

Entretien avec Eric Andersen

Charles Dreyfus

Numéro 105, printemps 2010

Fragments d'art actif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62672ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dreyfus, C. (2010). Entretien avec Eric Andersen. *Inter*, (105), 76–80.

Après un temps libre pour permettre aux visiteurs de s'imprégner des lieux, de visiter les ateliers d'artistes, c'est à la Maison des Comtes que ça se passe, chez Soraya Touat et Carl Brainich qui font chambres d'hôtes. Leur association, Oa6, est impliquée dans l'organisation de l'événement. Heureuse surprise, la belle salle voûtée est pleine à craquer : la sieste est finie ou les gens sont sortis des embouteillages. Eric Mac Comber, qui habite ici, lit une nouvelle, tandis que Rahim Séligman l'accompagne à la flûte traversière sur des modulations indianisantes. Vous pensez à Filliou qui avait entrepris la retraite bouddhiste de trois ans, trois mois, trois jours, au moment de sa mort ; vous pensez à ce lama tibétain, son maître spirituel, qui était venu s'asseoir à côté de vous, à Périgueux, dans le cadre d'*Expoésie*, tandis que John Giorno (dont il était également le maître) dépenaillait les mots sur la scène ; et vous avez la nostalgie du centre tibétain de Toulon sur Arroux où vous avez vous-même suivi plusieurs mois durant, au début des années quatre-vingt, l'enseignement du lama Khenpo Tsultrim Gyamtso Rimpoché.

Rahim Séligman poursuit en solo plusieurs morceaux qui vous emmènent dans cette Cappadoce de commencement du monde où vous alliez au rythme des derviches tourneurs sur la flûte de Mevlana. Vous continuez le voyage avec la guitare classique de Carl Brainich qui vous ramène quelques années en arrière, dans l'église de Cotignac, avec Alexandre Lagoya.

Martial Bettencourt est un comédien qui ressemble à Antonin Artaud. Il nous assène précisément *Pour en finir avec le jugement de Dieu* avant que Claudie Lenzi s'interroge sur le comportement des pieds de poètes pendant leurs lectures, leur place à la fois hors champ et hors chant. Le public est aussi sensible au désespoir qui explose dans le texte d'Artaud qu'à l'humour qui transpire de celui de Claudie. Guy Ibanez, plus Filliou que lui-même, a fait tenir son *TU TE TA* minimaliste contre le mur, coince par une perche bricolée. Sa façon de dire, de jeter, d'expectorer son *TU TE TA (tes)*, comme retenu d'abord en grimace outrée, comme douleur d'exprimer, c'est un résumé de tout l'affect du langage.

Nous changeons de lieu, maintenant c'est Poussière d'étoiles. Il s'y tient une expo Filliou pour la circonstance, pas d'œuvres, mais de nombreuses phrases en grand format, des photos, des concepts. Delphine Desyeux, danseuse et chorégraphe, dit *L'histoire chuchotée de l'art*. Certaines personnes qui ne savaient pas que le texte était de Filliou sont allées féliciter Delphine pour l'avoir écrit.

Maintenant, c'est La Traversière, une luxueuse maison avec chambres d'hôtes, inattendue depuis la rue. L'atmosphère est dans le rouge, du coup les photos aussi, mais ça s'accorde bien avec l'expression tourmentée, compulsive, nerveuse, à la diction hachée, toute dans l'émotion, d'Edith Azam. André Gache poursuit sur cette lancée.

Vous ne l'aviez pas remarqué jusqu'ici, vous le connaissez pourtant depuis pas mal de temps, mais ça vous frappe soudain, André Gache est un personnage échappé d'une bande dessinée : ses gestes, ses mouvements, sa façon de s'exprimer, sa voix, un à-côté du réel, même lorsqu'il s'indigne et qu'il *s'empolitique*. Et puis Nadine Agostini vient ramener les choses à leur déraison, avec son regard pointé sur le banal qui par lui devient exceptionnel, décalage entre le quotidien vécu et celui dit, comme une purée de pommes de terre qui se métamorphoserait en frites.

Retour au temple où Bruno Priez, organisateur de l'*Anniversaire de l'art* à Sauve en 1994, joue de la vielle à roue, accompagné par François Gagnier à la mandole, ambiance musicale celto-médiévale interrompue par Julien Blaine dont les mollards du matin, selon la couleur, teintent l'affect du jour. Eric Blanco délaisse la caméra le temps d'arpenter à grandes enjambées les dalles du temple devenues grandes villes du monde.

