

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POSITIONS HISTORIQUES DE FLUXUS :
PROJETS ET OBJETS ARTISTIQUES
À TRAVERS QUELQUES ÉTUDES DE CAS

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR

NADIA SERAIOCCO

DÉPÔT FINAL DÉCEMBRE 2009

AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS

Ce mémoire est la conclusion d'une recherche sur l'histoire de la performance entreprise à Québec, il y a plus de dix ans. Dans ce premier essai, je traitais des repères historiques, de l'art-action et déjà, j'étais fascinée par Fluxus. Lorsque j'ai repris mon projet de mémoire, un choix s'imposait : celui de comprendre mieux Fluxus, ses ascendants historiques et son héritage.

J'aurai mis plus de quatre années à effectuer ce travail, dans ces circonstances, je me dois de remercier chaleureusement Mme Françoise Le Gris, professeure d'histoire de l'art à l'UQAM, pour son soutien, la pertinence de ses conseils et sa patience tout au long de cet exercice. Je remercie aussi le centre d'artistes Le lieu à Québec et M. Richard Martel, qui ont mis à ma disposition une foule de documents originaux produits par les artistes associés à Fluxus.

Mes plus sincères remerciements aux amis qui, patiemment, m'ont écoutée démêler mon écheveau d'idées.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS..... | I |
| TABLE DES MATIÈRES..... | II |
| RÉSUMÉ | IV |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| Remettre Fluxus à sa place... .. | 1 |
| De l'origine du mot « misfits » et de son application autour de Fluxus | 2 |
| CHAPITRE I - FLUXUS MIS EN CONTEXTE DANS LE XX ^E SIÈCLE DE DUCHAMP | 10 |
| Une relecture du XX ^e siècle : ou un siècle de « supercherie » artistique | 10 |
| Un siècle d'information et de documentation..... | 13 |
| Les diagrammes de Maciunas : L'artiste se fait archiviste. | 15 |
| Label ou nom : Comment Fluxus vint au monde..... | 17 |
| Modernité et destruction..... | 20 |
| La bousculade futuriste | 23 |
| Les leçons de l'histoire : de 1916 à 1961, coïncidence ou contrefaçon... .. | 26 |
| La Seconde Guerre mondiale | 30 |
| CHAPITRE II | 37 |
| L'expérience et l'intention en art au XX ^e siècle et chez Fluxus en particulier | 37 |
| Cage, du hasard à l'expérience, pour arriver au zen... .. | 45 |
| Le début d'une typologie de « l'art action » avec Kaprow | 47 |
| De cette « présence » qui altère la réalité, puis de l'entrée en relation dans l'art53 | |
| Dire non à une chose, c'est souvent accepter son contraire | 61 |
| Ce dialogue sans fin : « l'ici-maintenant » en contexte de Paul Ardenne | 65 |
| CHAPITRE III..... | 72 |
| Action, archive et information dans quelques œuvres de Fluxus | 72 |
| Entre action, event et happening | 76 |
| Les films : events filmés et expériences visuelles | 81 |
| La mémoire mise en boîte | 91 |
| Quelques objets : Fluxsmile Machine de Maciunas | 99 |
| CONCLUSION | 103 |
| Des « misfits » disait-on... Comment démêler un écheveau..... | 103 |
| Revoir le XX ^e siècle sous l'angle de Maciunas | 104 |

| | |
|--|------------|
| Un cadre théorique avec l'intention en exergue | 105 |
| Objets et projets artistiques : les analyses de cas | 107 |
| Quelques éléments « fluxusiens » qui perdurent..... | 108 |
| BIBLIOGRAPHIE | 110 |
| ANNEXES | 117 |
| Annexe 1 - Tableau des articles du New York Times triés par année..... | 117 |
| LES FIGURES (DIAGRAMMES DE MACIUNAS): | 120 |

RÉSUMÉ

Cet essai s'inspire des diagrammes de Georges Maciunas et des corrélations qu'il a ainsi établies sur les filiations artistiques de Fluxus. Ces œuvres, comme les entrevues que Maciunas a accordées aux médias, ont déterminé la perception que nous avons aujourd'hui de cette entité artistique. Nous référons donc à plusieurs endroits aux articles de journaux et aux entrevues parues dans la période où Maciunas était vivant, car ceux-ci viennent confirmer que Maciunas a proposé une certaine histoire de Fluxus et qu'elle a été adoptée. Nous questionnerons donc certains acquis au sujet de Fluxus, dont l'idée que ces artistes étaient des « *misfits* » dans leur époque.

Nous revisitons l'histoire du XX^e siècle, inspirés par les liens que Maciunas effectue dans ses diagrammes. Puis, nous mettons en contexte les théories des contemporains de Fluxus, comme celles des historiens et commentateur plus récents qui ont élaboré de nouvelles emprises, parfois relationnelles, parfois contextuelles, sur ces œuvres au départ dites conceptuelles.

En croisant les différentes sources aux œuvres de Fluxus, il se dégage un portrait de ce regroupement d'artistes qui fait ressortir leur attachement à l'avant-garde artistique du XX^e siècle tout comme l'influence qu'ils ont eue sur l'évolution de l'art conceptuel, puis de l'art relationnel et contextuel. Nous en concluons que Fluxus s'est imposé comme façon de faire et continue aujourd'hui à nourrir la réflexion sur ce qu'est l'art.

Fluxus – George Maciunas – Yoko Ono – Avant-garde – Art conceptuel – Art relationnel – Art contextuel – Art du XX^e siècle

INTRODUCTION

Remettre Fluxus à sa place...

Le XX^e siècle aura été, comme le disait Lyotard dans *La condition postmoderne*¹ le siècle de l'accélération des technologies. Les deux conflits mondiaux qui ont suivi le premier choc moderne (causé par l'industrialisation) l'un ayant ouvert le siècle, l'autre ayant amorcé sa deuxième moitié, ont transformé notre univers. Cela, non seulement par la nature de leur violence, ressentie dans un radius qui dépassait largement les champs de bataille d'antan où ils étaient auparavant confinés, mais surtout en marquant le début d'une médiatisation de tous les événements d'importance. En 1914, le premier conflit mondial est médiatisé principalement par la radio et les journaux. Dès la montée d'Hitler, au début des années « 30 », le deuxième conflit mondial se retrouve dans les journaux, puis, en temps de guerre, on s'empresse de présenter des documents filmiques dans les cinémas pour illustrer chaque fait saillant. Au début des années « 50 », quelques années après la fin du deuxième conflit mondial, la télévision fait son apparition en Occident² rapetissant encore la distance entre les quatre coins du globe. Ainsi, au cours du XX^e siècle, avec chaque décennie qui passe, le temps de dissémination de l'information dans les pays occidentaux raccourcit. En Amérique, nous ne participions pas à tous ces événements, la plupart étaient situés même loin de chez nous, mais une mémoire collective de

¹ Jean-François Lyotard. 1979. *La condition postmoderne*. Paris : Édition de Minuit

² Au Canada, la télé arrive en 1952 avec la Société Radio-Canada. Les premières expériences de télévision avaient été faites dans les années « 30 » et la télévision prend son essor en Europe et en Amérique à la fin des années « 40 » et dans la première moitié des années « 50 ».

Réf : http://www.linternaute.com/histoire/categorie/61/a/1/1/histoire_de_la_telemvision.shtml

l'activité sociale s'est construite par les médias et les points de vue qu'ils ont proposés de chaque époque.

Cette mémoire médiatique est à la source de l'idée préconçue que nous gardons de l'époque où émerge Fluxus. Notre mémoire contient les manifestations « *peace and love* » et la levée des jeunes générations contre l'ordre établi et la tradition. De mai 1968 à Paris, jusqu'aux grandes protestations à Berkeley, il demeure à titre de preuves de l'esprit qui animait cette époque, des films, des documents photographiques qui en cristallisent l'aspect le plus percutant et qui aujourd'hui semblent la refléter dans son entièreté, dans toute sa substance. Dans ce contexte, on passe souvent sous silence le pendant de ce courant, soit un esprit plus conceptuel, souvent ironique qui se trouve en marge des grands mouvements. À l'écart donc des grands courants, néanmoins ancré dans une mouvance contemporaine, voire dans un avant-gardisme, se trouve le travail d'une association d'artistes comme Fluxus. C'est à première vue, ce qui a conduit plusieurs des commentateurs de la scène artistique des années « 60 » et « 70 » à identifier les acteurs de Fluxus comme des « *misfits* » ou des marginaux qui se situent à contre-courant de leur époque.

De l'origine du mot « misfits » et de son application autour de Fluxus

Le nom de « *misfits* » ou « mal ajusté ou adapté » semble approprié pour discuter d'un groupe d'artistes marginaux et les journalistes et critiques des années « 60 » et « 70 » ont facilement accepté cette dénomination. Il

faut aussi prendre en compte que les acteurs de Fluxus, avec Maciunas au premier plan, ce sont très souvent eux-mêmes définis, mis en scène dans l'actualité et très couramment ce sont leurs mots que les médias ont utilisés. Le mot « *misfit* » fait son apparition dans le vocabulaire anglais au début du XIV^e siècle pour désigner un vêtement dont le tissu a été mal mesuré et qui en conséquence s'ajuste mal³. Le sens qu'on lui connaît aujourd'hui, soit une personne mal adaptée à son environnement apparaît à la fin du XIX^e siècle. Au XX^e siècle, le terme a cheminé dans le vocabulaire anglais, jusqu'à être le titre du film de John Huston, *The Misfits* (1961), une œuvre qui réunissait à l'écran les légendes Marilyn Monroe, Clark Gable et Montgomery Clift. Le mot était dans l'air. Un an après la sortie du film, Spoerri a utilisé le terme pour son événement de 1962, l'intitulant, *Festival of Misfits*⁴ et l'expression a perduré sans qu'on la remette en question. Doit-on prendre la chose au sérieux? Dans ce mémoire, nous prendrons le parti de refuser la vision transmise par les médias, à laquelle nous opposerons le questionnement suivant : quelque 45 ans après la création de Fluxus, ces artistes sont-ils vraiment aussi marginaux que certaines

³ Définition et origine du mot tirées du dictionnaire étymologique www.etymonline.com.

⁴ Dans le Fluxus Codex, à la page 26, on présente le *Fluxus Broadside Manifesto* (New York, 1965) qui recense tous les événements réalisés sous la bannière Fluxus et le *Festival of Misfits* n'en fait pas partie. Nous savons aussi que Emmett Williams et Ben Vautier ont participé à cet événement, mais que Maciunas n'en n'était pas. Stewart Home dans *The Assault on Culture* (Home, 1989), voue un chapitre à l'origine de Fluxus et il conclut que le *Festival of Misfits* continue de partager la critique et les historiens de l'art quant à son appartenance à Fluxus. En page 52, Home raconte : « *Maciunas was unable to attend the 'Festival of Misfits' in London (Gallery One and Institute of Contemporary Arts, 23rd October to 8th November '62) and critics are divided over whether it should count as an official fluxus event.* » L'information rapportée par Home correspond à la documentation d'époque que produit Maciunas puisque cet événement ne se trouve pas dans sa liste de festivals Fluxus.

sources, dont les médias et commentateurs, nous le laissent croire? Méritent-ils ce surnom de « *misfits* » ou de « mésadaptés »? Ce doute instinctif est à l'origine de la première question qui sous-tendra notre réflexion dans ce mémoire. De là, nous nous interrogerons afin de savoir s'il est possible de réinsérer Fluxus dans une *certaine* histoire du XX^e siècle. Cette question sera donc d'emblée rattachée à l'importance de l'archive et à la notion de transmission de l'information, des notions auxquelles correspondent les diagrammes de Maciunas.

Donc, pour mener à bien notre enquête et pour voir la place réellement occupée par la scène new-yorkaise de Fluxus dans le XX^e siècle, nous explorerons d'abord la piste des médias traditionnels afin de voir si Fluxus y apparaît pour, le cas échéant, dégager les éléments que les médias retiennent de son histoire. Nous travaillerons donc avec, en arrière-plan, quelque 35 articles du *New York Times*⁵ qui mentionnent Fluxus ou un de ses membres. Nous nous servirons aussi de documents audio, parmi lesquels des entrevues diffusées par des radios comme *National Public Radio*. Cela nous permettra d'envisager l'inscription des manifestations liées à Fluxus dans une perspective plus populaire tout comme son inscription dans l'histoire de l'art. Si ces documents sont très éclairants pour nous faire une idée de la réception qu'avaient les manifestations artistiques de Fluxus, nous pourrons voir comment ces documents trop rares témoignent souvent de l'engagement dans la vie

⁵ Nous incluons à l'*Annexe 1* un tableau synthétique des 35 articles consultés et des mots-clés que nous avons utilisés pour les inclure dans notre recherche. Ces quarante articles représentent tout ce que nous avons pu trouver dans le *New York Times* en utilisant les noms des artistes, des galeries, Fluxus etc.

de Fluxus par leurs thèmes, mais aussi par la réception accordée à leurs événements. Sans en faire le centre de notre recherche, ces documents nous serviront à installer les bases de notre réflexion sur cette notion de marginalité et sur l'importance de la multitude des sources d'archives pour saisir les contours d'un phénomène comme Fluxus. Pour guider notre recherche, nous suivrons les balises que George Maciunas, fondateur de Fluxus, a posées en créant ses diagrammes historiques, des œuvres qui sont en quelque sorte les arbres généalogiques que Maciunas a dessinés pour le groupe.

Ainsi, nous nous appliquerons dans le premier chapitre à revisiter le contexte artistique et historique des débuts du siècle, jusqu'à la mort, en 1978, de celui qui a été le catalyseur et fondateur de Fluxus, George Maciunas. C'est Maciunas qui a inscrit Fluxus dans une démarche de consignation historique, dans un registre créatif collectif, où l'œuvre est un objet de communication à archiver selon des paramètres historiques, voire des paradigmes précis. Les œuvres de Maciunas donnent le ton à ce postulat de l'œuvre support et archive, et ses œuvres, tout particulièrement les diagrammes historiques, se posent à la fois à titre d'objets d'art et de documents historiques. C'est donc en cette qualité que nous les utiliserons pour proposer une relecture du xx^e siècle, qui propose une intégration de Fluxus dans un continuum historique.

Nous commençons notre relecture des faits marquants du xx^e siècle, en prenant un angle social et politique, qui inclut l'influence des guerres sur l'esprit d'une époque en y ajoutant un point de vue artistique, qui

considère les mouvements et les écoles qui ont marqué le siècle dernier. Cette relecture reposera sur les rapports entre Fluxus et ces mouvements ou ces écoles, tels que Maciunas les décrit dans ses diagrammes historiques. Nous revisiterons donc les mouvements desquels Maciunas rapproche Fluxus, ce qui fera ressortir ceux dont il souhaite le dissocier. Afin de documenter les rapports que Maciunas met en relief, nous écumerons les archives du *New York Times*, une source externe, mais aussi la *Fluxlist* une source nourrie par les artistes associés à Fluxus comme ses *aficionados*. Les archives de la *Fluxlist* sont toujours sur Internet⁶ et nous pouvons y consulter des entrevues avec les artistes de Fluxus et des commentaires sur chaque mouvement ou groupe apparenté. En relisant les événements qui ont mené au baptême de Fluxus, nous tracerons immédiatement des parallèles entre les récits historiques que Tzara et Ball ont diffusés pour entretenir le mythe de la création, comme de la dénomination de Dada. Cela en vue d'appuyer cette idée : Maciunas a créé Fluxus, mais il a aussi par le fait même créé délibérément une filiation avec les mouvements dont il se réclamait. Des éléments contextuels, comme l'effet de la destruction des guerres sur l'expression artistique associé à cette volonté que porte Dada, de détruire le langage pour faire *tabula rasa* et repartir sur de nouvelles bases, nous permettrons de mieux saisir les fondements sur lesquels repose Fluxus.

⁶ Comme d'autres historiens nous référons aux extraits de la *Fluxlist* en la citant, car celle-ci a la fâcheuse habitude de migrer de serveur de façon fréquente sans pour autant toujours laisser sa nouvelle adresse.

Après être ainsi retournés à la source et avoir relu les théories et les faits historiques qui ont précédé la naissance de Fluxus, dans le second chapitre nous nous intéresserons aux nouvelles filiations que l'on trouve aux œuvres des artistes associés à Fluxus. Cela nous permettra de toucher à des notions actuelles sur l'intention artistique. Pour parler de l'intention, et toujours dans la perspective de remettre en contexte le travail des artistes associés à Fluxus, nous reverrons les avancées pratiques des théoriciens internes de Fluxus, en portant attention à Allan Kaprow (qui décrit et établit une typologie des nouvelles formes d'art) nous revisiterons les idées de John Cage. Cela, dans le but de percevoir mieux comment ces ébauches théoriques fondées sur une pratique artistique bien identifiée ont été reprises pour élaborer de nouvelles théories au cours des récentes années. Nous analyserons tout particulièrement les textes de deux théoriciens l'un spécialiste de l'esthétique relationnelle, soit Nicolas Bourriaud et l'autre de l'art contextuel, soit Paul Ardenne, des essais qui sont pertinents pour parler de l'intention et de la typologie des œuvres. En effet, ces derniers reprennent, pour illustrer leur position esthétique, les mêmes événements que Kaprow, voire souvent des actions ou des œuvres d'artistes associés à Fluxus, pour les situer dans un nouveau cadre théorique et leur donner une nouvelle portée. Les artistes de Fluxus se réclament du zen, de John Cage et du vaudeville et un artiste comme Carsten Höller (que Bourriaud cite souvent) souligne dans la présentation de son travail, l'importance de l'expérience, l'impossibilité de répéter le moment présent et parfois même l'impossibilité de voir un projet se réaliser comme on l'avait escompté. Ce qui réfère au zen et au

ludique sans le nommer. Il y a donc cet aspect ludique de l'œuvre qui ne pourrait exister sans la réaction d'un public. Nous essayerons donc de montrer que ce qui fait Fluxus, fait aussi l'art relationnel. De même, en relisant Ardenne, nous tâcherons d'exposer en quelle qualité sa théorie de l'art contextuel, qui se fonde sur les principes d'art participatif, inséré dans le réel se trouve aussi illustrée par différents types d'œuvres réalisées par les artistes associés Fluxus. Cela nous mettra sur la piste de l'analyse de certains syntagmes dans les œuvres des artistes associés Fluxus, qu'ils soient aussi simples que les notions de zen, de participation et nous pourrons donc analyser comment ces artistes les propulsent ou les utilisent pour « composer » des œuvres dont le paradigme (au sens linguistique) a fait recette et s'est propagé dans la pratique artistique jusqu'à aujourd'hui.

Dans le troisième chapitre, pour mettre à l'épreuve nos constats sur l'ancrage de Fluxus dans un pan de l'histoire du XX^e siècle moins exploré – en ligne avec les grands mouvements du début du siècle et en continuité avec une tradition artistique que nous pourrions dire « expérimentale », participative, où l'action prime et l'objet est constat ou complément – nous étudierons des œuvres choisies de Georges Maciunas et Yoko Ono. Le travail de Maciunas s'impose, puisque son parcours et ses diagrammes sont à la base de cet essai. Il a aussi été l'archiviste de Fluxus et le « marketeur » de ses destinées. Quant à Yoko Ono, comme nous l'expliquerons plus en détail dans cet essai, son parcours suit de près celui de Maciunas et elle se trouve complice dans l'anecdote sur la naissance de Fluxus. De plus, dans notre essai certaines

de ses œuvres dont *Cut Piece*, servent d'illustration à des considérations que nous qualifierons d'historiques. À cela s'ajoute la forte médiatisation dont elle a été l'objet, même avant son union avec le *Beatles* John Lennon, pour laquelle son nom est irrémédiablement associé à Fluxus. Dans ce dernier chapitre, comme dans le reste de cet essai, nous référerons souvent aux acteurs principaux ou d'avant-plan de Fluxus que sont La Monte Young, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Charlotte Moorman ou celui dont tous se réclame comme précurseur de Fluxus, John Cage.

Nous considérerons en filigrane le vecteur qu'est l'écart entre l'image que les médias nous laissent d'un phénomène et la réalité souvent plus complexe que l'archive artistique et la documentation consignent. Nous ramènerons souvent quelques citations des médias sur ce qu'est Fluxus aux yeux de la critique. Ainsi, en creusant les assertions médiatiques, les déclarations-chocs sur Fluxus et en mettant en parallèle les diagrammes de Maciunas (à titre de témoins de l'intention) se dessinera une histoire de l'art bien ancrée dans un XX^e siècle de technologies et d'actions qui, sans être en marge, est souvent considérée sans tenir compte de son avant-gardisme.

CHAPITRE I - FLUXUS MIS EN CONTEXTE DANS LE XX^E SIÈCLE DE DUCHAMP

Une relecture du XX^e siècle : ou un siècle de « supercherie » artistique

Près d'un demi-siècle, nous sépare maintenant de la germination, dans le terreau fertile qu'était le New York du siècle dernier, d'un regroupement naturel d'artistes avant-gardistes, appelé Fluxus. Nous parlons d'un regroupement naturel, parce que malgré l'émergence de quelques figures de proue comme Dick Higgins et La Monte Young qui étaient déjà connues pour leurs « *events* » musicaux à la fin des années cinquante ou encore l'arrivée de Yoko Ono et Maciunas sur la scène new-yorkaise de l'époque, aucun de ces personnages n'a voulu s'imposer comme maître à penser de ce qui aurait pu être connu comme un mouvement. Ces artistes étaient liés par une communauté d'intérêts, par le partage de certaines philosophies, mais l'histoire de l'art et des idées avait prouvé bien avant que notre conception des choses fluctue souvent et qu'ainsi les associations peuvent se créer et se défaire au gré des événements ou des humeurs. Par ailleurs, malgré une présence régulière des gens associés à Fluxus dans les médias populaires – par exemple *New York Times* ou *National Public Radio* – ce nom demeure associé à Maciunas et à ses entreprises tout acabit. Ainsi, Fluxus avait un créateur et un pivot. Nous parlons de New York, parce que même si Young était de la côte ouest et que l'esprit de Fluxus a fait des convaincus au Japon, en France et en Allemagne, plusieurs des manifestations sociales et artistiques qui ont inscrit cet

« antimouvment » dans l'histoire de l'art, comme dans l'histoire populaire, sont liées à l'île de Manhattan. À titre d'exemple, le *New York Times* souligne la mort de Maciunas, par un article coiffé de ce titre évocateur : « *George Maciunas, Artist and Designer, Organized Fluxus to develop SOHO*⁷ ». Tout en reconnaissant l'importance artistique de cette avant-garde new-yorkaise, le *Times* met l'accent sur cette ramification sociale de l'activité de Maciunas, soit les logis d'artistes *Fluxus Cooperatives Inc.* qui comptaient à la mort de Maciunas, quatre sites, situés entre la rue West Houston et Canal, un quadrilatère que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de Soho.

Fluxus un « antimouvment », une façon de vivre, un agent de renouvellement de l'art... Pour peu et nous nous trouverions obligés d'acheter la marque. Fluxus n'était pas seul en son genre à prétendre renouveler l'art et « purger⁸ » le monde de la maladie de l'embourgeoisement, lorsque Maciunas,

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
 3. Med. To cause a discharge from, as in purging.
 flux (flüks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
 5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, e.g. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and lime-tone (basic), and fluoride (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as in

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Ill. 1. George Maciunas, *Manifeste de Fluxus*, 1963

⁷New York Times, 1978, 11 mai, p. D-14.

⁸ Emmett Williams et Ann Noël, 1997, *Mr. Fluxus*, p 116 : « *Purge the world of bourgeois sickness (...)* », *Fluxus Manifesto* (février 1963).

Higgins et les autres créateurs associés à l'idée de Fluxus disent en boutade que dans Fluxus on trouve Dada, Cage, un peu de Vaudeville et le zen réunis, il faut peut-être y voir plus de sérieux que nous ne le croyions au départ. C'est pourquoi l'historique de Fluxus se trouvera esquissé et mis en lien dans ce premier chapitre avec les différentes sources dont se réclamait Maciunas. Cela nous permettra de réviser cette perception selon laquelle les artistes de Fluxus étaient des « *misfits* » en ce qu'ils ne participaient pas à cette époque de protestation et du « *flower power* ». Cela dit, à courte vue, on peut probablement les dire des « *misfits* » dans la décennie 1960, mais en élargissant la perspective, il faut admettre qu'ils cadrent tout à fait dans un « certain » XX^e siècle. Après tout, n'avait-on pas dit de Dada qu'il avait été « monstrueux et indifférent ⁹ » à l'horreur du premier conflit mondial pour, plus tard, comme l'explique Michel Sanouillet, croire que ces artistes avaient été les plus « doués et les plus sensibles d'une génération écœurée par les relents d'une époque révolue (...) ¹⁰ ».

Lorsque l'on sait que les artistes futuristes, dadaïstes, du Bauhaus et du surréalisme se côtoyèrent en Europe et virent leurs œuvres occuper les mêmes cimaises, il nous est plus facile de comprendre les parallèles qu'établit Maciunas entre certains mouvements et le développement de Fluxus. C'est dans cette grande désinvolture et ce goût de la « supercherie » ou « fourberie », comme le disaient certains artistes, que tous se trouvent réunis ou associés.

⁹ Michel Sanouillet, 1965, *Dada à Paris*, éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*

Un siècle d'information et de documentation

Au moment de rédiger cette relecture historique de Fluxus, plus de quarante-cinq années ont passé depuis son idéation en 1961 et son apparition en 1962. La dernière décennie a vu une constante accélération de la dissémination de l'information et l'arrivée de plusieurs archives en ligne. Comme de nombreux (le nombre décroît chaque année) contemporains de Fluxus sont toujours vivants, ils collaborent ou ont collaboré à rendre accessibles certains documents d'archives ou encore ils ont partagé, via le Net, leurs idées sur les faits historiques (ou leur perception de ces faits) entourant Fluxus. La *Fluxlist*, un forum des années 1990 dont les archives se trouvent encore sur le Net, est un bon exemple de ce que les nouvelles technologies ont apporté à la compréhension des phénomènes historiques. Historiens, étudiants et artistes s'y retrouvent et les uns posent des questions auxquelles les autres tentent de répondre. Par exemple, Dick Higgins répond à certaines questions sur les origines de Fluxus, Kaprow commente un phénomène lié à la performance et ainsi de suite. Ce type de matériel nous apparaît faire figure de sources primaires, tout comme le sont les entrevues avec les artistes ou les journaux personnels. Or, avec le développement des nouvelles technologies, plusieurs de ces sources primaires d'information se trouvent maintenant sur Internet et les archives de plusieurs grands quotidiens sont désormais disponibles en un clic. Difficile de résister à la tentation de croiser ces différentes sources pour essayer de poser un regard renouvelé sur un phénomène qui, jusqu'à maintenant, est resté souvent un objet d'étude pour initiés, pour ne pas dire pour les proches du groupe.

