veux dire... ?

RF : Voilà, c'est ça plus ou moins, dans ce sens-là, le concept d'*Eternal Network* ; et simplement pour faire remarquer que le concept d'avant-garde dans ce sens-là n'est plus utile. Et alors, ce qui s'est passé, maintenant, c'est que d'autres gens ont vu de notre point de vue, peut-être d'avantage du côté « *Art Life Art* ». Le concept de l'avant-garde n'était plus utile...

Maintenant je comprends mieux ce que tu veux dire, c'est-à-dire la contradiction est celle-ci : généralement, la façon dont nous avons vécu dans le monde artistique, c'est le genre de propositions que j'ai pu avancer, puisqu'on parle de moi. Là où elles ont été le mieux reçues, le mieux comprises, c'est par d'autres artistes... ou le mieux considérées, je veux dire quand tu le prends en considération. C'est là où ça a été. Mais moi, personnellement, mon travail s'adresse à tout le monde. Je veux dire : ce qui fait partie de mon travail, que parfois simplement d'autres qui sont dans le métier apprécient, c'est justement d'élargir le concept de l'art jusqu'au concept de la création permanente, c'est un peu pour ça que j'ai écrit *Teaching and Learning as Performing Arts*.

GJ : Et donc tu es comme un spécialiste de la déspecialisation.

RF : Oui j'accepterais le paradoxe, oui, bien sûr.

[Rires]

(...) il y avait rien, on ne pouvait pas se montrer nulle part. Il n'y avait aucun éditeur qui aurait, sans des petites revues, publié des trucs comme ça. Les petites revues, heureusement, nous les avons toujours. Et des petits éditeurs, ceux qui doivent permettre à tellement de jeunes, maintenant, de faire exactement la même chose.

(...) le concept d'*Eternal Network* annonçait (...) C'était, de notre point de vue à nous, la fin du concept de l'avant-garde...

GJ : Tu as écrit pas mal sur l'anarchie et ses buts et tu as été dans Fluxus qui avait aussi un côté agressif anarchique. Aujourd'hui, tu es partisan du tantrisme. Comment être bien entre les deux ?

RF : J'ai été intéressé par l'anarchie en général dans le sens que j'ai toujours été agressé par la pensée et la pratique socialistes, en général. Les penseurs et théoriciens qui m'ont le plus intéressé sont les précurseurs de MARX. En particulier FOURIER, que je mets au plus haut niveau de la réflexion sur ce qu'un vrai socialiste serait, c'est-à-dire que dès le début, pour moi, c'était bien sûr le socialisme, dans le sens de la plus grande liberté possible et pas la plus grande contrainte. La plus grande liberté possible, bien sûr, c'est le conflit qui existe depuis toujours, c'est l'anarchisme. Alors, parfois de me présenter moi-même comme anarchisant, en français le terme est bon, ça montre qu'on ne vit pas soi-même comme un anarchiste, ni on croit que l'anarchie est possible, à notre époque, mais qu'on a de la sympathie pour le concept d'un monde qui serait basé sur la plus grande liberté possible de l'être à tous les points de vue, l'épanouissement de l'être. C'est-à-dire ce qui m'a toujours intéressé, comme beaucoup d'êtres et ceux de nos générations à nous, qui avons vécu ces expériences absolument opposées au XX<sup>e</sup> siècle, c'est la libération, la libération à tous les points de vue, que ce soit la libération matérielle, la libération spirituelle aussi. Et le lien est dans ceci : c'est qu'au point de vue artistique, je ne suis pas généralement compétitif moi-même. Je ne suis pas très compétitif, j'ai proposé souvent même un art sans comparaison, et à cause de ça, c'est le côté non agressif qui m'intéresse.

GJ : Qu'est-ce qui reste d'un artiste qui ne veut pas les objets, qui ne veut pas une rétrospective, qui ne veut pas les monuments ? En face d'une guerre possible où tous les livres brûleront, où la légende n'existera pas plus longtemps que les amis qu'on a connus...

