

UNIVERSITE DE FRANCHE-COMTE
ECOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES,
TEMPS, SOCIETES »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en

PHILOSOPHIE

FLUXUS

THEORIES ET PRAXIS

Présentée et soutenue publiquement par

Charles DREYFUS PECHKOFF

Le 9 mars 2009

Sous la direction de M. Louis UCCIANI MCF HDR

Membres du jury :

Bartolomé FERRANDO, Professeur à l'universidad politécnica de Valencia, Rapporteur

Gilles FERREOL, Professeur à l'université de Franche-Comté

Louis UCCIANI, MCF HDR à l'université de Franche-Comté

Bernard VALADE, Professeur à l'université de Paris Descartes, Rapporteur

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier en tout premier lieu mon directeur de thèse Monsieur Louis Ucciani pour l'attention suivie qu'il a su porter sur mon travail.

J'adresse mes plus chaleureux remerciements :

A Ben Vautier qui pratiquement m'a introduit, dès 1974, dans la famille Fluxus

A mes complices Fluxus, Eric Andersen et Ben Patterson

A Esther Ferrer pour sa chaleur humaine communicative

A Jean Dupuy qui, en 1972, m'a fait connaître la famille des artistes new-yorkais

A Michel Giroud mon clone avant-gardiste

A mes collectionneurs Christina et Jean Mairet pour leurs sensibilités

A mes galeristes Liliane Vincy et Youri Morney pour leurs soutiens

A Christian Xatrec pour sa pertinence Fluxus, mon informateur numéro un outre atlantique

Au Professeur Antigone Mouchtouris pour ses conseils précieux et sa bienveillance ininterrompue

A Nicolas Feuillie et Bertrand Clavez, docteurs Fluxus compréhensifs

A Alexandre Cammarata pour la concrétisation finale pleine d'intelligence indispensable à cette thèse

A Ariane Cammarata pour ses encouragements et son sens particulier de l'humour.

A Kheira Belhadj-Ziane pour son esprit pragmatique

Table des matières

Introduction	6
Partie 1 : Les Acteurs	15
Chapitre I : Le contexte.....	15
Chapitre II : Rencontre avec le Mouvement Fluxus	38
Chapitre III : Les protagonistes de Fluxus s’expriment.....	66
Partie 2 : La Théorie de Fluxus	182
Chapitre I : Les Acteurs dans l’environnement Fluxus	182
Chapitre II : Maciunas et Fluxus.....	220
Chapitre III : Pièces Fluxus.....	238
Partie 3 : L’avant-garde et Fluxus	256
Conclusion	321
Bibliographie.....	330

Παντα ρει

Tout est toujours en mouvement

Héraclite

Introduction

Travailler sur *Fluxus* est une œuvre d'équilibriste entre l'histoire de l'art et la philosophie esthétique. Qu'est ce que *Fluxus* ? Pourquoi *Fluxus* est-il l'Avant-garde de l'Avant-garde ?

Cette Avant-garde s'inscrit dans une dimension temps. En anticipant son temps et en projetant les spectateurs hors de la routine quotidienne, Fluxus a marqué son époque. Fluxus, mythe ou réalité ?

Certains l'ont vu comme la continuité du mouvement dada.

C'est l'art concept ou c'est l'art-forme.

Fluxus représente un ensemble d'éléments, c'est-à-dire un ensemble de personnes artistes qui étaient à la fois dans l'expression musicale, dans la dimension plastique, dans le langage représenté dans la forme plastique et picturale. Et en même temps un élément de l'ensemble qui a créé pour la première fois *l'art concept* quand on voit l'explosion de ce phénomène et les revendications par une somme de personnes davantage élargie de ce groupe.

Fluxus représente aussi quelque chose de très fort soit la question du Mouvement et pas seulement des individualités. Comme nous allons voir c'est un mouvement complexe composé avec des éléments qui voulait vraiment explorer des nouvelles pistes d'expressions tant dans le contenu que dans la forme.

Des types de conceptions largement diffusées ont réduit l'art à un concept. Au même titre que le concept de marketing. Ainsi sans les nommer, nous avons des artistes contemporains tous côtés au niveau du milieu qui produisent à la demande ; peut-on encore parler de créativité ?

C'est toujours la même image et le même concept forcément en matière d'image et de travail mais sans l'inventivité. Rupture de la rupture ? Fluxus ≠ savoir faire, Fluxus = savoir penser.

La réponse à l'interrogation sur ce qu'est *Fluxus* et plus précisément quelle est sa particularité c'est qu'il n'est pas une marchandise. Le mouvement *Fluxus* ne fabrique pas une marchandise.

Un mouvement plastique est considéré faire partie de l'Avant-garde au niveau de la rupture esthétique, construction de l'objet, conception du monde. Que fait-on de l'usure du temps ou du dépassement ? Que veut dire de s'occuper de *Fluxus* si on n'est pas intéressé par l'Avant-garde ou la question du nouveau-renouveau ?

Jusqu'à maintenant la majorité des textes écrits sur *Fluxus* partent de l'angle de l'histoire de l'art ou encore d'une façon journalistique. Ici dans cet effort de gestation pendant 35 ans nous essayerons de revoir avec la philosophie esthétique en donnant une dimension esthétique au 'Mouvement Fluxus'. Au 20ème siècle on dirait que les artistes et le monde de l'art sont dans la même effervescence de tout transformer que les militants politiques.

« Le pari utopique demeure une étoile de la conscience. Sa luminosité attire les yeux fertiles vers un lieu improbable où s'efface la ligne d'horizon historique séparant la nature et la culture. Par là, s'explique la coïncidence entre la sensibilité romantique et la critique de la modernité porteuse de catastrophes, dévoyée par les paradoxes du progrès, mais également quête d'un ailleurs généreux et de mondes possibles, accessibles au navigateur qui délaisse les routes empruntées »¹

Louis Ucciani un jour au téléphone me dit : « j'arrive de New York et je viens de trouver aux puces ton D.E.A. Il faut continuer à travailler, il y a deux personnes qui peuvent parler de Fluxus en France. Toi et Ben. »

Ce qui m'a permis de réfléchir sur ces questions est l'absence ou l'ignorance de certaines personnes qui se revendiquent de l'histoire de l'art. Ils ne se réfèrent pas à la réflexion ou lorsqu'ils se réfèrent à l'art

¹ TACUSSEL Patrick (2007), *L'imaginaire radical, les mondes possibles et l'esprit utopique selon Charles Fourier* Les presses du réel, Dijon, pp.7et 8.

conceptuel ils ne parlent pas des parentés évidentes entre Fluxus et ce qui se passe après 1966. D'autre part ils ne citent jamais ce que j'ai écrit dans mes nombreux articles : cela démontre le facteur manie de négliger les autres ; mais l'histoire de l'art n'en a pas, on s'en doute, l'exclusive.

Dans ces pages, j'ai fait de l'histoire de l'art pour qu'on puisse avancer. Ma contribution alors sera d'apporter des connaissances sur Fluxus, afin que les historiens d'art en tiennent compte.

Il faut tout d'abord, pour commencer cette thèse, donner un contexte non seulement de l'histoire de l'art mais aussi personnelle. C'est une thèse un petit peu hors du commun puisque le sujet me tient à cœur et que je le rumine depuis plus de trente cinq ans. Il m'a suivi toute ma vie. Comme historien d'art, tout d'abord, avec un très grand nombre d'articles dans la presse spécialisée, deux catalogues et la rédaction de textes et des interviews pour des Musées prestigieux, comme le Centre Georges Pompidou pour l'exposition *Hors Limites* (1994).

J'ai rencontré pratiquement tous ses protagonistes, en particulier George Maciunas. Beaucoup comme lui nous ont quittés. Certains étaient devenus mes amis chers, je pense en particulier à Nam June Paik. J'ai aussi été 'fluxacteur', participant à des concerts depuis 1974 avec Ben Vautier et 'fluxplasticien' en développant une vision qui a pu entrer sans encombre dans des expositions estampillées *Fluxus*.

Dans l'histoire de l'art on parle du public mais sans réelle détermination. Avec *Fluxus*, on a parlé de la participation du public non comme spectateur mais co-créateur d'une œuvre. Les nouveautés venaient d'ailleurs pas seulement dans les arts plastiques mais aussi dans tous les domaines artistiques ou encore mieux tous les arts plastiques se mélangeaient dans une coexistence parfois cacophonique pour les uns géniale pour les autres. Ce qui a créé des débats passionnels ou encore des discussions violentes, cependant dans un fond d'optimisme désespérant vu d'aujourd'hui, société de consommation oblige.

Paris continue d'être un lieu de la créativité mais les frontières étaient déplacées, bien évidemment l'Avant garde de la création venait de New York, créer des œuvres sans œuvre et avec la participation du public et encore mieux passer à l'acte dans l'espace public.

Cela a été, peut être la plus grande rupture dans le monde de l'art dans la fin du 20 siècle.

Nous allons voir ensuite que sur ce point la plus grande discussion dans l'histoire de l'art se pose. Une œuvre considérée par ses créateurs comme telle, en est-elle vraiment une? Peut-elle être classée dans l'historiographie artistique?

La première fois que j'ai pris conscience de l'importance que pouvait avoir *Fluxus*, ce fut au tout début des années 70.

Lors de la rédaction de ma maîtrise spécialisée en Histoire de l'Art, j'ai pour la première fois commencé à me pencher sur le phénomène *Fluxus*. Les maîtrises à l'époque s'étalaient sur deux années universitaires (1971-1972/1972-1973); la mienne - sous la direction de Marc Le Bot à l'Université de Paris X- avait pour sujet les « Modalités actuelles de la participation du public aux activités artistiques ».

Fluxus se plaçait dans le Chapitre II intitulé 'La brèche (entre l'art et la vie)' et se plaçait entre *Le spectacle de Black Mountain College* de John Cage en été 1952 et *Les Happenings*.

Je ressens mieux que personne le nihilisme russe. Maciunas, lui aussi j'en suis sûr, le comprenait et toutes ces conceptions orientent sa théorie de *Fluxus*. La traduction française du terme « nihiliste » correspond à la traduction allemande. Lorsqu'on est nourri de cette littérature anarchiste russe qui s'élevait contre les règles de l'*establishment*, le sens en est radicalement opposé. Ces traductions erronées ne laissent aucune place à la construction d'un nouveau monde. Son livre préféré était *The confession of Felix Krull* de Thomas Mann. Maciunas semblait s'être identifié à un personnage plongé dans la duperie, la supercherie, l'escroquerie. Il ne

pouvait avoir peur de rien et de personne. Et un rire sarcastico-ironique légendaire ponctuait ses phrases. Un Diogène des temps modernes.

Ensuite au fil du temps et des voyages j'ai rencontré pratiquement tous les principaux protagonistes de Fluxus, j'ai réalisé au Ritz à Paris par exemple, en juin 2003, une interview filmée avec Yoko Ono.

Depuis 1974 les performances et les expositions auxquelles je participe, ayant pour thème *Fluxus* ont été très nombreuses ; à propos de Yoko Ono le 7 juin 1989 à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts dans l'ordre de passage il y avait Charles Dreyfus puis Yoko Ono (nous étions les deux derniers programmés dans la salle avant le final de La Monte Young dans le hall). Mais avant nous les autres avaient traîné les pieds surtout Charlotte Moorman (déjà très souffrante, son compagnon lui injectait de la morphine tant elle avait mal) qui avait dû rentrer dans un baril rempli d'eau froide. Au lieu des dix minutes imparties aux happenings et Fluxus events d'Eric Andersen, Charles Dreyfus, Dick Higgins, Alison Knowles, Jean-Jacques Lebel, Larry Miller, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Ben Patterson, La Monte Young et Marian Zazeela, notre chère Charlotte n'en finit pas de rester sur scène. Devant le nombre de spectateurs agglutinés, et pour certains écrasés, le directeur de l'école avait fait évacuer la salle au milieu du programme. La grande salle des copies en plâtre était inaccessible pour cause d'examen, et nous avons hérité de la salle de gauche à l'entrée, qui aurait du suffire sans l'article qui s'étalait sur quatre pages dans le *Nouvel Observateur*. Environ trois mille personnes accoururent. Les gens avaient-ils soif d'Avant-garde ou était-ce dû aux médias ? Comprenaient-ils *Fluxus* ou ne venaient-ils que pour Yoko Ono ?

En 2002 j'organise pour le quarantième anniversaire de *Fluxus*, le 13 juin au Musée d'art Moderne et Contemporain de Strasbourg *Fluxus, Vivre avec... Musique Châtiée* un concert avec Eric Andersen, Charles Dreyfus, Alison Knowles, Willem de Ridder, Ben Patterson et Ben Vautier. Emmett Williams également invité s'était fait renverser par un vélo à Berlin et n'avait pu se déplacer. Deux jours plus tard ce fut *Concert Fluxus, 40 ans de réflexion par ici, musique inopinée par là* avec les mêmes performeurs

au Mac, Galeries contemporaines des musées de Marseille. Un petit tour *Fluxus* parmi tant d'autres, sans oublier les expositions qui m'incluent.

Et cette autre question qui court depuis 1962 à Wiesbaden, pourquoi la famille du gardien du Musée, au grand complet assistait aux actions. Pourquoi le public préférerait-il rester que partir alors que parfois tout cela pour le commun des mortels ne pouvait sembler que d'une longueur extrême et d'un ennui pesant ?

Que veut dire aujourd'hui s'occuper de *Fluxus* si ce n'est être intéressé avant tout par un état d'esprit, y trouver une certaine forme d'Avant-garde. Sinon de partir d'un exemple historique afin de pouvoir comprendre et par ce travail cerner une théorie novatrice.

Quelle est la commune mesure entre une performance dans l'atelier de Mary Bauhermeister à Cologne ou les soirées organisées par La Monte Young à New York dans le loft de Yoko Ono où tout le monde se connaît et une scène publique avec des spectateurs alléchés par des affiches annonçant « la très très nouvelle musique » venant du monde entier à Wiesbaden en septembre 1962.

Y a-t-il une différence flagrante entre les *Events* de George Brecht, conçus dans la banlieue de New York, inscrits sur de petits cartons et envoyés par la poste de façon 'très privée, comme des petits *enlightenments* que je voulais communiquer à mes amis, qui savaient que faire avec eux' et leur opérationnalité, en temps réel, dans la vie réelle (ou encore cette jeune fille à Amsterdam, voulant mettre le feu à Dick Higgins s'étant persuadée que cela ne pouvait être que de l'art allemand).

Que reste-il de la pièce « Counting songs » d'Emmett Williams, composée spécialement à Copenhague en novembre 1962 pour compter les spectateurs afin de ne pas être volé par l'organisateur à la remise de la recette et un mois plus tard lorsqu'à Paris le nombre de spectateurs dépasse difficilement celui d'une seule et unique main.

Fluxus porte à son paroxysme l'impossibilité de taxinomie. George Maciunas a tout d'abord assimilé les œuvres de très fortes individualités

que l'on peut encore circonscrire autour de grands thèmes : le globalisme, la simultanéité, les occurrences, l'interaction, le network...

De cette substantifique moelle, il a voulu faire un outil pour réveiller les consciences : la transmettre, la faire partager à tout le monde. Il est parti du particulier pour que son action soit perçue à la fois comme une fabrication, une sensation et une catharsis. Du particulier plus que d'une particularisation. C'est là qu'il s'éloigne du « concept art » d'Henry Flynt. La réalisation de la forme (du « concept art ») se trouve inopérante pour favoriser ce que recherche Maciunas. Cela reste un art où le matériel est le concept (très lié au langage) plus qu'une structure mono morphique. Clouer les touches d'un piano, ce n'est pas du non art (ce qui n'est pratiqué ni reconnu comme art) c'est donner à une caisse de résonance particulièrement sophistiquée une autre possibilité de se faire entendre. *Fluxus* ne fait pas école. Il rejette l'art et la consommation comme produit. Et c'est là qu'il devient dangereux, car c'est un flux si puissant qu'il n'a pas à se préoccuper des institutions environnantes, et qu'il tend vers plus de justice et d'immanquable liberté.

Comme le souligne Robert Filliou : « c'est un acte de création, qui s'identifie dans son propre esprit ».

Fluxus comme produit d'une époque, simple rejeton de la contre-culture des années 60 ? *Fluxus* comme théorie tournée résolument vers l'avenir ? Acteurs voulant rompre avec la monotonie, toutes les monotonies aussi bien celle de l'establishment que celle du jeu des modes ?

Trouver une classification « qui serve à quelque chose ».

De mes études en Histoire de l'art, et en esthétique avec Miquel Dufrenne et Pierre Kaufman j'ai certes retenu certaines méthodes. Ma praxis en tant que poète-plasticien/plasticien-poète m'a ouvert d'autres horizons. La pratique de la performance a multiplié mes points de vue. L'écriture et la lecture nécessaires, pour favoriser un bain de culture continuellement renouvelé, pour donner une forme à mes articles et ma poésie doit également entrer en compte.

Il paraît que même si l'on choisit un critère ou des critères nets et bien définis que les possibilités d'interprétation sont si grandes qu'il y a autant de classifications que de tentatives individuelles de classement.

Tout classement est plus ou moins arbitraire ; il dépend du point de départ et des buts poursuivis.

Des efforts en vue de classer les arts ont été entrepris depuis les débuts de la philosophie. L'esthétique s'occupe de systématiser les idées concernant l'art dans l'ordre et le contexte historique. Une autre méthode est possible, notamment de classer les systèmes des arts d'après les critères qui ont servi de base à leur classification. Cependant nous pouvons dire ce que Fluxus n'est pas :

« L'esthétique n'est pas, selon notre idéal nouveau, quelque chose qu'on puisse dégager, sous forme de règles, ultérieurement à l'œuvre d'art créée par un individu ; ce n'est pas non plus une notion qui nous est procurée par l'action réfléchissante de la contemplation sur l'esprit, ce n'est pas une valeur subjective qui vient se greffer en second, mais c'est une foi et la fixation d'un but qui tirent leur certitude de concepts et de normes extérieurs à l'esthétique. » Selon Robert Scholz, l'idéologue nazi, une esthétique hors de l'esthétique.

Qu'est ce que *Fluxus* ? La philosophie d'Héraclite : tout se transforme ; le cynisme de Diogène : attitude et état d'esprit et les nihilistes de l'art (selon la définition russe) ont probablement fait *Fluxus*.

Nanterre symbole du mouvement étudiant. Un mouvement qui s'inscrit dans l'espace et dans le temps, j'y étais étudiant planchant sur *Fluxus*. 1968 comme *Fluxus* s'inscrivent dans une dimension hors temps et dans un espace bien circonscrit. Parallèlement le fait que le public participe ne pouvait que fasciner la France.

Quel était le rôle de Maciunas dans la construction de *Fluxus* ?

Il est à lui seul un produit de l'Histoire, en l'Europe et l'Amérique. Entre le constructivisme et les concepts, entre la pensée mathématique et

l'esthétique. La différence entre l'art concept de *Fluxus* et ce qui va suivre c'est que les autres ont utilisé le concept pour une intention formelle tandis que pour Maciunas, il n'y a pas une création d'art sans intention du dialogue, sans participation du public. *Fluxus* a rompu ce qui était retenu jusqu'alors et a initié la séparation de la forme et du concept et celle de la forme et du plaisir esthétique. Pour *Fluxus*, il fallait renverser cette tendance en articulant ces trois éléments.

Qu'est ce qu'apporte un concert Fluxus ?

Pierre Kaufmann nous répond :

« Le fait essentiel nous paraît être ici une interprétation de la posture, entièrement nouvelle par rapport à la posture sculpturale. Nous avons pensé de cerner dans cette dernière, le prototype des actes autonomes. La posture Giottesque, en un sens ou opposé, et le commentaire de l'évènement mystique et le personnage qui constitue le témoin. Et la fonction du regard est alors de souligner cette participation à distance qui est le propre du témoignage². »

² KAUFMANN Pierre (1969), *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Ed. Vrin, Paris, p. 305

Partie 1 : Les Acteurs

Chapitre I : Le contexte

Une question très prenante, celle du contexte.

Y aurait-il un avant et un après mai 68 (un happening s'étalant sur une longue durée avec un nombre impressionnant d'acteurs) ?

Esther Ferrer, qui fut membre du groupe *ZAJ*, m'a souvent conté comment une performance - pourtant au contenu identique – ne provoque que de l'indifférence dans un endroit et une émeute dans un autre.

J'ai participé à un grand nombre de concerts *Fluxus*, presque toujours avec Ben Vautier, mais pas toujours. Parfois je me suis retrouvé sur scène en compagnie de performeurs venus du monde entier, comme lors d'une rencontre dans la ville de Québec (1998), avec Pierre Restany pour tenter de dresser un bilan...

A Perpignan (2008) le public agissait comme s'il n'y avait pas de concert, dans un brouhaha indescriptible, l'intérêt était ailleurs.

Au Théâtre de Nice (2003) pour la commémoration de quarante ans de *Fluxus* dans la Ville (passage de George Maciunas accueilli par Ben Vautier) une 'standing ovation' émouvante. Dans les salles envahies par *Fluxus* au Musée Benaki d'Athènes (2007) un public très attentif, qui buvait chaque seconde. A Marseille (2003) un public très parsemé tandis qu'à Beauvais, la même année, on refuse du monde. A l'Ecole Nationale des Beaux-arts de Paris (1989) la salle doit être évacuée quelques minutes sur l'ordre du directeur. Les paparazzis s'échauffant à devoir attendre trop longtemps Yoko Ono, dans une salle pleine à craquer...

Un public des plus imprévisibles... une qualité et une quantité des plus variables.

Et cette autre question qui court depuis 1962 à Wiesbaden, pourquoi la famille du gardien du Musée, au grand complet, assistait-elle aux actions. Pourquoi le public préférait-il rester plutôt que partir ?

Pour le commun des mortels, sans être sur la scène à participer, ce débordement 'intellectuel' ne semblait-il pas d'une longueur et d'une langueur extrêmes entraînant un ennui pesant ?

S'il est vrai que ma rencontre avec cette conception de l'art n'a pu que m'influencer, lorsque j'observe l'intérêt ces dernières années pour cette période, je ne puis malgré cela m'empêcher de me poser des questions.

Comment se fait-il que Maciunas qui - si on le compare à Joseph Kosuth peut sembler comme un parfait 'looser'- se retrouve dans les noms propres à *Fluxus* dans le *Petit Larousse illustré 2006*. Et que ce même Kosuth qui parade sur les murs des musées du monde entier, n'y entre que dans la première partie consacrée aux 'mots de la langue française', couramment appelés 'mots communs'. Ironiquement, la photographie qui illustre l'adjectif *conceptuel*, ne se trouve même pas à la même page que la définition de cet adjectif, mais à la page suivante. La photographie, elle, représente une œuvre de Kosuth (constituée de gauche à droite : d'une photo de chaise, d'une chaise réelle, et d'un agrandissement de la définition tirée du dictionnaire du mot chaise en anglais, chair).

Sous la photographie une légende :

Art conceptuel. One and Three Chairs (« Une et trois chaises »), installation de Joseph Kosuth avec chaise, photographie et définition de dictionnaire ; 1965. (MNAM, Paris.)

J'étais à Vilnius au *Centre d'Art Contemporain* (1998) avec Michel Giroud et Ryszard Piegza. Nous attendions l'heure pour commencer notre intervention, une forme que nous avons inventée et qui mélangeait performance/conférence/vidéo. Le thème tournait autour de *Dada/Fluxus*. Tout à coup... remue-ménage, des voitures de police, des gardes du corps avec oreillettes, qui s'installent dans les coins stratégiques.

C'était Vytautas Landsbergis, alors Président de l'Assemblée Nationale de Lituanie qui venait nous saluer et parler de son ami d'enfance George Maciunas. Il n'était plus, certes, le Président du pays (ce qu'il fut de 1990 à 1992) et ce muséologue de formation n'écrivait plus des pièces *Fluxus* pour rats comme dans les années soixante, mais tout de même. La lignée, se perpétuait. *Fluxattitude...* une chaîne sans chaînon manquant parfois en position tortueuse, parfois droite comme un piquet.

Les possibilités d'interprétation paraissent si grandes qu'il semble, lorsque l'on se relâche un peu, qu'il y a autant de classifications que de tentatives individuelles de classement.

On peut choisir, pourquoi pas, Aristophane comme le créateur de la *Poésie Sonore* son poème-grenouille faisant foi. Ou encore, partir d'un texte d'Albert le Grand (vers 1260) qui nous donne une fort judicieuse définition de *Fluxus*.

"*L'esprit qui aime n'est pas fanatique, il est spirituel, politique, il sollicite l'amour et sa quête est une ironie érotique.*" nous propose encore Thomas Mann dans *Considérations d'un apolitique*, l'un des deux auteurs préférés de Maciunas avec Dostoïevski.

Pour le contexte 'proto-fluxus' contentons-nous de la *Poésie Concrète* d'où émergent deux éminents futurs acteurs *Fluxus*, Daniel Spoerri et Emmett Williams. Et les problèmes soulevés, entre autres, par la *Musique Concrète*, mais surtout l'apport de John Cage et les questions compositions/performeur/auditeur où David Tudor émule de la 'transe neutre' peut aider à faire comprendre comment *Fluxus* est devenu *Fluxus*.

La poésie concrète

La Poésie Concrète tend à une raréfaction du langage par des moyens a-psychologiques propres.

A partir de 1951 à Berne, Eugen Gomringer et ses deux amis graphistes Dieter Rot et Marcel Wyss tentent d'entreprendre la publication d'une revue traitant de poésie, arts plastiques, graphisme, architecture et design industriel ; pour *Spirale*, Gomringer jette son dévolu sur la partie littéraire ; dans les années 40, ses intérêts plastiques le portent vers le Bauhaus ; il avait vu l'exposition d'Art Concret organisée à Bâle par Max Bill en 1944 et écrivait des articles pour défendre cette peinture.

Bolivien d'origine, il écrit *Avenidas* (1952) en espagnol, premier essai d'un ensemble qu'il appellera *Konstellationen* (1953) : terme qu'il emprunte à Mallarmé et qui cherche à reproduire une constellation de mots arrivant au même instant, en réponse à une impulsion créative particulière ; ce premier recueil à Spiral Press remplace le projet de revue qui sortira cependant par la suite.

Au même moment à Sao Paulo, le groupe *Noigandres* (les frères Augusto & Haroldo De Campos avec Décio Pignatari) qui tire son nom du XXème Canto d'Ezra Pound, rejoint ceux qui pensent que se limiter au contenu sémantique des mots ne suffit plus. L'année de *Konstellationen*, entre janvier et juillet 1953, Augusto De Campos écrit *Poetamenos* qui s'inspire directement de *Klangfarbenmelodie* d'Anton Webern, et de la technique 'idéogrammique' des *Cantos* de Pound - résultats tangibles du travail du groupe qui depuis 1950 se penche surtout sur Mallarmé, Pound, Joyce et Cummings.

« *Dans d'autres domaines, l'Art Concret, les structures spatiales de Mondrian (les séries de Boogie-woogie) ; les mobiles de Calder. Mais*

principalement Klangfarbenmelodie une mélodie jouée par des instruments en alternance, changeant constamment de couleur. »³

Pignatari rencontre Gomringer à Ulm en 1955 où ce dernier est le secrétaire de Max Bill à la *Hochschule für Gestaltung*. Ils entrevoyent la possibilité d'une anthologie qui ne se fera pas ; dès le retour au Brésil de Pignatari, l'année suivante, en 1956, le numéro 3 de la revue *Noigandres* se dénomme *Poesia Concreta*.

«Votre titre Poésie Concrète me plait beaucoup. Avant de nommer mes poèmes 'constellations' j'avais vraiment pensé les nommer 'concrets'. On pourrait bien nommer toute l'anthologie Poésie Concrète, selon moi. »

Gomringer se résout même à donner comme titre à son introduction pour l'anthologie envisagée *Poésie Concrète* (1956). Alors que la Suisse le Brésil se mettent d'accord pour choisir *Poésie Concrète*, ils ignorent encore qu'à Stockholm, un suédois né à Sao Paulo, Öyvind Fahlström, écrit trois ans plus tôt *Hatila Ragulpr Pa Fatskliaben - Manifest for Konkret poesi* (1953) un manifeste, mais également des poèmes *Bord Dikta 1952-1955*.

« La poésie peut être non seulement analysée en tant que structure, mais aussi créée en tant qu'objet de structure. Et pas seulement en tant que structure dont l'objet serait d'accentuer l'expression d'une idée, mais aussi en tant que structure concrète. Dire merci et adieu à tous les genres de problématiques, ordonnées ou désordonnées, de l'ordre de la psychologie privée ou de la culture contemporaine, voire encore universelles. Il est certain que les mots sont des symboles, mais cela ne devrait pas empêcher de ressentir et d'inventer la poésie en partant de la langue, matériau concret. »⁴

La *Poésie Concrète* va alors prendre un essor en de multiples formes : en Novembre 1957 dans le numéro 58 de sa revue *Vou*, l'ami de Pound, le

³ DE CAMPOS Augusto in SOLT Mary Ellen, (1968), *Concrete Poetry, A World View*, Indiana University Press, p.12

⁴ FAHLSTRÖM Öyvind (1980), Centre Georges Pompidou, Musée d'art Moderne, pp.12-13

japonais Kitasono Katue avec son poème *tanchna kukan* (monotonie de l'espace vide) dresse une tête de pont entre l'Orient et l'Occident. La *Poésie Concrète* comme le souhaitait Gomringer devient peu à peu le chapitre esthétique de la formation linguistique universelle de notre époque.

La première anthologie de *Poésie Concrète* ne se finira qu'en 1959 dans le premier numéro de la revue, *Material* de Daniel Spoerri qui regroupe autour de lui Claus Bremer et Emmett Williams (Groupe de Darmstadt).

En même temps qu'il occupe la place de premier danseur à l'Opéra de Berne (1954 à 1957), Spoerri met en scène au théâtre d'essai Kellertheater, *La Cantatrice Chauve* d'Ionesco, La Sonate de Tardieu ainsi que la première mondiale de la pièce de Picasso *Le désir attrapé par la queue*. Il monte également une chorégraphie, sur un livret de sa composition *Le Ballet des Couleurs* ; cet essai de transformation des couleurs en mouvement, basée sur les recherches du psychologue Max Pfister, fait suite à une expérience de décor mobile qu'il avait réalisée avec Jean Tinguely à Paris pour le ballet, *Prisme* (1953).

Gustav Rudolf Sella, le directeur du Landstheater de Darmstadt engage alors Spoerri comme assistant dans son théâtre (1957-59) où Bremer dirige la dramaturgie ; tandis qu' Emmett Williams, rédacteur du journal *Stars & Strips* de l'armée américaine stationnée à Darmstadt, bien vite initié à la *Poésie Concrète* par Spoerri, en deviendra l'une des figures marquantes.

Les quatre numéros de la revue *Matériel* édités à Darmstadt entre 1957 et 1959 portent les chiffres 1, 2, 3, 5 selon la suite naturelle des nombres premiers. «*Exactement comme un nombre premier ne se divise que par 1 ou par lui-même, le contenu de ma revue devait être compris selon le contenu lui-même, et non par des comparaisons ou des interprétations.* »⁵

Numéro 1 : Albers, Aragon, Belloli, Bremer, Gomringer, Heissenbüttel, Kok, Levêque, Rot, Spoerri, Werkman.

Numéro 2 : *Ideogramme* de Diter Rot

⁵ SPOERRI Daniel (1962), *Topographie anecdotée du hasard*, Galerie Lawrence, Paris

Numéro 3 : *Konkretionen* d'Emmett Williams tandis que le numéro 5 contenait un objet de Pol Bury et des poèmes de Ghérasim Luca.

Depuis l'expérience de *Prisme* où leur décor s'est écroulé le jour de la Générale, les obsessions de Tinguely et Spoerri restent en faveur du mouvement. Dans les *Cahiers du Landestheater*, Spoerri publie avec Bremer une série d'articles *Beispiele für Das dynamische Theater*. On peut trouver la version définitive de ces exemples pour un théâtre dynamique dans *Movens* (Wiesbaden 1960) regroupé par Walter Höllerer, Manfred de la Motte et édité par Franz Mon (Fahlström, Luca, Rot, Tardieu, Tinguely, Emmett Williams etc. ; un livre exceptionnel sur, aussi bien, la poésie, les arts plastiques, l'architecture que la musique...)

Au Hessenhuis d'Anvers avec *L'Autothéâtre* (1959) en collaboration avec Tinguely :

« ...le spectateur est à la fois l'acteur et son propre public. Au lieu d'être confronté à des situations qui lui sont étrangères, il s'identifie avec ses propres possibilités et moyens. De toutes les réalisations possibles de ce principe de base, on a choisi pour l'exposition au Hessenhuis en Mai 59, une forme de présentation très simple : un rouleau sur lequel tournent des bandes de textes propose au spectateur des attitudes à prendre ; des miroirs mobiles et flexibles reflètent en distorsion les mouvements exécutés. »⁶

L'idée de multiple que Spoerri concrétise dans le dernier numéro de *Matériel* avec l'objet de Bury et ses recherches qui l'opposent de plus en plus aux conceptions figées du Landestheater, lui font quitter Darmstadt pour Paris ; il y fonde l'édition *MAT* (Multiplication d'Art Transformable), les trois premières lettres de *Material* qui fut présentée pour la première fois dans la galerie parisienne Edouard Loeb en Novembre 1959 (Marcel Duchamp, Hans Arp, Christo, Enrico Baj, Man Ray, Victor Vasarely, Jean Tinguely...):

⁶ SPOERRI Daniel (1972), *Cnacarchives* n°2, Paris, pp.76/77

« Cette présentation est la première tentative de multiplication d'œuvres d'art et ceci en dehors des procédés habituels (lithographies, bronzes, tapisseries, etc.). Nous avons recherché pour chaque objet le procédé de multiplication qu'il réclame. A cet effet, l'idée inhérente à l'œuvre devait s'exprimer sans «écriture personnelle celle-ci ne permettant que reproduction et non multiplication. »⁷

La revue *Zero* n°3 (Düsseldorf 1960) a publié le texte de Spoerri *Über das Autotheater* ; cette revue du groupe *Zero* (Otto Piene et Heinz Mack est intéressante à plus d'un titre : on y retrouve entre autres Yves Klein, Fontana, Tinguely, Arman, Manzoni, Bury, Rot, Aubertin, Soto, Rainer etc. réédition en 1973 (The Massachusetts Institute of Technology & Dumont Schauberg)

Dans la foulée de *MAT* et de l'organisation de la grande exposition sur le mouvement *Bewogen Bewegung* 1961 (Amsterdam, Stockholm et Humlebaek) Spoerri prend part au Mouvement des *Nouveaux Réalistes* (1960) où il introduit la fixité... avec le *tableau-piège*, et participe à *Fluxus*.

La musique expérimentale de l'après-guerre

Dans son livre *Les Musiques Expérimentales* (1960) Abraham A. Moles voit l'évolution de la musique expérimentale se poursuivre grâce à trois principales écoles :

- l'école française de *Musique Concrète*
- l'école allemande de *Musique Electronique*
- l'école américaine de *Music for tape*

Les contacts sont fréquents entre les différents studios (Paris, Cologne, etc.) : par exemple Stockhausen accomplit un stage au *Centre d'Études Radiophoniques* en 1952-53 ; Moles ne parle pas de la tournée européenne de Cage avec David Tudor en 1954 (Donaueschingen, Cologne, Paris,

⁷ Ibid

Bruxelles, Stockholm, Zurich, Milan, Londres) et de son impact sur Stockhausen qui ira jusqu'à la composition d'une pièce aléatoire pour piano *Klavierstück XI* (1956). Pour Moles, la méthode chinoise de composition *I-Ching*, employée par Cage, n'est qu'une technique déjà connue de grands compositeurs comme Mozart à la suite du système de notation musicale imaginé par J. J. Rousseau vers 1740. Le numéro de 1957 de la *Revue Musicale* sous la direction de Schaeffer s'intitule, comme l'article de ce dernier *Vers une Musique Expérimentale* ; ce cahier a été différé, par son directeur Albert Richard, de quatre années ; il retrace la rencontre organisée à Paris en Juin 1953 entre les promoteurs de la *Musique Concrète* et leurs homologues allemands et américains ; un article d'Herbert Eimert *Musique Électronique* (le fondateur à Radio Cologne du Studio de Musique Électronique) et un autre essai *La Tape Music aux États Unis* du compositeur américain Wladimir Ussachevsky, y sont publiés.

La discussion entre Pierre Boulez et Pierre Schaeffer que l'on peut retrouver à la fin du cahier (dans le compte-rendu du débat recueilli par Philippe de Thuis) soulève le problème théorique entre l'a priori matériel cher à Schaeffer et l'a priori formel de Boulez : « *Pourquoi séparez-vous l'objet sonore de son but pour la composition ? Je vois en l'objet sonore et la composition un circuit qui est indispensable à l'œuvre. Vous considérez comme obligatoire premièrement la recherche de l'objet sonore, deuxièmement la composition. Pour ma part, je ne vois pas de séparation entre les deux* ». En 1923 Varèse prédisait l'avènement de la *Musique Électronique* tandis que la même année Jacques Levy se demanda s'il était possible de faire passer à l'envers des disques phonographiques ; jusqu'à la seconde guerre mondiale, sur des appareillages de fortune le plus souvent en panne, les partitions écrites pour le *Trautonium*, l'*Hammond* ou les *Ondes Martenot* restent conditionnelles. Le progrès technique, avec l'apparition des applications électroacoustiques telles que la radiodiffusion et l'enregistrement, amène différentes équipes de chercheurs qu'ils soient électroniques, concrets, magnétophoniques ou sériels. L'important artiste multi média que deviendra Öyvind Fahlström, pense dès 1953, dans son *Manifeste pour une Poésie Concrète*, le langage en paramètres musicaux ;

il se réfère à la musique Concrète et en particulier à une expérience de Pierre Schaeffer. « ...il avait sur bande magnétique quelques secondes du bruit d'une locomotive, mais ne voulait pas se contenter de juxtaposer simplement ce bruit à un autre, même si la juxtaposition en elle-même était inhabituelle. Au lieu de cela, il découpa un court fragment du bruit de la locomotive et répéta ce fragment avec une tonalité légèrement modifiée, puis il revint au premier bruit, au second, etc., de façon à réaliser une alternance. Ce ne fut qu'alors qu'il y eut création. L'intervention sur le matériau lui-même, divisé, sur les éléments, qui étaient pas neufs, formèrent alors un contexte nouveau : une matière, et vraiment nouvelle. »⁸

Pierre Schaeffer, qui propose en 1948 le terme de *Musique Concrète*, voulait par cet adjectif marquer une inversion dans le sens du travail musical. Le but était de recueillir le concret sonore pour en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance ; il n'est pas question ici de reprendre tous les arguments développés par Schaeffer entre musique abstraite -musique concrète, et sur l'objet sonore, que l'on peut retrouver dans son livre de 1952 *A la recherche d'une musique concrète* ; de cette façon de faire de la musique se trouve être le questionnement de Cage mais, quinze ans plus tôt, en 1937 dans son texte prophétique *The Future of Music : Credo* (notons que cette conférence faite à Seattle en 1937 n'a été publiée qu'en 1958 dans une brochure qui accompagnait le disque de George Avakian du concert/rétrospective des 25 premières années de composition de Cage). L'interview de Daniel Charles avec Cage (1970) rend compte du fossé qui sépare Schaeffer de Cage.

Daniel Charles : « *C'est seulement après la guerre que l'accès nous a été donné, en France du moins, à l'univers des bruits, auquel vous pensiez dès 1935. Et il s'agissait de bruits enregistrés. Il faut donc considérer comme prémonitoire votre texte de 1937 sur l'avenir de la musique... J'y remarque le premier emploi - bien avant que Schaeffer ait découvert ce terme - de*

⁸ FAHLSTRÖM Oyvind (1980), *Catalogue de l'exposition Fahlström*, Centre Pompidou, p.15

l'adjectif « expérimental », pour qualifier cette musique de bruits. Vous évoquez la possibilité d'instituer des « Centres de musique expérimentale », dans lesquels les compositeurs trouveront l'appareillage électroacoustique nécessaire à leur travail. »

John Cage : « ...Vous voyez, ce qui m'a toujours mis mal à l'aise, dès le début, avec le travail de Schaeffer, c'est son souci des relations entre les sons. Il avait à sa disposition des machines, il a sans cesse cherché à les utiliser de façon qu'elles lui donnent des relations entre les bruits et la tonalité. Cela a toujours été son problème : par exemple avec le phonogène qu'il avait prévu comme devant aller à douze vitesses différentes : comment voudriez-vous avec cela, qu'il ait pu déboucher ailleurs que sur un système à douze sons ?

Même s'il proclame qu'il n'en voulait pas ! Avec le solfège, c'est encore le même problème : c'est un outil mental et non un appareil, mais le résultat risque fort d'être le même. On retombera fatalement sur des sons, au sens musical du terme, c'est à dire sur des bruits qui ne peuvent aller qu'avec tels et tels bruits et non pas tels ou tels autres. Or, ce que j'ai voulu réaliser, c'est juste le contraire non pas la répétition d'une situation à laquelle nous nous sommes habitués et qui peut bien rester ce qu'elle est sans que nous nous sentions obligés d'intervenir, mais une situation entièrement nouvelle, dans laquelle n'importe quel son ou bruit puisse aller avec n'importe quel autre. »⁹

L'utilisation du mot expérimental se retrouve également chez Cage dans le titre de trois de ses articles, repris dans son livre *Silence* (1961) *Expérimental Music* (1955).

Dans *Experimental Music : Doctrine* (1957), on peut lire : « *La composition est une chose, la performance une autre et l'écoute une troisième : que peuvent elles avoir de commun entre elles ?*... Tandis que pour l'article que lui a commandé le Dr. Wolfgang Steinecke (directeur du

⁹ CAGE John (1976), *Pour les Oiseaux*, Entretiens avec Daniel Charles, Belfond, Paris, p.71

Festival de Musique Nouvelle de Darmstadt et traduit en allemand par Heinz Klaus Metzger en 1959) *History of Experimental Music in the United States* Cage rejette en bloc aussi bien les recherches européennes que l'école américaine dite de *Music for tape*. Cage refuse tout contrôle intellectuel du matériau qu'il soit défini (comme pour l'intelligence française qui pour Cage cherche à définir les choses précisément, l'allemande et son désir à contrôler le monde) ou d'une méthode improvisée, c'est-à-dire « *d'un contrôle de l'esprit ayant un but bien défini : qu'il n'y ait pas de but.* »¹⁰

« *La musique expérimentale peut avoir un grand nombre de définitions, mais j'utilise le mot expérimental pour exprimer (l'idée de) faire une action dont le dénouement ne peut pas être prévu.* »¹¹

John Cage et David Tudor

Scène-Musique/Musique-Scène

A la suite d'un grand nombre d'individualités (George Ives, Luigi Russolo, etc.), Edgar Varèse avec *Ionisation* (1930) cherche à légitimer de nouveaux instruments, des sources sonores 'non musicales' ; les années 50 lui permettront, en s'enfermant dans un studio de musique électronique, de trouver une voie.

En composant pour la danse, John Cage se voit également obligé de partir à la découverte de sons nouveaux. Par ce biais, il se pose la question de l'indépendance entre la scène et la musique. Il la radicalise ensuite en prônant l'abolition de la distinction entre musique et scène, seconde conception qui trouvera son point culminant avec *Theater Piece* (1960).

Dès 1934, pour mener à bien une commande de l'*École d'Éducation Physique de l'Université de Californie*, Cage invente le *Water Gong* ; les

¹⁰ BOSSEUR Dominique (1967), interview de CAGE John, repris dans *Musique en jeu* n°1, Seuil, Paris, p.21 note 6

¹¹ REYNOLDS Roger (1962), CAGE John, Interview with, C.F., Henmar Press Inc.

évolutions d'un ballet nautique demandent une parfaite synchronisation ; pour les rythmer il immerge des gongs. Puis, pour gagner sa vie, à partir de 1937 et pendant deux ans, Cage devient Compositeur accompagnateur de la Classe de Ronnie Bird à la *Cornish School de Seattle* ; pour la chorégraphie de *Bacchanales* (1938) de l'exceptionnelle élève Syvilla Fort, il reprend de façon systématique certaines méthodes de son professeur Henry Cowell et invente le 'Piano Préparé' (après avoir placé un plateau à tarte qui glisse trop sur les cordes, Cage y fixe quelques vis et boulons).

La rencontre d'un autre étudiant de Ronnie Bird, Merce Cunningham, sera décisive : « *L'indépendance qui existe entre la musique et la danse provient de la conviction (que je partage) de Merce Cunningham, que le support de la danse ne doit pas se trouver dans la musique mais dans le danseur lui-même : ses deux jambes ; à l'occasion, une seule. Dans ces danses, dans cette musique, nous n'avons pas à dire quelque chose. Nous sommes assez naïfs pour penser que si nous voulions dire, quelque chose, nous emploierions des mots. Nous essayons plutôt de faire quelque chose.* »¹²

Cage retrouve Cunningham en 1942 à New York où ce dernier est devenu danseur soliste dans la *Compagnie de Martha Graham* ; année de sa première musique pour le danseur *Credo in us* (1942). Dans le ballet classique, la danse s'applique à reproduire par sa gestuelle le rythme imposé par la musique ; dans ce nouveau cas de figure le musicien et le chorégraphe travaillent séparément, le temps considéré comme structure remplace le parcours mélodique classique ; seuls restent, au sein d'une durée limitée, quelques points de repères; la rencontre des éléments propres et communs à la danse et à la musique (structures rythmiques) peut se faire dans une mutuelle liberté. Pour Cunningham, chaque point de l'espace devient centre d'intérêt et chaque danseur a la même importance potentielle ; la scène classique et son point central éclate ; au spectateur de guider, s'il le peut, son attention.

¹² BOSSEUR Dominique (1971-1972), *John Cage et la danse* in John Cage, Cahier 2, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, p. 82.

« *Ma Compagnie a grandi avec le sentiment que chaque danseur est une identité séparée ; c'est à dire qu'il n'y a pas un chœur et un soliste, mais plutôt que chacun est, dans la compagnie, un soliste ; dans une danse donnée, nous pouvons agir soit séparément, soit tous ensemble. J'aimerais permettre à chaque danseur d'apparaître à sa façon comme un danseur. Ce que je cherche, c'est comment faire pour qu'un danseur se meuve avec la meilleure amplification possible de ses mouvements.* »¹³

Mallarmé avait déjà parlé du 'vertige de la page blanche'. Si quelque chose ennue au bout de deux minutes essayez quatre. Si l'ennue persiste essayer huit, seize, trente deux et ainsi de suite. On finit par découvrir qu'il n'y avait pas d'ennui du tout, mais vif intérêt. On sait qu'à partir de 1945 et pendant deux ans John Cage a suivi l'enseignement zen de Daisetz Teitara Suzuki à l'Université Columbia de New York. Avant la seconde guerre mondiale Cage s'était déjà intéressé à la philosophie orientale en particulier celle de l'Inde (Shri Ramakrisna). En 1951, le compositeur Christian Wolff lui apporte les deux volumes de l'*I-Ching*. C'est alors qu'il commence la composition pour piano *Music of Changes* (1951), transcription de ce Livre des Changements codifiés au douzième siècle par King Wen d'après des documents millénaires. Cage n'interroge pas l'oracle à l'aide de tiges d'achillée mais par une méthode abrégée qui utilise trois vieilles pièces de bronze chinoises percées au milieu et portant une inscription gravée sur une face. On prend trois pièces et on les jette simultanément (on peut retrouver une description très détaillée de *Music of Changes* dans son livre *Silence*). Cage ne pose plus la problématique de l'indétermination seulement au niveau du matériau sonore comme il l'avait fait dès 1938 pour *Baccanale* (piano préparé), mais aussi à celui de l'acte même de composition.

Silence, vide, ennui, c'est en 1951 également que Cage visite une chambre anéchoïde ; la technologie de cet environnement autorise un silence 'parfait'. Les ingénieurs cependant n'ont pu triompher de deux bruits inéluctables. Ils sont de plus comme amplifiés par l'asepsie ambiante : ce sont la circulation de son sang et le fonctionnement de son système

¹³ Ibid

nerveux. Il en conclut que le silence ‘absolu’ n’existe pas. Le silence ‘musical’ est un mythe qui signifie que l’on veut imposer le silence aux bruits ambiants qui nous entourent.

En 1952, au *Black Mountain College*, en Caroline du Nord, la veuve de l'ancien Directeur de Musique arriva très en avance pour obtenir la meilleure place ; demandant à John Cage où elle devait s'asseoir, il lui répondit que toutes les places étaient également bonnes : « *Il n'y avait pas moyen ni pour elle, ni pour moi, de dire où était la meilleure place, puisque de chaque place on verrait quelque chose de différent.* »¹⁴

Les sièges étaient disposés en un carré formé de quatre triangles dont les sommets se seraient détachés au centre. Un grand espace au centre, mais aussi dans l'intervalle entre les triangles, ce qui permettait aux spectateurs de se voir comme dans un théâtre en rond ; en plus de cet avantage du théâtre en rond, il pouvait y avoir une action entre les triangles ; Cage voulut le spectacle également en dehors du carré pour que le public soit véritablement englobé ; pour parfaire cette ‘impression’ sur les deux longs côtés de la salle, furent projetés des films et des diapositives sur les deux autres, tandis qu'un dais formé par *White Painting (7 panels)* (1951) de Rauschenberg surplombait le tout ; Cage choisit le réfectoire du Collège pour projeter sur ces murs, donc, des courts métrages aussi différents que le cuisinier de l'école ou un coucher de soleil partant du plafond pour aller mourir au pied du mur. Juché sur une échelle, Cage récite sa *Juilliard Lecture*, tandis que sur une autre échelle, dressée au milieu du public, Charles Olson et Mary Carolyn Richards lisent en alternance une « poésie ouverte » ; Rauschenberg manipule un gramophone antique ; David Tudor improvise au piano ; suivis parfois par un chien non prévu au programme. Merce Cunningham et d'autres danseurs explorent l'espace en tous sens.

Notons enfin que chaque siège était muni d'une tasse dont l'utilisation n'avait pas été précisée ; certains spectateurs s'en servirent comme cendrier, alors que le spectacle se terminait par un rituel qui consistait à remplir

¹⁴ KIRBY Mickaël & SCHECHNER Richard (Hiver 1965), *An Interview with John Cage* in *Tulane Drama Review*, volume 10, p. 53

chacune d'elles de café. Tout le monde planche sur *Le théâtre et son double* d'Antonin Artaud que Mary Carolyn Richards vient de traduire où il est question de « *traiter les objets environnants, y compris les différentes activités des artistes, comme des sons* ». Cage retient « *des descriptions que Schwitters donnait des tentatives de théâtre dada dans un livre qui venait d'être publié* »¹⁵. Il s'agit du livre édité par Robert Motherwell en 1951, *The Dada Painters and Poets : An Anthology* et du texte *Merz* (1920) de Schwitters¹⁶ : « *La scène Merz connaît seulement la fusion de tous les facteurs en un travail composite... Les matériaux de la partition sont tous les tons et les bruits capables d'être produits par un violon, tambour, trombone, machine à coudre, montre de grand-père, cours d'eau etc...*

Les matériaux ne doivent pas être utilisés de façon logique dans leurs relations objectives, mais seulement à l'intérieur de la logique de l'œuvre d'art. » Cage raconte, dans la préface de son livre *Silence* (1961), qu'il retrouve en visitant en Nouvelle Angleterre la première synagogue américaine, sa disposition de Black Mountain (les textes et documents réunis par Jacques Polieri en mai 1958 pour la revue *Aujourd'hui - Art et Architecture*, montrent bien la diversité des précurseurs, dont l'intérêt se porte vers l'intégration des arts dans le spectacle.)

La première représentation de *4'33''* (1952), la pièce silencieuse interprétée par David Tudor, a lieu à Woodstock juste un peu plus tard le 29 août 1952. Cage dit avoir été influencé par *White Painting (7 panels)* (1951) de Robert Rauschenberg. David Tudor n'est pas resté seulement immobile quatre minute et trente trois secondes ; il a fermé le couvercle du clavier du piano au début de chaque mouvement indiqué par Cage et rouvert le couvercle du clavier à la fin de chaque mouvement. Premier mouvement trente trois secondes, second mouvement deux minutes et quarante secondes, troisième mouvement une minute et vingt secondes.

¹⁵ CHARLES Daniel (1976), *Pour les Oiseaux*, Belfond, Paris, page 165

¹⁶ Publié pour la première fois à Munich dans la revue *Der Ararat* en 1921

Le compartimentage reste le seul repère qui puisse nous faire parler d'œuvre ; car il s'agit bien d'une structure et non d'un agglomérat d'éléments occasionnels comme prêts à émerger de quelques chaos pour engendrer des formes, elles aussi quelconques. Même si Cage ignore de quelle manière précise son œuvre se réalisera, les 'Time Brackets' (les parenthèses de temps) demeurent.

« Pendant des périodes que j'appelle Time Brackets les exécutants sont libres sans aucune limitation. Je pense que vous les nommeriez des compartiments puisqu'ils ne remplissent pas entièrement ces périodes, comme le feu vert dans la circulation. Avant que n'arrive ce compartiment, les interprètes ne sont pas libres d'agir, mais dès qu'il est arrivé ils peuvent le faire aussi longtemps qu'ils le désirent... Je ressens la présence de l'intention dans une continuité alogique comme quelque chose qui ne m'intéresse pas, pour cette raison : le terme alogique ne veut-il pas déjà dire que n'importe quoi peut arriver ? »¹⁷

Dans le catalogue des œuvres de Cage aux *Editions Peters* (1962) on trouve une rubrique Audio-Visuel qui compte cinq compositions : *Water Music* (1952), *Music Walk* (1958), *Water Walk* (1959), *Sounds of Venice* (1959) et *Theatre Piece* (1960). Avec *Water Music* (Musique d'Eau), on peut se demander, puisque le texte Merz sort en anglais en 1951, si Cage ne prend pas Schwitters au pied de la lettre ; David Tudor interprète pour la première fois *Water Music* le 2 mai 1952 à la *New School for Social Research de New York*, puis en seconde audition au *Black Mountain College* le 12 Août 1952.

Le 'contenu social' de la musique et la réflexion qu'un être humain n'a pas seulement des oreilles mais également des yeux commencent à turlupiner le compositeur Cage dans les années 1945, 46, 47. Années où il suit l'enseignement Zen du professeur Suzuki ; il les aborde avec l'idée simple que ce que nous faisons est vivre, que nous ne nous déplaçons pas vers un

¹⁷ KIRBY Mickaël & SCHECHNER Richard (hiver 1965), *John Cage, an interview*, in *Tulane Drama Review*, volume 10, p.52 puis 69

but précis, mais que nous sommes constamment au but et que nous changeons avec lui.

*« Je voudrais simplement dire que le théâtre est quelque chose qui engage à la fois l'œil et l'oreille ; les deux sens publics sont la vue et l'ouïe ; les sens du goût, du toucher et de l'odorat sont plus propres à l'intimité, à des situations non publiques. La raison pour laquelle je veux donner une définition du théâtre aussi simple : que chacun puisse considérer sa vie quotidienne elle-même comme du théâtre. »*¹⁸

Au spectacle du *Black Mountain College*, les différents matériaux ont été utilisés comme des sons ; les éléments musicaux et non musicaux ont été mis en partition pour accéder par leur ensemble à la durée. Cette structure alogique met l'accent sur le fait que le verbal ne doit pas être confondu avec le littéraire. La partie verbale de ce théâtre à beaucoup de dimensions, tenue par Cage et sa *Juilliard Lecture* se terminait par ces mots : 'un bout de corde, un coucher de soleil, chacun agit'.

*« Les mots parlent peu à l'esprit. L'étendue et les objets parlent. Les images nouvelles parlent, même faites avec des mots. Mais l'espace tonnant d'images, gonflé de sons, parle aussi, si l'on sait de temps en temps ménager des étendues suffisantes d'espaces meublées de silence et d'immobilité. »*¹⁹

Water Music se veut une pièce de musique, où l'on introduit des éléments visuels à expérimenter comme du théâtre. La première action, qui peut être considérée comme telle : le regard du pianiste vers la partition ; normalement personne ne la voit, sinon le pianiste lui-même ; il faut donc faire une partition assez grande pour que le public puisse en profiter.

La méthode de composition de *Water Music* reprend des opérations de hasard dérivées de l'I-Ching. Cage, au lieu de noter sur sa partition simplement les sons à interpréter, note aussi des choses qui produisent une action (verser de l'eau d'un récipient dans un autre, sifflets à eau etc.). Si

¹⁸ Ibid p. 53

¹⁹ ARTAUD Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Ed. Gallimard, p.27

l'eau tient une place importante, cela reste une composition pour pianiste de six minutes à contrôler au chronomètre, radio et jeu de cartes.

Les compositions *Sounds of Venice* et *Water Walk* réalisées pour la Télévision Italienne en 1959 utilisent un grand nombre de propositions visuelles à réaliser, pour un pianiste esclave de ce qu'il a devant les yeux.

La partition de *Theatre Piece* diffère des autres car elle porte en elle, nous dit Cage, « *cette sorte d'activité qui frôle l'abstraction, car aucune des actions à produire n'est verbalisée* ». Elle ne comporte que vingt grands chiffres qui correspondent à vingt noms ou verbes choisis par l'exécutant ; à cette gamme, il faut ajouter vingt petits chiffres, le signe 'plus', le signe 'moins', la parenthèse, la verticalité et l'horizontalité pour que cette gamme change. Processus, plus que structure où l'on peut avoir entre 50 à 100 choix en même temps.

« Cage a mis en liberté les musiciens, les a laissés faire et ne pas faire de son œuvre ce qu'ils veulent et, sans en avoir du reste jamais été remercié lors des exécutions, il leur a rendu la dignité de sujets musicaux autonomes pouvant agir en toute indépendance et reconnaître le sens de leur devoir, comme chacun, dans une société émancipée, pourra sans doute un jour, réaliser son œuvre sans contrainte , si ce n'est le cadran de la montre afin qu'il y ait encore un soir et un matin.

Face à la pratique sociale, la pratique musicale demeure théorie. L'idée de la liberté est présentée comme une pièce de théâtre au dehors, entre-temps, on devait assassiner le chef d'orchestre et déchirer la partition selon laquelle se comporte le monde, ce rapport codifié entre les parties de son contrepoint à travers lequel se reproduisent les mécanismes de domination. »²⁰

Le signe x de *Theatre Piece* donne, à celui qui en aurait envie, un libre choix... mais c'est une autre histoire.