Dans l'écheveau de liens historiques auxquels se rattache Fluxus nous essaierons de dégager un aspect qui nous semble primordial, soit la place occupée par ce courant dans l'histoire de l'art du XX^e siècle. Pour étudier Fluxus sous cet angle, la disponibilité toujours plus grande de l'information est un point critique, puisque cela nous permet de relire l'histoire interne de ce courant en la reliant à un contexte contemporain plus large. Fluxus était-il vraiment un regroupement de « *Misfits* » comme on l'a souvent répété au cours des dernières décennies? Nous tâcherons de répondre à cette question en apportant un nouvel éclairage sur cette mosaïque d'information.

Pour aller plus loin dans cette démarche dont le but est de situer Fluxus et les artistes qui s'y sont associés dans une suite historique logique, les diagrammes historiques de Maciunas se révèlent à la fois des objets d'art et des hypothèses historiques à vérifier. L'histoire a donné raison à Maciunas qui inscrivait Fluxus parmi les avant-gardes du XX^e siècle, à la suite de Cage, mais aussi en filiation directe avec le dadaïsme et le futurisme. Maciunas choisit sciemment certains mouvements et laisse, par exemple, de côté le Lettrisme un mouvement plus français qui critique Dada et se rattache surtout aux idées d'Isidore Isou. Cette façon qu'il a de citer ses propres influences et de se mettre en contexte, nous rappelle que les membres de Fluxus participaient à une nouvelle phase de l'histoire moderne et pigeaient dans cette nouvelle culture mondiale qui leur était accessible, ce qui semblait les définir le mieux, se composant un portrait aux multiples facettes – ce qui est à la fois

moderne et postmoderne¹¹ – où nous trouvons un peu de *zen*, de *Dada* et de *Vaudeville*. Cela dit, leurs liens avec les avant-gardes européennes apparaissent beaucoup plus délibérés qu'il ne semble de prime abord.

Les diagrammes de Maciunas : L'artiste se fait archiviste.

Entre 1953 et 1978 (date de sa mort), Maciunas a produit plus d'une trentaine de diagrammes historiques. Dès 1966, il travaille sur une histoire de l'avant-garde qui lui permet de situer Fluxus dans un contexte historique, social et politique, mais aussi pour en quelque sorte prédéterminer ses allégeances esthétiques, comme géographiques. Les premiers diagrammes de Maciunas portent sur l'histoire, par exemple, *Atlas of Russian History* (1953) est un livre de chartes et de cartes géographiques sur papier calque. D'autres documents de cette nature ont été créés par Maciunas, toujours dans cet esprit de la documentation historique d'un phénomène. Si nous nous lançons dans quelques analyses ou visions télescopées de ces diagrammes, il appert que les premiers portaient sur l'histoire de la Russie et de l'Europe de l'Est, soit les origines de Maciunas et les suivants sur l'histoire de l'art et les courants auxquels l'artiste rattachait son travail et celui de ses pairs. Il y avait donc là, une démarche pour s'inscrire dans une histoire, un contexte géopolitique et pour faire de même avec sa vie d'artiste. Aujourd'hui, ces documents sont considérés comme des œuvres d'art, ce

¹¹ Cette idée est explorée dans l'essai de Mattei Calinescu, *The Five Faces of Modernity*, un texte qui a retenu notre attention et celle d'Hannah Higgins qui le cite aussi dans son essai *The Fluxus Experience*.

qui prouve bien ce que nous discuterons plus loin dans cet essai :
l'intention artistique fait l'œuvre.

Donc, pour discuter d'avant-garde au XX^e siècle, nous baserons plusieurs de nos observations sur le *Diagram of Expanded Arts* (1966), tout en prenant en compte le *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Olfactory, Epithelial and Tactile Artforms* (1973)¹². Dans le premier diagramme, dont le centre est la mise en lien des caractéristiques artistiques reliant Fluxus à d'autres mouvements d'avant-garde du XX^e siècle, nous revisiterons les groupes artistiques auxquels Maciunas rattache Fluxus et discuterons la pertinence des liens ainsi faits.

En, relatant quelques moments phares de l'histoire de ces mouvements artistiques, nous pourrions commenter les thèses exposées dans les diagrammes de Maciunas et ainsi nous tracerons des parallèles entre les intentions artistiques de ces avant-gardes et les intentions des artistes associés à Fluxus. Les artistes associés à Fluxus se réclamaient de ces mouvements, souvent sans les nommer, en utilisant leurs processus et en reproduisant parfois leurs grands moments ou tout simplement en perpétuant une philosophie ou une façon d'être. À cette fin, les diagrammes de Maciunas témoignent d'une certaine volonté de l'artiste, que nous pouvons aussi prêter à ses compagnons, de prendre place et de « faire sens » dans l'histoire du XX^e siècle. Ainsi, ils peuvent en quelque sorte rendre hommage à cet esprit subversif, dont ils se

¹² Ces diagrammes sont présentés dans la section « Figures » p.121-122.

sentaient maintenant les porte-étendards. Leur inscription dans leur époque est imbriquée dans l'idée même de la réunion de ces artistes de différents pays, dont le travail convoquait une certaine réaction au cynisme inhérent aux états de guerre. Alfred Barr disait que Dada est né à New York en 1916 pour, après la Grande Guerre, prospérer à Hanovre, Cologne, Berlin et Paris; or, Fluxus est né à New York, puis a fleuri en Allemagne et en France. Il s'agissait donc d'un juste retour des choses, presque d'une façon de faire historique.

Label ou nom : Comment Fluxus vint au monde.

George Maciunas, Lithuanien d'origine, était au départ graphiste et imprimeur. Adolescent, il arriva à New York avec sa famille en 1948, après un passage en Allemagne. Dans les années cinquante, alors que son intérêt pour les nouvelles formes d'art commence à s'affirmer, il assiste à diverses formations en musique électronique offertes par Richard Maxfield, le successeur de John Cage à la New School de New York. C'est là qu'il a établi tous ses contacts avec le milieu de la nouvelle musique, dont avec Dick Higgins et La Monte Young. En 1961, Maciunas ouvre la galerie AG au 925 Madison Avenue¹³, un espace qui devait être complémentaire à la galerie d'art Almus Gallery de Long Island - cette galerie était tenue par un Lithuanien nommé Almus Salcius et vouée à l'art des immigrants d'Europe de l'Est -, mais la programmation d'AG devient rapidement axée sur la musique

¹³ En épluchant les activités des galeries du *New York Times* on trouve des mentions de AG, entre autres en 1962, voir liste en annexe.

électronique. Cette galerie, dit Maciunas, « faisait tout ce que fera Fluxus plus tard, mais n'en utilisait pas le nom¹⁴ ». À la même époque, Yoko Ono, qui était arrivée à New York au début des années cinquante, a un loft où se produisent presque tous les artistes qui fréquentent AG. Il y avait donc déjà un parallèle entre les activités des deux artistes. Maciunas souhaitait nommer sa galerie Fluxus, mais son association avec Almus Salcius a fait qu'AG, pour Almus et Georges, s'est imposé. Fluxus doit donc attendre encore quelques années avant de surgir.

La formation de Maciunas a une certaine importance dans notre histoire, puisque très vite il met ses talents de designer à profit : ainsi, il conçoit en collaboration avec LaMonte Young une première publication d'art, intitulée « *An Anthology* » et qui doit réunir des « compositions » d'artistes, dont celles de Young. Une seconde publication, orchestrée par Maciunas, pousse plus loin l'idée du livre d'art, faisant de celui-ci le réceptacle d'objets de petits formats glissés dans des pochettes insérées dans les pages de l'ouvrage. Cette publication innovatrice est la première plaquette créée sous le nom de Fluxus. « *Mr. Fluxus* », comme l'ont baptisé ses contemporains, explique, lors d'une entrevue réalisée en 1978¹⁵ par Larry Miller, que l'idée de nommer ainsi cette publication lui était venue à la lecture de la définition du dictionnaire du mot « fluxus ». Pourtant, dans le livre d'Emmett Williams, *Mr. Fluxus*, on raconte qu'à la création d'AG en 1960, quelqu'un avait suggéré

¹⁴ Nicolas Feuillie, 2002, *Fluxus Dixit*, p. 55.

¹⁵ Cette entrevue se trouve en version française dans *Fluxus dixit* de Nicolas Feuillie. Dans le documentaire de Lars Movin (1993. *The Misfits, 30 years of Fluxus*) Yoko Ono raconte que le *Toilet piece* aurait inspiré le nom de Fluxus.

« influx » et que du tac au tac Maciunas avait répliqué « *fluxus*¹⁶ », un nom qui, comme nous le savons, n'a pas été retenu. Ainsi donc, en 1962, George Maciunas choisit (une fois de plus) donc ce mot presque onomatopée, qui a, dit-il, « *des significations très larges, (...) très drôles*¹⁷ », pour nommer le livre d'artiste qu'il planifiait avec LaMonte Young. Une autre version de cette histoire est livrée par Yoko Ono dans le film de Lars Movin, *The Misfits, 30 Years of Fluxus* (Danemark, 1993). Dans l'entrevue qu'elle accorde au réalisateur lors de la Biennale de Venise, elle explique que le nom de Fluxus a surgi au cours d'une conversation entre Maciunas et elle au sujet de son installation « *Toilet piece*¹⁸ », une œuvre composée de tables tournantes qui jouent en cacophonie la même captation sonore d'une chasse d'eau. Cette contradiction est d'importance, puisqu'elle contribue au mythe de Fluxus et ressemble étrangement aux récits contradictoires que servaient les dadaïstes Ball et Tzara lorsqu'on leur demandait l'origine du nom Dada¹⁹. De plus, au cours de la même année, des artistes de l'entourage de Maciunas sont invités à un événement artistique à Wiesbaden, en Allemagne et Fluxus devient alors, toujours de façon naturelle, le nom de ce groupe informel, un nom qui définit même la nature de leurs activités collaboratives, qui sont désormais désignées sous la bannière, « festival Fluxus ». Les gens de Dada avaient, de la même façon, baptisé leur premier événement du nom fraîchement trouvé de leur « mouvement ». Fluxus comme Dada

¹⁶ Emmett Williams, et Ann Noël, 1997, *Mr. Fluxus*, Londres, Thames and Hudson, p. 32.

¹⁷ Nicolas Feuillie, 2002, *Fluxus Dixit*, p. 58.

¹⁸ Le *Toilet Piece* est présenté sur l'album *Fly* de Ono réalisé en 1970. On sait toutefois que l'artiste avait présenté au début des années soixante une installation sur ce thème.

¹⁹ Il est intéressant de noter que le nom de Dada aurait été trouvé en 1916 et celui de Fluxus en 1961, ce qui semble insister sur l'effet miroir de ces récits.

sont donc une boîte qui peut contenir tout et son contraire et devenir ce que les artistes qui s'en réclament décident d'en faire. Nous ferons donc un survol de quelques-uns des différents mouvements desquels se réclame Maciunas et nous pourrions alors comparer les récits contradictoires de Ball et Tzara au sujet du nom de Dada à ceux de Maciunas et Ono. Tout d'abord, nous nous pencherons sur une hypothèse qui soutient le développement de cette philosophie du ludisme, voire du cynisme en art, à titre de réaction à la destruction.

Modernité et destruction

Nous parlions un peu plus tôt de ces artistes qui depuis le début du siècle migraient d'une capitale à l'autre pour éviter la guerre. C'est ainsi que des vagues successives d'immigrants ont animé New York et l'ont

parfois inclus dans un récit historique plus grand. Kristine Stiles dans un essai intitulé *Thresholds of Control: Destruction Art and Terminal Culture*²⁰, discute de ce qu'elle nomme un art « de la



Ill. 2. Cut Piece, Yoko Ono, Carnegie Hall, New York 1965

destruction », conçu par des « survivants », c'est-à-dire par ceux qui ont vécu une époque de destruction. Elle classe parmi ces œuvres les

²⁰ Kristine Stiles, 1995, « *Thresholds of Control: Destruction Art and Terminal Culture* », dans *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, sous la dir. de Kristine et Peter Selz. Berkeley, p. 335 à 378.

performances qui incluent des actions fortes, voire explosives, mais aussi le *body-art* où l'artiste, souvent une femme (Stiles mentionne Yoko Ono²¹ et Gina Pane²²) retourne la destruction contre elle-même. Le rapprochement de la théorie de Stiles dans le présent contexte nous intéresse en ce que le vingtième siècle a été marqué dans sa première moitié par deux conflits mondiaux qui ont laissé leur marque sur quelques générations d'artistes. Le futurisme, conçu juste avant la Première Guerre Mondiale avec son idéologie qui n'admet qu'une « hygiène pour le monde : la guerre²³ » a été engendrée par ce que nous considérons aujourd'hui avec notre regard « psychologisant » de gens du XXI^e siècle, une réaction de retranchement qui pousse les victimes à se ranger du côté des plus forts, donc des agresseurs. Cela ressemble étrangement aux « *love the bomb* » ou « *ride along with the bomb*²⁴ », qui ont été verbalisés par les tenants de la postmodernité. Au cours de la Deuxième Guerre mondiale, les bombardiers et les explosions ont marqué à jamais des générations de jeunes Européens, après l'hécatombe d'Hiroshima, la peur de « la bombe » s'est répandue partout. La destruction totale avait été accomplie et nous avons créé les instruments de notre propre annihilation. Cette prise de conscience que certains relient au développement de la postmodernité engendre une nouvelle culture et marque le début d'un nouveau mode d'expression

²¹ Elle réfère plus précisément au « *Cut Piece* » de Yoko Ono (ill. 2), où elle porte une robe de laquelle les spectateurs sont invités à couper des morceaux.

²² Gina Pane est connue pour ses performances qui alliaient considérations féministes et empreintes judéo-chrétiennes, où elle se coupait et versait son sang pour les spectateurs.

²³ F.T. Marinetti, 1980, *Le Futurisme*, préface de Giovanni Lista, Lausanne, Éditions de l'Homme, p. 103

²⁴ Citation tirée du film, *Dr. Strangelove, Or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, 1964), reprise par Mattei Calinescu, *Five Faces of Modernity*.

artistique. Il n'est donc pas étonnant que le XX^e siècle ait vu se succéder manifestes et proclamations : chacun sentait tout à la fois l'envie d'affirmer son individualité et son appartenance à une communauté. Cela peut sembler paradoxal à première vue, mais apparaît logique dans un contexte plus large, où l'individu existe et se définit selon affinités et ses oppositions aux autres membres d'une communauté.

Cela dit, si la guerre marque le début du siècle, l'industrialisation de la fin du XIX^e siècle avait déjà bousculé fortement les façons de vivre et l'arrivée de la machine avait transformé la vie humaine même. Dès ses premières ébauches, le concept même de modernité portait en lui l'idée de la fragmentation et de la destruction, or il n'est pas étonnant que depuis la fin du XIX^e siècle, on se soit appliqué à trouver les preuves de l'échec de la modernité. En ce sens, comme le postulait Matei Calinescu, dans l'essai *The Five Faces of Modernity*²⁵, la postmodernité est une des facettes de la modernité. Cette rupture, qui entraîne ce que nous pourrions désigner comme un certain désenchantement, est présente dès les bredouillements de l'affirmation d'une attitude dite moderne. Nous pouvons en donner comme preuve que lorsque Baudelaire chante les louanges de l'artiste moderne de la fin du XIX^e siècle et pose les jalons de la modernité – par exemple, *Le Peintre de la vie moderne*, publié en 1863, célébrait le moderne, « transitoire », « fugitif » et ses techniques dont l'aquarelle et l'esquisse –, il se prépare déjà en coulisse un changement de garde ou une projection de la modernité, appelée futurisme. Cette

²⁵ Calinescu, Matei. 1993. *The Five Faces of Modernity*. Durham (NC) : Duke University Press, 395 p.

accélération des processus historiques n'a toutefois pas fini de s'emballer là et de rejeter toujours plus rapidement ce qui a été célébré hier. Or, cette mécanisation de l'environnement et la célébration de la toute-puissance de la science bouleverseront tout un pan de la civilisation et la réaction des artistes sera de nature aussi ravageuse.

La bousculade futuriste

Avec l'industrialisation s'installe une nouvelle classe dirigeante qui se fonde sur la multiplication d'une nouvelle richesse : celle des capitaux liés à l'industrie. Giovanni Lista²⁶, spécialiste du futurisme, explique les forces en place pour la création du futurisme par la tension créée par la résistance d'un « équilibre social traditionaliste » devant la montée du jeune capitalisme industriel italien²⁷. Filippo Tomasso Marinetti, après avoir publié le *Manifeste du Futurisme*, explique ainsi la rupture entre la cohorte précédente qui chaque matin allait au champ alors que sa génération va à l'usine :

Nous respirons une atmosphère qu'ils auraient trouvée irrespirable. Nous n'avons plus le temps de prier sur les tombeaux ! Et d'ailleurs, comment nous ferions-nous comprendre de leurs âmes lentes, qui ressemblent beaucoup plus à celle d'Aristote qu'à la nôtre²⁸?

Luigi Russolo, auteur du manifeste, *L'Art des bruits*, publié en 1913, explique la rupture de l'univers sonore en posant comme hypothèse que

²⁶ Giovanni Lista, 1973, *Le Futurisme, manifestes – proclamations – documents*, L'Âge d'homme.

²⁷ F.T. Marinetti, 1980, *Le Futurisme*, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, p. 9.

²⁸ Ibid., p. 137.

l'oreille humaine a évolué depuis l'industrialisation et que dans notre univers sonore enrichi de tous les bruits de la modernité, elle est désormais familière à des sons intenses qu'elle n'aurait pas supportés au XXVII^e siècle, même en musique. Il ajoute que les bruits de la nature qui meublaient l'univers sonore de l'homme préindustriel, n'étaient ordinairement ni stridents ni intenses ni agressant, « sauf les tempêtes, les ouragans les avalanches, les cascades et quelques mouvements telluriques exceptionnels ²⁹ ». Or, pour pallier ces nouvelles agressions du monde sonore, plutôt que de résister au changement – ce qui aurait inévitablement créé une rupture suivie d'un choc – les futuristes italiens, anticipant dès 1909 un siècle de bruits et de vitesse, prennent le parti d'être des agents du changement. En ce sens, pour collaborer à cette inéluctable transformation du monde, le futurisme ne vise rien de moins qu'un, « complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des découvertes scientifiques³⁰ ». Pour atteindre ce but, l'artiste doit se détacher du « culte du passé, [de] la tyrannie des Académiciens et la basse vénalité qui écrasent la littérature contemporaine³¹ ». Ces éléments se retrouvaient déjà dans les préceptes de la modernité telle que décrite par Baudelaire dans la seconde moitié du XIX^e siècle, mais le futurisme condamne déjà les processus artistiques encensés quelques années plus tôt. En conséquence, Marinetti propose à titre de méthodes l'utilisation de processus comme la surprise et la subversion qui doivent amorcer l'exaltation d'une nouvelle sensibilité qui tirera le spectateur de

²⁹ Luigi Russolo, *Les bruiteurs futuristes*, p. 318.

³⁰ Giovanni Lista, *Futurisme manifestes documents-proclamations*, p. 259.

³¹ F.T. Marinetti, *Le Futurisme*, p. 137.

sa monotonie quotidienne. En s'intéressant au théâtre et à la musique, soit aux arts dits de la scène et de la présence, les futuristes affirment que l'action sera le « nouvel art ». Un postulat esthétique qui a fait son chemin jusqu'à nous.

Cependant, pour respecter la logique du mouvement et être les apôtres de ce renouvellement constant, les futuristes se trouvent au cœur de controverses, de querelles internes ou hygiéniques, devrions nous dire, qui, si elles sonnent sa fin, ont d'abord eu pour mission de l'empêcher de se scléroser. À titre d'exemple, citons la publication en 1913, dans la revue *Gil-Blas*, du *manifeste de l'Antitradition futuriste* rédigé par le poète Guillaume Apollinaire³². Ce manifeste, dont d'aucuns dirent qu'il porte le coup de grâce au mouvement futuriste éclot quatre années plus tôt, d'autres y voient un pastiche du manifeste original, est pourtant la création d'un poète dit futuriste. Cela s'apparente à cette attitude fluxusienne, qui consiste à user de la subversion et à fabriquer des « contradictions internes » pour exalter une nouvelle sensibilité. Toutefois, Fluxus en se refusant comme mouvement se distingue du futurisme qui voulait englober toutes les sphères de l'activité humaine, surpassant ainsi le concept d'école de pensée souvent associé à l'art pour devenir un mouvement, un élan, une façon de concevoir la société. Cette ambition avouée de transformer la société, associée à cette inclusion de l'hygiène de la guerre, telle que décrite dans les textes de

³² Pierre Caizergues et Michel Décaudin (dir. publ.), 2003, *Apollinaire : Œuvres en prose tome II*, Paris, Éditions Gallimard, p. 556.

Marinetti, a eu le potentiel nécessaire pour servir de base à un discours politique d'expansion territoriale. Ce qui n'a pas tardé avec l'adhésion de Marinetti au parti mussolinien. Cela a été en quelque sorte un échec pour l'art, qui justifie l'aversion de Dada et de ses successeurs pour la récupération du langage et sa transformation en slogans destinés à la propagande politique. Marc Dachy³³ explique que cette conversion d'un discours qui se veut transformateur en arme de conviction légitime probablement le désintéressement presque total des mouvements qui suivront pour la sphère politique, perçue comme un détournement complet du langage au profit de la propagande.

Les leçons de l'histoire : de 1916 à 1961, coïncidence ou contrefaçon...

De façon tout à fait cohérente, avec cet esprit de perpétuel changement, tandis qu'en 1916 Marinetti est encore à écrire des proclamations et à documenter le futurisme, à New York, Duchamp conçoit de nouvelles avancées pour l'art moderne. Pendant ce temps, à Zurich, Hugo Ball note dans son journal qu'il a suggéré à Tzara un nom pour une nouvelle revue : *Dada*. Pourtant, Tzara maintiendra que Dada est né le 8 février 1916, et a été ainsi nommé parce qu'un coupe-papier a été inséré au hasard entre les pages d'un dictionnaire Larousse³⁴. Cette petite controverse entretenue au sujet du nom de Dada a toujours amusé les historiens du mouvement et avait même fait dire à Hans Arp, qu'il n'y avait, « que des imbéciles et des professeurs d'espagnol pour

³³ Marc Dachy, 2002, *Dada au Japon*, PUF, p. 119.

³⁴ Béhar et Carassou, *Dada histoire d'une subversion*, p. 8.

s'intéresser aux dates³⁵ ». Ce qui retient notre attention de cette anecdote historique, c'est sa ressemblance frappante avec la petite histoire du nom de Fluxus telle que nous l'avons relatée plus tôt. Tant et tellement que nous pourrions remplacer les noms de Ball et Tzara par Ono et Maciunas et le drame pourrait être rejoué pareillement. De plus, on entretient souvent un flou sur la date exacte de la création de Fluxus, disant parfois 1961 ou 1962. Or, si nous voulions chercher le complot ou la contrefaçon historique, entre 1961 et 1916, il n'y a qu'une petite inversion de chiffres... De même, Dada souhaite être perçu comme le vide, un vide qui peut être comblé par ce que ses tenants jugent bon d'y mettre ; or, nous pourrions dire la même chose de Fluxus. Tzara aimait déclarer que Dada était la plus grande escroquerie du siècle, or nous pourrions ajouter qu'au moment de sa déclaration, le siècle était jeune et que la supercherie faite en réponse à la propagande ne s'est pas éteinte avec les dadaïstes. Car Dada, en tant qu'entreprise de destruction du langage, combat le feu par le feu, en attaquant la propagande politique avec ses armes de prédilection : soit la rumeur, la publicité et la manipulation de l'information.

Il faut noter que pendant des mois, les « activistes » de Dada ont placardé des affiches « Dada » sur tous les murs de Paris et envoyé des lettres signées Dada aux dirigeants politiques. Or, « Qu'il se livrât à des actes publics ou à des gestes secrets, Dada faisait preuve d'un sens aigu de la publicité qui lui permit de se faire connaître et de s'imposer. ³⁶»,

³⁵ Béhar et Carassou, *Dada histoire d'une subversion*, p. 15.

³⁶ *Ibid*, p. 40.

commentent Béhar et Carassou à propos de l'épisode du placardage. Les situationnistes reprocheront plus tard à Dada de considérer la culture comme une sphère à part de la société, mais de notre point de vue, Dada marque l'entrée dans une nouvelle culture : celle de la médiatisation. Le nom de Dada devient donc un label à apposer sur les événements et les « escroqueries » qui font l'unanimité au sein du groupe, ce en quoi la conception du nom Fluxus est très proche de Dada, puisque de magazines en festivals et en coopératives d'habitation, nous pouvons dire que Maciunas « a médiatisé³⁷ » Fluxus et traité ce nom comme une marque. Dans les années soixante, l'avant-garde artistique se voit souvent rapproché de Dada³⁸, ce qui a pu alors choquer, mais qui aujourd'hui paraît logique. Dada après ses placardages politiques s'éloigne de cette sphère politique, une distance que garde aussi Fluxus.

