

Rencontre avec Ben Patterson

Charles Dreyfus

Number 103, Fall 2009

Le futurisme a 100 ans

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59354ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Dreyfus, C. (2009). Rencontre avec Ben Patterson. *Inter*, (103), 89–93.



> Ben Patterson, *Solo for Double Bass*, Galerie Parnass, Wuppertal, 1962.

Fluxus
c'est
gratuit

Ben

> Ben Vautier, *Fluxus c'est gratuit*, exposition Musée Bénaki, Athènes, 2007.

Rencontre avec Ben Patterson

— CHARLES DREYFUS *

Je connais tellement bien Ben Patterson et mon intérêt pour Fluxus court depuis tellement d'années que cela devenait un peu ridicule de poser toujours les mêmes questions. Soit dit en passant j'ai soutenu ma thèse le 9 mars 2009, alors que ma première inscription remonte à 1973 ! Me voici docteur en philosophie. Fluxus mène vraiment à tout.

C'est l'un des deux survivants de l'aventure de Wiesbaden en septembre 1962, avec Alison Knowles. Encore un monstre Fluxus, George Brecht nous a quitté le 6 décembre 2008, ce qui m'a rempli de peine. Deux musicologues très proches de nos préoccupations ont fait de même l'été dernier, Daniel Caux et Daniel Charles.

Avec les deux Ben, Patterson et Vautier pour l'exposition et le concert *Fluxus c'est gratuit* au Musée Benaki d'Athènes en octobre 2007, l'Institut Français nous avait logés dans un charmant hôtel du quartier Exarchia. Situé en face du café anarchiste, la musique était si forte que les murs de ma chambre tremblaient. Même pas la peine d'essayer de fermer l'œil. Quartier qui a fait la une des journaux en ce mois de décembre 2008 avec le triste destin d'un enfant de quinze ans, Andréas Grigoropoulos. Je lui ai demandé de choisir lui-même la première question.

Charles Dreyfus : Crois-tu que Fluxus est toujours pertinent ?

Ben Patterson : Eh bien, étant donné que je gagne presque entièrement mon pain quotidien en étant un artiste Fluxus, c'est très pertinent pour moi. Et comme je peux seulement gagner mon pain quotidien, ainsi, si d'autres personnes viennent à mes performances ou achètent mes œuvres Fluxus, cela doit être pertinent pour quelques personnes de plus. En ce qui concerne le reste du monde ? Qui sait ?

C. D. : Le journaliste du quotidien *Die Welt* vous insultait, vous, les Fluxleute, en 1962. Deux ou trois ans plus tard, il se devait de vous encenser pour garder son job. Que s'est-il passé dans ce court laps de temps ?

B. P. : Ce n'est pas une question facile pour moi. Premièrement parce que cela s'est passé il y a très longtemps (plus de 45 ans) et deuxièmement parce que je ne suis pas un historien, ou un journaliste d'art, ou un critique d'art. Mais je vais essayer de te donner mon point de vue sur cet état de fait.

Premièrement, pour clarifier ma distinction entre « journaliste d'art » et « critique d'art », disons que, pour moi, un journaliste d'art se doit seulement objectivement de décrire le « quoi, où, quand, qui et comment » d'un *event* (exposition ou performance dans le sens le plus large) présenté au public comme de l'« art » (dans ce cas je pense aux articles écrits par Siegrid Bonk dans les journaux de Cologne couvrant mes performances à la galerie Haro Lauhus et au studio de Vostell en 1961).

Le critique d'art, de l'autre côté, offre un jugement subjectif sur de tels *events*, se détachant d'un point de vue local, avec du social, du culturel, du psychologique, des faits historiques qui influencent de tels *jugements subjectifs* et bien sûr qui varient d'un art critique à un autre. Néanmoins, lorsqu'un phénomène ou un « mouvement » prend des dimensions globales, alors, même le plus dur jugement de critique d'art sent le besoin de rester avec le troupeau, lire à la même page, faire partie de la communauté. Ce n'est qu'une question de *survie*.

* Une interview via Internet de novembre à décembre 2008, (Wiesbaden/Perpignan, Wiesbaden/Montréal), pour figurer ma thèse.





> Ben Patterson, *The flying double-bass*, 1989-2001.