Et la musique reprend, sur laquelle tout le monde se met à danser frénétiquement, comme dans ces fins de films en bouquets d'artifices, en farandoles, en liesse générale de l'époque des frères Prévert.

Le lendemain, au café du matin, tout le monde est euphorique : le *Midi libre*, le quotidien local, a déjà sorti son article qui annonce en première page que le maire est partant pour renouveler l'expérience.

Vous partez vous aussi, avec le sentiment du devoir accompli. ■

SAUVE GARDE
l'esprit FILLIOU

1 0 0 0 0 4 6 Cmc

ANNIVERSAIRE DE L'ART

le jour d'ART de plein hiver
Samedi 17 janvier 2009
de 14h à 22h
et jours d'ART avant

Né en 1943, Antoine Simon est tombé très jeune dans la poésie et n'a jamais pu en sortir, parois trop hautes, trop lisses, se dépatouille donc comme il le peut. Rencontre Julien Blaine en 1959 sur un projet de revue avorté (ils ont 16 et 17 ans), qu'ils publieront 45 ans plus tard (*L'éventail*, revue biséculaire). Vit dans le Var (83) où il intervient souvent en poésie-performance, mais aussi dans de nombreux festivals en France : Lodève à plusieurs reprises, Périgueux, Pourrières, Barjols. En Europe également : Gênes (Italie), Torun (Pologne), Vienne (Autriche)... Coréalise un *Anniversaire de l'art* à Sauve (village natal de Robert Filliou), le 17 janvier 2009. Il entre en 2010 au comité international du festival *Voix vives de la Méditerranée* à Sète.

> Bartolomé Ferrando, Dick Higgins, Charles Dreyfus, Felipe Ehrenberg, Eric Andersen, Esther Ferrer, Larry Miller, *Art action*, Québec, 1998. Photo : François Bergeron.





Entretien avec Eric Andersen

PAR CHARLES DREYFUS

Cette entrevue fut réalisée par courriels. Commencée le 15 octobre 2008 – Eric me précise l'heure : 13 h 03 – de Copenhague à Perpignan et, à partir du 30 novembre 2008, de Copenhague à Montréal, elle se termine aux environs du 17 décembre 2008. La communication par Internet (préfigurée par Fluxus) n'existait pas en 1973, et j'utilise déjà une technologie qui ne s'appelle plus guère « nouvelle technologie ».

Avec Eric Andersen, Ben Patterson et Ben Vautier, nous formons un « mini-groupe Fluxus » et avons réalisé un grand nombre de concerts Fluxus ensemble. C'est pour cette raison que je connais très bien Eric Andersen. Dans les années quatre-vingt, nous avons été des piliers de la Fondation D.A.N.A.E. Il m'a invité comme « commissaire » à Nicolaj Kirke pour un hommage pour Arthur Koepke. Pour les « Fluxus historiques », j'ai montré les films tournés par George Brecht et Robert Filliou à Villefranche-sur-Mer au milieu des années soixante. Anderson m'avait aussi demandé de choisir un jeune créateur. Mon choix s'était porté sur Stéphane Bérard à l'humour décalé. J'ai rencontré Eric Andersen à Paris, à Copenhague, à Venise, à Malpartida, à Gijon, à Québec...

J'ai demandé à Eric Andersen de choisir la première question :

— *Pourquoi certains artistes s'accrochent-ils désespérément au terme « Fluxus » ?*

Eric Andersen : Principalement parce que leurs activités sont très médiocres.

— *Tu ne dis jamais ton âge véritable, mais tu étais jeune en 1962. Savais-tu qu'avant novembre 1962, il y avait quelqu'un qui dormait dans une voiture, pour économiser de l'argent et être en mesure de promouvoir quelque chose qui s'appelle Fluxus ? Si tu le savais alors, qu'en pensais-tu ? Et maintenant, en 2008, peux-tu l'expliquer ?*

Je suis toujours assez jeune et je connaissais l'existence de ce type avant novembre 1962. Pour moi, il était une « mixture » amusante d'un anarchiste et d'un léniniste. Je ne crois pas qu'il économisait pour promouvoir Fluxus. Il ne faisait qu'économiser.