Cette distance que prend Dada du politique s'explique facilement : trop souvent de la publicité à la propagande politique, il n'y a qu'un pas, que les intentions de nous faire adhérer à un concept franchissent allègrement. Tandis que Dada s'attarde à faire quelques « escroqueries » politiques, comme nous le disions plus tôt, peu de ses membres s'intéressent vraiment à la politique. Hugo Ball et Hans Richter tâtent un peu de l'engagement, mais leurs entreprises en ce domaine demeurent individuelles et ils ont eu tôt-fait de s'en détourner. Nous devons préciser que tant aujourd'hui qu'au début du XX^e siècle, pour

³⁷ Le verbe médiatiser veut d'abord dire faire connaître par les médias, mais aussi poser en intermédiaire une chose entre deux autres (Le Petit Robert, 1998). Ces définitions se complètent bien dans le contexte de Fluxus.

³⁸ Harold Shonberg, 1963, « *If John Cage comes, can Dada be far behind?* », *New York Times*.

accomplir un dessein de fronde et de révolte comme celui de Dada, il faut s'ériger contre le pouvoir politique, viser l'anarchie et cela s'oppose à la nature même de la structure politique enclavée dans des règles idéologiques, destinées à convaincre rapidement, ce qui va à l'encontre du processus de la réflexion si souvent engagé par l'action artistique.

Ce néant que propose Dada, qui veut démolir tout sur son chemin, associé à une action concertée, pourrait être associé aux idées de Sartre – qui émergent avec la Deuxième Guerre – et à un certain existentialisme qui devient une célébration de la vie, de l'humanisme, qui s'élève contre le mensonge, la déresponsabilisation de l'individu et la mort inutile. Le « moi » central qui affronte l'Autre dans les actions dadaïstes peut être vu comme un humanisme. De la même façon, nous pourrions répondre à ceux qui affirment que Dada est caractérisé par « un grand rire », que celui-ci peut être mis en parallèle avec le rire des sociétés orientales qui se pratique quotidiennement comme hygiène, à titre de détente suprême du corps. Ainsi, Fluxus, avec ses ascendants zen et Vaudeville avoués, n'en paraît que plus près de Dada.

Cette célébration de la vie et ce grand rire qui s'élève contre l'horrible carnage qui vient de se produire en Europe sont redevables de toute évidence à la guerre, mais aussi à la destruction d'un « monde ancien » sur les ruines duquel s'érige un monde nouveau. Béhar et Carassou rapportent dans *Dada, histoire d'une subversion*, que Max Ernst dit, au moment où les activités de Dada battent leur plein, que ce mouvement aura l'effet d'une bombe dont il faudra ramasser tous les éclats pour en

percevoir la forme. Il n'est donc pas étonnant que pour comprendre un peu mieux les rouages de Dada, il faille considérer les récits de plusieurs des artistes qui en sont les émules et avec chacun son lot de mythes, de créations et de réinvention des faits. Cela dit, à cause de cette envie de tout voir s'écrouler, certains considèrent que Dada s'affiche clairement comme « terroriste », ce qui nous ramène une fois de plus à la théorie de Kristine Stiles sur l'art et la destruction. Il est donc logique que les groupes que l'on classe ensuite comme néo-dadaïstes aient en commun l'action artistique et une réaction d'aversion à la politique et à la guerre. En ce, l'absence d'engagement politique dans le discours Fluxus ou cette façon qu'ont eu les artistes de « théâtraliser » les moyens habituels de la contestation n'en fait pas pour autant des « *misfits* » de leur siècle, plutôt des artistes qui souhaitent réagir différemment à l'horreur. Depuis les années passées, nous pourrions même avancer que dans les années soixante, la position socialement acceptable pour l'artiste est celle de la protestation et de l'engagement politique. Ce à quoi Fluxus n'a pas mordu.

La Seconde Guerre mondiale

Le deuxième conflit mondial changera la face du monde et nécessairement exacerbera de nouvelles sensibilités. La montée du nazisme va de pair avec l'antisémitisme, mais aussi avec le ban complet de l'art moderne, dit par Hitler, un art dégénéré, ce qui force à l'exil plusieurs artistes. La proclamation du 3^e Reich d'Hitler entraîne la fermeture obligée de l'école du Bauhaus et les artistes « modernes » se

voient chassés de leur pays. La philosophie de l'art du 3^e Reich est sans équivoque et Hitler n'hésite pas à l'exposer dans ses discours : l'art du 3^e Reich doit exalter la suprématie de la race germanique. La récupération totale de l'art par le pouvoir politique s'est concrétisée et l'idéologie domine toutes les sphères de l'activité humaine. C'est dans ce contexte, qu'une des figures éminentes de la peinture allemande du début du siècle, Josef Albers, aussi professeur au Bauhaus, quitte l'Allemagne pour les États-Unis, où le *Black Mountain College* de Caroline du Nord l'accueille. Maciunas dira plus tard, par l'intermédiaire de ses digrammes, que des influences du Bauhaus, Fluxus retient l'idée du fonctionnalisme et du « fait main ». La présence d'Albers aux États-Unis y est probablement pour quelque chose.

Après Hiroshima, une autre rupture du processus historique s'effectue, une brèche qui permet d'entrevoir une possible destruction totale. Le choc en retour ne s'est pas fait attendre et au Japon, en 1954, dans cet esprit post Deuxième Guerre mondiale, de jeunes artistes japonais forment le groupe Gutai. Les artistes de Gutai, dont certains plus tard graviteront autour de Fluxus, cherchent à faire exploser littéralement le cadre pictural et sculptural par l'action et la performance. Dans un essai consacré au développement de Dada au Japon, Marc Dachy résume ainsi l'origine de Gutai :

Gutai, terme conceptuel d'origine sino-japonaise, contient plusieurs notions, outil, matériau et corps. Il recouvre globalement l'*informel* en peinture, ce qui donne à entendre d'emblée les relations qui, à l'œil, apparaissent entre certaines calligraphies japonaises et l'expressionnisme

abstrait. On peut dater la naissance de Gutai de ce moment où son fondateur Yoshihara Jiro, qui avait peint nombre d'œuvres de style zen dans la facture du moine Senga, voit des similitudes entre les œuvres on ne peut plus japonaises et les avant-gardes de l'époque.³⁹

Yoshihara Jiro, à titre de pivot du mouvement Gutai, lui donne non seulement sa date d'entrée le monde, soit 1954, mais l'on fixe aussi la date de fin du mouvement à la mort de Jiro en 1972. Un autre point commun avec Fluxus, puisque la grande majorité des historiens s'entendent pour fixer une date de fin de Fluxus, à la mort de Maciunas en 1978.

En 1954, Gutai publie son manifeste, signé par 17 artistes et en 1955, une première revue *Gutai* est publiée. En 1956, le manifeste Gutai est publié à nouveau sous le titre, *Manifeste de l'art Gutai*. Gutai est souvent associé à Fluxus dans certains textes historiques qui tracent un lien direct entre Dada, Gutai et Fluxus, mais comme l'explique Dick Higgins en 1996, dans un texte qu'on retrouve sur la *Fluxlist*, les performeurs associés à Fluxus n'ont eu que très peu de renseignements sur le travail de Gutai, sinon par ouï-dire. Allan Kaprow est le premier auteur qui rédige une recension, voire une tentative de classement du travail de Gutai, dans *Assemblages, Environments & Happening*⁴⁰, un ouvrage publié en 1966. On dit souvent de Gutai que son travail est associé au néo-dadaïsme pratiqué à la même époque sur la côte Ouest et à New York, mais Fluxus s'en distingue, car il arrive presque 10 ans plus tard, après le *happening*

³⁹ Marc Dachy, 2002, *Dada au Japon*, PUF, p. 117.

⁴⁰ Allan Kaprow, 1966, *Assemblage, Environments, and Happenings*, H N Abrams.

et le néo-dada, dans un contexte artistique en constante évolution. Cela ne signifie pas, comme nous l'avons expliqué plus tôt, que Fluxus renie Dada, au contraire, il le cite, comme il cite le Bauhaus ou les préceptes du théâtre futuriste. Et en cela, nous pouvons affirmer que les artistes associés à Fluxus se situent dans un contexte postmoderne.

Toujours en coïncidence avec ces nouveaux concepts et nouvelles pratiques de l'art en lien avec le dadaïsme, surgit le *happening* comme forme d'expression artistique, cela aux États-Unis de façon presque simultanée. À cette époque, soit au début des années cinquante, Cage présente en première ses *Sonates et Interludes pour piano « préparé »*, composés entre février et mars 1948. À cette époque, Cage a déjà commencé à s'intéresser au zen et aux philosophies orientales, mais il lui reste à élaborer ses théories sur le hasard, qui lui seront inspirées par le *I-Ching*⁴¹. C'est à la même époque, cette fois-ci à l'été 1952, que Cage a mis en scène dans le hall du *Black Mountain College*, ce que nous reconnaissons aujourd'hui comme le premier « *happening* ». Nous concevons aisément, quelques décennies plus tard, que le « *Theater Piece No. 1* » n'a pas été créé en vase clos, plusieurs des collaborateurs et professeurs du *Black Mountain College* dont Joseph Albers, arrivent d'Europe et avec la circulation des artistes est assurée une circulation des idées philosophiques associées que l'on peut rattacher à l'avancement des arts.

⁴¹ « Although Cage had begun his studies in Zen and Eastern philosophies with Daisetz T. Suzuki, he had yet to be introduced to the *I Ching* and to incorporate chance procedures, which were anathema to Albers's emphasis on discipline and control, in his work ». Mary Emma Harris, 1987, *The Arts at the Black Mountain College*, MIT Publications, p. 146.

Les œuvres que Cage présente au *Black Mountain College* au début des années cinquante ont été nommées a posteriori, « *happening* » ou « performance » et déjà à la fin de 1950, lorsque des artistes, qui seront plus tard identifiés à Fluxus, comme Dick Higgins et LaMonte Young commencent à présenter leur travail, la dénomination ne pose plus de problème et est déjà plus distincte. En fait, le travail d'Allan Kaprow est diffusé à mesure qu'il avance, en autres par le biais d'articles et c'est ainsi que dans le *New York Times* d'octobre 1963, Kaprow publie « *An Artist's Story of a "Happening"*⁴² », soit un texte qui décrit quelques *happenings* et expose les essentiels de ce type d'œuvres. Comme le travail de Cage est connu et ses enseignements dispensés au Black Mountain College, l'émergence simultanée de Gutai est probablement attribuable à la similarité des expériences humaines à cette période, tout comme à une ascendance esthétique commune attribuable aux avant-gardes, plutôt qu'à une vague partant d'un point précis.

Après les faits, on prête aux artistes associés à Fluxus des manifestes, un chef ou un mouvement comme tel, mais tant les *interviews* de Maciunas que celles de ses proches, et ce bien après sa mort, contredisent cette idée. De même, comme nous l'avons vu plus tôt et au contraire de certains mouvements de la fin des années quarante ou du début des années cinquante, dont le manifeste porte la signature d'un noyau d'artistes et d'intellectuels – nous pouvons citer le manifeste automatiste québécois, *Refus Global* publié en 1948 et celui des artistes japonais concrets de Gutai publié en 1954 – le « manifeste » original de

⁴² Allan Kaprow, 1963, « *An Artist's Story of A Happening* ». *New York Times*, 6 oct.

Fluxus ne porte aucune signature. Remarquons toutefois que Beuys a repris le texte en 1970 pour y apposer, à la façon d'un *ready-made*, sa propre signature. Pour décrire les artistes associés à cette scène fluxusienne, certains historiens n'ont pas hésité, comme nous l'expliquions en début de texte, à utiliser le terme de « *misfits*⁴³ » en réaction à ce qui était perçu chez eux comme une attitude dissidente du courant de cette époque d'engagement politique et de revendications sociales. Mais avec le recul, quelque 50 ans après leur apparition dans le firmament new-yorkais et leurs coups de théâtre sur les scènes artistiques européennes, il est facile d'envisager, à la suite de cette petite incursion historique, que leur travail s'inscrit dans un certain courant artistique du XX^e siècle, ouvert à l'Europe et à l'Amérique, tributaire d'un esprit moderne, voire postmoderne et dans la lignée de Dada, du futurisme et peut-être même, sous certains aspects, du surréalisme.

Mais qu'est-ce que l'esprit Fluxus? Si nous avons fait cette petite remise en contexte historique, c'est avec l'espoir de faire ressortir cette tendance que nous pourrions dire « postmoderne » qui anime Fluxus et pousse ses membres à citer les courants précédents à répéter parfois des processus qu'ils savent propres à leurs prédécesseurs. Notre prochain chapitre sera donc voué à l'exploration de certaines théories de la fin du siècle passé et aux aspects particuliers des mouvements du XX^e siècle que nous pouvons relier à Fluxus. Il nous faudra donc reprendre

⁴³ Ou « *mésadaptés* », comme dans le titre du film de Movin, *The Misfits, 30 Years of Fluxus*, 1993, Danemark.

certaines aspects décrits plus haut et les lier de façon plus appuyée à certains textes fondateurs du XX^e siècle.

CHAPITRE II

L'expérience et l'intention en art au XX^e siècle et chez Fluxus en particulier

Dans le premier chapitre, en revisitant l'histoire des mouvements desquels Fluxus se réclamait par la voix de Maciunas et s'exprimait dans ses diagrammes, nous avons lié plusieurs phénomènes artistiques du XX^e siècle à cette réaction viscérale de l'artiste, figé devant l'horreur de la guerre, d'agir et de changer la réalité. Dans ce contexte, l'association de Fluxus à l'émergence d'une culture urbaine⁴⁴ new-yorkaise, celle des lofts et de la réappropriation des espaces urbains, est un fait important qui situe les manifestations et les entreprises les plus audacieuses de son chef de file, Maciunas, dans la veine théorique des thèses des récentes années sur l'art contextuel et l'esthétique relationnelle. En ce, ces deux courants, portés le plus souvent et respectivement par Paul Ardenne et Nicolas Bourriaud créent un trait d'union entre Fluxus et le situationnisme, voire l'existentialisme, à titre de manières d'envisager les pratiques artistiques fondées sur l'expérience et la spontanéité, issues d'un même refus, un point que nous élaborerons ici. Ce refus de « ce qui est », constitue le premier pas vers une nouvelle façon de percevoir la réalité. Lorsque nous remontons vers une des sources primaires de cette métamorphose de l'art, qui font dériver l'art du statut d'agent de la beauté à celui d'agent de la

⁴⁴ Cette expression, que nous utilisons depuis les débuts de cette recherche, est aussi reprise par Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle* (Presses du Réel, 2001) et par plusieurs auteurs américains en sa traduction anglaise « *urban culture* ». Nous pourrions donc dire de cette expression qu'elle est dans l'air du temps.

transformation, nous trouvons Marcel Duchamp. Une parenté que les acolytes de Fluxus reconnaissaient ouvertement et qui est explicite dans le diagramme « *Expanded Arts Diagram*⁴⁵ ». Cela dit, au XX^e siècle, qui veut être considéré comme de l'avant-garde se réclame de Duchamp et en liens avec les pratiques artistiques du Bauhaus ou l'intégration des procédés créatifs de John Cage. Nous ferons donc quelques remarques et associations sur ce point qui tient plus de la pratique artistique fluxienne et sera en conséquence traité plus amplement dans notre dernier chapitre. Donc, dans les prochaines pages, nous nous attarderons à expliquer en quoi Fluxus s'ancre dans ce mouvement global, affluant aussi de Dada, qui sans avoir sa charge énergétique, veut changer notre façon de voir et promouvoir de nouvelles valeurs tout en partageant quelques traits essentiels, que nous dirons « d'époque », avec les situationnistes. Nous exposerons aussi comment les œuvres créées dans ce contexte peuvent bénéficier de l'éclairage actuel apporté par des pratiques actuelles, telle qu'on le trouve dans les théories esthétiques de l'art relationnel et contextuel. Cette filiation entre le situationnisme et, par association, l'existentialisme et Fluxus, si elle n'est pas directe, se fonde sur un contexte intellectuel plus vaste, un contexte de négation de « ce qui est » au profit d'un nouveau monde, qui, comme nous le soulignons dans le premier chapitre réinsère Fluxus dans le contexte de son époque de protestations très médiatisées, lui enlevant quasiment son statut de « *misfit* ». Or, pour en discuter, nous appuierons nos

⁴⁵ Dans ce diagramme présenté dans les « Figures » en p. 121-122, Maciunas place Marcel Duchamp et le « *ready-made* » au haut d'une série d'influences qui donnent naissance aux « events » et à Fluxus. Tout de suite sous Duchamp, comme porteur de cette influence, se trouvent Ben Vautier et Georges Brecht.

propos sur les sources historiques contemporaines et internes de Fluxus, dont les écrits d'Allan Kaprow. L'art relationnel et l'art contextuel sont des théories actuelles, mais pour bien étayer notre propos, nous ne manquerons pas de parcourir plus rapidement l'art conceptuel et à l'art « social » qui précèdent et ses théories et sont autant de façons d'envisager la « production artistique » de certains aspects des œuvres réalisées dans le cadre de Fluxus.

Nous exprimions plus tôt que plusieurs artistes se réclament encore de Duchamp, pourtant cette figure emblématique de l'art a eu une production artistique et écrite très limitée et parmi les rares ouvrages signés de sa main⁴⁶, plusieurs ont été réédités et commentés après son décès. Cela dit, la qualité égale rarement le nombre et ces quelques réflexions sur l'art avaient la force nécessaire pour influencer presque toutes les générations d'artistes qui ont succédé à l'artiste. Alors que les constats de F.T. Marinetti dans son *Manifeste futuriste*⁴⁷ font aujourd'hui figure de prémonitions historiques sur l'aspect social et politique du XX^e siècle, les déclarations de Duchamp ont contribué au développement d'une nouvelle sensibilité et ainsi posé les jalons du développement d'un art nouveau qui s'adresse non seulement au regardeur, mais attend de lui une réponse.

⁴⁶ L'édition récente de *Duchamp du signe* de Michel Sanouillet, propose *La Mariée mise à nu par ses célibataires* (1914), *la Boîte verte* (1934) et *À l'infinifit ou Boîte blanche* (1966). À ce corpus fondamental s'ajoute la majorité des petits textes que Marcel ou son alias Rose signèrent dans divers catalogues et revues rares, ainsi que la transcription de quelques interviews et conférences. C'est donc dire presque tout Duchamp.

⁴⁷ Lista, Giovanni. 1973. *Le Futurisme, manifestes – proclamations – documents*.

Par conséquent, en lisant *Duchamp du signe*, nous relevons à travers les élocubrations de l'artiste la notion du « *do it yourself* », comme il l'explique dans son petit guide du *ready-made* et de l'instantané, des notions qui semblent toutes deux ouvrir à une conception participative et démocratique de l'art :

L'important est donc cet (ndlr auteur a biffé *cette*) horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à *telle heure*. C'est une sorte de rendez-vous⁴⁸.

Cet extrait signifie que l'on signe, on indique une heure à laquelle l'objet est devenu art, comme on fixe un rendez-vous à autrui. Dans ce cas-ci, le créateur a rendez-vous avec l'art et l'objet avec son destin. Or, cette idée du moment « désigné », ancré le présent, rappelle ce zen dans sa plus simple expression dont se réclamaient les associés de Fluxus et marque l'importance de l'intention dans le geste artistique. Ce geste délibéré illustre ce qui fait l'art : soit en premier lieu, la volonté de l'artiste. Quant à l'œuvre, même lorsqu'il s'agit d'un objet du quotidien ou fabriqué en industrie, son unicité est ainsi inscrite. De plus, les partitions d'événements ou d'actions, comme Duchamp les appelle et qu'il décrit dans *Duchamp du signe*, ont une parenté inévitable avec les « *events scores* » de Fluxus. Ces partitions sont de toute évidence la source d'inspiration des « *event scores* » et la place de Duchamp dans la section « *Events* » de l'« *Expanded Arts Diagram*⁴⁹ » appuie cette thèse.

⁴⁸ Marcel Duchamp, 1994, *Duchamp du signe*, p. 49.

⁴⁹ Figure 1 – p. 121.

Par exemple, dans *Erratum musical*⁵⁰, une feuille de musique, sur laquelle Duchamp a ajouté des consignes, sert de base à une œuvre scénarisée par l'artiste et qui consigne *l'intention* de l'artiste. Difficile de ne pas effectuer le parallèle avec les *events* inscrits sur papier et colligés dans des boîtes ou des cahiers (comme ceux de George Brecht⁵¹) et ces partitions. Ces œuvres ont donc en commun qu'elles se fondent sur un texte ou une partition destinée à la postérité.

Pour lier ces quelques réflexions aux pratiques subséquentes du XX^e siècle, des notions comme celle du hasard associé à ce que Duchamp appelle une, « (...) intention curieuse dont je ne suis pas responsable, une intention *toute faite* en quelque sorte⁵² », mettent encore de l'avant la volonté de création de l'artiste, même lorsqu'il laisse certains détails à la chance. Cette observation sur l'intention et le hasard a très certainement influencé les théories plus approfondies du hasard et de la chance que nous trouvons chez John Cage et elle n'est pas sans rappeler cette intention de l'artiste que nous dirons ici, un peu diluée par la volonté du spectateur, telle que la décrit Bourriaud dans *Esthétique relationnelle*⁵³.

⁵⁰ « I) Texte à répéter 3 fois par 3 personnes sur 3 partitions différentes composées de notes tirées au sort dans un chapeau. Pour Duchamp, le chiffre 3 est un chiffre magique. » Note dans *Duchamp du signe*, p. 51.

⁵¹ Ken Friedman, Owen Smith et Lauren Sawchyn (dir. publ.). 2002. *The Fluxus Performance Workbook*, p. 22-28.

⁵² Entretien Marcel Duchamp avec James Johnson Sweeney, 1994, *Duchamp du signe*, p.176

⁵³ Nicolas Bourriaud, 2001, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du Réel.

Dans ce contexte, la notion de « coefficient d'art » que nous retrouvons dans le texte de Duchamp, *Le processus créatif*, et qui est énoncée de cette manière dans le texte, « (...) "le coefficient d'art personnel" est comme une relation arithmétique entre "ce qui est inexprimé mais était projeté" et "ce qui est exprimé intentionnellement"⁵⁴ », se rapporte aussi à cette *intention*, qui peut être rattachée à l'acte délibéré tel que nous le trouvons chez Sartre⁵⁵. Sartre, un philosophe qui incarne très bien la mouvance d'après-guerre, clame dans *L'Existentialisme est un humanisme*⁵⁶ que nous sommes responsables de chacun de nos choix et que le refus même de s'engager est un choix qui contribue à nous définir. Or, refuser, c'est affirmer un parti, ce qui soulève le concept psychanalytique du non-dit ou de ce qui s'énonce par la négation. Cette expression de « coefficient d'art » est reprise par Bourriaud et bien d'autres théoriciens avant lui et elle n'est pas sans rappeler la dimension que l'on voulait arithmétique dans des mouvements comme la pataphysique et le mouvement littéraire Oulipo⁵⁷, l'ouvroir de littérature potentielle. En ce sens, Duchamp se présente au XX^e siècle comme un « ouhipo » ou un ouvroir d'histoire potentielle.

Plus tôt, nous relations que Duchamp avait semé dans la première moitié du siècle les germes d'une nouvelle forme d'art. C'est parce qu'il

⁵⁴ Marcel Duchamp, 1987, *Le processus créatif*, p. 12.

⁵⁵ Jean-Paul Sartre, 1996, *L'existentialisme est un humanisme*. Sartre explique ainsi la série de choix ou d'abstention qui constitue notre « vie » : « (...) cela n'implique pas que l'artiste sera jugé uniquement d'après ses œuvres d'art ; mille autres choses contribuent à le définir. Ce que nous voulons dire, c'est qu'un homme n'est rien d'autre qu'une série d'entreprises, qu'il est la somme, l'organisation, l'ensemble des relations qui constituent ces entreprises. »

⁵⁶ Sartre, 1996, *L'existentialisme est un humanisme*.

⁵⁷ Oulipo, 1988, *La littérature potentielle*.

a mis sur table des notions à repenser et des formules – analysées pendant des décennies et que nous reprenons encore aujourd’hui – qui ont fait mouche et ont changé notre conception du rapport au « récepteur ». Cette idée de la présence, que De Duve a traitée⁵⁸, que Bourriaud reprend et même dirons-nous qu’Ardenne « reformate », était déjà énoncée par l’artiste dans ses quelques écrits. Nous pouvons dire que l’œuvre écrite et artistique de Duchamp a amorcé un dialogue avec l’art, ceux qui le font comme ceux qui y réfléchissent (quand ils ne portent pas le même chapeau), qui se poursuit et ne semble pas destiné à s’éteindre.

De même, le large thème de l’art conceptuel se fonde sur les postulats de Duchamp et englobe les notions de contexte et de relation avec les spectateurs que proposent les théories de l’esthétique relationnelle et de l’art contextuel. Ainsi, lorsque Tony Godfrey dans son ouvrage *L’Art conceptuel* offre une définition très claire de cette typologie à large spectre et parmi les repères qui marquent les « quatre formes » d’art conceptuel, il mentionne d’abord le *ready-made*, première négation de l’objet dit d’art et première affirmation de la « désignation » comme acte créatif :

(...) un *ready-made*, terme inventé par Marcel Duchamp pour désigner un objet du quotidien présenté ou déclaré comme de l’art, qui nie par conséquent le caractère unique de l’objet d’art et la nécessité de l’intervention de la main de l’artiste ; une intervention, qui place une image, un texte

⁵⁸ Dans le recueil, *Essais datés I, 1974-1986*, on trouve un texte intitulé *La performance ici et maintenant*, publié au départ dans les actes du colloque *Performance* tenu à Montréal par Chantal Pontbriand en 1980.

ou un objet dans un contexte inattendu, et attire par conséquent l'attention sur ce contexte (le musée par exemple) ; une documentation, dans laquelle une œuvre, un concept ou une action requièrent la clarté de notes, de cartes, de graphiques, ou de photographies ; enfin, des mots, où le concept, la proposition prennent la forme du langage⁵⁹.