²⁰ METZGER Heinz-Klaus (1971-1972), *John Cage - musique en liberté. John Cage*, Cahier 2, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, p.21

David Tudor

‘Transe neutre’ (Alison Knowles)

David Tudor (1926-1996) est à la fois pianiste et compositeur. Elève de Stefan Wolpe, (qui quittera en signe de protestation le ‘Spectacle’ du *Black Mountain College* de John Cage en 1952). Dès 1950 il crée la *Sonate n°2 pour piano* de Pierre Boulez. Ensuite il travaille aussi bien avec Karlheinz Stockhausen qui lui dédie son *Klavierstück VI* (1955).

Il enseigne en particulier à Darmstadt (1956-1961).

Comme compositeur il souhaite trouver « *un point où la pièce de musique semble être vivante, c'est-à-dire... qu'elle n'a plus besoin... de culture* ». Comme interprète il s'intéresse au moment où « *soudain vous vous donnez une liberté d'interprétation... que vous n'aviez pas avant.* »

Il pose des questions importantes sur la trilogie composition/performeur/auditeur. Il cherche des valeurs qui dépassent la notion de l'interprète comme responsable de réalisations virtuoses sur le travail d'autres artistes, la possibilité philosophique putative de l'autonomie (de l'œuvre rendue vivante); et l'efficacité politique (la liberté) des artistes.

Il espère un moment lorsqu'il suit ou écrit une partition, où il puisse s'en détacher atteignant un point d'indépendance et de souveraineté dans l'acte créatif. Un travail qui n'ait plus besoin d'un constant retour à la culture existante.

Il doit atteindre un double état : celui de ses propres conditions d'être et des conditions d'être créatif. Il veut découvrir ce moment plus que l'orchestrer. Il veut s'échapper des compositions des autres compositeurs en un mouvement paradoxal : simultanément s'y sentir immergé pour mieux en sortir !

« David Tudor avait une personnalité neutre. Il n'avait l'air extraordinaire en rien. Il était de taille moyenne, un homme beau, et il comprenait comment d'aller droit au travail et simplement le faire sans que l'on ressente sa présence, juste le faire comme le dit la partition... Cette attitude de performer l'art ou la musique qui n'est pas décrite dans la notation, car je pense que l'auteur ne spécifie pas les dynamiques ou les stances émotives, cette attitude est tout à fait importante. Pour cela David était un maître. On comprend (par influence de Cage et des travaux Fluxus) que le matériel émotif dans le producteur-performeur est inutile, des émotions comme la colère, l'extase, etc. ne sont pas écrites parce qu'elles sont indésirables. Dans la mesure où elles existent naturellement dans le performeur, elles sont visibles de toutes les façons dans les allures, la main, les cheveux, dans les attitudes naturelles qui pénètrent nos corps lorsque nous explorons la pièce. Rien n'est en plus de ce qui est naturellement inhérent. Aucune attitude ou mode interprétatif est attendu ou espéré. Les remarques de spectateurs comme 'mais il ne se passe rien' ou 'Que dois-je ressentir?' qui sont prononcées, proviennent de là.

Nous sommes naturellement programmés pour recevoir, être attentif aux interprétations 'théâtrales' et performatives concernant tous les arts. Lorsque Fluxus et la nouvelle musique dépassent le théâtre cela dévoile des magiciens comme David Tudor. Personne ne pouvait faire 4 minutes 33 secondes comme il l'a fait. Il pouvait se tenir debout naturellement, s'asseoir comme s'il était dans une gare attendant un train, et tourner les pages comme si lui-même attendait calmement quelque chose au même niveau que nous les spectateurs. Que cela soit son propre art ou celui d'un autre ne faisait pas de différence. La transe neutre si recherchée et difficile à obtenir, il en était le maître. »²¹

« C'était l'homme le moins communicatif au monde ; il n'était pas tout à fait vivant ; il était transparent, comme Warhol. Vous l'entendiez. Vous ne le voyiez pratiquement pas. Il était comme une couleur fade. Il n'avait pas

²¹ KNOWLES Alison (2001), conversation avec STILES Kristine pour le Getty Research Institute Symposium, *The art of David Tudor*.

de charisme, ce qui faisait son charme. Il disparaissait à l'intérieur de l'action. Il était vraiment unique en son genre pour cela. C'était le musicien des musiciens. Il n'utilisait aucun moyen pour dramatiser son immersion profonde avec le matériel. L'assistance était juste enveloppée avec ce qu'elle entendait. Il était impossible de connaître ses intentions et émotions. Il n'avait aucune mimique ; sa performance se confondait avec les premières notes parce qu'il n'y avait pas de gestes. Il était toujours tellement immergé qu'il semblait propulsé dans l'instant suivant. Vraiment nous pensions à la musique, pas à lui, à tel point qu'il était réellement différent des autres interprètes. Nous ne savions jamais s'il traversait des drames, des amours, ou quoique ce soit. Il était calme et incroyablement modeste. »²²

La vie sexuelle de Tudor (selon Mary Carolyn Richards, la femme qu'il entraîne à New York après le 'Spectacle' du *Black Mountain College*) serait, selon elle hors du commun. Dans les soirées il se tient à l'écart. Selon une anecdote de John Cage – reprise par Merce Cunningham le 17 septembre 1996 à la *Judson Memorial Church* de New York – lorsqu'on lui demande de rejoindre le groupe il répond : « *Je n'ai pas quitté le groupe. C'est ma façon de vous divertir.* » Ben Patterson, au contraire, ne le trouve pas asocial et se souvient de mémorables parties de poker.

Il était compris, catégorisé ainsi par ses pairs. Celui qui veut divertir ses semblables doit aussi s'étonner lui-même : se garder des moments pour se donner les moyens d'échapper en premier lieu à lui-même.

Cage dans sa lecture *Indeterminacy* (1958) raconte que pour Morton Feldman, l'expression 'libre comme un oiseau' n'a pas beaucoup de sens. Les oiseaux ne sont pas libres, ils se battent pour un tout petit peu de nourriture. Charles Darwin aurait écrit au moment où il n'est plus question de laisser les pauvres à la campagne, vivre de la générosité d'autrui. Il fallait qu'ils rejoignent ceux qui travaillent déjà dans les usines. Robert

²² SCHNEEMANN Carolee (2001), conversation avec STILES Kristine pour le Getty Research Institute Symposium, *The art of David Tudor*.

Filliou dit à peu près la même chose lorsqu'il propose de remplacer les économies de prostitution contre celle de l'économie poétique. Pour Filliou le premier problème pour l'artiste c'est d'être capable de pouvoir payer son loyer.

Tudor, parmi sa communauté *The Land* à côté de Stony Point, où il vit avec Mary Carolyn Richards, John Cage et l'architecte Paul Williams à partir de 1954, puis la famille de *Fluxus*, du *Happening*, de la Nouvelle Musique et l'église Quaker, reste dans un cercle intime restreint. Chaque confirmation de l'art avait son propre contexte, communauté de vingt personnes qui veulent vraiment écouter la pièce. Source pour apprendre et être inspiré par la communauté. Elitisme ? Enfermement ?

C'est un individualisme et une liberté très présents dans la tradition romantique allemande en particulier chez Johann Gottfried von Herder. Pour lui la différence entre la nature, les animaux et les hommes provient de sa propre prise de conscience et de sa propre capacité de faire refléter le soi dans le soi. Il anticipe Nietzsche et Bergson en un devenir constant. La conversion de la nature conçue comme constante abstraite en une virtualité historique appelée à se déployer inépuisablement dans le temps.

Tudor combine une attitude expressionniste proche du romantisme allemand de l'occident et la tradition orientale du désintéressement mais aussi 'selflessness' des Quakers.

Chapitre II : Rencontre avec le Mouvement Fluxus

Elevé par la femme de l'un des plus grands antiquaires de Russie, j'ai pu, avant de m'inscrire en Histoire de l'art à l'Université, acquérir quelques notions pour appréhender les belles choses. En année de licence avec Pierre Gaudibert, responsable de l' A.R.C. au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, je rencontre pour la première fois des artistes contemporains. Pour l'exposition d'Andy Warhol, au Musée en 1970, Gaudibert me demande d'empiler les *Boîtes Brillo*, chères à Arthur Danto. *Opus International*, qui cherche de nouvelles plumes, demande à Gaudibert de faire écrire ses étudiants en licence, sur l'exposition en cours. On imagine mal aujourd'hui un journal d'art faire la même démarche. Mon premier article sort sur Claude Bellegarde. Nous n'étions qu'une petite dizaine à suivre et aider Gaudibert, et ainsi obtenir une unité de valeur plutôt que de rester dans le noir à Nanterre à regarder des diapositives sur l'art. De plus il faut dire que j'habitais à deux pas du Musée et qu'il m'était familier, depuis mon plus jeune âge, pour jouer au football dans le bassin et faire du patin à roulettes. Le monde de l'art était encore un tout petit monde. Si mes souvenirs sont bons les vernissages, de l' A.R.C., devaient attirer moins de mille personnes.

Dans ce contexte l'art contemporain venant de New York dépassait notre imaginaire : un orchestre jouait pendant le vernissage de Warhol.

Etant jeune et timide, j'étais fasciné par cette participation du public à la création du mythe Warhol, où les arts plastiques rejoignaient le 'King' de la musique populaire, représenté, je m'en souviens encore, par deux immenses portraits d'Elvis Presley en cow-boy dégainant son colt. Explosion et effervescence à tous les étages.

Une des raisons certainement de mon choix lorsqu'il fallut déposer un sujet pour ma maîtrise spécialisée, sur la participation. Avec du recul il aurait peut-être fallu plutôt écrire : sur les participations du public. Le mot participation était au centre des débats. Pour le Premier Ministre Georges

Pompidou c'est une 'chimère'. Tandis que de Gaulle y voit une réelle continuité de l'action 'réformatrice' entreprise à la Libération. Un compromis s'ensuivit avec l'ordonnance relative à 'la participation des salariés aux fruits de l'expansion des entreprises' rendue obligatoire pour celles de plus de cent salariés. Je me souviens même d'avoir lu le livre²³ de Jacques Duclos sur le sujet.

Dans le grand débat, d'alors, sémiotique/sémiologique, mon choix s'était porté sur la première notion :

« Le travail produit par l'homme, pour ce qu'on appelle art, est maintenant compris comme un mode de la pratique sociale, une pratique de communication ; l'aspect communicationnel, depuis le début du siècle a rejoint en importance l'aspect énergétique. L'homme est placé dans l'univers matériel et c'est l'interaction entre l'individu et le reste du monde qui a permis enfin de définir l'art comme un système signifiant, une pratique sémiotique. »²⁴

Voilà l'esprit de l'époque avec lequel, le jeune chercheur que j'étais, abordait l'histoire de l'art. Mon professeur Marc Le Bot faisait un cours magistral sur *dada* pour l'année universitaire me devant. C'était un historien au départ, pas un historien de l'art, qui avait prit la chaire que Pierre Francastel avait refusée. Dans la collection 'Le signe de l'art' dirigée par Francastel aux éditions Klincksieck, Le Bot en 1968 sortait son livre *Francis Picabia et la crise des valeurs figurative 1900-1925*. La rentrée de 1968 fut aussi celle de mon arrivée à l'Université de Nanterre. La quatrième de couverture, ne présente pas le livre consacré à Picabia, mais précise les caractéristiques théoriques de la collection 'Le signe de l'art' :

« L'homme a toujours créé sous le SIGNE DE L'ART des monuments et des œuvres figuratives qui expriment des valeurs particulières dans une civilisation donnée.

²³ DUCLOS Jacques (1969), *La participation, Ce que de Gaulle cache*, Editions Sociales, Paris.

²⁴ Seconde page de ma maîtrise, 1973

Ces ouvrages de sa main et de son esprit constituent des SYSTEMES DE SIGNES assimilables mais non identifiables à d'autres.

L'art a ses lois spécifiques de perception et de coordination. Il nous appartient de les découvrir et de les formuler.

C'est par ses MOYENS PROPRES que l'art signifie. »

Cela résume la direction que je m'efforçais de suivre. Parmi mes autres professeurs j'appréciai le non conformisme de Jean-Claude Lebenztein qui mettait sa cravate dans l'épiscope durant son cours sur la couleur. En esthétique la modernité de Gilbert Lascault qui faisait un tour d'horizon des expositions en cours.

J'ai aussi assisté à quelques cours de Daniel Charles sans y être inscrit. Ce qui m'avait frappé, c'est que l'on pouvait rester très longtemps après le temps imparti pour continuer à écouter de la musique.

Je me souviens aussi de la vivacité de Mikel Dufrenne, pour garder la tête haute dans son cours, qui ne pouvait être qu'un forum politique. Nous sommes dans la période où les 'gentils appariteurs musclés' poursuivent les étudiants dans les couloirs avec des gourdins et autres barres de fer. J'en ai encore froid dans le dos. De l'aspect phénoménologique de son cours, je me souviens encore d'un exemple qui m'avait frappé. Qu'à l'entrée du Kremlin malgré les changements de régimes (Nicolas II, Lénine, Staline...) la même personne a continué à garder sa place de gardien. En esthétique cela pouvait être pareil, une étude descriptive d'un ensemble de phénomènes qui se manifestent dans le temps et dans l'espace (« *par opposition soit aux lois abstraites et fixes de ces phénomènes ; soit à des réalités transcendantes dont ils seraient la manifestation ; soit à la critique normative de leur légalité* »²⁵).

J'ai appris par la suite que prisonnier avec Paul Ricœur dans le même Oflag en Poméranie, durant la seconde guerre mondiale, ils étaient tombés

²⁵ LALANDE André (1972), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F. pp. 768-769

sur un commandant de camp philosophe. Le temps de traduire des textes importants et d'écrire un livre ensemble *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence* (1947). Je lui ai rendu visite, rue Rosa-Bonheur, pour qu'il devienne mon directeur de thèse, car je me sentais très proche de lui, humainement. Il m'a conseillé de poursuivre (le sujet définitif était-il déjà *Fluxus* ?) avec Marc Le Bot, ce que j'avais esquissé avec ce dernier pendant les deux ans de ma maîtrise spécialisée. Sa lettre²⁶ de démission de la 10^{ème} Section (Philosophie) au Président du Comité consultatif pour une injustice à l'encontre de Jean-François Lyotard reste un modèle.

Le point deux nous conforte particulièrement :

« 2° En jugeant les candidats non seulement sur leur talent d'enseignant et de chercheur, mais sur leurs options de doctrine ou de style : en privilégiant l'érudition historique et la philosophie de la Science, et en exerçant au contraire un soupçon à l'égard d'autres disciplines philosophiques comme la métaphysique, l'éthique et l'esthétique. »

Par un concours de circonstances (il vient de perdre sa femme et se trouve muté de l'Université de Rennes en pleine année scolaire) je me retrouve dans un petit groupe de quatre ou cinq étudiants autour de Pierre Kaufmann. Une intimité qui se poursuivra hors de l'Université et qui m'apportera beaucoup.

Son livre²⁷ reste une sorte de livre de chevet durant toute ma vie. Sorte de transfert pédagogique. Au milieu de la rédaction d'un article, et même parfois pour le commencer, j'ouvrais son livre au hasard et laissais mon esprit vagabonder dans des considérations toujours d'un très haut niveau intellectuel. Une expérience que je peux partager avec Mallarmé, Brisset, Roussel et Duchamp...

La première fois que j'ai pris conscience de l'importance que pouvait avoir *Fluxus*, ce fut au tout début des années 70.

²⁶ DUFRENNE Mikel (1997), *La vie, l'amour, la terre*. Revue d'esthétique 30/96, Paris, Jean-Michel Place, pp.59 et 60

²⁷ KAUFMANN Pierre (1967), *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin

Lors de la rédaction de ma maîtrise spécialisée en Histoire de l'Art, j'ai pour la première fois commencé à me pencher sur le phénomène *Fluxus*. Les maîtrises à l'époque s'étalaient sur deux années universitaires (1971-1972/1972-1973) ; la mienne - sous la direction de Marc Le Bot à l'Université de Paris X - avait pour sujet : ***Modalités actuelles de la participation du public aux activités artistiques.***

Fluxus se plaçait dans le Chapitre II intitulé 'La brèche (entre l'art et la vie)' et se plaçait entre *Le Spectacle de Black Mountain College* de John Cage en été 1952 et *Les Happenings*.

Dès juin 1972, je rejoins Jean Dupuy à New York pour parfaire ma maîtrise et découvrir par moi-même la jeune création newyorkaise. Je l'avais rencontré deux mois plus tôt à Paris à l'occasion de l'exposition *72/72 : Douze ans d'art contemporain en France (1960-1972)* au Grand Palais. (C'était au temps où l'on se demandait encore s'il fallait participer ou non à une exposition institutionnelle. Une initiative pompidolienne qui fut très vite appelée 'Expo Pompidou'. Certains artistes refusèrent d'y participer dès le départ comme Robert Filliou. D'autres comme la Coopérative des Malassis décrocha son tableau collectif de soixante cinq mètres de long *Le grand Méchoui ou douze ans d'histoire* pendant le vernissage, après la charge des C.R.S. contre les manifestants du Front des Artistes Plasticiens. D'autres quittèrent l'exposition à la suite de cette intervention. Présent, je revois encore Ben Vautier incitant, avec un grand sourire, d'autres artistes à partir, pour disait-il 'prendre toute la place'. N'oublions pas qu'à l'Assemblée Nationale les députés ont du choisir entre le Paquebot France et le financement de la construction du Centre Georges Pompidou. Et Blaise Gautier -ancien directeur du C.N.A.C., -préfiguration du Centre Georges Pompidou- aimait raconter que la décision de construire le Centre Georges Pompidou lui-même était due à un gardien. (Il y avait eu un article incendiaire contre la première exposition du C.N.A.P., celle de Jean-Pierre Raynaud, dans *Le Figaro*. Gautier était convoqué au Ministère l'après-midi pour certainement stopper toute la machine. Mais au moment de sortir de l'Hôtel Salomon de Rothschild, rue Berryer le gardien lui avait

signalé que le Premier Ministre Georges Pompidou était passé le matin et avait beaucoup aimé l'exposition.)

A New York ma vision sur l'art contemporain s'élargit considérablement au contact journalier de ce milieu. L'art contemporain s'y trouvait structuré comme une famille élargie où il s'agissait d'essayer d'entrer. J'étais bien loin des enjeux de la politique politicienne française.

Au premier étage du 405 East 13 th Street, Phil Glass travaille à l'aménagement du loft de Dupuy. Il n'est pas encore le compositeur mondialement estimé que l'on connaît, mais pour subsister, offre sa force de travail à un patron plombier. Avec Glass, aussi, je peux engager quelques conversations fructueuses, autour d'un sandwich chez l'épicier italien de la toute proche Première Avenue. Cette artère où les magasins restaient ouverts toute la nuit, dégageait une intensité que j'aurais aimé retrouver dans l'art. 'Melting pot' invraisemblable, inimaginable pour un parisien habitant pourtant une capitale reconnue cosmopolite.

En septembre, je fais le pèlerinage au Musée de Philadelphie pour Marcel Duchamp. Je suis spécialement intrigué par *Avoir l'apprenti dans le soleil* (janvier 1914, Rouen). Spéculation sur Spéculation d'Alfred Jarry : 'La passion considérée comme course de côte.'

L'importance de Duchamp, par son art, sa présence multiple, 'sa vie de garçon de café', n'est plus à démontrer. De l'aveu de Duchamp lui-même, son œuvre est passée pratiquement à côté de ses contemporains. 'Le Grand Verre' est resté dans le garage de Katherine S. Dreier jusqu'au milieu des années trente, puis chez elle, avant qu'elle ne le donne au Musée de Philadelphie en 1953. La postérité fit le reste. Un puits sans fin pour tout ce qui a compté en art à partir du début des années cinquante, *Fluxus* inclus. Je repars fin septembre 1972 à Paris pour ne revenir dans la Big Apple qu'au printemps 1974.

En 1973, j'interviens en temps qu'artiste, dans une exposition *in situ* organisée par Jean Dupuy dans le loft d'Emile Laugier à Paris. En intégrant le milieu des artistes (avec Jean Degottex, parmi d'autres, confrontés au

travail *in-situ*...) je ne quitte pas pour autant celui de l'histoire de l'art. Une praxis d'un autre ordre entre en jeu.

L'attestation d'inscription au fichier central des thèses précise que le sujet *Fluxus* a été déposé en décembre 1973, à l'Université de Paris I, sous la direction de Marc Le Bot.

Très vite je rends visite à Harald Szeemann dans son appartement (près de la Porte d'Orléans). Il me donne les adresses utiles pour commencer mon travail. En particulier l'adresse de l'archiviste Hanns Sohm avec qui il avait fait le catalogue de son exposition *happening & fluxus*²⁸. Le dentiste/archiviste allemand allait devenir l'ami pour qui je recherchais et achetais des documents avant-gardistes. Cela a été très important pour moi, d'avoir entre les mains, même pour un temps, un nombre considérable de matériaux à la pointe de la contre-culture. Maintenant trente cinq ans plus tard, c'est plus facile, et moins palpitant, des milliers de livres traitent de ce qui est devenu l'histoire de l'art. Il suffit d'aller à la *Bibliothèque Kandinsky : centre de documentation et de recherche* du Centre Georges Pompidou ou de regarder *www.Ubu.com* sur le net. Après les avoir digérés à ma manière, je les lui envoyais par la poste, et de l'argent frais arrivait pour une nouvelle chasse au trésor.

En janvier 1974 à la première édition de la F.I.A.C. (sur l'emplacement de l'ancienne gare de la Bastille, devenu aujourd'hui l'Opéra-Bastille) appelée *Premier salon international d'art contemporain*, je rencontre mon premier artiste *Fluxus*, et non des moindres Ben Vautier (au Grand Palais en 1972 je ne lui avais pas parlé). Egal à lui-même il a investi le maximum d'espace et se démène beaucoup. Au stand de la revue italienne *Flash Art*, où Ben me présente Giancarlo Politi je découvre le fac-similé de la revue de George Brecht *VTRE*.

J'apprécie toujours beaucoup, le catalogue de son exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam (6 avril-20 mai 1973) avec un titre qui prend toute la couverture :

²⁸ *happening & fluxus*, Koelnischer Kunstverein 6 novembre 1970 - 6 janvier 1971

ART

=

BEN

Ben, encore aujourd'hui, est toujours prêt à défendre ses idées qui en janvier 1974 ne différaient guère de son manifeste de janvier 1958 :

Manifeste Laboratoire 32

L'Art est subjectif, sans

absolu –

Le beau est dans le nouveau –

On ne peut avoir connaissance

d'une valeur sans avoir con-

naissance de sa valeur contraire

L'Art est dans la conscience

des autres en nous -

Il n'y a pas d'évolution dans

les valeurs, donc il y a

transformation statique

(valeur d'art) -

L'avant-garde est l'opinion de

la beauté avant qu'elle ne soit

beauté pour la majorité -

L'Art est intégralement déter-

miné -

L'Art est insatisfaction et
résultat d'insatisfaction – etc
Le texte intégral de 68 articles
du Manifeste, qui se veut une
conception complète de tous les
arts, est constamment affiché
au Laboratoire 32, 32, rue
Tondutti de l'Escarène. Il se
veut sérieux et logique
et son auteur est toujours prêt
à le défendre

janv 58.

D'après son affiche de 1958 on peut trouver dans sa boutique entre autres :
de la destruction musicale, culture d'insolites, cafards sauvages, tableaux
vomis, rats rouge inquiets, musique malade...

Toutes ses activités, *Formes* (1957 et 1958), *Tâches* (1958), *Mots* (1958),
Le manque (1959), *Sculptures vivantes* (1959-62), *Tout* (1960)... pour
arriver aux *Gestes (Certifiés)* :

« *Le geste est une œuvre d'art plus limité dans le temps qu'une œuvre d'Art
naturelle.* »

La photographie qui le retient n'est que son reflet.

Je m'arrête devant une terrasse de café et je fais un geste terrible.

A peine l'ai-je fait, que mes esclaves distribuent le texte suivant :

« Vous venez de voir un geste terrible de BEN. Si vous voulez acquérir le droit de considérer ce geste qui est une œuvre d'art comme le vôtre, pour 100 dollars levez la main. »

Janvier 1961 : **LE SPECTACLE GESTE**

Le 7 à 6 h 33, J'ai giflé sans l'avoir prévenue une Charcutière.

De quoi reconforter conceptuellement quelqu'un qui commence sa thèse sur *Fluxus*.

J'assiste, pendant ce *Premier salon international d'art contemporain*, à la performance sanguinolente de l'actionniste viennois Hermann Nitsch, un proche du Docteur Sohm.

Au printemps 1974 je retourne à New York et rencontre George Maciunas et les principaux protagonistes de *Fluxus* habitant les Etats-Unis.

La rencontre avec Maciunas a été de la plus grande importance. J'avais 27 ans et lui 43 ans. J'avais un point commun avec lui et pas des moindres, il était comme moi Russe par sa mère. Je ressens mieux que personne le nihilisme russe. Maciunas, lui aussi j'en suis sûr, le comprenait comme moi - un nihilisme qui en aucun cas ne veut dire néant- et toutes ces conceptions orientent sa théorie de *Fluxus*. La traduction française du terme 'nihiliste' correspond à la traduction allemande. Lorsqu'on est nourri de cette littérature anarchiste russe qui s'élevait contre les règles de l'establishment, le sens en est radicalement opposé. Ces traductions erronées ne laissent aucune place à la construction d'un nouveau monde. Sur la porte de la partie du sous-sol qu'il occupait laissée par Jonas Mekas, il y avait un mince contre-plaqué qui cachait des lames tranchantes, hautes de plus de deux mètres. Pour lui, le fait de les avoir dissimulées les rendait encore plus dangereuses. Je me souviens également qu'il m'a conté avec des détails hallucinants les diverses façons d'éloigner les chats qui s'approchaient trop près de son territoire. Importuné qu'il était, certainement, par les poils des félins qui accentuaient son asthme. Il devait beaucoup souffrir dans ses périodes de crise. En 1974, un problème avec le General Attorney de l'Etat de New York l'oblige à barricader sa porte et à

préparer un tunnel secret, dont il me fit une longue description, qu'il avait aménagé pour pouvoir s'échapper dans la rue. Un étroit passage avec, s'il avait été poursuivi dans ce boyau un fusil chargé pour tuer les éléphants, avec un système savant pour actionner l'arme à distance.

Une découverte impressionnante, la salle de bain au design italien plus que parfait mais entièrement encombrée de paquets de toutes sortes. Ailleurs la rigueur de son classement où s'appliquait son esthétique du carré, ici bien évidemment en trois dimensions avec ses parois de boîtes cubiques. Son rire sarcastique légendaire, on le retrouve sur la bande magnétique de l'interview (que j'ai réalisée, en 1974 lors de nos premières rencontres) au 80 Wooster Street. Il m'a donné deux *Diagram of historical development and other 4 dimensional, aural, optic, olfactory, epithelial and tactile art form* (1973), un pour moi et un autre pour Daniel Spoerri et diverses œuvres Fluxus qu'il venait de réaliser. Il voulait me donner également la belle grande boîte Fluxus, mais se ravisa parce qu'il manquait la petite visionneuse de poche qu'il devait commander à Londres, avant de me la donner dans sa forme complète. Il réalisa également pour moi une boîte personnalisée *Charles Dreyfus Spell your name with whose objets* (1974) qui se trouve maintenant dans la collection de Gilbert et Lila Silverman à Detroit, Michigan. Sur la première page du livre de Jon Hendricks Fluxus Codex²⁹ on peut voir le bureau extrêmement ordonné de George Maciunas et la célèbre machine à écrire électrique IBM à boules interchangeable qui a servi à écrire mon nom et tant et tant de productions Fluxus.

En route pour aller visiter Dick Higgins dans le Vermont, la voiture, où je suis installé, passe par dessus la rambarde de l'autoroute, sur la voie opposée où gît en lambeaux l'un des catalogues *Happening et Fluxus* (1972) que m'a donné Sohm. Un signe ! La semaine suivante, en car Greyhound, je me retrouve tout de même à Barrynton, avec Higgins. Trois jours intensifs pour ma compréhension de Fluxus modulés par des séjours dans le sauna qui apaisent mes blessures et mon traumatisme.

²⁹ Publié en 1988 par la Collection Gilbert et Lila Silverman en association avec Harry N. Abrams, Inc. New York

L'immense bibliothèque, les murs d'une chapelle couverts de livres, les innombrables caisses avec la correspondance de ses éditions *Something Else Press* en partance pour les archives Sohm à Stuttgart me donnent encore le vertige. Un volume impressionnant. J'y rencontre également Emmett Williams qui travaille dans la maison à côté pour *Something Else Press*, les éditions de Higgins. Mais je ne lui parle que très rapidement, car il était au milieu d'un conflit familial avec Higgins.

Alison Knowles, à New York, m'amène dîner dans l'appartement de René Block deux étages au dessus de la *Galerie René Block* qui à l'occasion de son inauguration présentait l'action Coyote. Beuys n'est pas du tout continuellement, pendant une semaine, avec Little John, comme on peut le lire dans les livres. Nous mangeons des spaghettis avec Caroline Tisdall, Alex John – 'Alex the spirit of SoHo' –, René Block (sa femme tombée dans le monte-charge est à l'hôpital).

Beuys me pose une multitude de questions. Comme il est difficile de me faire sortir les vers du nez, le dialogue, pour la tablée, a dû être assez cocasse.

« L'action Coyote commença au cours du voyage qui mena l'artiste d'Europe en Amérique. L'homme se couvrit les yeux après avoir traversé les plaines glacées du Labrador, ce no man's land inhabité de l'esprit, et ce fut la dernière vision qu'il eut de l'Amérique. »³⁰

Cela me donne une certaine réticence à prendre pour argent comptant tout ce que l'on peut trouver dans la littérature artistique. Pourtant sur une photo de Peter Moore me voilà assis avec mes belles moustaches durant la performance de Simone Forti et Charlemagne Palestine (1974) interrompue par un chien³¹.

³⁰ TISDALL Caroline (1988), Joseph Beuys, Coyote, Hazan, p.6.

³¹ *New York –Downtown Manhattan : SoHo* catalogue 5 septembre - 17 octobre 1976 Akademie der Künste, Berliner Festwochen, p.273

Dans la revue *Opus International*³², on peut lire mon article et voir ma photographie de Beuys emmitouflé dans sa couverture de feutre avant d'être placé dans l'ambulance qui était supposée l'amener directement sur le tarmac de l'aéroport en direction de l'Europe. Mais là c'est une autre histoire. Après avoir photographié l'événement, alors que l'ambulance avait déjà filé, 'inconsciemment', je marche dans la direction qu'elle a prise. Deux, trois blocks plus loin en descendant West Broadway, à droite dans la rue adjacente, je retrouve l'ambulance vide. À peine cinq minutes plus tard. Que s'est-il passé ? Beuys attend tranquillement l'heure pour prendre l'avion dans un immeuble près de l'endroit où l'ambulance se trouve garée ? Ou bien a-t-il déjà changé de véhicule pour ne pas manquer son avion ? Il faudrait que je demande à René Block si un jour je le rencontre à nouveau. Mais pourquoi trop toucher au mythe. (Je me souviens d'avoir entendu Christian Boltanski raconter sur France Culture, qu'à Cassel, il séjournait dans le même hôtel que Beuys. La *Documenta* se trouvant assez loin, il prenait sa Bentley puis, à distance raisonnable, sortait son vélo du coffre.)

Toujours à New York en 1974, je rencontre Ay-O, qui me donne une petite boîte transparente avec un élément en fer enroulé dans un élastique. Lorsqu'on ouvre la boîte, le morceau de fer se dirige vers votre visage ; mais on a peu tendance à le faire la boîte étant transparente.

Une autre image celle de l'immense terrasse de Ben Patterson près de Lincoln Center avec comme toile de fond le paquebot France. Patterson, alors défroqué *Fluxus*, me prête toutes ses archives. Je les lui rendrai des années plus tard, lorsqu'il reprit après sa phase militante politique, le chemin de l'art et de *Fluxus*. Jusqu'aujourd'hui nous nous retrouvons très souvent, en particulier, pour jouer dans des concerts *Fluxus*.

Jackson Mac Low me reçoit dans son appartement littéralement jonché de papiers où l'on pouvait à peine marcher ; la peur de devoir me rendre dans le Bronx, reste un souvenir vivace. J'apprends plus de détails sur les incomparables prémices de *Fluxus*. La poésie aléatoire, l'anarchie poétique

³² DREYFUS Charles (septembre 1974), *Opus international* n°52

et militante. Son aspect poète avec sa longue barbe et ses longs cheveux, le rend à mes yeux fort sympathique, une petite touche sereine intouchable si on la compare à la violence du Bronx environnant.

Henry Flynt est plus difficile à interroger sur Fluxus, car il ne veut pas être réduit à un petit rôle dans une histoire qui soudain pourrait devenir importante. Son esprit de sérieux constant, ne peut se digérer qu'à petites doses.

Je l'ai rencontré en plusieurs circonstances. A New York, bien sûr, à Stockholm en gourou des mathématiques avec son puis sa complice (Christer Hennix devenu Catherine Christer Hennix) et enfin à Venise en 1990 au milieu des autres membres fluxus. La vie n'est pas si simple. Il est en passe de devenir actuellement une pop star avec sa musique (en 1975 lorsqu'il devient le leader d'un groupe de Country Rock, Maciunas finance les deux premiers concerts).

Et puis il y eut la rencontre avec Nam June Paik, dans son loft encombré, dans le quartier dangereux des bouchers. Nous fûmes proches instantanément. Je me souviens qu'il demanda d'arrêter, un moment, notre discussion, le temps de regarder le journal télévisé. Suite à un reportage, il voulut savoir si j'avais des connaissances étendues en physique, pour savoir comment on pouvait faire l'amour en apesanteur. Je dus lui avouer, que pour l'instant je n'étais qu'un jeune rampant dans la nébuleuse *Fluxus*, et que l'on ne m'avait pas encore confié de missions interplanétaires. Nous savons aujourd'hui que cela est possible mais difficile. Ainsi, l'absence de l'effet de pesanteur (agissant sur les fluides corporels) et le manque de repères spatiaux rendent ardue la réalisation du rêve de Nam June Paik. Quant aux enfants de l'espace, il faudra attendre puisqu'aucune étude n'a été rendue publique concernant l'influence des rayons cosmiques sur le corps humain. La NASA conserve le secret par pure pudibonderie sur plusieurs expériences menées sur le sujet. Il fut aussi mon collectionneur, il a acheté à la Galerie Lara Vincy à Paris mon œuvre *Les, les, fentes* (1988).

Je l'ai rencontré souvent par la suite avec Gino Di Maggio, le grand collectionneur *Fluxus* et galeriste (*Mudima* à Milan), à Venise...à Lyon.

A la fin de mon séjour du printemps 1974, je visite Jean Brown dans sa maison à grains Shaker à Tyringham dans l'état du Massachusetts. A la hauteur de ce style ultra 'épuré', Maciunas, à l'époque, s'apprêtait à lui fabriquer des meubles, qui s'avèreront de toute beauté, pour classer sa collection *Fluxus*. Son mari Leonard Brown était un très grand archiviste dada et surréaliste. Elle va tout vendre à la Fondation Getty en Californie (*Getty Center for the arts and Humanities*) pour procurer de l'argent à ses enfants. Son fils Jonathan était le directeur de l'Institute of Fine Arts of N.Y.U. et Jean Brown lui fit rencontrer George Maciunas. Cet Institut restait l'un de ses plus grands traumatismes. Maciunas croyait y devenir professeur, mais à la mort de son professeur on lui a fait comprendre qu'il ferait mieux de partir. Après avoir salué Jonathan. « *Savez-vous combien a-t-on retrouvé en Europe de clous de la Passion du Christ ?* »...Question à laquelle il répond aussitôt: « *Cent quarante et un* ». Jean Brown refusera de se séparer de *dada* seulement, et obligera qu'on lui achète sa collection *fluxus* dans le même lot. Comme pour Sohm je lui servais de rabatteur et lui achetais ce qui me semblait être important pour améliorer sa collection.

A mon retour à Paris je contacte Daniel Spoerri pour lui remettre le *Diagramme* que m'a demandé de lui remettre George Maciunas. Aux commentaires sur la partie le concernant, je comprends vite que dresser des diagrammes c'est bien (si l'on ne veut pas se faire une multitude d'ennemis) mais que de vivre les aventures en vrai c'est tout de même plus palpitant. En 1974 j'avais fait une très longue interview avec lui dont la bande magnétique s'est perdue dans mes déménagements. A la Galerie Lara Vincy en 1994, il achètera le prototype de *Temps-dance*, qui deviendra la série de mes horloges où les deux aiguilles dansent dans le bon sens et dans le mauvais sens, chacune de façon indépendamment aléatoire. Je lui ai consacré un numéro spécial de *Kanal magazine*³³ dans la chronique 'Monstres'. Il a tellement été au centre de tout ce qui s'est passé avant 1961 que je lui posais la question de son absence de *An Anthology*. Comment se fait-il que La Monte Young ne l'ai pas contacté ? Parmi les résidents européens Nam June Paik, et Emmett Williams, et Dieter Rot et

³³ *Kanal Magazine* n°6 mars 1990

Claus Bremer (*Groupe de Darmstadt*) ses amis proches qu'il édite dans la première anthologie de *Poésie Concrète* qui fut l'objet du premier numéro de sa revue *Material* (1957). Et il co-écrit avec Claus Bremer dans *Movens* (1960) *Beispiele für das dynamische Theater*. Il n'a pu me répondre, mais n'étant lui-même ni poète concret, ni musicien... cela peut se comprendre *An Anthology* se voulant une compilation d'œuvres.

A l'automne (1974) Ben me demande d'organiser avec lui dans le cadre du Festival d'automne un concert Fluxus au Musée Galliera. La conservatrice Marie-Claude Dane encourage cette initiative dans la grande salle, où est installé le temps du Festival un choix de peintres américains de la Galerie Daniel Templon, l'un des galeristes de Ben. Pour la première fois, je suis propulsé sur une scène. Le livre édité par Temps d'Actuels de Jean-Pierre Léonardini (et Marie Collin, Joséphine Markovits) sur l'historique du Festival d'Automne ne mentionne pas le mémorable concert Fluxus.

Nous plaçons un piano à queue d'un côté et un piano droit de l'autre, sur deux estrades, au milieu des petits côtés. Les chaises sont installées de façon à ce que le public se retrouve face à face avec un passage au milieu.

Nous sommes déjà assis, sur l'estrade du piano droit, lorsque le public pénètre dans la salle. L'ambiance est électrique. Les *Jeunes Lettristes* distribuent des tracts où l'on peut lire, que tout cela n'est qu'un pâle plagiat des idées développées depuis toujours par Isidore Isou, et lancent des cris d'oiseaux. Au milieu du concert Ben reçoit des coups de ceinturon et réplique en balançant un sceau d'eau à son agresseur. Autre péripétie, un peu plus tôt, lorsque Ben plonge sa tête dans le seau de peinture noire choisie pour être inoffensive, cette peinture a été remplacée par de l'acrylique ; il souffre le martyr, en particulier les yeux et l'intérieur des oreilles. (il devra terminer la soirée aux urgences d'un hôpital). Templon qui a dû avoir quelques frayeurs pour ses tableaux amène en fin de soirée un aspirateur pour réaliser *Baudruche* la pièce de Ben qui consiste à gonfler un sac transparent qui finit par encombrer une grande partie de l'espace alors que le public est déjà occupé à se balancer des morceaux de papier que nous avons fournis (*Paper piece* de Ben Patterson). J'apprends

le lendemain que quelqu'un a distribué des bouteilles d'eau contenant une substance hallucinogène, et que certaines personnes se sont retrouvées à l'hôpital, et d'autres rumeurs totalement loufoques dont il s'est avéré impossible par la suite d'authentifier l'exactitude.

Comme organisateur et participant, je crée même une pièce *Fluxus* que j'intitule *Élément* où j'allume une allumette avec un briquet. J'apprends des années plus tard, que petite fille dans un placard, la lueur d'une allumette va déclencher chez Yoko Ono un grand nombre de concepts, en particulier une certaine approche *Fluxus*. La veille du concert pour lequel le public est venu très nombreux, j'assiste avec Ben toujours dans le cadre du festival d'Automne, devant une poignée de spectateurs à la performance de Meredith Monk. Ben à haute voix n'arrête pas de faire des commentaires ; il explique avec un argumentaire intarissable, pourquoi il trouve cela complètement nul. Alors que quelqu'un lui fait remarquer qu'on ne lui a rien demandé et que l'éthique voudrait qu'il puisse être plus discret intervenant lui-même dans le même festival le lendemain, Ben continue de plus belle. Il se sent obligé d'exprimer tout haut qu'il a raison de penser comme il le fait. Si mes souvenirs sont bons, prétendant en plus, pour flatter son dada : « l'art doit apporter du neuf pour être de l'art... », que tout cela n'apportait rien de nouveau. Ego indémodable ? Simple propagandiste *Fluxus* ? Cela m'a tout de suite entraîné sur... quel pouvait être le sens du combat *Fluxus* et son devenir. Pour cette performance de Monk *Our Lady of Late*, où elle tirait un son d'un verre d'eau en passant son doigt humecté sur le bord qu'elle accompagnait de sa voix, Guy Scarpetta, au contraire de Ben, s'enivre :

« *Jamais sans doute, je n'ai ressenti à ce point ce que pouvait être l'ivresse d'une voix chauffée à blanc, excédant toute commune mesure...* »³⁴.

A la même période je prends le train pour Stuttgart avec Catherine Thieck alors conservatrice du Musée d'art moderne de la ville de Paris. Nous allons chercher des documents aux Archives Sohm à Markgröningen, pour l'exposition *Fluxus, Éléments d'information* qui se tiendra dans des vitrines

³⁴ *Le Festival d'Automne de Michel Guy* (1992), Editions du Regard, Paris, pp.147-149

autour du bar du musée en même temps que l'exposition de Wolf Vostell à l'ARC 2³⁵.

A l'heure du dîner, nous avons la surprise de l'arrivée, dans sa Porsche rutilante, de Richard Hamilton accompagné par Dieter Roth. La maison du Docteur Sohm sert d'entrepôt à l'œuvre de Roth. Le multiple de Hamilton *Critic Laughs* (1968) est constitué d'un manche de brosse à dent électrique Braun terminé par un dentier moulé par Sohm. Il n'est donc pas trop étrange de les retrouver là. Hamilton paraît ennuyé car il a déjà vendu entièrement sa prochaine lithographie, mais ne l'a pas encore commencée. L'offre et la demande en ce qui concerne l'art contemporain se donne en exemple.

Le jour du vernissage de l'exposition Fluxus, *Eléments d'information* je suis cloué au lit avec quarante de fièvre. Je suis représenté par mon catalogue. L'exposition *Fluxus* se situe à la suite de l'exposition (et du catalogue) *Dada* réalisés par Michel Giroud. Je rencontre donc naturellement ce dernier dans le bureau de Catherine Thieck au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Plus tard avec lui ce sera sept ans de ma vie accaparée par l'aventure du magazine *Kanal* (1985-1991). Une très grande attention sera réservée à *Fluxus* avec mes articles refaisant l'historique et les nombreux sujets traitant de l'actualité des artistes eux-mêmes. Pour Giroud un attachement spécial à Wolf Vostell. Il a réuni une somme colossale de documents, mis en page par Vostell lui-même juste avant sa mort. Ce livre attend toujours un éditeur. Certainement ma nouvelle amitié avec Vostell (je réalise une interview avec lui le 16 novembre 1974) plus que mon statut, déjà, de thésard *Fluxus*, amène mon admission dans la cour des grands. Je suis convié dans l'appartement - situé dans le septième arrondissement- de Suzanne Pagé responsable de l'A.R.C.2 au Musée d'art moderne de la ville de Paris avec Marc Le Bot et Vostell, peu de temps avant les expositions Vostell et *Fluxus*. Il faut mettre au crédit de Vostell l'idée de faire l'exposition *Fluxus* en même temps que

³⁵ VOSTELL Wolf (1974), *Environnements/Happenings 1958-1974*, Catalogue, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

la sienne. C'est plutôt un essai de documentation, autour du bar, dans des vitrines. Pas de grandes salles, comme celles proposées à Vostell. A son catalogue luxueux correspond mon catalogue 'ronéoté' *Fluxus*. Il aurait pu obtenir certainement plus. L'attention se portait sur lui. La vue d'affiches portant son nom et de photos le représentant ne pouvait que la renforcer.

Durant l'exposition, George Brecht vient à mon domicile au 44 de la rue Jean Goujon près de la place de l'Alma. Je l'amène au Musée tout proche. Il ne verra que *Fluxus*. Il met la main devant ses yeux dès qu'il y a une petite chance d'apercevoir l'exposition de Vostell.

Il me demande de faire des investigations pour l'exposition qu'il prépare à la Galerie Bama *Le San Antonio Show*. Je connaissais plus la progéniture de Frédéric Dard, son fils avait été pensionnaire avec moi au Lycée Saint-Exupéry de Mantes-la-Jolie, que sa littérature. Dans une de ses lectures George Brecht se souvenait que le père de Bérurier était mort en lisant un article du Figaro. Il devait se souvenir de l'année et du mois, car lorsque je me rendis au siège du journal au Rond Point des Champs Elysées - je m'en souviendrai toute ma vie - je suis tombé, en bas à gauche de la Une, sur un article qui m'a paru intrigant, voire extraordinaire. Il était question, si je m'en souviens correctement, d'une histoire de rats... Je décidais que c'était 'l'article' qui avait tué Bérurier Père et le remis à George Brecht. A Barcelone, lors de son exposition en 2007 au Macba j'ai tenté de retrouver cet épisode sans trop de succès.

Mon troisième séjour à New York se déroulera au printemps 1975. J'ai l'occasion de revoir les acteurs de *Fluxus* et de participer dans le loft de Jean Dupuy à la troisième série de *About 405 E 13 th Street. (3 and end) : A contradiction* du 10 juin au 20 juin 1975³⁶. J'y expose entre autres avec Juan Downey, Shigeko Kubota, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Larry Rivers, Carolee Schneemann, Willoughby Sharp, Susan Weil...

³⁶ in *Collective Consciousness Art Performances in the Seventies* edited by Jean Dupuy, Performing Arts Journal publications, New York 1980

Lors de mon quatrième voyage à New York en décembre 1975, je rencontre Barbro Östlihn, chez Jean Dupuy. Après les expositions de groupe à Paris et à New York... et performeur avec Ben de même qu'avec Barbro Östlihn ma vie change et je m'affirme comme artiste. Mariée en secondes noces avec Öyvind Fahlström, elle vivait à New York depuis 1961. Robert Rauschenberg et Jasper Johns s'étant séparés ils reprennent le loft de Rauschenberg Front Street. Tous les matins ils partagent le petit-déjeuner avec Johns qui continue d'habiter à l'étage supérieur.

J'étais dans la fête d'anniversaire des cinquante ans de Robert Rauschenberg. Jasper Johns qui nous invite à dîner, et oublie de nous servir la soupe à Stony Point, où l'on rencontre également Calvin Tomkins. Avec Jeanne-Claude, Christo et Allen Jones nous nous retrouvons au restaurant du sous-sol du World Trade Center... à celui du sommet le port de la cravate étant obligatoire... Chez l'architecte Pye avec Piotr Kowalski dans sa 'brownhouse' et son jardin... Chez Claes Oldenburg avec ses deux maisons accolées. Comme nous venions de voir Christo, Oldenburg voulut savoir -comment dans son projet d'immense pyramide de barils de pétrole- physiquement les barils du dessous ne seraient pas écrasés par le poids de ceux se trouvant au dessus... Encore un qui me prenait pour un physicien !

Durant ce séjour, j'ai fréquenté John Cage, Allan Kaprow, Andy Warhol, toute la scène new-yorkaise sans parler des suédois... Pontus Hulten, Billy Klüver...

Une constatation intéressante, Barbro Östlihn connaissait tous les membres de *Fluxus* -Henry Flynt inclus-, sauf Maciunas. Mais son mari, Öyvind Fahlström se trouve dans différents listings *Fluxus*, sans avoir vraisemblablement rencontré Maciunas. Cela prouve que Maciunas incluait des créateurs pour l'importance de leurs travaux même sans les connaître personnellement. Mais aussi que *Fluxus* ne faisait pas vraiment parti du monde de l'art newyorkais, celui des galeries et des musées. Que Maciunas ne faisait rien pour se mettre en avant, qu'il se cachait presque : Barbro Östlihn avait assistée à tant événements, tant de 'parties', depuis 1961, sans jamais le rencontrer.

Pour mon anniversaire le deux mars 1976, Maciunas avait projeté de me faire une surprise et de venir nous retrouver à diner dans l'appartement de Barbro Östlihn sur la seconde avenue. Mais il était en plein *Fluxcombat* avec le New York State Attorney General Office. Certains jours les policiers restaient toute la journée à le guetter, pour l'arrêter. Car il devait être présent physiquement au procès mais personne ne pouvait l'extraire de sa *Fluxforteresse*. Le passage secret de son sous-sol qui donnait dans la Cinémathèque de Jonas Mekas. Il se terminait de façon très étroite, juste à la taille de Maciunas s'il n'avait pas trop mangé. En espérant que les gros policiers qui tenteraient de le poursuivre y restent coincés. Enfin ce jour-là il envoya un messenger pour s'excuser de n'être pas venu. La métamorphose était totale en la personne de Ken Friedman, qui lui n'était pas du tout attendu.

En avril 1976, je reviens à Paris avec Barbro Östlihn. Ses amis s'appellent déjà Erro, Matta, Spoerri, Filliou, George Brecht... Elle avait séjourné à Villefranche-sur-mer à l'époque de *La Cédille qui sourit* avec Erik Dietman, Joe Jones... Je rencontre Cage chez son amie Malite Matta, rue d'Assas à Paris etc... J'assiste à des soirées mémorables en ce qui concerne les célébrités au mètre carré comme celle qui a lieu dans l'immense appartement délabré de l'ami de Jean Tinguely qui a suivi l'inauguration du Centre Georges Pompidou, ou chez Michel de Grèce, prince de Grèce et de Danemark, après le vernissage de l'exposition *Paris/New York*.

Ayant obtenu mon D.E.A. (1974) grâce à la rédaction de mon catalogue pour le Musée d'art moderne de la ville de Paris (Gilbert Lascault comme second accessoire responsable me signe le papier en pyjama sur le seuil de son appartement Boulevard de l'Hôpital). Je m'inscris ensuite plusieurs fois pour terminer ma thèse ce qui n'arrive pas. Un détail étrange : pour s'inscrire il fallait se déplacer rue Tolbiac dans le lointain treizième arrondissement de Paris où je trouvais la nouvelle extension de l'Université de Paris I. Deux années consécutives en allant m'inscrire, la roue arrière de mon deux roues moteur, fut crevée presque au même endroit par deux clous (peut-être le même) sur la Place d'Italie. Je pensais ou je feignais de penser que 'l'esprit fluxus' m'interdisait de terminer ce que j'avais

pourtant commencé. Comme on peut le lire sur une de mes œuvres produites par Gino Di Maggio :

'Fluxus c'est l'inconscient de l'inconscient'

En septembre 1976, lorsqu'il est passé à Paris venant de Berlin, George Maciunas n'a eu personne « de mieux » à visiter que Charles Dreyfus. Nous sommes restés tout le temps ensemble. Juste une rapide visite institutionnelle avec Alain Sayag pour régler un problème administratif. Pontus Hulten avait dû lui demander d'acheter les films fluxus pour le futur Centre Georges Pompidou. Je me souviens qu'en sortant de l'actuel Palais de Tokyo, nous avons appris au kiosque de la Place de l'Alma la mort de Mao. J'ai invité le poète sonore Bernard Heidsieck à dîner (qui fut l'un des rares spectateurs, au Centre Culturel Américain boulevard Raspail à s'être rendu aux concerts *Fluxus* de décembre 1962). Maciunas n'était pas du tout intéressé par le côté institutionnel, il s'est toujours effacé. Il préférait passer son temps avec des créateurs. Une anecdote raconte qu'il était invité en Allemagne ; il va à l'aéroport John Fitzgerald Kennedy pour prendre son avion. Il y lit un livre certainement passionnant parce qu'il en oublie l'avion. Il ne cherche même pas à prendre l'avion suivant, mais le livre terminé, rentre simplement chez lui. J'habitais 11, rue Ferdinand Duval dans le Marais et il a choisi son hôtel en fonction du prix. Disons l'établissement le plus modeste tout près de chez moi dans la rue Caron. Au Monoprix de la rue du Faubourg Saint Antoine, la seule chose qui l'intéressait c'était de comparer les prix avec ceux de Berlin. Il connaît tous les Hôtels particuliers du Marais, qu'il avait étudiés durant ses insomnies, mêmes ceux non accessibles au public. Nous sommes allés avec Barbro Östlihn visiter le Château de Vaux le Vicomte. Il connaissait tout sur l'histoire du château dans les moindres détails, et m'a appris que Louis XIV avait récupéré le cuisinier de Nicolas Fouchet et même qu'il avait fait transplanter l'orangerie à Versailles.

Au retour la gare étant assez loin il nous fallu faire de l'auto-stop. George alla se cacher derrière un arbre en disant : « *Faites du stop sans moi, on a plus de chance de s'en sortir.* »

Il avait, il faut le dire, une allure un peu spéciale compte tenu de sa paire de lunettes avec un verre noir (il avait perdu un œil suite à une agression où il avait été laissé pour mort.)

Il m'avait demandé de lui envoyer le fac-similé d'un ouvrage de Philibert de l'Orme. Je suis allé chez l'éditeur Léonce Laget, 75 rue de Rennes à Paris où j'ai trouvé un grand format qui devait contenir, je l'espère, *Les nouvelles inventions pour bien bastir et a petits frais (1561)*. Le premier livre d'un architecte qu'il admirait beaucoup.

J'ai fréquenté Wolf Vostell, George Brecht et Robert Filliou, notamment à travers les expositions de la Galerie Bama (rue du Bac à Paris) tenue par Ninon Robelin qui dans les années 70 était la galerie « fluxus » par excellence.

J'ai rencontré souvent Marianne et Robert Filliou qui étaient inséparables. Mais lorsque j'y pense, j'ai passé plus de temps à lui rendre hommage que de passer du bon temps en sa compagnie (dans l'organisation et la participation de jour de sa naissance le 17 janvier d'un grand nombre de 'fête de l'art' après sa disparition, toujours aux cotés de ceux qui se sont efforcés pour que sa pensée puisse être relayée en direction des jeunes générations : Alain Gibertie, Richard Martel, Pierre Tilman, Michel Giroud, Acindino Quésada...).

La partie difficile lorsqu'on a commencé au début des années soixante dix avec Fluxus, c'est le temps qui passe avec son hécatombe de morts. Les hommages entre 'nous' à Danae pour Filliou ou plus institutionnel comme au Centre George Pompidou pour Paik, aident peut-être certains à mieux gérer le deuil rendu nécessaire. Le film de Jonas Mekas *Zefiro Torno or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992) se termine par mon image avant de voir les arbres en fleurs à l'extérieur du *Fresh Pond Crematorium* dans le Queens (11 mai 1978). Jonas Mekas y lit, en voix off sur un fond sonore de *Zefiro Torma* de Monteverdi, tirés de son journal - les extraits des dix derniers mois de Maciunas :

« Il dit que dans son testament, il demandera peut-être que ses cendres soient placées dans une petite statue le représentant. Il pensait que cela serait très drôle si tout le monde, tous ses amis pouvaient s’asseoir autour d’elle, pendant la cérémonie. Il dit, qu’il était un ‘sucker’ de grands espaces et de champs. Il rêvait de gouttes de pluie sur la tranche des herbes, disait-il. *Romantique, George*” (Journal de Jonas Mekas, sans date)

Il voulait monter au ciel pour enfin être en mesure d’écouter des trente huit opéras perdus de Monteverdi. Maciunas a préparé lui-même une bande magnétique de vingt cinq minutes avec de la musique de Purcell et de Monteverdi. Mekas nous la fit écouter pendant la crémation. La Monte Young habillé en indou et Marian Zazeela nous ramenèrent Alison Knowles, Dick Higgins, Barbro Ostlihn et moi dans leur énorme voiture break. Arrivés à Spring Street Dick Higgins nous invita à monter pour boire un verre d’eau. Et il nous servit un verre d’eau.

Quelques jours plus tard je suis retourné voir Jean Brown dans le Massachussetts. La ferme de New Marlborough, où Maciunas déménagea en 1976, *Flux-Farm known otherwise as Non-Smoking Marlboro Country* n’était éloignée que d’une quinzaine de kilomètres. Je fus impressionné par le coté grandiose, il y avait tout de même dix sept bâtisses. L’état bien sûr n’était pas fameux et Maciunas avait englouti les 7500 dollars de sa bourse venant de *The National Endowment of the Arts in Washington, D.C.* seulement dans la maison principale. Son rêve de faire un Nouveau Bauhaus s’était vite évanoui, faute de combattants. Il y voyait déjà John Cage... Nous avons mangé avec la poétesse Billie Hutching qui fut la femme de Maciunas entre février et mai 1978. Lorsque nous avons sorti un morceau de viande elle a failli s’évanouir, tant elle était végétarienne. Elle-même quelques minutes plus tard, lava la salade avec de la poudre à récurer les casseroles...

Deux autres petites histoires étranges de mon rapport avec Fluxus. En 1990, Gino Di Maggio toujours lui, obtient sur l’île Guillia deux immenses espaces pour incorporer Fluxus à la Biennale de Venise. Croyant être invité à l’Hôtel Londra, nous arrivons à la réception avec Michel Giroud. Wolf

Vostell et Achille Bonito Oliva sont en train de descendre l'escalier fumant d'immenses cigares. Je vois mon nom sur l'affiche *Fluxus*, une page de mon travail dans le catalogue *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962* édité par Mazzotta pour l'occasion³⁷. Je figure également dans le catalogue général de la Biennale de Venise. Un petit détail pourtant : personne ne m'a rien demandé d'envoyer pour l'exposition à Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca). J'opère dans la grande transparence *Fluxus*. Alors que Vostell croyant être le plus fort après s'être accaparé les deux plus grands murs, vient se plaindre à Di Maggio : « *elle n'a pas le droit de faire cela* ». Yoko Ono arrivant avec une horde de journalistes avait fait placer sur le toit des miroirs ronds dont les reflets inondaient des Guardi et du même coup avait relégué Vostell au second rang *Fluxus*.