— *La partie anarchiste de Maciunas est moins décrite. Cela m'intéresse beaucoup. Nous avions tous deux une mère russe, et l'anarchisme russe, pour moi, se différencie des autres.*

Il détestait toutes les sortes d'autorités et de hiérarchies sauf ses propres merveilleuses constructions. Cela le mettait en conflit constant avec toutes sortes d'institutions, de créateurs, de forces aériennes, de mairies, de salles de concerts, de musées et même de mafias. Au début des années soixante, son groupe favori était The Marx Brothers, qu'il interprétait comme la quintessence de l'anarchisme. Plus tard, il changea d'avis et eut d'autres héros – parmi eux Buster Keaton. Autant que je sache, il ne s'est jamais apparenté à l'anarchisme russe. C'était quelqu'un de très calme.

— *En 1960-1961, tu travaillais avec « des occurrences ordinaires et accidentelles, et une participation du public complète ». Connais-tu les event scores de George Brecht ou les word pieces de La Monte Young. Y vois-tu des rapports ? Cela flottait juste dans l'air ?*

Je connaissais quelques partitions de La Monte. Elles ne s'appelaient pas *word pieces* à l'époque. Je ne connaissais pas les *event pieces* de George avant 1962. J'appelais mes propres pièces *Occurrences* pour les différencier à l'époque des happenings, des actions, de l'art total, du non-art, etc., etc., etc., à l'époque.

November 22nd - 8:00 p.m.

Harvey Gallery - 537 Broadway

New York, NY 10012 - Tel. 925-7651

— Le mot *opus* veut dire traditionnellement « une classification (à l'intérieur de l'œuvre d'un compositeur) ». Et pour toi ?

Opus veut dire « travail ». Son pluriel est *opéra*. Cela peut se référer à la musique ou à quelque chose d'autre.

— Peux-tu me décrire une ou deux de tes pièces datant de 1960-1961 ? Tu avais un concept spécial ?

Voici deux pièces très simples de 1960-61. Je n'ai jamais été d'accord avec l'idée très platonique du concept. Je n'en ai jamais eu. Le plus approchant serait mes « disconceptions ».

Opus 11 from 1960

Demander au public de quitter la salle. Informer le public, à présent dehors, qu'il y a dans la salle de concert une fréquence (sinus) ultra-sons avec un volume tellement faible que personne ne sera en mesure de l'entendre. Et la durée de la fréquence se comptera en minutes par rapport au nombre de spectateurs et en seconde par rapport au nombre de la fréquence. Jouer les fréquence et durée annoncées, et demander au public de retourner dans la salle de concert.

Opus 13 from 1961

Annoncer au public qu'il va entendre un morceau de musique et lui demander de choisir l'une de ces trois pièces :

- 1) *Adagio – Andante – Allegretto – Allegro*
- 2) *Adagio – Allegro – Adagio – Presto*
- 3) *Allegro – Presto – Andante – Allegro*

Dire au public que si certaines de ces pièces obtiennent le même nombre de votes,

qu'elles seront, alors, toutes les deux (ou toutes les trois) jouées. Si aucune des pièces n'obtient de votes, elles seront toutes jouées. Ensuite, demander au public de voter : il peut écrire sur une feuille de papier, lever la main, crier, etc.

Jouer la pièce gagnante ou les pièces gagnantes à l'aide d'un métronome. *Adagio* = 72 – *Andante* = 92 – *Allegretto* = 120 – *Allegro* = 144 – *Presto* = 192.

Chaque mouvement doit au moins durer deux minutes.

Le métronome doit fonctionner de manière telle que le public ne fait que le voir sans l'entendre.

— Pourquoi les historiens d'art parlent-ils d'un tournant conceptuel entre 1959 et 1960 ? Pourquoi ne te mentionnent-ils jamais ? Pourquoi parlent-ils seulement des *event scores* de George Brecht et des *word pieces* de La Monte Young ?