RF : Il reste ce que j'ai appelé l'effet : l'effet Da VINCI, l'effet DUCHAMP, l'effet Untel ou Untel, c'est-à-dire le champ d'énergie qui a été créé, n'est-ce pas ?

Le champ d'énergie qui a été créé au cours d'une génération, des générations passées, c'est que, en dépit de tout... le monde continue et il y a une possibilité d'éviter la catastrophe. Ce ne sont pas les œuvres d'art en elles-mêmes, je ne considère pas que l'activité artistique consiste en la production d'œuvres d'art, en tant que telle. Ça fait partie... de créer des œuvres d'art. C'est l'activité d'échange, l'activité artistique est – *basiquement* pour moi – une activité spirituelle pour tous les artistes. Ce sont des mots que j'emploie très souvent, que tous les artistes pratiquent, c'est-à-dire comme s'ils savaient d'où ils viennent et en dépit de ne pas savoir où ils vont ; c'est-à-dire que les artistes ne sont pas des maîtres spirituels, parce qu'ils ont de grandes difficultés à accorder leur vie privée et leurs impulsions les plus profondes... Ce sont des fouille-merde, ce sont des tout-ce-qu'on-voudra, mais en même temps ce qui est essentiel dans l'œuvre artistique, c'est l'intuition profonde qui fait que finalement ce qui restera de l'activité artistique, c'est ce que le monde sera devenu s'il échappe à la catastrophe. C'est ça qui restera. Pas les noms. Les noms plus ou moins lointains, les musées mêmes seront oubliés ; ça n'existera plus je pense. Mais ce sera incorporé. Ce que j'appelle « built-in » versus « built-upon »... Un musée c'est une activité, c'est « built-upon », l'œuvre d'art. « Built-in », c'est le changement intérieur.

GJ : Est-ce que le tantrisme croit à la renaissance ? Est-ce que tu crois ce que tu vas être... c'est un vœu ?

RF : Mais, je n'ai pas le choix jusqu'à la fin des temps. C'est-à-dire je n'ai pas le choix, non, si j'ai un choix.

J'ai un choix. C'est-à-dire que la différence entre les deux grandes écoles, le petit véhicule et le grand véhicule, c'est très intéressant. Le petit véhicule est d'échapper pour toujours – et si tu peux le faire au cours de cette vie –, échapper pour toujours à la ronde de l'existence et la technique principale : c'est le renoncement à tout. Le grand véhicule est basé sur l'acceptance ; c'est au contraire vouloir faire partie de la ronde des renaissances, jusqu'à ce que tous les êtres soient libérés, n'est-ce pas ? C'est ce qu'on appelle l'idéal. Bodhisattva emploie le mot *bodhisattva*. Les Tibétains ont une expression saisissante et tellement poétique, jusqu'à ce que le samsara, qu'on appelle « le monde réel », soit vide.

GJ : Tu peux choisir ou opter pour une renaissance entre mouche et...

RF : C'est très bien ce que tu dis. Selon la tradition tantrique, la plupart d'entre nous ne sont pas assez développés. C'est pour ça qu'on a besoin du livre des morts qui est en même temps un livre de vie. Ils ne savent pas suffisamment comment vivre pour que, au moment où ils vont mourir, ils vont réussir à capter la grande expérience et passer comme ça dans ce qu'on appelle la « claire lumière ». La plupart ne remarquent pas toujours, la plupart d'entre nous vont revenir sur terre, et selon le karma qu'ils ont eu, qu'ils ont accumulé, ils ont déjà beaucoup de chance s'ils peuvent renaître comme un être humain ; beaucoup, beaucoup de chance. Il y en a d'autres qui vont renaître dans toutes sortes de formes dans l'univers et pas simplement le nôtre. Ils ne passent pas simplement sur cette terre et puisque les Tibétains considèrent qu'il y a autant d'univers qu'il y a de grains de sable dans le Gange, on parle à un niveau. Mais après un certain niveau de développement, l'être, délibérément, il choisit. C'est pour ça qu'il y a le truc de réincarnation : ils choisissent de renaître d'une certaine façon.

GJ : Et quel serait ton vœu ?