Ce qui ici distingue l'art conceptuel du reste de la production artistique, c'est qu'il remet en question, tout comme Duchamp, le concept d'objet artistique, à titre de bien ou de marchandise. Cette vision de l'œuvre d'art, comme agent de réflexion sur le contexte artistique ou amorce de la relation avec le spectateur, est à la base des théories de Bourriaud et d'Ardenne. En ce sens, dans un siècle où l'action et le geste sont devenus une forme d'art, l'art conceptuel était, et est, encore partout. Il ne faut donc pas s'étonner que beaucoup d'artistes conceptuels soient aussi théoriciens ou, à tout le moins, jettent les bases eux-mêmes des théories qui encadreront leur production. Fluxus en mettant l'*event* au centre de sa pratique artistique et en faisant de l'objet son support ou son constat a affirmé sa filiation avec Duchamp tel qu'indiqué dans les diagrammes de Maciunas. Mais encore plus près de Fluxus, se trouvait Cage, descendant de la pratique futuriste, tel qu'illustré dans le « *Expanded Arts Diagram* » et littéralement mentor de certains associés à Fluxus.

⁵⁹ Tony Godfrey, 2003, *L'Art conceptuel*, Éditions Phaidon, p. 7.

Cage, du hasard à l'expérience, pour arriver au zen...

De fait, dès qu'elle aborde John Cage, Hannah Higgins (la fille de Dick Higgins et Alison Knowles⁶⁰), dans son essai *Fluxus Experience*⁶¹, cite ses enseignements à la *New School for Social Research* à New York dans les années 1957-59 que des artistes comme George Brecht, Dick Higgins et Allan Kaprow ont suivis, pour expliquer l'importance de cet artiste au cœur de la pratique de Fluxus. Et, nous devons rappeler que ce que l'on reconnaît souvent comme le premier *happening* est une œuvre performative de Cage, réalisée au *Black Mountain College* en 1952. Malgré que les historiens plus près de Fluxus, comme Higgins, considèrent que le terme a été consigné par Kaprow à la fin des années « 50 », à la suite de la présentation d'œuvres de Dick Higgins, LaMonte Young et leurs contemporains. Dans *Silence*⁶², qui présente les écrits et les conférences de John Cage, ce dernier explique l'importance du zen dans son œuvre en ajoutant que le zen est un peu comme Dada, deux « entités » auxquelles on l'associe souvent, c'est-à-dire insaisissable et mouvant. Le zen, réduit à plus simple expression, c'est le libre « flux », l'enseignement tiré de l'expérience – ce que Hannah Higgins⁶³ décrit comme le fondement des œuvres de Fluxus – et la lumière intérieure qui se révèle à celui qui médite. Dans *Silence*, Cage raconte qu'il a eu la révélation que le silence n'existait pas après avoir été enfermé dans une chambre étanche, où il a constaté qu'il entendait toujours deux

⁶⁰ Higgins et Knowles sont parmi les membres les plus souvent associés à Fluxus et qui ont continué à représenter la mouvance Fluxus après la mort de Maciunas.

⁶¹ Hannah Higgins, 2002, *Fluxus Experience*, Université de Californie.

⁶² Cage, John, 1961, *Silence: Lectures and Writings*. Mot d'introduction de l'auteur, p. xi

⁶³ Hannah Higgins, 2002, *Fluxus Experience*, p. 103.

sonorités, une haute et une basse. Ces bruits, lui expliqua le spécialiste, étaient ceux de son système nerveux et de son système circulatoire. Le vide avait parlé à Cage : le bruit est la vie. Donc, la thèse de Cage sur la musique et le bruit voulait qu'il n'y ait jamais de silence, que des espaces plus ou moins meublés qui s'enchaînent et qui nous font prendre conscience de l'impossibilité du silence. « *There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear.*⁶⁴ », explique Cage dans un chapitre intitulé « *Silence* » dans le recueil éponyme. À ce propos, inspiré par le philosophe John Dewey, dans *Art as Experience*, Olivier Lussac expliquera ainsi cette esthétique du flux, « qui n'est pas un flux continu, mais se compose d'expériences uniques, impossibles à répéter⁶⁵ ». Cette description illustre très bien les propos de Cage, comme la notion d'expérience telle que nous la trouvons chez Fluxus.

De la même façon qu'en architecture ou en peinture, le vide en musique selon Cage n'existe pas. Cet espace est en continuité, toujours meublé de la vie qui continue de s'agiter autour de l'œuvre ou qui s'immisce dans l'œuvre. Nous comprenons donc un peu mieux la définition du zen de Cage, basée sur la valeur créative du vide, ce vide méditatif où tout devient possible ou comme un enchaînement entre deux actions, sur l'expérience ou la vie tout simplement qui contient tous les enseignements nécessaires. Dans cette optique, le recours au *I-Ching*, dit

⁶⁴ Cage, John, 1961, *Silence: Lectures and Writings*, p. 8. Traduction de l'auteur : « Un espace vide ou un temps vide, cela n'existe pas. Il y a toujours quelque chose à voir, quelque chose à entendre. »

⁶⁵ Olivier Lussac, 1999, *Happening & Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*, p.145.

le livre des transformations (*Book of Changes*⁶⁶) prend tout son sens, car l'analyse des hexagrammes se fonde sur le rapport entre des lignes parfois pleines, parfois coupées, qui ainsi alignées, créent des vides et des ouvertures pour symboliser dans ce système des éléments de la nature et ainsi orienter la lecture. Le « vide » est donc rempli de sens et contribue à la lecture d'un phénomène de la même façon que les objets qui le meublent le font.

Le début d'une typologie de « l'art action » avec Kaprow

Parmi les contemporains de Fluxus, voire ses associés, les écrits d'Allan Kaprow, rappelons-le un étudiant de Cage, ont aussi influencé les historiens de l'art qui se sont attaqués à théoriser les manifestations des décennies soixante et soixante-dix. Allan Kaprow, à titre de praticien et d'historien, a écrit pour différents médias, toujours dans le but d'expliquer les nouvelles formes d'art, mettant ainsi sur papier un vocabulaire pour désigner les œuvres performatives. Dans l'ensemble de textes, *Essays on the Blurring of Art and Life*⁶⁷, nous voyions poindre des concepts qui ont été repris dans les années quatre-vingt alors que plusieurs cherchaient à définir les nouveaux postulats artistiques. Assemblage, environnement, *happening* y sont définis et expliqués dans leur contexte. Par exemple, l'essai « *Impurity*⁶⁸ » écrit en 1963 décrit quelques observations sur la notion de « pureté » en peinture, souvent

⁶⁶ Richard Wilhelm (dir. publ.), 1989, *I Ching : Book of Changes*. Londres, Penguin Books.

⁶⁷ Allan Kaprow, 2003, *Essays on The Blurring of Art and Life*, UC Press.

⁶⁸ *Ibid.* p. 27-43.

associée à la pureté de la forme. Il ne tarde pas pour que l'association se fasse à la notion d'impureté en arts, telle que formulée par Guy Scarpetta dans les années quatre-vingt⁶⁹. Cela dit, Kaprow, issu de Fluxus, nous paraît le plus pertinent à cet essai en raison de cette consignation d'une terminologie qui s'applique à ce nouvel art que pratiquait Fluxus.

Donc, quant à l'expression *happening*, Olivier Lussac comme Hannah Higgins, dans leurs essais cités plus tôt, attribuent la première définition du phénomène à Allan Kaprow. Mais, Hannah Higgins citant l'artiste allemand Thomas Schmit⁷⁰, souligne « une dichotomie » entre les éléments symboliques du *happening* et les éléments « asymboliques » et « antiexpressionniste » de Fluxus. Pourtant, si nous nous relisons bien les principes que Kaprow énonce dans le texte « *The Happenings Are dead : Long Live the Happenings! (1966)*⁷¹ », nous constatons que sa définition semble avoir été conçue pour se mouler aux *events* de Fluxus conçus à cette époque. Parce que même Kaprow, ayant lui-même une pratique artistique, fera évoluer ses concepts avec les années, allant de *happening* à performance et plus simplement à action ou *event*. Or, dès les premières lignes de cet essai, il affirme que dans un souci de liberté, afin de ne pas être associés à une mode, ceux qui font des actions aiment bien prétendre que le *happening*, né quelque dix ans plus tôt, est une affaire finie d'où le titre de son essai. Toute chose considérée, de cet essai nous retiendrons en ce qui a trait à la théorie, que Kaprow semble

⁶⁹ Guy Scarpetta, 1985, *L'impureté*, Grasset.

⁷⁰ Hannah, Higgins, 2002, *Fluxus Experience*, p. 77-78.

⁷¹ Allan Kaprow, 2003, *Essays on The Blurring of Art and Life*, p. 59-65.

s'être abreuvé à la source duchampienne comme plusieurs des artistes associés de Fluxus. Mais il est possible dans un groupe dont les œuvres se côtoient qu'un artiste plus versé en théorie apporte un principe que le groupe le répète ensuite sans y voir nécessairement la source historique. Ainsi, l'essai de Kaprow met par écrit certains éléments fondamentaux de la pratique fluxusienne des années soixante, il faut donc accepter que certains de ces principes aient été dépassés avec les années.

Par exemple, le premier suggère de « brouiller autant que faire se peut la frontière entre le *happening* et la vie quotidienne⁷² » (d'où le titre du recueil) pour atteindre une certaine réciprocité entre le fait main et le *ready-made*, proposant ainsi implicitement un lien entre le Bauhaus et Duchamp, une association que Maciunas fait lui-même. C'est donc une réinsertion de l'art dans la vie qui se profile ici. Le deuxième principe propose d'éliminer tout ce qui est habituellement contenu et sous-entendu dans la notion d'art et de sortir les actions des lieux consacrés, comme les galeries, les théâtres et les lieux parallèles (cafés, bars), pour aller là où est la vie⁷³. Nous verrons plus loin dans ce chapitre comment Paul Ardenne traduit ce concept et l'adapte à l'art contextuel. Cette constituante nous rappelle la purge dadaïste, qui voulait tout détruire pour reconstruire, puis le manifeste de Fluxus – mis en forme par Maciunas, mais jamais endossé – qui proposait une purge de la société⁷⁴

⁷² Citation originale : « *The line between the Happening and daily life should be kept fluid and perhaps indistinct as possible.* » Allen Kaprow, 2003, p. 62.

⁷³ « *...steer clear of art gallerie, theaters, concert hall and other cultural emporia (...)* » Allan Kaprow, 2003, p. 62.

⁷⁴ *Illustration présentée en p. 11.*

et nous ramène aussi à cette « attitude socialisante ⁷⁵» des pratiques ludiques, proposée par Debord et le situationnisme. Ces derniers étant associés à la sociologie de l'art et aux fondements théoriques marxistes. De même, dans le lettrisme, dont se dissociait aussi Fluxus, Isou se réclamait aussi de cette purge et de cette réappropriation des lieux symboliques, en distinguant les vrais dadaïstes des faux⁷⁶. Fluxus a toujours écarté de possibles parentés d'esprit avec ces mouvements, mais avec le recul, certains points de vue philosophiques semblent coïncider. Or, si nous continuons à explorer la théorie de Kaprow, pour éviter la répétition et favoriser la spontanéité, le troisième principe incite à créer des œuvres dans des lieux toujours différents, voire à faire des actions qui se déroulent en transit d'un lieu à un autre⁷⁷ – nous pensons ici aux visites guidées de Fluxus ou à l'utilisation de la poste comme lieu virtuel de rencontre, ce qu'est le « *mail art* ».

Nous avons donc parlé d'espace et de contenu et le principe suivant propose une harmonisation du temps et de l'espace dans l'action, sans ellipse ou ralenti, afin que tout ce qui arrive se déroule en temps réel ou naturel⁷⁸. Ce principe d'un temps que l'on laisse se dérouler, sans sentir le besoin de l'adapter à des règles narratives qui visent le maintien d'une tension ou d'un suspens narratif, présent même en musique, est très zen et sûrement inspiré des premiers *happenings* ou actions de John

⁷⁵ Mirelle Bandini, 1998, *L'Esthétique, le Politique de Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957)*, p. II.

⁷⁶ Isidore Isou, 1973, *Les véritables créateurs et les falsificateurs de DADA, du Surréalisme et du Lettrisme (1965-1973)*.

⁷⁷ « *Some of this may take place en route from one area to another (...)* » Allan Kaprow, 2003, p. 63.

⁷⁸ « *Whatever is to happen should do so in its natural time (...)* » Allen Kaprow, 2003, p. 63.

Cage qui sont parfois titrés d'une durée et de son contenu. Il englobe aussi cette notion d'expérience didactique exposée dans l'essai Hannah Higgins⁷⁹ et celle plus zen où tout ce qui se passe maintenant est plus important que ce que l'on a prévu exprimer et que le but même de l'action. Dans le principe « 5 », Kaprow s'attarde au choix de la matière ou du matériau, qui doit être utilisé de la façon la plus littérale et pragmatique qu'il soit possible, en opposition à ce qui est poétisé ou élevé au rang d'art. En ce, nous retrouvons ce que Hannah Higgins explique lorsqu'elle décrit Fluxus comme un art de l'information (référant aux partitions et aux nombreux documents) et de l'expérience, qui n'est pas au sujet (*about*) d'un objet, mais qui est (*is*) l'objet⁸⁰. Le *happening*, dit aussi Kaprow, ne doit pas être une œuvre répétée ou renouvelable⁸¹ et ses participants ne peuvent être des professionnels⁸². En ce, nous pourrions revenir à Lussac et son interprétation de Dewey, ce principe pouvant être rattaché au fait que chaque événement est unique. Le dernier principe énoncé par Kaprow touche l'aspect participatif du *happening*, en statuant qu'il est hors de question dans ce type d'œuvre que le public soit un auditoire passif, convié à un événement scénarisé, dont il peut même connaître le dénouement à l'avance. Kaprow explique qu'un *happening* exécuté devant un auditoire

⁷⁹ Hannah Higgins, 2002, *Fluxus Experience*.

⁸⁰ Ainsi dans les Fluxkits, ce qu'on trouve n'est pas à-propos de la sensation causée par l'objet, c'est l'objet : « *In the Fluxkits, actual stuff is present – "That is a pom-pom" ; it not about a pom-pom unless a particular user proceeds down that path of association.* », Hannah Higgins, 2002, *Fluxus Experience*, p. 36.

⁸¹ Cette idée que l'œuvre ne peut être reproductible est très similaire à ce que Thierry de Duve exprimait dans le texte *La performance ici et maintenant*, repris dans les *Essais – datés I, 1974-1986*.

⁸² Kaprow utilise les mots « *unrehearsed* » et « *nonprofessionals* » (Allen Kaprow, 2003, p. 63)

soumis et sympathique n'est pas un *happening*, c'est du théâtre pur et simple⁸³. Ce principe rejette les conventions symboliques que certains artistes incluaient dans la notion de *happening*. Le théâtre, dans sa forme classique avec son récit organisé et ses conventions de recréation de la réalité, a été contesté par tous les ascendants historiques desquels se réclame Fluxus, dont les futuristes. Dans un article du New York Times, Kaprow dira du *happening* :

In principle, a Happening is an assemblage of events, which also includes people as part of the whole. Images in action, noise, and direct physical contact, are, for me, generally more eloquent than words. ⁸⁴

En ces circonstances, ce sont donc là les principes d'un certain « art-action » éphémère que nous pouvons qualifier de pratique et ancré dans la vie quotidienne. Pour illustrer ce principe, pensons aux tabliers de Maciunas qui représentent les organes et viscères qu'il y a dessous. Les boîtes de Fluxus ou plus largement les *events* sont aussi des œuvres pragmatiques qui reposent sur la forme adaptée au contenu ou sur l'exécution la plus prosaïque possible d'un geste du quotidien – comme nous le verrons dans le troisième chapitre.

Nous pouvons facilement relier les principes de Kaprow à Duchamp, au Bauhaus et au zen, quelques-uns des éléments sur lesquels Maciunas s'appuie pour étayer l'histoire de Fluxus dans ses diagrammes. Cela dit, le *happening*, comme toute action fondée sur une intention artistique ne

⁸³ « *A Happening with only an empathic response on the part of a seated audience is not a Happening at all; it is simply stage theater.* » Allen Kaprow, 2003, p. 64.

⁸⁴ Allan Kaprow, 1963, « *An Artist's Story Of A "Happening"*, *New York Times*.

peut éluder les incontournables que sont la *présence*, le *lieu* et la *participation*. En ce sens, dans la diversité de la production d'une association d'artistes aussi mouvante que Fluxus, nous admettons que la « production de Fluxus » a varié selon les époques et les artistes plus présents pour dans certains cas se distancier de qu'on décrivait comme le *happening* à ses premières heures. Mais le trait d'union des différentes époques et des tangentes des artistes qui se sont associés à Fluxus se trouve dans les théories plus récentes comme celles de l'art relationnel et contextuel.

De cette « présence » qui altère la réalité, puis de l'entrée en relation dans l'art

Bourriaud, historien de l'art, arrivé sur la scène dans les années « 90 », a amorcé à son tour un dialogue avec les formulations et les concepts duchampiens. Tout d'abord, pour situer historiquement son essai, *Esthétique relationnelle*⁸⁵, il attribue dans l'introduction le changement sociologique qui s'opère après la deuxième guerre mondiale à l'accroissement des réseaux de transports, de télécommunications; bref à toute cette technologie de communication et de la relation qui selon lui procède, « à un désenclavement progressif des sites isolés, qui va de pair avec celui des mentalités⁸⁶ ». Cette accélération des technologies, qui était annoncée au début du siècle par Marinetti, puis qui a contribué

⁸⁵ Nicolas Bourriaud, 2001, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du Réel.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 14

à étoffer la théorie de Lyotard⁸⁷ sur le postmodernisme, est un fait historique tangible qui peut prêter à différentes interprétations, mais que nous ne pouvons ignorer dans l'observation du contexte historique du XX^e siècle. L'interprétation qu'en fait Bourriaud, en ce qui a trait au « désenclavement des sites isolés » et des mentalités, est juste. Ceci étant dit, nous sommes tentés d'y ajouter que selon la société où nous évoluons, malgré la grande démocratisation des moyens de transport, il se développe dans l'amoncellement des moyens de communication cette illusion de la « présence », presque de l'ubiquité de tous, qui contribue à rendre obsolète la réelle présence de deux corps en un même lieu. Pourtant, en ce moment, l'idée que la planète est reliée dans tous ses recoins isole encore plus certaines sociétés, dont l'Afrique, pour ne nommer que cet exemple à la mode, ne sont pas branchées ou n'ont pas accès librement à Internet⁸⁸. Ce jeu sur la médiatisation de la présence a commencé dès que les technologies d'enregistrement vidéo et audio se sont allégées suffisamment pour devenir portables, voire faire parties de la panoplie domestique habituelle. Pensons à cet engouement pour les bandes électroniques audio (la nouvelle technologie d'alors), partagé par les artistes des années « 70 », dont Andy Warhol et ses proches qui enregistraient toutes leurs conversations. De la même façon, les bandes (*tapes* en anglais) de Yoko Ono, Charlotte Moorman ou d'autres artistes associés à Fluxus et intéressés aux arts électroniques sont aujourd'hui tout autant documents d'archive qu'œuvre d'art. Car, ces bandes pouvaient à la fois documenter la vie quotidienne, les relations, pour

⁸⁷ Dès les premières pages de l'essai *la Condition postmoderne* (1979), Lyotard énonce cette accélération du développement des sciences et technologies.

⁸⁸ Bibliothèque Osiris, 2003, *L'Internet en Afrique*. www.osiris.sn/article531.html

parfois aussi servir de base à une création. Cela dit, 30, voir 40 ans plus tard, lesdites bandes mettent surtout en relief la quasi-scénarisation de ces rapports captés et la distance entre les parties de cette étrange communication sans coprésence des locuteurs. Il est de notre avis que la technologie et la science investissent les œuvres d'art d'après-guerre, souvent pour opposer la chair aux circuits, pour souligner ce paradoxe de la « médiatisation » et de la « présence » désincarnée. Ce qui vient appuyer cette thèse selon laquelle le village global que promettait McLuhan⁸⁹ s'est réalisé ou virtualisé, mais il demeure néanmoins en partie utopique puisque cet espace virtuel se partage presque exclusivement entre des villageois issus des pays industrialisés et laisse donc aux portes de la ville une grande partie de l'humanité.

Donc, Nicolas Bourriaud, pour élaborer son postulat sur cette esthétique relationnelle qui reprend et distingue certaines œuvres conceptuelles ou contextuelles pour créer une nouvelle catégorie englobant un « nouveau type d'œuvres », a refait une synthèse des grandes lignes du cheminement historique et théorique que nous avons parcourue dans cet essai. Ainsi, au sujet de la participation et de la « présence du spectateur⁹⁰ », comme l'avaient nommé les théoriciens de la performance dans les années « 80 », Bourriaud dira que :

La « participation » du spectateur, théorisée par les *happenings* et les performances Fluxus, est devenue une constante de la pratique artistique. Quant à l'espace de

⁸⁹ Marshall McLuhan, 1962, *The Gutenberg Galaxy*, UTP.

⁹⁰Thierry de Duve (*Essais datés*, 1987), comme Rosalee Goldberg (*Performance: live art, 1909 to the present*, 1979) parlent de présence et de « l'ici-maintenant ».

réflexion ouvert par le « coefficient d'art » de Marcel Duchamp, tentant de délimiter précisément le champ d'intervention de récepteur dans l'œuvre d'art, elle se résout aujourd'hui dans une culture de l'interactivité qui pose la transativité de l'objet culturel comme un fait accompli⁹¹.

C'est donc à cette médiatisation que s'oppose l'œuvre dite relationnelle en ramenant à l'avant-plan la présence du spectateur et de l'œuvre dans un même espace.

Cela implique alors que la présence du spectateur est non seulement une condition *sine qua non* de l'œuvre, mais que tout dépend entièrement du récepteur et de la relation « transactionnelle » (ou de l'échange) entre l'œuvre et lui. Bourriaud aborde aussi ce lien entre l'art et la science où l'artiste développe son projet sur le modèle de la méthode empirique, présument du résultat de son œuvre, posant donc une hypothèse et utilisant la galerie comme laboratoire. À son avis, *Coyote* de Beuys fait partie de cette première catégorie. L'artiste avait une théorie, viable ou non, sur ce qui arriverait lorsqu'il serait enfermé avec l'animal sauvage, par la suite il a mis à l'épreuve cette théorie. Cela s'oppose aux œuvres fondées sur l'action de Carsten Höller qui propose le plus souvent un contexte d'expérience au sens scientifique du terme ou crée parfois un dispositif et il met ensuite certaines balises tout en acceptant comme partie intégrante de l'œuvre un résultat qui peut varier selon certains paramètres, dont la présence des visiteurs. Un exemple récent du travail Carsten Höller est cette exposition

⁹¹ Nicolas Bourriaud, 2001, *Esthétique relationnelle*, p. 26.

monumentale présentée à l'Espace Shawinigan⁹² à l'été 2007, dans laquelle l'artiste soumet, entre autres, une œuvre *in situ* intitulée, « *Le problème belge* » et qui devait mettre en scène des étourneaux du Québec et de l'Ontario, dans le but d'observer si du contact de ces deux groupes découlerait un nouveau langage aviaire. De toute évidence, cette hypothèse farfelue, fondée sur un canular médiatique⁹³, ne tient pas compte de certains facteurs scientifiques connus. Alors, d'entrée de jeu, lors de la préparation de l'exposition, la capture des oiseaux fut pratiquement impossible et les quelques spécimens qui se sont trouvés attrapés, se sont laissés mourir en quelques jours, après avoir dans plusieurs cas tués préalablement leurs codétenus.

L'expérience ne fut donc jamais menée jusqu'à l'étape de la vérification de l'hypothèse. Cet exemple⁹⁴, ressemble à tous ceux que sert Bourriaud et c'est justement sur ce qu'il nomme ce « flou » quant à l'issue de l'expérience artistique, qu'il appuie l'idée d'une esthétique moins contrôlée par l'artiste et liée à l'interaction. D'où, un peu plus tôt, notre description de cet effet comme celui d'une intention « diluée ». Cela dit, nous croyions que l'effet subversif du travail de Höller est étroitement

⁹² La direction artistique de l'Espace Shawinigan est assurée par le Musée des beaux-arts du Canada. Difficile ici d'ignorer l'aspect « contextuel » au sens où Ardenne l'entend, puisque cette œuvre tenue dans un centre autogéré n'aurait pas la même portée politique que lorsque l'artiste la crée pour une institution nationale.

⁹³ Le 14 décembre 2006, RTBF a annoncé dans une « politique-fiction » digne d'Orson Wells que la Flandre venait de proclamer son indépendance. Plusieurs médias ont repris la nouvelle inventée, ramenant à la surface ce que les politologues ont appelé le « problème belge » et qui se fonde sur la dualité linguistique et politique qui perdure entre la Wallonie et la Flandre. <http://tf1.lci.fr/infos/monde/0,,3368506,00-emission-scandale-rtbf-extraits-.html?trk=1&e=188>

⁹⁴ Je dois préciser avoir travaillé de 2006 à 2007 au Musée des beaux-arts du Canada.

lié au fait indéniable que dans ce flou, l'artiste dissimule l'idée réelle qu'il a de son œuvre, voire de son impossible réalisation. L'impossibilité ou l'aléatoire est une composante de l'œuvre. À titre comparatif, en lisant les propositions d'*events* dans le *Fluxus Performance Workbook*⁹⁵, nous notons que les *events* présentés sont autant de propositions dont l'issue sera déterminée par les facteurs environnementaux et relationnelles de la performance. Donc, l'esthétique en jeu dans une œuvre dite relationnelle se distingue de celle des œuvres plus conceptuelles ou même contextuelles, car au contraire d'une œuvre comme *Coyote*, l'hypothèse finale quant au dénouement de l'expérience n'est pas posée fermement, « leur auteur n'a pas d'idée préétablie de ce qui va se passer : « l'art se fait dans la galerie, comme Tristan Tzara pensait que "la pensée se fait dans la bouche" »⁹⁶, justifie Bourriaud. Et voilà que Dada refait surface et cette fois-ci détruit l'idée que quelque chose de précis doive arriver. Mais peut-on vraiment prétendre ne pas avoir d'intention ? Signer le résultat d'une œuvre en l'admettant comme sienne, ne constitue-t-il pas d'endosser la responsabilité de ce qui a eu lieu ? Nous croyions que oui.

