

Ben Patterson. Une démarche significative dans un champ d'expérience

Charles Dreyfus

Numéro 125, hiver 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84850ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dreyfus, C. (2017). Compte rendu de [Ben Patterson. Une démarche significative dans un champ d'expérience]. *Inter*, (125), 92-95.

BEN PATTERSON

UNE DÉMARCHE SIGNIFICATIVE DANS UN CHAMP D'EXPÉRIENCE

► CHARLES DREYFUS

Perdre un compagnon de route, un compagnon de route Fluxus, quelle tristesse ! Je l'avais rencontré au printemps de l'année 1974 à New York. Il habitait un appartement près du Lincoln Center avec, ce jour-là, en toile de fond de son immense terrasse, le Paquebot France. Il était alors un gestionnaire de la culture, un défrqué Fluxus. Il était tellement détaché de toute sa période de création artistique qu'il laissa emporter, au thésard Fluxus que j'étais, ses archives inestimables ; il ne me les redemanderait que bien des années plus tard.

Au vu du nombre de nos prestations en commun, on peut dire qu'au fil des années s'est formé un quatuor composé d'Eric Andersen, Ben Vautier, Ben Patterson et moi, qui en étais le cadet. Des souvenirs partagés non seulement de concerts, mais également d'expositions, d'Athènes à Nice, en passant par Wiesbaden...

Il se serait endormi le 25 juin 2016 pour ne plus jamais se réveiller. Pour le dire de la façon la plus stupide : une mort rêvée.

À l'âge de quatre ans, il a déjà entendu, au moins deux fois, tous les opéras majeurs grâce aux retransmissions du Metropolitan Opera Radio Broadcast ; à douze ans, il lit de la lettre *a* à la lettre *m* la définition de chaque mot de la douzième édition de l'*Encyclopaedia Britannica* ; dans mon interview en 2008¹, il raconte de façon hilarante la « préhistoire » (en 1949, alors qu'il a 17 ans) de ses happenings et de ses « opéras » : un « barbecue » de serpents à sonnette se terminant par une « battue » de « soucoupes volantes »... Tous ses petits camarades sont très impressionnés, « mais je pense que leurs parents, à partir de ces *events*, commencèrent à être inquiets pour ce qui était de ma santé mentale »². Par ailleurs, il est assistant volontaire en entomologie au Carnegie Museum of Natural History et en herpétologie au zoo de Pittsburgh, en plus d'être un excellent coureur de demi-fond : un homme complet, un *Renaissance*

man. J'allais oublier, il réalise aussi son premier « art plastique » à cinq ans : « Mon père me regardait souvent travailler et me demandait : "Qu'est-ce que c'est ?" et ma réponse standard était : "Tu le verras bien lorsque cela sera fini." Malheureusement aucun de ces premiers chefs-d'œuvre de Ben Patterson n'est parvenu jusqu'à nous³. »

Il choisit tout de même une voie tout à fait classique à l'Université du Michigan, celle de la musique. Il en ressort paré à affronter les meilleurs mais, malgré la reconnaissance de son talent par le grand chef d'orchestre Leopold Stokowski, le racisme des États-Unis lui interdit d'intégrer un orchestre symphonique, alors qu'une grande partie de sa motivation à devenir l'incorruptible contrebassiste classique vient de sa croisade de rage intérieure à vouloir être le premier à faire tomber les frontières de la couleur de peau. Comme condisciple et ami proche, à Ann Arbor où il termine ses études en 1956, Patterson compte Gordon Mumma (qui fondera avec Bob Ashley The Once Group). Indésirable aux États-Unis, il se retrouve premier contrebassiste au Halifax Symphony Orchestra, au Canada. En 1958, il effectue son service militaire à Stuttgart dans le Seventh Army Symphony Orchestra. Puis, de retour au Canada, il devient le premier contrebassiste et chef d'orchestre assistant du Ottawa Philharmonic Orchestra. Il rencontre alors le compositeur Hugh Le Caine et commence l'expérimentation en musique électronique dans le petit studio du National Research Center d'Ottawa.

Pendant les vacances d'été de 1960 accordées aux musiciens du Philharmonic d'Ottawa, il décide de faire le tour des principaux studios de musique électronique en Europe (Cologne, Paris, Milan...) avant de revenir au Canada reprendre son travail.