Alors, nous arrivons dans la période 1958-1968... Selon moi, la seconde grande révolution culturelle du 20^e siècle (la première bien sûr étant les rugissantes années vingt, l'âge du jazz et ses arts *harbinger*, Dada). En 1958, le monde avait, plus ou moins, surmonté les dévastations physiques de la Seconde Guerre mondiale. Alors, il y eut un espace-temps à considérer. Quelles avaient été les circonstances sociales, culturelles, philosophiques qui nous avaient amenés à un tel désastre ? L'heure était venue pour l'action radicale : pour certains, la « révolution culturelle » de Mao était l'« avant-garde » ; aux U.S.A., le mouvement des droits civils a été amené par Martin Luther King avec l'un de ses plus grands moments, la marche à Washington pour le travail et la liberté le 23 août 1963 (soit dit en passant, j'étais l'un des 250 000 marcheurs) ; JFK a été assassiné le 22 novembre 1963 ; Watts et Chicago ont brûlé en août 1965 ; pour arriver à 1968 : le « temps du printemps » apparut à Prague et à Paris.

Et les artistes, avec leur « nez » ultrasensible, étaient déjà *out-front* (avant-garde), proposant de nouvelles façons d'appréhender le monde. Est-ce que le Pop Art montra le chemin avec les travaux de 1956 de Roy Lichtenstein, ou est-ce que ce furent en Allemagne les minimalistes du Zero Gruppe en 1958, ou le nouveau réalisme en France à partir de 1960 qui ouvrirent les portes à un nouveau futur radical ? Bon, la réponse est qu'ils y ont tous contribué et étaient nécessaires.

Bon, soyons réalistes : Fluxus était l'« équipe de nettoyage » qui a suivi la « parade des grandes formations », qui a balayé et ramassé toutes les ordures, tous les rebuts et les *no-fits* jetés ou non admis dans les *big bands* (ceci dit, cette version de l'histoire de Fluxus rend compte de la grande diversité de la famille Fluxus).

Nous ne sommes pas nés d'un *Manifeste Fluxus* (cela est venu beaucoup plus tard et, pour la plupart de ces manifestes, ils ne furent jamais signés par les artistes Fluxus). Nous étions vraiment des âmes sans domicile, qui avons été contents de trouver un radeau assez grand pour nous supporter-sauver tous. Si nous avons survécu si longtemps, c'est probablement dû à cette diversité...

par le fait de n'être pas ficelés à une seule idée-manifeste, les changements d'environnement se trouvant ainsi plus facilement acceptés.

Maintenant, revenons à ta question : tu peux voir dans ce que je viens de dire que je crois que ce qui s'est passé provient du fait que cette révolution globale et culturelle ne pouvait pas être plus longtemps ignorée. En général, les critiques d'art ne sont pas si bêtes et d'habitude ils savent reconnaître lorsqu'il y a « assez de choses » pour pouvoir en parler. Le public veut savoir pourquoi et ce que cela veut dire. Le « vieux » mode de rejet « conservateur » s'arrête alors de fonctionner. Il est temps d'enfourcher un nouveau cheval et d'espérer qu'il va bien courir. Après tout, autour de table philosophique, il n'y a qu'une seule place pour un conservateur pur et dur. Finalement, le changement se résumait à la *survie*. Le sexe et le *scoop* font vendre (et vous pouvez garder votre boulot dans le journal).

C. D. : Je sais que tu avais une lettre de recommandation pour entrer au studio électronique de Radio-Cologne, dirigé par Stockhausen, mais qu'il t'a dit : « Mais cette lettre n'est plus toute jeune, qu'avez-vous fait pendant tout ce temps à Cologne ? » Et que tu t'es tourné vers John Cage. Avais-tu un concept à l'époque ? Tu es venu en Europe pour des questions de discrimination raciale ?

B. P. : 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-bandes magnétiques « primitive » à Ottawa au Canada avec Hugh LeCain 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 en 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 Ottawa. Oui, pour des raisons racistes (en ce temps-là... 1956-1959), je ne pouvais pas trouver de place dans aucun orchestre symphonique aux U.S.A. Cependant, ma carrière professionnelle de contrebassiste classique commença au Canada. Tout d'abord à Halifax et plus tard à Ottawa. Dans les deux orchestres symphoniques, j'ai été engagé comme premier contrebassiste et assistant-chef d'orchestre !

C. D. : *Variations for Double Bass* peut être considéré comme le saut ?

B. P. : Je me souviens que *Variations for Double Bass* fut mon premier grand saut, au-delà de la musique électro-bandes magnétiques « primitive » que j'ai réalisée à Ottawa. Avec ce travail, pour la première fois, je suis passé d'un média unique (acoustique) à une forme de multimédia dans laquelle les éléments visuels et de théâtre

prenaient la même importance que les éléments acoustiques.

Une partie de l'inspiration de ce saut est venue des soirées de John Cage et David Tudor au studio de Mary Bauermeister (qui a été mariée à Stockhausen), une partie des soirées de Merce Cunningham à Cologne, une partie de mes recherches sur Dada et une dernière partie du balayage des vents « révolutionnaires » qui soufflaient à Cologne et sur le reste de l'Europe à l'époque.