Donc, une œuvre dite relationnelle, en regard de paramètres en apparence « fuyants » comme l'admet Nicolas Bourriaud, vise plus qu'une « simple présence dans l'espace », plus qu'une mise en relation silencieuse :

⁹⁵ Friedman, Smith et Sawshyn, 2002, *Fluxus Performance Workbook*. Performance Research Book, e-Publication

⁹⁶ Nicolas Bourriaud, 2001, *Esthétique relationnelle*, p. 43.

(...) elle s'ouvre au dialogue, à la discussion, à cette forme de négociation interhumaine que Marcel Duchamp appelait « le coefficient d'art » - et qui est un processus temporel, se jouant ici et maintenant.⁹⁷

C'est donc là que le facteur de subversion entre en question. Car de la controverse possible se dégage la possibilité d'une discussion ou à tout le moins d'un échange entre les parties engagées dans l'œuvre. En ce qui a trait à l'esthétique de la forme, si chaque artiste a son propre univers de référence, ses méthodes d'intervention, soit un fil conducteur qui caractérise son travail, Bourriaud remarque que ce qui relie les œuvres de différents artistes dépasse la simple parenté iconographique ou thématique pour rejoindre un champ plus large, celui de la philosophie et dans ce cas-ci, plus précisément celui de « la sphère des rapports interhumains⁹⁸ ». Ainsi, c'est ce dialogue avec le spectateur, cette interaction et son inscription dans la sphère des échanges sociaux qui font l'art relationnel. Il établit même une correspondance entre la production de masse qui était au Pop art et à l'art minimal, ce que cette « sphère relationnelle » est à l'art d'aujourd'hui. Nous lions cette considération à ce qu'on appelle souvent la fonction de l'art dans la société et qui se scinde avec les théories d'Ardenne et Bourriaud en deux champs esthétiques bien délimités en ce qui a trait à l'intention. Car ces deux théories reconnaissent l'existence, d'une part d'une esthétique fondée sur une recherche de formes visuelles qui, dans son élaboration, laissent sur son passage des « objets-témoins », à valeur économique variable. Ce qui s'oppose à l'autre champ artistique, dont

⁹⁷ Nicolas Bourriaud, 2001, *Esthétique relationnelle*, p. 43.

⁹⁸ *Ibid.* p. 44.

l'esthétique est fondée sur un projet social (nous incluons dans ce vocable la dimension contextuelle) qui n'existe que lorsque l'œuvre est accomplie, reçue, critiquée ou modifiée par le spectateur. Art contextuel et art relationnel se situent de toute évidence dans ce dernier champ. Remarquons que les œuvres ainsi créées laissent peu de « constats » de leur passage, sinon des critiques dans les médias, ce qui est en soi significatif et nous ramène à notre première approche de Fluxus via les médias. En ce sens, l'esthétique relationnelle modifie notre rapport à l'œuvre et devient un agent de transformation qui intervient au cœur des rapports sociaux remettant en question le système économique auquel participe l'objet d'art traditionnel. Nous pensons même que ce n'est pas un hasard si cette esthétique relationnelle s'affirme en marge, voire contre un marché international de l'art où l'objet artistique se transforme en l'objet d'une spéculation financière hors proportion. Cela nous ramène à l'intention de l'artiste et à cette thèse de départ qui voulait que les artistes qui se sont attaqués au projet de changer l'art aient pris cette direction avec le but avoué de renouveler les sensibilités, mais aussi pour proposer de nouvelles avenues en société. Nous nous retrouvons donc dans l'esthétique relationnelle avec des intentions très proches de celles que nous décrivions dans le chapitre précédent ne parlant de Dada et de Fluxus.

En ce sens, même si Bourriaud se tient à distance des courants forts de la deuxième moitié du XX^e siècle, comme le situationnisme, cette esthétique de la sphère relationnelle qui procède en marge du système économique ou si l'on préfère, échappe à ses règles habituelles, critique

de façon implicite le système capitaliste qui englobe quasiment toute la production artistique. De même, cette idée d'une finalité dans la transitivité ou de l'action de l'œuvre sur le récepteur, que décrit Bourriaud, peut être reliée plus largement, sans s'égarer, à cette conception contemporaine de la « société du spectacle⁹⁹ » où la représentation est créée à partir des moyens existants et participe à un échange social et économique tel qu'énoncé par Debord. L'art contextuel est encore plus près de ce concept et de façon plus explicite, mais encore une fois, ce qui n'est pas dit dans la théorie de Bourriaud ressort encore plus quand nous l'énonçons. Guy Debord a mis de l'avant ce concept en l'inscrivant dans la veine situationniste appuyée sur le marxisme, soit en critiquant la notion d'objet dans le système économique capitaliste où tout a un prix. Alors, en ramenant à l'avant-plan ce qui se marchande mal, soit la relation et les effets moins quantifiables du spectacle (donc cette relation entre le spectateur et le spectacle) cette théorie relie en quelque sorte par ce refus ou le « non-dit », comme nous l'appelions plus tôt, la performance et l'art relationnel aux assises fondatrices du situationnisme.

Dire non à une chose, c'est souvent accepter son contraire

Nicolas Bourriaud mentionne souvent Fluxus dans son essai à titre d'exemple et pour distinguer la pratique de ses artistes associés de celle

⁹⁹ Guy Debord, 1967, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.

des artistes qu'il inclut dans une pratique esthétique relationnelle. Pour l'historien, Fluxus utilise les procédés « relationnels » que sont devenus les invitations, les rencontres spontanées et les rendez-vous comme un vocabulaire ou un « socle lexical ». Avec donc, une volonté claire, une intention affirmée, ce qui s'oppose à cette intention fuyante qu'a choisi Bourriaud pour définir l'esthétique relationnelle. Nous croyons que cette relecture est historique et, quoique valable, nous devons souligner que certains types d'œuvres associés à Fluxus s'inscrivent dans une venue relationnelle, mais les autres unités lexicales que ces artistes utilisent proviennent de champs historiques multiples, relevés par Maciunas et que nous avons énoncés plus tôt, soit entre autres, le zen, le vaudeville et le Bauhaus. En élargissant ainsi leur axe paradigmatique¹⁰⁰, utilisant parfois comme paradigme le relationnel, parfois le zen ou tout autre élément lexical accepté par le groupe, Fluxus a créé différents types d'œuvres dont nous répertorierons quelques exemples dans notre dernier chapitre. Parce que si nous considérons les objets de Fluxus, comme les *Flux Smile Machine*¹⁰¹, leur portée littérale et leur fonction intrigante est dans la même lignée que les objets d'un Carsten Höller. Cela dit, si Fluxus ne marquait pas toujours une intention claire dans chaque œuvre regroupée sous sa bannière, chaque œuvre avait certainement pour but de nous faire voir la réalité d'une

¹⁰⁰ Ici nous utilisons les axes paradigmatique (types de mots) et syntagmatiques (leur variation) pour montrer que dans Fluxus une œuvre peut parfois utiliser le zen, le relationnel ou le vaudevillesque pour obtenir une fin esthétique ou de communication. Ces principes seront illustrés dans le dernier chapitre.

¹⁰¹ George Maciunas a conçu des petites machines destinées à écarter les lèvres pour créer une grimace près du sourire dénaturant le geste heureux qu'est normalement le sourire, voir illustration dans le dernier chapitre.

façon différente, de nous faire pencher sur les petites choses ou de voir l'envers des choses. Tandis que la société vivait une ère de protestation, Yoko Ono disait « *Yes*¹⁰² » ou refusez le refus.

Le situationnisme refusait l'étiquette de mouvement politique, tout comme Fluxus refusait d'être une école, un mouvement ou toute autre forme organisée et labellisée d'organisation. C'est d'abord sur cette affirmation du refus d'appartenir à une philosophie que se rejoignent, dans un certain esprit d'époque, ces deux mouvements. Dans le précédent chapitre, nous discutons de la notion de destruction, telle qu'élaborée par Kristine Stiles et illustrée entre autres par le *Cut Piece* de Yoko Ono. Cette interprétation revisite des œuvres qui appartiennent à un ensemble historique plus large, de la même façon que Bourriaud et Ardenne reprennent un même corpus d'œuvres pour le relier aux éléments d'une relecture des événements du XX^e siècle et à leur prolongement dans le contexte actuel. C'est plutôt sur la méthode que se rejoignent implicitement Fluxus et le situationnisme. Mirella Bandini dans *L'Esthétique, le Politique de Cobra à l'Internationale Situationniste* résume ainsi la méthode situationniste qui dans l'absolu se fonde des valeurs partagées par Fluxus :

(...) la méthode situationniste de critique et de construction expérimentale de la vie quotidienne, fondée sur une totale libération des désirs humains (en opposition au conditionnement de besoins fabriqués, nés de la société de

¹⁰² Une œuvre de l'exposition de Ono à la *Indica Gallery*, de Londres en 1966, était constituée d'une échelle, au bout de laquelle une loupe permettait de lire un minuscule « *Yes* » écrit sur le mur. Ce « *Yes* » marqua la production de Ono, par ailleurs souvent constituée d'actions et dénuée de jugement négatif sur leur résultat.

consommation) et sur l'explosion de la subjectivité et de la spontanéité¹⁰³.

Or, si nous relient ici Fluxus et le situationnisme à cette idée du refus de l'idéologie et à une certaine méthode fondée sur la spontanéité et l'expérience, les moyens pour exprimer ce refus se sont manifestés de manières très différentes dans les deux mouvements. Dire « oui », jouer sur l'axe syntagmatique, pour faire ressortir le contraire d'un énoncé ou utiliser l'humour pour nier un discours, c'est prendre position, de manière plus zen, voir plus intellectuelle, dirons-nous, mais soit.

De Debord à De Duve, difficile d'ignorer les performances participatives de Fluxus, les « tours guidés¹⁰⁴ », organisées par ces artistes associés et tout un éventail d'œuvres qui ne peuvent exister que dans cet « ici et maintenant » et cette spontanéité, reprise à même les écrits de Duchamp, puis que nous trouvons dans plusieurs essais sur la performance¹⁰⁵ et décrits comme qualités intrinsèques présentes dans les œuvres relationnelles ou contextuelles des artistes des récentes décennies. Même si l'on y voyait uniquement un procédé, l'intérêt de la théorie de Bourriaud dans le présent contexte est qu'elle ajoute quelques

¹⁰³ Mirella Bandini, 1998, *L'Esthétique, le Politique de Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957)*, Ed. Sulliver et via Valeriano, Rome, p.38.

¹⁰⁴ Allan Kaprow, 2003, *Essays on the Blurring of Art and Life*, p. 63, décrit ainsi une certaine veine de « happenings »: « *Some of this may take place en route to one area to another, using public transportation and the mails. This will increase the tension between the parts and will also permit them to exist more on their own without intensive coordination.* »

¹⁰⁵ Thierry de Duve intitule « *Performance ici et maintenant* », un essai sur la performance publié initialement dans les actes d'un colloque initié par Chantal Pontbriand en 1981 (Éd. Parachute), puis repris dans *Essais Datés 1974-1986* (Différence, 1987).

pistes pour établir une certaine typologie des œuvres des artistes associés à Fluxus.

Ce dialogue sans fin : « l'ici-maintenant » en contexte de Paul Ardenne

Paul Ardenne, dans son essai *Un art contextuel*, fait lui aussi le résumé historique de circonstances, reprenant les mêmes jalons que Bourriaud ou Goldberg, puis, explique ce qui à son avis constitue une œuvre contextuelle :

Art d'intervention et art engagé de caractère activiste (*happenings* en espace public, « manœuvres »), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performances de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle¹⁰⁶.

Comme nous le remarquons en citant Allan Kaprow au sujet du *happening*, la définition d'Ardenne partage certains traits avec les principes de Kaprow, dont cet « investissement de l'espace urbain » et ce « caractère activiste ». Le choix des mots d'Ardenne ou champ lexical qu'il utilise pour décrire les œuvres qu'il regroupe sous le vocable « contextuel » marque bien un parti pris pour l'art engagé et participatif. Pour Ardenne, le contexte « consigne le lexique », et correspond aux éléments contextuels auxquels se rapporte l'œuvre. Il expose une vision de l'artiste contextuel « insérant » son art dans la réalité ou se « glissant » lui-même dans la réalité pour créer cette dite coprésence nécessaire. Dans cette optique, l'artiste devient comme il le

¹⁰⁶ Paul Ardenne, 2004, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, p. 11.

dit, un « producteur d'événements », un agent de l'art, en ce qui lie l'art et la société. Ainsi, l'artiste contextuel s'insère dans la réalité ou y insère son œuvre, pour engager une relation avec le spectateur ou comme le dit Ardenne, pour faire plus que représenter la « réalité ». « L'art contextuel tourne le dos aux abstractions et préfère les êtres. ¹⁰⁷», explique Ardenne. Ce qui relie la théorie d'Ardenne à cette idée de l'expérience, du « *is* » plutôt que du « *about* » exposé plus tôt par Hannah Higgins. L'art contextuel, au même titre que l'art relationnel, se fonde sur la présence et est toujours en relation avec son vis-à-vis et devient, dirions-nous, son miroir social. Cela est assez semblable au travail et à la vie de Maciunas qui n'hésitait pas à enfiler le costume de l'imprimeur, du business man ou du développeur immobilier pour matérialiser sa vision et intervenir en quelque sorte directement dans la réalité. Ainsi, l'art et la vie s'entremêlaient hors des galeries et des lieux usuels voués à la diffusion de l'art.

La condition d'être de l'artiste chez Ardenne n'est plus celle de l'exclu ou de ce poète qui erre aux portes de la cité, comme le souhaitait Platon¹⁰⁸. Non, ce qui fait l'artiste serait plutôt un refus de certains aspects de la société. Ainsi, ancré dans le tissu social, l'artiste constate les imperfections de la sphère où il évolue. Ardenne ajoute même qu'il met en lumière « sa perfectibilité », ainsi son action ou son œuvre devient un vecteur dynamique du changement possible. Là, est l'engagement, cette notion fondamentale qui distingue Ardenne de

¹⁰⁷ Paul Ardenne, 2004, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, p. 31.

¹⁰⁸ Platon, 2002, *La République*. « Livre X ».

Bourriaud et qui se traduit par une participation active à toutes les composantes de la réalité. D'ailleurs, dans le chapitre « *L'art comme participation* », Ardenne ajoutera que :

(...) l'œuvre convie [dynamiquement] à elle-même et à plus qu'elle-même, incite au lien à vivre ici et maintenant, œuvre jamais achevée puisque « participative.¹⁰⁹

Cet engagement ou cette responsabilité de l'artiste face à ce qu'il met en circulation, donne à voir ou à comprendre, est en continuité de ce que nous décrivions plus tôt comme un art qui propose de nouvelles avenues pour concevoir la société. La nature des liens entre les personnes, leurs rapports aux valeurs véhiculées par leur milieu, donc leur participation sera dictée par le frottement de certaines mœurs avec le contenu de l'œuvre. Dans ces circonstances, l'artiste qui vit dans la société où il crée est conscient des possibles résultats et sans vouloir dicter une fin à son œuvre, attend une réaction et n'est pas naïf et démuni devant celle-ci.

Nous comprenons donc que si les œuvres contextuelles sont souvent éphémères ou non reproductibles, leur pérennité est dans ce dialogue qu'elles amorcent ou dans cette participation qui commande un engagement qui devrait soulever des questions. C'est donc de ce refus implicite ou explicite de certains aspects de la société que se forme une communication. Ce refus explique Ardenne,

(...) est aussi esthétique : il génère une esthétique communicative, communication et échange avec la société censés être garantis par la nature symbiotique de l'œuvre.

¹⁰⁹ Paul Ardenne, 2004, *Un art contextuel*, p. 180.

L'œuvre d'art en contexte réel, en effet, ne se présente jamais comme une formule monadique, parlant pour elle-même, ou incompréhensible. Elle n'aura de valeur qu'à condition d'être éclairante.¹¹⁰

Nous serions bien aveugles de ne pas effectuer ici un parallèle entre cette esthétique « communicative » et celle « relationnelle » que décrit Bourriaud. Toutefois, cette intention de clarté que prête Ardenne à l'œuvre communicative ne se retrouve pas chez Bourriaud qui documente une conception du relationnel où l'effet est peu planifié. Ardenne, comme nous, parle du refus d'une prise de position esthétique qui cantonnerait l'œuvre à être hermétique, à résister à une part d'interprétation. Il nous apparaît dans cette déclaration qu'un artiste qui n'aurait pas d'intention ne créerait tout simplement pas. Et dans cette volonté créative, il y a l'idée de proposer de nouveaux angles pour envisager la réalité, de proposer, selon son engagement, des avenues nouvelles pour aborder certains aspects sociaux.

Kaprow dans le texte « *Happenings are dead*¹¹¹ » relevait que les artistes du *happening* prenaient un certain plaisir à nier leur intention pour se dissocier d'un effet de mode. Il est probable que les artistes qui disent n'avoir aucune intention précise en créant leur œuvre laissent ainsi une page blanche qui peut être remplie par le spectateur. Car l'élan créatif, l'envie de faire une action et de lancer un objet à la face du monde constituent en soi une intention claire.

¹¹⁰ Paul Ardenne, 2004, *Un art contextuel*, p. 35.

¹¹¹ Allen Kaprow, 2003, *Essays on the Blurring of Art and Life*, p. 63.

Si nous revenons à l'exemple du travail de Höller présenté à l'Espace Shawinigan et nous ne pouvons que conclure qu'il serait impossible de ne pas tenir compte du contexte comme le décrit Ardenne dans lequel s'insère une œuvre, tout particulièrement lorsque l'intervention dans la sphère politique et sociale de cette œuvre est soulignée par l'artiste. Car dans le cas de l'œuvre *Le problème belge*, Höller par son titre met lui-même l'accent sur le contexte politique et insiste en appuyant sur la reproduction d'un modèle bilingue à fort pouvoir d'évocation tant au Canada qu'en Belgique. L'échec de son œuvre en soi est éloquent. Le refus d'aborder dans son texte de présentation cet échec prévu ne contredit pas la portée contextuelle de l'œuvre, au contraire le fait de ne pas clarifier la question semble la mettre encore plus en évidence.

De plus, à cette notion de participation du spectateur, Ardenne ajoutera de façon non équivoque que l'œuvre ne saurait être complète sans que le spectateur « y mette la dernière touche¹¹² ». Et cette touche, dans bien des cas est l'interprétation que le spectateur fera d'une œuvre selon les éléments contextuels que lui aura donnés l'artiste. Est-il possible donc, comme le propose Bourriaud, de s'intéresser uniquement à l'aspect de la sphère relationnelle en laissant de côté les considérations politiques ou sociales ? Nous ne le croyons pas. L'artiste et son œuvre s'inscrivent dans un contexte social et en prenant la décision d'exposer leur travail, ce qu'ils soulèvent comme question s'inscrit dans un cadre plus large et s'offre en proie aux réflexions d'une société. Quant à ces intentions floues qui animeraient les artistes inclus sous le parapluie de

¹¹² Paul Ardenne, 2004, *Un art contextuel*, p. 181.

l'esthétique relationnelle, lorsqu'ils expriment ne pas avoir d'intention et créer pour le seul plaisir d'agir¹¹³, nous aurions tendance à rattacher cette distanciation à la peur d'être étiqueté ou victimes d'un « effet de mode ».

Dans ce chapitre notre idée était de lier la philosophie qui se dégage des œuvres de Fluxus à celle d'autres philosophies contemporaines d'après-guerre dont le situationnisme et l'existentialisme et de voir comment leurs œuvres s'insèrent désormais sous la coupe de théorie comme celle de Bourriaud et d'Ardenne. Ce qui n'est pas surprenant, puisque ces derniers ont mis des mots et ont formulé de façon organisée des intentions qui paraissaient dans le travail des artistes voués à l'action.

Les œuvres de Fluxus mettent parfois au défi nos perceptions. Pensons aux œuvres filmiques que nous trouvons dans la collection *37 Short Fluxus Films (1962-1970)* ou procèdent par l'expérience et recréent en quelque sorte un nouvel univers d'information, perverti soit, où les choses n'ont plus sens qu'on leur connaît, comme le situationnisme qui proposait de changer la vocation de lieux pour ouvrir de nouveaux paradigmes. Fluxus est avant tout une pratique artistique et ne se veut pas une théorie sociale comme le situationnisme, or les artistes qui ont créé des œuvres regroupées sous la bannière de Fluxus, ont vu leur

¹¹³ Dans une entrevue à la chaîne française de Radio-Canada novembre 2006, dans le contexte de sa présence à la Biennale de Montréal, David Altmejd affirmait qu'il n'avait aucun discours ou intention lorsqu'il créait, pour quelques minutes plus tard donner des pistes d'interprétation sur son travail avec les loups-garous et le relier à la transformation et aux biosciences.

pratique modifiée au cours des années selon les champs d'expérience qu'ils ont développés. C'est là que pour parler de certaines œuvres de Fluxus, nous devons reprendre l'idée du *ready-made*, toucher l'esthétique relationnelle et tenir en compte l'art contextuel. L'art de Fluxus est conceptuel, cela ne fait pas de doute, mais à cela nous ajouterons dans notre dernier chapitre des procédés que nous considérons postmodernes, comme la citation ou la double énonciation et nous ne manquerons pas de miser dans cette veine explorée par Hannah Higgins qui propose Fluxus comme un art d'information fondé sur l'expérience, voire une méthode didactique.

CHAPITRE III

Action, archive et information dans quelques œuvres de Fluxus

Dans le premier chapitre de cet essai, nous discutons des diagrammes historiques de George Maciunas retraçant ainsi les ascendants philosophiques de Fluxus. En fait, il s'agissait pour nous de vérifier que dans cette démarche artistique, et dans les quelques calembours ou gestes artistiques de Maciunas que l'histoire et plus spécifiquement les médias avaient retenus, il y avait bien des notions historiques qui pouvaient être mises à l'épreuve par une relecture des faits. Cela s'est aussi vérifié en regardant de plus près les théories contemporaines de Fluxus.

Or, la mise en place d'un certain cadre historique du XX^e siècle, où des repères précis sont reliés entre eux dans une succession chronologique (à la façon des dessins par points de notre enfance qu'il fallait recomposer en traçant d'un chiffre à l'autre), esquisse un portrait philosophique assez complet de l'esprit fluxusien. Ce portrait, aux multiples facettes ou en fragments, que compose Maciunas, ou le fait qu'il s'agit d'un trait très moderne¹¹⁴ de Fluxus, se constitue, entre autres, à même les substrats de Duchamp, Dada, Cage, de l'influence des apports asiatiques (comme le zen) et des points d'orgue d'une certaine culture populaire qui incluent le vaudeville et Spike Jones. Ce

¹¹⁴ En ce sens, comme l'expliquait Calinescu dans *The Five Faces of Modernity*, où la modernité est une entité fragmentée dont les multiples facettes constituent un portrait du vingtième siècle.

sont là des éléments que nous poursuivons en étudiant quelques œuvres de Fluxus.

Fluxus était d'abord connu pour ses « *events* » tenus dans le cadre de ses festivals, tributaires des ascendants musicaux du groupe et de ses liens philosophiques avec l'avant-garde du début du XX^e siècle. En raison de ce bagage, l'action était au cœur de sa pratique artistique. Ainsi, les œuvres retenues pour ce troisième chapitre constituent trois types d'œuvres propres à Fluxus et approuvées par George Maciunas (des œuvres dont l'esthétique et la philosophie ont fait recette par la suite) et qui, toutes, à des degrés différents, se fondent sur trois points d'ancrage : soit l'action, la réception et la notion d'archives ou de consignation de l'information. Nous ne pourrions discuter Fluxus sans parler de l'importance de l'*event* dans la production des artistes associés au groupe et des aspects démocratiques et « *do it yourself* » que cette forme d'art, régie par des partitions explicites, a permis de développer.

La liste des artistes ayant collaboré à un moment ou à un autre à Fluxus est très longue. De sa création, au début des années soixante, jusqu'à la mort de Maciunas en 1978, des artistes de partout dans le monde, certains déjà connus, d'autres dont nous nous souvenons principalement en raison de leur association à Fluxus ont participé aux événements et expositions de ce groupe à géométrie variable. Fluxus était un phénomène urbain, plutôt que national, en ce qu'il a été associé à des grandes villes comme New York et Berlin, mais ses artistes venaient de partout et beaucoup d'entre eux se sont identifiés à une

culture urbaine différente de leur culture d'origine. C'est souvent par la langue que nous pourrions tenter de classer les artistes de Fluxus. Ainsi, Robert Filiou, Jean-Jacques Lebel, George Brecht et Ben Vautier étaient francophones et sont connus comme le volet français de Fluxus. Emmett Williams américain d'origine a fini sa vie à Berlin en 2007 et est associé aux scènes new-yorkaise et berlinoise comme le sont Larry Miller, Dick Higgins, Alison Knowles, Charlotte Moorman, LaMonte Young, Ben Patterson, Eric Andersen ou Nam June Paik. De même, des artistes italiens, dont Daniel Spoerri, s'intègrent au groupe et sont parfois associés à une scène italienne. Tout comme George Maciunas et Yoko Ono sont d'abord associés à la scène new-yorkaise avant d'être mis en lien avec leur pays d'origine.