Il arrive à Cologne le 14 juin 1960 avec une lettre de recommandation du beau-frère de Stockhausen qui est ambassadeur d'Allemagne au Canada : « L'excès de son égocentricité me révolta tellement que je me suis retiré trois jours pour pondre une façon – plus responsable, tournée vers le social – de faire de l'art. Le résultat fut *Paper Piece*⁴. »

Dans la foulée, il rencontre John Cage qui l'invite instantanément à jouer dans le studio de Mary Bauermeister : « En ce qui concerne mon "virage" de Stockhausen à Cage : NON, avant ma rencontre avec John Cage, je n'avais pas de "concept particulier". J'avais exploré de la musique électro/bande magnétique "primitive" à Ottawa avec Hugh Le Caine l'année précédente. Mon esprit et mes oreilles étaient ouverts à tout. Cage et l'enseignement offraient une ouverture exceptionnelle et un éventail de possibilités pour de futures explorations. Je suis parti en Allemagne en 1960 pour apprendre plus sur la "musique électronique". Le plus grand centre mondial pour cela était la radio ouest-allemande de Cologne... non pour trouver un travail dans un orchestre symphonique. J'avais déjà une place à Ottawa⁵. »

Il n'y reviendra pas. Des rencontres de Cologne il retient Cornelius Cardew, Wolf Vostell et, bien sûr, John Cage, David Tudor et Merce Cunningham.

► Photo : Charles Dreyfus.

Il est impossible de suivre, ici, tout son parcours devenu « avant-garde ». Entre beaucoup, beaucoup d'autres, notons ses performances durant les vernissages de la première exposition en Europe de Christo, de la première exposition en Allemagne de Daniel Spoerri et de la première exposition personnelle de Vostell. Le voilà alors aux côtés de Nam June Paik et d'Emmett Williams.

Et en avant Fluxus ! Le voilà à la Galerie Parnass, à Wuppertal. *Kleines Sommerfest* : après John Cage peut être considéré comme le premier concert Fluxus (juin 1962). L'interview de Patterson par Emmett Williams dans *Stars and Stripes* comme publicité pour les concerts de Wiesbaden (septembre 1962) est le premier article jamais écrit sur Fluxus. En ce qui concerne George Maciunas, il raconte : « Ma version est la suivante : éventuellement quelque temps après qu'il ne retourne à New York en 1963, George a compris qu'il pouvait y avoir un "mouvement artistique" séparé et distinct s'appelant Fluxus (à Wiesbaden en 1962, sa pensée n'était pas aussi claire...). George Maciunas considérait encore "notre chose" "néo-Dada"... Raoul Hausmann a vu "notre chose" comme, malgré tout, très différente. Ainsi, il suggéra à George Maciunas : "Pourquoi ne pas l'appeler simplement Fluxus ?" Ce qu'il a fait. Alors George Maciunas commença à développer ses propres théories sur ce que Fluxus devait être... emboitant le pas à André Breton... commençant à publier des manifestes Fluxus. Le problème, c'est que personne n'a signé le moindre manifeste. Alors, mon point de vue est : peut-être George n'a pas parlé d' "esthétique" à Vostell, mais il a certainement pensé et écrit beaucoup de choses sur ses vues et ce que Fluxus devait être⁶. »

Variation for Double Bass (1961) est le passage d'un média uniquement acoustique à une forme de multimédia où les éléments visuels et théâtraux prennent la même importance que les éléments acoustiques. Ses premières variations consistent à changer le timbre (qualité du son) en plaçant toutes sortes de pinces sur les cordes. Il commence ensuite à penser l'instrument comme tel, pouvant être manipulé de façon théâtrale afin d'élargir les palettes de l'audio et du visuel, des « images-effets » : « [J']obtins mon passeport pour le pays artistique de la folle liberté⁷. »