Je me souviens que, lorsque j'ai commencé à composer cette pièce, mes premières préoccupations se portèrent sur l'exploration des possibilités d'une contrebasse « préparée » (comme le piano préparé de John Cage). Donc, les premières variations furent de changer le « timbre » (qualité du son)... en plaçant des pinces à linge, des pinces à papier, etc., sur les cordes. Néanmoins, après quelques jours, je commençais à penser l'instrument pour lui-même, comme un objet ou un médium qui pouvait être manipulé de façon théâtrale pour élargir la palette de l'audio et du visuel, « images-effets ». Après avoir découvert cette possibilité, le reste arriva vite et facilement... et j'obtins mon passeport pour le « pays artistique de la folle liberté ».

C. D. : *Duo for Voice and for String Instrument* relevait de la même démarche ?

B. P. : *Non, Duo... et for String Instrument...* Ces deux compositions viennent avant *Variations* lorsque mon intérêt était encore principalement acoustique. Néanmoins, ces compositions explorent les préparations de l'instrument et une idée inhabituelle de produire des sons vocaux, l'élément théâtral n'y étant pas encore pleinement conscient.

C. D. : Pour la *new music*, La Monte Young prétend que David Tudor était le « meilleur interprète de tous les temps ». (Tudor avait hors stage une attitude « asociale » ; il disait que, pour lui, sa façon d'être social, c'était dans une party de rester dans son coin.) Qu'en est-il de toi et de Nam June à cette époque ?

B. P. : Je suis d'accord avec La Monte. Nam June Paik et moi n'avions pas la longue expérience des performances que David possédait. Je pense également qu'aucun de nous ne possédait le grand spectre émotif qu'il apportait dans ses performances. Eh bien, non... je ne trouve pas que David était asocial. Il était timide, mais pas asocial. Pendant les six-sept ans où j'ai vécu dans la coopérative de Gate Hill Coop, nous nous voyions – avec quatre ou cinq autres membres de la coopérative – pratiquement chaque samedi pour dîner et jouer de légendaires parties de poker.

C. D. : C'est un peu confus : dans le livre de Mary Bauermeister, tu n'es pas mentionné, mais Nam June t'as vu jouer *Poem for Chair, Tables...* avec Kagel dans le studio de Mary... Tu as rencontré qui en premier ? Nam June ? Wolf ? Emmett ?

B. P. : Oui, j'ai performé à la demande de John Cage dans différents travaux au studio de Mary Bauermeister. J'ai tout d'abord rencontré Nam June, The Wolf Vostell et plus tard Emmett.

C. D. : George Maciunas était asthmatique et souvent à l'hôpital. Vostell m'a dit que Maciunas faisait semblant « qu'il savait ce qu'était Fluxus » et donc qu'il n'avait pas besoin d'en parler avec les autres. En quelque sorte éviter la question esthétique.

B. P. : Oui, George avait un grave problème d'asthme, tout le temps que je l'ai connu. Peut-être l'image qui perdure le plus en pensant à George (depuis Wiesbaden jusqu'à la fin), c'est de le voir inhaler de la cortisone pour stopper des attaques de toux intenses.

Oui, dans les premiers temps et plus tard à New York, j'ai eu des conversations sur l'esthétisme avec un grand nombre de personnes, incluant Wolf Vostell, Nam June Paik, Emmett Williams, Bazon Brock, George Maciunas, Cornelius Cardew, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Christo, Dick Higgins, Henry Flynt, George Brecht et Robert Watts, parmi d'autres.

Bon, je ne suis pas d'accord avec la formulation de Vostell *il savait ce qu'était Fluxus, alors il ne voulait pas en parler*. 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 encore aussi claire...). George Maciunas considérait encore notre « chose » « néo-Dada ». Récemment, Bertrand Clavez m'a écrit à propos d'une série de lettres entre Raoul Hausmann et George Maciunas, dans laquelle Hausmann s'opposait fermement à la tentative de Maciunas d'appliquer le terme *néo-Dada* pour notre chose, argumentant que, puisque Dada a toujours été de changer et quelque chose de nouveau, « néo » était redondant et ne pouvait pas être utilisé. Hausmann a vu notre « chose » comme quelque chose, malgré tout, de très différent. 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... il commença à publier des *Manifestes Fluxus*. Le problème, c'est que personne n'a signé le moindre manifeste. Alors, mon point de vue est que, peut-être, George n'a pas parlé d'« esthétique » Fluxus à Vostell, mais qu'il a certainement pensé et écrit beaucoup de choses sur ses vues et ce que Fluxus devait être.