Nous considérerons donc pour cette analyse d'un corpus d'œuvres quelques partitions de Maciunas, des œuvres de toute évidence liées à la musique, en les mettant en contexte dans ce XX^e siècle d'art action. Ensuite, nous nous attarderons à une sélection de films de Yoko Ono, une artiste de qui nous avons parlé plutôt, tout d'abord parce que ses films étaient le plus souvent une action filmée et aussi parce qu'elle a été très près de Maciunas, sans qui Fluxus ne serait pas. Donc, en ce qui a trait à Ono, notre choix s'est d'abord arrêté sur l'artiste, mais nous avons aussi tenue en compte que cette série d'œuvres soit extraite d'une collection particulière de films qui avait été colligée à l'origine par George Maciunas. Et, en ce sens, nous prenons le parti, comme d'autres théoriciens et collectionneurs, de considérer les œuvres produites du vivant de Maciunas et sous sa coupe. Par la suite, nous nous

appliquerons à étudier quelques boîtes et objets, d'une part le concept des Fluxkits de Maciunas avec, en appui, quelques remarques sur le *Yearbox* et la boîte à *event*, là aussi, des actions consignées et mises en boîte, puis, toujours en appui à nos propos, quelques autres types d'objets, dont les « boîtes – jeux » et les machines à sourire (*Flux Smile Machine*) de Maciunas. Le choix des œuvres vient appuyer ce que nous décrivions dans les deux chapitres précédents, soit le lien historique avec des éléments précis du théâtre futuriste – un des seuls points théoriques qui a perduré du futurisme et qui est encore utilisé – Dada, Duchamp et l'incidence des œuvres de Fluxus sur le développement d'un art conceptuel que l'on dit aujourd'hui relationnel ou contextuel. Par cette démonstration, nous relierons Fluxus à une histoire de l'art, plus en marge et moins discutée dans les médias de masse, mais néanmoins toujours en construction.

Nous tâcherons aussi d'observer dans ces œuvres cette affiliation avec les postulats de Maciunas sur ce qui caractérise Fluxus, c'est-à-dire ses ascendants tels qu'il les décrivait dans ses graphiques historiques et selon ses propres descriptions : quelques éléments du théâtre futuriste, Dada et, incidemment Duchamp, Cage, un soupçon de vaudeville, quelques gags, des jeux d'enfant et une inspiration zen¹¹⁵.

¹¹⁵ Jon Hendricks dans la collection d'essais *Fluxus* dirigé par Hendrick et Thomas Kellein, rapporte les paroles de Maciunas publiées dans *Tulane Drama Review* en 1965 qui disait que Fluxus était une « *fusion of Spike Jones, gags, games, vaudeville, Cage and Duchamp* ». Nous traduisons donc cette citation y ajoutant les sources historiques auxquelles il rattachait Fluxus, dont le futurisme et dada.

Alors, dans un premier temps, nous rappellerons comment se manifestent ces traits de la production des artistes associés à Fluxus en décortiquant les œuvres choisies et ensuite nous analyserons les œuvres du corpus mentionné ci-haut en le situant dans un contexte théorique contemporain et prenant en considération les théories actuelles discutées dans le précédent chapitre. Nous remarquerons donc aussi, selon les paramètres fixés plus tôt, l'importance de l'intention des artistes, puisque cette intention nous semble indissociable, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, de la production d'une œuvre dite relationnelle, conceptuelle, voire contextuelle, mais aussi sur l'accent mis sur la réception de l'œuvre par l'artiste dans sa conception d'une dite œuvre.

Entre action, event et happening

Allan Kaprow, contemporain de Fluxus, s'est appliqué à définir ce qu'était un *happening*, le distinguant de la performance et le rattachant à l'*event*. C'est qu'en fait, comme nous le rapportions plus tôt dans cet essai, même l'œuvre connue comme le premier happening, soit celle de Cage en 1952 au *Black Mountain College*, fut nommée ainsi a posteriori, puisque les artistes eux-mêmes parlaient de *Theatre Performance* ou d'*event*. C'est ainsi que dans le précédent chapitre, nous retracions en guise de mise en contexte l'évolution de la définition de *happening*, performance et *event* telle qu'énoncée par Kaprow. Il nous faut conclure que le *happening*, à titre de série d'événements au sens large du terme, « *a Happening is an assemblage of events* » comme le disait Kaprow dans un

article du *New York Times*¹¹⁶ et qui fut republié dans *Essays on The Blurring of Art and Life*) s'insère dans la vie en brouillant les limites entre l'art et le quotidien et en sollicitant le spectateur – toujours selon Kaprow dans *The Happenings Are Dead : Long Live the Happenings !*¹¹⁷ – ce qui le relie tant à l'art contextuel que relationnel. L'*event* lui, à titre de musique de l'esprit, tel que le décrira spontanément Antony Cox¹¹⁸, vient du monde musical avec ses partitions (*scores*) d'où l'attention délibérée qui est accordée à en faire littéralement « une composition », tandis que la performance est le plus souvent (et encore aujourd'hui) un geste associé aux arts visuels. Cela dit, la partition d'un *event* pouvait exister sans que ce dernier ait été réalisé et au-delà des compositions à grand déploiement comme celle que nous présenterons de Maciunas ou encore celles de Nam June Paik voire certaines œuvres de Dick Higgins, il existait aussi dans l'*event* l'idée du geste du quotidien poétisé tel que nous le trouvons dans l'œuvre d'artistes comme Yoko Ono et Alison Knowles. Par exemple, de cette dernière, nous remarquerons le *Nivea Cream Piece*, où les indications de l'artiste suggèrent dans un premier temps de s'enduire les mains de crème devant un micro de façon à faire du bruit, puis toujours selon les indications de l'artiste il faut inviter des participants à faire de même, tout cela dans le but de créer une harmonie

¹¹⁶ « *The Happenings Are Dead : Long Live the Happenings !* » *New York Times*, Kaprow, 1963

¹¹⁷ Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, "The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!" (1966), p. 62 : « 1. The line between the Happenings and daily life should be kept as fluid as perhaps indistinct as possible. The reciprocation between the handmade and the readymade will be at its maximum power this way. »

¹¹⁸ Raymond Ericson, *An Event Is Not a Happening*, *New York*, 21 mars 1965 : L'auteur rapporte que Anthony Cox (alors le conjoint de Yoko Ono) qui assistait Yoko Ono dans son concert a commencé en spécifiant que les « *Events are music of the mind* », soit la musique de l'esprit, pour expliquer que Yoko Ono, pour ne pas suivre le processus répétitif de John Cage, cherche à engager le public dans le processus créatif.

en canon de friction bruyante. Cette pièce est, pourrions-nous dire, « spectaculaire » ou conçue pour être mise en scène, mais les œuvres de Knowles¹¹⁹ comprennent aussi des gestes très « zen » tels que *Proposition* (1962), qui dit simplement, « *Make a salad* » et *Variation I on Proposition* (1964) qui indique, « *Make a soup* ». Nous noterons que l'ascendant musical de ces *events* se fait ici sentir, dans le mot « variation » qui désigne en musique un thème que l'on modifie légèrement pour que d'une composition à l'autre il demeure reconnaissable. C'est bien le cas ici. En ce qui a trait à ces variations sur des gestes du quotidien, le livre de Yoko Ono, *Grapefruit, a Book of Instructions and Drawings* parle de façon éloquente et se fonde principalement sur des propositions et des constats qui poétisent des gestes du quotidien ou suggèrent de réinventer notre regard sur les choses en y ajoutant une donnée inusitée. Par exemple, dans cette *Laundry Piece*, tirée de la section « *Event* » de *Grapefruit* et qui va comme suit : « *In entertaining your guests, bring out our laundry of the day and explain to them about each item. How and when it became dirty and why, etc.* » (1963, Summer).

Une « musique pour l'esprit » donc, mais qui ne requiert pas de grandes mises en scène, tout juste un regard différent sur un geste.

Dans ce contexte, les compositions ou *events* de Maciunas, dans lesquelles il a souvent rendu hommage aux artistes qui avaient inspiré Fluxus et qui continuaient de nourrir ses avancées artistiques, sont tout à fait musicales, scéniques et zen. Une œuvre de Maciunas a

¹¹⁹ Friedman, Smith et Sawchyn (dir. publ.), 2002, *The Fluxus Performance Workbook. Performance Research Book e-publication*, p. 69-72.

particulièrement retenu notre attention, les *12 Piano Compositions For Nam June Paik*, datée du 2 janvier 1962¹²⁰. Nous connaissons souvent Nam June Paik pour ses œuvres vidéo ou ses œuvres mettant en scène des pianos désaccordés, voire carrément démolis. Paik fut collaborateur de John Cage et avait rendu hommage à celui-ci en 1959, poussant plus loin encore l'irrévérence et créant un « *Hommage à John Cage* » où il renversait tout simplement un piano sur scène. En lisant le *Fluxus Codex*, nous constatons que bien avant que Paik s'installe à New York en 1964, Maciunas connaissait son travail et l'estimait grandement. Il dit en mars 1963, dans une lettre à Robert Watts, « *Paik has exhibit for next 2 weeks at Wuppertal where I was yesterday... Paik's exhibit was VERY GOOD!*¹²¹ » Il référerait aux œuvres *Prepared Toy Pianos* qu'il inclut dans les expositions des festivals Fluxus. L'hommage qu'il lui rend en 1962, montre qu'il connaissait déjà son travail.

Les douze actions que propose Maciunas dans ses compositions pour Nam June Paik sont faites pour être enchaînées et, ainsi additionnées, elles constituent un concert au sens que l'entend le monde de la musique. Cela dit, hormis les actions numéro 1 et 2 et 11 et 12, soit, « *let piano movers carry piano into the stage* », puis, « *tune the piano* » et à la fin, « *wash the piano, wax and polish it well* » et « *let piano movers carry piano out of the stage* », qui mettent en scène les gestes rituels précédant et

¹²⁰ Performance reproduite dans *The Fluxus Performance Workbook*, édité par Ken Friedman, Owen Smith et Lauren Sawchyn, *Performance Research Book*, de e-publication, p. 40.

¹²¹ *Fluxus Codex*, p. 435.

suivant un concert classique, les autres « compositions » se veulent une désacralisation, parfois humoristique, du concert musical habituel. Les compositions de 3 à 10 se lisent ainsi :

Composition n° 3 « paint with orange paint patterns over piano »

Composition n° 4 « with a straight stick the length of a keyboard sound all keys together »

Composition n° 5 « place a dog or cat (or both) inside the piano and play Chopin »

Composition n° 6 « stretch 3 highest strings with tuning key until they burst »

Composition n° 7 « place one piano on top of one another (one can be smaller) »

Composition n° 8 « place piano upside down and put a vase with flowers over the sound box »

Composition n° 9 « draw a picture of the piano so that the audience can see the picture »

Composition n° 10 « write 'piano composition no.10' and show to the audience the sign »

L'irrévérence des gestes, tout comme la façon de sortir soudainement du registre classique qui avait d'abord été instauré, rappelle les postulats du théâtre futuriste dont se réclamait Maciunas et qui conseillaient fortement de sortir le spectateur de son rapport confortable avec la scène. Dans le *Diagram of Historical Development of Fluxus (...)*, il mentionne parmi les éléments retenus par Fluxus, le concrétisme (*concretism*), l'humour (*humorous aspect*) et la participation du public (*audience participation*)¹²². Suivant ces lignes, et au contraire du dadaïsme qui faisait table rase de toutes les idées reçues, Maciunas reprend le contexte du concert classique et le pervertit en y insérant des éléments choquants, mais aussi comiques. Lorsque Maciunas décrit Fluxus

¹²² *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Olfactory, Epithelial and Tactile Artforms, Fluxus Codex*, p. 329, présenté dans les Figures en p. 118

comme un composite incluant Spike Jones¹²³ dans le lot des dites influences, c'est très certainement dans le présent type de compositions qu'il exprime cette parenté avec Jones. Le lien avec le futurisme est aussi présent dans les compositions d'autres artistes associés à Fluxus et souvent dans un contexte de concert « classique ». Ainsi, Nam June Paik, dans une œuvre intitulée « *Prelude* » (*date unknown*) conseillera laconiquement, « *Audience seats are tied up to backs before performance* ». Ce qui une fois de plus est très près des expériences que suggérait le théâtre futuriste (qui n'hésitait pas à suggérer d'engluer les sièges du théâtre) et qui exige du public une participation physique active. Ce n'est donc pas un hasard si les compositions de Maciunas tiennent à la fois du travail de John Cage, puisque ce dernier était mis en lien avec le futurisme dans le diagramme historique mentionné plus tôt. Dans une critique du *New York Times* de mars 1965, le critique Raymond Erickson¹²⁴ distingue *event* et *happening* en marquant l'aspect plus physique ancré dans l'action de cette dernière manifestation. Il donne comme exemple de *happening* une œuvre de Nam June Paik et comme contre-exemple une œuvre de Yoko Ono.

Les films : events filmés et expériences visuelles

C'est donc dans cet esprit plus conceptuel, cette composition d'une « musique de l'esprit » que s'ancre le travail de Yoko Ono. Ce travail,

¹²³ Spike Jones (1911-1965) musicien autodidacte connu pour avoir interprété les classiques sur toute sorte d'instruments dont des ustensiles de cuisine. Son album le plus connu s'intitule, « *Murdering the Classics* ».

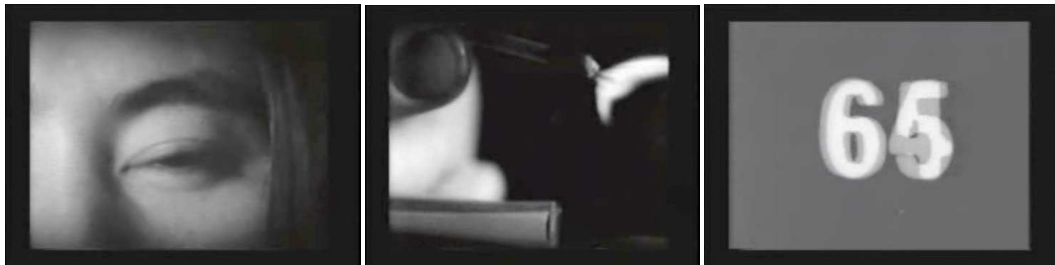
¹²⁴ Raymond Ericson, 1965, « *An Event Is Not a Happening* ». *New York Times*, 21 mars

loin des grandes manœuvres, des grands débordements de gestes, apporte des propositions minimales qui, nous devons en convenir, ont parfois bouleversé les perceptions des spectateurs tout autant que les grandes actions de Maciunas ou Nam June Paik. C'est donc ce que nous observerons en analysant ces quelques films. Nous le disions plus tôt, comme plusieurs historiens de l'art, nous avons pris le parti dans cet essai de nous attarder à un corpus constitué d'œuvres créées du vivant de Maciunas et inscrites sous la bannière de Fluxus, soit réalisées entre les années 1962 et 1978. Dans ce cadre, les quelques œuvres filmées retenues ici font partie de la collection *37 Short Fluxus Films (1962-1970)* colligée par Maciunas de son vivant, et aujourd'hui offerte sur Internet¹²⁵.

Dans le *Fluxus Codex*, nous apprenons que cette collection de films a existé en différents formats et qu'au départ, plusieurs des œuvres, parmi lesquels les *Eyeblink* de Yoko Ono, n'étaient pas attribuées à un artiste en particulier. Cela va de pair avec cette idée de Fluxus, à titre de collectivité ou d'entité et vient pointer, une fois de plus ce flou que les artistes associés à Fluxus aimaient entretenir à propos de qui faisait ou ne faisait pas partie du groupe. Un peu comme Dada, dont nous disions dans le premier chapitre qu'en signant ces actions d'un retentissant « Dada », les artistes (ou agitateurs) qui s'y associaient acceptaient d'agir sous une bannière, comme on travaille pour une marque. Cela dit,

¹²⁵ Ces films sont maintenant archivés en support électronique (mpeg) sur le site www.ubu.com qui contient les archives sonores de plusieurs grands mouvements du XX^e siècle.

la collection des 37 films a été constituée par Maciunas, après moult précédentes refontes de longueurs différentes, et à la suite de plusieurs remaniements du contenu et des crédits, pour nous arriver aujourd’hui dans une version « historique » avec les noms des artistes ajoutés au début de chaque film.



Yoko Ono. 1966. *Eye Blink*,
FluxFilm #9, 35 s.

Yoko Ono. 1966. *One*,
Fluxfilm #14. 5 min 06 s.

Yoko Ono. 1966. *Eyeblink*,
Fluxfilm, # 15. 51 s.

Parmi ces œuvres filmées, nous sommes intéressés plus particulièrement à celles de Yoko Ono, en ce qu’elle était très près de George Maciunas et que son travail répondait parfois à celui de Maciunas et qu’au moins une de ses œuvres, soit le *happening*, *Cut Piece*, nous a déjà inspiré quelques constats dans les précédents chapitres de cet essai. Les œuvres *One*, et *Eyeblink* (nous tenons compte ici des deux versions filmiques portant ce titre) nous questionnent, parce qu’elles mettent de l’avant quelques-uns des principes théoriques que nous avons discutés dans le précédent chapitre. Comme toutes les œuvres de cette collection et la plupart des créations filmées de Fluxus à la même époque, ces courts films offrent un cadre presque fixe. Les films qui présentent une action sont captés en temps réel, sans montage, ce qui fait ainsi ressortir la singularité de l’action accomplie dans la séquence. L’autre type de film

est un montage de séquences filmiques – dans le cas de *Eyeblink*, il s’agit de chiffres – agencées pour tester nos perceptions. Il s’agit dans les deux premiers cas d’une action filmée par un cameraman, Peter Moore, photographe de profession, et performé par l’artiste qui signe le film, soit Yoko Ono. Le générique de la version consultée, soit celle maintenant distribuée, dit bel et bien *Flux Film*, puis le numéro du film, le nom de l’artiste et « caméra par Peter Moore ». Chacune de ces deux œuvres présente donc une action choisie par l’artiste et filmée par autrui, ce film devenant lui-même une œuvre d’une autre nature, à la façon des constats photographiques que produisaient les artistes de la performance des années « 70 »¹²⁶.

Attaquons-nous donc à la description de ces films, puisque très souvent c’est dans l’énonciation de ce qui est que nous trouvons la charge symbolique ou philosophique des choses. Le film *One*, connu comme le *Flux Film numéro 14* de la collection de Maciunas, s’ouvre sur un plan noir, puis sur deux doigts qui maintiennent une allumette. Lentement l’action s’amorce : les doigts frottent l’allumette contre la bande d’allumage, jusqu’à ce qu’une étincelle jaillisse et illumine le cadre. Nous remarquons même que lorsque la main effectue le mouvement, elle sort parfois du cadre de la caméra. Ensuite, pour la courte durée du film, nous surveillons la flamme qui se gonfle, puis vacille jusqu’à son

¹²⁶ Nous pouvons ici penser à Gina Pane, dont les photos étaient méticuleusement planifiées et scénarisées par l’artiste elle-même. Thierry de Duve, dans l’essai, *Performance Ici et maintenant*, parlait de « constats photographiques » et la question qui est alors soulevée par de Duve référant à Walter Benjamin, est de distinguer l’œuvre originale, soit la performance et le constat filmé ou photographié qui devient une œuvre en soi avec une portée symbolique différente.

extinction complète, ce qui ramène le plan au noir, et à la fin du film. Tout d'abord, nous nous devons de mettre en perspective que ce film est la mise en image de *Lighting Piece* (automne 1955), « *Light a match and watch till it goes out* » un *event* que l'on retrouve consignée dans le livre *Grapefruit*¹²⁷ à la section « 3, *Event* ». Or, dans ce geste repris par l'artiste, celui d'allumer une allumette et de la laisser brûler jusqu'à son extinction, se trame pour ainsi dire un suspense où se crée une tension. Nous nous trouvons donc captivés par cette flamme qui constitue une métaphore à charge passionnelle ou sexuelle. L'expression « *jouer avec le feu* » a cette portée métaphorique, amoureuse ou sexuelle, mais elle évoque aussi les jeux de l'enfance, la fascination du feu et l'attrait de l'interdit et du danger. Il y a donc là plusieurs des éléments que Maciunas énumérait pour décrire *Fluxus*, soit la notion de jeu, la simplicité zen du geste et d'un point de vue plus théorique, l'idée d'expérience, de cette idée d'information qui documente l'œuvre (*Lighting Piece* dans *Grapefruit*), mais qui est aussi une œuvre distincte comme le remarquait Hannah Higgins dans nos considérations à ce propos dans le précédent chapitre.

Eyeblink (1966), aussi connu comme le *FluxFilm* numéro 9, présente aussi une action unique, à tout le moins épurée ou si l'on préfère « zen », c'est-à-dire un plan rapproché sur la partie supérieure droite du visage de l'artiste où l'œil au centre du plan effectue, par réflexe et sans affectation, son battement de paupière habituel. L'œil s'ouvre en début de pellicule, puis nous, spectateurs, titillés par le titre du film,

¹²⁷ Yoko Ono, 2000, *Grapefruit – A Book on Instructions and Drawings*. Livre non paginé.

attendons, impatients que, par réflexe, il cligne encore. Ce moment n'arrive qu'à la toute fin et ne semble nous apparaître qu'en partie dans le film. Ce qui peut laisser entendre que l'attente du geste était plus importante que le geste lui-même. Toutefois, les apparences sont souvent trompeuses puisque, comme l'explique Hannah Higgins dans *Fluxus Experience*¹²⁸, au contraire de ce qui est perçu par le regardeur, ce qui nous est vraiment présenté, c'est un œil qui cligne, filmé à raison de 2000 images secondes à l'aide d'une caméra haute vitesse. C'est pourquoi nous percevons une image fixe, animée de mouvements quasi imperceptibles, comparables à de petits spasmes. Comme nous le précisons plus tôt, deux films d'Ono s'intitulent *Eyeblink*. D'abord, le « numéro 9 » que nous venons de décrire et le « numéro 15 » qui lui est constitué d'une série de chiffres et de nombres qui défilent à l'écran. D'entrée de jeu, nous comprenons que le clignement d'yeux dont il est question ici n'est pas le même que celui très littéral du film précédent. Or, dans le « numéro 15 », nous croyions au premier abord percevoir un décompte jusqu'à 100. Les chiffres défilent rapidement et nous ne percevons souvent que le changement de dizaine, puis arrivées à cent, la prochaine série s'amorce et se termine avec 200 et ainsi de suite jusqu'à 1000. Toutefois, alors que nous avons d'abord cru que nous ne pouvions pas voir tous les chiffres de chaque série en raison de la rapidité, au second regard nous constatons qu'il y a une organisation des séries et que nous ne percevons qu'une partie de l'information. Ainsi, on nous présente le premier chiffre ou nombre d'une série, les autres étant escamotés et c'est ainsi que notre cerveau tâche de compléter

¹²⁸ Hannah Higgins, 2002, *Fluxus Experience*, p. 25-29.

l'information. Puis les suites de chiffres et de nombres semblent défiler toujours plus vite, mettant au défi notre œil et nos perceptions.

L'importance de l'expérience et de l'engagement du spectateur prime dans ces œuvres et d'une manière distincte que dans une œuvre telle que *Cut Piece* – dont nous discutons les interprétations possibles dans le premier chapitre et où le spectateur doit collaborer par un geste – car la présence requise n'est pas un geste, mais bien une « présence mentale » active. Or, dans ces trois films très conceptuels de Yoko Ono, se trouvent illustrés plusieurs des aspects que Maciunas et les artistes associés de plus près à Fluxus souhaitaient pour les œuvres dites fluxusiennes. Dans le chapitre précédent, en expliquant la notion de zen tel que décrite chez Cage et reprise chez Fluxus, nous avons dégagé cette idée du « flux » telle que remise en forme par Olivier Lussac et qui n'est pas une suite continue et uniforme comme certains pourraient se l'imaginer, mais bien une succession d'expériences uniques, impossibles à répéter. Cette esthétique du flux et de la continuité s'exprime dans *One* et *Eyeblink 9* par cette action que nous percevons comme unique, mais qui en fait se compose de plusieurs petits moments, où il arrive toujours quelque chose. Ce qui en quelque sorte est le zen tel que le décrivait Cage et tel que l'entendait aussi Fluxus. Il n'y a donc pas de vides réels, mais bel et bien un enchaînement d'événements plus ou moins perceptibles. Or, en ce qui a trait à l'expérience du regardeur dans les films de Yoko Ono, nous voyions illustré ce zen, que Cage prônait, car l'événement ou action représentée à beau être reproductible à l'infini en raison du médium filmique, elle fait partie d'un flux et peu

importe le nombre de visionnements, notre expérience demeurera chaque fois unique.

Cela n'est pas sans rappeler ce que Carsten Höller, artiste que Bourriaud mentionne à plusieurs endroits pour parler d'art relationnel, disait des glissades ou turbines qui reviennent dans ses expositions depuis la fin des années « 90 » : c'est-à-dire, que l'on peut glisser autant de fois qu'on le veut, mais chaque descente procure des sensations qui ne sont jamais tout à fait semblables et ne peuvent être répétées¹²⁹. Ce travail est aussi, comme beaucoup des œuvres des artistes prenant part au courant relationnel participatif ou axé sur la réception, en ce, que le regardeur doit s'engager et ainsi « compléter lui-même l'œuvre », comme le dit Hannah Higgins : « *The effort to make this happen can be described as the performative element of all Fluxus work : the audience has to do something to complete the work.* ¹³⁰»

Cette remarque va de pair avec nos constats sur la nature de ces quelques œuvres filmées : c'est-à-dire que ces films sont très intimement reliés au travail performatif de Fluxus. Le corps ou la présence physique est toujours au centre de l'œuvre, qu'il soit question du corps de l'artiste performant ou de celui du spectateur confronté à ses perceptions et engagé dans l'accomplissement de la finalité de l'œuvre. Dans les deux premiers films, l'action filmée pourrait être qualifiée d'*event*, cela en opposition à la définition d'*happening* selon Kaprow, à

¹²⁹ Philip Hensher, Article en ligne, *The Independent UK*, octobre, 2006

¹³⁰ Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, p. 25

titre « *d'assemblage d'une suite d'événements exécutés devant un public*¹³¹ », mais aussi en opposition à cette dimension plus physique qui suggère une série de mouvements ou de manœuvres. Ce constat est aussi appuyé par le fait que l'action performée dans *One* se retrouve, comme nous le remarquons plus tôt, dans *Grapefruit* à la section « *Event* ». Quant au second film nommé *Eyeblink*, il s'inscrit dans la lignée d'un art où le regardeur doit « faire corps » avec l'œuvre pour bien saisir ce qui lui est présenté. Comme le notait Hannah Higgins¹³², à propos des films qui repoussent les limites de la perception – elle discutait de l'œuvre filmique *Flicker* de Maciunas une série de noirs et de blancs présentés à haute vitesse, la comparant à *Eyeblink* « 9 » -, ces œuvres s'opposent à la notion de ce que nous pourrions appeler en la traduisant nous-mêmes, le « coup d'œil désincarné » ou le *disembodied gaze*¹³³, soit une façon de regarder qui évacue la notion d'engagement du spectateur dans l'œuvre. Le mot « corps » étant ici d'une importance cruciale, puisqu'il est le dénominateur commun des œuvres performatives, des objets et des films de Fluxus : chacune de ces œuvres faisant appel aux sensations et à la perception, donc au corps.