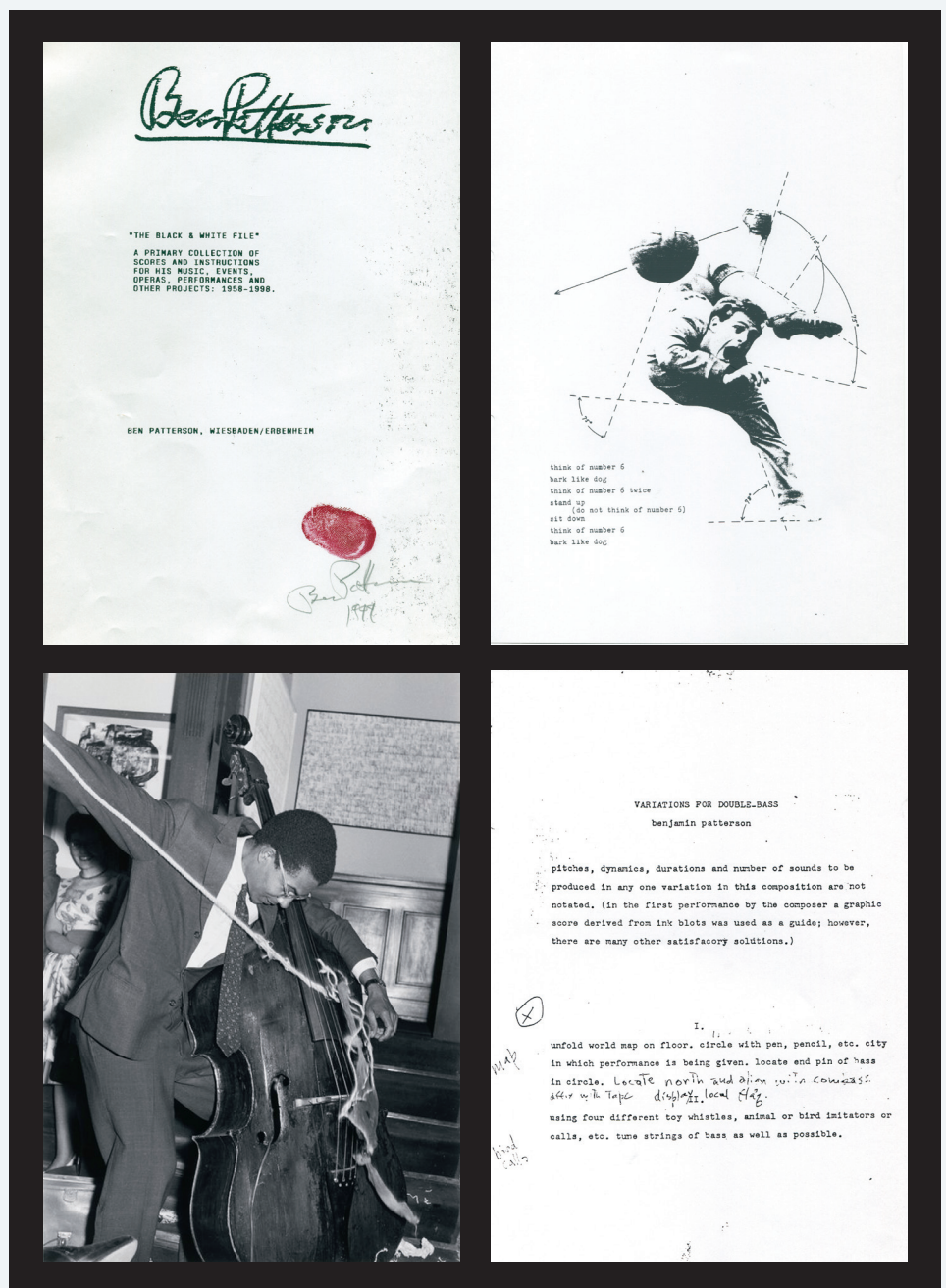
En 1962, le voilà à Paris où il rend visite tous les jours à Daniel Spoerri, place de la Contrescarpe, à l'Hôtel Carcassonne, rue Mouffetard, où réside aussi Erik Dietman : « Ben, nous sommes heureux. J'ai commencé comme un danseur de ballet classique. Tu as commencé comme un musicien classique d'orchestre symphonique. Nous avons tous deux appris la discipline de l'art autre part, et maintenant que nous avons changé de média, nous sommes libres de créer sans nous soucier du bagage historique de notre premier art⁸. »

J'ai toujours ressenti chez lui cette profonde liberté qui n'avait rien d'aveugle lorsque nous préparions le déroulement des différents concerts Fluxus que j'ai pu interpréter avec lui. À Beauvais, en 2007, pendant le festival de Rostropovitch, lorsqu'il fallait concentrer notre attention sur un violoncelle, il ne trouvait pas les délires (insupportablement ignorants) de Ben Vautier et de

moi-même extravagants ; toujours avec son calme olympien, il prenait le temps de nous rappeler quelques fondamentaux.

Spoerri à l'époque le pousse à éditer à compte d'auteur *Methods and Processes* (1962). En voici un extrait, qui perd la moitié de sa saveur, car il manque la photographie du gardien de but dans une position spectaculaire et le tracé des angles de son exploit :

think of number 6
bark like dog
think of number 6
stand up
(do not think of number 6)
sit down
think of number 6
bark like dog