C. D. : As-tu ressenti pendant Wiesbaden une conscience plus forte, appelle cela comme tu voudras, par rapport à ce que tu as pu faire avant ? Quelque chose de collectif ? Une sorte de plateforme d'où tu te serais senti plus fort, plus conscient de ta création ? Ou pour toi ce n'était qu'un autre cirque ou une opportunité de plus pour montrer ton travail ?

B. P. : Je crois que j'ai déjà écrit-précisé bien des fois que la plus forte et persistante mémoire-impression de Fluxus à Wiesbaden en 1962 était de découvrir que « je n'étais pas seul ». Il y avait là une douzaine d'autres personnes, et dans le monde, travaillant, à peu près, dans la même direction ! Probablement, un sens du collectif n'était pas encore là, mais la révélation qu'il y en avait d'autres qui parlaient le même nouveau langage « fou » a été d'une importance infinie pour mon travail futur.

C. D. : Peux-tu décrire ce que tu pensais de Maciunas ? Comment se comportait-il ? Comment peux-tu qualifier son rôle ?

B. P. : Mes pensées sur George Maciunas ? Ce serait une version étendue de quelque chose que j'ai écrit récemment (quelque part) : « Sans aucun doute, George Maciunas doit recevoir le crédit qui lui est dû, comme l'inventeur de l'idée-mythe de Fluxus comme quelque chose de cohérent, d'esthétique, ayant amené un mouvement artistique. »

C'était un intellectuel d'Europe de l'Est, accablé par la partie « noire » de la vie... Il s'en échappait par l'humour, mais le plus souvent ses gags avaient un arrière-goût amer. En public, il jouait le rôle d'un dandy d'une époque révolue. En privé, il était généreux, frugal, vindicatif, dévoué, sûr de lui et un obsessionnel bourreau de travail. Il était une personne tellement complexe et talentueuse qu'en fin de compte, si vous le connaissiez vraiment bien, vous ne

pouviez que l'aimer... avec les défauts et les puces inclus ! Oui, il était notre « père »... peut-être plus un père de cauchemar qu'un père de rêve... mais malgré tout, il était notre père.

Comment puis-je définir son rôle ? Ici je pense que tu veux dire son rôle dans ma carrière. Je pense honnêtement que, sans les plateformes que George Maciunas a façonnées en Europe et aux U.S.A. depuis 1962 jusqu'à 1968 pour présenter mon travail, je ne serai pas où je suis aujourd'hui. Non, ce n'était pas juste « un autre cirque »... C'était le *seul* cirque à ce moment-là.

C. D. : Maintenant, tu es un artiste plasticien. Quand as-tu commencé ? Longtemps avant la publication de *Methods and Processes* ? Tu y mixais des images et des textes. C'était la première fois ?

B. P. : Peut-être, j'ai fait mon premier art plastique lorsque j'avais cinq ou six ans (1939-40), une série d'objets-assemblage non-sens, utilisant des restes et des bricoles de matériaux (bois, métal, matériel électrique) que j'avais trouvés dans l'atelier de mon père situé en sous-sol (c'était un électricien et un ingénieur mécanique). J'ai assemblé ces objets de façon intuitive... pour mon propre plaisir. Ne pensant ni ne connaissant l'« art »... Je n'ai su que des années plus tard que des gens comme Tinguely, Spoerri ou Rauschenberg faisaient des travaux similaires (mais à une échelle beaucoup plus grande), et que cela serait reconnu comme de l'Art. 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 ne sont parvenus jusqu'à nous.

Le plus loin que je puisse me souvenir, les « sérieux » travaux plastiques venant ensuite commencèrent à apparaître à la fin des années quatre-vingt, et certains d'entre eux furent exposés à ma première exposition personnelle, *Ordinary Life*, à la galerie Emily Harvey en 1988. Peut-être l'ai-je

**“CONSTELLATIONS OF THE FIRST MAGNITUDE”
Ben Patterson, 2002**



Eric Andersen	Taurus	George Maciunas	Scorpio
Ay-O	Taurus	Jackson Mac Low	Virgo
Joseph Beuys	Taurus	Larry Miller	Pisces
George Brecht	Virgo	Serge III	Aquarius
John Cage	Virgo	Yoko Ono	Aquarius
Giuseppe Chiari	Libra	Nam June Paik	Cancer
Philip Corner	Aries	Ben Patterson	Gemini
Robert Filliou	Capricorn	Willem De Ridder	Libra
Ken Friedman	Virgo	Takako Saito	Capricorn
Al Hansen	Libra	Tomas Schmit	Cancer
Gooff Hendricks	Leo	Mieko Shimo	Sagittarius
Dick Higgins	Pisces	Daniel Spoerri	Aries
Joe Jones	Gemini	Ben Vautier	Cancer
Ray Johnson	Libra	Wolf Vostell	Libra
Bengt Af Klintberg	Capricorn	Bob Watts	Gemini
Milan Knizak	Aries	Emmett Williams	Aries
Alison Knowles	Taurus	La Monte Young	Libra
Arthur Koepcke	Sagittarius		

This installation, created especially for "The Fluxus Constellation" exhibition at Villa Croce, is an illuminated group portrait of 35 Fluxus artists with references to their individual, sodical attributes.
500 x 245 x 280 cm.; printed fabric, bull's-eye wall lamp and 4 channel, electronic dimming chase.