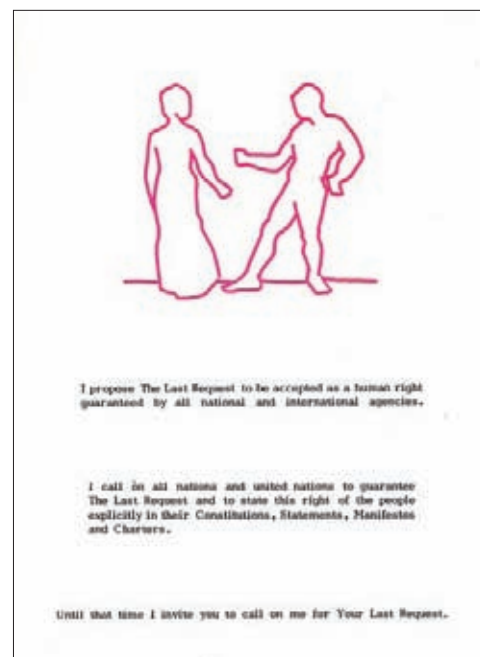
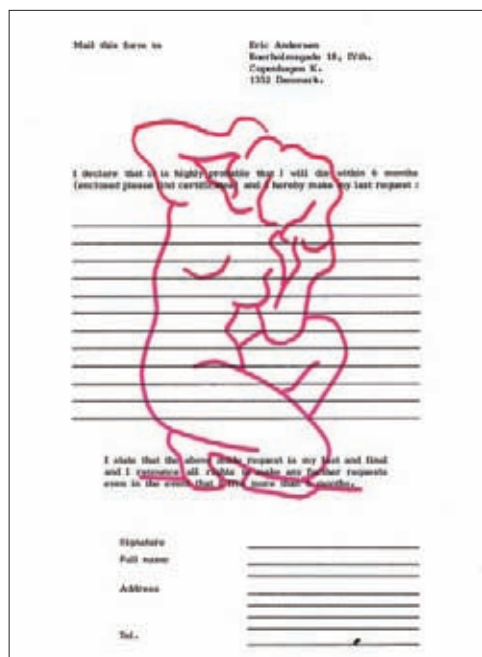
Julia Robinson dans sa thèse (2008) prétend que George Brecht était le premier dans le tournant conceptuel. C'est comme une bataille : George Brecht fut le premier, alors qu'advient-il ? Est-ce que cela veut dire que La Monte Young a copié George Brecht ? Pourquoi n'es-tu pas mentionné sur l'affiche de Nicolaj Kirke (novembre 1962) ? Pourquoi dis-tu toujours que George Maciunas était un piètre organisateur ?

Les historiens d'art ne sont le plus souvent pas très forts ou des théoriciens capables. Ils sont concernés principalement par la biographie et la chronologie. Des horizons très limités. Lorsqu'ils parlent d'un « tournant conceptuel » entre 1959 et 1960, ils veulent certainement dire que la compréhension et la pratique de l'art comme *Intermedium* émergent dans les années

1958-62. Cette observation n'est certainement pas un « concept », mais exactement une compréhension et une pratique. Beaucoup de gens étaient superactifs en différents points du globe. Julia se focalise sur George parce qu'elle était commissaire d'une de ses expositions au Ludwig Museum. Des millions d'autres approches pourraient être choisies. Personne ne fut premier de toute façon. Beaucoup de tentatives parallèles coexistaient. En ce qui me concerne, il y avait une orientation spécifique vers le public, le temps, le changement et le manque de confinement. Pourquoi ils ne me mentionnent jamais ? C'est probablement dû au fait que j'ai réussi à éviter que l'on étiquette mes travaux. De façon absolument contraire à Ben, je n'ai pas d'égo. Je n'étais pas mentionné sur l'affiche du Nicolaj parce que je n'étais pas en ville pendant les préparations. Je suis juste arrivé pour la première soirée. Beaucoup de personnes qui y sont inscrites ne sont jamais venues. Malgré toutes les préparations faites par DUT pour la première soirée, ce fut une inorganisation totale et charmante. Je n'ai jamais dit que Maciunas était un très mauvais organisateur. Il était au contraire très bon. Mais il n'a jamais compris Fluxus.

— J'aime beaucoup la pièce où Emmett Williams et toi ne savez ni l'un ni l'autre que vos choix respectifs sont si intimement liés. Être le dernier à quitter la scène. Pour moi, c'est le mieux de ce que Fluxus pourrait être ! Et pour toi ?