Toute chose considérée, ces œuvres filmiques, comme nous le présumons dans le chapitre précédent, constituent un exemple de l'utilisation que Yoko Ono faisait d'éléments lexicaux, tels que le zen, le

¹³¹ Allan Kaprow, « *An Artist's Story of a Happening* », *New York Times*, 6 octobre, 1963, disait : « *In principle, a Happening is an assemblage of events, which also includes people as part of the whole.* »

¹³² Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, p. 21.

¹³³ *Ibid.*, p. 22.

vaudeville, voir le « conceptuel » qu'elle, Maciunas et la plupart des artistes associés à Fluxus acceptaient. Les œuvres de Yoko Ono sont souvent conceptuelles, un vocable qui leur a été accolé après leur réalisation. Ainsi, nous pouvons dire que le travail d'idéation ou de l'esprit - comme pour cette musique de l'esprit qu'est *l'event* - prime dans ces trois œuvres filmiques de Yoko Ono, tout comme dans les *Instructions* qu'elle met en en forme dans *Grapefruit*. Preuve en est que *One* a été mis par écrit en 1955, soit sept ans avant la réalisation du film, un film dont le concept était une œuvre en soi. De même, l'énonciation des choses et l'utilisation du langage ont une portée dans les œuvres de Ono que nous pourrions comparer à celle que nous retrouvons chez un artiste conceptuel comme Joseph Kosuth avec son travail sur la langue. Pour ce qui est du zen, l'engagement du spectateur dans la démarche créative que prône Ono met en lumière la nécessité de l'expérience dans le processus d'apprentissage et rend ainsi nécessaire l'aspect relationnel de l'œuvre. Et, comme nous le mentionnons plus haut, un artiste perçu comme une figure importante de l'art relationnel tel que Carsten Höller exprime devant les possibilités d'interprétation de son œuvre, l'importance du flux ou de ce côté zen de l'expérience artistique.

C'est donc fort probablement plus qu'un simple procédé sans but ou intention qui lie les artistes de cet art dit « relationnel » et les artistes associés à Fluxus. Il y a là, une intention de poursuivre et d'étayer une philosophie de l'art ébauchée au début du XX^e siècle. Puisque, dès que nous posons les yeux sur un objet, en acceptant son statut d'objet art sans tergiverser sur les moyens de production, les matériaux utilisés ou

l'idée préconçue que nous en avons, nous admettons l'intention de l'artiste et nous engageons dans la voie tracée par Duchamp et nous nous assoyions à la table mise par les futuristes et Dada.

La mémoire mise en boîte

Là où il faut distinguer Fluxus de Dada, c'est sur cette volonté affirmée de Dada de faire table rase, « d'être une bombe », comme nous le soulignons dans le second chapitre de cet essai. Or, non seulement Fluxus n'a pas cherché à être explosif, subversif très certainement, voire agitateur, comme aurait dit Maciunas, mais ses fondateurs se sont appliqués à lui construire une histoire à l'inscrire dans une suite des choses historique. Il y a donc une parenté avec Dada en ce qui a trait à l'humour, aux procédés, à cette distanciation volontaire de la sphère politique et avec Duchamp pour une philosophie de l'objet, mais comme le notait Ken Friedman¹³⁴ a posteriori, quand il est question d'objet d'art, c'est le lien avec Bauhaus ou Stijl, qui ressort.

Possiblement pour jouer sur cette notion de l'objet fait main, valorisée dans le Bauhaus, versus l'objet industrialisé, une grande partie de la production des artistes associés à Fluxus se présentait dans une boîte, soulignant ainsi le destin de l'objet d'être transmis à autrui. Donc, la plupart des œuvres des artistes associés à Fluxus étaient liées à leur

¹³⁴ Ken Friedman, *Forty Years of Fluxus*, parût d'abord dans le *Fluxus Reader* (1998), puis en version mise à jour couvrant jusqu'en 2002, sur le site www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html

possible consignation ou circonscription dans un écrin ou une boîte. Par ce fait même, qu'il soit question d'un *event* ou d'un objet, celui-ci peut se présenter dans un contenant qui en démocratise pratiquement l'utilisation tout en faisant ressortir l'idée que l'on puisse conserver aisément lesdits objets. Tout comme les films présentés précédemment faisaient partie d'une collection annotée par Maciunas et remaniée selon les époques. Ce désir de construire une mémoire de Fluxus émanait de Maciunas et était redevable à sa passion pour la consignation de données historiques, comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre en commentant ses diagrammes ou échelles historiques. Jon Hendricks, dans le *Fluxus Codex*, mentionne aussi la forte impression qu'une archive comme celle du Dr. Hanns Sohm en Allemagne (qui réunissait des œuvres expérimentales d'après-guerre) avait eu sur Maciunas. Par la suite, il développa une amitié avec une archiviste américaine, Jean Brown qui constituait, elle aussi, un fonds d'archives chez elle. C'est ainsi que dans les années soixante-dix, il s'intéressa de plus en plus à la pérennité de Fluxus, mêlant la pratique artistique à celle de l'archive en développement¹³⁵.

Maciunas ne fut pas le premier artiste à souhaiter dans un geste à la fois ironique et artistique préserver la mémoire des œuvres souvent faites de matériaux modestes et à son époque, en marge du marché de l'art. Duchamp avait eu l'idée de produire entre 1935 et 1940 des valises contenant des miniatures de son travail. Lorsqu'on mentionne les boîtes-en-valises, la comparaison historique qui s'impose est sans aucun

¹³⁵ On retrouve les sources primaires relatives à ces données dans le *Fluxus Codex*.

doute le cabinet de curiosités, un type de collection d'objets populaire aux XVI^e et XXII^e siècles. Or, parmi les concepts de boîtes de Fluxus, celui

Marcel Duchamp, *Boîte-en-Valise*,
1935 - 1941



qui se rapproche le plus des cabinets de curiosité ou des boîtes-en-valises de Duchamp, est sans aucun doute le *Flux Cabinet*, réalisé en 1977, et qui est ni plus ni moins qu'un cabinet d'archivage conçu par Maciunas pour contenir des œuvres de tous les artistes associés à Fluxus. Dans le *Fluxus Codex*, Jon Hendrick remarque aussi que ce cabinet a aussi été

inspiré de la boîte-en-valise de Duchamp, de laquelle il emprunte cette notion de musée ou de constat du travail d'une entité (artiste ou groupe d'artistes) et il ajoute qu'il a été réalisé aussi sous l'influence de l'*Anthologie* de La Monte Young, une œuvre que Maciunas avait aidé à esquisser et exécuter en 1963. Dans la même veine, c'est-à-dire toujours avec ce but d'archiver les œuvres des artistes associés à Fluxus ou de créer une œuvre collection témoignant de l'esprit de ces artistes, il y eut donc aussi les *Fluxkits* de Maciunas et les *Yearboxes*. Les boîtes à « *events* » qui, comme leur nom l'indique, sont le réceptacle des partitions des « *events* »; les « *Fingerboxes* » (un prototype aussi créé aussi Maciunas) qui agissent simplement comme présentoir d'une série d'objets à toucher; se trouvent être des œuvres individuelles au contraire des *Fluxkits* ou *Yearboxes* qui sont des œuvres collectives. À partir de ces deux catégories, que nous pourrions désigner l'une de « boites-archives » et l'autre de « boites-écrins », se trouvent de

nombreuses variables dans chaque catégorie et Jon Hendrick consacre des centaines de pages à cette recension, mais la lecture du *Fluxus Codex*, nous permet d'affirmer que la boîte a été substantifique dans la production de Fluxus. De fait, elle est devenue dès lors un classique dans la production de quelques générations d'artistes qui s'y sont adonnés avec force et passion, jusqu'à ce que nous puissions dire que la boîte s'impose maintenant comme un genre dans la production artistique moderne et actuelle.

Comme le dit Pierre Restany, dans *Les Objets-plus* en liant cette considération à Duchamp, « L'abolition du tabou esthétique de tout-fait-main brouille définitivement la frontière manichéenne entre l'art et la



George Maciunas, *Fluxkit*, 1964

production¹³⁶ ». Ceci étant dit, si nous ne pouvons écarter la référence à l'histoire de l'art avec les boîtes-en-valise créées par Marcel Duchamp, il nous faut aussi considérer que la mise en boîte d'objets à des fins artistiques ou spirituelles – des reliquaires du Moyen-âge aux cabinets de curiosités des XVI^{es} et XVII^{es} siècles – fait partie de notre héritage occidental, comme de

notre imaginaire. En ce qui a trait à Duchamp, nous avons noté plus tôt,

¹³⁶ Pierre Restany, 1987, *Les Objets-plus*, p.16.

qu'il avait développé le concept de « boîte-en-valise », à titre de musée portatif de son œuvre, ce qui est très près du *Flux Cabinet*, mais qui se distingue du *Fluxkit*, que Maciunas voyait comme un « échantillonnage » du travail des artistes associés à Fluxus. Ainsi donc, tandis que Marcel Duchamp avait reproduit ses œuvres en miniatures pour la boîte-en-valise, dans le *Fluxkit*, Maciunas proposait des œuvres dans leur format et support originaux, qu'ils s'agissent de publications, d'objets, de films ou de partitions « d'« *events* » » (*event scores*). Quant aux « *Fingerbox* » ou boîtes-à-doigts – une valise remplie de cube de bois troués –, nous pourrions les qualifier de boîtes à expérience où une fois encore le spectateur se doit de participer pour compléter l'œuvre. Et, comme nous le remarquons plus tôt, les partitions des « « *events* » » de Fluxus étaient souvent présentées dans de petites boîtes de plastique ou de bois, souvent à la façon des jeux de cartes, mettant ainsi en relief le côté ludique et participatif de ces performances.

Cela dit, attardons-nous ici un peu plus au concept de *Fluxkit* de Maciunas. Dans le *Codex*¹³⁷, les entrées « 120 à 122.I » portent sur les différents *Fluxkits* assemblés par George Maciunas et sur les listes de produits qui pouvaient s'y retrouver. D'où la difficulté de faire l'analyse d'un ensemble particulier, sauf si nous nous fions à la description du *Codex*. Or, nous parlerons du sens de cet assemblage. Pour documenter cet item de la production de Fluxus, Hendricks a consigné toutes les

¹³⁷ Jon Hendrick, 1995, *The Fluxus Codex*, Detroit, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection.

notes que Maciunas a écrites à des amis ou publiées dans des revues et dans lesquelles il décrivait les différents assemblages et le prix de chaque produit qui s'y retrouvait. Des prix dérisoires, s'il faut le préciser.

Par ailleurs, ce dernier point ne peut que nous rappeler l'humour qui est toujours insufflé aux œuvres de Fluxus. Puisque, ne nous leurrions point, les œuvres de Fluxus qui sont incluses dans les *Fluxkits* sont évaluées somme toute au prix de la marchandise et non pas selon un censé marché de l'art qui dicte les prix selon la valeur des « signatures ». Ce pied de nez au marché, de la part d'un galeriste, ne peut être innocent. Et de fait, ces mêmes objets que Maciunas réunissait et vendait presque au coût de production firent les beaux jours des musées quelques années plus tard¹³⁸. Or, la série des *Fluxkits*, de par son nom et sa nature, rappelle la mallette du vendeur itinérant qui part sur la route distribuer une série de petites marchandises hétéroclites, dite camelote ou babioles, à qui voudra bien les acheter. Cela peut paraître de prime abord ironique, voire sarcastique, mais cette idée vient aussi renforcer le concept de transitivité de l'œuvre, telle que le décrit Bourriaud¹³⁹ et qui est essentielle à l'existence de tout objet d'art en ce

¹³⁸ Glueck, Grace. 1983. « *Some Roguish 60's Art Achieves Museum Status* ». *New York Times*, 13 février, p. H-35 Traduction de l'auteur : « Quelques œuvres plutôt « ludiques » acquièrent le statut d'œuvre muséale ».

¹³⁹ Nicolas Bourriaud discute de la transitivité de l'œuvre d'art dans le chapitre « *Participation et transitivité de esthétique relationnelle* », un article paru en 2001 dans la revue *Sociétés* (p. 99 à 101), il ajoute à ce chapitre une définition contextuelle de cette notion de transitivité : « Cette notion de transitivité introduit dans le domaine esthétique ce désordre formel qui est inhérent au dialogue ; elle nie l'existence d'un « lieu de l'art » spécifique, au profit d'une discursivité à jamais inachevée et d'un désir jamais rassasié de dissémination. C'est contre

qu'il existe nécessairement pour entrer en relation avec le regardeur et que son existence même ne peut être confirmée que par cet état participatif et transitif. Il y a aussi dans ce regard ironique qui met en lien l'art et le colportage cette idée, d'insérer l'art, au littéral comme au figuré, dans la vie, un postulat d'Ardenne au sujet de l'art contextuel. Or, cette œuvre doit être prise dans son contexte occidental pour faire sens et selon les référents de la culture à laquelle elle se rattache. Nous pouvons donc effectuer des liens à la fois avec la théorie d'Ardenne et celle de Bourriaud. Ce qui tendrait à prouver comme nous le disions plutôt dans le second chapitre, que ces théories sont complémentaires pour l'étude des œuvres qui les précèdent.

L'allusion ou la référence aux gags ou aux jeux d'enfant que Maciunas voyait dans les motifs des œuvres de Fluxus est aussi présente ici. Car dans cet assemblage d'œuvres, à des fins d'abord d'archives ou de collection, se profile l'idée du jeu à assembler ou de la collection d'objets ou de trésors de l'enfance que l'on consigne soigneusement dans une boîte, ici une valise, comme dans le mot anglais « *kit* », qui réfère souvent à l'ensemble de jeu. Le *Fluxkit* a aussi cette dimension de boîte à surprises, tirée une fois de plus de l'enfance, qui une fois ouverte révèle tous ses multiples trésors, nous surprenant un peu plus à mesure que le dépouillement s'effectue. Le *Yearbox* est de la même nature que le Fluxkit soit collectif, mais se veut le reflet d'une année de production fluxusienne. Pour mesurer l'intérêt de ces assemblages Fluxus, nous

cette conception fermée de la pratique artistique que s'insurgeait d'ailleurs Jean-Luc Godard, expliquant qu'il faut être deux pour une image. »

dirons qu'il était populaire au point de faire les manchettes dans les médias de l'époque. Par exemple, Grace Gluck du *New York Times*, rapporte le 16 juin 1968, la sortie dans une boutique « près de chez vous » du « *Flux Year Box 2* », sous le titre *Fluxury Item*. Elle commente avec enthousiasme cette boîte, « *so crammed* », ou si remplie de surprises et d'œuvres conceptuelles de qualité qu'elle en fait pâlir les autres du genre. Le prix de 100 \$¹⁴⁰ y est aussi mentionné. Dans le même article, Maciunas se dit trop « *esoteric* » pour faire de l'argent, mais en ce qui a trait à la médiation de Fluxus et de ses entreprises, il prouve dans ce même article qu'il a bien réussi.

Le jeu occupe une place prépondérante dans le travail de Fluxus et le concept de boîte de jeu est littéralement repris par un artiste comme George Brecht dans ses « *Games & Puzzles/Name Kit* », des boîtes qui contiennent des objets par lesquels le nom d'une personne est épelé. Nous retiendrons ici que dans le Fluxus Codex, Maciunas, répondant à une demande de Willem de Ridder, précise que le « *Name Kit* » va dans la section « jeux » des items Fluxus, venant confirmer sa passion pour la nomenclature et la classification très délibérée des œuvres. Il avait donc lui aussi, comme Yoko Ono une intention claire et précise lorsqu'il créait.

Comme nous le disions plus tôt, ces *Fluxkits* n'étaient pas tous composés

¹⁴⁰ Ce qui serait équivalent en 2008, selon le calculateur d'inflation de la Banque du Canada www.bankofcanada.ca/en/rates/inflation_calc.html, à environ 600 \$.

des mêmes objets, malgré que plusieurs des œuvres utilisées aient été des multiples. Or, dans le *Fluxus Codex*, à la section « *Fluxkits* », nous retrouvons des exemples d'assemblages qui ont été expédiés pour vente avec la liste des items qu'ils contenaient. Dans une lettre de Maciunas à Ben Vautier (citée par Jon Hendricks), nous constatons que la seconde série du *Fluxkit*, lancée en 1965, contenait déjà les œuvres d'autres artistes, « ... *As soon I return from Arizona, I will ship you a Fluxkit, which will have all new compositions including Gius, Chiarri-LaStrada...*¹⁴¹ ». Le *Fluxkit* devait très certainement être une succession d'expériences uniques, un flux continu d'émotions renouvelées pour le collectionneur qui en prenait possession. Ouvrir un *Fluxkit*, c'était donc aller à la rencontre de l'esprit de Fluxus dont la recette était, une pincée de zen, un peu de vaudeville, quelques gags et toujours l'esprit de Cage, Duchamp et de Dada qui planait, au-dessus de tout cela.

Quelques objets : Fluxsmile Machine de Maciunas

Produites entre 1970 et 1971 et parfois titrées *Flux Smile Machine* ou *Smile Machine*, les fameuses machines à sourire de Maciunas jouent sur différents plans. Prises dans leur contexte fluxusien, ces « machines » répondraient à un type d'œuvre conçue par Yoko Ono, soit le *Selfportrait* (1965) qui devint en 1970 le *Box of Smiles* et qui était tout simplement constitué d'un miroir dans lequel le regardeur pouvait sourire et ainsi

¹⁴¹ Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, p. 74 : « *Letter : George Maciunas to Ben Vautier, February 1* », 1965.

faire son autoportrait¹⁴². La description que Maciunas en fait lui-même est la suivante : « *device for insertion into mouth, in order to obtain a permanent smile* ¹⁴³». Or, tandis que Yoko One proposait que le regardeur sourie pour créer l'œuvre, Maciunas crée une œuvre, où, s'il choisit de participer, le regardeur sera obligé de sourire. Pour ajouter à cette proposition, nous voyons sur la boîte-écran des *Flux Smile Machine* des visages dont le rictus est étiré par des mains révélant ainsi la dentition des sujets. Si nous devons la décrire pour bien comprendre ce qui est proposé au regardeur, la machine est composée d'une tige, aux extrémités de laquelle sont fixées des hélices dont les pales racleront, nous le pressentons, les parois de la bouche sur lesquelles elles



George Maciunas,
Flux Smile Machine,
produites entre 1970-
71

s'appuieront. Au centre, un ressort pour activer lesdites pales. « *What's in a smile* », dit la chanson populaire, ici, le geste mécanique se confronte à l'intention. Un des visages semble amusé, les deux autres inconfortables. Nous oserions même faire un rapprochement avec les objets d'un Carsten Höller, qui semble toujours convaincu (en apparence du moins) du bien-fondé de ses créations, voire de leur

¹⁴² Commentaire de Jon Hendricks dans le *Fluxus Codex*, p. 346-347, *Flux Smile Machine*.

¹⁴³ « *Fluxnewsletter, April 1975* », tiré du *Fluxus Codex*, p. 346.

aspect pratique, alors que dans les faits, ces objets ne sont faits que pour mystifier le regardeur¹⁴⁴. Or, dans ce cas-ci déjà, le titre fait montre d'une double énonciation, caractéristique des œuvres de Fluxus et qui n'est pas sans rappeler quelques traits de l'art conceptuel. Le « *Flux Smile Machine* » peut être traduit par la machine à sourire et selon la valeur que nous accordons au mot « flux », cette machine est ou bien fluxusienne ou bien destinée à créer le flot continu du sourire. Considérant l'esprit qui animait Maciunas, nous pourrions sans hésiter accepter les deux significations et même les superposer.

Si l'intention du créateur a toujours une place prépondérante lorsqu'on analyse les œuvres de Fluxus, il faut aussi remarquer l'importance de la réception dans les œuvres que nous avons présentées ici. Toutes ces œuvres n'ont de sens que dans leur transivité et n'ont été créées que dans le but d'être passées de main à main – soit par une transaction marchande ou un échange –, vues et reçues par un public engagé. De plus, pour plusieurs des œuvres présentées, l'aspect conceptuel est très important en ce que ces œuvres sont pensées sur papier, faites pour être mises par écrit et qu'une pléiade de liens et d'interprétations possibles est déjà soulevée par le créateur.

En regardant quelques œuvres de l'abondante production de Fluxus, nous arrivons néanmoins à voir comment ces œuvres se rattachent à

¹⁴⁴ Le *Waterwalker*, présenté lors de « *New World* », au Moderna Museet Stockholm en 1999, en est un bon exemple : il se compose de deux canots où l'on peut insérer ses pieds et marcher avec les bâtons comme pour des skis de fonds. La comparaison s'arrête là, car il est facile de constater l'impossibilité de la chose.

certains courants de l'histoire de l'art comme le futurisme ou Dada. Nous pouvons aussi constater que tant Yoko Ono que George Maciunas créaient des œuvres qui utilisaient différents registres et reprenaient des éléments lexicaux empruntés à des contemporains ou des icônes de l'histoire de l'art pour mettre en forme leurs propres compositions. Fluxus est issu de l'histoire de la musique et du théâtre en ce qui a trait à ses œuvres performatives et descend de Duchamp, de Bauhaus et de Stijl quand il est question d'objet. Une filiation tout en humour et en irrévérence à la mesure de ceux qui se voulaient « *misfits* » ou « érotiques » comme disait Maciunas. Pourtant, les œuvres de Fluxus et l'attitude de ses artistes associés cadrent tout à fait avec celle d'une avant-garde vingtiémiste. Et, c'est peut-être cet avant-gardisme qui sans le recul historique les a gardés dans une certaine marginalité. Quarante ans plus tard, les choses nous paraissent bien différentes.

CONCLUSION

Des « misfits » disait-on... Comment démêler un écheveau.

Est-ce que les artistes associés à Fluxus étaient vraiment des « *misfits* », des « mésadaptés » dans un contexte *peace and love* fondé sur une rébellion contre la guerre et la nécessité de l'engagement politique ?

Dans cet essai, nous avons revu quelques positions historiques élaborées par Maciunas dans ses diagrammes et analysé quelques objets ou projets artistiques pour remettre la production des artistes associés à Fluxus en perspective, afin que se révèle l'incidence qu'a eue leur travail sur plusieurs artistes de la fin du siècle dernier et du début de ce nouveau siècle. Pour effectuer cette réflexion, nous avons jugé impératif de considérer la filiation conceptuelle de l'histoire de l'art et de fonder nos constats sur l'importance de l'œuvre à la fois objet et projet artistique, tout comme la notion de la documentation et de l'information dans les œuvres de Fluxus. Dans cet essai nous avons aussi souligné en maints endroits l'importance de l'intention en art ce qui nous a ramené aux positions historiques de Fluxus. L'intention, la désignation, est ce qui fait l'œuvre, cela en opposition à l'idée d'une tradition artisanale où l'artiste est avant tout le maître d'une technique. Alors dans ce mémoire, les fils conducteurs, s'ils ont pu sembler multiples, soit la médiatisation de l'artiste, l'archive, la documentation, comme le rapport à l'histoire, sont tous reliés à un point : celui de l'intention, donc de l'acte délibéré de proposer un objet ou une vision au monde.

Revoir le XX^e siècle sous l'angle de Maciunas

Le XX^e siècle a été sous la coupe de l'art conceptuel, dès ses débuts. Nous avons donc ouvert cet essai avec une relecture historique des événements artistiques et historiques du XX^e siècle, cela, pour faire ressortir cette tendance que nous avons rattachée aux processus de la postmodernité et qui portait les artistes associés à Fluxus à citer les courants précédents et à répéter des façons de faire qu'ils savaient propres à leurs prédécesseurs. Les courants ou mouvements que nous avons scrutés sont ceux que Maciunas lui-même a mis dans ses diagrammes historiques, témoignant ainsi de cette volonté de s'inscrire dans l'histoire et de choisir délibérément ses ascendants. Et, comme nous l'avons souligné, dans une époque de manifestations, où les slogans-chocs des mouvements se trouvaient à la une des médias tous les jours, Maciunas a rédigé un manifeste sans signature. Cela, au contraire de certains mouvements de la fin des années quarante ou du début des années cinquante, dont le manifeste portait la signature d'un noyau d'artistes et d'intellectuels sous la gouverne d'une tête de file. Beuys a repris le texte en 1970 pour y apposer, à la façon d'un *ready-made*, sa propre signature, signifiant ainsi que le manifeste de Fluxus était libre, qu'on pouvait se l'approprier. La volonté dadaïste de tout détruire pour faire table rase a été largement dépassée par les guerres qui se sont acquittées de cette mission. Fluxus naquit donc dans l'esprit d'après-guerre poussé par cette idée de tout reconstruire et tout questionner pour faire autrement. Les artistes associés à cette scène fluxusienne, étaient (et sont encore) décrits comme des « *misfits* », un titre qui semble leur plaire, en réaction à ce qui était perçu chez eux

comme une attitude dissidente du courant de cette époque d'engagement politique et de revendications sociales. Mais nous avons pu constater que leur travail s'inscrivait dans une sphère importante de l'art du XX^e siècle, ouvert à l'Europe et à l'Amérique, tributaire d'un esprit moderne, voire postmoderne et dans la lignée de Dada, du futurisme et peut-être même, sous certains aspects, du surréalisme, donc relié aux courants qui ont transformé notre conception de l'art. Parce que l'intention de l'artiste est le plus souvent de questionner ce qui est, non pas de se fondre dans la masse. En ce sens, de s'opposer à l'opposition devenait la seule option possible, le grand « OUI », plus « *peace and love* » que tous les « non » des manifestations. Ainsi, la réinsertion dans un contexte historique s'est effectuée.