En 2001, je prends le train de nuit Paris Venise pour me rendre à la Biennale et à l'inauguration de la Galerie Emily Harvey et de ses artistes fluxus, à laquelle je participe en tant qu'artiste.

La nuit fut épouvantable jusqu'à Vérone, par la cause d'un enfant gâté insupportable. J'aurais aimé, à cet instant, avoir les mêmes sentiments pour les enfants que W.C.Fields. Le train démarre de Vérone, enfin calme, et quelqu'un, du haut de sa couchette, me dit :

« *Vous n'êtes pas Charles Dreyfus, par hasard* ». C'était Bernard Clavez qui passera sa thèse à Paris X quelques années plus tard sur *Fluxus*.

Ensuite au fil du temps et des voyages j'ai rencontré pratiquement tous les principaux protagonistes de *Fluxus*. Eric Andersen m'a invité à un hommage pour Arthur Koepcke dans Nikolai Kirke à Copenhague lieu du concert *Fluxus* en novembre 1962. En venant de Pologne par la route, je me suis fait photographe devant le panneau indicateur signalant Kaunas 10 kilomètres, la ville de naissance de George Maciunas. J'ai réalisé au Ritz à Paris, en juin 2003, une interview filmée avec Yoko Ono...

Depuis 1974 les performances et les expositions auxquelles je participe, ayant pour thème *Fluxus* ont été très nombreuses ; à propos de Yoko Ono

³⁷ OLIVA Achille Bonito(1990) *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, Mazzotta, Milan, p. 409

le 7 juin 1989 à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts dans l'ordre de passage il y avait Charles Dreyfus puis Yoko Ono (nous étions les deux derniers programmés dans la salle avant le final de La Monte Young dans le hall). Mais avant nous les autres avaient traîné les pieds surtout Charlotte Moorman (déjà très très souffrante, son compagnon lui injectait de la morphine tant elle avait mal) qui avait dû rentrer dans un baril rempli d'eau froide. Au lieu des dix minutes imparties aux 'Happenings et Fluxus events' d'Eric Andersen, Charles Dreyfus, Dick Higgins, Alison Knowles, Jean-Jacques Lebel, Larry Miller, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Ben Patterson, La Monte Young et Marian Zazeela, notre chère Charlotte n'en finit pas de rester sur scène. Devant le nombre de spectateurs agglutinés, et pour certains écrasés, le directeur de l'école avait fait évacuer la salle au milieu du programme. La grande salle des copies en plâtre était inaccessible pour cause d'examen, et nous avons hérité de la salle de droite à l'entrée, qui aurait du suffire sans l'article qui s'étalait sur quatre pages dans le Nouvel Observateur. Environ trois mille personnes accoururent. Marcel Fleiss, le galeriste responsable, pour moi, de la soirée – on me souffle que c'était également une 'infime' partie de Polyphonix 14 –, à cet instant n'en pouvait déjà plus physiquement : il faut préciser qu'avant il y avait eu l'exposition (où j'avais outre le catalogue grandement pris part) et les paparazzis pour Yoko Ono. Le médecin de Fleiss était déjà venu lui faire une piqûre, et c'est alors qu'il me pria malgré l'ordre du programme, que Yoko passe avant moi, et qu'il puisse rentrer chez lui. Pas très flatteur pour ce qui allait suivre : ma performance et le merveilleux interminable final de La Monte Young, avec les étudiants des Beaux-arts : *Poem for Chairs, Tables, Benches, Etc.*(1959)

En 2002, j'organise pour le quarantième anniversaire de *Fluxus*, le 13 juin au Musée d'art Moderne et Contemporain de Strasbourg *Fluxus, Vivre avec...Musique Châtiée* un concert avec Eric Andersen, Charles Dreyfus, Alison Knowles, Willem de Ridder, Ben Patterson et Ben Vautier. Emmett Williams également invité s'était fait renverser par un vélo à Berlin et n'avait pu se déplacer. Deux jours plus tard ce fut *Concert Fluxus, 40 ans de réflexion par ici, musique inopinée par là* avec les mêmes performeurs

au Mac, Galeries contemporaines des musées de Marseille. Un petit tour *Fluxus* parmi tant d'autres, sans oublier les expositions qui m'incluent parfois comme au Musée Benaki d'Athènes *Fluxus c'est gratuit* en Octobre 2007.

Vernissage de l'exposition *Sons et Lumières* au Centre Georges Pompidou à Paris le 21 septembre 2004. Je visite l'exposition avec Ben Vautier. Nous croisons Ben Patterson, Eric Andersen, Philip Corner. Certainement l'un d'entre eux aura fait une remarque désobligeante sur Yoko Ono. A la fin de l'exposition sans quitter le cinquième étage nous nous retrouvons invités par le Musée à boire un verre au Restaurant Georges (Georges pour Pompidou pas encore pour Maciunas).

De loin je vois Yoko Ono. Je lui dis que Ben Patterson et Eric Andersen et Ben Vautier sont également présents. Elle me demande que l'on essaye de se regrouper. Je rapporte la nouvelle à Patterson. Il ne veut pas me croire, il ne l'a certainement pas vue depuis l'exposition Fluxus de Venise en 1990. Nous voici tous ensemble, même si Ben Vautier parle plus fort que les autres, tout le monde s'embrasse, une vraie famille recomposée. Elle dit faire son possible pour poursuivre les retrouvailles et nous rejoindre plus tard dans un restaurant, mais elle ne viendra pas.

Mon passage pendant sept ans pour réaliser plus de 70 numéros de *Kanal Magazine*, ne fut en rien institutionnel. Je n'ai jamais eu de carte de presse, carte que j'aurais pu obtenir étant sur les papiers officiels rédacteur en chef. Mais dans l'ours de Kanal il n'y a jamais eu de rédacteur en chef mais un coordinateur. Je ne me suis jamais inscrit comme critique d'art, d'ailleurs je ne pourrais pas dire le signe qui correspond à cette institution. Même lorsque la structure devint société anonyme, Kanal Magazine avait toujours un sous titre fantaisiste. Le plus souvent le Journal des Cheyennes. Nous étions trois permanents Michel Giroud, Philippe Camus et moi-même, et bien sûr beaucoup d'aide autour. Personne n'a jamais reçu un sou pour un article. Les rédacteurs étaient des passionnés de leur domaine. (Jacques Lepage qui bien au delà de quatre vingt ans écrémait Nice et ses alentours).

Il n'y a jamais eu de comité de rédaction s'asseyant autour d'une table (deux, trois fois peut-être).

Malgré cette thèse inachevée, j'ai beaucoup entrepris de choses en faveur de *Fluxus*. Cela peut se diviser en trois parties :

- mes écrits et ma contribution comme historien de Fluxus, ma participation à des colloques etc.
- ma participation en temps qu'artiste *Fluxus*
- l'organisation d'expositions et de concerts

Chapitre III : Les protagonistes de Fluxus s'expriment

J'ai réalisé ces entretiens, pour certains, depuis fort longtemps. Avec l'âge j'ai compris que j'avais un trésor que je laissais dormir. Hélas ce n'était pas une plante qui puisse se reproduire. Il fallait les déterrer, après tout ce temps, pour mieux en comprendre la valeur historique !

Je commencerai par celui de George Maciunas qui m'a valu plus d'une semaine de transcription. Un retour affectif qui m'a fait, plus que jamais réaliser, qu'il n'y avait pas tous les jours de révolution, contrairement au slogan que l'on a pu voir vingt ans durant sur un mur du Quartier Latin.

En règle générale, dans le présent, dans n'importe quel présent, les personnes qui brillent pensent qu'elles vont rester dans l'histoire. Cependant les personnes qui creusent l'histoire avec leurs propres mains restent celles qui produisent des ruptures. Les ruptures comme *Fluxus* se bonifient avec le temps.

Certaines de mes interviews ont été perdues [Daniel Spoerri (1974), Dick Higgins (1975)]. Deux autres étaient trop spécifiques, sans rien ajouter à un sujet que j'ai dû restreindre par tous les bouts (Jean Dupuy, Jonas Mekas). Au bout d'un certain temps, ayant laissé de côté ma thèse, sans oublier *Fluxus*, souvent par timidité de longues conversations s'engageaient sans magnétophone. Parfois cela devenait embarrassant : grâce à de multiples recoupements je me souvenais parfois mieux des faits que les protagonistes eux-mêmes. Journaliste, je recevais une multitude d'informations. Mais les épigones ne m'intéressaient guère. Les problèmes de fond soulevés devenaient peu à peu a-historiques. J'avais fait une ou deux rotations complètes de tout ce qu'il me semblait suffisant de savoir. A mes lectures, s'ajoutait ma pratique artistique de tous les jours. Parmi les gens interviewés, Ben Vautier, Ben Patterson et Eric Anderssen ne sont pas seulement des *Fluxus* de la toute première heure, mais également mes acolytes pour de multiples expositions et des concerts *Fluxus*.

Les entretiens sont présentés dans l'ordre chronologique :

George Maciunas [mai 1974], Wolf Vostell [novembre 1974], Dick Higgins [mars 1994], Nam June Paik [avril 1994], Wolf Vostell [mai 1994], Yoko Ono [juin 2003], Ben Vautier [novembre 2004], Eric Andersen [octobre 2008], Ben Patterson [novembre 2008].

George Maciunas [Mai 1974]

Très rares sont les spécialistes qui connaissent l'existence de cette interview de mai 1974 à New York. Maciunas habitait dans sa *fluxforteresse* pourchassé par les gros bras de l'Attorney General de l'Etat de New York. Jonas Mekas lui laissait à titre gracieux le sous-sol de sa cinémathèque. Ce 80 Wooster Street un *Cast Iron building* (immeuble avec une armature en fonte) que Maciunas avait transformé en coopérative. Dans mon film *Salut Ciné* (2001), on comprend que son rêve, encore possible de transformer SoHo en lieu de travail pour les artistes sans trop de ressources, s'est évanoui. A la place de la cinémathèque on s'apprêtait à inaugurer une boutique du couturier Kenzo. Les deux arbres plantés pour dissimuler le traficotage pour ne pas payer l'électricité à l'entreprise Con Edison ont bien grandi. Ils restent les deux seuls arbres de la rue.

J'y avais dormi en 1974 pendant les travaux de la future *Anthology Film Archives*. Maciunas avait ricané de ma naïveté, lorsque je suis venu rechercher mon sac de couchage entreposé quelques jours et que je pensais seulement égaré.

George Maciunas attrape une bande magnétique usagée, qui contient de la musique classique. Je n'ai pas retranscrit les rires, car il rit ou ricane de façon sarcastique ou plaisante presque sans arrêt. Optimiste né ? Cynique ? Ou tout simplement lucide ? Il semble toujours joyeux, avec une confiance inébranlable pour le futur : une heure avant sa mort, alors qu'il est une énigme d'endurance incompréhensible pour les médecins, il guette encore la venue d'un coursier apportant le médicament miracle. Il préfère les projets que se replonger dans le passé. Pour moi, il fait une exception. A ma connaissance, il n'existe qu'une interview radiodiffusée, que l'on peut entendre sur *ubu.com*³⁸ et une bande vidéo de Larry Miller très peu de temps avant sa disparition, dont on peut lire la transcription partout.

³⁸ WOODS Williams (septembre 1977), *KRAB Radio Seattle*, Washington

George Maciunas : O.K.

Recommençons [il tape dans ses mains] ... ça ne marche pas.

Encore la question et pas de réponse en ce qui la concerne.

D'où t'est venue l'idée de faire un doctorat sur *Fluxus* ?

Charles Dreyfus : *J'ai écrit une maîtrise sur la participation du public dans l'art et j'y ai déjà consacré un chapitre à Fluxus.*

G.M. : Je ne crois pas qu'ici on permettrait un tel sujet. Pas assez scolaire le sujet, tu comprends. D'une certaine façon c'est facile, mais d'un autre c'est peut-être difficile. La partie facile c'est qu'il y a très peu de références matérielles, cela ne devrait pas prendre trop de temps. Tu peux faire un doctorat sans trop d'efforts peut-être, mais la partie difficile c'est que tu ne peux pas trop broder dessus par manque de références matérielles ; mais je pense que personne d'autre n'a entrepris un doctorat avant toi.

Des projets de livres il y en a eu. Quelqu'un a commencé il y a six ans à Stony Point... non à Long Island, tu connais Long Island...Oh ! Nous devions aller de l'avant et commencer par imprimer l'annonce du livre. Nous avions des dés et l'annonce a été imprimée sur les dés, alors maintenant j'ai mille dés avec cette annonce dessus. Après que nous les ayons imprimés, il a dit qu'il ne pouvait plus faire le livre. En guise de paiement alors j'ai dit : 'je les garde'.

Bon maintenant, j'ai les dés !

C.D. : *David Mayor doit écrire un livre*

G.M. : Oui, il y a commencé quelque chose jusqu'au moment où...il a appris qu'il ne pourrait pas obtenir d'argent de l'Ecole, nous étions très fâchés...Oh il y a eut beaucoup de projets, un indien vivant en Angleterre, qui écrivait un livre, toutes sortes de gens différents écrivant des livres, je n'en ai jamais plus entendu parler.

Sauf le livre de Dick Higgins, tu as lu celui-là, d'accord. Voyons voir Dick Higgins également en Italie, comment s'appelle-t-elle Para Tonie [?], elle envisage d'écrire un livre, peut-être l'a-t-elle déjà écrit ?

C. D. : *Avec Di Maggio ?*

G.M. : Pour certaines raisons ils ne s'entendent pas bien. Je crois qu'elle fait cela toute seule de son côté. Il a voulu écrire un livre, plutôt éditer un livre, mais je n'ai jamais été très enthousiaste pour les écrits, parce que ce n'est pas dans l'esprit de *Fluxus* qui est plus, si l'on fait un livre, d'être un livre-événement, tu vois, plus que d'écrire quelque chose sur Fluxus. Il serait lui-même *Fluxus*... ce ne serait pas pour le public un livre qui rassemble des textes.

Pour le public, cela doit être soit un *book event*, un livre-événement, tu comprends quelque chose d'assemblé. Il y en a beaucoup que nous n'avons pas faits, et on peut encore en faire... C'est comme un iceberg, mais nous avons produit que 10% de toutes les idées qui ont été collectées et il reste 90% qui ne sont pas réalisées.

Alors j'ai écrit à Di Maggio et expliqué les idées non-réalisées que nous pourrions faire et s'il pouvait envoyer de l'argent pour cela au lieu de faire le livre. Alors d'une certaine façon, heureusement, il a fait cela pour nos tabliers. Tu les as vus, alors je dois te les donner, des nappes, les fournitures de bureau en papier.

Cela correspond au lot n°3, c'était supposé sortir chaque année mais maintenant c'est comme s'il en sortait chaque jour, il n'y en a que cinq...

Le premier livre est le livre d'A-Yo. Le second un livre de Young, un petit livre, une petite boîte, et le cinquième est une espèce de boule dure qui rentre dans un tube. Di Maggio l'a produit, alors j'en ai gardé une centaine d'exemplaires. Il y en a quelque chose comme neuf cents et il doit fournir le tube, mais nous avons imprimé toutes les choses ici.

C.D. : *Dans Flash Art, il y a des tee-shirts...*

G.M. : Non, non, non, je ne sais pas comment, *Flash Art* et Di Maggio, ils ont fait cela. Ils produisent le tube, mais peut-être...c'est très confus qui a quoi, originellement. Je pensais que *Flash Art* était le producteur du lot *Fluxus n°3*.

Et ensuite, ils ont cru que se serait plus simple, qu'ils devaient les produire. Ils se sont séparés ou quelque chose comme ça, Politi et Di Maggio ils travaillaient ensemble.

Alors reprenant cette suggestion j'ai dit pourquoi faire un livre, pourquoi ne pas faire un ensemble *Fluxus* de jeu, jeux de cartes, toutes sortes de jeux. Et nous avons assez de projets de jeux pour fabriquer cela. Par exemple nous avons des cubes ou des dés ronds, tu imagines des choses comme cela, cela voulait dire que c'était réalisable.

Pour des centaines d'exemplaires cela n'avait pas de sens, mais pour mille cela devenait possible.

Nous avons toutes sortes d'autres produits, des lunettes de soleil, huit ou une douzaine de projets de lunettes que vous mettiez sur votre tête [?], avec toutes sortes de gags, des yeux qui sortent... un chapeau avec des cheveux imprimés dessus, ou des choses comme cela. Toutes sortes de jeux de cartes. Nous avons réalisé que les projets de Brecht, nous en avons une demi-douzaine d'autres et la raison de ne pas les avoir faits, est que le prix s'élevait à deux cents dollars pour un jeu de cent cartes.

Nous avons un projet très drôle pour la *2 CV Citroën*. Nous allions sérigraphier sur les côtés et sur le toit l'image d'une personne assise grandeur nature. Il semblait alors qu'il n'y avait pas de porte, avec des personnages regardant du même côté. Nous avons les photos déjà prêtes, et lorsque la voiture s'engageait sous un pont on avait l'impression que personne ne conduisait la voiture. Il y avait aussi un important projet que nous n'avons jamais réalisé avec Filliou.

Une chose semblable aux nappes, très drôle, mais nous l'avons fait avec tout un repas. Photographier tout d'abord, ce repas, puis agrandir la photo en taille réelle, faire des trous dans celle-ci et passer à travers nos mains,

nos nez etc. Puis faire une deuxième photographie, pour fabriquer une nappe avec des parties humaines répandues dessus.

Di Maggio jusqu'à présent a été le seul à financer des projets manufacturés. Avant, j'étais le seul à y avoir mis de l'argent. C'est un fait, parce que l'argent ne revient jamais, c'est comme si on le jetait par la fenêtre.

En règle générale 80% des produits sont distribués gratuitement. Les gens qui veulent acheter dans les 20% restants doivent payer cher, parce ce qu'il n'y a qu'une distribution interne. L'arrangement, c'est un arrangement informel, que toute personne contribuant à une idée, qui arrive avec une idée que je vais produire, en compensation va recevoir presque l'ensemble de la production. C'est pour cela que nous avons parmi les contributeurs, certains qui en ont beaucoup, d'autres moins. Ben Vautier il en a beaucoup, et Bob Watts a toute la collection et peut-être George Brecht également. Ben a même les films, des films de 16 mm, si j'enlève les trois personnes que j'ai mentionnées, c'est très difficile de vendre ces objets. Même George Brecht, qui est assez connu, il a eu une exposition à la Galerie Maradona [Onnasch Gallery novembre 1973]. Tu étais là, lorsqu'il a eu son exposition pendant un mois l'année dernière, une très belle exposition. Elle était très complète, 60 objets, et je ne crois pas qu'ils n'ont pas vendu une pièce, et nous, nous avons ces cinq mille boîtes et nous ne vendons pas plus, et George Brecht c'est notre produit le plus populaire, mais rien ne se vend, et cela explique pourquoi, ce n'est pas très populaire comme mouvement par rapport à ceux dont les musées achètent des objets.

C.D. : *Tu peux me parler de ce qui c'est passé au tout début ?*

G.M. : Et bien, un voyage à travers un brouillard de mystère.

Est-ce que je t'ai donné le diagramme ?

C.D. : *Oui*

G.M. : Ici tu vois ce qui correspond à *AG Gallery*. Nous avons trouvé, moi et une sorte de partenaire que j'avais, Almus Salcius, cette Galerie. Il a obtenu que certains artistes payent pour la location. Ils ne vendaient même

pas. Ils payaient une somme forfaitaire, mais vraiment de mauvais artistes, de l'art mauvais. La seule préoccupation était de trouver quelqu'un pour payer la location, tu comprends, comme cela ensuite nous pouvions faire tout ce que nous aimions, après la fermeture, comme le soir.

On a commencé par des spectacles le soir.

Mon premier contact fut Richard Maxfield parce que j'avais été à la *New School* pour étudier la musique électronique et qu'il y enseignait la musique électronique. Dans la même classe il y avait La Monte Young.

J'ai donc rencontré La Monte en deuxième. Richard Maxfield a fait un premier concert, puis trois ou quatre dans la Galerie.

Mais en même temps La Monte Young organisa une série d'*events* dans le studio de Yoko Ono. Alors grâce à cela j'ai été en contact avec d'autres personnes Walter de Maria, Ray Johnson, Yoko Ono, Toshi Ichianagi, mais je ne crois pas qu'à ce moment là j'ai connu Dick Higgins

Il n'était pas là durant la série au loft de Yoko Ono, mais je l'ai rencontré durant la série de la galerie A.G.

A cette époque je n'avais pas rencontré George Brecht, ni Bob Watts, bon j'ai rencontré John Cage.

Nous avons fait la série AG environ quinze soirées et nous avons fait faillite parce que les recettes de ces concerts ne couvraient même pas les annonces.

Une très bonne composition de La Monte Young, *Stay for a long time*, nous l'avons annoncée comme de la musique ancienne et il y eut deux spectateurs, et cinq performeurs. Mais la partie drôle fut que nous étions supposés jouer aussi longtemps que le public resterait. Ils restaient assis et la seconde heure ils avaient déjà décidé de s'allonger. Nous avons pensé qu'ils allaient bientôt partir ; après trois heures nous avons abandonné, nous avons arrêté, peut-être nous testaient-ils également.

Très bonne composition parce qu'on a l'impression qu'il n'y a plus de sons, mais lorsque vous vous arrêtez, cela commence à bourdonner dans tes oreilles.

Le concert d'après était une chose comme 'rien n'arrive'. Il y avait beaucoup de monde et ils sont devenus sauvages, et ils ont saccagé la galerie parce qu'ils sont devenus mécontents. On a ramassé l'argent, nous avons peur de les voir, on a ramassé beaucoup d'argent et nous avons couru de l'autre côté de la rue.

Le dernier *event* de Ray Johnson s'appelait *Rien*. Nous avons amené tout un tonneau de petits 'dowels', comme des logos qui s'emboitent pour former un élément.

La galerie était au premier étage, un long escalier accédant directement sur la rue. Alors le soir de *l'event*, il n'y avait pas d'électricité, Con Edison l'avait coupée parce que nous n'avions pas payé la facture ; donc nous sommes montés et avons vidé ce tonneau et l'escalier entier était comme un long tapis mouvant de ces 'dowels'. Il y avait une centaine de personnes qui voulaient monter, nous étions au premier étage O.K.

Le public arrivait au bas de l'escalier, ils essayaient d'escalader, mais étaient rejetés en arrière.

Personne n'a pu monter, je veux dire, ils ne pouvaient que tomber, personne n'a pu monter, nous riions à l'étage, c'était notre dernier event, mais pas très lucratif car il n'y avait personne au rez-de-chaussée pour ramasser l'argent.

Je ne connaissais toujours pas George Brecht à cette époque, j'avais rencontré Yoko Ono, Walter de Maria, j'ai déjà dit cela, je n'avais pas encore rencontré Bob Watts.

En relation avec tout cela il y avait le projet de La Monte Young pour *An Anthology*, tu connais ce livre, pour lequel il avait rassemblé des documents lorsqu'il était en Californie. Mais il ne pouvait trouver personne pour le publier. Bon, puisque j'avais organisé tous ces *events* et lui la

même chose dans le loft de Yoko, je pensais, je vais l'aider à le publier, payer pour le coût et en faire le design.

Alors j'ai travaillé à son *An Anthology*, en mettant en pages le livre et j'en ai payé la moitié, mais je me suis retrouvé sans argent également. On est arrivé à mi-chemin. Il a essayé de trouver quelqu'un d'autre, je pense que ce fut Brian_Forgelli [James Tenney] qui avait cette communauté. John Cage y vivait à Stony Point, où quelque part par là. Il a je pense payé l'autre moitié du coût.

Et à ce moment là j'ai pensé, bon, ce serait intéressant de faire une seconde anthologie comme celle-ci, et c'est de là qu'est sorti le nom de *Fluxus*, pour le nom d'un magazine ou de quelle qu'autre chose, une anthologie et il y avait déjà des matériaux additifs, beaucoup plus de matériaux que La Monte Young avait amassés depuis, des choses sur Flynt à cause de *Originale* et tout ce que nous avons récolté pendant les concerts.

J'aurais pu développer cela, mais j'ai décidé d'aller en Europe à ce moment là. Il a semblé que je m'enfuyais pour ne pas payer des échéances, mais ce n'est pas vrai parce que l'on n'a pas besoin de s'enfuir, on peut rester et se cacher à New York, comme je le fais maintenant. Il semble que l'on m'a forcé à quitter le pays.

J'ai obtenu un travail à l'*American Air Force*, comme architecte, mais j'étais O.K. J'avais du travail, je tentais quelque chose d'autre en faisant cela...

Alors en arrivant en Europe je commence à correspondre avec Nam June Paik, ce fut le premier que j'ai rencontré en Europe et ensuite il m'a présenté à Ben Patterson et Emmett Williams. Cela encore tu peux le voir dans le diagramme, nous avons rencontré Tomas Schmit, qui avait un article dans le magazine *Spiegel* [?]

A ce moment je n'ai rencontré personne d'autre, je n'avais pas encore rencontré Ben Vautier.

C.D. : *Vostell*

G.M. : Vostell, mais il était, une sorte de... depuis le tout début...il était comme moitié/moitié cela veut dire étant quelquefois collaborateur ou comme quelqu'un de parallèle.

Voyons voir, Vostell essayait toujours d'entrer en compétition, et alors de cette façon on arrive nulle part, deux compétiteurs faisant la même chose, on arrive à rien, c'est idiot. Il avait ce besoin de compétition et parfois de collaborer. Alors en réalité Vostell ne fit pas réellement partie de *Fluxus*.

Alors nous sommes allés à Londres il y avait *les Mysfits* c'est là que j'ai rencontré Ben Vautier et Robert Filliou ou peut-être que je l'ai rencontré plus tard grâce à Ben Patterson.

Et Ben Vautier arriva avec des tas de choses très proches de ce que nous faisons, sans vraiment connaître notre existence ; alors dans un sens c'était comme un allié, et j'aimais ce qu'il faisait ; comme pendant *les Mysfits* vivant dans la vitrine. Alors Ben a dit : 'Ha, faisons quelque chose à Nice'.

Ainsi nous voyageâmes en faisant tout, tous ensemble, Tomas Schmit, Dick Higgins...alors j'allais à Londres et après avec Ben nous avons fait des choses à Nice... avec une grande salle et puis le propriétaire a appris, que nous faisons de drôles de choses. Il est devenu méfiant, et a annulé la salle. Le public nombreux est arrivé et il ne le laissait pas entrer. La police est arrivée alors nous avons fait des pièces de rue. Ben est un performeur exceptionnel, beaucoup de ses amis étaient là, j'ai oublié leur noms maintenant. L'un s'appelait Erebo et aussi Bozzi, nous étions six, tu dois connaître le déroulement à Nice, pour trois jours.

C'était populaire de faire la version de Nam June Paik de la très bonne pièce de La Monte Young qui dit 'dessinez une ligne droite'. Paik l'a fait avec ses cheveux, en plongeant sa tête dans un sceau contenant de l'encre. Ben l'a jouée et nous avons fait une autre pièce populaire de Dick Higgins qui dit , je ne me souviens plus du numéro de *Graphics* où l'on fait de très petits pas huit personnes collées ensemble, comme un grand agglomérat faisant des petits pas, qui traverse une rue à Nice, un grand boulevard juste

en face de la mer, tu sais, pendant deux minutes et les passants ne sachant pas de quoi il s'agit nous étions tous habillés avec des vêtements d'hiver et des chapeaux melons, au milieu de l'été.

Lorsque j'étais en Europe, j'étais la moitié du temps à l'hôpital à cause de mon asthme, dans un mauvais état. Lorsque j'étais à l'hôpital j'avais plein de temps pour écrire des lettres, c'est pour cela que beaucoup de lettres ont été écrites à Bob Watts et George Brecht. Nous formulions beaucoup de projets mais nous ne nous étions pas encore rencontrés. Non maintenant je suis sûr que je n'avais pas rencontré Bob Watts. Brecht je l'avais peut-être rencontré avant l'Europe mais je n'en suis pas certain. Alors lorsque je suis allé en Europe, Alison était là, Dick Higgins, peut être le diagramme ne dit pas qui était là. On a performé un grand nombre de pièces de Brecht et Watts mais ils n'étaient pas là. Emmett Williams était de tous les voyages, Tomas Schmit était là, Willem de Ridder nous l'avons rencontré en Hollande et à Paris, Filliou et Spoerri, et Dufrêne et Lambert et Ghérasim Luca et beaucoup d'autres personnes. Nous avons récolté beaucoup de matériel que nous n'avons jamais publié sauf les 'lunettes' avec Dufrêne qui a écrit le texte.

Tu as vu ce livre ? Parce que moi je n'en ai qu'une copie, je crois, sur les deux cents que nous avions.

C.D. : *Sohm n'a qu'une copie, et il voulait obtenir le mien.*

G.M. : Ah Bon ! Je ne sais pas qui a les autres.

Ce livre et celui de George Brecht *Water Yam* sont les seules choses qui ont été imprimées en Europe en plus des posters et des annonces bien sûr, les produits comme les brochures. *Water Yam* a été reproduit dessus et puis il y a eu le grand rouleau d'Emmett Williams et le livre de La Monte Young *The drawing of the line*.

Nous essayions toujours de sortir le *Year Book* pour lequel il n'y avait toujours pas assez de matériel, puis cela s'est prolongé, pas seulement par un livre, mais un *livre-event* avec des objets dans un paquet. Tous ces projets se sont transformés, le format devait être comme un paquet

d'enveloppes reliées entre elles. J'ai pensé alors que j'allais réaliser cela à New York parce que c'était très difficile lorsque tu voyages de mener à bien une telle production ... alors je suis revenu à New York on peut voir cela dans le diagramme.

Ceci je m'en sers pour, le l'ai quelque part [il tire un autre diagramme].

Cela je m'en sers comme éphéméride.

Tu vois en 1961 l'*AG Gallery*

Puis en novembre de la même année je suis allé en Europe, en 1962 j'étais en Europe, et 1963 aussi.

En 1963 à l'automne je retourne à New York car je me souviens que Nice était le dernier événement et c'était en été, donc je suis rentré en automne. C'est là où j'ai rencontré Bob Watts et George Brecht, et A-Yo.

Karakami, Takako était la femme de Karakami à cette époque.

Dick Higgins m'a aidé à trouver un loft dans le même building que lui, 359 Canal Street. J'étais au premier étage, il était au troisième, nous avons loué le rez-de-chaussée, un endroit pour l'amusement avec toutes sortes de jeux et je me souviens que Karakami et Takako ont aidé à l'aménager, à faire de la menuiserie et nous travaillions tous dedans. Joe Jones je l'ai rencontré aussi à cette époque parce qu'il faisait quelque chose comme une chaise sur laquelle tu t'asseyais et tu te couvrais la tête, et tu pouvais avoir vingt différentes stations de radios.

Toutes sortes de jeux et j'ai fait cette variation pour le sol. J'ai aménagé la porte d'entrée, tu sais pour rentrer normalement tu sonnes, mais là il y avait différentes poires, une douzaine, et tu devais appuyer pour signaler que tu voulais entrer. Certaines avaient des sons d'oiseaux, il y en avait une qui projetait de l'eau et une autre qui ouvrait une valve et doucement sans que tu t'en aperçoives, elle inondait l'endroit où tu avais les pieds. Et soudain tu prenais conscience que tu avais les pieds humides. Comme une porte gag. C'était très réjouissant mais les seules personnes qui venaient étaient des gens qui travaillaient dans le quartier, et qui ne savaient pas quoi faire

pendant leur pause du déjeuner et qui avaient du bon temps car ils ne dépensaient pas d'argent.

Nous y avons fait des concerts vingt personnes pouvaient s'y engouffrer, et l'on pouvait performer quelque chose. Ca aussi est inscrit dans le diagramme, stipulant quelque chose de grandiose dans une grande salle, mais c'était dans un petit loft à Canal Street.

Ben est venu, cette année là, pendant l'été, il a fait beaucoup de performance de rue et une série de photographies.

Ay-O a fait tout un escalier, comme variation pour aller dans la boutique. Il fallait passer par toutes sortes d'obstacles. Nous avons aussi investi Washington Square Garden, cela aussi c'est inscrit dans le diagramme.

Dick Higgins s'est alors séparé de nous, il y eut deux camps mais ce ne fut pas vraiment deux camps. Il a continué de son côté avec ses éditions, ce qui fut assez juste, parce que je n'avais pas fait assez vite, il a décidé de le faire lui-même.

Mais tu vois à ce moment là, il faut voir tout ce que nous produisions... c'est lorsque nous avons fait le premier *Year book* plus ou moins en 1964.

En 1964, collection d'enveloppes et beaucoup d'autres boîtes, des jeux de Brecht, tu peux regarder dans le diagramme des détails plus pertinents que ceux dont je me souviens.

Puis nous avons fait le concert au Carnegie au printemps 1965.

Oh, Pendant l'hiver de 1964/65 j'ai été en Arizona pour deux mois, ou un mois, pour soigner mon asthme, mais rien de concluant...

C'était très drôle j'ai trouvé un endroit pas cher pour un dollar, peut-être deux dollars mais tous les repas inclus, et seulement avec des indiens et des cow-boys dans cet endroit qui était un peu en dehors de la ville, et je suis arrivé à pied avec ma valise, pour faire des économies, pour ne pas payer d'essence, ni rien, débouchant du désert. Tous les indiens et les cow-boys

ont pu penser : ‘qu’est-ce que ce type, avec une valise, fait ici.’ Alors j’y suis resté pour un mois,

Puis je suis revenu, nous avons arrêté la boutique sur Canal Street. Lorsque je suis parti en Arizona, je l’ai louée, puis j’ai pris cet appartement sur West Broadway lorsque je suis revenu, qui était très petit, je veux dire très petit, un petit trois pièces et j’avais tout ce stock que je devais ranger... alors j’ai construit, tu le verras lorsque tu iras voir Henry Flynt, comme si j’avais construit un second étage, dans cet appartement qui avait un grenier, parce que les plafonds avaient une hauteur élevée, comme onze pieds. J’ai pu coincer des boîtes en hauteur partout, des boîtes tout autour.

C.D. : *Le Yam Festival c’était en 1963 ?*

G.M. : Le *Yam Festival* a eu lieu lorsque j’étais en Europe. C’était complètement indépendant. Très comparable, et nous discussions, c’était un projet de Watts et de Brecht. Ils l’ont complètement planifié eux-mêmes, j’ai envoyé certaines pièces d’Europe, ou de gens en Europe, mais c’était pour la plus grande partie leur organisation.

C.D. : *Il y avait Dick et Alison.*

G.M. : Oui, c’est vrai, Dick et Alison étaient aussi bien à *Yam* et en Europe. Ils essayèrent d’être aux deux endroits. Mais par exemple Ben Vautier n’était pas à *Yam*, ou Ben Patterson, je pense qu’à ce moment là il était rentré à New York, *Yam* s’est déroulé lorsque l’Europe se terminait.

Voyons voir *Yam* était en mai, c’était lorsque, peut-être, nous étions à Amsterdam lorsqu’ils faisaient *Yam*, après cela il n’y eut que Nice. Parce ce que les concerts avant mai, comme Paris, en Allemagne et au Danemark, c’était avant, mais tu as ces détails dans le diagramme. Essayons de voir ce qui n’est pas inscrit dans le diagramme.

Alors en 1965, il y a eu des gens en plus comme James Riddle, et Liberman. Shieko Shiomi je pense qu’elle est venue à New York après ce voyage en Arizona, je ne le vois pas sur le diagramme, elle est venue avec Shigeko Kubota.

Shigeko a réalisé la peinture au vagin, que l'on peut retrouver dans le diagramme. Yoko a fait un concert dans le petit *Carnegie Hall* en 1965, et en automne nous avons fait tous les films. Ils ont été faits comme dans une seule journée. Parce que nous avons loué cette camera qui coûte 100 dollars la journée, et au moins les films faits avec cette camera ont été fait en un jour, chez Peter Moore et il a filmé.

Une camera très difficile à manipuler, sans viseur, on tournait en aveugle, des choses ne sont pas sorties. L'un des films était très drôle : nous avons entendu un très grand bruit 'Tratatata' et lorsque nous avons ouvert la camera, tout le film était en mille morceaux, 400 yards de film sont sortis comme de la neige.

Au début nous avons pensé à filmer avec une caméra normale, quelques minutes de *Disapiring of smile*, du rire au non-rire, mais nous nous sommes aperçus que personne ne pouvait le faire, personne ne pouvait performer cette pièce, cela se transformait en grimace.

Très artificiel, plus du tout un sourire, tu ne peux vraiment pas sourire plus de quelques secondes, c'est intéressant, mais c'est vrai, c'était impossible.

Avec cette camera fabriquée pour le ralenti extrême, le passage du sourire au non-sourire fut réalisé en 4 secondes. Très naturel, as-tu vu ce film ?

C.D. : *Non*

G.M. : Oh c'est un bon film, nous l'avons ici, si tu veux le voir avec les autres films, il dure 20 minutes.

C.D. : *Je n'ai jamais vu un seul film...*

G.M. : Oh, Oh, bon, je crois que tu peux les voir ici, ...ce sourire lorsque nous l'avons édité faisait 15 minutes, sans aucune transformation visible, et c'est pour cela que le titre est approprié, parce qu'il disparaît vraiment, sans que l'on s'en aperçoive, tu regardes, tu regardes, un sourire et soudainement à la fin il n'y a plus de sourire, et tu n'as jamais prêté attention sur le moment où il disparaissait. C'est tellement fluide, qu'à la fin il n'y a plus de sourire, je pense que c'est le meilleur film.

Un autre bon film c'est celui de Brecht qui s'appelle *Entrance/Exit* est très élaboré. Nous avons dû aller au laboratoire de *Bell Laboratory*, Jim Kennedy, a aidé à le faire, ou en fait l'a réalisé. Ca ne pouvait pas se faire de façon linéaire.

Il avait une bande son d'une durée de six minutes que Brecht m'a donnée. Je me suis dit ce sera la bande son du film. C'est la même chose que le passage de blanc au noir. Alors nous avons pensé qu'avec cette caméra on pouvait le faire. Mais ce n'est pas sorti suffisamment fluide, on a tout essayé, utilisant toutes sortes de feuilles de papier de gris différents. Ensuite j'ai demandé dans un laboratoire s'ils pouvaient le faire dans le processus du développement. Un développement de six minutes, et c'est bien sorti, sans camera du tout. Juste un film vierge et le temps de développement. Ils l'ont mis dans différents bains et c'est sorti. Et l'on a ajouté le son, c'est le seul film avec du son que nous ayons.

J'ai alors rencontré Paul Sharits en hiver 1965, il faut que je te la montre. Il est arrivé avec cette boîte de *papier/événement*. C'est plus *Fluxus* que *Fluxus*, très bon, une vraie boîte de papier performance : ça se performe avec du papier.

C'est comme un accordéon où le papier est plié et assemblé, et lorsqu'on l'ouvre ça fait vrAAAAAAAAAAAAA, très beau.

Il avait ce frère Greg Sharits et il y avait Thompson. A ce moment là il se fait appeler David E. Thompson cela veut dire : Davi Det Hompson, c'est son vrai nom. Il y en avait un autre qui s'appelait Bryon, et tous les quatre, ils ont fait cette boîte de papier événements et le film *Move*. Qui maintenant est dans la seconde boîte, et dans la sélection de films aussi.

Alors, j'appelle cela la période intermédiaire.

Beaucoup des individus du début sont partis comme Dick Higgins. Ben Patterson est devenu inactif parce qu'il a commencé ses propres affaires. Bob Watts est toujours resté, très actif, George Brecht était ...très intéressé par ce que nous faisons, mais plutôt indépendant.

C.D. : *Il n'aime pas New York de toute façon.*

G.M. : Pas seulement pour cette raison. Ben Vautier a été le plus intéressé pour la divulgation, la propagande de *Fluxus*. S'il faisait un spectacle ou quelque chose, il se servirait du nom. C'est pour cela que *Fluxus* est plus connu en Europe, qu'auparavant : c'est le travail de Ben vraiment, ses efforts ont porté maintenant. George Brecht ne ferait jamais cela. Il ne nommera jamais un événement, ou quelque chose *Fluxus*. Il prendra un autre nom, alors les gens n'ont pas le moyen de faire des rapprochements.

Dick Higgins le nommerait *Fluxus*, même s'il était indépendant. En un sens il fait plus de propagande pour *Fluxus*, certainement, que George Brecht.

Paul Sharits c'était une sorte de 'feu de paille', il a fait toutes ses contributions, et après il est parti. Mais Vautier lorsqu'il était là fut très actif. Joe Jones, il a besoin d'être poussé, quelqu'un pour le pousser à faire des choses, mais lorsque quelqu'un le pousse il peut devenir très actif, et produire plein de choses.

Il y avait quelque chose en 1966 le Festival de Prague, je ne me souviens plus qui y alla, je pense que Ben Vautier y était...

C.D. : *Ben, ainsi que Dick...*

G.M. : Et c'est peut-être lorsque nous sommes rentrés en contact avec Milan Knizak. Nous avons fait des actions de rues, cela aussi est mentionné dans le diagramme,

En 1967 ce fut ce qu'on a appelé *Implosions projet* : c'était moi, Bob Watts, Herman Fine. Herman Fine avait une boîte de nuit sur Bleeker Street ou quelques connections avec quelque chose qui s'appelait *Monday Night*, ou quelque chose comme ça, c'est dans le diagramme aussi.

Tous les trois nous avons pensé que nous allions produire des objets, du genre *Fluxus* pour le marché de masse, mais rien n'en est sorti.

En 1967 la première chose ce fut des tatouages autocollants, et nous étions vraiment les premiers, maintenant c'est très populaire, mais à l'époque personne ne faisait cela. Maintenant tout le monde en fait. Nous avons sorti des tatouages autocollants, des milliers furent imprimés, mais lorsque nous arrivâmes chez l'imprimeur il avait tout pris ne nous en laissant que quelques uns. Ils sont très bien sortis. Je pense qu'ils ont été vendus. Nous les avons vus partout, et l'imprimeur a gardé l'argent. Après nous voulions faire des chemises, et des tabliers, toutes sortes de projets, des lunettes de soleil, une voiture Citroën, en grande quantité, des nappes. J'ai toute une boîte de projets, exclusivement pour les tabliers. Je dois en avoir trente, entièrement prêts pour l'impression.

Des choses avec Napoléon, George Washington, comme ceux que nous avons de Robert de Niro. Il y en avait un qui était bien avec la tête des papes morts ou d'évêques sortant de leur tombe, avec la tiare au dessus de la tête. Nous avons fait trois nappes, mais nous devions les faire en très grande quantité, le prototype que nous avions c'étaient des jambes croisées, une idée de Bob Watts. J'ai oublié vingt ou vingt cinq, j'ai oublié, des genoux...

J'ai tout photographié et nous devions faire des nappes et j'avais six variations de ces papiers plastifiés et aussi des nappes 'laminated' (en plastique stratifié).

Nous avons toute cette production de marché de masse qui n'est jamais sortie, la vente n'a pas fonctionné.

Mais ce furent, pour la plupart, des projets non-réalisés. C'est à partir de cela que nous avons fait la *Boite n°2* en 1967.

En 1967 en janvier, nous avons eu les projets immobiliers. La plupart de mon temps fut happé par la coopérative d'immeubles, parce qu'il y a eu de nouveaux buildings en 1968. Donc 1967 et 1968 furent plutôt inactifs dans d'autres domaines. C'étaient les *fluxhouses*. Puis Milan Knizak est venu à New York en décembre 1968. Et lui, en fait, a travaillé dans les immeubles, comme charpentier et électricien. Il faisait partie du groupe

d'ouvriers, et pendant son séjour à New York, la plupart du temps, il a travaillé.

A ce moment là j'ai rencontré probablement Yoshi Wada en 1968, ou à peu près, la seule chose que nous ayons faite l'aventure à *Ginger Island* en 1969.

Nous voulions mettre sur pied une *Ile Fluxus*, toute une colonie, tu comprends, comme un vrai pays, avec une délégation aux Nations Unies et tout ce qui s'ensuit. Nous avons trouvé une île d'environ 350 acres, dans les Iles Vierges Britanniques – celles découvertes par Christophe Colomb – un atoll entouré par un grand nombre d'îles pour la plus grande part inhabitées. L'île Ginger est l'une d'entre elles.

Elle était à vendre, oh, je ne m'en souviens plus – deux cents mille dollars...d'accord, c'est une grosse somme d'argent, mais j'avais trouvé un groupe de docteurs et de psychiatres qui voulaient acheter de la terre par là-bas. J'ai presque eu assez de gens qui auraient payé le prix de toute l'île pour le tiers de celle-ci, et nous aurions eu les deux autres tiers gratuitement. Nous aurions eu notre colonie et très vite aurions commencé à faire de l'agriculture...J'ai étudié l'agronomie tropicale et l'agriculture.

Il aurait fallu tout faire nous-mêmes, bien sûr. Nous y sommes allés, pour nous rendre compte un petit peu...Avec moi, il y avait Milan Knizak, Yoshi Wada, et encore quelqu'un...ah oui...

Ivan Dengen, un autre tchécoslovaque, un ami de Knizak. [Il oublie Robert de Niro qui a même filmé l'aventure !]. Le propriétaire de l'île nous y débarqua, nous promettant de venir nous rechercher au bout de dix jours...O.K... Nous étions comme Robinson Crusöé, nous n'avions rien...ni bateau...ni radio...très démunis...nous devions pêcher pour manger.

La première nuit fut merveilleuse ; nous avons dormi à même le roc : si vous en trouvez un concave, c'est très confortable. Ensuite nous avons escaladé une montagne et nous nous sommes retrouvés de l'autre côté ; cela ressemblait au paradis : une plage merveilleuse bordée d'arbres en forme de parasols. Nous avions l'intention de construire une maison, une

lutte plutôt, mais cela ne s'avérait plus nécessaire, nous pouvions simplement dormir sous ces arbres-parasols. Lorsque nous nous réveillâmes le lendemain matin, nous étions tous aveugles.

Que s'était-il passé ? On ne comprenait rien – nos yeux nous faisaient terriblement souffrir et nous étions incapables de les ouvrir. Cela nous a fait perdre presque toute cette journée ; vers le soir la situation s'est améliorée. Le matin suivant encore le même problème – vu les circonstances, il ne nous restait que quelques heures à pouvoir gérer utilement. Nous pensions que nous étions les victimes de quelque monstre venant de la mer...d'insectes...ou d'un serpent...

Lorsque le propriétaire revint, il dit : 'Ha, ha, ha, vous avez certainement dormi sous les arbres'. Malgré cela, le séjour fut agréable. C'était très drôle. Vous ne pouvez brûler ces arbres à cause des fumées suffocantes ; si vous les coupez les racines empoisonnent le sol. C'est un arbre très vicieux. De petites pommes y poussent, elles vous tuent instantanément. Yoshi croqua dans l'une d'elle...

C'est la quatrième bobine d'enregistrement nous devons arrêter maintenant...

C'était un *event* très réussi. Tout le monde à participer et c'était très joyeux. Le soir, nous avons eu une sorte de *party* pour Takako qui partait le lendemain.

De 1973 à 1974 il y a eut les déguisements, tout le monde devait venir déguisé, cela sera inclus dans cette publication. J'étais à l'intérieur d'un dé. Je changeais mon dé de face, très difficile à faire, ça m'a vraiment assommé...

C.D. : *Tu pouvais respirer ?*

G.M. : Oui, car il y avait des trous, et je me servais de ce bâton que j'utilisais à travers les trous pour avancer de façon drolatique. Peter Moore a fabriqué mon effigie. Il y avait six personnes qui portaient un masque me représentant, c'était tellement étrange, je regardais par la fenêtre et je me

suis vu six fois. Un vrai cauchemar. Puis Alison arrive avec un dragon, avec des gens à l'intérieur.

Ici, il y a une bonne photographie du multi-vélo ; tu as besoin de beaucoup d'adresse, c'est juste ici en face, ils ont fait le tour par Broome Street pour revenir ici.

Le jour de l'an, nous avons réalisé une très bonne idée d'Ay-O. Il l'avait d'abord réalisée en 1965 environ, un arc en ciel de nourritures, ce qui veut dire le spectre entier. Il l'avait fait avec seulement quatre couleurs rouge, bleu, vert, et jaune

Mais nous l'avons réalisé, ce dernier nouvel an, avec trente ou quarante participants, chacun avait une couleur, et il y a eu vraiment un dégradé continu, qui commençait par le jaune, l'orange, le rouge, puis une sorte de violet, puis turquoise puis vert puis vert philippin...pour revenir au jaune. Toutes sortes de gris, des blancs, des gris clairs, des gris foncés et du noir et du transparent. J'ai réalisé le transparent mais il s'est avéré que le goût n'était pas bon. Parce que j'ai dû tout distiller avec du caoutchouc et le goût du caoutchouc est resté. J'ai voulu du poisson transparent, des desserts transparents, et toutes sortes d'aliments transparents, du café transparent, des petits pois transparents, plein de choses comme cela,

La plupart des participants n'utilisèrent pas de couleur trop convenue propre à l'aliment, c'est ce qui fut intéressant. Ay-O a choisi le rouge, toutes sortes de rouges, pas des carottes par exemple, mais des crabes, qui sont rouges aussi.

Les aliments devaient être tous de leur couleur, ce qui était intéressant. Mais le bleu était le plus difficile, parce qu'il y a le 'blueberry' et rien d'autre. Geoffrey utilisa son cerf-volant [?] et Barbara Moore... Et Larry Miller choisit le violet, très goûteux, nous avons tout mangé.

Il y a toutes sorte de choses qui étaient proposées, je ne sais pas où ils les ont trouvées, mais ils les ont mangées, ce fut un bon *food-event*.

Là encore, autre chose très réussie. Avant de commencer nous avons mis les aliments en cercle. Peter l'a photographié en couleur mais je ne peux pas le reproduire.

On doit juste faire avec ce que l'on a ici, sur cette photo nous sommes déjà en train de manger, et ici une autre photo juste avant de commencer...nous avions aussi du brun...

Et ensuite ce fut le clavecin, très plaisant et réussi.

Il y a quelque chose que je dois critiquer, on faisait toujours la même chose, alors qu'il y avait tant de nouvelles pièces que nous n'avons jamais performées. Les gens ne faisaient pas tout le temps du nouveau. Nous aurions dû nous renouveler. C'était comme un mouvement mort, performant tout le temps des choses du passé.

On s'est dit O.K., on va faire un concert de clavecin, on n'a jamais fait de concert de clavecin avant cela. Il y avait quelques pièces pour piano qui étaient adaptées pour le clavecin, mais plus de la moitié étaient de nouvelles. Tout cela on peut s'en apercevoir dans la lettre de liaison, donc je n'ai pas à le répéter, mais je peux te montrer des photographies.

Larry Miller était le chef d'orchestre, comme il y eut La Monte Young à *Carnegie Hall*.

Cela ressemblait à un concert vraiment conventionnel, et j'ai pensé que la première pièce ne devait pas être drôle de façon trop évidente. Alors il y a une pièce de La Monte Young qui dit : 'jouer n'importe quelle composition aussi bien que vous le pouvez'. Nous avons trouvé, un claveciniste Ed Anderson qui est vraiment un excellent performeur qui a joué une pièce de Bach ; je me souviens plus du morceau. Les gens regardent sur le programme, lisent La Monte Young et cela ressemble beaucoup à du Bach. Cela a commencé comme cela.

Et je voulais avoir l'une de mes pièces avec des ballons placés dans le clavecin, avec le couvercle du clavecin fermé, avec tous les ballons qui s'élèvent. Mais les ballons devaient être gonflés à l'aide d'une pompe et

j'ai commandé des ballons un mois avant le concert et ils sont arrivés un jour après le concert... alors j'ai pris ce dont les enfants se servent dans les piscines, un animal avec une embouchure. Je l'ai fixé à la pompe. Cela a fait l'affaire, la tête de l'animal est sortie et le reste aussi.

Ah, on voit ici l'animal qui sort la tête et ensuite toute la bouée. J'ai fait une sorte de lecture : au temps du baroque le claveciniste devait exactement savoir comment placer ses pieds ; si quelqu'un d'important arrivait il devait savoir comment saluer correctement sans s'arrêter de jouer.

Il y avait une autre pièce avec des grenouilles mécaniques qui sautaient sur les cordes klup, kluc, klub.

Ensuite Larry performa une pièce qui consistait à laisser différents objets tomber de très haut avec des plumes, avec des parachutes.

Puis la pièce de Bob Watts, mais il n'était pas présent, je l'ai improvisée dans son style. Ce qui rend la chose similaire. On a distribué des balles de ping-pong et toutes sortes de raquettes, des raquettes de badminton, au public, qui devait viser les cordes... tout le monde essayait, cela a été réussi, le public a aimé.

Ici, tout le monde faisait un trémolo et cela donnait un son très drôle, à la répétition lorsque tu entendais cette pièce c'était très beau. Puis à la dernière minute il [Larry Miller ?] a dit : 'faisons le avec un gant coloré sur le bois'. Cela sonnait comme une autre pièce que nous avons fait auparavant sur le bois, ça a tout gâché, j'étais vraiment furieux.

Ca c'est une ancienne pièce de Tomas Schmit, vous mettez un grand amoncellement sur le piano et vous ouvrez et woomm... c'est très bien ici, c'est vraiment construit de façon bien balancée, mais fragile, tu pouvais croire que cela allait tomber à chaque instant, avant qu'on ne le souhaitait. J'étais tellement nerveux parce que cela avait vraiment l'air de pouvoir s'effondrer avant...ensuite tu ouvres et tout s'écroule par terre.

Sur cette photo une pièce ancienne de Toshi Ychiyanagi pour piano où tu tapes avec un maillet sur les parties en bois, mais sur un clavecin on ne l'avait pas fait.

Ici une partition de Brecht mais que l'on fait sur le sol, mais celle-là on ne l'a jamais performé. C'est écrit : *On the center*.

Tu vois pour beaucoup de pièces de George Brecht, j'ai toujours pensé, qu'on peut les interpréter de façon différente.

Celle-là c'est *Centre O.K.* Nous avons pensé mettre en équilibre tout le clavecin sur le dessus d'une balle, une balle de basket-ball. Cela a pris cinq minutes, ça a marché. Il est resté en équilibre pendant environ trois secondes, sur la balle, ça a vraiment marché.

Nous avons dû tout d'abord du mettre une planche, parce que le centre de gravité était quelque part, entre les pieds.

Nous ne pouvions pas le faire le clavecin à l'envers. C'était impossible.

Sur le côté donc, d'abord la planche, puis le clavecin, et on a besoin de trois personnes pour le contrôler, et Larry en avait la responsabilité, et après peut être deux minutes ... et là ils saluent mais ce n'est pas une bonne photo, parce qu'on ne peut pas vraiment voir le clavecin en équilibre. Alors toi aussi tu peux faire cela avec Ben. C'est une bonne pièce. Comme celle d'atteindre le clavecin avec les balles de ping-pong, très réussie, une pièce populaire.

Pour les ballons c'est facile mais tu as besoin d'un moteur, d'un aspirateur c'est tout ce dont tu as besoin,

Un aspirateur réversible comme cela on ne peut pas voir, c'est caché,

Ici j'ai du construire l'instrument de Joe Jones parce qu'il n'était pas là. J'ai construit huit moteurs qui jouaient sur les cordes, et le son est sorti de façon très satisfaisante. J'avais peur qu'ils ne jouent tous de façon trop régulière, mais chacun a eu sa vie propre.

Ils jouaient tous de leur côté comme s'ils avaient été des humains. Cela est devenu très drôle parce que l'un était très régulier tototototo, et les autres fonctionnaient comme s'ils participaient à un jeu. Puis Larry a eu une bonne pièce. Il avait un grand écran devant le clavecin. Il a coupé un trou dans cet écran, et le clavecin devait être sorti de ce trou, ce qui était très difficile. Il fallait quatre personnes pour le faire. Il n'y a pas de photographie de l'action. C'était la dernière pièce. C'était la fin, mais le déroulement est décrit dans la newsletter.

Après nous avons eu les *Big Names* [les noms célèbres]. C'est O.K. de manquer l'*event*, parce qu'il n'y a rien à voir. Mais il y avait beaucoup de monde, et ils pensaient oh des 'grands noms', c'est un très bon 'deal' pour deux dollars.

C.D. : *Alice Hunchings m'a dit qu'elle n'a pas pu entrer... qu'il y avait trop de monde.*

G.M. : Non, non elle n'a pas pu, également entrer pour le concert de clavecin. C'était aussi étrange, c'était complet. J'ai reçu beaucoup de critiques, parce que j'avais beaucoup de tickets gratuits, je pensais que c'était mieux de remplir que d'avoir des fauteuils vides. J'avais fait rentrer tous mes ouvriers et tous mes amis sont venus gratuitement, mais ensuite il y eut cinquante personnes dans la rue qui étaient prêts à payer mais qui n'ont pas pu entrer.

Nous avons gagné 60 dollars.

Big Names ce n'était pas plein, mais à moitié plein. Mais tout de même, les gens sont venus, ils ont payé deux dollars, et pendant cinq minutes on voyait... les noms étaient vraiment grands, ils remplissaient tout l'écran, c'était comme... ils ne pouvaient pas se plaindre, c'était ce qui était annoncé.

Attends peut-être j'ai quelques... qu'est ce c'est que ça, oh non ce sont quelques photographies de ma dernière pièce qui est décrite dans la 'newsletter', la chose avec l'Attorney General.

C'est la dernière pièce qui n'est toujours pas terminée, tu peux m'aider en m'envoyant des cartes postales vierges.

Premièrement j'ai construit cet endroit comme une forteresse, cette porte munie de lames tranchantes énormes. On ne peut pas casser la porte ...tu as vu le système d'alarme sur la vitre, c'est un fil, lorsque ce fil est arraché, l'alarme est déclenchée. J'ai déplacé tout l'escalier de secours, je l'ai brûlé... ils doivent maintenant sauter ou descendre avec une corde. Il y a un grand nombre de fils en haut également, s'ils viennent la nuit, ils actionnent l'alarme.

Pour passer par la fenêtre, la poignée est entravée, ils doivent se faufiler.

Alors je m'enfuis par ce petit sas... là qui a une porte blindée... lorsqu'ils y accèdent... j'ai un mur qui entrave le passage, et après chaque obstacle je leur laisse un message :

'Vous avancez bien'

Et lorsqu'ils sont de l'autre côté du mur je ne suis plus là, parce que je suis passé par le plafond, et je suis déjà dans la rue, c'est juste un processus de délai.