Cette pièce et la seconde de *Two Contributions for the Theater* de Dick Higgins. Les instructions pour les performeurs étaient : « Choisis quelque chose devant arriver – Attends que cela arrive – Et va-t-en. » Les performeurs étaient Dick Higgins, Alison



Knowles, Wolf Vostell, Ben Patterson, George Maciunas, Arthur Köpke, Emmett Williams et moi-même. Personne ne savait ce que les autres performeurs attendaient pour devoir quitter la scène. Emmett décida d'attendre que tout le public soit parti avant de pouvoir quitter lui-même la scène et est allé derrière la chaire pour se faire oublier du public. J'ai choisi que je devais quitter la scène à la suite d'Emmett. Alors Emmett était caché et moi, j'étais au milieu de la scène, attendant qu'il s'en aille. J'attendais depuis 45 minutes, alors que le public après cinq ou dix minutes faisait tout pour me faire partir. Il m'offrait des cigarettes, de l'argent, des femmes, chantait, criait, me maudissait, implorait. Rien n'y fit, je restais là, attendant la sortie d'Emmett. Après 45 minutes, il a dû aller aux toilettes et j'ai donc pu quitter la scène. La performance, qui eut lieu au Nicolaj en novembre 1962, était une première mondiale. Je ne crois pas que la pièce a été refaite. C'est très dommage, car c'est l'une des meilleures pièces qui ont été écrites.

Je sais qu'Alison aime raconter que le DUT a été choqué lorsque j'ai amené la facture pour *Make a Salad*. Mais ce n'est pas vrai. Il ne fut pas choqué du tout et a payé sans rechigner. L'histoire est uniquement une invention d'Alison.

— **George Maciunas n'a jamais compris Fluxus, pas seulement comme tu l'as dit mais, en plus, peut-on dire qu'à part George Maciunas, personne ne s'est considéré comme étant un artiste Fluxus ?**

Pendant les années 1962-63, aucun d'entre nous ne se voyait comme un artiste Fluxus. Nous faisons simplement ce que nous faisons avant que Maciunas veuille convoquer nos festivals-meetings pour Fluxus. Nous nous considérons comme des artistes très différents les uns des autres, qui ne seraient jamais d'accord sur un manifeste, un programme ou une stratégie. Un seul point commun : que l'art ne devait pas être défini sous une forme de production, mais pouvait prendre n'importe quelle forme et échelle et se passer n'importe où. Pour nous, la dimension du temps et du changement était cruciale. Maciunas est rentré à New York en 1964 et a essayé de donner un style à Fluxus. Le transformer en une marque et un mouvement. La plupart d'entre nous ayant participé aux festivals européens n'ont, après cette période, travaillé que de façon très occasionnelle avec lui. À l'exception de Ben Vautier, qui aime les marques et s'identifier lui-même comme un artiste Fluxus. Cependant, une seconde génération d'artistes collabora étroitement avec Maciunas à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix. La plupart d'entre eux s'identifient comme des artistes Fluxus et considèrent Maciunas comme le fondateur du mouvement. La « foule » originelle

en Europe ainsi que George Brecht, La Monte Young, Jackson Mac Low, Bob Watts n'ont jamais été d'accord sur ce point.

— **Au Centre Pompidou, par hasard, une rencontre, il n'y a pas si longtemps : Yoko Ono, Ben Patterson, Ben Vautier, Eric Andersen... Alors, tu as oublié *Lighting Piece*, automne 1955 ?**

Oui, qu'est-ce que c'est, *Lighting Piece*, automne 1955 ?

Lighting Piece
Allumez une allumette jusqu'à ce qu'elle s'éteigne.

Automne 1955

— **Quelque chose de Yoko Ono. Mais c'est sûr, ce genre de présentation (comme s'il s'agissait d'un event) n'existait pas en 1955...**

C'est vrai. La date de cette pièce est certainement une falsification. Yoko Ono – comme Wolf Vostell – antedate ses travaux pour les faire apparaître plus importants. Cela ressemble un peu à une farce.

— **Tu as dit à propos de la nouvelle compréhension de l'art (1961-1963) : « Il n'y avait pas d'autre intention que d'établir une nouvelle compréhension de l'esthétique. Une compréhension basée sur l'observation qu'une esthétique qui n'a pas besoin de se préoccuper de forme et de structure. » Pourquoi gardes-tu le mot esthétique, est-il assez ouvert ? Qu'est-ce que l'esthétique pour toi ? Lorsque nous préparons un « concert Fluxus » le jour précédent, nous pensons à comment mettre en ordre le mieux possible une pièce après l'autre : c'est une sorte de forme. Et à l'École nationale des beaux-arts, lorsque c'était le public qui choisissait de façon aléatoire l'ordre de passage des pièces, je constate alors un embryon de « structure ».**