Il lui fait alors rencontrer Robert Filliou. Il en résulte la devenue célèbre déambulation à travers Paris (24 heures, partant de la porte Saint-Denis pour se terminer à la Galerie Girardon, boulevard Pasteur) de la Galerie Légitime : couvre-chef(s)-d'œuvre(s), la galerie de rue mobile prenant le plus souvent la forme de la casquette de Filliou. Il s'agit de la première exposition personnelle de Patterson, *Sneak Preview. Fluxus : Happenings, Environments, Poèmes, Danses, Compositions [sic]*, où ses poèmes-puzzles se trouvent dans le couvre-chef de Robert en guise de galerie. Pour la petite histoire, Patterson a demandé à Maciunas de faire un design Fluxus pour l'invitation, mais Maciunas a jugé le dessin de Patterson parfait et l'a imprimé à Wiesbaden en ajoutant : « Fluxus Sneak Preview ». Sur quelques cartons, Filliou a rehaussé en rouge certaines des nombreuses imperfections orthographiques du français de Patterson. Notons tout de même que nous sommes le 3 juillet 1962, deux mois avant ce qui est considéré comme le départ de Fluxus proprement dit à Wiesbaden...

Se pose aussi le problème de l'éducation auquel tous deux consacreront beaucoup d'énergie et de pratiques expérimentales. Le consommateur ne trouvera aucune idée aboutie dans son *do-it-yourself*-isme. Il va jusqu'à exiger (pour ses propres *Events*) que le regardeur s'engage jusqu'à devenir créateur. Il se pose comme le maniaque de l'entraînement et de l'exercice. Sur papier, ses compositions (l'ensemble de ses instructions dans ses *Seminars*) ne sont ni matérielles ni abstraites : tout se passe dans l'exécution, qui donne une valeur personnelle à l'exécutant. Ce dernier est supposé la percevoir dans son comportement vis-à-vis de lui-même ou de la société (pendant ou après l'expérience qu'il a vécue). Pas d'options entre beauté et énoncé, pas de priorité de la forme : la méthode permet seulement de produire des énoncés. Ces questions, ces directives, ces exhortations ne présentent aucune nouveauté : « Leur seule originalité réside dans le fait que chaque composition constitue une démarche significative dans un champ d'expérience nouveau. Sans prétendre avoir décliné toute responsabilité morale, ces travaux ne font apparaître pourtant aucune détermination morale consciemment élaborée. La tendance de ces œuvres à accroître tension, difficulté et différence, et leur insistance à l'irrationalité ne contribuent pas particulièrement à en faire des divertissements agréables. »

Je ne crois pas me tromper en affirmant que personne à l'Institut français d'Athènes, qui fêtait ses 100 ans en organisant *Fluxus c'est gratuit* (2007), n'avait lu ce texte de Patterson. Pourtant, lorsque je suis arrivé au second étage avec les deux Ben, j'ai senti l'atmosphère s'alourdir, comme si nous portions une ceinture de bâtons de dynamite, prêts à faire tout sauter. À moins que ce ne fût la mine trop réjouie de Ben Vautier qui les a effrayés. Patterson avait prévu que l'œuvre se réduisant à une seule personne, qui consciemment faisait ou ne faisait pas ceci ou cela, périrait. Pour lui, point de salut. Pour lui, il fallait tout d'abord considérer avec le plus grand respect cette tribu de primitifs qui disait d'elle-même : « Oh non, il n'y a pas d'artistes parmi nous. Chacun fait du mieux qu'il peut. »

Dans *Teaching and Learning as Performing Arts*, le livre de Filliou (1970), Patterson y raconte que Philip Corner, ayant déjà remis ses notes deux semaines auparavant, a fait plancher ses étudiants sur un extrait de *Methods and Processes*. Cet extrait propose de définir et de développer le but de cet examen. Patterson s'est ensuite rendu dans la classe où personne ne le connaissait et, devant certains élèves (à la manière du maître zen qui assigne un coup de bâton sur la tête de son disciple), a frappé dans ses mains en disant : « Maintenant vous devenez idiots et perdez votre temps ; vous ne cherchez pas vraiment à saisir ce qu'il vous était demandé de voir dans cela. C'est pour votre profit, pas pour le mien. »