Mais je veux avoir une fausse porte, ici, dans, le plafond, qui va ressembler a une vraie, et je vais y mettre de la farine blanche, comme dans un cagibi. S'ils l'ouvrent, ils seront tout blancs, parce qu'ils sont quatre...la dernière fois ils étaient quatre à essayer de m'attraper.

Ils sont restés dehors la moitié de la journée, ils devaient m'attraper lorsque je sortirais, mais je sais quand ils sont là. La journée je sors très peu. Maintenant ce que je fais depuis ce dernier mois -et je vais faire cela aussi pendant l'été- j'envoie des cartes postales à 'l'Attorney General' de toutes sortes d'endroits d'Europe. C'est du travail. Je dois demander à des gens de m'envoyer des cartes postales vierges, je dois les écrire et les renvoyer. Elles seront postées de là-bas, donc elles seront écrites de ma main avec des timbres européens, on croit vraiment que je suis là-bas, mais elles lui

arrivent sans ordre particulier comme si je sautais d'un endroit à l'autre la Hongrie, la Grèce, puis l'Espagne, puis Majorca.

Maintenant j'ai des cartes postales d'Australie, du Japon de l'Amérique du Sud, et à la fin du mois elles vont lui arriver d'Australie, puis du Japon, ou l'Europe.

Sur mes cartes postales j'écris de drôle de message comme...Je fais une copie, comme cela je sais ce que j'ai écrit. Toutes mes lettres sont drôles. C'est mon prochain projet une publication de la documentation de tout cela. Mais comme cela n'est pas fini, que je ne peux encore rien imprimer, je ne peux que te donner quelques *xéros* (des photocopies).

La première poignée ils l'ont complètement détruite avec un grand pied-de-biche. Ils l'ont complètement enlevée. Et malgré cela ils n'ont pas pu entrer.

C.D. : *Ils sont violents !*

G.M. : Oh oui, ce sont de grands hommes forts, ils croient que j'ai tellement peur, que je vais me rendre, mais je me moque d'eux et ils deviennent furieux.

Tu ne peux pas les toucher, je voulais leur envoyer de l'eau, des boules puantes, mais à ce moment là cela devient une offense. Tu ne peux pas les toucher, sans cela ils peuvent te poursuivre. Tant que je ne les agresse pas, c'est O.K. Mais la porte avec les lames, j'ai du couvrir les lames, parce que les pompiers qui sont passés ont dit :

'Oh c'est très dangereux s'il y a un feu, elles vont nous couper en morceaux'. Alors j'ai placé une fine planche dessus ce qui est O.K. pour quelqu'un qui n'a pas de mauvaises intentions.

S'ils veulent s'en servir pour faire leur karaté, ils auront leurs pieds tranchés, parce que le bois sera tranché par les lames et leurs pieds aussi. C'est bien plus dangereux maintenant qu'avec les lames apparentes pour quelqu'un qui a des mauvaises intentions. Je les ai laissées pendant deux mois et ensuite je les ai recouvertes.

Je ne les ai pas vus depuis un mois et demi, les cartes postales ont peut être eu leur effet ou ils sont en vacances, je ne sais pas.

Ils doivent abdiquer après sept ans. Ils ont un mandat pour m'arrêter. Ils peuvent m'arrêter maintenant, après sept ans ils ne le peuvent plus. Ils n'ont pas le droit de m'arrêter si je suis au Connecticut par exemple, ou en Pennsylvanie ou dans le New Jersey. Je peux toujours traverser les limites de l'Etat, rien ne peut m'arriver si je suis en dehors de l'Etat de New York. C'est une affaire qui ne concerne que cet Etat.

C.D. : *Tu prends l'avion d'un autre Etat ?*

G.M. : Non ça ce n'est pas un problème, ils ne le sauront jamais, il n'y a pas de contrôle pour la sortie. Pour l'entrée oui, quand tu entres tu es contrôlé, mais lorsque tu sors tu ne vois personne. Si tu pars rien n'arrive, sinon ils devraient contrôler tous les jours les sorties dans les aéroports.

C.D. : *Comme lorsque tu arrives !*

G.M. : Oui c'est ridicule. Déjà ils ont du dépenser une fortune, quatre personnes, qui venaient presque tous les jours, chaque semaine depuis l'année dernière, ils ont essayé de m'arrêter toute l'année, toujours les mêmes sans jamais y parvenir.

Oh ! une fois, l'un d'eux a presque réussi à entrer. Il m'a aperçu dans l'escalier et m'a reconnu. Il me suivait, j'allais tout doucement ouvrant ma porte, pour ne pas trop l'alerter, dès que la porte fut ouverte, je suis rentré à toute vitesse, et lui ai claqué la porte au nez, il était furieux.

Il a pris une grande barre et essayé de casser la porte. C'est cette fois là qu'il a complétement détruit la serrure, mais il n'a pu entrer. Il m'avait pris, mais je me suis faufilé.

C'est le dernier projet.

Il y a des gens qui attendent comme Sohm. Il attend depuis trois ans pour les nouvelles choses qu'il a achetées.

C.D. : *Il a été très gentil, lorsque je suis resté à Paris, quatre jours, avec lui...*

G.M. : Je n'ai jamais vu sa collection

C.D. : *C'est très bien.*

G.M. : J'ai entendu dire que c'est très organisé. C'est pour cela que Jean Brown m'a demandé d'aller chez elle le mois prochain, pour faire le design d'un rangement, pour que l'on puisse bien voir la collection, je dois en faire le design.

C.D. : *Lorsque j'étais dans le Vermont le mois dernier chez Dick, il y avait des paquets prêts à partir pour Sohm.*

G.M. : Tu veux dire que Sohm les a reçus ? Qu'a-t-il envoyé ?

C.D. : *Je ne sais pas.*

G.M. : Ce n'était pas écrit sur les boîtes ?

C.D. : *Il y en avait trop.*

G.M. : Je crois que c'est des documents, des lettres peut-être, des choses comme cela.

C.D. : *Lorsque j'étais dans le Vermont, j'ai vu les boîtes.*

G.M. : Il les remplissait, tu as été chez Dick ?

C.D. : *Oui*

G.M. : Tu as été aussi chez Jean Brown ?

C.D. : *Non.*

G.M. : Tu n'as jamais rendu visite à Jean Brown ?! Cela vaut la peine.

C.D. : *Parce que j'ai eu un accident de voiture.*

G.M. : Mais tu peux la visiter avec le bus. Elle ira te chercher. Elle a beaucoup de choses, comme des objets *Dada*. Elle a je crois *La Valise* de

Duchamp, une bonne collection, pas seulement des objets *Fluxus*, dans cette veine, mais tu pars bientôt, dans quelques jours.

C.D. : *Dans dix jours.*

G.M. : Si tu veux lui rendre visite, il y a un car qui ne prend que deux heures.

Tu as son numéro de téléphone ? [Il cherche]

Non, je n'ai pas son numéro, c'est étrange, pas de téléphone, mais Barbara Moore connaît son numéro. Tu peux lui téléphoner et elle viendra te prendre.

Voyons voir comment s'y rendre. Tu prends le *Greyhood bus* au 'Port Authority Terminal'. Le bus part tous les jours à cinq heures et demi de l'après midi et tu vas à Lee, et il arrive là bas à huit heures vingt.

Tu veux que je te le copie...

Wolf Vostell [novembre 1974]

Cet entretien a eu lieu dans ma chambre, au 44 de la rue Jean Goujon à Paris, le 16 novembre 1974. Vostell préparait son exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris et moi celle de *Fluxus* autour du bar du même Musée. J'ai vécu les trente premières années de ma vie à cette adresse. Marcel Pagnol habitait au cinquième étage avec Jacqueline et leurs deux enfants Estelle et Frédéric. Nous courrions autour du bureau Louis XV de l'Immortel surtout avec Frédéric, mon ami. Ce qui devait être strictement interdit. A l'époque je répondais au nom de Charlie Pechkoff (nom noble de ma mère, patronyme de Maxime Gorki). Vostell parlait parfaitement plusieurs langues dont le français. J'ai conservé quelques tournures qui lui sont propres.

Charles Dreyfus : - *Encore une fois !*

Wolf Vostell : - Encore une fois !

C.D. : *Crie plus fort pour voir !*

W.V. : Crie plus fort, je ne vais pas crier plus fort !

C.D. : *Je voudrais savoir ce que tu faisais en 1961 avant l'arrivée de Maciunas en Allemagne ?*

W.V. : Oui, par exemple en 1961 je connaissais déjà Paik, et moi j'avais déjà fait des environnements/actions. La même année à la Galerie Lauhus, on peut vérifier tout cela sur les programmes, j'avais fait la connaissance de Patterson qui a aussi fait des concerts dans cette Galerie en même temps que dans mon studio. J'ai organisé des actions de musique/objets en 1961.

Quand j'ai connu Paik, il m'avait parlé de Dick Higgins qui avait entendu parler à New York de mes actions et voulait savoir qui j'étais.

Alors il m'a donné des lettres de Dick Higgins avec son adresse -avec une carte postale que j'ai encore dans mes archives où Dick Higgins demande à Paik qui est Vostell – alors ma première correspondance commence avec Higgins et l'Amérique avec cette carte postale que Paik m'a donnée. Je me rappelle d'une anecdote que Paik racontait : « Ici j'ai tellement de lettres, tellement de manuscrits de Dick Higgins, je ne peux pas lire toutes ces choses, alors si tu veux, amène tous les manuscrits, tout ça ! ». C'est un point très intéressant.

Paik était beaucoup plus que moi là où l'on pouvait trouver la contre-culture, contre la musique du Festival de Cologne, le contre-festival, contre l'art et contre le programme officiel qui était toujours organisé par Mary Bauermeister dans son Studio.

J'ai publié dans un *Dé-coll/age*, je crois dans le numéro six, une liste de toutes les activités de Mary Bauermeister et là je me rends compte, par exemple que furent présentées des pièces en 1960 de La Monte Young et George Brecht.

Mais moi je n'allais pas souvent aux concerts chez elle, parce que c'était encore des concerts et moi, je voulais faire des choses dans la rue, tu sais faire l'art nature, la réalité en comparaison avec des éléments de la rue, et eux cherchaient encore une contre-musique, contre la radio.

La situation à Cologne, je dois en dire un peu plus. Encore jeune étudiant j'ai rendu visite à Stockhausen en 1954, dans la radio, dans le studio. C'était pour moi l'artiste le plus intéressant à l'époque, il était un peu plus âgé que moi, et avait fondé avec Heimert le Studio Electronique. Ils avaient des théories, par exemple de faire une musique sans instruments, une musique complètement avec de la fantaisie, une musique synthétique. A cette époque cela me semblait révolutionnaire, de prendre les choses en main sans musiciens professionnels. Alors si tu veux, ce fut mon premier contact avec un artiste qui était très anti-art, très anti-professionnel.

Mais quelques années plus tard déjà Stockhausen avait laissé tomber ce pur concept de la musique. Musique de computer, Musique Electronique alors il a combiné déjà de la Musique Electronique avec des instruments.

En 1958, par exemple, Kagel est arrivé à Cologne, et Cardew était là, Köning et l'on a toujours su qu'il y avait une grande bataille autour du Studio. Le Studio était toujours occupé par le Maître Stockhausen, son fondateur bien qu'il y ait beaucoup de visiteurs/compositeurs du monde entier. Un jeune compositeur comme Paik, qui était étudiant de Forsner à Fribourg, n'avait pas la possibilité de rentrer dans le Studio, pour faire des productions, ni lui, ni les autres.

Moi, je n'ai pas cherché à faire de la musique dans la radio, mon enthousiasme était de traduire cette idée de la Musique Electronique aux moyens de la visibilité électronique. Et, c'est pour cela, en comparaison, en confrontation, en dialectique avec le Studio que j'ai proposé très tôt, un 'Studio de recherche électronique visuelle', un Studio de télévision électronique.

Alors comme ce n'était pas possible, comme il n'y avait aucune chance, c'est pour cette raison que j'ai commencé d'expérimenter visuellement, sur un plan très dilettante, avec un studio et des téléviseurs, *dé-colla/age télévision*, en 1958, où j'inclus des téléviseurs. Avec une image déchirée, si tu veux que l'on pouvait faire très facilement, sans connaissance techniques. En 1959 j'ai proposé de faire des actions avec des téléviseurs et aussi des caméras et puis systématiquement avec un technicien du Laboratoire électronique de Cologne voir comment on pouvait plus efficacement transformer le programme de l'électron lui-même.

Il faut nommer une source très intéressante, le Maître de Stockhausen, Meyer-Eppler était un savant avec qui, même avant, Stockhausen avait étudié à l'Université de Bonn et le Maître de toutes ses recherches scientifiques. Je veux dire que c'est Meyer-Eppler qui a rendu possible les recherches électroniques, parce qu'il a fait des recherches sur l'acoustique.

Je me rappelle, en 1959, j'ai acheté dans la librairie universitaire de Cologne deux livres, qui m'ont coûté très très cher à cette époque : les recherches scientifiques de Meyer-Eppler, le père de Stockhausen, et un livre sur la technique électronique des téléviseurs.

En même temps, il y avait une chose très intéressante en Allemagne. Une correspondance avec Max Bense à Stuttgart, le seul professeur avancé, progressiste de l'Université. Il faisait des recherches sur le langage. La poésie phonétique, était centrée à Stuttgart et en même temps, il éditait un bulletin sur les recherches de base, sur le langage.

C.D. : *Ce que l'on appelle l'Ecole de Stuttgart ?*

W.V. : Oui, à l'époque j'y étais abonné, et si tu veux, mon état de conscience en 1959 était orienté vers le laboratoire, vers la science, et j'ai continué depuis lors à regarder en direction des savants. Les variations et les permutations d'une phrase au computer, alors ça c'était ultra intéressant. On ne pouvait pas surpasser avec la fantaisie, les milliers de variations d'une phrase que pouvait faire le computer. Alors ils ont publié ces recherches et c'est resté gravé dans ma conscience.

En même temps en Allemagne il y avait Hasselbuttel et Franz Mon à Cologne, il y avait des poètes phonétiques très intéressants qui sont un peu comme Dufrêne, Helms, l'ami de Paik, autour de Stockhausen, autour de la radio.

Il y avait un climat très expérimental, on peut dire cela.

Mais, bon, dans cette phase, il y avait toujours une contrepartie, un dialogue avec Dusseldorf, une ville seulement distante de quarante kilomètres, avec deux activités.

L'activité de la Galerie Schmela qui avait les 'nouveaux réalistes', avec le *Groupe Zéro* allemand. C'est un mélange d'un art concret, si tu veux, mais avec un réalisme 'comme nous', en volume, plus synthétique, plus pur. Tu connais la première phase de Tinguely et Stockhausen, très pure. Mais il y avait en contrepartie un homme très franco-allemand, un type très cultivé,

un type beaucoup plus ouvert aux recherches philosophiques, beaucoup plus ouvert à la conscience esthétique dans l'art, c'était Jean-Pierre Wilhelm.

Donc Wilhelm avait la Galerie, fondée je crois en 1959, il avait déjà exposé à cette époque Rauschenberg la galerie la plus intéressante à côté de ces recherches 'nouveau réalisme'. Moi, je n'étais pas là lors de cette soirée, Paik a fait une soirée de musique-action. Comme cette galerie était un peu décalée, déclarée comme galerie 'néo-dadaïste', il est possible, je ne sais pas exactement, cette obsession du néo-dadaïsme viendrait de là.

Moi, j'ai aussi une autre source pour l'utilisation du nom néo-dadaïsme, cela m'est récemment venu cette comparaison après mon exposition personnelle -en février 1961 à Paris- à la *Galerie Le soleil dans la tête*.

Quelque mois plus tard, il y avait la grande exposition collective du groupe Nouveau Réalistes à la *Galerie J* et le titre de l'exposition était *A quarante degré au dessus de Dada*, alors je crois, ça c'est en 1961, je crois que là il y a l'utilisation officielle du mot *Néo-dada*.

Fluxus et la chose de Wupperthal et Düsseldorf c'était un an plus tard.

Et moi, je crois que nous n'avons jamais officiellement utilisé le mot *Néo-dada*.

C.D. : *Mais il faudrait voir...*

W.V. : Ca vient de la Galerie *J* et ça s'est propagé dans toute l'Europe avec la fondation du *Nouveau Réalisme*. Je crois aussi que Maciunas comme Paik étaient un peu influencés par la fondation du groupe Nouveau Réaliste. Et tu peux rechercher dans mes programmes, les gens utilisaient le mot néo-dada.

En 1958, Paik a vu l'exposition rétrospective de *Dada* à Düsseldorf, c'était la première exposition après la guerre. Il a dit que sa vie a changé après l'avoir vu. Et moi, je dois dire également, j'ai été choqué. Je ne savais pas qu'au 20^{ème} siècle, il y avait un mouvement d'art, aussi fort, aussi réaliste, aussi dur, et aussi imaginaire en même temps.

Je crois que 1958, c'est la date où Jean-Pierre Wilhelm et le groupe de Düsseldorf et nous à Cologne avons pris conscience de notre possibilité d'un art. Il faut savoir que depuis la guerre il n'y avait pas eu de livre publié sur *Dada*, seul le *Bauhaus* était connu.

Alors je peux dire que cette exposition également a influencé l'*Ecole de Düsseldorf*, comme elle a influencé le *Studio électronique* à Cologne, ainsi que des individus comme moi et les autres étudiants comme Paik ou Patterson.

Je n'ai jamais discuté avec Paik, pourquoi il a utilisé ce titre. Je crois qu'il avait eu cette opportunité grâce à Jean-Pierre Wilhelm qui était lié au *Théâtre de Düsseldorf*, la générosité et la liberté d'organiser le concert.

Et si tu regardes le programme de ce concert, Maciunas y figure ainsi que le nom de tous les compositeurs que Maciunas avait amenés. Il avait déjà eu le temps de parler à Paik de ces compositeurs en plus du choix de Paik, c'est-à-dire notre groupe à Cologne où se trouve Stockhausen et moi-même.

Je crois que ce concert de Düsseldorf avait déjà les qualités qu'aura *Fluxus*, le prototype de concert, mais c'est avant, c'est quelques mois avant, que *Fluxus* ne naisse, le mélange entre artistes européens et américains.

Naturellement comme le concert était organisé par Paik, il dominait dans le concert dans la forme qu'il a pris, et la plupart du temps pour lui, même sa pièce était individuelle. Il était présent dans sa pièce, alors que les autres pièces étaient plus ou moins collectives, avec un ensemble.

Ca aussi du point de vue de la manière de faire, un style qui n'existait pas auparavant. Moi, je me rappelle que six ou sept compositeurs on fait leur composition en même temps. C'est aussi une mentalité du spectacle très intéressante. C'était la première fois que j'ai pratiqué ça et que j'avais vu pareille chose en Allemagne.

Alors le concert *Néo-dada dans la musique*, a eu un grand retentissement. Il y avait beaucoup de presse, mais avec des sous-titres, des grands titres comme :

‘Dada est revenu’, avec toute cette publicité négative.

Mais pour le cercle artistique c’était comme une flèche, comme un coup de marteau, et je me rappelle que dans cette soirée Beuys s’est approché de nous, Beuys était très intéressé de nous connaître. Jusqu’à ce moment là je n’avais jamais connu Beuys et même je n’avais jamais entendu parler de lui ; sauf une fois, quelques mois auparavant, Jean-Pierre Wilhelm avait dit qu’il y a un professeur très intéressant à l’Académie qui fait des dessins très bizarres.

Moi, j’ai présenté en juin 1962 pour ce concert, le premier numéro de *Dé-collage*.

Quelques mois auparavant en avril, quand Maciunas est venu pour la première fois à Cologne, dans mon studio il a vu la maquette de *Dé-collage*. Il a vu tout ce qu’il y avait dedans, lui aussi y était, mais le manuscrit de Paik je l’avais déjà avant. Quand il est venu le numéro était presque fini, sur ma table, dans ma tête, alors il y a eu une discussion très intéressante.

Il a trouvé très intéressant le *Dé-collage* et il m’a fait une proposition

Il m’a dit :

« *Moi, je vais faire le numéro de Fluxus, le premier numéro de Fluxus pour le concert de Wiesbaden ou pour un futur concert. Est-ce que tu es intéressé d’inclure le Dé-collage, de ne pas sortir le Dé-collage pour Düsseldorf et d’attendre et d’inclure le Dé-collage dans Fluxus. »*

Alors, ça j’ai trouvé en même temps très intéressant, mais en même temps parce que quand même à Cologne nous avons déjà travaillé, des années dans cette conscience. Aussi il existe un article, je crois, dans une revue, il faut voir, à New York, un article qui parle de notre travail à Cologne.

Sans connaître très bien Maciunas, je voyais aucune raison de faire entrer *Dé-collage* dans la revue *Fluxus* ou sinon comme une part individuelle. J'ai dit déjà, comme je te l'ai dit, que c'est plus intéressant si nous faisons deux magazines, *Dé-collage* c'est mon esprit, je voulais présenter mon choix et je suis prêt pour la maquette et je ne sais pas ce que sera le futur, et je veux aller de l'avant.

Et lui, là il était un peu fâché et il a compris naturellement qu'avant qu'il fasse *Fluxus* déjà cet art nouveau, va être connu : Premièrement par le concert organisé par Paik avec dans la même soirée le numéro de *Dé-collage*.

C.D. : *Tu ne connaissais pas ce qu'il a fait auparavant à New York ?*

W.V. : Maciunas, il est arrivé en 1962 à Cologne, je ne l'ai jamais connu avant. Mes contacts avec lui personnellement n'ont pas commencé avant avril 1962. Avant j'ai entendu par Paik des choses vagues.

Oui, il a dit je veux faire *Fluxus*. Mais il n'avait pas de maquette, il n'avait pas de précision. Tandis que moi, la maquette était sur la table, tu t'imagines nous étions en avril et cela devait être prêt pour juin, alors la maquette était prête. Je trouvais cela un peu impérialiste. J'ai inventé la revue. Pourquoi je dois attendre Maciunas. Pourquoi je dois publier dans la revue *Fluxus*.

Alors le conflit était avant *Fluxus*. Mais il ne m'a pas dit : 'Tu ne dois pas publier La Monte Young, ou publier mes pièces'. Le numéro est parti à l'imprimerie. Il a eu un grand succès parce qu'il y avait presque tous les gens qui étaient dans le concert, et je dois dire que tous les gens qui sont dans le premier numéro, c'était un peu tout ce que j'avais comme nouvel art. Il y a Koepke, Patterson, Paik, La Monte Young, moi-même, je crois que c'est tout. C'était mon réseau. Dick Higgins et Brecht n'y sont pas, parce que je ne connaissais pas très bien les pièces.

Naturellement en 1961 avant *Fluxus*, j'étais préoccupé de traiter avec les parisiens. On a essayé d'inviter les *Nouveaux Réalistes* à Cologne, mais ils ne sont pas venus. J'ai organisé la *Petite Ceinture* qui n'a pas été réalisé.

Tu connais le plan dans le grand livre *Happening et Leben*. C'était une chose non réalisée au dernier moment. Alors tu vois, je voulais faire une collaboration avec les parisiens en Allemagne. Ca c'est complètement fracassé parce qu'au fond Restany et les autres n'ont pas compris le processus. Et moi j'étais un artiste de processus.

A cause de cela j'étais préparé, sensible quand Maciunas est arrivé une année plus tard pour parler avec lui et d'être intéressé à le recevoir.

La *Petite Ceinture* est un plan pour un festival à Cologne avec beaucoup d'artistes, c'est le planning que j'ai organisé. Tout le monde était invité. Non, non c'était planifié pour 1962, pour mars, les contacts étaient déjà pris en 1961. L'exposition n'a pas eu lieu, ça c'est le programme, voyage, spectacle, futurama, planifiés par la *Galerie Dumont* à Cologne, mars 1962. On a envoyé ça comme annulation du projet. Et comme c'était un plan, tu vois ici les détails, quelques mois plus tard, moi seul à Paris, j'ai fait ça.

C.D. : *Mais c'était le lendemain du concert Filliou/Patterson ! Tu y étais au concert à la Galerie Girardon ?*

W.V. : Non, non, non, non. Je n'y étais pas, j'étais occupé avec ça. Mon projet était avant. C'est aussi l'époque où j'ai essayé de réaliser à Paris un autre Happening individuel. Mais je n'ai pas pu, c'était trop compliqué, trop cher. Mais ça n'a rien à voir avec *Fluxus*, c'était avant *Fluxus*.

Tu vois j'ai dit que Jean-Pierre Wilhem ferait une introduction... comme c'était trop compliqué, trop cher. Je voulais absolument faire quelque chose à Paris, j'ai fait ça, comme happening pur en juin.

C.D. : *Non, juillet*

W.V. : *Oui, juillet, c'était après Düsseldorf.*

C'est même le même jour, le 3.

Non je ne savais que Patterson faisait ça, et lui il n'était pas au courant non plus.

Je ne sais pas quelle était la raison d'aller de Düsseldorf à Paris pour faire quelque chose et la prochaine activité. Bon.

Je me rappelle que Maciunas était un peu 'désillusionné' parce que je ne voulais pas inclure le *Dé-coll/age* dans la revue *Fluxus* et ça c'était un peu le désaccord et peut-être aussi influencé de faire ça tout de suite après...le deuxième ou troisième numéro de *Dé-coll/age*.

Alors le mois suivant on a eu des contacts. Je l'ai vu à Wiesbaden, je l'ai vu à Cologne, je l'ai vu à Wupperthal, avec Paik ou seul. On lui a donné des adresses, des conseils. Maciunas arrivait sans connaître Jean-Pierre Wilhelm, sans connaître aucun musicien personnellement.

Alors, il connaissait pratiquement seulement Paik, puis moi.

Comme je te l'ai dit, il y avait vraiment un climat de collaboration, d'échanger des idées et d'échanges d'adresses et de contact et tout ça.

Je crois que la soirée de Wupperthal était organisée avec le support de Wilhelm, je crois de Paik avec la Galerie 22 et je ne sais pas d'où ça vient... de Maciunas le '*Néo-Dada en Amérique*'

Paik faisait un concert à Düsseldorf avec le titre *Néo-dada dans la musique* et peut-être il a commencé à penser *Néo-dada en Amérique* ou je crois personnellement que Maciunas était au courant qu'il y avait cette formation du groupe *Nouveaux Réalistes*.

Restany avec son '*40 degrés au dessus de Dada*', là il a commencé à se dire alors il y a des 'nouveaux réalistes' à New York.

C.D. : *Tu crois...*

W.V. : Oui, depuis quelle époque on les appelle au point de vue de l'histoire, c'est juste, je crois, qu'on commence quand il y a le *Pop Art*, ce n'est pas Johns et Rauschenberg à partir de ce moment, je ne crois pas avant 1963.

Moi, j'ai toujours insisté de continuer mon chemin. A partir de la première visite de Maciunas en avril 1962, j'ai fait tout mon possible de collaborer avec *Fluxus* et de rendre possible Wiesbaden et faire toute la discussion ...mais impossible.

Je crois que pour *Fluxus* on doit se demander si *Fluxus* est majoritairement de savoir organiser, de savoir faire des concerts, de savoir regrouper quelque chose ?

Ou est-ce que *Fluxus* à part cela était nouveau, multiple.

Je crois personnellement que ce sont les deux choses et encore beaucoup plus d'autres choses.

Je crois que *Fluxus* est une possibilité de nouvelle communication.

De se prendre en mains pour la première fois, sans agent, sans musée, sans historien d'art.

C'est une auto... c'est comme une secte n'est-ce pas ?

La qualité de *Fluxus* est à mon avis les qualités divergentes.

Si l'on réduit *Fluxus*, c'est pour ça que je suis contre Maciunas, à quelques artistes précis, alors je ne suis plus intéressé, car cela donne une idée très étroite. Je ne peux pas souscrire.

Fluxus...débordement, *Fluxus* était...

C.D. : *Tu dis était !*

W.V. : Bon, bon. Nous parlons du commencement, après je parlerai de ce que je pense de l'actualité.

Je me rappelle au commencement il était débordement, il était le désordre et en même temps il était la ...

Il avait une cordialité en même temps une 'discordialité'. Il y avait tous les systèmes dialectiques que tu puisses imaginer. Il y avait un contact avec Maciunas en même temps qu'il n'y avait pas de contact avec Maciunas.

Alors il faut croire...cette possibilité ou cette situation que nous n'avons jamais fixé un programme, ou un manifeste.

Que nous n'avons jamais déclaré, des idées communes.

Que nous n'avons jamais eu de tampons *Fluxus* ou de numéro de membre ou jamais un papier en main, ou jamais signé un manifeste ensemble.

Je me rappelle qu'après le concert *Fluxus* à Wiesbaden, ça c'était notre goût, c'était notre conscience...volontiers... 'très d'accord' après le concert de discuter et d'être conscient.

Nous sommes le premier mouvement d'art qui commence avec des artistes. C'est une rencontre internationale de personnalités, qui ont existé avant, comme je t'ai dit ...artistiquement avant.

Comme Paik aussi, comme Maciunas aussi, comme Higgins aussi.

Alors notre naissance n'est pas *Fluxus*, notre conscience commence avec *Fluxus*, ça je peux le dire. Conscience d'être beaucoup plus importants ensemble cela a commencé avec *Fluxus*. Ca n'existait pas avant. C'est la première grande force ensemble.

Je crois que cette force ensemble a donné des caractères.

Je crois à la qualité de *Fluxus* et à la différence des caractères, la différence des productions individuelles.

Mais je crois une chose qui est toujours commune, chez tous les artistes c'est que chacun prend son œuvre comme une qualité. Mais je peux dire aussi comme une rébellion individuelle, contre le professionnalisme, contre la culture officielle, contre l'état de conscience actuel. Je crois que c'est la partie commune... et ça c'est la colle qui nous a collé. Que nous étions différents des autres, les artistes officiels, les artistes du Studio, les artistes dans le Musée, les artistes dans les journaux d'art.

Là la discussion a commencé. Pourquoi encore Stockhausen ? Pourquoi encore Kagel ? Pourquoi inviter [?] qui était un garçon très classique déjà ?

Pourquoi inviter des interprètes comme Welihn qui était un professeur de piano.

Alors je me rappelle que cette discussion s'est souvent faite sans Maciunas. Et je crois, je ne sais pas bien, parfois Paik, ou un autre qui était très proche de lui, lui communiquait nos discussions.

Je ne me souviens pas d'une discussion avec lui, pendant des heures, où l'on avait parlé des choses comme ça. Je me rappelle seulement que dans le train entre Cologne et Copenhague, où nous devions faire un concert, nous avons parlé de choses techniques, quel artiste devait intervenir dans quelle pièce...les détails.

Je crois aussi, il faut être quand même juste, à cette époque nous étions enthousiastes, naturels, tu sais on avait peut-être pas besoin de parler de notre esthétique, parce que nous étions sûrs de nos pièces, et nous avions une tolérance envers chacun, alors les petites divergences, ou les petites différences ne jouaient pas un rôle. On ne cherchait pas la pureté.

Je me souviens que pour un seul artiste Maciunas fut le seul à faire une courte critique et de façon 'ultra télégramme'.

Après le quatrième concert à Düsseldorf, je l'ai écouté, il a dit :

« *Beuys, il a fait un sabotage ce soir dans le concert* » et l'on a dit pourquoi sabotage et il a répondu : « *La pièce n'était pas Fluxus, c'était très surréaliste* ».

Nous avons eu la même impression de surréalisme, mais comme ce n'était pas complètement défini, qu'est-ce que c'est *Fluxus*, alors ça m'a semblé un peu...

En même temps il faisait toujours des remarques courtes comme ça. Alors il donnait l'impression que lui il savait qu'est ce que *Fluxus*, mais il ne voulait pas discuter.

Le contact plus fort, beaucoup plus fort qu'avec lui, pour moi, c'était les discussions avec Higgins à Wiesbaden. C'était la base de toute notre amitié

qui dure jusqu'aujourd'hui. Et aussi Higgins était très intéressé par le style de mes publications, le deuxième *Dé-collage* était un numéro spécial sur Higgins et moi j'avais organisé pour lui une intervention au *Théâtre de Cologne*.

Alors là tu vois déjà que nous, moi j'étais Vostell, lui était Higgins. On aurait du dire, un concert *Fluxus* à Cologne. C'était pas clair.

Fluxus était d'abord une association d'organisation de Maciunas, alors là dedans le caractère Higgins et le caractère La Monte Young et tu vois ça très bien après lorsqu'il s'est fâché avec Jackson Mac Low qui lui a dit qu'il ne permettait plus qu'il utilise ses choses.

Je crois que Maciunas a essayé d'être le chef, l'organisateur, comment peut-on dire, l'interprète des autres sans jamais établir de contacts verbaux, ou encore un destin de *Fluxus* ou un destin projeté dans l'avenir n'est-ce pas ?

Alors les conflits dans toutes ces choses étaient de groupe, il y avait un groupe, des amis, des membres ou les auteurs n'ont pas accepté l'escapade...l'escalade de Maciunas.

Et ça on le trouve très tôt, le problème de Maciunas et avec *Fluxus*, qu'il y avait quelqu'un qui voulait diriger les autres.

Et par exemple c'est à cause de cela qu'après à New York Maciunas disait toujours 'Moi je publie, ça, je publie ça' et 'Je veux faire ça'.

Et quand il a vu que seulement 1% de tout ce que Maciunas voulait faire était publié alors simplement là qu'Higgins pour sa vitalité et individuelle

Il a dit « *Qu'est-ce que c'est Maciunas ? Il réalise seulement 1% de tout ce qu'il veut et dans toute sa vie il ne va jamais à réaliser tout cela, alors moi, j'ai de l'énergie, du temps, alors pourquoi attendre que dans vingt ans Maciunas soit capable de publier mon œuvre. Je ne peux pas lui donner l'exclusivité, je ne peux pas donner tout mon matériel, je ne peux pas attendre, tout est bloqué par Maciunas, et moi je commence à faire mes éditions.* »

Simplement après Wupperthal ma décision était prise que Maciunas ne voulait aller loin dans la discussion esthétique. Cela veut dire qu'il avait lui une idée d'un style de concert qu'il n'a pas voulu changer.

Je me rappelle que le premier Paik, avait discuté avec lui pour faire une soirée 'Fluxus-Paik'.

Maciunas n'a pas voulu de cela.

Et moi, je voulais faire un happening, si tu veux à cette époque avec l'organisation *Fluxus* et l'organisation Maciunas. Il n'a pas voulu non plus. Mais sans justification. Il a dit : « Nous sommes un groupe, chacun a le même nombre de minutes environ » et en même temps c'était un peu juste, mais en même temps moi j'étais dans un autre état de conscience, moi je voulais faire un art de participation aussi, et dans les salles de théâtre ce n'était pas possible. J'avais déjà fait une pièce, que je trouve encore plus révolutionnaire, que les pièces que j'ai fait avec *Fluxus*, alors une pièce comme ça, je ne pouvais pas la faire dans une salle de théâtre, c'est naturel que, moi je ne me sépare pas de l'esprit.

Je me suis séparé de l'organisation trop stricte de Maciunas. Je crois que si tous les autres artistes vont se fâcher et se séparer de *Fluxus*, ils se sont séparés de la structure et de la partie individuelle de Maciunas.

Et si l'on fait la faute de dire que *Fluxus* c'est Maciunas alors on ne comprend plus rien.

Il faut séparer la structure d'organisation qui existe, qui est Maciunas.

C.D. : *Matériellement comment ça se passait. Qui est-ce-qui payait ?*

W.V. : C'est lui qui payait. C'est lui qui payait. Lui il les dessinait, sans montrer la maquette non plus, il faisait tout tout seul.

Il était le plus riche d'entre nous. Il avait un peu d'argent, beaucoup plus que nous, environ 2000 marks. À l'époque c'était beaucoup.

Il avait la possibilité de faire ça.

D'accord mais...

Je crois que la structure Maciunas, l'organisation personnelle, la vision a 'fracassé', ou pas permis une longue durée d'ensemble d'un groupe. Parce que le dernier essai, c'était d'y mettre Tomas Schmit. Il venait juste d'obtenir son baccalauréat, c'était un garçon.

Il est venu à Wiesbaden pour observer. Avec son enthousiasme aussi, il avait commencé à écrire des pièces dans le même style, pourquoi pas, et en 1963 nous étions tous d'accord pour que Maciunas ait quelqu'un pour l'aider. Mais Schmit était déjà avec une conscience...

Il a écrit un très bel essai dans un *Dé-collage* en 1964.

Il était très désillusionné que Maciunas l'utilise comme un bureau de poste, quelqu'un qui fait la distribution seulement.

Lorsque j'étais chez Schmit, il avait reçu des affiches avec des ordres stricts de Maciunas, et s'il ne s'exécutait tout de suite pour la distribution Maciunas était fâché.

Nous étions un peu surpris pourquoi Maciunas était moins intéressé dans la discussion esthétique et pourquoi il était aussi dur et aussi strict dans les techniques d'organisation.

Jusqu'à maintenant c'est la grande question. Je crois personnellement que Maciunas essayait toujours d'échapper aux discussions pour maintenir l'organisation.

Après il est retourné en Amérique et a publié des choses, mais dans un style de publication, très intime, très personnel, sans rien demander à personne, sans discussion avec les artistes, un peu autoritaire, mais efficace.

J'estime beaucoup sa vision personnelle, mais il a toujours montré qu'il a seulement besoin de matériaux, mais qu'il n'avait pas besoin de leur personnalité vivante si tu veux. Maciunas n'a jamais eu de rapports...

C.D. : *Cordiaux*

W.V. : Cordiaux. Il a eu des rapports bureaucratiques. Il a préféré le contact bureaucratique et je crois aussi que c'est un style personnel qu'il faut accepter chez lui.

Mais c'est aussi l'explication que beaucoup de choses n'étaient pas réunies ou pourquoi chaque caractère est allé faire son chemin.

La phase idéale de *Fluxus* c'était entre 1962/64 et avant et après chaque artiste a suivi son chemin et le seul qui soit resté avec la bureaucratie c'est Maciunas, parce que c'est vraiment son enfant.

Il a voulu ça.

Dick Higgins [mars 1994]

Cet entretien a été réalisé par fax du Centre Georges Pompidou pour le catalogue de l'exposition *Hors Limites* (je devais aller à New York pour le questionner, mais il y eut quelques restrictions de budget). J'avais réalisé un très long entretien, d'au-moins deux heures, sur deux cassettes en 1975 dans l'appartement familial de Dick Higgins sur Park Avenue à New York. Mais elles ont été perdues dans mes divers déménagements. J'ai rencontré Higgins à plusieurs reprises. La première fois à Barryngton dans le Vermont en 1974.

A New York bien sûr plusieurs fois, à Paris, à Venise... A l'enterrement de George Maciunas, La Monte Young nous ramène du cimetière dans son grand break (Marian Zazeela, Barbro Östlihn, Alison Knowles, Higgins et moi) devant le loft d'Alison Knowles et de Dick Higgins sur Spring Street. Ce dernier nous propose de monter prendre un verre d'eau. Et il nous sert un verre d'eau. Puis pendant presque une semaine au colloque *Art Action 1958-1998* dans la ville de Québec, nous nous voyons sans cesse. Je participe au concert *Fluxus* qu'il met sur pied avec Larry Miller. C'est lui qui prononcera le dernier mot du colloque. Le dernier soir nous mangeons ensemble du caribou. Vers midi le lendemain au restaurant avant de reprendre l'avion, Jacques Donguy nous annonce sa mort. Charlemagne Palestine qui n'avait pas été tendre avec lui tout le long du colloque, se roule par terre de douleur. Une enquête de police est ouverte car il a été retrouvé nu, allongé au pied du lit. Il prenait une multitude de médicaments. Mais rien pour le cœur. Son aorte a été retrouvée obturée à plus de 80%.

Charles Dreyfus : *Pour un spectacle multimédia comme celui du Black Mountain College (1952), John Cage fait œuvre de musicien. Les Time Brackets -périodes de 'liberté' qu'il laisse aux exécutants 'comme les feux verts de la circulation'- dépendent de la notion musicale de durée. En cette*

période pré-Fluxus, alors que tu étudiais en même temps avec les compositeurs Henry Cowell et Cage (en 1958), comment en es-tu venu à vouloir devenir 'un compositeur qui utilise les mots' ? Quel était ton rapport au langage ?

Dick Higgins : Je n'ai jamais pensé le spectacle du *Black Mountain College* comme un happening ou comme se rapportant à *Fluxus*. Même s'il incluait des médias différents et variés, je le voyais plutôt comme un spectacle simultané et une 'manifestation' dans la tradition dadaïste de Raoul Hausmann ou des poèmes simultanés, ou encore ceux d'Isidore Isou. Il semble que cette idée des multimédias était dans l'air à l'époque où le *Happening* et *Fluxus* sont apparus. Évidemment, c'était fascinant de travailler avec Cowell, qui avait été l'un des premiers professeurs de composition de Cage avant Adolf Weiss et Arnold Schoenberg. J'ai compris comment Cage avait utilisé quelques concepts particuliers à Cowell qui étaient vitaux à son art - la notion d'*events*, par exemple. Il y avait des moments où Cage semblait transparent, spectaculaire, et je retrouvais Cowell à travers lui. Mais n'insistons pas là-dessus. Cowell était vraiment très innovateur mais il se concentrait exclusivement sur la musique. Son travail scénique, comme son opéra *O'Higgins of Chile*, n'est pas considéré comme un succès, à l'exception de quelques arias, comme *I'm Half Horse and Half Man*. De Cage, j'ai appris à mettre l'accent sur le processus la performance, et cette attitude est sous-jacente au concept de ses partitions graphiques. Bien sûr, j'en ai réalisé de nombreuses, mais si elles s'avèrent être le processus, alors l'idée de la notion verbale est proche : c'est une musique qui n'est pas de l'improvisation mais qui fonctionne à l'intérieur de paramètres définis de la manière la plus efficace par des mots définissant eux-mêmes leur territoire. Si cela fonctionne pour la musique, pourquoi cela ne fonctionnerait-il pas également pour le théâtre ? J'ai toujours pratiqué les arts plastiques et l'écriture, donc ne pas suivre les partitions dans leur développement logique jusqu'à d'autres médias, multimédias ou intermédias me semblait artificiel.

C.D. : *Quelle sorte de littérature a favorisé tes recherches vers la composition aléatoire en poésie ?*

D.H. : Ne jouons pas au jeu des origines. Mes sources peuvent très bien être différentes de celles de mes collègues dans la classe de Cage. Ce que je leur donnais pouvait les influencer plus que moi, et inversement. Je connaissais le 'Docteur Hulbeck' (Richard Huelsenbeck) par ma famille, je savais ce que je pouvais trouver dans l'anthologie de Robert Motherwell *Dada Painters and Poets* et dans d'autres textes futuristes qui n'étaient pas accessibles aux autres. Par mon réseau personnel, j'étais au courant de certaines choses qui se passaient en Europe et j'avais connaissance de matériaux populaires, ethniques et non occidentaux qui constituaient encore un autre ensemble de travaux parallèles à ce que nous explorions dans la classe. Par conséquent, bien que conscients que ce que nous faisons comportait un côté novateur, nous n'avions aucune prétention à l'originalité totale. J'ai toujours aimé penser que nos frères et sœurs des temps reculés continuaient à avoir quelque chose à nous dire. Je ne supportais pas l'idée que la musique devait être uniquement ceci ou cela. Je préférais une multiplicité de choses.

C.D. : *Dans le catalogue des œuvres de John Cage publié par les éditions Peters en 1962, on trouve une rubrique audiovisuelle qui regroupe cinq compositions : Water Music (1952), Music Walk (1958), Water Walk (1959), Sounds of Venice (1959), et Theatre Piece (1960). L'un des groupes auxquels tu appartenais s'appelait même le New York Audiovisual Group.*

D.H. : Le terme *audiovisual* s'employait à tout bout de champ dans le milieu des affaires à la fin des années cinquante, surtout dans la publicité. Al Hansen travaillait dans ce domaine et fréquentait la classe de Cage, et j'étais moi-même, du moins en 1958, dans les relations publiques. Nous connaissions ce terme, qui semblait suggérer la synthèse du média que nous étions en train d'explorer. Pour cette raison, nous l'avons utilisé pour notre *New York Audiovisual Society* ; il servait d'en-tête au papier à lettres

d'Hansen. Donc je suis sûr que John Cage le connaissait, mais je suis également certain de ne pas l'avoir entendu le prononcer.

C.D. : *En comparaison, comment se différencient tes premières expérimentations ?*

D.H. : J'ai travaillé pour la première fois avec John Cage en 1958. J'avais déjà écrit en 1957 ma première composition verbale, *27 Episodes for the Aquarian Theatre*. J'ai également fait mon premier poème aléatoire cette année là (il n'est pas très bon). Mais, même si je n'avais pas encore commencé à travailler avec Cage en 1957, j'étais tout de même très au courant de ce qu'il faisait. En 1958, j'ai simplement intensifié mes recherches et j'ai réalisé mes premières compositions graphiques. En 1959, j'ai essayé de voir si je pouvais appliquer ces expériences à des œuvres plus importantes. Ma gigantesque 'construction théâtrale' *Saint Joan at Beaurevoir* date de cette époque, et elle utilise des compositions graphiques, de la poésie sonore, de projections auxquelles répondent des performeurs, ainsi que l'interpénétration du passé historique et du présent, qui reste l'un des principaux thèmes de mon travail. C'est en 1959 également qu'ont lieu les premiers happenings new-yorkais (avant cela, il y en avait eu d'autres ailleurs), et c'est ce qui m'a poussé vers les environnements de performances. En 1960, j'ai cherché à isoler des formes simples, presque classiques, en dehors du tohu-bohu de mes expérimentations. J'ai commencé à faire mes travaux en série avec des formes communes, parmi lesquelles les *Constellations* (un autre terme de Cowell), les *Contributions*, et le *Graphis*, qui sont des séries de notations (structures auxquelles j'ajoute encore aujourd'hui de nouveaux éléments). En un mot, je suis devenu plus systématique, du moins pour l'instant.

C.D. : *Même si le rôle de John Cage a été considérable, que retiens-tu de cette effervescence new-yorkaise pré-Fluxus, de 1957-1962 ?*

D.H. : Cage était à la fois un ami et une force positive qui nous permettait d'apprendre non seulement des idées esthétiques et intellectuelles, mais aussi comment survivre. Il avait reçu des coups de pied au derrière. Et comme c'était devenu notre tour, cela lui importait

beaucoup de nous dire que ce n'était pas la pire des choses qui pouvait nous arriver.

Mais il nous encourageait aussi à trouver notre propre voie. Au début, il n'approuvait même pas ce que faisait *Fluxus* ; il considérait cela comme des études ou des essais, et non comme un travail vraiment achevé. Je n'ai rien fait qui ressemblait à du Cage, et si je l'avais fait, il en aurait été un peu contrarié. Il s'efforçait de ne pas trop nous influencer, contrairement à d'autres grands professeurs de cette époque, dont l'influence se fait encore sentir sur leurs disciples.

C.D. : *Connaisais-tu Karl Valentin ?*

D.H. : Jusqu'en 1966, c'était juste un nom pour moi. Je pense qu'Emmett Williams était un fan de Valentin dans les années cinquante.

C.D. : *An Anthology prête pour l'impression en 1962, regroupe un grand nombre de ce qu'il est convenu d'appeler les Word Pieces. Peut-on les considérer comme des prémices de l'art conceptuel qui commence en 1966 ?*

D.H. : Sa publication a été très importante pour nous : il s'agissait de compositions écrites et de poèmes-performances comme *Cellar Poem*, d'Emmett Williams. Mais quelques pièces de ce type avaient déjà été publiées auparavant. J'ai publié à compte d'auteur un certain nombre de mes pièces sous forme 'miméographique'. Mes *27 Episodes* ont paru dans la *Chelsea Review* au début de 1962. Mac Low avait également publié plusieurs de ses travaux. Puis nous nous sommes regroupés et nous avons connecté nos travaux pour en faire *An Anthology*. Mais nous n'avions pas d'appellation jusqu'à ce que les journalistes nous nomment 'Die Fluxus Leute', après le festival *Fluxus* de 1962 à Wiesbaden. Mais pouvaient-ils nous nommer autrement ? Nous avons commencé à nous considérer comme partageant les mêmes idées -malgré l'absence d'un manifeste-vers 1958-1959. Tu fais remarquer que l'art conceptuel se trouve dans *An Anthology*. Bien sûr qu'il y est, mais il y est resté. Flynt s'est plongé dans la politique et à très peu exploité l'idée. La plupart d'entre nous

désapprouvaient sa mentalité trotskiste - tellement à gauche qu'elle en était fasciste. J'ai été soulagé lorsque des personnes complètement différentes, Joseph Kosuth et les autres, ont repris la puissante notion de l'art conceptuel et en ont vraiment fait quelque chose. Si Maciunas avait été un meilleur leader, il aurait pu encourager cela dès l'origine.

C.D. : *Dans une anthologie comme Movens (Wiesbaden, 1960), qui mélange poésie, arts plastiques, musique, architecture..., on trouve les noms de John Cage, Dieter Rot, Emmett Williams, Gherasim Luca, Jean Tardieu, Jean Tinguely, Daniel Spoerri...*

D.H. : J'ai découvert cette anthologie à la librairie Wittenborn juste quand elle est sortie et je l'ai tout de suite achetée. J'ai été impressionné par les travaux de Spoerri, de Williams et de Rot qu'elle présentait. Je les connaissais déjà un peu parce que j'avais acquis quelques numéros de la revue *Material* de Wittenborn. Mais dans *Movens* il y avait de nouveaux noms en particulier Tinguely et Caspari. Quant à Tardieu, je le connaissais déjà et je l'admirais depuis 1957. J'avais des exemplaires - que je possède toujours - de son *Théâtre de chambre I*³⁹ et de *Poèmes à jouer, Théâtre II*.

C.D. : *En quoi la série de concerts Fluxus de 1962-1963 en Europe marque-t-elle une réelle rupture avec ce que tu avais vécu à New York auparavant ?*

D.H. : Non, je ne crois pas qu'il y ait eu une grande rupture avec New York. Mais, il s'est produit, certainement, un changement de perspective. Nos numéros ont pris une grande ampleur. Pour nous, l'Europe est devenue la scène centrale, avec New York à la périphérie. En Europe, nous pouvions survivre, ce qui n'était pas le cas à New York. S'il n'y avait pas eu ma famille, j'aurais certainement déménagé en Europe à cette époque, pour être avec mes amis et faire ce que je voulais sans avoir à gagner de l'argent en travaillant dans une imprimerie et en faisant du design. Il faut trois fois plus d'efforts pour faire bouger les choses en Amérique qu'en Europe. Et le public semble toujours vouloir simplifier à outrance : il

³⁹ TARDIEU Jean (1955) *Théâtre de chambre I*, Gallimard, Paris

refuse de dépasser le niveau école primaire. En Amérique, *Fluxus* est perçu comme un amusement, un jeu, alors que l'Europe le considère simplement comme une partie de son aventure intellectuelle.

C.D. : *Le côté fédérateur, voire stalinien, de George Maciunas s'est heurté à de fortes individualités. Le mythe a pu naître, et il perdure. Quelle est, après plus de trente ans ton appréciation sur Fluxus ?*

D.H. : Maciunas nous a donné un nom. Il a fait de beaux graphismes et de belles publications, et à la fin de sa vie il a produit des œuvres d'art splendides, dans la veine de la tradition ludique. Mais ce n'est pas lui qui nous a organisés : le temps, les circonstances et l'expérience s'en sont chargés. Lorsqu'il a tenté de nous organiser « à la Breton », vers 1965, cela n'a pas marché. Personne ne l'acceptait comme leader. Tantôt il nous classait *Fluxus*, tantôt il nous classait *non-Fluxus*, mais personne n'y prêtait attention (sauf un petit nombre d'historiens d'art qui ont essayé de donner un sens à un épisode idiot). Cela a été une tempête dans un verre d'eau. Mais au début des années soixante-dix, lorsque George s'est un peu décripé, il s'est aperçu qu'il avait un autre rôle à jouer, axé moins sur le complot politique visant à renverser tous les arts que sur les moyens de revitaliser ceux-ci par d'autres biais : il s'attachait ainsi à transformer des lofts en studios d'artistes et nous aidait à survivre en tant qu'éternels outsiders, loin de l'art officiel. Cela lui donnait un rôle plus satisfaisant. C'est à ce moment que les belles œuvres de Maciunas sont apparues. Il est devenu alors un être parmi les autres, dont les dons devenaient susceptibles d'être utilisés pleinement. On pouvait travailler avec lui comme cela n'avait jamais été possible auparavant.

Barrytown, New York, le 30 mars 1994⁴⁰.

⁴⁰ *Hors-Limites : l'art et la vie, 1952 –1994*,(1994), catalogue de l'exposition présentée du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995, Paris, Centre George Pompidou, pp.189-195

Nam June Paik [avril 1994]

Fluxus a changé le monde

Cette interview a eu lieu le 11 avril 1994 au café au coin du boulevard Saint Germain et de la rue de Seine qui s'appelait à l'époque *Le Mandarin*. Lorsqu'il était à Paris je venais souvent voir Nam June Paik à l'hôtel des artistes *La Lousiane* tout proche du *Mandarin* où il séjournait toujours, comme Ben Vautier le fait. A la réception de l'hôtel il y a un écran de contrôle, avec une multitude de petites images. Et lorsqu'il sortait de sa chambre, je voyais toutes ces images saccadées de Nam June, qui voguait d'une image à l'autre. Celle du 'pape' de l'art-vidéo.

Lors de notre première rencontre dans son atelier un lien très fort est né. Je considérais Paik comme un ami proche même si je ne le voyais pas tous les jours. Lorsqu'il descendait de l'avion à Roissy, et qu'un institutionnel venait l'accueillir il disait toujours :

« *Mais où est Dreyfus, mais Charles Dreyfus n'est pas avec vous ?* ». Dans les années 70 nous avons invité (Barbro Östlihn avec qui je vivais) Shigeko Kubota, Pontus Hultén, et Paik à dîner. En fait, c'est Shigeko qui toute la journée avait préparé des plats japonais usant l'ensemble de votre vaisselle.

Nous étions très attachés et cela ne s'est pas démenti lors de nos rencontres à Venise, à Milan, à Lyon...

J'ai participé à l'hommage qui lui a été rendu dans la grande salle du Centre Georges Pompidou en 2006.

Charles Dreyfus : *Lorsque tu arrives en Allemagne en 1957, tu es d'une nature timide. Comment es-tu parvenu à la forme de Musique/Action qui t'est particulière ?*

Nam June Paik : J'étais timide, mais également en quête d'absolu, d'un sommet à atteindre-ce que j'exprime dans ma contribution à *An Anthology*-quelque chose comme le nirvâna. Lorsque, en extase, je composais ma musique électronique, je la trouvais bonne, mais le lendemain matin, lorsque je retrouvais mon état normal et que je réécoutais, c'était mauvais. J'ai compris que l'on ne pouvait pas fixer cette extase sur une bande magnétique, ou sur une peinture. L'extase n'existe que temporairement. J'ajoutais donc des actions comme des instants variables, de moments temporaires, illusoire, à l'intérieur d'une musique bien construite et bien enregistrée, qui tenait debout. Comme la partie émergée d'un iceberg, quelques actions changeant la durée et les situations pour former un ensemble. Je ne peux pas atteindre le nirvâna avec un large public, mais seulement dans de petites salles. Lorsque j'arrivais dans une grande salle de concert, je perdais toute ma crédibilité.

Dans ma composition *Hommage à John Cage* (1959), il m'a fallu dix-huit mois pour réaliser la bande magnétique, et le petit nombre d'actions, lui, durait seulement six minutes. Mais les journaux ont mentionné seulement ces quelques actions. Voilà l'ironie. En 1960, après avoir coupé la cravate de John Cage au Studio Mary Bauermeister à Cologne, je suis devenu assez connu. J'étais invité partout. En ce temps-là il n'y avait pas grand monde qui faisait des happenings. Nous ne connaissions pas ce mot. Nous appelions cela de la « Musique/Action ». La chance a joué lorsque j'ai coupé la cravate de Cage car presque toute l'avant-garde new-yorkaise était présente : Merce Cunningham, Earl Brown, David Tudor, Carolyn Brown, Christian Wolff. Cela représentait pratiquement 80% de cette avant-garde. J'avais le public qu'il fallait. Chez Jean-Pierre Wilhelm, à la galerie 22 de Düsseldorf, pour mon premier concert *Hommage à John Cage* (1959), j'ai également eu le public allemand branché : Beuys, Gaul, Hoehme, Goetz... En art, la chance doit être au rendez-vous, comme dans le film *All about Eve*, qui traite de la réussite dans le monde du show-business.

C.D. : *Comment sont apparues les Word Pieces - ces compositions musicales qui comprennent des mots ?*

N.J.P. : L'influence de La Monte Young a été évidente, et plus tard de Dick Higgins, de George Brecht et Ray Johnson. La Monte Young m'a envoyé ses compositions musicales de 1960-1961-en particulier celle du papillon- et ma tête s'en est imprégnée magnifiquement pendant vingt-quatre heures. Les pièces de Brecht, Young, Higgins consistaient en une action unique et je les ai trouvées supérieures aux miennes, qui demandaient beaucoup d'actions. De la même façon, j'ai aimé les *Accumulations* d'Arman depuis le début car elles sont dépourvues de symbolisme. Kurt Schwitters et même Duchamp mettaient trop de symbolisme. La Monte Young et certains membres de *Fluxus* présentaient une action unique, sans signification, ce qui était beaucoup plus novateur que le *Koan* zen, dans la pensée orientale. La chose elle-même... Mes performances expressionnistes recevaient plus d'applaudissements, même si elles étaient démodées. Mais je connaissais les limites de mon art corporel.