Un cadre théorique avec l'intention en exergue

Dans notre deuxième chapitre, afin de pousser plus notre compréhension de la place de Fluxus dans le cadre théorique du XX^e siècle, nous avons relié la philosophie qui se dégage des œuvres de Fluxus à des théories esthétiques ou philosophiques d'après-guerre comme le situationnisme ou l'existentialisme pour faire le lien avec des conceptions plus récentes, dont l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud et l'art contextuel tel que présenté par Paul Ardenne. Il nous fallait aussi pour compléter ce portrait en trois temps (soit l'avant, le pendant et l'après Fluxus) voir de plus près l'analyse des contemporains ou théoriciens internes du mouvement comme Allan Kaprow. Donc, en revisitant quelques théories, nous avons constaté que ce sont des façons

de faire et des notions comme l'expérience et la spontanéité à titre d'outil pour appréhender le monde, que se situe l'ancrage de cette parenté souvent ignorée ou niée. Les œuvres de Fluxus mettent souvent au défi nos perceptions, comme nous l'avons vu dans certaines œuvres filmiques de Yoko Ono, d'autres œuvres demandent d'expérimenter et renouvelle en quelque sorte un univers où l'information est pervertie, où les choses n'ont plus le sens qu'on leur connaît. Nous avons donc distingué Fluxus de certains mouvements (en allant souvent dans le même sens que Georges Maciunas) car c'est avant tout une pratique artistique, qui au contraire du situationnisme ou du futurisme, ne se voulait pas école ou une théorie sociale. Dans ces conditions, les artistes qui ont créé des œuvres regroupées sous la bannière de Fluxus, ont vu leur pratique modifiée au cours des années selon les champs d'expérience qu'ils ont développés. C'est ainsi que pour discuter de certaines œuvres de Fluxus, nous avons repris souvent l'idée du *ready-made*, touché l'esthétique relationnelle et tenu en compte l'art contextuel. En reliant Fluxus aux théories contemporaines et en soulignant comment sont récupérées leurs œuvres pour engendrer de nouvelles réflexions sur l'art conceptuel, nous avons surtout établi une chose : si Fluxus s'était bel et bien inspiré des leçons de l'histoire en empruntant à Dada, au futurisme et à Cage, ses façons de faire et de penser se sont rendues jusqu'à nous de la même manière, soit par le travail des artistes qui de façon volontaire reprennent les stratégies fluxusiennes. Cette filiation dans le temps est ce qui explique très certainement que les œuvres de Fluxus peuvent être utilisées par des historiens de l'art actuel qui, comme Bourriaud et Ardenne, en

retiennent certains aspects pour illustrer de nouvelles avenues pour envisager un art dit conceptuel en constante évolution.

Objets et projets artistiques : les analyses de cas

Afin de lier toutes ces considérations, dans le dernier chapitre, nous avons fait quelques analyses d'objets et de projets pour illustrer comment Maciunas avait inscrit avec précision le travail de ses acolytes de Fluxus dans une lignée historique précise. En ajoutant les notions amenées par les avenues théoriques des champs relationnels ou conceptuels dans l'analyse, nous rejoignons cette veine explorée par Hannah Higgins qui propose Fluxus comme un art d'information fondé sur l'expérience, voire une méthode didactique.

En regardant ainsi de plus près quelques œuvres de l'abondante production de Fluxus, nous arrivons néanmoins à concevoir comment ces œuvres se rattachent à certains courants de l'histoire de l'art comme le futurisme ou Dada. Dans un siècle d'action, Fluxus a laissé des œuvres filmiques, des objets, des « events » mis pas écrits ou partitions et dans certains cas des constats photo ou films de ces actions. C'est pourquoi nous avons choisi d'étudier des objets, des films et des partitions en les reliant à des œuvres marquantes du XX^e siècle ou à des traditions à mi-chemin entre la conservation et l'œuvre d'art.

Nous avons pu aussi constater que Yoko Ono et George Maciunas créaient des œuvres qui utilisaient différents registres et reprenaient des

éléments lexicaux empruntés à des contemporains ou des icônes de l'histoire de l'art pour mettre en forme leurs propres « compositions » dans un ensemble musical harmonieux. Fluxus est issu de l'histoire de la musique et du théâtre en ce qui a trait à ses œuvres performatives et descend de Duchamp et de Bauhaus et Stijl quand il est question d'objet, les diagrammes de Maciunas l'inscrivent noir sur blanc et les œuvres du groupe s'en font l'illustration. Cette filiation s'établit tout en humour et en irrévérence, à la mesure de ceux qui se voulaient « *misfits* » ou « ésotériques », comme disait Maciunas.

Quelques éléments « fluxusiens » qui perdurent...

Toute chose considérée, les œuvres de Fluxus et l'attitude de ses artistes associés cadrent tout à fait avec celle d'une avant-garde vingtiémiste. Et, c'est peut-être cet avant-gardisme, qui sans le recul historique, les a gardés, à tout le moins dans l'œil de la critique, dans une certaine marginalité. Plus de quarante ans plus tard, les choses nous paraissent bien différentes. Notre recherche se voulait donc une réinsertion des préoccupations de Fluxus dans un contexte particulier du xx^e siècle. Or, en menant cette recherche, nous avons mis à jour plusieurs pistes qui chacune pourraient mériter un essai, comme les notions de zen qui perdurent dans les œuvres contemporaines ou celles de l'art du slogan artistique qui pervertissent (à notre aise) la force de la publicité et en utilise les moyens de persuasion pour montrer l'envers des choses et faire réfléchir. Les œuvres de Fluxus ont participé et vice-versa aux efforts de typologie et d'historisation de Maciunas. Ce corpus

continuera donc d'intéresser les historiens de l'art et d'engendrer de nouvelles réflexions ou de nouvelles « re-contextualisation » de leurs œuvres.

BIBLIOGRAPHIE

- Ardenne, Paul. 2004. *Un art contextuel*. Paris : Flammarion, 254 p.
- Bandini, Mirella. 1998. *L'Esthétique, le Politique de Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957)*. Rome : Sulliver et via Valeriano, 368 p.
- Baudelaire, Charles. 2009. *Le peintre de la vie moderne*. Paris : Éditions du Sandre, 110 p.
- Béhar, Henri et Michel Carassou. 1990. *Dada histoire d'une subversion*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 261 p.
- Bernstein, David W. et Christopher Hatch. 2001. *Writings Trough John Cage's Music, Poetry + Art*. Chicago : The University of Chicago Press, 304 p.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Paris : Les Presses du réel, 128 p.
- Cage, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown (CT): Wesleyan University Press, 288 p.
- Caizergues, Pierre et Michel Décaudin (dir. publ). 2003. *Apollinaire : Œuvres en prose tome II*, Paris : Éd. Gallimard, 556 p.
- Calinescu, Mattei. 1993. *The Five Faces of Modernity*. Durham (NC) : Duke University Press, 395 p.
- Dachy, Marc. 2002. *Dada au Japon*. Paris : Presses universitaires de France, 225 p.
- Dachy, Marc (dir. publ.). 2004. *Haussman Raoul : Courrier Dada*. Paris : Éditions Allia, 200 p.
- De Duve, Thierry. 1987. *Essais datés I 1974 -1986*. Paris : Éditions de la différence, 342 p.
- De Duve, Thierre. 2006, *Résonances du readymade*. Paris : Hachette, 287 p.
- Debord, Guy. 1967. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 129 p.

Duchamp. 1994. *Duchamp du signe*. Présentation et préface de Michel Sanouillet (1958). Paris : Éditions Flammarion, 314 p.

Duchamp, Marcel. 1987. *Le processus créatif*. Paris : L'Échoppe, 24 p.

Feuillie, Nicolas. 2002. *Fluxus Dixit : Une anthologie vol.1*. Paris : Les Presses du réel, 283 p.

Friedman, Ken (dir. publ). 1998. *The Fluxus Reader*. West Sussex (England): Academy Editions, 309 p.

Godfrey, Tony. 2003. *L'Art conceptuel*. Paris : Éditions Phaidon, 447 p.

Goldberg, RoseLee. 1979. *Performance: live art, 1909 to the present*. Ann Harbor (Michigan) : H. N. Abrams, 128 p.

Harris, Mary Emma. 1987. *The Arts at the Black Mountain College*. Boston : MIT Press, 314 p.

Hendricks, Jon et Thomas Kellein. 1995. *Fluxus*. New York : Éd. Thames & Hudson, 144 p.

Hendricks, Jon. 1995. *The Fluxus Codex*. Detroit : The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 616 p.

Higgins, Hannah. 2002. *Fluxus Experience*. Berkeley : University of California Press, 274 p.

Home, Stewart, 1988, *The Assault on Culture: Utopian currents from Lettrisme to Class War*. Londres : Utopian et Unpopular Books, 112 p.

Isou, Isidore. 1973. *Les véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du surréalisme et du lettrisme (1965-1973)* dans « Lettrisme mensuel - Nouvelle série, numéro 16, 17, 18, 19 et 20 ». Paris : Éd. Maurice Lemaître.

Kaprow, Allan. 2003. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Kelley Jeff (dir publ.) Berkeley : University of California Press, 258 p.

Kaprow, Allan. 1966. *Assemblage, Environments, and Happenings*. New York : HN Abrams, 341 p.

- Georges Leroux (dir. publ.).2002. *Platon. La République*. Paris : Flammarion, 801 p.
- Lussac, Olivier. 2004. *Happening & Fluxus : Polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris : L'Harmattan, 297 p.
- Lytoard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, 109 p.
- Lista, Giovanni. 1973. *Le Futurisme, manifestes – proclamations – documents*. Paris : L'Âge d'Homme, 450 p.
- Marinetti, F.T. 1980. *Le Futurisme*. Préf. de Giovanni Lista. Lausanne : L'Âge d'Homme, 212 p.
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press. 294 p.
- Ono, Yoko. 2000. *Grapefruit – A Book of Instructions and Drawings*. New York : Simon & Shuster, 250 p.
- Oulipo. 1988. *La littérature potentielle*. Paris : Gallimard, 308 p.
- Restany, Pierre. 1989. *Les Objets-plus*. Paris : Les Éd. de la différence, 280 p.
- Russolo, Luigi et Giovanni Lista, Nina Sparta (dir. publ.). 2003. *L'art des bruits*. Paris : Éditions Allia, 164 p.
- Sanouillet, Michel. 1965. *Dada à Paris*. Paris : Éd. Jean-Jacques Pauvert, 682 p.
- Sartre, Jean-Paul. 1996. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 108 p.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'impureté*. Paris : Grasset, 389 p.
- Siegfried, Alanna et Helen Zucker Seeman. 1979. *SoHo: A Guide*. New York : Neal-Shuman publishers, 274 p.
- Stiles, Kristine. 1995. *Thresholds of Control: Destruction Art and Terminal Culture*, dans *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, sous la dir. de Kristine et Peter Selz. Berkeley : University of California Press, 1003 p.

Wilhelm, Richard (dir. publ.). 1989. *I Ching : Book of Changes*. Préface de C.G Jung. Londres : Penguin Books, 816 p.

Williams, Emmett et Ann Noël. 1997. *Mr. Fluxus – A Collective Portrait of George Maciunas 1931-1978*. Londres : Ed. Thames and Hudson, 352 p.

Périodiques et quotidiens :

Austin, Larry. 1969. « *Music Is Dead -- Long Live Music* ». *New York Times*, 6 juillet, p. D13

Bourriaud, Nicolas. 2001-2. « *Participation et transitivité de l'esthétique relationnelle* ». Paris : *Sociétés Revue des Sciences Humaines et Sociales*, no 72, (p. 99 à 101)

Canaday, John. 1965. « *Paik's TV Sets on View at Galeria Bonino* ». *New York Times*, 4 décembre, p. 27.

Denison, D.C. 1982. « *Video Art's Guru* ». *New York Times*, 25 avril, p. 292

Ericson, Raymond. 1965. « *An Event Is Not a Happening* ». *New York Times*, 21 mars, p. X-13

Glueck, Grace. 1968. « *At the Drop of A Slogan* ». *New York Times*, 16 juin, D24

Glueck, Grace. 1968. « *\$75,000 in Grants To Spur Art Test* » *New York Times*, 19 septembre, p. 44

Glueck, Grace. 1971. « *Art by Yoko Ono Shown At Museum in Syracuse* ». *New York Times*, 11 octobre, p. 48

Glueck, Grace. 1972. « *MOMA's Boy Bows Out* ». *New York Times*, 16 janvier, p. D21

Glueck, Grace. 1983. « *Some Roguish 60's Art Achieves Museum Status* ». *New York Times*, 13 février, p. H-35

Hugues, Allen. 1966. « *One Is Avant-Garde, the Other No Gentleman* ». *New York Times*, 4 septembre, p. 79

Kaprow, Allan. 1963. « *An Artist's Story of A Happening* ». *New York Times*, 6 octobre, p. 145.

Klein Howard. 1964. « *Music: The Avant-Garde* ». *New York Times*, 2 septembre, p. 29.

Kramer, Hilton et Arthur Shay. 1967. « *Mixing the Media* », 29 octobre, p. D33

Lester, Elenore. 1968. « *Intermedia: Tune In, Turn On -And Walk Out?* ». *New York Times*, 12 mai, p. SM30.

Rédaction NYT. 1961. « *Art opening in galleries* ». *New York Times*, 7 mai, p. X12

Rédaction NYT. 1962. « *Concert devoted to La Monte Young* ». *New York Times*, 13 octobre, p. 16

Rédaction NYT. 1964. « *La Monte Young Performs His Solo, 'Well-Tuned Piano'* ». *New York Times*, 13 mai, p. 29

Rédaction NYT. 1978. « *George Maciunas, Artist And Designer Organized Fluxus to Develop SoHo* ». *New York Times*, 11 mai, p. D14

Rockwell, John. 1973. « *A Diverse Program Of Computer Arts* ». *New York Times*, 11 avril, p. 40

Rockwell, John, *La Monte Young Plays At Kitchen*, 2 mai 1974; p. 67

Shonberg, Harold C. « *DADA, DADA* ». *New York Times*, 25 août 1963; p. X-9

Shonberg, Harold C. 1964. « *Music: In Electronic Vein* ». *New York Times*, 1^{er} septembre, p. 30

1966. « *They Call It Art* ». *New York Times*, 25 septembre, p. 346

Shepard, Richard F. 1971. « *Avant Garde Festival Held at Armory* ». *New York Times*, 20 novembre, p. 27

Vogel, Amos. 1968. « *Goodbye Alienation, Hello Nudity* ». *New York Times*, p. D15

Whitney, Craig R. 1976. « *Berlin's 26th Fall Arts Festival Gets Stimulating Taste of SoHo* ». *New York Times*, 22 septembre p. 31

Palmer, Robert. 1980. « *Music: Chamber Group From Buffalo University* ». *New York Times*, 5 février, p. C9

Rockwell, John. 1983. « *Is 'Performance' a New Form of Art?* ». *New York Times*, 14 août, p. H1

Gray, Christopher. 1992. « *The Irascible 'Father' of SoHo* », 15 mars, p. R7

Articles et e-publications (dans Internet):

Friedman, Ken, Owen Smith et Lauren Sawchyn (dir. publ.). 2002. *The Fluxus Performance Workbook*. Performance Research Book e-publication. 60 p.
Lien : <http://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf>

Osiris. 2003. « *L'Internet en Afrique* ». Bibliothèque numérique, 4 juillet.
Lien : www.osiris.sn/article531.html

Hensher, Philipp. 2006, octobre. « *The Art of Breaking Down Barriers* ». *The Independent UK*. Lien : <http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/philip-hensher/philip-hensher-the-art-of-breaking-down-barriers-419404.html>

L'internaute, magazine et loisirs. 2009. « *Histoire de la télévision* ». Site Benchmark Group. Lien : http://www.linternaute.com/histoire/categorie/61/a/1/1/histoire_de_la_television.shtml

Documents vidéo :

Maciunas, George (dir. publ.). *37 Short Fluxus Films (1962-1970)*. 16 mm, n et b et coul. 120 m

Films cités dans le mémoire :

- Ono, Yoko. 1966. *Eye Blink*, FluxFilm #9, 35 s.
- Ono, Yoko. 1966. *One*. FluxFilm #14. 5 m 06 s.,
- Ono, Yoko. 1966. *Eye Blink*, FluxFilm #15, 57 s.

Lien : <http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>

Movin, Lars. 1993. *The Misfits, 30 years of Fluxus*. DVD, coul. 80 m, Danemark : Cinamom Productions.

Sites Web :

Ben Vautier : www.benvautier.com

Fluxlist : <http://www.fluxus.org/FLUXLIST/index.html>

Nouvelle Fluxlist (2008 à...) : <http://fluxlist.blogspot.com/>

4T Fluxus, bibliographie, textes d'artistes : www.4t.fluxus.net

Fluxus Portal for the Internet : www.fluxus.org

Ken Friedman sur Fluxus : www.artnotart.com/fluxus/kfriedman--.html

Oulipo.net : <http://www.oulipe.net/oulipeiens/document2565.html>

Ubu.com (films de Yoko Ono etc.) : www.ubu.com

Documents radiophoniques :

« Entrevue avec Charlotte Moorman ». *National Public Radio* (USA), octobre 1969. 22 m

« Entrevue avec George Maciunas ». *KRAB Radio Broadcast*, septembre 1977. Seattle. 42 m

« Émission scandale de la RTBF ». *TF1*, 14 décembre 2006. 2 m 15 s.

Lien : <http://tf1.lci.fr/infos/monde/0,,3368506,00-emission-scandale-rtbf-extraits-.html?trk=1&e=188>

Trottier, Marie-Christine. 13 novembre 2006. Rencontre avec David Altmejd. Montréal : Radio-Canada. 6 m 45 s.

Lien : <http://www.radio-canada.ca/radio/desautels/13112006/79878.shtml>

ANNEXES

Annexe 1 – Tableau des articles du New York Times triés par année

| | TITRE / AUTEUR | Résumé ou mots-clés rencontrés |
|----|---|---|
| 1 | « <i>ART OPENINGS IN GALLERIES</i> ». <i>New York Times</i> , 7 mai, 1961; pg. X12 | Mention d'une exposition de Maciunas |
| 2 | « <i>CONCERT DEVOTED TO LA MONTE YOUNG</i> ». <i>New York Times</i> , 13 oct, 1962, p. 16 | Critique des oeuvres de La Monte Young, "String Trio (sept. 1958)" et de la "Composition 1960 #7", Charlotte Moorman interprète |
| 3 | SCHONBERG, HAROLD C. « <i>DADA, DADA</i> ». <i>New York Times</i> , 25 août, 1963, p. X-9 | Fluxus - Dada |
| 4 | KAPROW, ALLAN. « <i>AN ARTIST'S STORY OF A 'HAPPENING'</i> ». <i>New York Times</i> , Oct 6, 1963, p. 145 | |
| 5 | HOWARD KLEIN. « <i>Music: The Avant-Garde</i> ». <i>New York Times</i> , 2 septembre, 1964, p. 29 | Avant-garde Festival |
| 6 | HAROLD C. SCHONBERG. « <i>Music: In Electronic Vein</i> ». <i>New York Times</i> , 1 ^{er} septembre, 1964; p. 30 | Yoko Ono |
| 7 | JOHN CANADAY. « <i>Paik's TV Sets on View at Galeria Bonino</i> ». <i>New York Times</i> , 4 décembre, 1965, p. 27 | Nam June Paik |
| 8 | RAYMOND ERICSON. « <i>An Event Is Not a Happening</i> ». <i>New York Times</i> , 21 mars, 1965, p. X13 | Description of an event |
| 9 | « <i>They Call It Art</i> ». <i>New York Times</i> , 25 septembre, 1966; p. 346 | Yoko Ono |
| 10 | HUGHES, ALLEN. « <i>One Is Avant-Garde, the Other No Gentleman</i> ». <i>New York Times</i> , Sep 4, 1966, p. 79 | Moorman, NY Avant-Garde Music Festival |
| 11 | KRAMER, HILTON. « <i>Arthur Shay Mixing the Media</i> ». <i>New York Times</i> , Oct 29, 1967, p. D33 | avant-garde |

| | | |
|----|---|---------------------------------|
| 12 | LESTER, ELENORE. « <i>Intermedia: Tune In, Turn On - And Walk Out?</i> ». <i>New York Times</i> , 12 mai, 1968, p. SM30 | Nam June Paik |
| 13 | GLUECK, GRACE. « <i>At the Drop of A Slogan</i> ». <i>New York Times</i> , Jun 16, 1968; D24 | Maciunas |
| 14 | GLUECK, GRACE. « <i>\$75,000 IN GRANTS TO SPUR ART TEST</i> ». <i>New York Times</i> , Sep 19, 1968, p. 44 | Alison Knowles, EAT |
| 15 | VOGEL, AMOS. « <i>Goodby Alienation, Hello Nudity</i> ». <i>New York Times</i> , 21 janvier, 1968, p. D15 | Yoko Ono |
| 16 | AUSTIN, LARRY. « <i>Music Is Dead : Long Live Music</i> ». <i>New York Times</i> , 6 juillet, 1969, p. D13 | New York Avant Garde Festival |
| 17 | SHEPARD, RICHARD F. « <i>Avant Garde Festival Held at Armory</i> ». <i>New York Times</i> . 20 novembre, 1971, p. 27 | Avant Garde Festival Moorman |
| 18 | GLUECK, GRACE. « <i>Art by Yoko Ono Shown At Museum in Syracuse</i> ». <i>New York Times</i> , 11 octobre, 1971, p. 48 | Yoko Ono |
| 19 | GLUECK, GRACE. « <i>MOMA's Boy Bows Out</i> ». <i>New York Times</i> . 16 janvier 1972, p. D21 | |
| 20 | ROCKWELL, JOHN. « <i>A Diverse Program Of Computer Arts</i> ». <i>New York Times</i> , 11 avril 1973. p. 40 | Allison Knowles |
| 21 | ROCKWE, JOHN L. « <i>La Monte Young Plays At Kitchen</i> ». <i>New York Times</i> , 2 mai, 1974, p. 67 | La Monte Young |
| 22 | « <i>LaMonte Young Performs His Solo, 'Well-Tuned Piano'</i> ». <i>New York Times</i> , 13 mai, 1975, p. 29 | LaMonte Young |
| 23 | WHITNEY, CRAIG R. « <i>Berlin's 26th Fall Arts Festival Gets Stimulating Taste of SoHo</i> ». <i>New York Times</i> , 22 septembre, 1976, p. 31 | Maciunas |
| 24 | « <i>George Maciunas, Artist And Designer Organized Fluxus to Develop SoHo</i> ». <i>New York Times</i> , 11 mai, 1978, p. D14 | Maciunas |
| 25 | PALMER, ROBERT, « <i>Music: Chamber Group From Buffalo University</i> ». <i>New York Times</i> , 5 février, 1980, p. C9 | |

| | | |
|----|---|---|
| 26 | Denison, D.C. « <i>Video Art's Guru</i> ». <i>New York Times</i> , 25 avril, 1982, p. 292 | Nam June Paik |
| 27 | ROCKWELL, JOHN. « <i>Is 'Performance' a New Form of Art?</i> ». <i>New York Times</i> , 14 août 1983, p. H1 | Moorman, Ono |
| 28 | GLUECK, GRACE. « <i>Some Roguish 60's Art Achieves Museum Status</i> ». <i>New York Times</i> , 13 février, 1983, p. H35 | Fluxus |
| 29 | Glueck, Grace. « <i>Art: Exploring 6 Years Of Pop And Minimalism</i> ». <i>New York Times</i> , 28 septembre, 1984. | Référence aux performances “d’un groupe nommé Fluxus” à Allan Kaprow et John Cage. |
| 30 | « <i>Two Against the Current, One With the Tide</i> ». <i>New York Times</i> , 19 juillet, 1987. | Mention d’une exposition photo dont les artistes ont été influencés, entre autres, par Fluxus. |
| 31 | Michael Brenson. « <i>A New Show Chronicles Resurgence Of Berlin Art</i> ». <i>New York Times</i> , 5 juin, 1987. | Une exposition du commissaire bien connu de New York, Kynaston McShine. Pourquoi des artistes issus de groupes ou courants comme l’art conceptuel et Fluxus (un groupe dit-il inspiré par la conscience de l’absurde de Dada et les théories du hasard) continuent de trouver en Berlin Ouest une scène inspirante. |
| 32 | Kimmelman, Michael. « <i>Yoko Ono on Her Own, Storming the Barricades</i> ». <i>New York Times</i> , 10 février 1989 | Une critique de l’exposition "Objects and Films by Yoko Ono" présentée au Withney Museum of American Art. On y expose les origines de Fluxus : « futurisme, dadaïsme, constructivisme et Stijl ainsi que les jeux, le zen, la publicité et la culture populaire ». |
| 33 | Raynor, Vivian. « <i>30 Artists Show Off Their Scrappy and Their Junky</i> ». <i>New York Times</i> , 4 juin 1989 | Parle d’exposition au Withney Museum <i>The Junk Esthetic</i> , qui tient de l’assemblage et d’un artiste qui travaille dans la veine de Fluxus. |
| 34 | MICHAEL KIMMELMAN. « <i>Al Held's Passage in the 50's From Action to Abstraction</i> ». <i>New York Times</i> , 12 janvier 1990 | Description de l’exposition, 'Fluxus and Company' à la galerie, Emily Harvey Gallery |
| 35 | GRAY, CHRISTOPHER. « <i>The Irascible 'Father' of SoHo</i> ». <i>New York Times</i> , 15, mars 1992; p. R7 | Maciunas développeur de SoHo |

LES FIGURES (DIAGRAMMES DE MACIUNAS):

1. *Expanded Arts Diagram*, tiré de *Mr. Fluxus*, p. 11
Présentée en p. 121

2. *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Olfactory, Epithelial and Tactile Artforms*, Fluxus Codex, p 329
Présentée en p. 122