VARIATIONS FOR DOUBLE-BASS
benjamin patterson

pitches, dynamics, durations and number of sounds to be produced in any one variation in this composition are not noted. (in the first performance by the composer a graphic score derived from ink blots was used as a guide; however, there are many other satisfactory solutions.)

I.

unfold world map on floor, circle with pen, pencil, etc. city in which performance is being given. locate and pin of bass in circle. locate north and draw with compass. draw with tape. draw with local flag. using four different toy whistles, animal or bird imitations or calls, etc. tune strings of bass as well as possible.

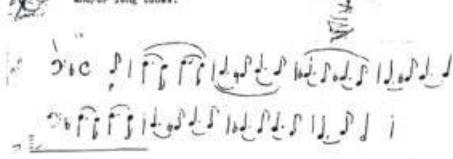
III.

produce a number of arco, quasi-tremolo sounds. (Tuning)



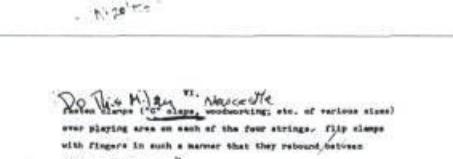
IV.

place a number of wooden and plastic spring-type clothespins on strings above and below bridge in such a manner that they rattle and/or produce odd tones, arco, tremolo, trills and/or long tones.



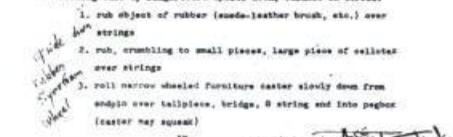
V.

weave strips of gold-face paper through strings in space between bridge and fingerboard. fasten four colorful plastic butterflies to strings over gold paper. performing normal, "baroque" and/or "fingerboard" pizzicato, catapult butterflies from strings.



VII.

place small objects of metal (paper clips, hair pins, etc.) on each string in various positions above bridge, perform double-stops, arco and/or pizzicato.



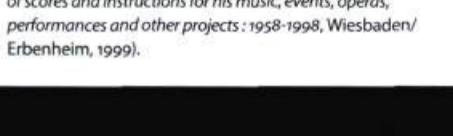
VIII.

holding bass by fingerboard upside-down, balance on stool. 1. rub object of rubber (suede-leather brush, etc.) over strings 2. rub, crumbling to small pieces, large piece of cellulose over strings 3. roll narrow wheeled furniture caster slowly down from endpin over tailpiece, bridge, 3 string and into pegbox (caster may squeak)



IX.

holding bass right-side-up perform long-stroke and short-stroke with one hand (right and left hand)



déjà mentionné avant, j'ai également commencé à dessiner et à peindre à sept, huit ou neuf ans, certainement inspiré par la sœur de mon père (ma tante Ethel), qui était une artiste graphiste ayant du succès (en ce temps-là une artiste « commerciale ») dans l'est de la Pennsylvanie... au temps où les Noirs américains, normalement, ne visitaient les bureaux de « première catégorie » que comme coursiers ou femmes de ménage.

Eh oui, il y a même une « préhistoire » à ma façon de faire mes happenings et mes opéras. De 1949 à 1951, je fus progressivement *Nature Director*, *Program Director* et finalement *Camp Director* de notre camp de boy-scouts local. Twin Echoes se situait sur une large bande de terre, près de Ligonier, PA (sur le flan ouest des montagnes Allegheny)... faisant face à un bien, bien plus grand domaine... peut-être 50 milles carrés... un grand manoir, qui était la « réserve de chasse » de la famille Mellon (de l'argent venant de l'acier de Pittsburg, du charbon et de la finance). Durant ces trois années, je soumettais les campeurs à différents *events* étranges... commençant par un barbecue de serpents à sonnettes pour cinquante scouts, pour lequel j'avais capturé la plupart des serpents moi-même, dans la montagne toute proche... et se terminant par une battue de soucoupes volantes endommagées. Pour cet *event*, j'avais construit une soucoupe volante de trois mètres de diamètre, avec les corps d'« extraterrestres morts », et brûlé l'herbe autour du lieu du *crash* ! Tous furent très impressionnés. Mais je pense que leurs parents, à partir des ces *events*, commencèrent à devenir inquiets pour ce qui était de ma santé mentale.