C.D. : *A partir de 1958, tu as accès au Studio de musique électronique de Radio-Cologne. Comment s'est passée la cohabitation avec Karlheinz Stockhausen ?*

N.J.P. : A cette époque, il n'y avait que trois salariés : le docteur Eimert, une sorte de fonctionnaire de la radio, Stockhausen, le seul à être payé comme compositeur, et Michael Koenig, un bon compositeur aussi, mais qui était engagé comme ingénieur. Il y avait également Kagel, Cardew, et Ligeti, qui pouvaient composer mais sans toucher de salaire. Recommandé par Wolfgang Fortner, ce qui représentait un grand privilège, j'étais autorisé à regarder tout cela et à travailler avec eux en tant qu'étudiant. L'espace exigü du studio ne pouvait contenir que quatre personnes à la fois. Difficile de s'y infiltrer... Tout en étant intéressé par le collage dadaïste, je ressentais cependant la nécessité de travailler de la musique électronique à partir de mon univers émotionnel. Très éloigné de la logique de la musique sérielle dans la tradition de Stockhausen, j'ai donc décidé de monter mon propre studio. J'ai acheté trois magnétophones, puis j'ai fait venir du Japon dix générateurs et de Zurich un filtre Albis. Stockhausen l'avait commandé avant moi, mais le marchand me l'a livré

parce que j'en avais déjà réglé le prix, 5000 francs suisses. Stockhausen m'enviait parce qu'il en avait besoin pour finir *Kontakte*, dont les délais fixés par la commande venaient à expiration. Il m'a demandé s'il pouvait m'emprunter le filtre. J'y ai mis deux conditions : une location de 500 DM par mois (ce qui était le prix normal) et la possibilité de pouvoir travailler au studio lorsque Stockhausen n'y était plus. J'arrivais une demi-heure avant son départ. Il venait avec tous ses nombres en tête, et l'idée se concrétisait. Une sonorité parfaite. Au studio, je n'ai jamais vraiment produit d'œuvres de musique électronique sérieuse, ou soi-disant telle. J'ai laissé passer la chance de devenir un grand compositeur à Radio-Cologne. J'y suis resté de 1958 à 1961 et j'ai été autorisé à me servir des machines de la fin de l'année 1959 jusqu'à 1961-62. Mais je n'en avais alors plus besoin, et j'ai donc quitté les lieux le plus naturellement possible. Ensuite j'ai acheté quatre pianos. A cette époque, la Corée était très pauvre, j'étais toujours mal habillé et je mangeais la nourriture la moins chère. Les gens ont commencé à parler de ce pauvre Coréen qui achetait tout ce matériel électronique et ces quatre pianos, et dont la famille devait être des marchands de canons nord-coréens. J'ai composé *Hommage à John Cage* et je l'ai fait parvenir à Wolfgang Steinecke pour le jouer aux séminaires d'été à Darmstadt. Je connaissais un peu Luigi Nono, je lui ai donc envoyé ma partition et ma bande magnétique. Et il a dit : « No, no ! ». Il les a rejetées.

C.D. : *A Cologne, en 1961, le Studio Mary Bauermeister n'était pas le seul endroit à présenter la toute nouvelle musique, il y avait la galerie Haro Lauhus...*

N.J.P. : Lauhus était un peintre qui ne terminait jamais une peinture : il ne pouvait les achever, disait-il, « parce que le concept lui était supérieur. » Il vivait avec Mary Bauermeister qui, à l'époque, le soutenait financièrement, étant donné qu'il passait son temps au café Campi à regarder les filles. Il y avait aussi Edith Rosenkranz, une jeune femme peintre dont le mari a acheté mon premier poste de télévision—celui qui est présenté dans l'exposition « Hors Limites » au Centre Georges Pompidou. (Cette dame devait être mêlée plus tard à un énorme scandale pour une

escroquerie qui allait lui coûter deux ans de prison. Elle est la seule personne qui ait jamais réussi à piéger la banque suisse...) Elle était la femme de M. Rosenkranz, un riche mécène démocrate qui se préoccupait d'aider matériellement les beatniks et de financer les magazines dadaïstes édités par Lazlo à Bâle. Le père de Christo était aussi un ami de Rosenkranz, qui imaginait que son protégé était un peu fruste, a envoyé sa femme avec 500 DM pour lui acheter une peinture : il a été bien étonné de voir l'œuvre cinétique (abstraite et illuminée) qu'elle lui a rapportée. Par l'intermédiaire des Rosenkranz, Christo s'est lié d'amitié avec Mary. Il logeait dans son atelier, et Jeanne-Claude (sa future femme) est arrivée au moment où il confectionnait des collages uniques, très réussis, très élégants, à partir de papiers blancs brûlés. L'exposition chez Lauhus présentait déjà des emballages de grandes dimensions. Une voiture, mon piano, il emballait tout, c'était fantastique. Une exposition fantastique. Mais quand Christo est venu pour la démonter, Lauhus lui a annoncé qu'il avait tout jeté. Christo lui en veut encore. Je lui avais donné ma permission pour emballer le piano mais j'en avais besoin pour un concert. J'ai déballé mon piano sans savoir que je détruisais une œuvre d'un million de dollars. Nous sommes très fiers, dans notre cercle, d'avoir fait partie de la première grande exposition de Christo.

C.D. : *Et le poète Helms ?*

N.J.P. : Comme Wilhelm (un grand résistant durant la dernière guerre mondiale), Helms était juif. Un esthète péremptoire, d'extrême gauche. Nous étions les deux critiques les plus intransigeants de tout ce qui se passait autour de nous. Nous nous entendions très bien. Actuellement il est plus ou moins journaliste politique et poète. Helms ne prenait pas Maciunas au sérieux. La première génération d'intellectuels européens après la guerre n'aimait pas les Américains : ce n'était pas chic d'être américain. Helms appréciait pourtant John Cage. Mais il ne reconnaissait rien de ce qui venait de *Fluxus*. Tout ça le faisait rire.

C.D. : *Tu es le premier à qui George Maciunas ait écrit en Europe, et contrairement à Helms et Bussotti, tu as répondu à son projet de front uni, à l'utopique Fluxus...*

N.J.P. : Je crois que Ben Patterson jouait du piano avec Kagel dans la pièce de La Monte Young, et ensuite je ne sais plus si Patterson m'a présenté à Vostell ou le contraire. J'ai connu Vostell en automne 1961 parce qu'il m'avait écrit, après *Originale* de Stockhausen : 'Tout est MERDRE', mais je ne connaissais pas le français, ni donc le mot. Puis Maciunas m'a écrit et je l'ai présenté à Jean-Pierre Wilhelm. Wilhelm voulait être le premier à présenter mon travail, sans même l'avoir écouté, parce qu'un Coréen dans le cercle avant-garde était vraiment une curiosité. J'allais très souvent dans sa galerie, nous parlions et comme j'y allais en compagnie de John Cage, etc., il savait que je n'étais pas idiot. A l'époque, il n'y avait même pas de Japonais : quel que soit l'endroit où je me rendais, j'étais toujours le seul asiatique. Un jour Ligeti et Koenig sont passés et lui ont dit : « Ha, ha ! Il a fait quelque chose d'intéressant ! » Stockhausen est venu et a voulu écouter. Alors, pour la première fois, j'ai renversé le piano. Sur le coup il n'a pas bronché, il a juste remis le piano debout. Puis il a dit : « J'ai plus de respect pour le piano... Oh, vous, monsieur Paik, vous avez un respect *différent* du piano. » Vraiment, nous avons une forte amitié et, aujourd'hui encore, j'ai beaucoup de respect pour lui. Maciunas était très naïf, quelqu'un de simple, comme un bébé, un grand bébé. Vers l'automne 1961, à Hambourg, Stockhausen présentait la première de *Carré*, avec un orchestre de plus de cent musiciens. Cela coûtait très cher de vouloir en faire un disque. Maciunas a rencontré Stockhausen dans ce but (à l'époque, ce n'était pas trop difficile de le rencontrer, il avait seulement trente et un ou trente-deux ans). Il a été stupéfait par la naïveté de Maciunas, qui pensait qu'avec 1000 DM on pouvait enregistrer n'importe quel orchestre et produire un disque. Maciunas ne connaissait même pas l'existence, dans le monde de la musique, de la GEMA [l'équivalent de la SACEM en Allemagne].

C.D. : *Que présentes-tu dans l'exposition « Hors Limites » ?*

N.J.P. : J'espère y montrer au moins cinq œuvres. La première, *Physical*, date de 1963 et faisait partie de l'exposition de Wuppertal : une seule trace physique -un poste de télévision, dont il ne reste que la carcasse. La seconde pièce est *Vertical Deflection Experiment*, ma découverte de l'époque. Je commençais à travailler avec la télévision et je voulais faire une structure électronique. Tout le monde, revenant à la réalité, faisait des collages. J'ai pensé que lorsqu'on arrive à la réalité du collage, il ne faut pas perdre de vue la perception des choses -comment est construit notre iris. En télévision, la technologie consiste à fabriquer de l'illusion. L'illusion est réalisée grâce à deux lignes, l'une horizontale et l'autre verticale. Je travaillais seul et j'avais un générateur de son à dix lignes. Grâce à mon passé de musicien j'avais les instruments. Rien n'était perdu, pas même mon filtre. Je possède toujours ce filtre à New York. Il est très lourd. Il était protégé par une très belle boîte en bois rigide. Elle était tellement belle que je l'ai transformée en un instrument de musique, qui se trouve actuellement dans la collection *Urmusik* à Vienne. On obtient toujours quelque chose en retour. Dans la vie, vous ne pouvez pas savoir à l'avance ce qui vous aidera. En 1965, je suis parti à Tokyo pour travailler avec Abe. Nous avons construit ce qu'on a appelé : 'Oschiloscope'.

Ma contribution consista à faire des trous : pour économiser, j'ai juste acheté des plaques d'aluminium et j'y ai fait des trous de façon aléatoire. Le résultat, assez intéressant, s'est transformé en mon œuvre d'art qui se trouve au dépôt permanent au Kunstmuseum de Düsseldorf. En 1965, j'ai fait mon premier concert avec Charlotte Moorman, qui a été recensé dans le *New York Times*. Mme Moorman, qui était une grande organisatrice, préparait les envois postaux pour son *Avant-Garde Festival* à New York quand tout à coup, elle me dit : « J'ai besoin de 300 dollars pour envoyer les lettres aujourd'hui. » Je les ai empruntés à Shigeko Kubota, qui vivait avec Kosugi. Puis elle a eu besoin de 300 autres dollars, qu'il a fallu trouver en deux jours. J'ai appelé un riche peintre du nom de Bob Benson, et j'ai obtenu 300 dollars de plus pour le festival. Ensuite j'ai dû rembourser. Benson a montré *Oschiloscope* -la seule œuvre que je pouvais lui donner - à Terry Riley, qui lui a dit qu'il n'était pas assez performant :

finalement, il me l'a restitué sans contrepartie... Dans l'exposition, je veux aussi présenter *Medium is Medium* (1968-1969). C'est ma première bande vidéo, qui a également été montrée sur WGBH TV Boston. Encore aujourd'hui, elle a le côté rugueux de *Fluxus*. Une préfiguration de ce que l'on voit sur MTV, la chaîne du rock and roll, qui est en partie de l'art vidéo, mais avec le côté chic. Malgré tout, *Fluxus* est important parce qu'il est multiple : Beuys (peintre permanent et politicien), Yôko Ono (et l'importance des Beatles), La Monte Young (le plus exotique des puristes), George Brecht (l'ermite), Filliou (le moine tibétain), Chieko Shiomi (la femme au foyer), qui a été en correspondance avec Landsbergis, *Fluxus* a conquis deux pays. « Sajudis » est la traduction de *Fluxus* en lituanien, et c'est aussi le nom du parti [de Landsbergis] qui a fait chuter toute l'Union soviétique. *Fluxus* a changé l'histoire du monde. Et l'ironie là-dedans, c'est que George Maciunas était un communiste, un stalinien. Cependant, ce qu'il aimait par-dessus tout, c'était l'ironie des choses -que rien ne suive une ligne droite, comme dans le cas du filtre *Albis* grâce auquel j'ai pu rentrer dans le studio de Stockhausen, et de cette boîte en bois qui est devenue ma seconde œuvre d'art importante. Maciunas était cynique, il riait toujours de tout. Le sarcasme, c'est la force intellectuelle. Qu'un seul homme puisse changer tant de choses, c'est invraisemblable. *Fluxus* est un monde de liberté anarchiste qui fonctionne très bien et de façon très positive.

*Paris, le 11 avril 1994*⁴¹.

⁴¹ *Hors-Limites : l'art et la vie, 1952-1994* (1994), catalogue de l'exposition présentée du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995, Paris, Centre George Pompidou, pp.177-187

Wolf Vostell [mai 1994]

Fluxus, la complexité intermédiaire

Envoyé en Estrémadure par le Centre Georges Pompidou, j'écris les questions dans ma chambre d'hôtel à Caceres, ville étape pour les cigognes, où chaque maison possède un nid. A une dizaine de kilomètres Malpartida de Caceres où Vostell vit et travaille dans le 'château' du village. Il trouve les questions très pertinentes et y répond par écrit. *Un interview Fluxus.*

Près du lac du futur *Musée Vostell*, je fais poser sa femme Mercedes et Wolf très longtemps pour de nombreuses photographies, dans un environnement lunaire constitué par d'immenses rochers et d'un plan d'eau au milieu d'une zone aride. Arrivé à Paris je m'aperçois qu'il n'y avait pas de pellicule dans l'appareil photographique.

Je suis retourné au *Consortio Museo Vostell Malpartida*, en 1988 pour l'hommage à Vostell, l'année même de sa disparition. Il y eu le don des œuvres *Fluxus* de Gino Di Maggio constituant la seconde phase du rêve de Vostell, et une rue 'Wolf Vostell' fut inaugurée à Malpartida.

Par rapport à George Maciunas, Vostell peut être considéré comme le pôle opposé vis-à-vis de l'institution. Vostell se complaisait jusqu'à apparaître comme une diva à la Dali. Sans ambages, interrogé à la télévision pour commenter la disparition de Joseph Beuys, il déclare que la place de ce dernier lui revient naturellement. Pratiquement du même âge que Maciunas, vingt ans séparent leurs disparitions respectives. Pourtant malgré ces deux décennies supplémentaires on imagine, encore, mal une rue 'George Maciunas'. Au plus une demande cynique digne de Diogène :

'Il demanda un jour qu'on lui élevât une statue, et quand on lui demanda pourquoi il avait fait une telle demande, il répondit que c'était pour le plaisir de se la voir refuser.'

Charles Dreyfus : *A la fin des années cinquante, dans la période pré-Fluxus, ce qui étonne est que les personnes prêtes à livrer bataille, à faire face à une critique négative, sont peu nombreuses : il leur faut en même temps s'inventer toute une logistique, un réseau, des moyens financiers pour survivre. Où se situaient, alors, tes espaces de liberté ?*

Wolf Vostell : La liberté dans la fantaisie me guidait. Je concrétisais dans mon œuvre une espèce de rébellion et une introspection, et ce, avec le désir d'être différent des autres. Poser une contre-réalité, influencée par Bosch et Goya, qui valorise la montée de la créativité chez l'homme ; faire une critique de la violence des deux guerres mondiales. Les happenistes et les fluxistes en opposition à toute la société, c'était la liberté. Économiquement, j'ai commencé à zéro ; alors, maintenir un idéal était très difficile.

C.D. : *Comment ta notion de « dé-coll/age » englobe-t-elle de multiples activités autres que tes premières actions de rue et leur virulence ?*

W.V. : Le terme « dé-coll/age » renvoie à un principe de la négation esthétique, ou une esthétique de la négation : des formes de destruction, volontaire ou involontaire, aussi bien par l'homme que par le destin. Duchamp avait déclaré que « l'objet intact » était nouveau en tant qu'œuvre d'art. L'objet détruit incorpore le drame de son utilisation. Le processus du *dé-coll/age*, qui déforme l'objet, est aussi un *event*, un événement, une action qui a la même importance que le résultat esthétique. La vie trouvée au lieu de l'objet trouvé, la vie trouvée « dé-coll/agée » est la découverte qui détermine mon œuvre : distorsions d'images télévisées, affiches brûlées, effacements de magazines, dé-coll/age- actions, démonstrations en public de la production de mes objets.

C.D. : *Dans une interview de 1974, tu me racontais que comme jeune étudiant, en 1954, tu avais rendu visite à Stockhausen au WDR (Studio électronique de Radio-Cologne), et qu'avec Eimert, ils avaient des théories très anti-art et faisaient abstraction du professionnalisme des interprètes. Lorsque tu es revenu à Cologne en 1958, tu t'intéressais aux sons et surtout à la vie qu'ils produisent. Pourquoi était-il impossible, au WDR ou*

au sein d'une autre institution, d'imaginer faire la même chose avec des images électroniques ?

W.V. : Lorsque les objets perdent leur forme dans le processus de décoll/age , ils produisent un son caractéristique. Ma pièce *Kleenex* (1962) est le bruit multiple de deux cents ampoules cassées devant le public sur une grande vitre de cristal. Chacun des bruits des deux cents ampoules est unique. A Ulm, je devais montrer à nouveau, étant donnée son importance, la phénoménologie du bruit en tant que telle dans un concert utilisant trois avions à réaction pendant douze minutes. Quand à mes propositions de 1958, Cologne n'a pas du tout aimé. Comment veux-tu qu'une institution accepte de sponsoriser un laboratoire d'images télévisées ?

C.D. : *Fluxus a été un laboratoire du faire, la somme des inventions de chacun. A Wiesbaden, en 1962, il y avait ta pièce Kleenex. Parmi les expérimentations de tes amis lors des tous premiers concerts Fluxus, laquelle t'a le plus marqué ?*

W.V. : J'ai été très impressionné par la pièce *Danger Music* de Dick Higgins. Il utilisait en public trente kilogrammes de beurre frais placés sur une table. Il malaxait de façon absurde la motte de beurre, où il enfonçait ses mains et sa tête (bien avant Beuys, bien sûr). Il s'approchait alors des spectateurs du premier rang, qui évidemment rejetaient sa proposition de participer aux ébats avec la motte de trente kilogrammes de beurre.

C.D. : *Et George Maciunas ?*

W.V. : Maciunas, un grand graphiste, un designer, tout à fait dans le style du commissaire à la culture bolchevique Lounatcharski, était le dompteur du manège, mais avant, pendant et après *Fluxus*, les lions s'échappaient du cirque et cherchaient leur liberté. Les artistes européens étaient des gens qui avaient une œuvre derrière eux, et leurs œuvres ont été présentées dans l'arène *Fluxus*. Je me demande souvent quelle œuvre a créé Maciunas, hormis le fait qu'il a été organisateur et éditeur.

C.D. : *Fluxus a bon dos. Certains l'ont renié pour faire carrière ; d'autres se sont appropriés Fluxus abusivement ; pour d'autres enfin, c'est*

leur seul et unique masque à oxygène. Comment dans tout cela privilégier l'état d'esprit ? Comment un plasticien (classé quelque part Fluxus) peut-il produire aujourd'hui autre chose qu'un objet prêt à être un fétiche ? Je dirais même pire : une future relique Fluxus. Dans les airs entre Paris et Madrid, je lisais dans Le Canard enchaîné que Yôko Ono faisait couler dans le bronze le tee-shirt que portait John Lennon le jour de sa mort...

W.V. : Une seconde après un instant de vie, tout est relique. L'histoire, la mémoire... Il s'agit de voir quels artistes possèdent une complexité intermédiaire, un message, une richesse d'expression à la liberté plus grande que les autres. *Fluxus* est synonyme de cela pour les artistes.

C.D. : *Nous sommes dans la bibliothèque de ta maison de Malpartida, qui comporte plus de trois mille ouvrages consacrés uniquement aux happenings et à Fluxus. Samedi prochain s'ouvre le musée Vostell Malpartida, un travail de longue haleine, dans un site grandiose que tu découvrais il y a tout juste vingt an en Estrémadure, à une dizaine de kilomètres de Cáceres. Ton concept, ton désir, ton plaisir « VIE = ART = VIE » sont-ils comblés ?*

W.V. : J'étais et je suis encore choqué que ni à Berlin ni ailleurs en Allemagne il n'y ait un musée, une collection dada significative. La première partie de mon rêve, qui est de montrer des environnements (qui ne se trouvent dans aucun musée actuellement), se réalise à Malpartida. Le futur rêve serait de montrer une collection Fluxus et happenings complète, avec l'aide de Gino di Maggio et l'enthousiasme de Paik, Kaprow, Higgins... et de tous les autres, évidemment. Cela, dans deux ou trois ans, car la volonté qui s'exprime ici, en Espagne, est grande.

Malpartida de Cáceres, le 8 mai 1994⁴².

⁴² *Hors-Limites : l'art et la vie, 1952 –1994* (1994), catalogue de l'exposition présentée du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995, Paris, Centre George Pompidou, pp.171-175

Yoko Ono [juin 2003]

Cette interview filmée a eu lieu à l'Hôtel Ritz place Vendôme à Paris où Yôko Ono occupait la suite du Duc de Windsor en juin 2003. Une partie de cet entretien se trouve dans le film de cinquante deux minutes *Fluxus or not Fluxus* de William Streik, Les films Grain de sable, Paris, 2004.

J'ai rencontré Yoko Ono en diverses occasions. Lors de l'exposition et du concert *Happening et Fluxus* dont j'étais responsable en 1989, à Venise en 1990 et dans diverses expositions à Paris.

Charles Dreyfus : *Tout semble débiter dans votre loft à Chamber Street où vous avez rencontré La Monte Young, Toshi...*

Yôko Ono : J'ai rencontré La Monte avant vous savez.

C.D. : *On peut parler de pièces comme Lighting Piece de 1955, les expliquer...*

Y.O. : Quand je suis venu aux Etats-Unis, bien sûr, j'y avais déjà séjourné, mais cette fois j'avais 18 ans et j'avais eu beaucoup de belles expériences au Japon.

Le Japon me manquait en quelque sorte, et j'ai remarqué que la maison occidentale avait un mur clôturant. Dans la maison japonaise, il n'y a pas de différence absolue entre l'intérieur et l'extérieur, mais une transition progressive. Il y a une séparation, puis le mur, puis l'écran de papier, un genre de jardin intérieur. C'est un processus graduel d'aller dehors. Ici c'est une coupure nette.

C'était comme couper une communication que je voulais avoir avec le monde. C'était si fermé. Il y avait une partie de moi qui sentait que tout ce que j'avais quitté en termes de culture avant cela, l'art et la musique, n'était en quelque sorte pas suffisant pour me satisfaire durant ma vie entière. Ce n'était pas suffisant. Ce n'est pas suffisant de se lever, de manger, de boire

et de se coucher. En quelque sorte, on a besoin de quelque chose de plus. C'est une question de survie.

C.D. : *Vous parliez d'actes additionnels...*

Y.O. : D'actes additionnels, certainement.

A une époque où j'étais enfermée dans ma chambre, la seule chose qui pouvait m'apporter un soulagement était d'allumer une allumette. Et je pensais que c'était très beau. Parce qu'une allumette, on l'allume et elle s'éteint très vite. Faire l'expérience de cela, c'était comme faire l'expérience de quelque chose qui serait nous-mêmes. Mais nous avons une vie plus longue, c'est un soulagement. Pas comme l'existence d'un moustique que l'on sait très brève...

Je pensais que c'était un très bon ajout, ce genre d'acte, dans la vie, en grande partie pour ma survie bien sûr. C'est ce que j'ai fait. Et je pensais qu'il y a beaucoup de moyens avec lesquels on peut rendre cela, pas seulement en actes, mais quelque chose que l'on partage. Par exemple, parce que je pensais tout le temps à la musique, il y a la partition musicale qui permet aux gens de répéter l'acte. Par exemple Chopin... On peut jouer Chopin n'importe quand, tout le monde peut le faire. Donc ce n'était pas une avancée. C'était comme "oh mon Dieu, je ne sais pas écrire une partition!", alors on fait une instruction. C'est ce que j'ai fait. Vers cette époque, j'étais à l'Université, je me sentais complètement à l'écart de beaucoup de choses, du Japon bien sûr, des Etats-Unis, et je me sentais en suspension dans mon propre monde. C'était une époque très créative en ce sens, quand je créais une pièce, comme "jouer juste une note de flûte", comme l'oiseau qui chante.

C.D. : *C'était avant 1960 ?*

Y.O. : Avant 1960. C'était une grande avancée pour moi, qui se formulait hors partition. Je sentais que lorsque j'écoutais un oiseau, ce n'était pas suffisant de retranscrire ce chant sur le papier, parce que l'on ne peut pas noter la complexité du chant de l'oiseau. Alors il faut le remplacer par quelque chose comme un script.

Et c'est ce que j'ai fait. Quand j'ai montré ça à mon professeur de composition, il m'a dit Yoko vous allez dans une direction très intéressante mais on n'enseigne pas ça ici. Il vaut probablement mieux que vous alliez à New York, une école de musique comme la New School for Social Research, qui a un département musical. Il mentionna John Cage, Morton Feldman, [?] ce genre de gens... Mais je n'en ai pas tenu compte.

Puis j'ai rencontré Toshi [Ichiyanagi -son premier mari], et [?] et puis après, ensemble La Monte Young. C'était tout un groupe de gens très créatifs, alors je me sentais très excitée puis je me suis rendue compte que les compositeurs, du fait qu'ils étaient tous si avant-gardistes, n'avaient pas de lieu pour jouer, ou présenter leurs œuvres. Parce qu'il n'y avait que trois lieux, le Carnegie Recital Hall, le Carnegie Hall et le Town Hall. C'est tout. Il fallait être Copland pour avoir le Carnegie Hall. C'était la situation. Même John Cage, je crois qu'il a joué ses pièces au Carnegie Recital Hall. C'était ainsi.

Alors je pensais que ce serait bien de trouver un lieu où l'on pourrait s'exprimer, pas seulement pour mon ami et moi, mais pour nous tous. C'était comme si à un moment tous ces gens créatifs qui avaient déjà leurs propres idées, se sont rassemblés à New York sous l'effet d'un aimant. C'était fantastique. De toute façon, on n'avait pas de lieu pour s'exprimer.

Je marchais un jour dans Broadway, au niveau de la 96e rue, vers la 86e rue, et à un second étage il y avait un studio de danse. J'ai dit, j'étais avec Toshi, " Regarde c'est le genre de lieu que nous pourrions avoir ", comme lieu pour nous exprimer.

C.D. : *C'était au dernier étage ?*

Y.O. : Nous sommes allés voir, mais c'était trop cher pour moi. Alors un ami, Mayuzuma m'a appelé et m'a dit : " j'ai appris que tu cherchais un endroit. Un couple de peintres, downtown, ont un studio, ils appellent ça un " loft " -ils disaient " loft ", c'est la première fois que j'entendais ce mot. Alors je t'emmènerai et tu verras ce loft qui est disponible et peut-être que tu l'aimeras. »

Alors je suis allée à Chamber Street, au 5^e étage. Ça convenait. Le propriétaire m'a dit que quelqu'un était déjà intéressé, Katsuda [Manakata Shiko 1903-1975 ?], cette peintre, cette femme peintre japonaise vraiment très célèbre à ce moment là.. 'Je vous préviendrai si elle ne le prend pas'. Etrangement, toute la nuit je me suis retournée dans mon lit. Ça semblait si important. Et ça l'était. Le lendemain, j'ai couru d'Amsterdam Avenue, où je vivais, à Chamber Street : " OK, alors ? " Le propriétaire m'a dit " Vous l'avez. " Je devais payer 20 dollars d'avance parce que le loyer était de 20\$ 20c par mois. Le premier concert eu lieu en décembre 1960.

C.D. : *C'est alors que vous avez rencontré George Maciunas ?*

Y.O. : Alors, un jour, après tous ces problèmes que nous avons traversés, parce qu'alors j'avais déjà des problèmes avec La Monte, on se disputait tout le temps. Alors un jour quelqu'un m'a appelé, je ne sais plus qui, pour dire : 'Ecoute, tu es finie, parce que maintenant ce type qui est venu à tes concerts au loft' – parce qu'alors les concerts du loft étaient très populaires. J'étais finie parce que ce gars avait eu l'idée de faire ça Madison Avenue, Midtown. 'Tous tes artistes vont atterrir là maintenant, tu sais'.

Bon, alors j'étais finie. Je ne m'en suis pas souciée parce qu'il y avait tant de problèmes. Mais de façon surprenante, j'ai eu un appel de George Maciunas, et il m'a dit qu'il aimerait faire une exposition de mes peintures.

C'était étrange, parce que d'abord je pensais : 'c'est celui qui doit me détruire qui m'appelle', mais il m'a appelé pour me donner ma première exposition de peintures. C'était fantastique.

J'ai dit : 'OK, je viens'. Je suis donc allée à sa galerie. Il y faisait très sombre. L'escalier était très sombre. Je suis entrée dans la galerie. Il y avait une lumière qui venait d'une pièce au fond. Tout était sombre. Et je suis entrée dans la pièce, éclairée à la bougie. Une très belle femme était assise à côté de Maciunas. Une vraiment très belle femme, comme dans un film. Il s'est avéré que c'était sa mère !

Tout ce qui semblait réalité ne l'était pas. C'était très intéressant ! D'abord, la très belle femme était la mère de Maciunas. Et la bougie c'était parce qu'il n'y avait pas d'électricité. Aussi, il avait une incroyable machine à écrire IBM... Tout le monde, dans le groupe, La Monte, Jackson Mac Low..., pensait qu'il devait être très riche ! Mais il ne l'avait pas payée. Même la galerie, c'était son ami, donc c'était gratuit. Mais pas d'électricité. Il a dit, donc on fait l'exposition, mais on a pas d'électricité.

Donc, on a fait l'exposition.

Bon, donc qu'est-ce qui est arrivé ? Un jour pendant mon exposition il y avait un ami qui faisait de la nourriture en boîte de conserve, de la bonne nourriture et très chère pour les riches. Il devait la vendre mais n'y arrivait pas. Il avait tout ça dans un coin. George et moi la mangions tous les jours.

Un jour, il a dit : 'il faut faire un mouvement de cela, nous devons avoir un nom pour ce mouvement'. J'ai dit : 'Ce n'était pas un mouvement, tu sais ; un mouvement pour moi, c'est vingt personnes qui sont d'accord que c'est un mouvement, et écrivent une position commune'. Il dit : 'Mais c'est un mouvement ! Tu dois penser à un nom'. Naturellement, je n'ai pas pensé à un nom parce que j'étais contre. Le lendemain matin, il m'a dit, regarde ça, c'est ça. Il m'a montré le mot de *Fluxus* dans le dictionnaire. Il y avait toutes sortes de sens et un en particulier, celui d' 'écoulement'; il aimait cette idée d'écoulement, de chasse d'eau. C'était son truc. J'ai dit OK ...

J'ai appris par la suite, qu'il avait déjà fait un magazine du nom de *Fluxus*. Mais je ne le savais pas alors. O.K. Mais pourquoi *Fluxus* ? Pour telle et telle raison. Mais j'étais tout à fait contre tout cela. J'avais tort en un sens, parce que, oui, c'était bien d'avoir un nom. Maintenant ça profite à beaucoup de gens en raison du nom.

C'est le moment où *Fluxus* a trouvé son nom. Beaucoup de gens ont décidé de situer le début de *Fluxus* l'année suivante, en 1962, parce que c'est quand il utilise le mot publiquement. Mais il avait déjà le mot alors, en 1961, juin 1961 je crois.

C.D. : *Alors après vous êtes retournée au Japon...*

Y.O. : Oui chez Toshi.

C.D. : *Ensuite vous avez fait des objets et des films avec George Maciunas.*

Y.O. : Oui, il m'a demandé de faire un film. J'avais un ami qui avait une caméra qui faisait des films en ralenti.

C.D. : *J'ai aimé le tube avec la balle de ping-pong...*

Y.O. : Oh vous l'avez aimé, merci. Je l'ai dédié à George, parce que... Je ne sais pas où c'est maintenant. Je ne crois pas l'avoir.

C.D. : *Pouvez-vous me parler du symposium sur la destruction, le DIAS en 1966.*

Y.O. : Pour moi ma destruction au DIAS était celle des mots. Des gens pensaient que je n'étais pas assez destructrice.

C.D. : *Pouvez-vous dire quelque chose au sujet de la Do It Yourself Fluxfest en 1966.*

Y.O. : Dance Fluxfest ?

Quand je suis revenue du Japon en 1964 tout était complètement différent. Mais George pensait toujours à moi quand il faisait des choses *Fluxus*. Et il aimait ce que je faisais, c'est ainsi que le.....

C.D. : *Et à propos de l'exposition à l'Everson Museum.*

Y.O. : Everson ? Ah Everson. Everson était mon exposition mais j'avais invité John [Lennon] comme artiste invité.

C.D. : *Est-ce que c'était Fluxus ?*

Y.O. : L'idée de *Fluxus*, pas le nom, l'idée, était une chose que George et moi partagions. C'était quelque chose à quoi nous croyions. Très fort.

C.D. : *Fluxus, c'est George Maciunas à 99% ?*

Y.O. : Oui, *Fluxus* c'est George, George c'est *Fluxus*.

C.D. : Dernière question : tout le monde semble avoir fait en même temps des Word Pieces.

Y.O. : George Brecht, La Monte Young, moi, avons tous fait des *Word Pieces* mais quand on les regarde, on voit que chacun de nous avions des caractères très différents.

C.D. : Vous pouvez lier votre travail à l'Intermedia de Higgins ?

Y.O. : Dick Higgins était loin de moi. Il faisait des choses à un niveau différent. Pas plus haut ou plus bas, mais différent.

C.D. : Qui est pour vous le plus proche des *Fluxfriends* ?

Y.O. : Je dois dire quelque chose. Charlotte Moorman a fait le *Festival d'Avant-garde* tous les ans pendant des années. La Monte Young, moi, tous les artistes de New York à l'époque, ne nous considérons pas tant que ça Fluxus. Quand George nous demandait quelque chose, comme pour un concert, nous le faisons, et quand Charlotte Moorman nous le demandait, nous le faisons. C'était pareil en un sens. Parce que Maciunas a donné le nom de Fluxus, la tendance est d'oublier les réalisations de Charlotte Moorman. Mais c'était tout autant important pour nous.

Ben Vautier [novembre 2004]

Il y a un Fluxus dans chaque ville.

C'est un entretien vidéo réalisé le 30 novembre 2004 dans la cuisine de sa maison sur les hauteurs de Nice. Il est très à l'aise...au milieu de ses chiens de ses chats. Il enlève sa chemise et se retrouve torse-nu. Nous nous connaissons bien. Il s'agit de parler spécifiquement de *Fluxus* en France pour une publication où a déjà été retenu mon article sur les quarante ans de *Fluxus* à Nice en 2003.

Dernière minute en actualité avec la soutenance de cette thèse :

La Galerie Lara Vincy, 47 rue de Seine à Paris, présente dans la même exposition, ses trois poulains *fluxus* (Charles Dreyfus, Takako Saito et Ben Vautier). *Le Summum du Luxe Fluxus*, vernissage le jeudi 5 février 2009.

Charles Dreyfus : *Est-ce toi qui a entendu parler de George Maciunas ou lui qui a entendu parler de toi ?*

Ben Vautier : Ah, ça, c'est une bonne question. George Maciunas m'a dit : 'je voulais vous connaître' et moi j'ai dit : 'j'ai beaucoup entendu parler de vous'. Va savoir. Ca s'est passé en octobre 1962, à Londres.

C.D. : *Tu n'étais pas en septembre à Wiesbaden ?...*

B.V. : Je croyais avoir été à Wiesbaden et je me suis trompé. J'ai confondu les mois...

C.D. : *Tu as confondu octobre et septembre...*

B.V. : Une fois j'ai reçu un truc pour Wiesbaden et je me suis dit que j'avais mon magasin qu'il fallait ouvrir. Je ne pouvais pas y aller pour des raisons pécuniaires, mais j'ai été invité.

C.D. : *Et c'était Spoerri qui t'avait invité ?*

B.V. : A Londres j'ai été invité par Spoerri dans le cadre des *Misfits*. Je connaissais Spoerri parce qu'il avait fait quelque chose à Nice et que j'étais très branché Nouveau Réalisme. J'ai été dans la partie du Nouveau Réalisme qui voulait s'approprier le monde. A cette époque-là, il y avait un genre de bagarre intellectuelle chez eux qui était intéressante : 'moi je prends ça, toi tu prends ceci, moi je prends ceci.' On jouait à la partie des appropriations.

C.D. : *Et tu crois que Restany avait un rôle quelconque dans les Nouveaux Réalistes ?*

B.V. : Ah oui ! Restany avait fait un très bon texte et puis il y avait quand même un genre de mythe. Il y avait une guerre entre Yves Klein et Restany. Yves Klein était, soi-disant, le maître à penser et Restany était le critique d'art dont on allait se servir pour aider le maître à penser à former cette école. Mais Restany a vite compris le truc et a fait un très bon texte qui s'appelait *Focus ou 40° sous Dada* qui a bien cerné l'opération Nouveaux Réalistes, soit prendre quelque chose dans le monde et de l'amener dans l'art. C'était une opération imaginée par Klein, mais dans laquelle César n'existait pas. Et à l'époque ils se sont dit « il faut qu'on soit plusieurs ». Donc ils ont accepté Christo avec ses emballages et quelque temps plus tard, ils ont accepté Martial Raysse. C'est moi qui ai présenté Raysse à Arman et à Klein, mais ils ne m'ont jamais pris au sérieux.

C.D. : *Pourquoi Restany te détestait comme ça ?*

B.V. : Je me suis souvent demandé pourquoi. Il pensait que j'étais un petit con. C'était son expression favorite 'Ben, petit con'. Et je crois que c'est vrai, je suis un petit con (rires). A moins que je ne sois pas un petit con. Dans ces conditions-là, il y a une autre explication : j'étais un petit con quand même et j'écrivais des textes assez méchants sur les gens. J'avais donné à Restany un 2/10 pour « *incapable de trouver autre chose de nouveau que son écurie.* » Je l'avais un peu agressé. Ensuite j'ai eu un repas avec lui dans une pizzeria de la rue Masséna où on a fait tous les deux un délire d'appropriation. Et j'ai dit à Restany 'je signe tout' et lui il a

dit ‘ Tu signes Nice ville ouverte ?’ J’ai dit : ‘Oui, je monte au Mont Boron avec un cadre et je signe *Nice ville ouverte. Oeuvre d’art à Ben.*’

Et j’ai sorti une affiche le lendemain matin *Ben signe Nice ville ouverte.* On jouait, mais dans cette pizzeria il y a eu un clash parce que j’ai senti que Restany se prenait pour un artiste et qu’en fin de compte il était jaloux. Il avait théorisé l’affaire et voulait en faire partie aussi. Il voulait jouer. Il voulait s’approprier les choses, mais en tant que critique d’art il ne pouvait pas et comme moi je m’étais approprié les poules, les coups de pied au cul, les boîtes mystère, Dieu et que je continuais à m’approprier tout, ça l’a énervé.

Après ça, en 1960, j’ai donné une conférence qui s’appelait *Tout et rien* au Club des Jeunes avec Jacques Lepage et j’avais amené un dictionnaire. Il y avait Martial Raysse qui était venu, haineux (parce qu’entre nous il y avait beaucoup de haine). J’ai dit : ‘Moi, Mesdames et Messieurs, je signe tout’, alors il m’a dit : ‘Comment tu signes tout ?’. J’ai répondu : ‘(je signe) n’importe quoi...’ Alors j’ai ouvert le dictionnaire, j’ai pointé le doigt et j’ai dit : ‘Qu’est-ce que c’est ce mot ? Matrice. Je signe matrice.’ Et il était en colère ! Il me disait : ‘Mais matrice...’ De tout ça on a beaucoup rigolé... Mais c’était ma période ‘appropriation du monde’, pas *Fluxus*. Je m’appropriais tout ce qui me passait par la tête.

C.D. : *On était en Québec en 1998, où il y avait un concert Fluxus. On était trois à table, Julien Blaine, Pierre Restany et moi, et Restany délirait sur toi.*

B.V. : Contre moi ?!

C.D. : *Oui.*

B.V. : On s’est bien attrapés. Julien Blaine délire beaucoup contre moi aussi pour des raisons politiques. Moi, politiquement, même en 58-59, j’étais ‘ethniste’. C’est-à-dire que je défendais l’idée de la pluri culturalité dans le monde et Restany ne le supportait pas parce qu’il prenait ça pour autre chose.

C.D. : *Tu faisais du théâtre...*

B.V. : Non! Pas du théâtre ! On était en compétition avec les gens du théâtre, mais ça, c'est après. D'abord je vais à Londres, en 1962, et j'invite Maciunas à venir à Nice. Là-bas j'avais assisté à un concert Fluxus raté, avec la salade d'Alison Knowles, mais je comprends comment ça marche et l'ambiance me plaît. Ils me parlent de George Brecht et là, rien que l'explication est une révélation. Maciunas ne compte pas pour moi. Au niveau créatif, celui qui compte pour moi c'est Brecht parce qu'il apporte l'*event*. Je comprends tout de suite que... je connais à peu près Manzoni, je connais Klein, je connais Arman, je ne connais pas encore César, je connais les appropriations et on me parle d'un type qui boit un verre d'eau ou qui cligne de l'œil. Pour moi, automatiquement, je le place après Duchamp. Je rentre à Nice et là j'ai beaucoup de relations avec Arman qui me tient toujours au courant de ce qui se fait à New York et au Japon. Et Arman me parle des happenings. Alors moi, je fais le mélange happening, George Brecht, *Fluxus*...

C.D. : *Arman était au courant de Gutai ?*

B.V. : Arman était au courant de *Gutai* parce qu'il était revenu du Japon. Donc, je reviens à Nice et là, il n'y avait pas d'Art contemporain, il n'y avait pas de galerie, mais il y avait une situation théâtrale. Il y avait trois troupes de théâtre : *Les Vaguants*, une qui faisait du Beckett, une qui faisait du Molière. Alors je me dis « on loue le théâtre et on va vous montrer ce que c'est, du théâtre. » Le théâtre c'est à partir de 64, mais en 63 j'annonce un grand concert *Fluxus* et je loue le Casino municipal. Je vais voir le directeur et je lui dis : 'Je loue l'endroit, Maciunas va venir, concert *Fluxus*, 500 places !' Complètement délirant ! Je pensais qu'on allait le remplir. Alors j'annonce 'dynamitage de piano' et tout un tas de trucs et le type annule tout. Et j'avais déjà acheté des gros pétards comme ça et j'ai dit : 'On en met cinq dans le piano et j'allume... le piano noir sur scène... et je fais péter le piano. Pan, pan, pan, pan, pan !' Tu vois, c'était le côté spectaculaire. Alors, Maciunas vient et je lui dis que c'était terminé et il me dit : 'Pas question, on le fait quand même !' Et il veut qu'on le

fasse au Scribe. Et là, il y avait même Le Clézio dans la salle. Et Maciunas a dit : 'ce n'est pas fini. On va le faire aussi dans la rue.' Et il organise, avec son savoir-faire, des spectacles où on gratte des pianos. A l'époque, il y avait le marché aux puces à Nice. Donc, dans mon programme, je décide que tout ce qu'il y a au marché aux puces va être vendu comme œuvre de Ben. Je mets une table et je fais ça. J'avais aussi traversé le port de Nice à la nage en tant qu'œuvre d'art.

C.D. : *C'était Fluxus...*

B.V. : Mais c'était dans le Festival *Fluxus* ! On a organisé un Festival *Fluxus* avec Maciunas. A l'époque il avait une paranoïa terrible : il croyait que la CIA voulait le tuer parce qu'il était parti d'Espagne avec les secrets de l'OTAN. Donc il se cachait chez moi. Je n'ai jamais su si c'était vrai ou si c'était de la paranoïa... Et après, il m'annonce que sa mère était la secrétaire de Staline ou de Trotsky. Est-ce que c'était vrai ou pas ?... Je découvre toute cette atmosphère. Maciunas était quelqu'un à qui à aucun moment je ne pouvais dire 'quelle est ta pièce ?' Il disait : 'On a besoin de peindre le piano en blanc. Personne n'y a pensé, je prends ça pour moi.' Mais si tu lui avais dit : 'Je peins le piano en blanc', il aurait dit : 'Pièce de... Dreyfus'. Il aurait été content, il aurait annoncé la pièce de Dreyfus. Il prenait les idées des autres. Un jour je lui parle d'Olivier Mosset comme ça, par hasard. Je lui dis : 'Il y a un type qui fait des ronds.' Il dit : 'Très bien ! *Fluxus*.' Le lendemain matin il sort les boîtes *Fluxus* avec tous les O. Mosset ne le savait même pas, il est tombé des nues. Ça c'était l'esprit de récupération d'individus.

C.D. : *Quand il a fait son grand diagramme, il était passé chez moi me demander des renseignements mais il ne vérifiait même pas, il ne s'intéressait jamais au passé mais toujours au futur. Il avait toujours un projet.*

B.V. : Il voulait s'asseoir sur le passé. Par exemple, le *Bauhaus* l'intéressait pour telle raison, Malevitch pour une autre. Et après, basta ! Il ne faisait pas une étude de Malevitch, une étude du *Suprématisme* ou de quoi que ce soit. Le *Bauhaus* pensait à un moment donné détruire la

culture, l'amener au peuple. Et Maciunas voulait faire la même chose avec le *Mass art* et toutes ses théories politiques.

C.D. : *La place qu'il t'accorde dans sa dernière interview avec Larry Miller, est énorme.*

B.V. : Je ne savais pas. Il n'aurait pas dû m'accorder cette place là car je l'ai trahi un an avant qu'il ne meure. Je ne l'ai pas trahi comme Yôko Ono l'a fait, mais je l'ai trahi mentalement. Je n'étais plus d'accord : je trouvais qu'il dictait trop les choses, il décidait trop facilement et il avait besoin de Takako Saito pour remplir des boîtes, d'un autre type pour faire des boutons. Je trouvais que les individus qu'il avait pris - j'ai eu peut-être tort - il ne les avait pas pris parce qu'ils étaient originaux, il les avait pris parce qu'ils étaient obéissants. Il avait une équipe d'obéissants et moi je n'étais pas du tout obéissant. Voilà. Quand il s'est fâché avec Dick Higgins, j'étais avec lui. Quand il s'est fâché avec Ono, j'étais avec lui. C'est-à-dire, j'étais pour lui. Mais je n'ai pas voulu être avec lui jusqu'au bout.

C.D. : *Le thème c'est Fluxus en France. Tu crois que ça a un sens ?*

B.V. : Oui et non. *Fluxus* et l'Allemagne n'a pas de sens non plus. Ceci étant, l'expérience de *Fluxus* à Paris était un échec, parce que quand ils sont venus, ça s'était transformé en poésie visuelle. Paris était fortement poésie visuelle et il y avait les Lettristes. Et il y avait un danger que Fluxus tombe dans la poésie visuelle ou dans le happening et ça allait être du théâtre et du spectaculaire. Je trouve qu'il faut prendre deux petits apports : *l'event*, qui vient de George Brecht, est simple, apporte l'amateurisme, l'humour à la rigueur et apporte le nouveau dans la musique. Tandis que le happening c'est du théâtre qu'on continue, c'est se mettre dans du plastique et se rouler par terre et la poésie visuelle c'est des exercices pour sténodactylo qui s'ennuie.

C.D. : *Et les autres artistes français, comme Guillaume, Guinochet, Serge III?*

B.V. : Ils sortent de moi, Guillaume, Guinochet et compagnie, mais indirectement. Le problème c'est que personne n'appelait ça *Fluxus*. Moi,

j'étais un grand mégalo et je pensais faire de l'Art Total. Vostell était un grand mégalo, il voulait faire *Dé-coll/age*. Beuys était le seul qui ne faisait pas *Fluxus*, mais il décida d'appeler son truc *Fluxus*. Tandis que nous qui faisons du *Fluxus*, on ne voulait pas appeler notre truc *Fluxus*.

C.D. : *J'étais chez Vostell en Espagne et je suis tombé sur un catalogue où Beuys avait écrit 'Fluxus' sur tous ses dessins de 1946-47.*

B.V. : Mais lui, c'est bien simple. Il a fait le coup du *Veni, Vidi, Vici* et il a mis du Fluxus partout. Et c'est le problème : les Allemands voient 'Beuys Fluxus' et il est *Fluxus* dans deux ou trois pièces, mais pas dans son expressionnisme, pas dans sa margarine et pas dans son truc.

C.D. : *On parlait de Guillaumon...*

B.V. : J'ai toujours pensé en termes de 'Post-Fluxus'. S'il y a demain un jeune qui vient ici et qui me dit : 'Ben, je viens d'inventer une nouvelle pièce : je me mets des menottes à la main et je joue du piano'. Je dis : 'C'est *Fluxus* !' Je prends ! Pourquoi ? Parce qu'il y a les composantes. Les ingrédients de *Fluxus* sont *l'event*, l'humour et l'indétermination de John Cage. C'est une pièce qui fait rire, c'est une pièce où le rythme musical est indéterminé. Le jeune qui vient me proposer ça, je lui demande s'il veut faire partie de *Fluxus*. Guillaumon qu'est-ce qu'il m'a proposé ? Il est venu et il m'a dit : 'Je fais des tableaux vivants.' Alors j'ai dit 'C'est *Fluxus* !' Guinochet et Bozzi il y avait en plus de ça l'art d'attitude comme un élément non-Fluxus, parce que *Fluxus* contient l'attitude envers l'art. Fluxus n'est pas un produit d'art, ce n'est pas l'artiste qui vient et qui dit : 'Ca je l'ai fait. Regardez, c'est signé. C'est moi qui l'ai fait.' C'est pour ça que *Fluxus* est contre Arman, contre César, contre le Pop... Parce que ce sont des produits d'art. *Fluxus* contient une attitude de 'Ah ! C'est extraordinaire...' pour rigoler. Bien sûr les artistes *Fluxus* ont créé des produits, comme Nam June Paik, mais, ceci dit, il y a un esprit Paik. Il jette un piano par terre, on le lui remonte, il rejette le piano par terre même dans une chaise de paralysé, je trouve ça extraordinaire ! Je dirais qu'il y a des artistes comme Charles Dreyfus le petit jeune parisien qui déambule. Moi, quand tu déambules, je dis : 'C'est bon !'.

C.D. : *On n'a pas parlé de Serge III...*

B.V. : Serge III est une étoile qui monte en ce moment, je ne sais pas pourquoi. En réalité, Serge III n'y croyait pas tellement. Il espérait faire une pièce de théâtre qui marcherait, mais il s'est aperçu que le théâtre, c'était nul. Il a fait les pièces *Fluxus* comme acteur avec moi. Je l'avais embauché parce que j'avais besoin d'acteurs, et il était assez large d'esprit pour accepter. Il a joué avec nous et il a compris que c'était pas mal. Il a été avec moi en Tchécoslovaquie où il lui est arrivé un malheur parce qu'il buvait trop, mais entre autres parce qu'il a eu le geste de donner son passeport. Il a fait quelques pièces originales...

C.D. : *La roulette russe...*

B.V. : La roulette russe, il y a du pour et du contre. Moi, je dis qu'on ne sait pas. Je serais d'accord pour lui donner le bénéfice du doute. Ceci dit, après, on l'a engueulé. Quand j'ai monté les gens à Paris pour faire *Fluxus* je leur ai dit : 'Il y a quand même une règle dans *Fluxus* : on montre la vérité et la réalité. Si on mange sur scène c'est qu'on doit avoir faim, si on boit, on doit boire vraiment. Pas d'eau en disant que c'est du Gin. On doit montrer la réalité parce que la réalité se suffit à elle même.' C'est un premier principe *Fluxus*. Donc, quand il a fait sa roulette russe j'ai pensé qu'il avait une pièce très forte. Il avait une pièce où il y aurait pu avoir un mort. Mais c'était très important que ce ne soit pas du théâtre parce que, s'il n'y avait pas eu de balle, ça aurait été du théâtre. Donc, admettons-le, je pense qu'il nous faut des petits maîtres *Fluxus*, il est nécessaire que les gens trouvent le côté positif chez Serge. Et il y a plusieurs idées positives. *Le Contenu*, on lui a dit que c'était une pièce d'Oldenburg, alors que ce n'est pas vrai : c'était à lui cette idée du contenu minimum. Le contenu/contenant c'était une bonne idée.

C.D. : *L'armoire, c'était bon, ça...*

B.V. : C'était bon, l'armoire. Mais l'armoire, c'était une idée à moi mais ce n'est pas grave... Je lui ai dit : 'Il faut que tu fasses à Beaubourg quelque chose de beau. Donc on fait l'armoire.' Et il était un peu

flemmard. Un jour il a une bonne idée et il a dit qu'il allait faire de l'auto-stop avec un piano. Alors je dis : 'Magnifique ! Pour aller jusqu'à Paris. *Fluxus* !' On le met dans les *Gestes* pour le *Festival non-art*. Je trouve le piano, je vais le chercher chez l'Abbé Pierre, j'amène le piano, je le mets dans la rue, on appelle les photographes, on le prend en photo. Je lui dis : 'Tu fais quand même du stop pendant une demi-heure.' Un camion s'arrête et lui propose de l'emmener et il y a Serge qui n'y va pas. Bon, d'accord. Je trouve qu'il aurait pu au moins aller jusqu'à Marseille. Donc, il n'y croyait pas assez. Parce que, pour moi, c'est un problème de foi. Il faut croire. Yves Klein, par exemple, les *Monochromes*, il y a cru. A un moment donné, il a cru que c'était un geste important dans l'histoire de l'art et il l'a assumé. Yves Klein assumait les choses jusqu'au bout.

C.D. : *Et Villefranche, c'était la bouteille, ils étaient saouls tout le temps ?*

B.V. : Ah non ! Pas du tout ! Villefranche, c'était plus important que tu ne crois. J'étais commerçant et je gagnais ma vie en vendant des disques, alors je me suis dit : 'Il faut qu'ils gagnent leur vie, qu'ils ouvrent une boutique, il faut que ça marche, qu'ils aient des produits à vendre.' J'étais obnubilé par le commerce. Et George Brecht et Filliou n'étaient pas commerçants. Quand ils sont arrivés là-bas, j'ai organisé la première expo. Et quand tout le monde est arrivé, il y avait un petit panneau marqué : 'On est au bar'. C'était tout à fait dans l'esprit de George Brecht et de Filliou, qui était un esprit d'escalier que je n'ai pas bien compris. Je les admirais. J'étais un incondicional de George Brecht, mais je voulais que le commerce marche.

Anne Vautier : Et tu n'avais pas une grande admiration pour Filliou...

B.V. : J'avais une admiration pour Filliou mais pas pour les mêmes raisons... Je ne comprenais pas comment on pouvait défendre le ratage. Ça, c'était peut-être une erreur de ma part... Une erreur d'analyse. Mais quand même, je maintiens qu'on voit dans Filliou des choses qui n'y sont pas. Mais je ne sais pas quoi au juste...

C.D. : *On les met nous-mêmes...*

B.V. : Oui, on a envie de nous y mettre nous-mêmes... C'est presque un esprit bouddhiste. Tu as envie de croire dans le rien, et de croire dans le tout et de croire dans le vide. Et donc, quand tu attrapes quelqu'un qui te dit : « ben, écoute, je n'ai rien à faire ce soir... »

Quelle sagesse incroyable !

C.D. : *Quelle est la différence avec Yves Klein, par exemple ?*

B.V. : Yves Klein c'était : 'Touche pas à mon territoire ou je te casse la gueule !' Filliou c'était : 'On verra bien', 'On ne sait jamais', 'Qui sait ?', 'Viens, on va boire un coup d'abord...'

C.D. : *Et Alocco ? La revue Identités ?...*

B.V. : *Identités* était un journal qui avait bien compris qu'il y avait une énergie *Fluxus* et il s'en est servi. Quand on a monté notre troupe de théâtre, on a pris tout un tas de gens autour de nous : Dany Gobert, qui est devenu un écolo... un tas de garçons et de filles, Robert Bozzi et Robert Erébo. Erébo (comme Ribemont-Dessaignes pour *Dada*) a eu une période 'Dada-Fluxus' très forte. Il a écrit des pièces, j'en étais malade de jalousie tellement elles étaient belles, sans concession. On a loué une fois le théâtre de L'artistique... Et il a joué les Pensées de Mao Tsé-Toung au piano en transformant les notes en lettres et chaque fois qu'il y avait un point il faisait le tour du piano et il me lavait les pieds. Dans une autre pièce, il me frottait le dos avec de la crème à bronzer. Des pièces extraordinaires ! Il y avait peut-être 50 personnes dans la salle, puis il n'y en avait plus que deux et tout le monde partait... et il continuait pendant quatre heures. Ah, ça c'était très fort... Il était sans concession avec le public : 'J'en ai rien à foutre !' Pire qu'Erik Satie. D'ailleurs, la pièce s'appelait *Bottez-leur le cul à cette bande de cons !* C'est une pièce magnifique et moi j'étais fasciné par les pièces d'Erébo. Bozzi c'était plus humoristique : après Fluxus, après Maciunas, en 63 ou 64, je ne me rappelle plus, il nous a invités à la messe de l'Eglise Notre Dame, comme concert *Fluxus*. On est rentrés dans la messe, il nous a dit de passer au bénitier, où il avait mis un poisson

rouge, et faire le signe de la croix. On a assisté à la messe comme à un concert *Fluxus*. Et en sortant il nous a dit : ‘J’espère que mon concert vous a plu.’ C’était très fort. Bozzi, Erébo, c’était bon. Alocco, nul. Vraiment nul. Je le dis sincèrement. La seule pièce qu’il revendique, *La table*, n’est pas de lui, elle est de moi. Mais comme j’avais besoin de monde (j’étais comme Maciunas...) Je disais : ‘On met une table’ et si l’autre disait : ‘Oui, on met une table comme ça’, je disais : ‘Oui, oui, c’est une bonne idée ! on le fait.’

C.D. : *Tu poussais...*

B.V. : Un peu. Mais *La table* était une idée 100% à moi. Après j’ai eu une autre idée : quand on s’est aperçu qu’il n’y avait pas beaucoup de monde qui venait, on a inventé une pièce qui s’appelait *Personne*.

Donc, ce jour-là il y a eu du monde qui est venu et on leur a interdit de rentrer, ils pouvaient juste regarder la salle vide à travers un trou de serrure. C’était pas mal... Et on a joué sur scène. Ça, c’était entre 64 et 66. On est allé à Paris. A Paris on a donné le premier grand concert *Fluxus*. Deux concerts *Fluxus*. Il y en a eu un dans lequel je jouais une pièce... je devrais être mort aujourd’hui ! Il y avait George Brecht qui faisait l’*event* et Nam June Paik qui faisait de l’*event* expressionniste. J’ai voulu donc battre Nam June Paik avec une pièce qui s’appelait *La hache*. Je m’étais bandé les yeux et je descendais la salle en tournant la hache au dessus-de ma tête. Je me disais qu’ils allaient tous partir et il y a eu deux filles qui sont restées là, assises, tétanisées. Et moi, avec ma hache, je ne les voyais pas. Heureusement il y a quelqu’un qui s’est jeté sur elles sinon je les décapitais toutes les deux.