RF : Mon vœu ce serait d'arriver à... c'est le vœu du bodhisattva, ce serait d'arriver à un tel niveau d'illumination, pas de délivrance, pas de libération, d'illumination, que je puisse aider les autres êtres à se libérer du samsara.

GJ : Et donc, renaître pour un être supérieur.

RF : Ah non, non, parce qu'il faudrait que je sois déjà à un tel niveau que je puisse choisir. Les bodhisattvas, il y en a qui décident de naître dans les enfers, même si tu le prends comme état psychologique. Il y a des bodhisattvas sur cette terre qui décident de renaître comme prostitués ou comme bandits ! Il y en a qui décident de renaître parmi les animaux. C'est pour ça que quand on tue un animal comme cette puce, peut-être c'est un bodhisattva que tu es en train de tuer. 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 ni de l'impulsion poétique, l'unité de toute chose. Les Tibétains et les bouddhistes en général quand ils parlent, ils ne disent pas « les êtres », ils disent « les êtres sensibles », ils ne parlent pas que des

êtres humains. Bien sûr, c'est la libération de tous les êtres à n'importe quel endroit où ils se trouvent.

GJ : Est-ce que tu fais le missionnaire clandestin... ?

RF : Bien, c'est intéressant, j'ai un des poèmes que j'ai écrits, il y a longtemps, qui s'appelle *Kabou'inema*, un poème où la phrase qui revient tout le temps c'est : « Tous ceux qui ont une mission sont des missionnaires. » Cette phrase revient comme une sorte de leitmotiv. Alors à l'intérieur de la pratique artistique, puisqu'on l'appelle comme ça, c'est un peu ce que nous connaissons nous, ce que c'est, ce dont nous parlons. À l'intérieur de ça je trouverais, j'estimerais que j'ai beaucoup de chance si j'arrivais à travers mon travail d'artiste à contribuer à ce dont je parle. Est-ce que j'aurais été davantage capable de le faire dans une autre activité, même pendant cette vie en étant routier ou en étant homme politique ou quoi que ce soit ? Je ne sais pas... Ou missionnaire ? Je ne sais pas en fait. (Rires) C'est cette vie ce coup-ci, tu vois ?

GJ : Mais pourquoi tu es toujours artiste ?

RF : Je le suis parce que... c'est une activité qui convient à ce genre de chose dont j'ai parlé, simplement. Même si dans un certain sens mon travail artistique est terminé.

GJ : Comment ?

RF : Dans le sens du paradoxe dont on parlait. C'est le genre de chose dont... avec Marianne par exemple : pourquoi nous voulons parler entre nous ? Mais, en même temps, mon travail artistique est terminé et je le continue.

GJ : Mais vous êtes d'accord avec moi que l'art du XX<sup>e</sup> siècle est en opposition avec le monde de la société et que tout ça [qui] veut être trop harmonieux, comme c'était peut-être le cas au Moyen Âge, tombera très vite dans l'oubli ou bien va s'éliminer tout seul ? Mais les choses que tu fais sont toujours des choses plus ou moins propositionnelles.

RF : C'est dangereux, c'est-à-dire que je sais depuis très longtemps ce que je fais – c'est très difficile de garder ce juste milieu – et que c'est dangereux ; en particulier c'est dangereux pour moi-même, parce que c'est extrêmement difficile : j'ai un regard extrêmement critique envers moi-même. Je sais que je prends certains risques. Ce qui me plaît aussi dans le monde artistique, ce que j'aime beaucoup en général dans le monde artistique, c'est qu'on prend des risques et que, l'autre côté que j'aime beaucoup... je le cite très souvent, tout le temps je cite trois vers d'un poète américain, dont je me souviens plus rien, plus rien, Peter VIREECK, un poète des années 30... je me souviens de ces trois vers, tout le temps ça me restera, quand il dit : « Art, being bartender is never drunk and magic that believe in itself must die. » Entre ces limites-là, entre ces rues-là, le chemin pour tout le monde, le chemin qui est le mien, c'est d'essayer, et bien sûr chaque fois que je tombe, je me relève. Je veux dire, je tombe souvent...

[Rires]

C'est pas un truc comme ça...

[Rires]