C. D. : As-tu écrit de la poésie avant cela ? De la poésie concrète, avec Emmett ? Peux-tu me parler de la galerie Girardon ? Tu as rencontré Robert Filliou à Paris ? Quand ? Parle-moi de la performance à travers Paris *Galerie légitime* le même jour (3 juillet) que la *Petite ceinture* de Vostell ? C'est fou ? ! Pourquoi est-ce que c'est George Maciunas qui a imprimé la maquette de l'invitation ?

B. P. : Bon, alors, peut-être que j'ai commencé à faire d'autres genres de travaux avant *Methods and Processes* en mixant des images et des textes ? Dans une publication imprimée, peut-être que oui... c'était dans l'air du temps. Néanmoins, pendant cette même période (à Paris), je faisais mes « poèmes-puzzles », qui mixent également les images et les mots. Est-ce que j'ai écrit de la poésie avant cela ? Bien sûr, pendant mes années de lycée, de la poésie très adolescente fut envoyée à différentes petites amies. OK, plus tard, j'ai été très impressionné par la poésie concrète et Emmett, mais je ne me souviens pas d'avoir écrit être un poète « concret ». Du mieux que je m'en souviens, Emmett m'a parlé, en Allemagne, de Robert Filliou. Mais je ne l'ai pas rencontré avant l'automne 1961 dans l'atelier-appartement de Daniel Spoerri, rue de la Contrescarpe. À cette époque, je rencontrais Daniel chez lui au moins

deux fois par semaine. Ainsi, nous nous voyions fréquemment en des combinaisons variées de duos ou de trios. Daniel m'encouragea et m'aida à publier *Methods and Processes*. Robert a proposé que j'expose mes poèmes-puzzles dans sa « galerie légitime » (galerie dans son chapeau), qui était inspirée par les vendeurs à la sauvette juifs orthodoxes qui travaillaient autour de la rue des Rosiers. Ils cachaient leurs fausses montres suisses sous leur manteau et leur chapeau. Ensemble, Robert et moi avons décidé, opté pour des travaux miniatures sous son chapeau ou dans un petit sac. Il ne s'avérait plus nécessaire d'inviter les gens à se rassembler à un endroit spécifique pour ce vernissage... nous pouvions simplement aller « là où les gens seront de toute façon » ! Alors, ensemble, nous avons décidé des heures et des lieux où nous allions rencontrer des gens pour ce vernissage. Moi, Ben Patterson, fis une carte mal foutue de ces horaires et lieux, et l'amena à Wiesbaden, où nous espérions que George fasse de ce dessin rudimentaire une maquette nickel Maciunas-Fluxus. Cependant, il pensa que c'était parfait comme ça et fit imprimer l'avant-projet tel que je l'avais soumis. Plus tard, j'ai ramené les exemplaires à Paris, et Robert corrigea à la main, à l'encre rouge, toutes les fautes de français.

La *Petite ceinture* de Vostell est un *faux*. Wolf n'a jamais été près de Paris le 3 juillet 1962. Ce n'est qu'une publication antidatée de plus de Wolf, pour faire croire « qu'il l'a fait le premier » !... S'il l'a vraiment fait le premier, cela ne me fait ni chaud ni froid. Comment se fait-il que pas une seule personne ne se souvienne de l'avoir vu à Paris à cette date ? *So what* ?