A.V. : Et il y avait une pièce qui était assez dangereuse, *Bagarre...*

B.V. : *Bagarre* était une de mes classiques que j’aimais beaucoup. En fin de compte, celui qui m’a expliqué comment jouer *Fluxus* ce n’était pas Maciunas, c’était Spoerri qui avait immédiatement compris l’esprit *Fluxus* et comme il avait fait cinq, dix ans de danse et du théâtre... Il m’a dit : ‘Ben, j’ai compris comment il faut faire : il te faut une pièce simple, deux

pièces simples et quand ils croient que tu va faire une troisième pièce simple, tu leur fais un choc !' Donc, je jouais une pièce de George Brecht, verre d'eau... une pièce de George Brecht, serrage de main... une troisième pièce : paf ! on leur tapait dessus ! (rires) Et on appelait ça de la musique. C'était pas mal... Et puis à Nice, ce qui nous plaisait c'est qu'on avait une stimulation parce que les défenseurs de Beckett et de Molière nous détestaient. Il y avait la bande à Ionesco, la bande à Beckett et la bande à happening-Ben.

C.D. : *Et Lebel ?*

B.V. : Il faut reconnaître que Lebel, c'est quelqu'un qui ouvre les portes. Il faisait Libre expression à Paris et il a invité des gens. Il avait complètement raison : il a invité Brion Gysin, il a invité Ginsberg, il invitait les poètes, il invitait tout le monde. Il m'a fait venir à Paris, voyage payé, et on a joué deux ou trois bonnes soirées. J'ai joué une pièce appelée *Public* (c'est regarder le public pendant quatre heures) et Spoerri qui était dans la salle avait dit : 'On va le laisser faire, on va faire à manger', ils avaient transformé la salle en autre chose, mais ma pièce existait.

C.D. : *Mais ça, tu l'avais fait sur la Promenade des Anglais...*

B.V. : Oui, mais quand même c'était la première fois que les gens venaient payer cinq francs pour entrer dans une salle pour voir un mec les regarder. C'était une pièce très dure. Lebel était sur-réalisant et j'étais anti-surréaliste. Je trouvais que le *Surréalisme* était moins fort que le *Dadaïsme*. Le *Dadaïsme* était une grande rupture, le Surréalisme avait besoin d'esthétique et de beauté. Je trouve que le *Surréalisme* se perdait dans l'esthétisme, avec Léonor Fini etc. Ce que Lebel faisait, quand il pendait des poupées, des bouts de viande et des trucs comme ça, c'était du happening surréaliste et je trouvais ça moins fort que le geste cagien. A l'époque je faisais de la théorisation. Je disais : 'Là, c'est les surréalistes, on en a rien à f..., là c'est les post-dadaïstes, les *Fluxus*, on en a à f...'

Je divisais le monde.

C.D. : *Il y avait des problèmes très personnels aussi. Maciunas et Kaprow ne se sont jamais entendus...*

B.V. : John Cage enseignait à la *New School for Social Research* et il avait deux élèves : Kaprow et George Brecht. Brecht sort et crée *l'event*, Kaprow sort et crée le *Happening*. Quarante ans plus tard, George Brecht vit toujours, *l'event* est toujours très fort et Kaprow, qu'est-ce qu'il fait ? Ses pièces aujourd'hui tendent vers *l'event*. Kaprow aime le grand, il a du muscle, il a besoin de deux cents pneus ou de 500 kilos de quelque chose tandis que Brecht, il te donne un verre d'eau, c'est tout. Mais ça je ne le reproche pas. Kaprow a abandonné le côté théâtral pour aller vers *l'event*. Je dis, George Brecht a gagné, 4 à 0.

C.D. : *Pourquoi tu parles tout le temps de George Brecht et pas de La Monte Young ?*

B.V. : La Monte Young était le premier créateur, peut-être. Et c'est vrai que, quand on regarde historiquement le livre *An Anthology*, on regarde les dates (c'est une bagarre de dates...), on va trouver que les *events* de La Monte Young viennent à peu près six mois avant ceux de George Brecht, ou à peine. Mais les *events* de La Monte Young, sur carte, sont très simples : *Draw a Straight Line and Follow it*, ils contiennent une envie de durée. Tandis que *l'event* de Brecht se résume à boire un verre d'eau, fermer une porte. Et l'autre a besoin d'une durée et dans la durée il va marquer sa présence. La durée c'est moins fort que *l'event*, d'après moi.

C.D. : *Yôko Ono allumait des allumettes dans son placard. Chacun peut raconter ce qu'il veut...*

B.V. : On devrait prendre les publications, y compris moi, pour me remettre à ma place quand je raconte des blagues. Il faut voir les dates qui correspondent à un événement vraiment réalisé quelque part. Par exemple, mon conflit de dates avec Manzoni : les sculptures vivantes, j'ai les ai faites six mois avant lui. J'ai un certificat : j'ai acheté Le Clézio en tant que sculpture vivante en 1959, mais je ne l'ai pas mis sur un socle. Manzoni fait ça six mois après sur un socle.

C.D. : *C'est toujours ton idée de nouveau, ça...*

B.V. : Ce n'est pas le nouveau, c'est les apports qui comptent. Peut-être, quelqu'un dit : 'J'apporte une attitude' et il faut savoir le voir, 'J'apporte presque rien.' (il faut savoir le voir), 'j'apporte une absence', (il faut savoir le voir). Ca, il faut devenir spécialiste de pouvoir voir chez tous ces *Fluxus* l'art d'attitude... Par exemple, Guinochet, on croit qu'il apporte rien. Moi, je crois qu'il apporte beaucoup. Guinochet abandonne l'Art contemporain pour aller peindre Place du Tertre. Ou il le fait exprès, ou il ne fait pas exprès. Ou c'est une attitude envers l'art et ça m'intéresse.

C.D. : *On s'éloigne de Fluxus en France...*

B.V. : Je pense qu'il y a un vent, pas en France seulement, qui sort de Cage, Duchamp, *Zen* et *Dada*, qui gagne du terrain. Les gens s'en aperçoivent ou pas, s'y attachent ou pas. Il y a une situation *Fluxus* en France qui existe, comme un iceberg ou comme un ours qui dort. Et c'est positif. Et il peut avoir des pays qui, parce que ce vent n'est pas passé, sont encore accrochés à une représentation et il y a très peu de gens (il n'y a que quelques mail artistes) qui arrivent à capter ce qui se passe. Par exemple, si on prend la Hongrie avec *Artpool* et deux ou trois artistes, on a l'impression que, là, ils sont dans le vent. En France, on est beaucoup. Et on est beaucoup à Paris. Je pourrais les citer, ils sont quinze ou vingt à Paris. C'est pour ça que je voudrais que l'on fasse un festival, non pas *Fluxus*, non pas le côté *Fluxus* archéologique. Parce que le grand danger aujourd'hui dans *Fluxus*, c'est les archéologues qui viennent et qui disent : ah gna gna... Eric Andersen, Ben Patterson on en a fait le tour - et Dieu merci, Ben Patterson reste vivant, reste actuel, il vient de faire le Transsibérien. Donc, il y a la possibilité de donner un vent *Fluxus* à Paris, ou à Nice comme on a fait. J'étais très content de ce qu'on a fait à Nice.

C.D. : *Fluxus en France, c'est vivant ?*

B.V. : *Fluxus* en France, c'est vivant. Il y a eu Gibertie, par exemple, dans un coin perdu à Périgueux, qui a fait quatre ou cinq pièces *Fluxus*, avec un ego qui souffrait, avec une angoisse, avec tout ce que tu veux.

Mais quand on voit le travail de Gibertie, d'Agullo, il y a à un moment donné quelque chose de *Fluxus*, de presque suicidaire. Après, je pourrais te dire d'autres villes. Il y a toujours un *Fluxus* dans chaque ville, quelque part, qui se cache.

C'est une belle phrase ça !

Reproduit dans la revue 20/21. siècles, Cahiers du Centre Pierre Francastel, université de Paris X Nanterre, n° 2, *Fluxus en France*, sous la direction de Bertrand Clavez, automne 2005, pp.137-146

Eric Andersen [octobre 2008]

Cette interview est réalisée par e-mail. Commencée le quinze octobre 2008, Eric me signale à 13h 03 de Copenhague à Perpignan et à partir du 30 novembre 2008 de Copenhague à Montréal. Elle se termine aux environs du 17 décembre 2008. La communication par internet (préfigurée par *Fluxus*) n'existait pas en 1973 et j'utilise déjà une technologie qui ne s'appelle plus guère 'nouvelle technologie'.

Avec Eric Andersen, Ben Patterson et Ben Vautier, nous formons un 'mini groupe fluxus' et avons réalisé un grand nombre de concerts *Fluxus* ensemble. Pour cette raison je connais très bien Eric Andersen. Dans les années 80 nous avons été des piliers de la Fondation D.A.N.A.E. Il m'a invité comme 'commissaire' à Nicolaj Kirke à un hommage pour Arthur Koepke. Pour les 'fluxus historiques' j'ai montré les films tournés par George Brecht et Robert Filliou à Villefranche-sur-Mer au milieu des années soixante. Anderson m'avait aussi demandé de choisir un jeune créateur. Mon choix c'est porté sur Stéphane Bérard à l'humour décalé.

(J'ai rencontré Eric Andersen à Venise, Malpartida, Gijon, Québec...)

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

Charles Dreyfus : *Pourquoi certains artistes s'accrochent-ils désespérément au terme Fluxus ?*

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

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

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

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

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

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

E.A. : Je connaissais quelques partitions de La Monte. Elles ne s'appelaient pas *word pieces* à l'époque. Je ne connais pas les *event pieces* de George avant 1962. J'appelais mes propres pièces *Occurrences* pour les différencier à l'époque, des Happenings, Actions, Art Total, Non Art, etc. etc. etc. à l'époque.

C.D. : *Le mot Opus veut dire traditionnellement une classification (à l'intérieur de l'œuvre d'un compositeur). Et Pour toi ?*

E.A. : Opus veut dire travail. Son pluriel est Opéra. Cela peut se référer à la musique ou à quelque chose d'autre.

C.D. : *Peux-tu me décrire une ou deux de tes pièces datant de 1960-1961 ? Tu avais un concept spécial ?*

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

Opus 11 from 1960

Demander au public de quitter la salle.

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

Jouer la fréquence et durée annoncées et demander au public de retourner dans la salle de concert.

Opus 13 from 1961

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

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

Dire au public que si certaines de ces pièces obtiennent le même nombre de votes, elles seront, alors, toutes les deux (ou toutes les trois) jouées. Si aucune des pièces n'obtient de votes, elles seront toutes jouées.

Ensuite demander au public de voter : ils peuvent écrire sur une feuille de papier, lever la main, crier, etc.

Jouer la pièce gagnante ou les pièces gagnantes à l'aide d'un métronome.

Adagio=72 - Andante=92 - Allegretto=120 - Allegro=144 - Presto=192.

Chaque mouvement doit au moins durer deux minutes.

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

C.D. : *Pourquoi les historiens d'art parlent d'un tournant conceptuel entre 1959 et 1960 ?*

Pourquoi ne te mentionnent-ils jamais ?

Pourquoi parlent-ils seulement des 'event scores' de George Brecht et des 'word pièces' de La Monte Young ?

Julia Robinson dans sa thèse (2008) prétend que George Brecht était le premier dans tournant conceptuel. C'est comme une bataille : George Brecht fut le premier alors qu'advient-il ?

Est-ce que cela veut dire que La Monte Young a copié George Brecht ?

Pourquoi n'es-tu pas mentionné sur l'affiche de Nicolaj Kirke (novembre 1962) ?

Pourquoi dis-tu toujours que George Maciunas était un piètre organisateur ?

E.A. : Les historiens d'art ne sont le plus souvent pas très forts ou des théoriciens capables. Ils sont concernés principalement sur la biographie et la chronologie. Des horizons très limités. Lorsqu'ils parlent d'un 'tournant conceptuel' entre 1959 et 1960 ils veulent certainement dire que la compréhension et la pratique de l'art comme Intermedium émergent dans les années 1958-62. Cette observation n'est certainement pas un 'concept' mais exactement une compréhension et une pratique. Beaucoup de gens étaient super actifs en différents points du globe. Julia se focalise sur George parce qu'elle était commissaire d'une de ses expositions au Ludwig Museum. Des millions d'autres approches pourraient être choisies. Personne ne fut premier de toute façon. Beaucoup de tentatives parallèles coexistaient. En ce qui me concerne, il y avait une orientation spécifique vers le public, le temps, le changement et le manque de confinement. Pourquoi ils ne me mentionnent jamais est probablement du au fait que j'ai réussi à éviter de l'on étiquette mes travaux. De façon absolument contraire

à Ben, je n'ai pas d'égo. Je n'étais pas mentionné sur l'affiche du Nicolaj parce que je n'étais pas en ville pendant les préparations. Je suis juste arrivé pour la première soirée. Beaucoup de personnes qui y sont inscrites ne sont jamais venues. Malgré toutes les préparations faites par DUT pour la première soirée ce fut une inorganisation totale et charmante. Je n'ai jamais dit que Maciunas était un très mauvais organisateur. Il était au contraire très bon. Mais il n'a jamais compris *Fluxus*.

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

E.A. : Cette pièce et la seconde de *Two Contributions for the Theater* de Dick Higgins. Les instructions pour les performeurs étaient :

Choisis quelque chose devant arriver - Attends que cela arrive - Et va-t-en

Les performeurs furent Dick Higgins, Alison Knowles, Wolf Vostell, Ben Patterson, George Maciunas, Arthur Köpke, Emmett Williams et moi-même. Personne ne savait ce que les autres performeurs attendaient pour devoir quitter la scène. Emmett décida d'attendre que tout le public soit parti avant de pouvoir quitter lui-même la scène et est allé derrière la chaire pour se faire oublier du public. J'ai choisi que je devais quitter la scène à la suite d'Emmett.

Alors Emmett était caché et moi j'étais au milieu de la scène attendant qu'il s'en aille. J'attendais depuis 45 minutes. Alors que le public après cinq ou dix minutes faisait tout pour me faire partir. Ils m'offraient des cigarettes, de l'argent, des femmes, chantaient, criaient, me maudissaient, imploraient. Rien n'y fit je restais là attendant la sortie d'Emmett. Après 45 minutes, il a dû aller aux toilettes et j'ai donc pu quitter la scène. La performance, qui eut lieu au Nicolaj en novembre 1962, était une première mondiale. Je ne crois pas que la pièce a été refaite. C'est très dommage, car c'est l'une des meilleures pièces qui ont été écrites.

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

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

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

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

E.A. : Oui, qu'est-ce que c'est 'Lighting piece' automne 1955 ?

C.D. : *LIGHTING PIECE*

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

Automne 1955

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

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

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

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

C.D. : *A propos de cet antidote si je te comprends bien il n'y a pas de 'besoin'. Mais peux-tu y voir quelques plaisirs avant, pendant, après ? Quelle sorte de plaisirs ? Alors le public ressent le même plaisir que toi ?*

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

C.D. : *Des formes d'accord, mais en tant que musicien quelque chose qui a avoir avec le temps, ou l'espace...ou...*

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

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

E.A. : *Fluxus a commencé comme une rencontre pour des artistes qui faisaient déjà de l'Intermédia bien que ce terme ne fut utilisé seulement quelques années plus tard. Fluxus fut plus une conclusion d'autre chose. L'InterMedia' a fait surface autour de 1958 et Fluxus est devenu une*

plateforme en 1962 et a servi de point de rencontre jusqu'en 1964, la plupart d'entre nous s'étaient rencontrés avant 1962.

La plateforme *Fluxus* n'a rien amené de nouveau mais donna naissance à l'augmentation de l'énergie et établir un network global parmi les artistes. Cela peut être compris comme un internet d'avant l'ordinateur. Dans les années 62-64 Maciunas était une sorte d'archiviste et de secrétaire mais certainement pas un leader ou un fondateur.

Son rôle comme créateur de SoHo est beaucoup plus important et le montre comme un designer exceptionnel et un entrepreneur social, ce qu'il fut.

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

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

En ce moment une superbe exposition intitulée *Fluxus East* voyage à travers l'ancien bloc soviétique. Beaucoup d'excellents artistes 'InterMedia' de la période 1962-1989 sont montrés.

Des artistes qui n'ont jamais reçu l'étiquette *Fluxus* parce qu'ils ont été mis à l'écart du network. Mais ils auraient aussi bien pu y être inclus.

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

1) le Network est une bande d'épigones

2) on peut 'reconnaître quelque chose du défunt Fluxus' dans le network éternel.

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

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

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

E.A. : En ce moment je travaille à la vente d'un projet avec trois satellites avec Dubaï. Cela va devenir les premières étoiles construites par des êtres humains et coûter 150000 euros. Ce projet, qui a gagné le *Prix de la Tour Eiffel* en 1989, sera finalement réalisé par les Arabes.

Ben Patterson [novembre 2008]

Une interview via internet au mois de novembre et décembre 2009. (Wiesbaden/Perpignan, Wiesbaden/Montréal). A Québec, lors qu'un Festival de Performance j'avais été à deux doigts d'interviewer Ben Patterson. Je le connais tellement bien et mon intérêt pour Fluxus court depuis tellement d'années (1974) que cela devenait un peu ridicule de poser toujours les mêmes questions. C'est l'un des deux survivants de l'aventure de Wiesbaden en septembre 1962, avec Alison Knowles. Encore un monstre *Fluxus*, George Brecht nous a quittés le 6 décembre 2008, ce qui m'a rempli de peine.

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

Comme pour Eric Andersen, j'ai demandé à Ben Patterson de choisir lui-même la première question. Leurs réponses pendant deux mois se sont croisées sur le Net.

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

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

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

B.P. : Ce n'est pas une question facile pour moi

Premièrement parce que cela c'est passé il y a très longtemps (plus de 45 ans) et deuxièmement parce que je ne suis pas un historien ou un journaliste d'art, ou un critique d'art.

Mais je vais essayer de te donner 'mon point de vue' sur cet état de fait.

Premièrement, pour clarifier ma distinction entre 'journaliste d'art' et 'critique d'art' :

1) Pour moi, un journaliste d'art se doit seulement objectivement, de décrire le 'quoi, où, quand, qui et comment' d'un *event* (exposition ou performance dans le sens le plus large) présenté au public comme de l' 'art' (dans ce cas je pense aux articles écrit par Siegrid Bonk dans les journaux de Cologne, couvrant mes performances à la galerie Haro Lauhus et au Studio de Vostell en 1961.)

2) 'le critique d'art', de l'autre côté, offre un jugement subjectif sur de tels *events*

Se détachant d'un point de vue local, avec du social, du culturel, du psychologique, les faits historiques qui influencent de tels 'jugements subjectifs' et bien sûr qui varient 'd'un art critique à un autre'. Néanmoins, lorsqu'un phénomène ou un 'mouvement' prend des dimensions globales, alors, même le plus dur ' jugement subjectif de critique d'art' sent le besoin de 'rester avec le troupeau' lire à la même page', 'faire partie de la communauté'.

Ce n'est qu'une question de SURVIE.

Alors, nous arrivons dans la période 1958-1968...Selon moi, la seconde grande révolution culturelle du 20^{ème} siècle (la première bien sûr étant 'Les rugissantes années vingt', 'l'âge du jazz', et ses 'arts harbinger', *Dada*).

En 1958, le monde avait, plus ou moins, surmonté les dévastations physiques de la Seconde Guerre Mondiale. Alors, il y eut un espace/temps à considérer. Quelles avaient été les circonstances sociales, culturelles, philosophiques, qui nous avaient amené à un tel désastre. L'heure était venue pour l'action radicale. Pour certains la 'révolution culturelle' de Mao était l'avant-garde'. Aux U.S.A. 'le mouvement des droits civils' emmenés par Martin Luther King, avec l'un de ses plus grands moments avec 'la marche à Washington pour le travail et la liberté' le 23 août 1963 (ceci dit en passant j'étais l'un des 250.000 marcheurs.) 'JFK' a été assassiné le 22 novembre 1963. Watts et Chicago ont brûlé en août 1965. Pour arriver à 1968 'le temps du printemps' apparut à Prague et à Paris.

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

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

Nous ne sommes pas nés d'un 'Manifeste Fluxus' (cela est venu beaucoup plus tard, et la plupart de ces manifestes ne furent jamais signés par 'les artistes fluxus'). Nous étions vraiment des âmes sans domiciles, qui ont été contentes de trouver un radeau assez grand pour nous supporter/sauver tous. Si nous avons survécu si longtemps, c'est probablement du à cette diversité... par le fait ne n'être pas ficelés à un seule idée/manifeste, les changements d'environnement se trouvant ainsi plus facilement acceptés.

Maintenant revenons à ta question : tu peux voir dans ce que je viens de dire, que je crois que ce qui s'est passé, provient du fait que cette

révolution globale et culturelle, ne pouvait pas être plus longtemps ignorée. En général les critiques d'art ne sont pas si bêtes, et d'habitude ils savent reconnaître, lorsqu'il y a 'assez de choses' pour pouvoir en parler. Le public veut savoir pourquoi et qu'est-ce que cela veut dire. Le vieux 'mode de rejet conservateur' s'arrête alors de fonctionner. Il est temps d'enfourcher un nouveau cheval et espérer qu'il va bien courir.

(Après tout, au 'tour de table philosophique', il n'y a qu'une seule place pour un conservateur pur et dur. Finalement, le changement se résumait à la SURVIE. Le sexe et le scoop font vendre (et vous pouvez garder votre boulot dans le journal)

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

B.P. : En ce qui concerne mon 'virage' de 'Stockhausen à Cage : NON, avant ma rencontre avec John Cage, je n'avais pas de 'concept particulier' J'avais exploré de la musique électro/bandes magnétique 'primitive' à Ottawa au Canada avec Hugh LeCain l'année précédente. Mon esprit et mes oreilles étaient ouverts à tout. Cage et l'enseignement offraient une ouverture exceptionnelle et un éventail de possibilités pour de futures explorations. Je suis parti en Allemagne en 1960 pour en apprendre plus sur la 'musique électronique'. Le plus grand centre mondial pour cela était la radio ouest-allemande de Cologne...non pour trouver un travail dans un orchestre symphonique. J'avais déjà une place à Ottawa. Oui, pour des raisons racistes (en ce temps là ...1956-1959) je ne pouvais pas trouver de place dans aucun orchestre symphonique aux U.S.A. Cependant, ma carrière professionnelle de contrebassiste classique commença au Canada. Tout d'abord à Halifax et plus tard à Ottawa. Dans les deux orchestres symphoniques, j'ai été engagé comme Premier Contrebassiste et Assistant Chef d'Orchestre !

C.D. : Variations for Double-bass, peut-il être considéré comme le 'saut' ?

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

Une partie de l'inspiration de ce 'saut' est venue des soirées de John Cage et David Tudor au studio de Mary Bauermeister, en partie à cause des soirées de Merce Cunningham à Cologne, et en partie de mes recherches sur *Dada* et une dernière partie du balayage des vents 'révolutionnaires' qui soufflaient à Cologne et sur le reste de l'Europe à l'époque.

Je me souviens, que lorsque j'ai commencé à 'composer' cette pièce, mes premières préoccupations se portèrent sur l'exploration des possibilités d'une contrebasse 'préparée' (comme le piano 'préparé' de John Cage). Donc, les premières variations furent de changer le 'timbre' (qualité du son)... en plaçant des pinces à linges, des pinces à papiers...etc sur les cordes. Néanmoins, après quelques jours, je commençais à penser l'instrument, pour lui-même, comme un objet ou un médium, qui pouvait être manipulé de façon 'théâtrale' pour élargir la palette de l'audio et visuel, 'images/effets'.

Après avoir découvert cette possibilité, le reste arriva vite et facilement...et j'obtins mon passeport pour 'le pays artistique de la folle liberté'.

C.D. : Duo for Voice et For String Instrument relevaient de la même démarche ?

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

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

B.P. : Je suis d'accord avec La Monte. Nam June Paik et moi n'avions pas la longue expérience des performances que David possédait. Je pense également qu'aucun de nous ne possédait le grand spectre émotif qu'il apportait dans ses performances. Et bien, non... je ne trouve pas que David était asocial. Il était timide, mais pas asocial. Pendant les 6/7 ans où j'ai vécu dans la coopérative de Gate Hill Coop, nous nous voyions - avec quatre ou cinq autres membres de la coopérative - pratiquement chaque samedi pour diner et jouer de légendaires parties de poker.

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

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

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

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

Oui dans les premiers temps et plus tard à New York j'ai eu des 'conversations sur l'esthétisme' avec un grand nombre de personnes, incluant Wolf Vostell, Nam June Paik, Emmett Williams, Bazon Brock,

George Maciunas, Cornelius Cardew, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Christo, Dick Higgins, Henry Flynt, George Brecht et Robert Watts parmi d'autres.

Bon, je ne suis pas d'accord avec la formulation de Vostell 'il savait ce qu'était *Fluxus*, alors il ne voulait pas en parler'. Ma version est la suivante : éventuellement, quelque temps après qu'il ne retourne à New York en 1963, George a compris qu'il pouvait y avoir un 'mouvement artistique' séparé et distinct s'appelant *Fluxus* (à Wiesbaden en 1962, sa pensée n'était pas encore aussi claire...).

George Maciunas considérait encore 'notre chose' 'Néo-Dada'. Récemment Bertrand Clavez m'a écrit à propos d'une série de lettres entre Raoul Hausmann et George Maciunas, dans laquelle Hausmann s'opposait fermement à la tentative de Maciunas d'appliquer le terme 'Néo-Dada' pour 'notre chose' argumentant que, puisque *Dada* a toujours été de changer et quelque chose de nouveau, 'néo' était redondant et ne pouvait pas être utilisé.

Hausmann a vu 'notre chose' comme quelque chose, malgré tout, très différente. Ainsi il suggéra à George Maciunas 'pourquoi ne pas l'appeler simplement *Fluxus*' ce qu'il a fait. Alors George Maciunas commença à développer ses propres théories sur ce que *Fluxus* devait être... emboitant le pas d'André Breton...commença à publier des manifestes *Fluxus*. Le problème c'est que personne n'a signé le moindre manifeste.. Alors, mon point de vue est : peut-être George n'a pas parlé de 'esthétique' *Fluxus* à Vostell, mais il a certainement pensé et écrit beaucoup de choses sur ses vues et ce que *Fluxus* devait être.

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

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

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

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

C'était un intellectuel d'Europe de l'Est, accablé par 'la partie noire de la vie'...Il s'en échappait par 'l'humour', mais le plus souvent ses 'gags' avaient un arrière-goût amer. En public, il jouait le rôle d'un 'dandy' d'une époque révolue. En privé, il était généreux, frugal, vindicatif, dévoué, sûr de lui, et un obsessionnel 'bourreau de travail'. Il était une personne tellement complexe et talentueuse, qu'en fin de compte, si vous le connaissiez vraiment bien, vous ne pouviez que l'aimer... avec les défauts et les puces incluses ! Oui, il était 'notre père'...peut-être plus 'un père de cauchemar 'qu'un père de rêve'...mais malgré tout il était notre 'père'.

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

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

B.P. : Peut-être, j'ai fait mon premier 'art-plastique' lorsque j'avais 5 ou 6 ans (1939-40), une série d'objets/assemblages 'nonsense', utilisant des restes et des bricoles de matériaux (bois, métal, matériel électrique) que j'avais trouvés dans l'atelier de mon père situé en sous-sol (c'était un électricien, et un ingénieur mécanicien). J'ai assemblé ces 'objets' de façon intuitive...pour mon propre plaisir. Ne pensant, ni ne connaissant 'l'art'... je n'ai su que des années plus tard, que des gens comme Tinguely, Spoerri, ou Rauschenberg faisaient des travaux similaires (mais à une échelle beaucoup plus grande) et que cela serait reconnu comme de l'ART. Mon père me regardait souvent travailler et me demandait : 'Qu'est-ce que c'est ?', et ma réponse standard était : ' Tu le verras bien lorsque cela sera fini'. Malheureusement aucun de ces premiers chefs-d'œuvre de Ben Patterson ne sont parvenus jusqu'à nous.

Le plus loin que je puisse me souvenir, les 'sérieux' travaux-plastiques, venant ensuite, commencèrent à apparaître à la fin des années 80, et certains d'entre eux furent exposés à ma première exposition personnelle *Ordinary Life* à la Galerie Emily Harvey en 1988.

Peut-être l'ai-je déjà mentionné avant, j'ai également commencé à dessiner et à peindre à 7/8 ou 9 ans, certainement inspiré par la sœur de mon père (ma 'tante Ethel'), qui était une artiste graphiste ayant du succès (en ce temps là 'une artiste commerciale') dans l'Est de la Pennsylvanie...au temps où les noirs-américains, normalement ne visitaient les bureaux de 'première catégorie', que comme 'coursiers' ou ' femmes de ménage'.

Et, oui, il y a même une 'préhistoire' à ma façon de faire mes 'happenings' et mes 'opéras'. De 1949 à 1951, je fus progressivement 'Nature Director', 'Program Director' et finalement 'Camp Director' de notre camp de Boy Scout local. *Twin Echoes*, se situait sur une large bande de terre, près de Ligonier, PA (sur le flan ouest des montagnes Allegheny...faisant face, à un bien, bien, plus grand domaine...peut-être 50 miles carrées...un grand

manoir, qui était la 'réserve de chasse' de la famille Mellon (de l'argent venant de l'acier de Pittsburg, du charbon et de la finance) .

Durant ces trois années, je 'soumettais' les campeurs a différents *events* 'étranges'...commençant par 'un barbecue' de serpents à sonnettes pour cinquante scouts, pour lequel j'avais capturé la plupart des serpents, moi-même, dans la montagne toute proche ... et se terminant par une 'battue' de 'soucoupes-volantes' endommagées. (Pour cet *event*, j'avais construit une 'soucoupe-volante' de trois mètres de diamètre, avec 'les corps d'extraterrestres morts' et brulé l'herbe autour 'du lieu du crash' ! Tous furent très impressionnés. Mais je pense que leurs parents, à partir des ces *events*, commencèrent à devenir inquiets pour ce qui était de ma santé mentale.

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

B.P. : Bon, alors, peut-être j'ai commencé à faire d'autres genres de travaux avant *Methods and Processes* en mixant des images et des textes ? Dans une 'publication-imprimée', peut-être que oui...c'était dans l'air du temps. Néanmoins pendant cette même période (à Paris) je faisais mes 'poèmes-puzzles', qui mixent également les images et les mots

Est-ce que j'ai écrit de la poésie avant cela ? Bien sûr, pendant mes années de lycée, de la poésie très adolescente fut envoyée à différentes petites amies. O.K. plus tard...j'ai été très impressionné par la *Poésie Concrète* et Emmett, mais je ne me souviens pas d'avoir écrit/d'être un 'poète concret'

Du mieux que je m'en souviene, Emmett m'a parlé, en Allemagne, de Robert Filliou. Mais je ne l'ai pas rencontré, avant l'automne 1961 dans l'atelier/appartement de Daniel Spoerri, rue de la Contrescarpe. A cette époque je rencontrai Daniel chez lui au moins deux fois par semaine. Ainsi,

nous nous voyions fréquemment en des combinaisons variées de duo ou de trio.

Daniel m'encouragea et m'aida à publier *Methods and Process*. Robert a proposé que j'expose mes 'poèmes-puzzle' dans sa 'galerie légitime' (galerie dans son chapeau), qui était inspirée par les 'vendeurs à la sauvette' juifs orthodoxes qui travaillaient autour de la rue des Rosiers. Ils cachaient leurs fausses montres suisses sous leurs manteaux et leurs chapeaux.

Ensemble, Robert et moi, avons décidé, opté pour des travaux 'miniatures' sous son chapeau, ou dans un petit sac. Il ne s'avérait plus nécessaire d'inviter les gens à se rassembler à un endroit spécifique pour ce 'vernissage'...nous pouvions simplement aller 'là où les gens seront de toute façon' ! Alors, ensemble, nous avons décidé des heures et des lieux où nous allions rencontrer des gens pour ce 'vernissage'. Moi (Ben Patterson) fit une 'carte' mal foutue, de ces horaires et lieux...et l'amena à Wiesbaden, où nous espérions que George fasse de ce 'dessin' rudimentaire une maquette nickel 'Maciunas/Fluxus'. Cependant, il pensa que c'était 'parfait', comme ça, et fit imprimer l'avant-projet tel que je l'avais soumis. Plus tard, j'ai ramené les exemplaires à Paris et Robert corrigea à la main, à l'encre rouge, toutes les fautes de français.

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

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

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

C.D. : *Qu’as-tu préféré dans l’exposition les Mitfits à Londres ? ...La première fois que tu rencontres Ben Vautier ?*

B.P. : Bien que, le matériel promotionnel m’a inclu comme un participant dans le ‘Mis-Fits-London’, je n’étais pas là ! Moi et ma ‘nouvelle famille’...ma femme Pyla et mon fils de huit mois, Ennis, étions déjà sur le bateau, retournant à New York.

Etrangement, je ne me souviens pas exactement, quand j’ai rencontré Ben Vautier pour la première fois. Mais je pense que ce fut à New York vers 1964-65.

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

B.P. : Ton idée de ne jamais croire au ‘papier’ est juste. Par exemple, Jon Hendricks a dit à Emmett Williams qu’il (Jon H.) avait des preuves qu’Emmett n’avait pas participé à ‘Fluxus Wiesbaden 1962’.

Ses ‘preuves’ étaient les factures d’hôtel, qu’il a retrouvées dans les archives de George Maciunas. C’est stupide, Jon ne savait pas que Darmstadt - où habitait Emmett - était à seulement vingt minutes de train. Alors pourquoi Emmett avait-il besoin de séjourner dans un hôtel à Wiesbaden ?

Alors, maintenant pour corriger les différences :

1) NON, je n’étais à Londres pour les ‘Misfits’

2) OUI, j'étais à Copenhague (novembre 1962) bien que non attendu, et ainsi je ne figure pas sur la plupart des programmes imprimés...Cependant, il y a une revue de presse de ma performance *Variations for Double-Bass* qui suggère que je suis le Victor Borg (à l'époque, un comédien/pianiste mondialement connu) de la contrebasse.

3) NON, je n'étais pas à Paris pour le désastre de décembre.

4) NON, je n'étais pas à Düsseldorf en février 1963 (à Londres, à Paris et Düsseldorf, des travaux de Ben Patterson ont été performés par d'autres - comme prévu). De ce fait il y a parfois confusion.

5) OUI, j'ai participé au planning et à la réalisation de YAM. Pendant presque toute l'année 1963, Robert Watts, George Brecht et moi avions un 'sandwich lunch' à *Bryant Park* derrière la *New York Public Library* où j'étais salarié.

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

B.P. : Oui peut-être... Quelques uns d'entres nous, américains, durant quarante années et plus, avons vécu, travaillé, et sommes morts là-bas... pour avoir trouvé la 'culture' européenne plus facile 'à vivre'.

En ce qui me concerne les raisons étaient évidentes : ségrégation/discrimination raciale aux U.S.A.

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

Sur George Brecht, je peux seulement dire, que lorsque je l'ai rencontré pour la première fois à New York en 1963, j'ai pensé qu'il était 'pur

américain'...un gentil blanc, américain éduqué, mais malgré tout un 'américain'. Je ne l'ai jamais revu, après qu'il ait immigré en Europe.

Dick Higgins était 100% pur 'Américain'. Pedigree familial parfait ; meilleurs écoles et collèges ; au début – beaucoup d'argent ; belle apparence ; et un ego important. Etant ce genre d'américain son problème restait qu'il n'avait PAS de talent pour 'l'introspection' ou 'l'autocritique'.

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

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

En guise de conclusion

Dans ces entretiens nous voyons apparaître de façon évidente comment Maciunas à cristallisé les tendances et expressions artistiques des acteurs Fluxus. Il est intéressant d'observer le décalage qui existe entre les entretiens réalisés dans les années 1970 et les autres plus récents.

Dans les premiers nous constatons que les protagonistes avaient une grande préoccupation de classer et de démontrer plus ce qu'ils savaient réaliser au niveau du pourquoi qu'au niveau du faire.

Ces entretiens nous permettent de comprendre comment les artistes eux-mêmes se représentent leur propre activité artistique. Cela n'exprime qu'une partie de ce qui est leur œuvre.

En lisant l'interview de Maciunas nous nous apercevons que ce qui nous a fait avancer au niveau de notre regard de spectateur contemporain, les objets ou les expressions qui sont entrés dans notre paysage artistique comme de vrais objets. Tandis qu'à l'époque ils restent d'une certaine éventualité.

Maciunas dans ses propos fait référence aux produits *Fluxus*.

La question politique a été constamment reprise dans les discours de tous les artistes. Notamment dans les années soixante il y avait un discours radical et dichotomique. Il faudra attendre les années soixante dix pour que les artistes se dégagent de cette préoccupation et se consacrent à leur expression.

Maciunas est conscient que l'on raconte des choses sur lui mais qu'il nourrit les rumeurs étant d'un esprit égal à celui de Diogène.

Son entretien porte sur des personnages qui vont rester Fluxus comme Ben ou le collectionneur Di Maggio. Préoccupation numéro un de trouver l'argent pour faire les œuvres.

Maciunas fait référence à des personnes qui ont soutenu le mouvement et c'est surtout ce qui après coup est intéressant lorsqu'il nous parle des produits *Fluxus*. :

- Faire des livres/ jeux, jeux de cartes, lunettes/gags

- Image/trompe l'œil

- l'*event* cette forme d'expression qui va se confondre avec *Fluxus*. Et la difficulté à saisir l'*event* à la fois gag, faisant participer le public et construction.

Ces 'produits fluxus' ont commencé à gagner au fur et à mesure du temps notre paysage esthétique.

Les performances sont de réels concepts où le corps est utilisé dans l'espace.

A propos de Paik, il y a eu un réel changement qui s'est produit au fur et à mesure de son œuvre en passant du symbolisme expressionniste au conceptuel.

Paik est davantage explicatif dans son cheminement. Il n'a pas de certitudes, il observe, il passe d'une étape à l'autre. Il s'est inscrit dans une addition d'instant variables, de mouvements temporaires, illusoire... D'ailleurs il est tellement marqué par l'aléatoire qu'il considère même sa vie comme un produit du hasard.

On a l'impression qu'il se sent très proche de Maciunas et n'hésite pas à donner le nom de Fluxus à tout ce qu'il fait.

Vostell se définit comme un artiste du processus entre le monde de l'art et celui de *Fluxus*.

Si l'on compare les deux entretiens nous constatons que Maciunas et Vostell disent tous deux que ce dernier est en même temps à l'intérieur et à l'extérieur.

Pour Vostell, Maciunas était quelqu'un de très strict qui avait un grand sens de l'organisation. Il définit *Fluxus* comme une nouvelle communication et une nouvelle façon de se prendre en main, sans agent, sans musée, sans historiens d'art. Pour lui, le point de vue *Fluxus* était un mouvement international de personnalité, même le premier mouvement qui se constitue seulement avec des artistes. Il est difficile pour lui de laisser ses objets, ses œuvres au profit d'un mouvement ou d'une coopérative et de s'effacer derrière.

Selon Dick Higgins, Maciunas a donné le meilleur de lui-même dans les années soixante dix. Appartenir à ce mouvement les a aidés car Maciunas a été la personne fédératrice au niveau nominatif. Maciunas se présente à la fois comme un rassembleur et comme une personne qui a nommé une identité.

Le fait que Maciunas était européen est significatif car le public européen comprend mieux la dimension abstraite et conceptuelle de leur expression.

Dick Higgins a souligné l'importance des idées intellectuelles et esthétiques des années 60. A travers lui nous apprenons comment John Cage voyait *Fluxus* comme des études ou des essais.

Pour Anderson, *Fluxus* c'est réunir toutes les personnes.

Pour Patterson *Fluxus* apparaît comme des propositions

Dans ces entretiens, nous traversons un parcours d'histoire de l'art contemporain. Les artistes suivent la courbe de l'avant-garde : ascendante et ensuite s'inscrit dans l'effort continu du maintien afin de garder l'esprit de la période ascendante.

Partie 2 : La Théorie de Fluxus

Chapitre I : Les Acteurs dans l'environnement Fluxus

« *Cet été sur la plage, il y avait un homme qui riait! Il était tout seul. Il riait ! Ha! Ha! Ha !*

Il descendait avec la mer...

Ha! Ha! Ha!

Je lui dis : - Pourquoi riez-vous ?

Il me dit : - C'est le flux et le reflux...

Je lui dis : - Eh bien quoi, le flux et le reflux ?

Il me dit : - Le flux et le reflux me font 'marée' »

Raymond Devos

Il y a également le livre d'Agatha Christie *There is a tide*⁴³ avec cet exerçue :
:« *Il est, dans les affaires de ce monde, un flux qui, pris à l'instant propice, nous conduit à la fortune ? Si on le laisse échapper, tout le voyage de la vie ne saurait être que vanités et misères. Nous voguons à présent sur une mer semblable : Il nous faut saisir le flot quand il nous est favorable ou perdre notre vaisseau. »*

Fluxus - se lamente celui qui a rejoint Fluxus dès 1962, le correspondant hollandais, le 'Flying dutchman' Willem de Ridder – ‘*se donnait pour but le voyage. Hélas ! C'est devenu un art.*’ Il manque alors le plaisir, le rire collectif, celui qui n'a pas encore le drapé anoblissant des cérémonies. 'Nous avons moins besoins d'adeptes actifs que d'adeptes bouleversés.'⁴⁴

Un voyage rendu mystérieux, où l'itinéraire se perd dans la brume :

⁴³ Traduction pour l'édition à la Librairie des Champs-Élysées en 1951 *Le flux et le reflux*.

⁴⁴ ARTAUD (avril 1925), *La Révolution Surréaliste* n°3.

« Les gens demandent toujours sur Fluxus, qu'est-ce que c'est, qui le fait. Je prétends normalement que je ne sais pas. Je ne pense pas que c'est une question intéressante. Gino veut faire un livre sur Fluxus. Est-ce que c'est Fluxus ? Est-il Fluxus? C'est possible que davantage de mots sur Fluxus soit seulement plus de mots. Peut-être George Brecht a quelque chose à dire. Nous avons beaucoup parlé de Fluxus l'année dernière. Il ne me semble pas me souvenir de quoi nous avons parlé. La chose la plus intéressante sur Fluxus c'est que personne ne sait ce que c'est. Peut-être Fluxus est fait de certaines confluences et intersections, a ses propres orbites, énergies, palpitations comme toute autre chose. J'ai entendu dire que Fluxus est un mystère. Est-ce vraiment condamnable ? Il faudrait qu'il y ait au moins une chose que les experts ne puissent comprendre. Je vois Fluxus partout où je vais. Maciunas a écrit une définition de Fluxus. Je l'accepte. Il y a des personnes qui sont mortes et des personnes qui ne sont pas encore nées qui sont Fluxus. Nous les connaissons comme nous connaissons n'importe quoi d'autre. Fluxus a toujours existé, c'est juste un peu glissant. »⁴⁵

Bob Watts un autre représentant important de Fluxus, enfonce le clou, proclamant que « la seule chose intéressante sur Fluxus c'est que personne ne sait ce que sait ».

Lui-même le plus souvent étiqueté *Pop artiste*, souligne le côté atemporel et un peu glissant de Fluxus. Glissant comme un gag réussi : c'est Fluxus qui décide et rit de vous voir les quatre fers en l'air. On y reconnaît le rire légendaire de George Maciunas qui me résonne encore dans la tête. Un rire fourni avec la chute, dans le même paquet cadeau Fluxus.

Une constatation, le lieu de l'art et de la culture s'est transposé après la seconde guerre mondiale de l'œuvre à la personnalité de l'artiste. De l'objet permanent au processus transitoire. Fluxus fait partie de cette histoire. Le tout baigné dans une euphorie due à la toute nouvelle société de consommation. Fluxus va, entre autre, réagir contre le formatage de

⁴⁵ WATTS Bob Watts (mai 1975), in *Alpha-beta* n°2, Milan p.71

l'individu à cette nouvelle donnée économique. La complexité, les difficultés rencontrées pour en définir l'esthétique et la philosophie ne sont pas dues au hasard. Un flou, qui semble, intentionnellement entretenu par les acteurs eux-mêmes :

« *Chacun de nous avait ses idées sur ce qu'était Fluxus, et c'est tant mieux. Nous enterrer n'en sera que plus long. Pour moi, Fluxus fut un groupe où des gens se côtoyèrent et s'intéressèrent mutuellement aux œuvres et à la personnalité des uns et des autres.* »⁴⁶

Des œuvres mais aussi des personnalités. Cet intérêt porté à l'autre est très spécifique à *Fluxus*. Pour la simple raison qu'ils sont le plus souvent isolés, une véritable nébuleuse internationale.

1) La Monte-Young

George Maciunas, s'intéressant à la musique électronique, rencontre d'abord le musicien Richard Maxfield. Puis à la fin de l'année 1960 La Monte Young, qui suit également la classe de Maxfield à la New School for Social Research de New York (classe dans laquelle il succède à John Cage). Très cultivé par ailleurs, Maciunas se trouve littéralement plongé dans un autre bain. Celui de l'avant-garde que lui fait découvrir La Monte Young, en fait son propre cercle, qui se focalise dans la recherche de la nouveauté la plus extrême. La conjugaison Maxfield/Young fit naître chez Maciunas une nouvelle passion. Il claqua la porte au nez de sa mère pour la première fois. Il en oublie même la tradition, préférant la présence de ses nouveaux amis, à ses gâteaux préférés.

Au dire d'Henry Flynt en argot américain, Maciunas était 'a stone square' qui avait décidé que rien de nouveau n'avait été composé depuis Monteverdi et le voici propulsé directement dans le 'post-Cage' :

⁴⁶ BRECHT George (1978), interview par Irmeline Lebeer in *An introduction to George Brecht's Book of The Tumber on the fire*, de Henry Martin Multhipla edizione, Milan, p.86.

« La principale idée de Maciunas - dérivée principalement de son interprétation des travaux faits par George Brecht au début des années 60, les *Composition 1960* de La Monte Young, et d'une certaine manière mes propres travaux verbaux et performances et ceux de Dick Higgins - était qu'il n'y avait pas besoin que l'art existe. Nous devons plutôt apprendre à prendre une 'attitude d'art' envers tous les phénomènes que nous rencontrons. Faire des œuvres d'art, il pensait alors, était essentiellement une occupation qui ne servait à rien. Si les gens pouvaient apprendre à prendre cette 'attitude d'art' envers tous les phénomènes de la vie courante, les artistes pourraient arrêter de faire de l'art et devenir économiquement des travailleurs 'productifs'. Les travaux comme ceux de George Brecht étaient nécessaires comme une étape transitoire pour atteindre cet état de choses. »⁴⁷

Jackson Mac Low, éditeur entre 1945 et 1954 de la revue pacifiste et anarchiste *Resistance*, s'intéresse dès 1954 à la création aléatoire autant en musique, qu'en poésie ou encore au théâtre. Ses premiers 'chance-generated-poemes' *5 biblical poems* sont datés décembre 1954/janvier 1955. En fait cela a commencé deux jours avant le nouvel an de 1954 (il avait été invité aux fêtes du nouvel an à Stony Point, mais trop dépressif, il avait décidé de ne pas rejoindre John Cage et ses amis). L'élément de mesure de ses poèmes se répartit entre un mot et un silence. Il se sert d'un dé et se forge un système pour fabriquer des structures verbales à partir de l'Ancien Testament. Par analogie avec le principe structural des pièces pour piano préparées de Cage *Sonatas and Interludes* il décide d'avoir autant de strophes qu'il y avait de lignes dans une simple strophe.

Retenons *The Marrying Maiden* pièce jouée au Living Theater en 1960 avec une musique de John Cage à partir de bandes magnétiques enregistrées durant la répétition, avec l'assistance technique de Richard Maxfield et *Verdurous sanguinaria* dans l'atelier de Yoko Ono les 8 et 9

⁴⁷ MAX LOW Jackson IV 2, WILLIAMS, Emmett, NOEL, Ann, (1997), *Mr Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Thames and Hudson, Londres

avril 1961. Mac Low à qui l'on doit aussi l'essai *Poetry, Chance, Silence, & c.* Jackson Mac Low a certainement raison d'ajouter à sa liste Dick Higgins.

Ce dernier en 1958, alors qu'il étudie en même temps avec les compositeurs Henry Cowell et Cage suit des cours de littérature à l'Université de Columbia. Il crée alors des 'pièces à suspension' un théâtre où les personnages évoluent au hasard indépendamment les uns des autres. *Stacked Deck* sa première pièce écrite en 1958, servira de livret pour un opéra sur une musique de Richard Maxfield monté en 1959. Notons également les expériences qu'il réalise avec Al Hansen sous l'appellation 'New York Audiovisual Group' qui se réunit à l'Epitomé Coffe Shop sur Bleecker Street. Higgins et Hansen organiseront un concert le 7 avril 1959 au Kaufmann Concert Hall du Y.M.C.A. de New York, pour montrer leurs œuvres, avec en plus au programme Christian Wolff et *Music of Changes* (1952) de Cage.

« ...Avant cela, il y avait toujours eu l'idée que l'art devait être l'expression de l'artiste. Cage a créé un modèle différent. Un modèle où vous développez quelque chose comme une réponse à l'environnement qui est ce que le hasard fournit. Il n'y a pas de raison que vous soyez dépassé par le hasard, parce qu'après tout, c'est vous qui faites le système. Mais cela signifie que vous n'êtes pas plus longuement responsable pour les détails. Je n'ai jamais souscrit à cette idéologie, l'éthique du hasard, pour moi c'est une matière technique. En cela j'ai toujours quelque peu différé de Cage et d'un grand nombre de personnes qui avaient travaillé avec lui, parce que le hasard pour moi était juste un moyen de 'remplissage' dans le cadre des conceptions formelles que l'on avait, et un moyen d'aller au-delà de ce que nous pouvions avoir conjecturé devoir être fait. Et j'ai transposé l'idée que j'avais de devenir un compositeur de musique en celle d'être un compositeur qui utilise les mots. »⁴⁸

Une lettre de Robert Maxfield à Knut Wiggen – le directeur de Fykkingen (Société pour la musique nouvelle et l'art inter media) entre 1959 et 1969 à

⁴⁸ HIGGINS Dick, interview avec DONGUY Jacques, in catalogue Poésure et peinture pp. 419-420

Stockholm – du 28 septembre 1960 résume bien les idées du cercle newyorkais alors que Maciunas et la Monte Young arrivent dans sa classe. Au risque de paraître chauviniste il pense que ses idées proviennent exclusivement de la scène newyorkaise des dix années précédentes. Pour la musique John Cage, Christian Wolff et lui-même. Mais également les peintres Guston, Rauschenberg, Pollock, de Kooning, Kline et Rothko. En Europe Stockhausen, Boulez, Delacroix... assument tous que l'art, l'ART doit être compris comme une machine immense. Plus la machine est grande, plus elle renferme de choses, plus l'art devient signifiant. La création de cette machine est la principale préoccupation du pouvoir artistique et de son but, poursuit Maxfield.

Guston pourrait très bien avoir été tiré d'une page du Talmud, Pollock au pôle opposé un fragment esthétique pris sur la nature. Pollock agit – et la conscience que son action équivaut à son amour pour la peinture. En ce qui concerne la musique cela nous amène, à ce que sa force d'émission, d'expression se révèle plus morale, plus humaine, plus en connexion avec les formes énigmatiques nécessaires à la subsistance spirituelle de l'artiste.

« Même si j'utilise beaucoup de techniques différentes, la façon d'écrire reste la même. - qui est- j'écris un son après l'autre. Le principe qui soutient le tout ou écrire un son et ensuite en écrire un autre est la clé pour comprendre comment je fais mon art. »⁴⁹

Young écrit, dans la classe de Stockhausen à Darmstadt en été 1959, *Piano Piece n°3*, très cognitive puisque Stockhausen lui demande de répéter deux fois le concept.

Tout était basé sur le chiffre 7 :

« Il y aura 7 de ceci, et 7 de cela, et 7 de ceux-ci seront à l'intérieur de ces 7, vous comprenez, et la structure serait ces 7 de ça.»

⁴⁹ MAXFIELD Richard, (1994) Fylkingen, Ny Musik 1 Intermediakonst, Fylkingen, Stockholm, p.175

Il a donné la partition pour être jouée en vue du récital des élèves pour la fin du stage. Cette composition a créé quelques remous dans la classe. (Cornelius Cardew qui était l'assistant de Stockhausen pour le stage a écrit sur cette composition : *One Sound : La Monte Young* dans *The Musical Time*, Londres, novembre 1966).

Le jour du concert arrive la composition n'est pas jouée, parce que David Tudor a perdu la partition. La Monte Young ne lui a jamais demandé la vérité. Il pense plutôt qu'il a été censuré par Stockhausen.

De retour aux U.S.A. il envoie ses compositions à Tudor et à Cage et se seront eux qui le propulseront sur la scène de la nouvelle musique à New York et en Europe.

La Monte Young utilise des éléments empruntés au hasard pour *Vision* (1959) et *Poème pour chaises, Tables, Bancs, etc...* (1960).

« ...Mais la période où j'ai travaillé de cette façon n'a duré que deux ans et j'avais commencé à m'engager dans la voie que je suis actuellement avant d'avoir écouté les travaux de John Cage. Il est tout de même certain que c'est après avoir entendu John Cage que j'ai composé deux pièces faisant appel à la technique du hasard et je crois qu'il a aussi un peu influencé les pièces verbales que j'ai écrites en 1960 et dont les textes figurent dans *An Anthology* « Lâcher un papillon », « Faire un feu », etc... Mais Cage n'aurait jamais écrit ces pièces là qui représentent tout à fait mes propres conceptions : il n'y a qu'un seul point de concentration sur un seul événement alors que, chez lui, il s'agit au contraire de beaucoup d'événements qui ont lieu pendant une certaine période. Vraiment, je crois que la meilleure façon de décrire nos rapports, c'est d'évoquer deux pôles, deux points opposés ». ⁵⁰

Après la découverte du travail de Cage à Darsmtadt en route pour le Mont Tamalpais, la plus haute montagne de la région de Marin County Young commence à penser au papillon. Jeune, sans aucune peur, il pouvait encore

⁵⁰YOUNG La Monte (1972), interview de Daniel Caux in *L'art Vivant*, n°30 mai, p. 27

choisir, dit-il, quelque chose de si hautement poétique. Après tout, un papillon reste un papillon. « *Peu importe combien j'écris sur le fait qu'un papillon produit un son.* » Potentiellement c'est une composition. Et n'importe qui s'il le désire peut penser : 'Bon, c'est seulement un papillon'. La Monte Young redonne une autonomie au son pour le faire échapper du temps métronomique.

En mettant une jarre remplie de papillons dans le contexte d'un concert, et en les libérant, prouvait en quelque sorte pas seulement la potentialité de leurs sons. Une personne ainsi peut faire l'expérience qu'elle doit écouter ce qu'elle normalement ne fait que regarder ou regarder des choses qu'ordinairement elle ne fait qu'entendre :

« J'ai récemment terminé les Compositions 1960 n°2 à 5

La Composition 1960 n°2 dit :

Faites un feu devant le public. Utilisez du bois de préférence, bien que d'autres combustibles puissent être utilisés si nécessaire, pour démarrer le feu ou contrôler la fumée. Le feu peut avoir n'importe quelle taille, mais il ne doit pas être de la sorte que l'on associe à un autre objet, comme une bougie ou un briquet. Les lumières peuvent être éteintes.

Lorsque le feu à pris, celui (ceux) qui l'a (l'ont) préparé peut (peuvent) s'asseoir près de lui et le surveiller pendant la durée de la composition : cependant, il (ils) ne doit (doivent) pas s'asseoir entre le feu et le public, afin que ses membres puissent voir et apprécier le feu.

La composition peut-être de n'importe quelle durée. Dans le cas d'une retransmission du concert, le micro pourra être approché du feu.

La Composition 1960 n°5 dit :

Lâchez un papillon (ou un nombre quelconque de papillons) dans la salle de concert. Lorsque la composition est terminée, prenez soin de laisser le papillon s'envoler à l'extérieur. La composition peut être de n'importe quelle longueur mais si l'on dispose d'un temps illimité, les portes et les fenêtres pourront être ouvertes avant que le papillon ne soit lâché et la

composition pourra être considérée comme terminée lorsque le papillon s'envole dehors.

Quelque temps après que les compositions furent terminées, j'en envoyai des exemplaires à plusieurs amis. Quelques semaines plus tard, Tony Conrad me répondit du Danemark, disant qu'il appréciait beaucoup la musique au feu, qu'il pensait que les sons du feu étaient assez séduisants et qu'il a lui-même envisagé une fois d'utiliser les sons du feu dans une composition, bien qu'il n'eût pas été prêt à cette époque à écrire quelque chose comme la Composition 1960 n°5. Dans ma réponse, j'écrivis : N'est-il pas merveilleux d'écouter quelque chose que l'on est censé d'habitude regarder ? »⁵¹

Pendant l'été 1960 directeur musical d'Ann Halprin avec Terry Riley, il expérimente son vœu d'entrer à l'intérieur d'un son « *si vous pensez que cette attitude est trop extrémiste, pensez-vous que les sons devraient être capables d'écouter les gens ?* »⁵²

Il s'installe à New York en septembre 1960 ce qui coïncide également avec le déménagement de ses amis/acolytes de la côte ouest, Robert Morris, Simone Forti, Terry Jennings, Walter de Maria, Terry Riley.

Le 6 janvier 1961 La Monte Young détermine un concept. N'écrire qu'une seule composition durant l'année 1961. Mais en fait ne rien écrire du tout. Juste décider que ce sera la même composition que celle écrite en octobre 1960 et dédiée à Robert Morris.

Composition 1960 n°10 (pour Bob Morris)

Tracez une ligne droite et suivez-la

Il choisit de commencer le premier janvier et de finir le 31 décembre. Avec un intervalle de treize jours entre chaque cela donne 29 compositions. Cela

⁵¹ Lecture 1960

⁵² Ibid

constituera *LY 1961*, publié par Fluxus en 1963 (par Maciunas à Wiesbaden vers le 15 juin 1963)

Composition 1961 #1 (January1); Composition 1961 #2 (January 14)...Composition 1961 # 28 (December 31)

Il joue donc des compositions à la fois déjà écrites – similaires à celles d'octobre 1960 – et non encore existantes (joué pour la première fois le 31 mars 1961. On peut lire sur l'invitation, joués par Bob Morris et La Monte Young peut-être Henry Flynt. The Harvard-Raucliffe Music Club).