Au Syndicat Potentiel à Strasbourg, lorsque nous avons exposé tous les deux pour les 50 ans de Fluxus (2012), j'ai mieux cerné certaines évidences de son approche plastique. Cela aussi, il faut le vivre : l'accrochage, la recherche d'une harmonie entre nos œuvres dans l'espace – alors qu'il y avait deux salles distinctes, il a souhaité le mixage –, les préjugés de ce qu'il appelle lui-même « un travail qui paraît souvent inachevé » : « Bon, je ne pense pas que je sois plus fainéant que la plupart des gens. Mais c'est vrai que mon travail ne possède pas une finition *high-gloss*. Je pourrais choisir comme excuse que je n'ai jamais été éduqué comme le sont les artistes visuels et que j'ai seulement commencé à refaire des objets après 25 ans de "vacances". Mais ce ne sont pas là des arguments valables. Vous vous souvenez peut-être que, même pour mon travail de performance le plus ancien, qui dépendait de ma pratique de musicien, je n'en faisais qu'à ma tête, qu'il était souvent "en cours". [...] Même si j'admire le savoir-faire artisanal, je ne crois pas que le genre d'œuvres techniquement parfaites (si une telle chose existe réellement) soit conforme au concept selon lequel l'aléatoire et même le chaos font partie de la vie. Et, en fin de compte, je pense que ce travail d'"artisanat parfait" donne intentionnellement la "solution facile" à l'observateur-regardeur qui a tendance à réagir aux qualités superficielles du travail plutôt qu'à s'engager dans le discours plus substantiel qui pourrait s'y trouver⁹. »

Ce qui est pratique et difficile à la fois, c'est que Patterson reste son meilleur critique. On se retrouve dans l'incapacité de paraphraser une telle finesse... pour en dire plus !

À la Contrescarpe, ses amis les plus proches sont des « expatriés » : Jan Voss (un Allemand), Benita Sanders (une Galloise canadienne) et Bob Thompson (un Afro-Américain), de fantastiques artistes avec, pour leur art, des valeurs traditionnelles.

Mais reprenons le fil de l'histoire. À la fin de l'année 1962, il part pour New York où il commence à travailler au Département de musique de la bibliothèque publique de New York, près de l'hôtel-café Howard Johnson à New Brunswick, dans le New Jersey, où les midis, derrière la bibliothèque près de la 5th Avenue, avec George Brecht, Robert Watts et Geoffrey Hendricks, il prépare le Yam Festival (1963) : *Yam Lecture*, *Yam Hat Sale*, *Water Day*, *Clock Day*, *Box Day*, *Yam Day* et *The Yam Festival Delivery Event* (l'un des tout premiers *Mail*



> Ben Patterson en performance au Lieu, centre en art actuel, Québec, 2000. Photo : François Bergeron.

Art Event). S'ensuivent mille et mille performances. Il accumule aussi les tâches administratives (de 1972 à 1974, par exemple, il est assistant directeur du Département des affaires culturelles à New York, pendant le mandat du maire John Lindsay). Entre 1986 et 1988, il ne performe pas, mais ses compositions sont performées. En 1988, après une semi-retraite, il se repositionne comme artiste avec son exposition personnelle *Ordinary Life* à la Galerie Emily.

Je l'ai vu pour la dernière fois à Blois, à la Fondation du Doute, l'antré Fluxus, au vernissage de ses activités en novembre 2014. Il y avait installé une plaque commémorative de son Musée du Subconscient, dont la première entrée physique avait pris place en 1996 sur le pan d'une petite falaise en Namibie, et une très joyeuse exposition de musées-lampes ou de lampes-musées *Press Here to Turn On Your Muse*. Symboliquement, j'ai beaucoup aimé l'invitation qu'il m'a faite à partager son espace pour les 50 ans de Fluxus au Nassauischer Kunstverein Wiesbaden.

Une autre fois, encore à Blois, nous avons visité avec Caterina Gualco la Maison de la magie à la gloire de la gloire locale, Jean-Eugène Robert-Houdin, l'illusionniste célèbre. Nous avons assisté au spectacle des tours de magie que comprenait la visite, et il avait acheté à la librairie une petite scène (comme une scène de théâtre pour les manipulations) qu'il a su utiliser, avec son humour particulier, le soir même, à la Fondation du doute, toute proche.

Durant toutes ces années et en différents endroits, j'ai beaucoup entendu son rire... qui me manque déjà énormément. Le rire de mon magicien préféré. ◀

Notes

- 1 Charles Dreyfus, « Charles Dreyfus : entrevue avec Ben Patterson », *Inter, art actuel*, n° 103, automne 2009, p. 89-93 ; *id.*, *Fluxus : l'avant-garde en mouvement*, Les presses du réel, 2012, p. 109-118.
- 2 *Ibid.*, 2012, p. 115.
- 3 *Ibid.*, p. 114.
- 4 Notre traduction. Ben Patterson, « I'm Glad You Asked Me that Question (Self-Interview) », *Born in the State of FLUXUS*, catalogue de l'exposition du Contemporary Arts Museum Houston, 2010, p. 108-116.
- 5 C. Dreyfus, *op. cit.*, 2012, p. 111.
- 6 *Ibid.*, p. 113.
- 7 *Ibid.*, p. 112.
- 8 Notre traduction. B. Patterson, *op. cit.*, p. 111.
- 9 *Ibid.*, p. 115 et 116.