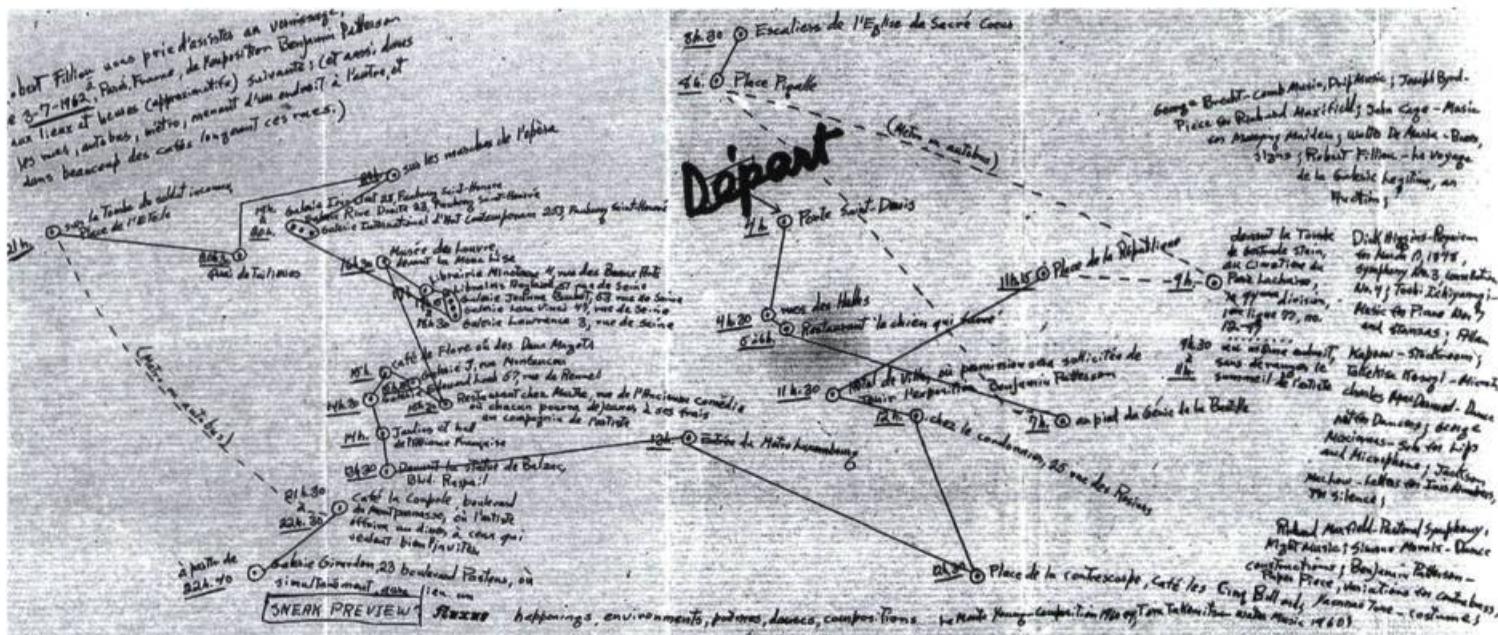
C. D. : Donne-moi des détails sur ta relation particulière avec Robert. Vous étiez tous les deux très engagés dans le processus éducatif. Je pense que son livre *Teaching and Learning as Performing Arts* (1970) est un chef-d'œuvre et, bien sûr, tu es à l'intérieur. Certaines de tes pièces ont pour titre *Lessons*...

B. P. : En ce qui concerne l'éducation... je pense que, d'une façon ou d'une autre, tous les artistes veulent être des professeurs. En ce qui me concerne, je continue d'essayer de développer le média possible, disponible pour « faire de l'art ». En ce sens, l'éducation intéressait aussi bien Robert que moi.

C. D. : Qu'as-tu préféré dans l'exposition des *Misfits* à Londres ? La première fois que tu rencontres Ben Vautier ?

B. P. : Bien que le matériel promotionnel m'a inclus comme un participant dans le *Misfits* à Londres, je n'étais pas là ! Moi et ma « nouvelle » famille, ma femme Pyla et mon fils de huit mois, Ennis, étions déjà sur le bateau, retournant à New York. Étrangement, je ne me souviens pas exactement quand j'ai rencontré Ben Vautier pour la première fois. Mais je pense que ce fut à New York vers 1964-65.

> Benjamin Patterson, partition (3/6) : *Variations for Double-Bass* (extrait tiré de *The Black & White File. A primary collection of scores and instructions for his music, events, operas, performances and other projects* : 1958-1998, Wiesbaden/ Erbenheim, 1999).



> Parcours d'exposition de la Galerie Légitime avec des objets de Benjamin Patterson (maquette George Maciunas), Paris, 1962.

C. D. : On ne devrait jamais croire quelque chose d'écrit sur du papier. Je me souviens seulement de ton nom sur le carton d'invitation de l'exposition des *Misfits* à Londres en octobre 1962, mais j'ai oublié que tu n'y étais pas ! Alors tu n'étais pas non plus à Copenhague (novembre 1962), à Paris (décembre 1962), à Düsseldorf (février 1963)... mais as-tu participé à *Yam* de George Brecht et Bob Watts à New York (mai 1963) ?

B. P. : Ton idée de ne jamais croire au « papier » est juste (par exemple Jon Hendricks a dit à Emmett Williams qu'il (Jon H.) avait des preuves qu'Emmett n'avait pas participé à *Fluxus*, Wiesbaden, 1962. Ses « preuves » étaient les factures d'hôtel qu'il a retrouvées dans les archives de George Maciunas. C'est stupide, Jon ne savait pas que Darmstadt – où habitait Emmett – était à seulement 20 minutes de train. Alors pourquoi Emmett avait-il besoin de séjourner dans un hôtel à Wiesbaden ?