Maciunas a certainement trouvé dans la personnalité de Young la confirmation de ce qu' il rêvait de faire lui-même. Il envisage tout d'abord *Fluxus* comme une suite de *An Anthology*. Il eut le temps de s'imprégner de *An Anthology* puisqu'il est resté quatre jours et quatre nuits sans quitter sa table à dessin à en faire la mise en page, avec l'aide de son *IBM Composer Typewriter /Executive 065* qu'il n'avait pas payé.

Il admira certainement aussi les choix, l'organisation et l'impulsion qu'a su donner La Monte Young dans la série de concerts dans le loft de Yoko Ono à Chamber Street, à laquelle George Maciunas assiste. Imposer ses choix pour Young amenait des disputes continues comme me l'a conté Yoko Ono elle-même.

Young avait cette avidité, cette volonté pour un temps d'être l'avant-garde de l'avant-garde. Etre organisateur à ce moment là ne pouvait que conforter sa future notoriété. Une chose pourtant que Maciunas ne suivra pas. L'esprit de sérieux qui va de pair avec un rôle de diva pour Young. Maciunas préfère (au moins pour lui-même) le gag et l'effacement. La dernière phrase des publicités de la série de Chamber Street se lit ainsi :

THE PURPOSE OF THIS SERIES IS NOT

ENTERTAINMENT.

De décembre 1960 à juin 1961 musique de Terry Jennings, Toshi Ichiyangi, Joseph Byrd, Richard Maxfield, Henry Flynt, La Monte Young de la poésie et du théâtre de Jackson Mac Low, de la danse de Simone Forti

(alors Simone Morris) et un couloir se rétrécissant du sculpteur Robert Morris.

La Monte Young résume au plus court : « *Inspiré par mes Compositions 1960 et le travail de certains des artistes qui se trouvent dans l'anthologie, George continua pour fonder le mouvement Fluxus en son entier.* »

Maciunas retient la concentration sur un seul élément de Young. Notons l'importance que prendront *An Anthology* et l'essai *Concept Art* de Henry Flynt. Ils serviront de base au dossier du *Supplément Littéraire du Times* dans ses éditions du 6 août et 3 septembre 1964 pour situer et préciser le contexte culturel du début des années 60.

2) Henry Flynt

Henry Flynt ayant vu les *Composition 60* en décembre 1960 prend le pli des 'word pieces', comme les nomment La Monte Young.

Comme Henry Flynt l'avoue lui-même, pendant deux ans, il s'imaginait être dans une compétition pour parvenir au plus nouveau (The newest). Dans deux concerts au début de l'année 1961, la compétition devient explicite au moins dans la présentation qu'il en donnait « possibly Henry Flynt ».

Juin-juillet 1961, Henry Flynt invente l'expression *Concept art* : s'inspirant du développement des mathématiques dans les années 60, il souhaite se débarrasser des matériaux en art où ceux-ci sont remplacés par des structures modulables, les concepts.

« *« L'art concept » est avant tout un art où les matériaux sont les « concepts », comme par exemple le son pour la musique. Les « concepts » étant étroitement reliés au langage, l'art concept est un genre d'art où la substance est le langage. Contrairement par exemple à un travail de musique, dans lequel la musique propre (par opposition aux notations, analyses, etc.) est juste du son, l'art concept va impliquer du langage. De la philosophie du langage, nous avons appris que le « concept » peut aussi*

être pensé comme l'intention du nom ; c'est la relation entre concepts et langage. La notion de concept est un vestige de la notion de la forme Platonicienne (la chose par exemple que toutes les tables ont en commun : le fait d'être une table), qui est une notion remplacée par celle d'un nom propre objectif, métaphysiquement relié à son intention (toutes les tables ayant maintenant en commun leur relation objective à « table »). L'affirmation qu'il peut y avoir une relation objective entre un nom et son intention est fautive, et (le mot) « concept », comme celui couramment utilisé, peut être discredité (voir mon livre Philosophy Proper). Si cependant, il est suffisant qu'il y ait une relation subjective entre un nom et son intention, à savoir la décision quant à l'utilisation du nom qu'on peut en faire, la décision d'affirmer le nom de certaines choses et pas d'autres, alors « concept » est valide linguistiquement, et « concept art » est valide philosophiquement.

Qu'est ce qui est artistique, esthétique, à propos d'un travail fait de concepts ? Cette question peut trouver sa réponse plus correctement en expliquant d'où provient le concept art. Je l'ai développée dans une tentative d'ajustement de certaines activités traditionnelles généralement considérées comme esthétiques. Le premier de ce genre là est « l'art structure », comme la musique, les arts visuels, etc. dans lequel ce qui importe est la « structure ». Mon explication complète de l'art structure peut être trouvée dans « General Aesthetics » ; ici je ne vais que la résumer. La plupart de l'art structure est un vestige du temps où la musique était considérée comme de la connaissance, une science qui avait de l'influence sur d'autres, comme l'astronomie par exemple. Mais les artistes contemporains de l'art structure tendent maintenant à affirmer une valeur cognitive à leur art équivalente à celle clamée par les mathématiciens contemporains envers les mathématiques. Des exemples contemporains d'art structure seraient la fugue et la musiquesérielle totale (total serial music). Ils illustrent l'importante division de l'art structure en deux genres suivant la manière avec laquelle la structure est appréciée. Dans le cas de la fugue, on se rend compte de sa structure en l'écouter ; on impose des « relations », une catégorisation (si possible celle voulue

par le compositeur) sur les sons pendant l'écoute, c'est-à-dire une « expérience de structure artistique associée ». Dans le cas de la musique sérielle totale, la structure ne le permet pas ; on a juste à lire une « analyse » de la musique, la définition des relations. Il y a deux choses qui ne vont donc pas avec l'art structure. Premièrement, ses prétentions de valeur cognitive sont complètement fausses. Deuxièmement, en essayant d'être de la musique ou autre (ce qui n'a aucun rapport avec la connaissance), et de la connaissance représentée par la structure, l'art structure se trompe dans les deux cas, est complètement ennuyant, comme la musique, et ne cherche pas à explorer les possibilités esthétiques que la structure peut avoir une fois libre d'être de la musique ou autre. La première chose à faire pour ajuster par exemple la musique structure est d'arrêter de l'appeler « musique », et de commencer à dire que le son n'est utilisé que pour porter la structure et que le plus important est la structure – et c'est là que l'on va s'apercevoir jusqu'à quel point la structure est limitée et appauvrie. Ainsi, ceux qui affirment que la musique structure peut occasionnellement avoir une valeur musicale ignorent à quel point la musique réelle peut être bonne (la danse goli des Baoulés ; « Can on Windows » de La Monte.Young ; le récent tube américain « Sweets for my Sweets » des Drifters). Lorsque le changement est fait, puisque les structures sont des concepts, on obtient l'art concept. De là on observe que d'un autre genre d'art moins important peut aussi émerger l'art concept si on l'ajuste : celui concernant les manipulations des concepts de l'art comme par exemple en musique, « la partition », « l'interprète vs le spectateur », « jouer un morceau ». La seconde critique de l'art structure s'applique, avec les changements nécessaires, à cet art.

Le second point principal de l'art structure concerne les mathématiques. C'est le résultat de ma découverte en mathématiques, qui est écrite au complet dans l'Annexe ; ici je ne vais que résumer. La révolution a d'abord eut lieu parce par goût je voulais minimiser l'importance de la découverte en mathématiques, les mathématiques en tant que théorèmes découverts et preuves. Je n'étais pas bon au développement de tel théorème, et ça m'ennuyait. La première façon que j'ai trouvé afin de

minimiser l'importance de la découverte me vint durant l'été 1960 : puisque la valeur des mathématiques pures est maintenant vue comme esthétique plutôt que cognitive, pourquoi ne pas essayer de créer des théories esthétiques, sans se préoccuper de leur véracité. La seconde façon, que j'ai imaginé durant ce même été, a été de me rendre compte, en tant que philosophe, que l'affirmation conventionnelle que les théorèmes et preuves sont découverts est fausse pour la même raison que j'ai déjà donnée et qui discrédite les concepts. La troisième façon, qui me vint à l'automne-hiver 1960, était de travailler dans des domaines inexplorés des mathématiques formelles. Les mathématiques résultantes présentaient toujours des affirmations, des théorèmes, des preuves mais ces dernières n'étaient pas découvertes de manière traditionnelle. L'exploration des larges possibilités mathématiques ainsi révolutionnée par mon idée mène au-delà de ce qui est habituellement appelé « mathématiques » ; la catégorie des « mathématiques », un vestige Platonicien, n'est pas « naturelle », et n'est pas correcte. Mon travail en mathématiques mène à la nouvelle catégorie de « l'art concept », dans laquelle les mathématiques traditionnelles ainsi ajustées (mathématiques en tant que découverte) ne représentent qu'une petite partie atypique mais intensément développée.

Je peux maintenant retourner à la question : pourquoi l'art concept est-il de « l'art » ? Pourquoi n'est-ce pas une activité complètement nouvelle, ou tout du moins non-artistique, non-esthétique ? La réponse est que les activités précédant l'art concept sont généralement considérées comme artistiques, esthétiques ; à un niveau plus approfondi, les concepts intéressants, les concepts, spécialement comme ils apparaissent en mathématiques, sont généralement considérés comme « ayant une beauté ». Cependant : il est ambigu de nommer des choses aussi inutiles que le plaisir émotionnel de la (réelle) musique, et le plaisir intellectuel des concepts, comme la même sorte de plaisir. Puisque l'art concept concerne quasiment tout ce qui se dit être depuis toujours de la « musique », ce qui n'inclut pas la musique pour les émotions, peut-être serait-il mieux de limiter « l'art » afin qu'il ne s'applique pas à l'art pour

les émotions, et de reconnaître mon activité en tant qu'indépendante et nouvelle, non pertinente pour l'art (et la connaissance). »⁵³

Mac Low y voit son interprétation des théories mathématiques de David Hilbert. Flynt parle seulement de Rudolf Carnap (mais récemment il dit que si c'était à refaire il lui faudrait inclure d'autres théories : Hilbert et L.E.J. Brouwer pour les mathématiques et Markov pour la logique appliquée au langage.)

Pour Flynt ce qui est commun à toutes les tables, c'est la 'forme' platonicienne, leur 'tablosité'. Il faut développer l'art concept pour mettre un peu d'ordre dans certaines activités.

L'art visuel et la musique sont des formes dans lesquelles la structure est essentielle. La mathématique elle est un paradigme, elle a une valeur plus esthétique que cognitive. Pourquoi ne pas essayer d'élaborer des théorèmes esthétiques sans savoir (comme en mathématiques) s'ils sont vrais ou non.

Le *Concept art* pour Flynt est de l'art plutôt qu'une activité non esthétique absolument nouvelle car on a coutume de dire des concepts intéressants surtout lorsqu'ils apparaissent dans les mathématiques, qu'ils sont élégants. En nommant son activité 'art' il ne fait que reconnaître cet usage et son origine : « l'art structure » jusqu'aux mathématiques.

« Puisque l'Art Concept comprend presque tout ce que l'on considère être de la musique qui ne relève pas du registre de l'émotion, il serait préférable de limiter l'art : ne l'appliquer qu'aux seules émotions et reconnaître que l'activité à laquelle je me livre est une activité nouvelle, indépendante et ayant aucun rapport avec l'art, ni d'ailleurs avec la connaissance »⁵⁴

⁵³ FLYNT Henry, *Concept Art* (1961), in *An Anthology* (1963). Traduction Alexandre Cammarata.

⁵⁴ HENNIX Christer (1988), *Philosophy of concept Art : an interview with Henry Flynt*. In Io n°41, Berkeley, p.156

Il se bat contre toutes les formes d'impérialisme culturel ce qu'il appelle 'Serious Culture'. Sa position sociale comme outsider culturel le fait se considérer lui-même -dans la langue vernaculaire des années cinquante- comme 'a creep' (personnage répugnant). Il a dix sept ans lorsqu'Helen Lefkowitz, qui comme lui se trouve au National Music Camp à Interlochen dans le Michigan, refuse ses avances. Une humiliation personnelle insurmontable. Elle énonce son refus par trois mots : 'such a creep'. Il va trainer son problème de 'creep' pour donner réponse à tout.

Le 15 mai 1962, Christian Wolff organise une conférence d'Henry Flynt. Il y a un décalage entre le cadre prestigieux dans la salle du Pavillon Adams à l'Université d'Harvard, derrière un immense bureau sur un tapis persan et la *Conférence Creep*. Un jeune homme de vingt deux ans qui commence par définir (une phrase de son invention) 'General Acognitive Culture' qui décrit les conditions sociales et les normes qui contribuent à la notion traditionnelle de 'culture' comme 'la connaissance, les beaux-arts, les divertissements périphériques et la qualité de la vie'. Il explique qu'il a pensé à 'discréditer et a répudier certaines activités humaines des adultes'. Ceci pour pouvoir exposer ce qu'il considère être l'inauthentique origine de la culture institutionnalisée, les activités organisés destinés aux loisirs et au divertissement. De telles activités d'après lui produisent de façon homogène une attitude conformiste et sont la source de frustration et de la perte de l'individualité. Puis dans une seconde partie *Creep Lecture* il rejette la culture sérieuse, par les voies desquelles, les normes culturelles contribuent à la formation de types de personnalité standard.

Il définit le 'creep' comme créatif et intelligent, mais perçu par le public comme 'abnormal' : étant le plus souvent timide, sans style, socialement non autoritaire, manquant d'assurance, d'aplomb et de sophistication et communément asexué, et maladroit spécialement dans les façons de faire la cour.

La partie critique de leur évolution et comportement marginal, entraîne l'isolation sociale. Ils sont traités 'avec un dédain condescendant, de l'amusement et de la pitié'..

Cependant leur involontaire soumission, retraite et une existence solitaire, aident à développer ‘la morale requise pour différer (être différent)’. Manque de conformité et marginalité concomitante. Ils rejettent les notions de ‘maturité, la dichotomie enfance/période adulte qui demande une sophistication sexuelle comme critère de maturation. Une résistance de type enfantine pour résister à la spécialisation comme pré-condition.

En 1963 il développe le néologisme ‘Brend’, sorte d’esthétique utopiste d’un plaisir subjectif, où il faut chercher à trouver ses propres ‘just-likinks’.

« Brend » comme terme paratonnerre pour une critique simultanée de la conformité sociale et un modèle de défense des laissés-pour-compte sociaux comme lui.

Des personnes importantes ont suivi ses conférences comme Cage, Virgil Thomson, David Tudor, mais la pression était énorme pour inventer de nouveaux concepts entre les cercles musicaux d’Harvard et le cercle de La Monte Young. Il était traumatisé par le succès de Stockhausen qui empiétait sur ses plates-bandes mathématiques.

Pris en sandwich entre La Monte Young puis George Brecht ce n’était pas de tout repos pour Flynt.

Dans une lettre du 18 avril 1963⁵⁵, George Brecht écrit à Flynt :

« Je vois l’anti-art comme un aspect de l’art, par exemple, et je suis indifférent à tous les deux. J’ai dit publiquement (dans une discussion à Hunter) que mon travail n’est pas de l’art (pour moi), que, bien sûr, je n’ai pas de contrôle sur ce que les autres pensent que c’est, ou choisissent de le considérer comme tel. Dans le futur, je peux déjà commencer à le voir, il sera de moins en moins facile pour les gens de (se tromper) (prendre) mon travail pour de l’art. C’est l’une des qualités que j’aime vraiment beaucoup dans les travaux de Bob Morris et Walter de Maria : pas très facile à placer dans une catégorie déjà existante. »

⁵⁵ Archives Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart.

Des premières œuvres new yorkaises de Morris, on peut noter *I,Box* (1962) sur la relation paradoxale entre l'image et le langage : la lettre (qui signifie 'je' en anglais) forme la porte d'une boîte, qui, ouverte, laisse apparaître la photo de Morris nu et ricanant.

Card file (1962) fichier qui se décrit lui-même avec l'aide de la linguistique, de l'espace et du temps; mais la boîte la plus significative reste *Box With the Sound of its Own Making* (1961). Comme son titre l'indique, elle fait entendre la bande magnétique de trois heures qui reproduit les bruits nécessaires à sa construction. On pense bien sûr à l'esprit de Marcel Duchamp *A Bruit Secret* (1916), à Joseph Cornell et à la 'mode-boîte', à la suite de l'exposition du Musée d'Art Moderne de New York *Art of Assemblage* (1961). Pour Maciunas, un mot qu'il invente, c'est de l'"automorphisme" et cela n'a rien à voir avec le fonctionnalisme.

Le format de la boîte, Walter de Maria l'utilise dès son arrivée à New York en 1960. Dans la chronologie de la sculpture minimale, il est l'un des tous premiers: souvent une constante, un son direct, déplacement d'une bille que l'on provoque par manipulation. Comme La Monte Young qu'il rencontre en 1959, il privilégie l'expérience unique; les premiers artistes qu'il côtoie sont les musiciens de jazz Miles Davis, John Coltrane qu'il écoute dans les clubs de San Francisco: il a étudié le piano et la batterie et jouera plus tard dans la formation du Velvet Underground produit par Andy Warhol. *Statue of John Cage* (1961), homonymie et réponse ironique à la phrase de Cage 'mettons un cadre à la réalité' se présente comme un totem formé de barreaux. *Box for Meaningless Work* (1961), deux boîtes identiques sans couvercle placées sur une plateforme et légèrement séparées, offrent la possibilité de déplacer des blocs de bois de l'une à l'autre.

« ...Et ainsi de suite, et ainsi de suite. Faites le aussi longtemps que vous le désirez. Que ressentez-vous? La Boîte ? Les choses ? Souvenez-vous, ceci ne signifie rien. » Walter de Maria : *Project for Boxes, Boxes for Meaningless Work*, Mars 1960. in *An Anthology*, 1963 par La Monte Young et Jackson Mac Low.

Brecht avec l'*Event* et sa compréhension comme ready-made appliqué à l'action obtient le suffrage de Maciunas.

Je demandais à Ben Vautier pourquoi il plaçait toujours George Brecht en avant et jamais La Monte Young :

« La Monte Young était le premier créateur, peut-être. Et c'est vrai si on regarde historiquement le livre An Anthology, on regarde les dates c'est une bagarre de dates..., on va trouver que les events de La Monte Young viennent à peu près six mois avant ceux de George Brecht ou à peine. Mais les events de La Monte Young, sur carte, sont très très simples : Draw a Strait Line and Follow it, ils contiennent une envie de durée. Tandis que l'event de Brecht se résume à boire un verre d'eau, fermer une porte. Et l'autre a besoin d'une durée et dans la durée il va marquer sa présence. La durée c'est moins fort que l'event d'après moi. »⁵⁶

3) George Brecht

George Brecht, chimiste de son état, rédige en 1957 *Chance-Imagery* :

« Le mot 'imagerie' est à dessein suffisamment équivoque, pour s'appliquer aussi bien à l'acte physique de création d'une image à partir de matériaux réels qu'à la formation d'une image dans l'esprit, disons par abstraction, à partir d'un système plus complexe. »⁵⁷

Au tout début de *Chance-Imagery*, il explique comment toute déclaration d'opinion n'est qu'une subdivision arbitraire de ce qui est en réalité un tout. Ainsi les propos tenus sur l'art se révèlent infiniment inférieurs à l'art lui-même. Duchamp dit la même chose, mais Brecht ajoute que le terme 'arts' pris dans un sens largement historique, n'est en réalité plus approprié.

Dans une note postérieure de novembre 1965, il précise :

⁵⁶ Interview filmé de Charles Dreyfus le 30 novembre 2004 in Fluxus en France p.145

⁵⁷ BRECHT George (1966), *Great Bear Pamphlet*, New York.

« En 1957, lorsque cet article a été écrit, je n'avais rencontré John Cage que depuis peu de temps auparavant et je n'avais pas encore pris conscience que les implications du hasard les plus importantes reposaient sur son travail plutôt que sur celui de Pollock. Je n'avais pas non plus présagé la résolution de la distinction entre choix et hasard qui allait se produire dans mon propre travail... »

En 1957 Allan Kaprow et Robert Watts enseignent à la Rutgers University. George Brecht lui travaille au Laboratoire Johnson et Johnson, non loin de là, à Metuchen, une banlieue située dans l'Etat du New Jersey. Tous trois répondent en commun à une offre de subvention qui n'aboutira pas. *Projet en dimensions multiples* (1958) reste la trace écrite...Brecht termine sa position personnelle par ces mots :

« Mon art est le résultat d'une exploration profondément personnelle, infiniment complexe et encore essentiellement mystérieuse de l'expérience. Aucun mot ne l'approchera jamais »

Il avait placé en exergue de *Chance-Imagery*, Tristan Tzara :

« L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas cette valeur céleste et générale qu'on se plaît à lui accorder. La vie est autrement intéressante »,

suivi de Shen-Hui :

« La connaissance est la source de tous les mystères ».

Au milieu des années cinquante, Brecht expérimente de multiples procédures de hasard principalement avec des dessins et des peintures : Il verse de l'encre et de l'eau sur des draps en boule et les étend.

Il réalise également des repères orthonormés conjugués avec des tables de chiffres aléatoires. Il envoie deux ou trois pages sur ses 'recherches' à John Cage, qui lui répond qu'il allait bientôt venir cueillir des champignons dans le New Jersey. Une soirée qualifiée de formidable ou Cage amène David Tudor, ceci en 1956.

Informé par Kaprow il suit les cours de John Cage à la New School for Social Research pendant l'été 1958. Y assistent Kaprow, Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Richard Maxfield, Toshi Ichiyangi, Florence Tarlow, Scott Hyde, qui amènent leurs amis : George Segal, Jim Dine, Larry Poons, Harvey Gross... Jackson Mac Low vient y présenter son travail.

Il pense que ses carnets de notes ne sont pas sérieux mais pratiques, surtout pas professionnels. Son premier carnet est daté du 24 juin 1958, qu'il achète pour suivre le cours de John Cage à La New School for Social Research. Au dos de la première page, en haut et seule sur la page :

« Events in sound-space. » (J.C.)

Au printemps 1960 « *Motor Vehicle Sundown* »(event) est dédié à Cage et sera publié dans *An Anthology*.

« *Je me trouvais dans les bois d'East Brunswick, dans le New Jersey, où j'habitais alors, attendant que ma femme sorte de la maison, debout derrière ma camionnette anglaise Ford, le moteur et le clignotant gauche en marche : il m'apparut clairement qu'un véritable 'event' pouvait être tiré de cette situation.*»

La diffusion de George Brecht avant 1961 a eut quelques supports. *Time-Table Music* (1959) fut publié dans *Kultur 3*, *Three Gap Events* dans le journal musical londonien *New Departure*

En 1959 Anita Reuben et Max Beker demande à Allan Kaprow à démarrer un projet qui deviendra le livre *Assemblage, Environnements & Happenings* (New York, Abrams, 1966). Son texte terminé en 1961 explique l'aspect important de la réduction linguistique de l'event. Kaprow insiste aussi sur son mode de distribution, l'envoi postal -à des personnes choisies tout de même pour leur ouverture d'esprit- où l'on se retrouve face à face avec une proposition, deux aspects essentiels pour comprendre les *events*.

Lorsque George Brecht envoie par la poste *Motor Vehicle Sundown* (event) [dédié à John Cage et qu'il date printemps/été 1960] celui-ci est accompagné par cette note :

'Les Publications Contingent est un arrangement à but non lucratif pour la propagation d'un travail de nature expérimental. Le revenu qui dépasse les frais de postage est utilisé pour imprimer d'autres matériaux. Si vous voulez aider à cet arrangement, nous acceptons votre paiement. Autrement, accepter s'il vous plait ce matériel gratuitement, avec nos compliments'

En fait *Contingent Publications* ne recouvre rien d'autre qu'une boîte postale. Une maison d'éditions qui porte bien son nom.

Des historiens d'art comme Julia Robinson se penchent sur les années 1959-1961 pour y déceler non seulement une consolidation d'un langage des objets qui met à mal la dominance de la peinture moderne mais aussi pour y voir l'émergence d'un 'tournant conceptuel'.

La figure dominante de cette réorientation signifiante reste John Cage par l'introduction du hasard et de l'indéterminé comme stratégies compositionnelles sapant l'expression directe et la notion de l'œuvre d'art autonome.

« Alors que Cage se dirige vers l'indéterminé à la fin des années cinquante, sa musique assume une 'artificialité structurelle' sans équivalent dans le passé ». ⁵⁸

Time-Table Music (1959) peut être interprété comme le premier event. L'indicateur d'horaire peut être considéré comme pouvant servir de ready-made. L'action se passe dans une gare et non dans une salle de concert. De plus il comporte relativement peu de mots.

⁵⁸ FLYNT Henry (1990), *Mutations of the Vanguard: Pre-fluxus, During Fluxus, Late Fluxus*, Ubi Fluxus ibi motus, 1990-1962, ed. Gino Di Maggio, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milan, p.103

Est-ce de la musique ? Eckart Rahn dans son texte *Musique sans musique*⁵⁹ pense que pour « la musique la plus nouvelle » c'est un non-sens de chercher à définir ce qui s'arroge toutes les libertés, et par là même s'oppose à toute fixation. Doit-on penser que toute œuvre composée par un compositeur dans une situation historique définie est de la musique ? (Georg Heike) Quel concept qui ne soit pas subjectif pourrait être pris comme point de départ en rapport avec la question : la récente musique est-elle encore de la musique ? (Jens Rohwer)

Pour Rahn chaque élément consciemment organisé ou reconnu avec l'intention de créer de la musique est de la musique.

« Le texte du strings Quartet de G .Brecht est : 'Shaking hands'. Il a été une fois réalisé de la manière suivante : les quatre messieurs du quatuor à cordes sont montés sur l'estrade selon la mise en scène habituelle, avec leurs instruments, se sont serré la main, et sont repartis. Qu'est-ce ? De la musique ? Du théâtre absurde ? Ou les deux ? C'est de la musique. Ne serait-ce déjà que par le but que s'était fixé l'auteur : composer une pièce de musique ; puis par l'effet optique de la représentation sur le public : quatre messieurs, clairement identifiables comme musiciens dans une salle de concert, et qui exécutent une œuvre dont la désignation est indubitablement celle d'une 'pièce de musique'. Mais cette composition est-elle un quatuor à cordes ? »

Mais au printemps 1961 Brecht intensifie l'aspect conceptuel, en supprimant les termes de 'musique', 'performeur' et 'performance' qui donne encore l'impression qu'il s'agit d'une partition devant être jouée. Maintenant ce sera *an 'event' to 'occur'* (quelque chose qui arrive).

Time-Table Music (été 1959) / Musique pour indicateur d'horaires.

Pour une performance dans une gare de chemin de fer.

Les interprètes entrent dans une gare et se procurent un indicateur d'horaires. Ils se tiennent debout ou assis de façon à se voir les uns les

⁵⁹ *Musique en jeu* n°1, Seuil, 1970

autres, et lorsqu'ils sont prêts, enclenchent leurs chronomètres simultanément.

Chaque interprète traduit les indications des horaires en terme de minutes et de secondes (par exemple 7h 16 = 7mn et 16s.). Il choisit un temps au hasard pour déterminer la durée totale de sa performance. Ensuite, il choisit une rangée ou une colonne, et l'on produit un son à chaque fois que dans cette rangée ou cette colonne un temps entre dans la durée totale de sa performance.

Cela montre une expansion de sa trajectoire 'from abstraction to model'. Il passe ici de la musique aux 'events in all dimensions'.

Dans une discussion radiophonique avec Allan Kaprow⁶⁰ il prétend que l'*event* possède seulement le sens qu'il a dans le dictionnaire. Tandis que dans une interview avec Irmeline Lebeer⁶¹ il confesse ne pas très bien savoir où il voulait en venir avec :

Fox Trot

Métal souterrain, ou charbon

« Ca m'est arrivé comme cela ... Il y a deux ou trois dans la boîte, *Christmas Play for Joseph Cornell*, par exemple, qui sont des rêves ou des visions que je n'ai pas compris sur le coup. »

Rêves, visions, inconscient on peut lire dans une lettre du 20 juillet 1938 de Freud à Stephan Zweig (celui qui a recommandé Dali pour que ce dernier puisse visiter Freud):

« *Du point de vue critique, on pourrait cependant toujours dire que la notion d'art se refuse à toute extension lorsque le rapport quantitatif entre le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente ne se maintient pas dans des limites déterminées.* »

⁶⁰ Extrait d'un débat entre George Brecht et Allan Kaprow intitulé : « Happenings and Events » diffusé par WBAI en mai 1964 et publié dans VTRE n°1.

⁶¹ LEBEER Irmeline (1973) in *Chroniques de l'art vivant* n°39, mai, p.16

Pour Brecht l'idée que tout est art, est franchement inintéressante. Comme Wittgenstein à propos du langage, ce qui est important, et il rajoute 'si vous y croyez ', c'est qu'est-ce que vous en faites. Il traduit cela par la question : si vous voyez chez moi une pancarte 'défense de fumer' ou 'silence' allez-vous vous arrêter de fumer et de parler ?

L'œuvre ouverte le livre de d'Umberto Eco sort également en 1961. Il y analyse *Le Livre* de Mallarmé mais également des compositions de musique contemporaine comme *Klavierstück XI* de Stockhausen et la liberté à agir sur l'enchaînement 'narratif' du morceau.

«...les poétiques de l' 'ouverture' reflètent l'attrait exercé sur toute notre culture par le thème de l'indéterminé : nous sommes fascinés par les processus au cours desquels s'établit, au lieu d'une série d'événements univoques et nécessaires, un champ de probabilités, une situation apte à provoquer des choix opératoires ou interprétatifs toujours renouvelés. »⁶²

Marcel Duchamp avec le *Ready made* choisit un d'objet tout fait. George Brecht avec l'*Event/Ready made* passe à l'étape suivante. Si Duchamp place une chaise sur un piédestal au Musée, George Brecht demande simplement de s'en servir. C'est ce qui arriva à la Galerie Martha Jackson et David Anderson à New York en du 25 mai au 23 juin 1961 pendant l'exposition *Environment-Situations-Spaces* (George Brecht, James Dine, Walter Gaudnek, Allan kaprow, Claes Oldenberg, Robert Whitman). La mère de Claes Oldenburg (écrit Oldenberg sur le communiqué de presse) s'assit sur la chaise jaune qui se trouvait à l'extérieur de la galerie (une chaise noire était placée dans les toilettes et une blanche mise en valeur sous un spot lumineux, l'ensemble formant *3 chairs Event*).

Alors que je disais à un peu près la même chose (lors du colloque *Art action* au Québec en 1998) dans la discussion Pierre Restany parla de l'aléatoire de *Fluxus* et se demanda si l'idée simple de l'expansion des arts avait encore cours :

⁶² ECO Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Seuil, page 69

« C'était l'époque expansive de la culture. Peut-être qu'aujourd'hui, dans notre idée de culture globale, cette idée d'expansion des arts devient quelque chose de tout à fait périmé par la force même des choses. »

Lorsque l'on allume ou qu'on éteint la lumière de sa chambre à coucher, jouons-nous un *Event* de George Brecht ? Disons-nous : « Ah! *Fluxus* ! Le bon vieux temps de l'époque expansive de la culture » ou « Moi, Ben Vautier, dès que j'en aurais l'occasion, à tout bout de champ s'il le faut, je dirais que l'*Event* de Brecht est important pour moi. »

En octobre 1959, George Brecht avait exposé à la Reuben Gallery de New York *Toward Events : An Arrangement* (16 octobre-5 novembre 1959) juste après *18 Happenings in Six Parts* d'Allan Kaprow (les 4,6,7,8,9,10 octobre à 20 heures trente)

Brecht explique ses premiers travaux à Jill Johnson dans une lettre (1963) :

« *Mon attitude envers la peinture change. Je crois qu'il est clair pour moi maintenant que les aspects particuliers dans la situation présente de la peinture m'apportent moins : la nature objectale des peintures dans le monde du processus, les attitudes égocentriques des peintres et des marchands, la distance imposée par les attitudes conventionnelles envers la peinture en ce qui concerne la relation regardeur/peinture (la distance entre une peinture d'une soupe en boîte et le regardeur étant plus grande que celle entre le peintre et la boîte de soupe réelle.* »⁶³

« *Les Events sont une extension de la musique* »

En physique un *Event* est précisément 'un point pris de la troisième dimension dans la quatrième dimension'. En physique l'*Event* est une occurrence non spécifiée.

Dans le travail de George Brecht l'*Event* est comme une inclinaison à se servir dans le flux perpétuel de tout ce qui arrive. Concentration sur l'idée par les mots.

⁶³ BRECHT George in Jean Brown Parpers, Getty Research Library [890164]

Si l'*Event* peut être répété, il peut l'être par n'importe qui, pas seulement 'l'auteur'. Extension de la musique aux mots...

« L'évènement le plus intéressant pour moi serait les petits évènements de la rue. The occurrence that would be of most interest to me would be the little occurrences in the street »⁶⁴

Maciunas fait de George Brecht le champion du monomorphisme :

*« Par non-art je veux dire n'importe quoi qui n'est pas créé par un artiste avec l'intention de produire une expérience 'artistique' Ainsi tes events sont du non-art dans la mesure où tu ne crée pas les events – ils existent tout le temps. Tu portes ton attention sur eux. Je ne veux pas dire du tout que certains de tes events étaient 'perdus' dans nos festivals. Plus ils étaient perdus dans la masse ou passés inaperçus, le plus véridiquement non artificiels ils furent. Très peu de personnes pensèrent que le vase de fleurs sur le piano devait être compris comme étant une pièce et tous voulaient 'une pièce' à la suite. »*⁶⁵

*« Mon travail disparaît depuis que j'ai commencé à le faire. Ma première femme a jeté tout mes premiers dessins et peintures, échelle volée de Bianchis, d'autres travaux abandonnés par Al (Hansen). »*⁶⁶

George Brecht, sophiste moderne, parle-t-il *logou kharin* 'pour le plaisir de parler' ? Il n'ancre pas à toute force les mots dans les choses et les signifiants dans les signifiés. *Fluxus* clame-t-il enveloppe, renferme les opposés. Son texte *Something about Fluxus* (1964) est un modèle du genre. Mélange foisonnant de termes que l'on croit bien maîtriser et de néologismes :

⁶⁴ Conversation entre Allan Kaprow et George Brecht diffusé à la radio WBAI et imprimée dans VTRE n°3 (juin 1964), p.1.

⁶⁵ Lettre de Maciunas à George Brecht à l'automne 1962, Jean Brown Papers, Getty Research Library (890164).

⁶⁶ Dick Higgins Papers, Getty Research Library Library (870613).

« *Artistes, anti-artistes, non-artistes, anartistes, les politiquement engagés et les apolitiques, les poètes de la non-poésie, les non-danseurs dansant, les constructeurs, les destructeurs et les non-constructeurs...* »

Nous sommes engouffrés malgré nous dans l'exigence aristotélicienne du sens. L'inconscient lui-même selon Freud dans sa *Métapsychologie* ne doit son statut d'hypothèse nécessaire et légitime qu'à un grain de sens et de cohérence.

« *Mais Gorgias, ou la duchesse, nous ont habitués à ce genre de catastrophe : Freud pousse à tel point l'aristotélisme qu'il en devient sophiste, ou, à tout le moins, qu'il oblige à reconsidérer de fond en comble la délimitation des territoires. Parmi toutes les définitions du mot d'esprit que recueille Freud, celle, récurrente, de 'sens dans le non-sens', revêt à ses yeux une importance particulière : aux nôtres, cette formule pourrait définir le projet freudien tout entier.* »⁶⁷

Pour George Brecht l'art se trouve être trop délimité. Une série de possibilités parmi tant d'autres. Il se dit intéressé par toutes les possibilités. Dans son texte *L'imagerie du hasard* (1957), le terme 'art' pris dans un sens largement historique, n'est plus, pour lui, approprié. Il ne compte pas œuvrer comme Robert Rauschenberg dans la brèche entre l'art et la vie ; c'est la vie elle-même qui le tente.

Pour Brecht ses pièces se révélaient aussi intéressantes visuellement, atmosphériquement, qu'auditivement, bien qu'elles fussent jouées avec aussi peu de bruit et aussi économiquement que possible. Mais il devenait de plus en plus insatisfait de l'importance donnée aux qualités sonores d'une 'situation'. Ainsi en automne 1959 il décida d'appeler son exposition de ses travaux plus axés sur les objets à la Reuben Gallery *Toward Events*. Le mot 'event' lui semblait plus adéquat qu'aucun autre pour définir l'expérience qu'il voulait totale et multi-sensorielle. Le carton d'invitation se présente comme une partition musicale.

⁶⁷ CASSIN Barbara (1995), *L'effet sophiste*, Gallimard, p.387

4) Eric Andersen

Eric Andersen était étudiant en piano et harmonie au Conservatoire Royal de Copenhague, très jeune, une vingtaine d'années en 1962 (c'est difficile de savoir son âge véritable il en change chaque fois qu'il en a l'occasion). Quelques mois avant l'arrivée de *Fluxus* il avait composé des pièces très proches de l'*Event* et fut tout de suite intégré. Pour lui au lieu de suivre le 'mainstream' des médias de masses et des conservateurs connectés à de larges intérêts économiques et qui étalent du 'fluxisme' à tous les étages, on ferait mieux de s'intéresser à ce qui s'est réellement passé. Il entend la création qui s'est faite en Europe autour de 1960. Avec un titre déjà ouvert *What is...?*⁶⁸, Andersen donne ses pistes. Pas toujours celles de dada, Duchamp, Cage et compagnie, il cite : '*Piero Manzoni à Milan, et ensuite Chiari à Florence et Marchetti à Milan. A Madrid et Barcelone Juan Hidalgo, Esther Ferrer et Carles Santos. A Paris et Nice Yves Klein, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vautier et les Nouveaux Réalistes. A Cologne Tomas Schmit, Ben Patterson, Nam June Paik, et Wolf Vostell. Emmett Williams in Darmstadt et Zero à Düsseldorf. Willem de Ridder et Wim Schippers à Amsterdam, Arthur Koepcke et moi-même à Copenhague et Bengt af Klintberg et Pistolteatern à Stockholm*'.

Une liste que chacun peut compléter par des noms. Rien n'empêche de retrancher les noms de ceux qui ont rejoint tôt ou tard, délibérément ou par faiblesse le 'mainstream'. Une liste élastique où dans un troisième temps on peut s'amuser à inclure ceux qui dans d'autres domaines pourraient rejoindre un 'certain état d'esprit commun'. Les jeux sont loin d'être encore faits.

Pour lui *Fluxus* se comprend comme le premier réseau international monté par les artistes eux-mêmes. Un type de traitement de l'information, une

⁶⁸ in Catalogue 3 RD International Performance Festival Odense *For eyes and ears* 10-14 septembre 2001.

banque de données pré-PC qui développe aussi bien un réseau pour l'art que pour la communication. Les principaux acteurs de ce réseau, toujours selon Andersen furent : Dick Higgins, George Brecht, Ben Patterson, Yasonao Tone, Ben Vautier, Robert Filliou, Willem de Ridder, Bengt af Klintberg, Arthur Koepcke, Tomas Schmit, La Monte Young, Alison Knowles, Bob Watts, AY-O, Eric Andersen, Nam June Paik, Emmett Williams, George Maciunas, Yoko Ono, Philip Corner, Wolf Vostell, Mieko Shiomi, Takako Saito.

En 1960, sort aux éditions Limes à Wiesbaden le livre *Movens*. On y retrouve déjà les noms d'Emmett Williams, Diter Rot, Ghérasim Luca, Daniel Spoerri, John Cage. Encore une preuve, s'il en faut, que des regroupements, des réseaux se sont formés en dehors du 'mainstream'. Certains se sont structurés autour de revues, sorte de tuteurs, d'autres refusent toutes formes de tuteurage d'abord pour eux-mêmes mais aussi pour les autres.

De farouches partisans d'une attitude différente envers la création artistique, la culture et la vie. Il régnait il faut le dire une grande euphorie qui permettait de croire au possible.

Il est difficile de trouver plus grandes différences dans l'expression, le tempérament, la position géographique ou les opinions de tous ces créateurs. Et pourtant. Pratiquement tous ces acteurs se fauillent entre les médias, trouvent une place entre les médias. Cette compréhension de l'art a été tout d'abord conçue entre 1958 et 1962 et a continuellement, depuis lors, changé de forme. Cette forme ne peut pas être catégorisée comme une 'chose' mais comme des 'méthodes'.

Cela rend caduque l'idée de l'art ou la communication comme production. L'œuvre n'y est pas une unité déterminée. L'art, ainsi compris, n'est pas une entité finie, on ne peut pas l'encadrer ni le déterminer complètement. On ne peut pas être certain de ce qui fait partie de l'œuvre et ce qui n'en fait pas partie. Et à la rigueur toute partie de l'œuvre peut être remplacée par quelque chose d'autre sans que l'œuvre soit changée. Une œuvre qui change, une œuvre qui invite les spectateurs, le public à participer.

La démarche/œuvre est ouverte et demande des changements constants, parce qu'elle inclut le spectateur. Vous pouvez participer à ce genre de démarche/œuvre seulement par l'élargissement de votre réflexion. Les termes utilisés à la fin des années cinquante et au début des années soixante par ces créateurs -globalisme, simultanété, structures de réseaux, 'events', occurrence, interaction- se retrouvent plus tard, à leur tour, tel quel, réappropriés par le monde des médias. Pour Andersen *Fluxus* n'est pas un 'isme' c'est tout le contraire. Une tentative à un moment donné de rassembler justement des gens en dehors des 'ismes'. Par la suite ces personnes restent en contact et continuent à développer diverses façons de travailler chacun de leur côté. Ils n'avaient pas attendu *Fluxus* pour commencer à travailler. Et lorsque George Maciunas en 1963 repart à New York ils ne se reconnaissent pas dans le 'style' que celui-ci tente d'imposer. Pour Andersen, une 'œuvre fluxus' n'existe pas, encore moins un 'artiste fluxus'. Que dire des classifications pour définir *Fluxus*, après coup, comme celle de Dick Higgins ou de Ken Friedman... elles sont pour lui un pur non-sens. Il garde toutefois dans un sens très large le terme 'intermédia' qui aide à comprendre la terminologie de base des communications numériques (ces dernières, pour lui, relèvent de quatre principales catégories : l'intermédia, le réseau, le globalisme et la simultanété).

5) Ben Patterson

Ben Patterson est né à Pittsburg (U.S.A.) en 1934, diplômé de musique en 1956 à l'Université du Michigan intègre entre 1957 et 1959, plusieurs orchestres symphoniques au Canada et en Allemagne. En 1960 il arrive à Cologne :

« J'avais avec moi une lettre de recommandation de l'ambassadeur d'Allemagne au Canada, qui était le beau-frère de Stockhausen, et après quelques semaines passées à Darmstadt, j'ai l'occasion de me présenter à lui. Celui-ci lit le courrier, vérifie sa date et celle du jour et me demande : « qu'avez vous fait pendant tout ce temps ? » Je décide alors de ne pas

*étudier sous sa direction, et le soir même, je prends connaissance du concert de John Cage chez Mary Bauermeister. C'est alors que je découvre la musique de John, et il me semble entendre la musique que je cherchais à produire depuis des années. Je me présente à lui, lui parle un peu de ma carrière, et le lendemain, je suis recruté pour jouer Cartridge Music, puis pour m'occuper de la lumière pour le ballet de Cunningham, et c'est ainsi que tout a commencé ».*⁶⁹

Il rencontre alors Nam June Paik, Emmett Williams, Wolf Vostell...

Ben Patterson n'a pas l'intention de produire de l'*art*. Il ne coopère pas avec la société. Le consommateur ne trouvera aucune idée aboutie dans son *Do-it-yourself-isme*.

Rien ne saurait dispenser ce consommateur de la tâche de rechercher ce qu'est le Beau, l'Authentique :

« ...de le déterminer, de le créer, voire de l'être lui-même. Pour vivre cette expérience, non comme un spectateur ou un auditeur passif, j'exige que l'on engage sa personne dans l'événement comme exécutant, comme interprète, ou même comme créateur. »

Il se pose comme le maniaque de l'entraînement et de l'exercice. Sur le papier ses compositions (l'ensemble de ses instructions *The Seminar*) ne sont ni matérielles, ni abstraites. Tout se passe dans l'exécution, qui donne une valeur personnelle à l'exécutant. Ce dernier est supposé la percevoir en lui-même dans son comportement vis-à-vis de lui-même et/ou de la société (pendant et/ou après l'expérience qu'il a vécue). Pas d'alternative entre beauté et énoncé. Pas de priorité à la forme : la méthode permet seulement de produire des énoncés. Ces questions, directives, exhortations ne présentent aucune nouveauté.

« Leur seule originalité réside dans le fait que chaque composition constitue une démanche significative dans un champ d'expérience nouveau. Sans prétendre avoir décliné toute responsabilité morale, ces travaux ne

⁶⁹ Conversation avec Bertrand Clavez, reproduite dans la thèse de Clavez.

font apparaître pourtant aucune détermination morale consciemment élaborée. La tendance de ses œuvres à accroître tension, difficulté et différence, et leur insistance à l'irrationalité, ne contribuent pas particulièrement à en faire des divertissements agréables. »⁷⁰

On retrouve ici la recherche fondamentale en une humaine articulation. Trop humaine. Il prévoit que l'œuvre qui se réduit à une seule personne qui consciemment fait et/ou ne fait pas ceci et/ou cela, périra. Il ne cherche pas de salut. Il faut tout d'abord considérer avec le plus grand des respects cette tribu de primitifs qui disait d'elle-même: 'Oh non, il n'y a pas d'artiste parmi nous. Chacun fait tout du mieux qu'il peut.'

Se pose alors le problème de l'éducation auquel Robert Filliou consacra beaucoup d'énergie et de pratiques expérimentales et des écrits *Teaching and learning as performing arts*. Patterson y raconte que Philip Corner (ayant déjà remis ses notes deux semaines auparavant) fit plancher ses étudiants sur un extrait de *Methods and processes* (1962)

Extrait qui propose de : 'Définir et développer le but de cet examen'. Puis il se rendit dans la classe où personne ne le connaissait et devant certains élèves (à la manière du maître zen qui assigne un coup un bâton sur la tête de son disciple) frappait dans ses mains et disait :

« Maintenant vous devenez idiots et perdez votre temps ; vous ne cherchez pas vraiment à saisir ce qu'il vous était demandé de voir dans cela. C'est pour votre profit, pas pour le mien ».

6) Yoko Ono

« *Hi! My name is John Lennon. I'd like you to meet Yoko Ono* » seule et unique phrase introductive de la seconde édition de *Grapefruit*, en 1970 chez quatre éditeurs à la fois.

⁷⁰ PATTERSON Ben (1965) in VOSTELL Wolf, BECKER Jürgen, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme : Eine Documentation*, Rowohlt, Hambourg, p.241.

Les 'event scores' de Yoko Ono, pour Alexandra Munroe, serait un mélange de tradition de littérature et de métaphysique, de poétique et d'ironie duchampienne, de haiku et de zen koan. Il s'agit plutôt d'une quête de reconnaissance tardive par rapport à George Brecht et La Monte Young. Elle n'a pas eu besoin de lire Thomas Merton⁷¹ pour découvrir en 1961 le zen.

Dans la Fluxus Newspaper n°2⁷², elle publie une photo de son bébé Kyoko et sa partition Instruction for Poem n°86 (Fly) été 1963.

« Collection des travaux de Yoko Ono, trois dollars avant, six dollars après publication. Pour obtenir un abonnement : Grapefruit Apt. 1001 Kanna Bldg., Kannomachi, Shibuya, Tokyo, Japon »

Dans une note (fin 1963 début 1964, collection de l'artiste) elle caractérise pour aider Maciunas à la composition du livre qui ne sortira jamais sous le label *Fluxus*. Elle le sortira le 4 juillet 1964 'Grapefruit' Tokyo, Wunternaum Press à 500 exemplaires. Le jour de la fête nationale américaine.

Instructions pour P. (Peinture)

Instruction pour Po. (Poésie)

Instructions pour M. (Musique)

Instructions pour E. (Events)

Instructions pour O. (Objets)

Les pièces sont des travaux entre 1952 et 1964

Il y a plus de pièces de cette période que je ne peux t'envoyer dans un prochain courrier, que j'ai l'intention d'inclure dans le livre.

Au printemps 1960, j'ai décidé 'd'instructionnaliser' la poésie.

⁷¹ MERTON Thomas (1961), *Mystics & Zen Masters*, Dell, New York

⁷² février 1964

En été 1961, j'ai décidé 'd'interactionnaliser' la peinture.

Aussi, le temps était introduit dans la peinture comme dans la vie.

Après l'automne 1960, certaines de mes pièces de musique sont pensées comme devant être diffusées par mots sortant de la bouche, néanmoins, je n'ai pas de partition ou d'instructions écrites.

Cette méthode est essentielle pour les pièces puisque le changement graduel qui a lieu dans les pièces par projection de mots fait également partie de la pièce. Si tu veux savoir des choses sur ces pièces, demande s'il te plaît à des gens qui les connaissent déjà. Certaines de mes pièces furent dédiées à ces personnes. Quelquefois ils sont au courant, parfois non. »

Elle se contredit en disant à Maciunas qu'elle n'a pas de partitions et de pièces écrites alors qu'elle propose malgré tout des pièces datées assez précisément (la saison et l'année).

Exemples de pièces :

SECRET PIECE

Décide quelle note tu veux jouer.

Joue la avec l'accompagnement suivant :

Les bois de 5 à 8 heures du matin

été 1953

ce qui se trouve en dessus est la révision de l'original qui suit

(Grapefruit 1964)

with the accompaniment of the birds singing at dawn

LIGHTING PIECE

allumez une allumette et regardez jusqu'à ce qu'elle s'éteigne

automne 1955

joué à New York en 1961

On peut lire à la page 72 du catalogue Yes que *Lighting piece* a évolué entre 1952 et 1957 alors qu'elle vivait à Scarsdale dans l'Etat de New York avec ses parents.

Performances : 1952-57 performé de façon privée. Puis le 24 novembre (1961) au Carnegie Recital Hall (variation) ; de façon publique... et documentée photographiquement par Yoshioda Yasuhiro le 24 mai 1962 Sogetsu Art Center (Japon).

CENTRAL PARK POUND PIECE

allez au milieu de la fontaine de Central Park et jeter tous vos bijoux

automne 1956

Lettre du premier février 1965 de George Maciunas à Ben Vautier :

« *Quand je reviens je t'enverrai par la poste les travaux complets de Yoko Ono. Beaucoup sont de bonnes pièces. Elle est maintenant à New York. Un des meilleurs compositeurs. Je vais t'envoyer mon exemplaire dès que je l'aurais microfilmé. O.K.* »

Paintings & Drawings by Yoko Ono (vernissage le 16 juillet 1961).

Pour *Painting to Be Stepped On* (peinture à piétiner) qu'elle montre à l'AG. Gallery, elle en donne la genèse, ce qui nous éloigne considérablement de « l'event » :

« *Dans le Japon du XV siècle, une « peinture piétinée » (Fumie) était utilisée pour distinguer les chrétiens des non-chrétiens. On demandait à une personne de piétiner un portrait du Christ. Ceux qui ne le pouvaient*

pas étaient immédiatement emmenés pour être crucifiés. La plupart des chrétiens japonais ont refusé de marcher sur le portrait, en dépit des conséquences, dont ils étaient conscients. Quand j'étais une jeune enfant, j'étais terrifiée par cette histoire, mais je me promettais aussi d'être quelqu'un qui respecterait ses principes, comme l'ont fait les chrétiens japonais. Plus tard, à New York, je sentis le besoin urgent de me libérer de la petite fille en moi et de marcher sur une peinture »⁷³

« Tout mon travail dans des domaines autres que la musique ont une touche d'événement... Un événement, pour moi, n'est pas une assimilation de tous les autres arts comme le Happening semble l'être, mais un résultat de différentes perceptions sensorielles. Ce n'est pas un tout le monde-se-rassemble comme la plupart des Happenings sont, mais un travail personnel. De plus, il n'y a pas de script comme les Happenings ont – même s'il y a quelque chose qui les fait démarrer, qui pourrait être un souhait ou un espoir... Après avoir débloqué son esprit, pour s'être débarrassé de ses perceptions visuelle, auditive et cinématique, que va-t-il rester en nous ? Y aura-t-il au moins quelque chose ? Et mes événements poussent majoritairement au songe... Nous ne faisons jamais l'expérience des choses séparément... mais si c'est ainsi, il est alors d'autant plus important et stimulant de créer une expérience sensorielle isolée des autres, ce qui est quelque chose de rare dans la vie quotidienne. L'art n'est qu'une simple réplique de la vie... Parmi mes instructions de peinture, mon intérêt se porte principalement sur « peindre pour construire dans votre tête »... le mouvement de la molécule peut être continu et discontinu en même temps... Il n'y a pas d'objet visuel qui n'existe pas en comparaison ou simultanément avec d'autres objets, mais ces caractéristiques peuvent être éliminées si souhaité... La méthode de peinture est issue du temps de

⁷³ Catalogue Yoko Ono : *Insound-Instructive*, Hovikodden : Sonia Henie and Niels

la Seconde Guerre Mondiale, où nous n'avions rien à manger et mon frère et moi échangeons des menus dans l'air. »⁷⁴

⁷⁴ Extrait d'une conférence datant de Janvier 1966 que Yoko Ono donna à La Wesleyan University. Cité dans le livre de Lucy Lippard, "*Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*". Traduction Alexandre Cammarata.

On lui demandait pourquoi on donnait aux mendiants et non au philosophe. Il répondit : parce qu'on estime qu'on pourra devenir soi-même boiteux ou aveugle, mais on sait bien qu'on ne deviendra jamais philosophe.

Diogène

Chapitre II : Maciunas et Fluxus

L'exemple de « An Anthology »

Maciunas a une formation de graphiste et c'est le métier qu'il exerce en 1960-1961. Sur l'une des invitations pour les soirées de la Galerie AG. on peut lire ' la participation de trois dollars aidera à publier un magazine Fluxus'.

Le format carré reste sa marque de fabrique, comme la police Gothic sans empattement et la 'confiance esthétique' qu'il donne à sa machine IBM, sont les constantes que l'on retrouvera tout au long des publications *Fluxus*. Le cube également, comme la publicité de *An Anthology* (support publicitaire conçu pour être plié en un cube où il manque deux faces, imprimé sur ses faces intérieures et extérieures). L'appartement de Maciunas se présente comme un espace de stockage cubique consistant en une paroi garnie de cubes soit ouverts soit fermés. Sobriété extrême, la première comme la quatrième de couverture sont couvertes par les deux mots du titre. Puis sont déclinés sur les cinq premières pages : *an an/th/ology of/Chance Operation, Concept Art, Anti-art, Indeterminacy, Improvisations, Meaningless Work, Natural Disasters/Plans of Actions, Stories, Diagrams, Music, Poetry, Essays, Dance Compositions and Mathematical Composition*. La liste des auteurs apparaît sur la page suivante. Seul *Concept Art* correspond au titre de la contribution de Henry Flynt comme *Meaningless Work et Naturel Desasters* à celle de Walter de Maria.

Y figurent : George Brecht, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, David Degner, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi, Terry Jennings, George Maciunas, Ray Johnson, Diter Rot, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolff, La Monte Young.

Fluxus réseau international donc, un système de communication, ce qui n'a rien à voir avec ce qu'on appelle habituellement un groupe. Il n'y a pas eu de regroupement dans une même ville, personne ne s'est entendu sur un

manifeste, beaucoup de choses qui semblent constituer une esthétique découlent d'une simple nécessité. *Fluxus*, un vrai casse-tête pour les historiens de l'art. Comme s'il fallait à tout prix en faire un groupe, le terme néo-dada est sorti du chapeau par la critique d'art. Même Maciunas s'en est servi avant même septembre 1962.

Un chapeau bien étroit.

Marcel Duchamp qui préconise que les explications n'expliquent rien, et le rire dada ont déjà, malgré tout en leur temps, montré le chemin :

« Le rire est une réaction dirigée contre l'engourdissement. Par la capacité de nous confier au 'hasard', à la chose consciente aussi bien qu'inconsciente, nous formions une sorte de confrérie secrète publique. Les profanes, comme les pontifes de l'art, nous reconnaissaient bien plus à nos rires bruyants qu'à nos activités réelles. Elevés au dessus du monde de la petite bourgeoisie par la double force d'une vision extérieure et intérieure, nous pouvions rire de bon cœur. Ainsi avons-nous détruit, brusqué, raillé...et ri. Nous avons ri de tout : de nous mêmes, comme du Kaiser, du Roi et de la Patrie, des panses à bières, des sucettes. Nous prenions le rire au sérieux. Ce n'est que le rire qui garantissait le sérieux avec lequel nous exercions notre anti-art sur le chemin de la découverte de nous-mêmes. Mais les éclats de rire n'étaient que l'expression de la nouvelle expérience, et non son contenu ni son but. »⁷⁵

Dans une lettre à George Maciunas du 18 novembre 1962 Raoul Hausmann écrit que 'néo' ne veut rien dire, et que 'ism' est démodé :

« Pourquoi pas simplement 'fluxus' ? Cela me paraît beaucoup mieux, parce que c'est nouveau, et dada historique. J'ai correspondu avec Tzara, Hülsenbeck et Hans Richter, et ils ont tous déclaré 'le néodadaisme' n'existe pas. »

Un mois et demi plus tard, toujours dans une réponse à Maciunas :

⁷⁵ RICHTER Hans (1965), *Dada – art et anti-art*, Editions de la Connaissance, Bruxelles p.61, 62.

« *Je ne suis pas un néodadaïste et ne peux en être un. Je serai enchanté d'écrire un livre sur le vrai dada (pour une édition Fluxus) parce que toute la littérature sur le sujet est plus ou moins insatisfaisante, mais je suis sûr que je ne peux pas persuader Monsieur Tzara de vous fournir quelques uns de ses documents secrets. Lorsque je lui ai mentionné ma correspondance avec vous il a immédiatement cessé de répondre, parce que pour lui dada est mort en 1923 et personne aujourd'hui n'a le droit de le ressusciter ou de s'appeler soi-même néodadaïste.* »

Pour les dadaïstes restés vivants dada est mort. A l'iconoclasme bruyant des futuristes exaltant une machine 'guerrière' toujours puissante souvent efficace, dada trouve son champ de bataille dans le contradictoire, l'inutile, l'ironique, l'emploi systématique du hasard...