Je parle ici d'une nouvelle compréhension de l'esthétique et dans mon article « Matter Thinks » paru dans *Siksi*, je définis celle-ci en termes d'Esthésie, une conscience élargie, que j'oppose à l'Esthétique, qui requiert des codes et des hiérarchies. Bien sûr, l'esthésie me paraît l'antidote de l'anesthésie. Il me semble préférable qu'un programme de performance ne comporte qu'une seule pièce. Dans le cas où il y en a plusieurs, surtout s'il y en a beaucoup, une structure devient nécessaire, il faut mettre une méthode de l'avant. Ce qui va de soi. Je crois que, pour la plupart, nous avons essayé d'éviter les conventions bourgeoises de l'art de répertoire. Les collectionneurs, les institutions culturelles, les commissaires, s'efforcent depuis toujours – avec un certain malaise – de réinstaurer la répétition concertée du connu.

— **À propos de cet antidote, si je te comprends bien, il n'y a pas de « besoin ». Mais**

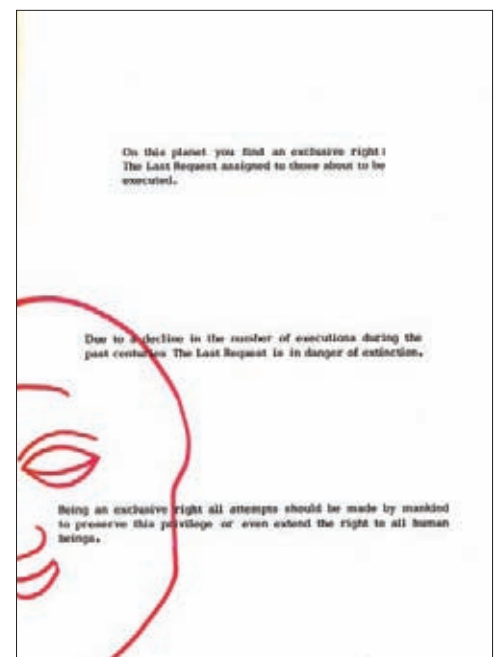
peux-tu y voir quelque plaisir avant, pendant, après ? Quelle sorte de plaisir ? Alors, le public ressent le même plaisir que toi ?

Quelquefois mais pas toujours. Si tu recherches les causalités, les causes et effets, les motivations, les raisons, les réflexes, les besoins, les instincts et tout le tsouin-tsouin, nous pouvons spéculer sur toutes sortes de comportements et de présence sociale. Ce que je trouve sexy sont les formes en général et non les humeurs spécifiques et/ou les réactions.

— **Des formes, d'accord, mais en tant que musicien, quelque chose qui a à voir avec le temps ou l'espace... ou...**

Bien qu'ayant une formation de musicien et de compositeur, je ne me suis jamais classé de cette façon. Comme tu le sais, le temps et l'espace peuvent être un petit peu séparés comme matière et énergie. Partant de cela, au moins pour le temps qui passe (la durée), cela constitue une théorie conséquente.

— **Nous n'avons pas parlé d'un point de vue historique. Fluxus est dans le Petit Larousse. Cela signifie que Fluxus est mort, récupéré ? Fluxus, un état d'esprit toujours valide ? Fluxus, un point de rencontre de quelques individus qui faisaient des choses différentes auparavant ? Cette rencontre apporte quelque chose de nouveau ? Si oui, peux-tu me dire quoi ? Cette rencontre n'apporte rien de nouveau ? Cette rencontre a-t-elle quelque chose à voir avec un esprit collectif ? Si oui, peux-tu le définir ? Les fluxhouses de Maciunas à SoHo, tu les places quelque part ? Si quelqu'un comme moi n'était pas actif en 1961-1962, peut-il être tout de même Fluxus ? Penses-tu que mon travail métaphorique a quelque chose à voir avec Fluxus ?**



PLEASE LEAVE 2175

Fluxus a commencé comme une rencontre pour des artistes qui faisaient déjà de l'intermédia, bien que ce terme ne fût utilisé que quelques années plus tard. Fluxus fut plus une conclusion d'autre chose. L'« InterMedia » a fait surface autour de 1958 et Fluxus est devenu une plateforme en 1962. Il a servi de point de rencontre jusqu'en 1964, la plupart d'entre nous s'étant rencontrés avant 1962.