Alors, maintenant pour corriger les différences : 1) *No*, je n'étais à Londres pour les *Misfits* ; 2) Oui, j'étais à Copenhague (novembre 1962) bien que non attendu, et ainsi je ne figure pas sur la plupart des programmes imprimés... Cependant, il y a une revue de presse de ma performance *Variations for Double Bass* qui suggère que je suis le Victor Borg (à l'époque, un comédien-pianiste mondialement connu) de la contrebasse ; 3) Non, je n'étais pas à Paris pour le désastre de décembre ; 4) *No*, je n'étais pas à Düsseldorf en février 1963. À Londres, à Paris et à Düsseldorf, des travaux de Ben Patterson ont été performés par d'autres – comme prévu. De ce fait, il y a parfois confusion ; 5) Oui, j'ai participé au *planning* et à la réalisation de *Yam*. Pendant presque toute l'année 1963, Robert Watts, George Brecht et moi avions un *sandwich lunch* à Bryant Park derrière la New York Public Library où j'étais salarié.

C. D. : Tu viens de me dire que Maciunas était un intellectuel européen. Pour moi, George Brecht, Emmett Williams et toi êtes européens. Je veux dire avec côté historique, à la Dada, traduit par les différences de perception de Fluxus sur les deux continents. Même Dick Higgins, pour moi, est plus américain que vous trois. La Monte Young qui est contre l'*entertainment* reste un grand point d'interrogation pour moi.

B. P. : Oui peut-être... Quelques-uns d'entre nous, Américains, durant 40 années et plus, avons vécu, travaillé et sommes morts là-bas... pour avoir trouvé la culture européenne plus facile à vivre. En ce qui me concerne, les raisons étaient évidentes : ségrégation, discrimination raciale aux U.S.A.

Pour Emmett Williams, je pense qu'il a trouvé un « bon travail civique » avec *Stars and Stripes* qui lui donnait un moyen illimité pour voyager et rencontrer la scène artistique la plus « pointue » du début des excitantes années soixante.

Sur George Brecht, je peux seulement dire que, lorsque je l'ai rencontré pour la première fois à New York en 1963, j'ai pensé qu'il était « pur américain »... un gentil Blanc, Américain éduqué, mais malgré tout un Américain. Je ne l'ai jamais revu après qu'il ait immigré en Europe.

Dick Higgins était 100 % pur américain. Pédigri familial parfait : meilleurs écoles et collègues ; au début, beaucoup d'argent ; belle apparence ; et un égo important. Étant ce genre d'Américain, son problème restait qu'il n'avait pas de talent pour l'« introspection » ou l'« autocritique ».

La Monte Young : je pense que j'ai compris ses intentions premières... Par exemple dans les années soixante, un son lourd et enveloppant, *heavy-duty sound*... qui tente un environnement sonore total. Pour la suite, il me reste beaucoup de questions en suspens.

Oui, je trouve une différence simple, primordiale, dans la réception de Fluxus. La différence entre l'Europe et les U.S.A. ? Ici je peux vivre de façon convenable en « faisant Fluxus » uniquement. Aux U.S.A., *no way* (cela s'avère impossible) ! ■



Charles Dreyfus est le correspondant d'*Inter, art actuel* pour l'Europe. Il partage son temps entre Paris et Saint-Hippolyte-du-Fort dans le Gard, à neuf kilomètres de Sauve (lieu de naissance de Robert Filliou, au pied des Cévennes). L'année 2009 est riche en événements. En février, il vend six œuvres d'art au Fonds national d'art contemporain et expose à la galerie Lara Vincy (*Le summum du luxe Fluxus*) avec Takako Saito et Ben Vautier. En mars, il soutient sa thèse, *Fluxus : théories et praxis*, et obtient le grade de docteur en philosophie (il a commencé cette thèse en histoire de l'art en décembre 1973). En avril, il rejoint son ami Bartolomé Ferrando à Valencia. Conférences à l'Université Polytechnique et au centre culturel Oktober, et performance à l'Institut français. Exposition estivale, Avec *SEXE ou pas*, au centre d'art contemporain à cent mètres du centre de Perpignan, avec Picasso et Marcel Duchamp... Puis *Soudain l'été Fluxus* au Passage de Retz à Paris (concert Fluxus le 13 juillet avec Eric Andersen, Esther Ferrer, Geoffrey Hendricks, Ben Patterson, Takako Saito et Ben Vautier). En octobre, Charles Dreyfus sera présent au festival de performance *Zoom* à Hidesheim (Allemagne) et, en novembre, à la septième biennale de la performance *Blurr* de Tel Aviv (Israël).