La plateforme Fluxus n'a rien amené de nouveau, mais donna naissance à l'augmentation de l'énergie et à établir un *network* global parmi les artistes. Cela peut être compris comme un Internet d'avant l'ordinateur. Dans les années 62-64, Maciunas était une sorte d'archiviste et de secrétaire, mais certainement pas un *leader* ou un fondateur. Son rôle comme créateur de SoHo est beaucoup plus important et le montre comme un designer exceptionnel et un entrepreneur social, ce qu'il fut.

Comme Fluxus n'a jamais eu de programme, n'a partagé aucune considération esthétique, aucune stratégie ni politique, aucun travail singulier ne peut être pris comme un travail Fluxus, dans aucun autre sens qu'il a été présenté dans le cadre d'un festival *Fluxus*.

De la même façon, la définition d'un artiste Fluxus ne dépend pas de son travail, mais seulement de s'il fait partie du *network* ou pas.

En ce moment, une superbe exposition intitulée *Fluxus East* voyage à travers l'ancien bloc soviétique. Beaucoup d'excellents artistes intermédia de la période 1962-1989 sont montrés. Des artistes qui n'ont jamais reçu l'étiquette « Fluxus » parce qu'ils ont été mis à l'écart du *network*. Mais ils auraient aussi bien pu y être inclus.

— *Mémoire ? Network ? Tu viens de dire que « Fluxus était plus une conclusion qu'autre chose ». Emmett Williams divise plaisamment Fluxus en deux : Flux and us ! Le problème reste le même :*

- 1) *le network est une bande d'épigones ;*
- 2) *on peut « reconnaître quelque chose du défunt Fluxus » dans le network éternel.*

Je ne vois aucun épigone dans le *network* établi en 1962 et dans les personnes qui l'ont rejoint par la suite (à part Ken Friedman ; pour nous en débarrasser depuis 1966, nous avons tout essayé).

En dehors du *network*, nous trouvons un tas d'épigones, comme la ainsi nommée « Flux-list », et d'artistes locaux ici et là clamant être Fluxus et qui en fait ne le furent jamais. Note s'il te plaît ma première réponse dans cette *interview*. Je comprends le *network* éternel comme la face réjouissante du *network* originel.

— *Nam June Paik a dit : « Tant que le mot petit aura un sens, quelqu'un se souviendra de Fluxus. » En ce moment, tu finalises encore un projet « énorme » !*

En ce moment, je travaille à la vente d'un projet avec trois satellites avec Dubaï. Cela va devenir les premières étoiles construites par des êtres humains et coûter 150 000 euros. Ce projet, qui a gagné le Prix de la Tour Eiffel en 1989, sera finalement réalisé par les Arabes. ■

Eric Andersen est né en 1940 et est un pionnier de l'intermédia depuis plus de cinq décades. Il préconise l'œuvre ouverte avec la participation des « spectateurs ». Il travaille aussi la technologie où l'espace musical s'implique comme ambiance sonore. Il est l'artiste danois Fluxus du premier festival, en 1962.

Nietzsche pensait qu'on pouvait résumer le caractère d'un personnage historique à la faveur de trois anecdotes. Voir à ce sujet *La légende de l'artiste* (1934) d'Ernst Kris et Otto Kurz (traduction française aux Éditions Allia, 2010). Il entre gratuitement grâce à sa carte de presse *Inter* au zoo de Stockholm. L'anecdote veut qu'un macaque lui vole son portefeuille et que, après l'avoir récupéré après moult difficultés, sa chère carte soit disparue. En ce qui concerne la fable de « la découverte de son talent comme motif mythologique », il ne se plaint pas. C'est Minou Drouet elle-même (immortalisée par Roland Barthes), qui lit certains de ses poèmes, qu'il croyait avoir jetés dans le caniveau quelques mois auparavant. Cimabue laisse inachevée sur place chacune de ses peintures, aussi précieuses soient-elles, dès que lui-même ou un autre y a découvert un défaut. Selon une légende dont les tenants et les aboutissants restent également inachevés, chez Charles Dreyfus, les faux font défaut.

I wasn't
the first person
who left
a performance
by
Eric Andersen

I AM SORRY, BUT HOW CAN
I TELL YOU A VERY NICE
STORY, WHEN I DO HAVE
ONLY A FEW LBPPERS