Pour l'histoire de l'art cela reste le mouvement anti-art par excellence. Maciunas a-t-il vraiment besoin du soutien historique des dadaïstes ? De toutes les façons ils le refusent à tout le monde. Il peut devenir le Chevalier *Fluxus*. Il peut conquérir la forteresse de l'art traditionnel, seul, aussi seul que Bonaparte : « *J'assume tout de Clovis à Robespierre* ».

Duchamp toujours indépendant des mouvements artistiques, lance une légende, sa propre légende : le déclic, le sic jubeo du *ready-made*. Une orchestration *infra-mince* capable de porter l'objet indifférent au niveau de l'art.

Pour l'électricité Duchamp pense qu'il ne sert à rien de trop s'attarder sur une première définition explicative. On n'a pas besoin de définir l'électricité. En fait, sans le trop le 'savoir', tout le monde sait ce que c'est. Tout du moins son usage prime de loin par rapport au reste (lois physiques et autres...). Il nous suffit d'allumer un interrupteur ou de brancher une prise. Les bougies, d'un autre temps, aident en cas de panne de secteur ou pour faire joli.

Au niveau de l'action George Maciunas agit de même. Il passe directement au second pas où il n'a plus à se confronter à ce qui lui semble de l'ordre de l'obstacle ou du futile. Mais parfois, il passe directement au second pas non

plus pour se cacher la tête dans le sable comme les autruches, mais par ignorance :

« Maciunas était très naïf, quelqu'un de simple, comme un bébé, un grand bébé. Vers l'automne 1961, à Hambourg, Stockhausen présentait la première de 'Carré', avec un orchestre de plus de cent musiciens. Cela coûtait très cher de vouloir en faire un disque. Maciunas a rencontré Stockhausen dans ce but (à l'époque, ce n'était pas trop difficile de le rencontrer, il avait seulement trente et un ou trente-deux ans). Il a été stupéfait par la naïveté de Maciunas, qui pensait qu'avec 1000 DM on pouvait enregistrer n'importe quel orchestre et produire un disque. Maciunas ne connaissait même pas l'existence, dans le monde de la musique, de la GEMA [l'équivalent de la SACEM en Allemagne]. »⁷⁶

Pour avancer, il vaut mieux être actif que 'pensif'. Si l'on pense de trop on n'a plus le temps d'agir. On passe son temps à critiquer l'action des autres. Mais il y a une double action presque toujours chez Maciunas. Tout d'abord grâce à son intelligence, à sa manie continuelle à vouloir classer les choses, à sa mémoire phénoménale, il peut faire des comparaisons fructueuses. Mais dans un second temps, fructueuse pour qui ? Pourquoi ?

Comprendre la nouveauté et l'intérêt d'une œuvre particulière comme celle de *Carré* de Karlheinz Stockhausen est une chose. Mais vouloir produire un disque, et en plus y coller le label *Fluxus*, c'est déjà autre chose. (L'enregistrement se fera plus tard chez *Deutsche Grammophon* dans la collection 'avant-garde' !) Il perd alors complètement sa propre individualité, et commence à dire nous au lieu de je. Il n'existe plus, c'est *Fluxus* qui compte, un collectif qui en fait n'a jamais existé. A-t-il assez d'autorité charismatique pour devenir un prophète ? Son utopie demande le dépassement de la mise en avant de l'égo. Une utopie cruelle pour les avant-gardes toutes plus ou moins nées sous le signe du romantisme. Son aura se situera dans l'espoir d'une conclusion très peu probable :

Qu'il n'y est pas besoin que l'art existe.

⁷⁶ PAIK Nam June, interview de Charles Dreyfus in catalogue de l'exposition Hors limites

Il faut tout d'abord apprendre à adopter une attitude. L'expérience/attitude qui remplace l'art :

«...La pluie est anti-art, le murmure de la foule est anti-art, un éternuement est anti-art, le vol d'un papillon ou les mouvements des microbes sont anti-art. Si l'homme pouvait, de la manière qu'il fait l'expérience de l'art, faire l'expérience du monde, du monde concret qui l'entoure (des idées mathématiques à la matière physique), il n'y aurait nul besoin de l'art, des artistes et d'autres éléments 'improductifs' »⁷⁷.

Fluxus doit donner à voir la 'beauté' du monde concret qui l'entoure par une expérience qui remplacerait l'expérience de l'art. Il faut purger l'art. *Alea Jacta Est*. Du besoin de purger. Que cache ce besoin ?

Mais *Fluxus*, pour Maciunas, n'est que la phase intermédiaire: d'arriver au plus vite à l'expérience du monde concret. De plus dans son esprit il faut que la réalisation de son idée (qu'il n'y a pas besoin que l'art existe) -en passant par *Fluxus*- soit traitée de la façon la plus efficace possible.

Et pour cela prendre pour modèle, ce qu'il trouve le plus performant par rapport à tout ce qu'il connaît comme systèmes économiques à travers le monde. Le plan quinquennal soviétique.

« Quelque temps après que le compositeur pionnier de la musique électronique Dick Maxfield eut convaincu George Maciunas à organiser des concert à la galerie AG en 1960 (sic), George commença sa marotte qui dura toute sa vie à faire des schémas directeurs. Le premier plan, qui fut annoncé au concert de Dick, couvrait cinq ans, et présentait la galerie A.G. comme un grand centre prototype de Fluxus – avec des concerts en continu tout au long de l'année, mélangeant de la musique très nouvelle et très ancienne (Renaissance), avec un centre de publication et presque à toute heure du jour et de la nuit des performances d'art et des lectures de poésie.

⁷⁷ MACIUNAS George (1962), *Néo-dada dans la musique, le théâtre, la poésie et les beaux-arts* (lu par Caspari), Galerie Parnass, Wuppertal.

Alors que je demandais, 'Pourquoi si grandiose ? Et pourquoi cinq années' il expliqua que la planification socialiste russe a montré que plus le plan était ambitieux, plus il était réalisé même si le plan lui-même n'était jamais entièrement mis en œuvre, et que cinq années s'étaient montrées comme la durée de temps la plus efficace.

' Les soviets sont pour le réalisme', dit-il, 'et ce nouveau type d'art est le nouveau réalisme. Les américains sont pour la plupart anarchistes, mais je ne le suis pas. Je suis intéressé par la réalité sur cinq ans.' »⁷⁸

Recherche-t-il simplement l'efficacité à tout prix ? Veut-il rajouter à ses diagrammes déjà nombreux le plus nouveau en art ? Sorte de collectionneur exclusivement cognitif ? Un tremplin pour trouver une application concrète à ses projets architecturaux ?

Peut-on voir en lui un idéaliste prêt à porter la plus fine avant-garde sur un plateau d'argent au Kremlin.

Rodchenko, avant lui en 1928, s'est déjà heurté à un mur lorsqu'il essaye de développer une théorie contre l'image synthétique et globale (une unique vision globale dans une seule photographie) Savoir comment photographier (la forme) se trouve être différent de quoi photographier (le contenu) :

« Il n'y a aucune révolution dans le fait qu'au lieu de faire le portrait d'un général, on se soit mis à photographier des leaders ouvriers avec la même approche photographique que sous l'ancien régime ou que sous l'influence de l'art occidental »⁷⁹

Approche politique ? Faire de l'entrisme ? Suit-il de près ce qui se passe en U.R.S.S. Entre 1959 et 1962, toute critique des théories de Lyssenko est impossible. Les bureaux de rédaction et de censure y veillent très étroitement. Le débat pour ou contre le mitchourinisme reprend en 1963.

⁷⁸ HIGGINS Dick II.14 in WILLIAMS Emmett, NOEL Ann (1997) Mr Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas, Thames and Hudson, Londres

⁷⁹ Vovyĭ Lef n°9

Khrouchtchev, contre l'avis d'un grand nombre de ses collaborateurs (conscients du formidable retard qu'a pris la biologie soviétique) continue de soutenir Lyssenko, contre vents et marées. Ils sont tous deux issus d'une famille de petits paysans ukrainiens. En art sommes-nous au même niveau que Lyssenko en biologie ? (avec sa 'nouvelle biologie prolétarienne', et sa 'science de classe' et surtout sa théorie la plus radicalement révolutionnaire et aussi la plus absurde 'la transformation des espèces') A la fin des années quarante, Youri Jdanov, le fils d'Andrei Jdanov, orchestre avec maestria une campagne hyper-nationaliste : obligation pour les artistes de démontrer 'la supériorité du mode de vie soviétique sur l'occident' et de représenter le 'monde non soviétique comme moralement décadent et idéologiquement confus'. Il est vrai qu'il faudra encore de grandes purges pour arriver à appliquer à l'homme ce que Lyssenko préconise pour les plantes '*la plantation en nid*'.

Elle consiste à semer des graines, non pas une par une, mais par poignées de trente à quarante. Ces graines donneront naissances à de nombreuses pousses qui vont se sacrifier 'noblement', pour assurer la survie de leurs congénères les plus prometteurs. Il ne nie pas la mort de la majorité des plantes (résultat normal du processus de lutte *intraspécifique* chère à Darwin) mais il l'interprète différemment :

« La mort des plantes individuelles à l'intérieur du groupe survient non parce que ces plantes sont trop nombreuses, mais pour éviter, précisément, qu'elles ne le soient à l'avenir... »

On imagine mal la lettre que Maciunas envoie à Nikita Khrouchtchev, lue par ce dernier :

« Nikita, le temps est venu pour changer ta politique culturelle. Tous tes peintres, sont à la traîne, ce ne sont que des illusionnistes. Pas mieux que les expressionnistes abstraits américains. Tu sais comme je déteste l'illusionniste et comme toi j'espère ce crapuleux Franz Kline (tu as peut-être entendu son nom traverser le rideau de fer). Les peintres que tu nourris grassement n'ont rien de réalistes. Les vrais réalistes peu importe leur noms - dans cinq ans il n'y aura plus d'art, ni d'artistes - je les

regroupe, j'en fais mon affaire. Dans cinq ans, te dis-je, bien sûr tu ne pourras plus te faire tirer le portrait. Mais quel soulagement tu n'aura plus, enfin, de citoyens improductifs. »

L'a-t-il vraiment envoyée ? Comment peut-on croire qu'elle arrivera au président du conseil des ministres de l'Union des républiques soviétiques, sans un petit piston. A-t-il un contact direct avec Youri Jdanov ? L'a-t-il écrit en ukrainien ? Attention au traducteur travaillant dans le sens du poil ou affolé de se retrouver au goulag pour avoir traduit, à la lettre, tant d'arrogance. Il manque encore cruellement le premier pas.

« Chrushchov n'est pas très chaud à l'heure qu'il est sur Fluxus, bien qu'il nous approuve d'être contre l'art abstrait, de ce fait il est plus proche de Fluxus que disons les 'expressionnistes abstraits' de New York ou les 'tachistes français'. Yes.? Donc je crois que Fluxus à une meilleure zone de reproduction en Union Soviétique, qui n'a pas encore été polluée par des abstractions (ou au moins Staline a corrigé cela !). Nous devons tous travailler pour un éventuel Fluxus en Union soviétique. O.K. ?»⁸⁰

Monsieur K. (Maciunas ne connaît même pas l'orthographe correcte de son nom en anglais) n'est pas chaud à l'heure actuelle sur Fluxus, bien qu'il nous... Nous ne se réfère pas à Emmett Williams, Robert Filliou, Daniel Spoerri et Maciunas, mais au *Comité Fluxus*, c'est à dire Maciunas tout seul. Lui l'éternel 'Chairman' -qui est le seul à s'exprimer au nom de *Fluxus* - d'un comité qui n'a jamais existé. Mais il se moque même de cela ; il signe parfois Mao-Tse-Tung et sur une carte postale destinée à La Monte Young du 7 mars 1962, l'expéditeur se nomme George Mao Chu Nas. Les membres eux n'ont qu'à bien se tenir, selon leurs bonnes ou mauvaises actions ils sont ajoutés ou retranchés de la liste selon le bon désir/plaisir du chairman. Cela n'a pas une importance grandissime. Une liste reste une liste et les brouilles et réconciliations jusqu'à la mort de Maciunas en 1978 ne vont pas manquer.

⁸⁰ Lettre à Emmett Williams, Robert Filliou et Daniel Spoerri IV 11 in WILLIAMS Emmett, NOEL Ann (1997) Mr Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas, Thames and Hudson, Londres

Monsieur K. et Maciunas sont tous deux contre l'art abstrait. Mais si l'on oppose art abstrait et art réaliste, il faut se mettre d'accord sur le mot réaliste. Ce qu'on peut simplement dire à propos du réalisme socialiste soviétique en 1963, du point de vue formel par grand chose sinon qu'il est figé et stagne dans des considérations plus bureaucratiques qu'esthétiques. Tandis que le réalisme de Maciunas se forge dans une attitude envers l'art.

Est-ce que la fin justifie les moyens ? Faut-il aller jusqu'à se moquer de soi-même pour atteindre cette attitude ? Maciunas se veut satirique envers lui-même, les autres et *Fluxus* s'il devient trop répétitif, s'il piétine. Vous ne pouvez faire une bonne propagande de l'aspect social de *Fluxus* en étant un parasite. Il traite le jeune Tomas Schmit comme un esclave alors qu'il fait le dos rond avec les appeaux. Les appeaux, si l'on compte bien, ce sont presque tous les membres de *Fluxus* !!! :

« Nos activités perdent toute signification si elles sont séparées de la lutte politico-sociale qui existe à l'heure actuelle. Nous devons coordonner nos activités ou nous devons devenir une autre 'nouvelle vague', un autre club dada, arrivant et repartant. Il y a une résistance de la part de Brecht, Watts, La Monte et Mac Low, qui sont ou apolitiques ou des anarchistes naïfs ou sont devenus des espèces de pseudo-socialistes indistincts, tout ceci n'est que 'crap'... »

Toute la structure du 'comité éditorial' a été en quelque sorte 'construite' avec des appeaux comme La Monte Young et Mac Low, Toshi Ichiyanagi et Nam June Paik – tous apolitiques- c'est bien de canaliser des appuis venant de sources non-politiques, mais il ne peut y avoir trop d'appeaux, sinon l'ensemble de Fluxus devient appeau et perd sa signification »

Imposer une suprématie politique sur toutes les activités artistiques. Impliquer *Fluxus* avec le parti. Entre parenthèse, il écrit à Williams. Williams lit à haute voix une partie de la lettre qui lui est exclusivement destinée. Filliou, qui écoute la lecture, commente :

« Est-il sérieux ce gars ? Est-ce que Fluxus se résume seulement à cela ? ».

Maciunas écrit également qui doit faire seul un petit voyage à l'Est et que tout cela doit rester secret. Pour inféoder *Fluxus* au parti ?

« *Mais travailler en accord avec l'agitation politique, et présenter Fluxus comme ils l'espéraient tout le temps pour combattre (barré) d'être contre la révolte artistique qui couve là bas. »*

Et Robert Filliou de s'insurger :

« *Mais il a tout faux. Si nous étions là, nous aurions probablement rejoint la révolte des artistes, et Fluxus combattrait nos semblables ! »*

A-t-il toujours voulu imposer une suprématie politique ? Pourquoi cette aspiration au leadership ? Est-ce un nouveau virage ? Comment Monsieur K. a-t-il eu connaissance de *Fluxus* ? Il doit être en étroit contact avec lui pour savoir que K. n'est pas très chaud sur *Fluxus*. Ça à l'air d'un gag ! Il manque encore le premier pas : avoir simplement une personne qui l'écoute de l'autre côté du rideau de fer. Et de plus quelqu'un au pouvoir immense dans le parti pour imposer George Brecht et La Monte Young comme fers de lance de la nouvelle politique culturelle.

Système Maciunas et controverses

De nombreuses anecdotes corroborent cette façon de faire (oublier le plus souvent possible de faire le premier pas, d'autres diraient le minimum de bon sens). Seul l'aboutissement d'un projet en cours ou d'une idée, semblent lui importer. Il n'a jamais peur de rien. Ni pour lui, ni pour *Fluxus*. Un exemple, Joe Jones était quelque peu alcoolique. Le premier but à atteindre: qu'il cesse de boire. Second but à atteindre, *Fluxus* a besoin d'un aviateur. Est-ce qu'un pilote boit. Non, ça lui est interdit. Bon si Jones, prend des cours de pilotage il deviendra pilote et du même coup cessera de boire. Jones se retrouve à la une du *New York Time*. L'avion, dont il tient le manche à balai, passe sous le pont de Brooklyn. Plus question de piloter. Maciunas a déjà acheté un avion mais l'achat de l'île Ginger dans les

Caraïbes capote. Maciunas se retrouve avec un avion sans utilité et Jones encore plus mal en point qu'avant.

J'aimerais ajouter puisqu'il est antérieur au texte *Concept Art* (Henry Flynt juin 1961), la pierre de Maciunas au 'tournant conceptuel'. Son étonnante présentation de son exposition dans sa Galerie A.G. du 8 au 21 mai 1961 :

« Faisant fi des illusions mais étant réaliste, mon expression graphique ou forme devient une et égale à mon état de perception consciente et intuitive ou conscience du microcosme et de son processus en devenir. L'encre versée en flaque comme mode d'expression, en étant un et égale au contenu, se résout elle-même en son propre sein, existant par sa propre valeur d'énergie, de processus, de mouvement, d'effusion et de métamorphose. Cela devient alors la réalité même perçue. Le comportement hydro-chimique des fluides et des microparticules du milieu en mouvement crée une nouvelle micro-géographie soumise à l'action de constantes et continues métamorphoses, diffusions et effusions jusqu'à ce que le fluide s'évapore stoppant alors le mouvement dans sa cadence. Cette réalité, donc, doit être perçue et appréciée premièrement comme une réalité cinétique nécessitant la conscience de son processus, celui de passer au stade de l'arrêt ; et deuxièmement, comme une réalité microscopique exigeant une vision à distance très réduite, préférablement à l'aide de verres grossissants. Alors seulement l'expérience du nouveau microcosme cinétique acquerra sa concrétude. »⁸¹

Pour les grands puristes, l'encre de chine projetée sur du papier mouillé par Maciunas et les 'instructions paintings' de Yoko Ono ne sont que pures régressions par rapport au 'tournant conceptuel'. Il utilise pourtant une approche moderne dans sa description physique du phénomène d'absorption de l'encre par les toiles. Les relations moléculaires aboutissent effectivement à l'évolution annoncée dans son texte : le microcosme cinétique n'est tout simplement que le champ d'action des

⁸¹ Carton de l'invitation à l'exposition intitulée 'WORKS OF G. MACIUNAS AT AG 925 Madison OF G.MACIUNAS AT AG. 925 MADISON AV. MAY 8 TO 21 1961'.

Traduction Alexandre Cammarata/Charles Dreyfus.

différentes forces physiques en présence. L'aléatoire a une place prépondérante puisqu'il est très difficile de prédire les formes même en ayant conscience de toutes les influences s'exerçant sur le système. L'observation que nous propose Maciunas est celle de la réalité physique dans laquelle nous baignons.

La création de ces objets 'attitudes' a été rapide :

« Une exposition était annoncée à la galerie A.G. et la presse était invitée à un pré-vernissage. Je ne me souviens plus qui était l'artiste, mais il s'est désisté deux ou trois jours avant le vernissage. J'entrais, et je vis le sol entièrement recouvert de toiles blanches.

'Aide-moi' dit George, ' aide moi à arroser les toiles avec de l'eau, je dois les terminer pour demain'.

Alors nous les avons arrosées avec de l'eau, toutes les vingt toiles et quelques, et George marcha autour, avec des tubes de couleurs, rouges et noirs et bleus pour la plupart, et les fit couler sur elles, et la peinture s'étala sur les toiles mouillées et produisit seule des 'designs'. En à peu près quinze minutes il avait 'peint' quelques vingt toiles.

Le matin suivant elles étaient toutes sèches et prêtes. Nous les accrochâmes et sommes restés, attendant la presse. La presse ne vint pas. Mais l'exposition était là. Oui, je pense que Lil Picard est venue, elle écrivait pour des journaux allemands sur l'art en Amérique »⁸²

Lil Picard écrit pour le quotidien hambourgeois *Die Welt*. Dans le même journal W.E. Von Lewinski traitera, un peu plus d'une année plus tard, de 'musiciens de déchets' (Abfallmusiker) les énergumènes *Fluxus Leute* qu'il avait rencontré lors du festival *Fluxus* de la plus nouvelle musique à Wiesbaden en septembre 1962. Dans son texte *Musique sans musique* (1965) Eckart Rahn regrette de ne pas avoir écrit plus tôt. Trois ans après Wiesbaden on est déjà plus autorisé à s'exprimer comme l'a fait Von

⁸² MEKAS Jonas II.13, WILLIAMS, Emmett, NOEL, Ann (1997) *Mr Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Thames and Hudson, Londres

Lewinski. On ne parle même plus 'd'expérimentation' mot qui recèle toujours une nuance péjorative, mais simplement d'art. Dans le même journal, trois ans plus tard donc, les mêmes créateurs connaissaient un meilleur sort. Et personne ne s'y oppose : « Was der Bauer nicht kennt, das frisst er nicht » (ce que le paysan ne connaît pas, il ne le mange pas). Depuis longtemps la peur qui avait saisi la critique musicale après le festival de Wiesbaden s'est envolée. Cette rapidité est éloquente, et montre la différence entre la perception de *Fluxus* en Europe et en Amérique. L'Europe qui en a vu d'autres avec dada entre autres, et une histoire culturelle on ne peut plus riche, prend très vite l'opérationnalité des concepts de *Fluxus* au sérieux. Aux U.S.A. par contre *Fluxus* reste pur divertissement parmi tant d'autres. Ce n'est pas un hasard si parmi les américains d'origine, George Brecht habitait (il nous a quitté le 9 décembre 2008) Cologne et qu'il m'avait dit détester l'Amérique ; que Ben Patterson vit à Wiesbaden et qu'avant sa disparition Emmett Williams se trouvait à Berlin, après avoir passé plus d'années en Europe que dans son pays natal.

L'origine de l'appellation *Fluxus* pose encore controverse. Selon la version de Yoko Ono, un jour Maciunas entre dans la galerie AG et lui demande de trouver un nom de groupe. Elle dit qu'elle n'était pas intéressée par l'idée d'un groupe et encore moins d'en faire partie. Le lendemain il arriva avec le nom *Fluxus* un nom qui voulait dire changement et fluidité, 'a flushing out of bodily waste', un élément pour solidifier et rendre plus dur le métal.

Elle me répète également cette version dans mon interview filmée. Mais Maciunas avait déjà pensé à ce nom avant Juillet 1961. Le mot *Fluxus* est utilisé pour la première fois pour la publicité d'un journal de culturel lithuanien qui devait être publié par Maciunas et son ami Almus Salcius. La Lithuanienne Society les avait aidés à financer la location d'une salle pour la présentation du journal. Mais la supercherie fut vite découverte, culturel peut-être mais certainement sympathisant communiste. La salle fut fermée, et Maciunas humilié car beaucoup de personnes s'étaient déplacées et durent rebrousser chemin. Depuis ce jour là il stoppa toute relation avec l'émigration lithuanienne et changea même son prénom de Yurgis en George. Les deux compères certainement pas à court d'idées ouvrent une

galerie qui s'appela AG. Jackson Mac Low crut trouver une parenté avec le mot Avant-Garde. Mais ce n'étaient que les premières lettres des deux prénoms Almus et le nouvellement nommé George. Deux associés. En fait, il fallait s'en douter pour les débuts de *Fluxus* ce n'est pas la simplicité extrême.

Car Salcius avait déjà une Almus Gallery (AG.) à Great Neck, Long Island. Tout d'un coup ils avaient deux galeries. Et comme Salcius en avait déjà une sous sa responsabilité, il fut décidé que Maciunas prendrait la direction de celle de Madison Avenue. Un jour Jonas Mekas reçut un coup de téléphone d'un journaliste lithuanien soviétique celui-là. Il proposa à Maciunas de le faire venir dans la future galerie. Maciunas était en train de gratter le plâtre pour faire ressortir les briques. Au lieu de parler culture il fit gratter l'apparatchik pendant quatre jours. La C.I.A. appella Mekas. Il travaille pour vous ce journaliste. Oui. Vous le payez. Non, non au contraire il nous abreuve en vodka. La rumeur courut. La galerie AG ne pouvait être que la tête de pont de l'art des soviets à New York. C'est en grattant les murs de la galerie non ventilée que Maciunas eut sa première crise sérieuse d'asthme.

Dans le journal de langue lithuanienne *Dirva* publié à Cleveland dans l'état de l'Ohio, on trouve une caricature. Une grenouille avec sur la cuisse l'inscription Fluxus et à côté l'emblème soviétique de la faucille et du marteau. Le dessinateur savait-il que Maciunas voulait être réincarné en grenouille ? Toujours est-il qu'un tuyau la relie à une bombe d'oxygène au milieu d'un environnement représentant Le Kremlin.

Les deux auteurs préférés de Maciunas furent Dostoïevski et Thomas Mann.

C'est Netchaïev, un jusqu'aboutiste, qui est à l'origine du personnage de Pierre Verkhovensky dans l'ouvrage clef de Dostoïevski *Les Démons* (1871). Terrible réquisitoire dirigé contre les nihilistes conçus comme destructeurs de l'âme russe. *Les Démons* met en scène toutes les variétés

du nihilisme : Chatov, le doux rêveur, Kirilov, l'implacable logicien qui tue pour prouver l'inexistence de Dieu, Pierre Verkhovensky le monstre froid et Stavrogine l'ange noir. Si Maciunas apprécie tant Dostoïevski le chrétien slavophile, il ne peut négliger Ivan Tourgueniev qui invente le mot nihiliste dans *Pères et fils* (1862) : « *Un nihiliste est un homme qui ne s'incline devant aucune autorité, qui n'accepte aucun principe sans examen, quel que soit le respect dont ce principe est entouré.* »

Il n'écoute pas ce que les gens disent, font ou possède aujourd'hui. Cela ne vaut rien à ses yeux. D'après Mekas, George Maciunas s'était, « après moi le déluge ». Pour lui la musique s'arrête à Monteverdi. Il garde tout. Les boîtes de conserve lorsqu'il a fini de manger, les emballages. Comme Joseph Cornell il se sert de tout. Cage dit qu'il fait du collage. Il travaille à cent pièces en même temps. Il collectionne des bouts de choses pour faire coller celui-ci avec celui là. Et beaucoup de ses boîtes et de ses choses sont dans des états variés d'accomplissement, d'exécution, de réalisation. Il déteste le gâchis. Il écrit en tout petit sur toute la surface du papier. S'il pouvait écrire sur la tranche il le ferait. A la ferme de New Malborough (no smoking New Malborough) on trouve dans les douches un panneau qui indique que lorsqu'on se savonne il faut couper l'eau.

Qui était cet homme exactement ?

George Maciunas arrive lorsque les bases sont déjà posées. Il veut regrouper les choses qui ont été pensées individuellement. Flynt l'appelle son impresario.

Quelle était sa théorie ?

Pour lui, *Fluxus* n'est qu'une phase transitoire avant que l'art n'ait plus aucune raison de perdurer. Plan de cinq ans, contre les actions anarchiques, montrer la réalité du non art, ne pas être un parasite de la société. Travailler utilement pour la société pendant huit heures, faire de la propagande anti-art, pendant huit heures, dormir pendant huit heures. Une fois que le monde aura compris que l'art est partout et qu'il n'est donc plus nécessaire de FAIRE de l'art puisqu'on le vit, *Fluxus* aura accompli sa mission.

Quelles sont les caractéristiques de ses pensées et actions ?

Front uni d'artistes de tout horizon.

Très généreux envers les artistes, il fera des tonnes de photos de l'exposition de Paik en 1963.

Pour lui, il fallait que l'objet soit beau et que l'artiste investisse dans la construction de cet esthétisme.

Anti-élitiste, anti-institutionnel. Elitisme du bon goût devient élitisme du bon savoir. Plaisir distingué, distinguant. L'élitisme chez Maciunas n'est pas celui de la classe dominante bourgeoise mais de l'intelligence et d'un certain classicisme. Nous sommes aux antipodes de l'élitisme du bon goût devenu élitisme du bon savoir. Plaisir distingué, distinguant

L'élitisme à cette période historique se définit par rapport la société de masse ; multiplication des objets à bas niveau d'esthétisme pour qu'ils ne coûtent pas cher. Donner des objets compréhensibles par tout le monde immédiatement et ayant une utilité immédiate pour le plus grand nombre de personnes. Dans ce cadre de pensée Maciunas oppose un esprit élitiste en rejoignant en quelque sorte une démarche classique et même on dirait grecque ou l'esthétisme du beau existe chez l'individu, il suffit d'aller le chercher.

C'est pour cela que le gardien du Musée de Wiesbaden entraîne toute sa famille aux concerts *Fluxus*. et que le spectateur va en même temps devenir acteur.

Il se moque aussi de tous les bien-pensants, théoriciens et critiques d'art. Il ironise leur certitudes académiques qui ne font qu'auto-flageller leur classes sociales sans forcément s'intéresser à l'art et à son rôle social.

Le réalisme-socialisme ne s'intéresse qu'à une chose, asseoir le pouvoir des apparatchiks. Dans le monde capitaliste, tout est au profit de la société de masse. Avec sa théorie, Maciunas renoue avec un esthétisme d'élite, mais pas celle de la bourgeoisie de la société de masse mais celle de Thomas Mann, qui réfléchit, qui dérange, qui ne permet pas le nivellement

de l'esprit humain. Mais celle de l'homme acteur qui est capable d'investir, jouer et ironiser sa propre société. L'ironie comme arme d'opposition, jouer et jouir des situations en exprimant une certaine lucidité. L'élitisme comme anti-courant à la banalité humaine et au conformisme conforme à l'effacement de l'être, inspiré d'un certain esprit exprimant une position ontologique de l'être et en même temps politique (au sens grec du terme).

Il est un révolté. Il s'inscrit dans une post-modernité qui est celle de l'homme qui s'interroge pour échapper à l'esprit basique qui a développé la société de masse et l'uniformisation de la pensée.

La seule chose qui lui permet de réaliser cela est l'art conceptuel. Mais comment opérationnaliser en forme le concept qui est par excellence abstrait pour toute expression artistique ? En d'autres termes, comment passer de l'abstraction et de la spéculation philosophique à la formalisation ? Et comment allier cet élitisme et une participation (voire création) active du public ? Le projet Fluxus est aussi né des ces interrogations.

Maciunas se dégage des institutions. L'élitisme chez lui n'en a pas besoin pour exister. C'est pour cela qu'il est dangereux pour tous les bords politiques institutionnels mais aussi pour tous les esprits conformistes ou des (soit-disant) élites institutionnalisées.

...puis que tout art et la disposition de cette sorte est un art (techne) ; l'art et la disposition accompagnée de cette raison et tournée vers la création et que toute disposition de cette création est un art (techne) ; l'art et la disposition accompagnée de la raison conforme à la vérité se confondent. D'autre part, tout art a pour caractère de faire naître une œuvre et recherche les moyens techniques et théoriques de créer une chose appartenant à la catégorie de possibilités et dont le principe réside dans la personne qui exécute et non dans l'œuvre exécutée. Car l'art ne concerne pas ce qui est ou se produit nécessairement, non plus que ce existe par un effet de la seule nature – toutes choses ayant en elles mêmes leur principe. Du moment que création et action sont distinctes, force est de considérer que l'art se rapporte à la création, non à l'action proprement dite. Et, en une certaine mesure, art et hasard s'exercent dans le même domaine, selon le mot d'Agathos : L'art aime le hasard, comme le hasard aime l'art.

ARISTOTE, *Ethique de Nikomaque*, Livre VI

Chapitre III : Pièces Fluxus

Ben Vautier me téléphone. Nous donnons un concert *Fluxus* à Beauvais pendant la rencontre internationale de violoncelle. Nous sommes à l'affiche avec Rostropovitch. J'amènerai un instrument. Trouve des idées. Des idées Fluxus s'entend. Eric Andersen et Ben Patterson seront avec nous. Ni Ben, ni moi n'avons touché un violoncelle de notre vie, et il faut en jouer. Les deux autres au moins sont musiciens. De toutes les façons cela va bien se passer. Ce sera en fin de compte *Fluxus*. De jeunes étudiants du conservatoire nous aiderons. Il faudra leur expliquer, de quoi il s'agit. Comme nous, ils feront de leur mieux.

J'ai participé à un très grand nombre de concerts *Fluxus*. J'ai été préservé de ne pas être spectateur mais toujours sur la scène. J'ai visionné beaucoup de documents. Y-a-t-il une constance puisque les protagonistes s'ingénient à garder le mot générique *Fluxus* ?

Ben arrive avec sa malle pleine d'objets qui correspondent à des pièces classiques. Eric Andersen et Ben Patterson ne contestent pas ces objets. Cela pourrait être des objets de mêmes types sans que cela change quoique se soit.

Ils connaissent les pièces fluxus, avec leurs titres et leurs contenus de façon exacts. Comme des musiciens parlant de telle œuvre classique. Ce sont d'abord des œuvres qui éventuellement sont aussi *Fluxus*. Comme disait Emmett Williams je faisais cela avant. *Fluxus* est arrivé. Je n'ai pas changé. Je continue à faire la même chose dans le contexte *Fluxus*.

Tandis que Ben s'invente des appellations plus ou moins approximatives, celles qui collent le mieux à l'idée qu'il se fait de *Fluxus*.

Eric Andersen et Ben Patterson arrivent avec de nouvelles compositions, ils sont restés compositeurs avant/pendant et après *Fluxus*. J'ai l'impression que pour Eric Andersen et Ben Patterson ce sont d'abord des compositions

qui éventuellement sont aussi *Fluxus*. Tandis que pour Ben Vautier les pièces classiques fluxus sont devenues des pièces au service de *Fluxus*.

Au service de *Fluxus*, c'est à dire pour lui, qui fonctionne de façon distrayante. Une suite de pièces courtes pour ne pas ennuyer le public, pour qu'il ne parte pas. De plus avec une alternance qu'il dit avoir apprise de Daniel Spoerri. Une suite de pièces 'douces' sans trop d'action puis une pièce un peu plus dynamique ou violente et ainsi de suite. Ce n'est pas du tout ce que pensent Andersen et Patterson.

A Marseille, Ben Vautier n'en pouvait plus, il me disait : quand va-t-il s'arrêter ce Ben Patterson, avec sa pièce qui dure trente cinq minutes. C'est trop long, ça n'en finit pas. Cela devient ennuyeux, aucun timing, les spectateurs vont partir.

A Nice après le vernissage au Musée, les pièces s'enchaînaient sur l'esplanade puis en face au Théâtre où il n'y avait pas de place pour tout le monde. J'ai manqué les premières pièces sur l'esplanade, car Ben voulait garder le tempo.

Je dormais chez lui pour préparer la commémoration des quarante ans de *Fluxus* à Nice. Dans la nuit il arrive avec une lampe de poche. Il me demande de trouver des phrases qu'il va inscrire sur de grands bostols, pour faire un grand défilé de phrases qui l'une derrière l'autre donneront un petit air *Fluxus*. Il était angoissé en pleine nuit, il lui fallait régler ce problème, il n'avait pas assez de phrases. Et comme je suis le spécialiste des phrases lapidaires.

Spectacle, vivant, alerte qui doit plaire au public, en opposition à long/interminable.

Paradoxe, Ben a un charisme exceptionnel, mais on sent bien qu'il joue le jeu, qu'il exécute la pièce du mieux qu'il le peut, sans fioriture, de la façon la plus neutre. Mais même si la chute est réussie, par son évidence, il a peur du silence, il en rajoute par de la parlotte qui n'ajoute rien au propos.

Pourquoi Maciunas annonçait-il sur des panneaux chaque pièce avec le nom de l'auteur ? Pourquoi cela ne restait-il pas anonyme ?

En même temps à Nice nous étions tellement ensemble. D'emblée cela rejetait les autres. Elitisme ?

Julien Blaine qui criait pour attirer l'attention sur lui, n'y est pas parvenu. Ce devait être vraiment pénible, frustrant de ne pas être sur scène. Mais ses altercations étaient tellement en décalage avec l'unité qui régnait sur la scène que cela en aucun cas ne pouvait être pris comme une partie de *Fluxus*. Tout était déjà dit sur scène, il restait simplement un intrus qui n'avait aucune possibilité de pénétrer l'action.

Problème y a-t-il des pièces qui marchent mieux que d'autres. Y-a-t-il besoin d'un ordre préparé à l'avance ? A L'école Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris l'ordre des pièces était choisi au hasard par les spectateurs. Nous connaissions tellement les pièces que cela n'entraîna aucun temps mort.

Toutes les préoccupations d'ordre étaient balayées. Comment les nouvelles s'intègrent-elles dans un programme ? Pas d'affolement, lenteur, conscience extrême de la temporalité, du timing. Quelles différences entre le théâtre, la performance et *Fluxus* ?

J'écris comme si c'était une culture orale que j'ai transcrite et représentée depuis trente cinq ans devant le public. Ce qui m'a toujours impressionné dans la préparation des concerts *Fluxus*, c'est que c'est toujours l'idée, l'interrogation sur ce que c'est *Fluxus* qui prime sur le reste. La grande leçon c'est les pièces classiques avec des jouets miniature à l'Ecole Normale Supérieure à trois Alison Knowles, Ben Patterson et Eric Andersen autour d'une table.

George Brecht

Piano Piece n°1

Un vase de fleurs sur/vers un piano

L'exécutant arrive sur scène. Il s'avance lentement, sans précipitation, sans théâtralité, de façon normale. Il porte devant lui un pot garni de fleurs naturelles (pot de fleurs classique, pas trop kitsch et en aucun cas des fleurs artificielles en plastique). Il se dirige vers le piano. Toujours avec une certaine lenteur, on sent qu'il est concentré pour le geste simple qui va suivre. Il pose le pot de fleurs sur le piano. Pour accentuer le fait que le piano n'est plus qu'un support comme un autre, il peut reculer et s'interroger pour savoir si la position initiale convient. Revenir et déplacer un tout petit peu le pot de fleurs. Si l'exécutant considère que les fleurs demandent un autre arrangement, il peut redonner forme au bouquet. Ici tout est dans le 'timing'. Pour que cela reste une vision qui serait celle de la vie quotidienne. Le 'timing' correspond à la pincée de sel du cuisinier. S'il trouve sa pincée trop peu importante, il rajoute une autre pincée, puis peut-être encore une autre jusqu'à sa complète satisfaction. La pincée ne se calcule pas en grammes.

Pour ma part je pense que dans cette pièce, la forme la plus simple reste la meilleure. Peut-être marquer un tout petit temps d'arrêt pour vraiment faire comprendre au public que le pot de fleurs n'est pas posé n'importe où sur le piano, mais que c'est mon choix de le poser là où je le pose : que j'y ai déjà pensé avant ou que j'en ai déjà l'expérience. Puis comme je me trouve sur une scène et que je suis vêtu d'un smoking comme un musicien dans une salle de concert, je reviens vers le devant de la scène et je salue pour marquer que la pièce est terminée.

Il y a d'abord désappropriation de la fonctionnalité du piano. Il devient un simple support pour le pot de fleurs. On lui enlève un peu d'arrogance. Tout le monde peut accomplir ce geste. Il n'y a pas besoin d'être un pianiste virtuose qui passe quinze heures de sa journée à accomplir des gammes.

Le public est aussi un moyen pour réaliser le concept fluxus. Le piano est désacralisé. Le public se trouve stimulé pour attendre la suite. Mais il n'y a pas de suite. Tout est là. A tel point que le concept ne peut pas être opérationnalisé de manière formelle sans le public. On quitte la complexité de la caisse de résonance que constitue le piano, pour une image pouvant faire partie de la vie quotidienne du public. Liturgie Fluxus ? Image réflexive qui permet l'interdépendance et la formalisation du concept.

Version Fluxus.Demander au public de venir sur scène mettre des effets personnels sur le piano

On demande au public de participer à la création de la pièce. On implique vraiment le public. Il doit donner des effets personnels ou les déposer lui-même sur le piano. Certains spectateurs confortablement installés n'ont pas envie de faire l'effort de monter sur la scène ni de nous donner quoi que ce soit. Certains autres aident au contraire à la collecte.

Comme dans la pièce précédente le piano est désacralisé et perd son statut d'instrument de musique pour ne rester que support à des chaussures... mais aussi à des objets insolites qui ne manquent pas de faire rire le public. On se demande pourquoi le public se déplace avec de tels objets, pour se rendre dans une salle de spectacle. Une étude sociologie pourrait déterminer quelques hypothèses.

Au bout d'un moment, l'excitation baisse d'un ton et un exécutant peut commencer à énumérer les objets, un à un. Bien évidemment lorsque l'énumération touche à sa fin, bien souvent, l'ultime objet arrive sur scène. L'action a changé nous sommes maintenant dans l'énumération. Le spectateur aura donc tendance à donner l'objet en main propre à l'exécutant plutôt qu'à le déposer sur le piano.

L'énumération terminée la salle est plongée dans le noir. On ne rallume qu'un projecteur qui se focalise seulement sur le tas d'objets sur son 'devenu humble' support.

L'exécutant alors s'approche et soulève le couvercle. Les objets tombent à terre en un fracas de sons. Mais pas n'importe quels sons. Ceux produits par l'amas des objets du public lorsqu'il heurte le sol.

Le public est appelé à participer à la création de la pièce. Le piano devient un moyen entre le concept *Fluxus* et le public qui amène ses propres objets. Le public renvoie le mouvement vers le moyen (le piano) mais aussi vers le concept *Fluxus*. En fait le public a l'impression qu'il participe, parce que devant lui de façon réelle, en temps réel, il voit que s'il ne participe pas, l'exécutant ne pourra pas réaliser le concept fluxus. Il est dans le mouvement, mais chose très importante, il ne peut pas deviner le dénouement. La réalisation du concept fluxus appelle l'abolition de la division du travail, mais de façon relative, car seul l'exécutant connaît le dénouement. Le public ne s'ennuie pas, il participe, même s'il n'ose pas, c'est son voisin qui se jette à l'eau.

George Maciunas 12 Piano Compositions for Nam June (2 janvier 1962)

Composition n°4

Avec une règle droite de la largeur du clavier, faire résonner toutes les notes ensemble

L'exécutant arrive sur scène avec planche de bois de la longueur du clavier. Il se positionne devant le clavier. Il se concentre, pour que la planche touche toutes les touches à la fois. En même temps il appuie sur la pédale pour que le son complexe obtenu se prolonge (environ deux à trois minutes) avant que l'on entende plus rien sortir du piano. Concept du différentiel qui construit le un pris comme un universel unique. Ce n'est pas le un d'Adorno, la monade, mais le un de Leibnitz.

f/h trace de Bob Watts Version Fluxus (1963)

L'exécutant arrive sur scène avec un Tuba. Il se penche pour saluer. Mais surprise il déverse des kilos de noix ou de noisettes ou des balles de ping-pong. Le tuba est un instrument à vent. Il faut souffler pour obtenir des sons graves, un instrument de fanfare ou de musique militaire qui n'a en rien la richesse du piano. On attend un son grave et il arrive une cacophonie. Déplacement des représentations culturelles et acoustiques vers un objet familier : des noix. C'est un divertissement de l'éveil : une ironie qui fait appel à la surprise, à l'imprévisible.

Two Inches Bob Watts

Cette pièce s'appelle two inches parce que deux inches c'est la largeur des rouleaux de caisses enregistreuses. Un premier participant tient devant lui à hauteur des yeux un rouleau au centre duquel il a placé un crayon. Il tient le crayon à ses deux extrémités. Il reste dans cette position et devient un dévidoir humain. Un second participant prend l'extrémité du rouleau et commence à marcher à reculons. Il ne se soucie pas du public qui entrave sa route. Il ne le voit pas. Il recule sans précipitation le plus loin qu'il peut. Au bout qu'une quinzaine de mètres un troisième exécutant arrive et de façon franche coupe le ruban tendu entre les deux autres performeurs.

Nous connaissons bien ce rouleau de papier lorsque nous faisons nos courses au supermarché. Il est parfois fort long si nous achetons beaucoup de produits et alors de nombreux chiffres s'y trouvent imprimés. C'est peut-être une métaphore pour dire qu'à un moment, il faut bien arrêter de consommer. Il y a une surprise. Le public est perturbé par la venue de celui qui recule, car il dérange son petit confort qui ne consistait qu'à regarder un spectacle de loin tranquillement assis sur son fauteuil d'orchestre ou une chaise.

Maintenant il doit se déplacer quelque peu pour que l'action se déroule. Le déroulement c'est aussi le déroulement du temps, de la vie. Du temps qui passe paisiblement et qui peut être stoppé par un élément violent et

extérieur. Le ruban coupé en deux donne une image inhabituelle et fort esthétique.

Cela me rappelle les images que l'on connaît au dix neuvième siècle dans les foyers pour nécessiteux où le soir on tendait une corde entre deux murs. Les malheureux dormaient tout habillés assis les uns à côté des autres, les avant-bras appuyés sur la corde. Très tôt le matin on retirait la corde de son attache de l'un des murs et cela entraînait un réveil brutal tout le monde se retrouvant à terre.

George Brecht Symphonie n°3

à trois/de l'arbre/toute la nuit/à la maison/sur le plancher/le ballon
jaune/dans l'eau

Version Fluxus n°1 (sur le plancher)

L'orchestre arrive et se met en place. Le chef d'orchestre prend position devant son pupitre. Il donne le signal pour commencer la pièce. Les musiciens lentement se laissent glisser de leur chaise. Il se produit une surprise. Sans qu'il y ait une véritable 'chute' puisque l'on s'attend au bout d'un moment à voir bientôt tout le monde par terre.

Ce moyen cinématographique du ralenti extrême ne concerne pas la vie de tous les jours. Plus l'orchestre paraît strict au départ plus l'impact est grand. Les positions prises à la limite de l'équilibre pour ne pas tomber trop vite portent le plus souvent à rire. Il n'y a aucune violence. La violence est éliminée par le temps qui amortit le choc.

Absurde dans le sens où il n'est pas en notre pouvoir de ralentir le temps. On pense à l'image isolée d'un film tourné au ralenti qui montre l'instant où la balle passe à travers une pomme de façon chirurgicale sans bavure.

Willem de Ridder Laughing (1963)

Quatre ou cinq participants se mettent en ligne sur la scène. Ils regardent le public et commencent à faire des gestes mécaniques sans signification. Rien d'extraordinaire pour le public, cela dure deux ou trois minutes. Après cela ils mettent des masques représentant des visages souriants. Ils répètent alors à peu près les mêmes gestes et cela devient hilarant. Sorte de leçon *fluxus*. Un petit rien peut changer beaucoup de choses.

Alison Knowles Version Fluxus.Les journaux

Au moins quatre participants tiennent chacun dans leurs mains un journal (chaque journal est écrit dans une langue différente). Chacun a choisi préalablement la langue qui lui convient. Un chef d'orchestre dirige. Ils lisent tout d'abord en murmurant puis le volume va crescendo jusqu'à crier à tue-tête. La lecture ensuite décroscendo revient murmure puis s'arrête. Cette cacophonie a du sens en ce qui concerne *Fluxus*, car c'est une constellation vraiment internationale. Cette polyphonie très harmonieuse ne compte pas de surprises, mais on attend plutôt que le plaisir obtenu s'arrête le plus tard possible. Chacun son information, trop d'informations tue l'information.

La Monte Young Composition 1960 n°10 pour Bob Morris

Tracez une ligne et suivez là.

Version Fluxus de Nam June Paik.

Paik déroule un grand rouleau de papier. Il se place à une extrémité et plonge sa tête et sa cravate dans un seau de peinture noire et en reculant, laisse une trace sur le papier. La trace va devenir fétiche et se retrouver encadrée sur le mur d'un musée. Ironie contre la culture fétiche, cela nous rappelle la conception de la culture fétiche du sociologue G. Simmel.

Emmett Williams Counting Song n°1

Les participants comptent les spectateurs dans la langue qu'ils désirent.

Au départ c'était une composition utilitaire, pour savoir combien demander d'argent à l'organisateur du concert, qui avait promis une ristourne en proportion au nombre de spectateurs présents. Tout cela pour ne pas se faire trop voler. Le décompte d'individus des humains traités comme du bétail. Individu comme simple unité d'un tout.

Version Fluxus. On brosse les spectateurs

A l'aide de brosses à vêtements on brosse les spectateurs et soi-même.

En plus du côté insolite, on cherche à obtenir un son. Réminiscence et réactualisation d'une musique.

Pomme de Ben

Ben mange une pomme devant le public, il est assis et prend son temps. C'est ennuyeux au possible. La durée de cette pièce est déterminée de façon humaine. S'il a très faim, il va la manger très vite. S'il s'entoure d'autres personnes faisant la même chose. Il va falloir attendre que le dernier termine.

Bonbons d'Annie

On distribue des bonbons au public. On peut les lancer de la scène (pour obtenir un petit effet qui rappelle le zoo lorsque les chimpanzés attendent les cacahuètes). On suggère de faire de la musique avec le papier. Nourrir le public devient un geste communautaire, de communion. Concept : eucharistie.

Dick Higgins. Constellation n°4 (New York, juillet 1960)

Le son doit avoir une définition nettement audible au choc et à la résonance (tel qu'on peut le produire par pincements de cordes, par percussions de gongs, cloches, casques, baquets etc...). Chaque exécutant produit un son une seule fois, nettement et presque simultanément avec les sons produits par les autres exécutants.

Version Fluxus

Un nombre indifférent d'interprètes peut participer à la Constellation n°4. Chaque interprète choisit un son sur n'importe quel instrument à sa disposition, dont sa voix. Le son doit avoir une attaque percussive clairement définie et une chute devant durer plus d'une seconde. Les mots, les crépitements et les bruissements sont exclus parce qu'ils ont de multiples attaques et chutes. Chaque interprète produit aussi efficacement que possible le son qu'il a choisi et presque simultanément à celui des autres interprètes. Aussitôt que le dernier son a fini de s'éteindre, la pièce est terminée.

George Maciunas

In Memoriam to Adriano Olivetti (1962)

Chaque exécutant choisit un nombre sur un rouleau usagé de papier de machine à calculer. L'exécutant joue chaque fois que son nombre apparaît sur un rang. Chaque rang correspond à un battement de métronome.

Actions pouvant être jouées à chaque apparition du nombre :

- chapeau melon soulevé ou abaissé
- sons de la bouche, des lèvres ou de la langue
- ouverture, fermeture d'un parapluie, etc.

Ben Patterson Paper Piece (Cologne, septembre 1960)

Version fluxus. Improvisation avec du papier

Performance courte exprimant sa perception de *Fluxus* : « j'ai des propositions en disconception ». Il se veut anti-conceptuel mais en créant de courtes durées de propositions pour que le spectateur continue le prolongement de l'action comme il l'entend.

Tomas Schmit. Zyklus für Wassereimer (oder Flaschen) 1962

Des seaux ou des bouteilles d'eau sont placés sur le périmètre d'un cercle. Un(e) seul(e) est rempli(e) d'eau. L'exécutant dans le cercle saisit le récipient plein et le verse dans celui qui est à sa droite, puis il saisit celui de droite et le verse dans le suivant toujours à droite, etc., jusqu'à ce que l'eau se soit complètement répandue ou évaporée. Dans cette performance, le spectateur s'imprègne de cette longueur, du processus de la transformation.

Ben Patterson First Symphony (1964)

Un à un, les membres de l'assistance sont interrogés : « Avez-vous confiance en moi ? » et sont séparés à gauche et à droite, selon qu'ils répondent oui ou non. La salle est plongée dans l'obscurité. Du café fraîchement moulu est alors répandu dans la salle. Cette performance nous rappelle l'expression grecque : « le soleil se leve pour tout le monde ».

Yoko Ono. Version Fluxus. Se cogner la tête contre le mur

On avance en file indienne et tout à coup toute la file se cogne la tête au même instant contre le mur. Elle fait des performances de courtes durées, c'est davantage des instructions.

Nam June Paik. Gala Music (Nichi Nichi Kore Konichi) for John Cage's 50th Birthday/ Musique de Gala (Chaque jour est un bon jour) pour le 50^{ème} anniversaire de John Cage. (1962)

Le lundi, coucher avec Elisabeth Taylor.

Le mardi, coucher avec Brigitte Bardot.

Le mercredi, coucher avec Sophia Loren.

Le jeudi, coucher avec Gina Lollobrigida.

Le vendredi, coucher avec Pascale Petit.

Le samedi, coucher avec Marilyn Monroe.

Si possible

Le dimanche, coucher seul (SILENCE)

Le lundi, coucher avec la Reine Elisabeth II, et voir la différence.

Le mardi, coucher avec la Princesse Margaret, et voir la différence.

Le mercredi, coucher avec la Princesse Soroya, et voir la différence.

Le jeudi, coucher avec une fille des rues qui saigne.

Etc.

répéter (ab.lib.)

Mais comment faire avec Nina Choursirov ?

Il y a un écart entre la vie quotidienne et les fantasmes. Malgré qu'il déclare ne pas vouloir être expressionniste, il l'est.

Nam June Paik. Danger Music for Dick Higgins (1962)

Rampez dans le vagin d'une baleine femelle vivante

Nam June Paik. Fluxus Champion Contest (1962)

Les interprètes s'assemblent autour d'une grande cuve ou d'un grand seau sur la scène. Tous urinent dans le seau. Ce faisant, ils chantent chacun leur hymne national. Quand un concurrent arrête d'uriner, il s'arrête de chanter. Le dernier interprète qui continue à chanter est le gagnant.

Emmett Williams. Voice Piece for La Monte Young (1962)

Demander si La Monte Young est dans le public et sortir. Si la performance est retransmise à la télévision ou à la radio, demander si La Monte Young regarde ou écoute le programme.

Clin d'œil à la personne spécialiste qui pourrait être considérée comme une instance de légitimation.

La Monte Young. Donner à manger et à boire au piano

Le piano se transforme il devient sujet ; l'être humain va le soigner, anthropomorphisme du piano. Ironie, façon de démystifier le piano ; d'objet inanimé il devient un objet animé, processus humoristique.

Comment l'homme apprivoise cet animal qu'est la musique ?

Fluxus n'est pas seulement une expression de l'art-concept mais une expression qui met en œuvre la possibilité au niveau esthétique. Dénoncer les frontières entre public et proposition artistique.

Le spectateur ne voit que devant lui le concept tel qu'il a été perçu et conçu par un artiste mais si l'on veut que les idées adviennent jusqu'au spectateur, le cadre-espace doit assumer le mouvement sinon on aura toujours la séparation entre destinataire-destinataire.

Ainsi nous sommes dans le mouvement *Fluxus* dans une conception hégélienne utile à la réconciliation entre le terme et l'idéal, c'est-à-dire entre l'idée et l'espace de l'acteur.

C'est pour cela que Fluxus n'entre pas dans les galeries commerciales.

Il faudrait que cela soit un cours obligatoire aux Beaux-Arts et en cours de philosophie à tous les lycéens afin que les jeunes élèves comprennent le concept de pluralité. Ces concepts comme nous les observons n'apportent rien à l'artiste lui-même comme disait Flynt. Ce n'est pas une relation affective qui se produit. L'artiste se transforme en un acteur où il n'existe que si le public existe et s'il réagit. Il y a une circularité qui existe dans l'intermedia des concepts et comme nous l'avons vu chez Maciunas, il y a un centre au niveau des regards et un pôle d'attraction où le mouvement allait se dérouler dans l'imprévisible était dans le non attendu par rapport aux repères habituels.

Nous pouvons faire trois constats essentiels dans ces propositions ou concepts :

-Il y a une plasticité qui existe dans la présentation du concept qui appartient aussi à un espace donné. Il y a un rapport entre le concept et son exécution et son espace environnemental.

-Il y a une forme, le choix de la forme qui va amener au public comme disait Henry Flynt en parlant de la musique d'arriver à créer une émotion intellectuelle.

-La participation du public est en quelque sorte une occupation physique de l'espace. Et ensuite il y a une extension/abolition des barrières entre deux catégories, abolition des limites spatiales.

Maciunas étant architecte a une relation spéciale avec l'espace donc c'est tout à fait normal que les personnes qui avaient une collaboration avec lui soient liées avec cette notion de l'espace. Nous oublions de signaler que le flux se produit dans un espace ayant une forme. Cette liberté créative prend son essence dans la relation établie entre l'idée et l'espace, sinon l'idée serait évanouie.

D'autre part, certes, il y a une dimension aléatoire dans l'exécution du concept.

Mais il ne faut pas oublier que son déroulement s'effectue dans un espace donné où il y a des repères sociaux de vision.

La question des concerts *Fluxus* est de manifester et d'expérimenter tout le temps la notion du mouvement. Le spectateur, avec sa participation, prend conscience de cette dynamique.

D'où la nécessité de la participation où le concert joue le rôle de cadre au niveau de la subjectivité et de l'objectivité.

C'est-à-dire que lorsqu'ils demandent la participation du public, ils ne sont pas dans un acte didactique, mais ils construisent une forme d'interaction. Certes le prolongement donné par le public est un acte subjectif, cependant la participation en groupe des spectateurs s'inscrit dans une objectivité !!!

Il y a un entrecroisement entre subjectivité et objectivité. L'objectivité est présente également dans la forme, dans la compréhension.

Dans ce type d'expression les valeurs ne sont pas affectives mais intellectuelles-rationnelles et elles vont s'effectuer en les visualisant à travers un certain esthétisme.

Ce que l'on oublie dans un concert *Fluxus* c'est que l'individu acteur devient lui-même une partie du concert. C'est comme disait Yoko Ono « *je fais de l'art, John fait de l'art : notre amour = art* ». Leur vie a échappé à la monotonie étant investie par une plasticité esthétique.

Le concert est un ensemble construit avec des éléments bien organisés. Toutes les personnes interrogées se réfèrent à l'organisation de Maciunas même à une organisation stricte, car il savait qu'il était un équilibriste.

Il fallait convaincre le public par le sérieux de son opération et ne pas partir ni penser que ce qui existe est une farce mais plutôt un gag et enfin le convaincre de rester là pour participer.

C'est la question de la participation et l'obligation de présenter quelque chose de sérieux. Sans cette plasticité esthétique cela devient un fait divers.

On peut aller éteindre la flamme du soldat inconnu disait-il cela ne changera rien.

D'autre part le public peut visualiser l'action, le moment durant le processus. Réduction de la distance entre le concept et la forme.

Le mouvement est l'essence même de la vie

Jack London "The Sea Wolf"

Partie 3 : L'Avant-garde et Fluxus

La difficulté, en ce qui me concerne, réside à ne pas rattacher tous les domaines différents que j'ai abordés en un seul 'tout'. J'ai étudié et pratiqué toutes sortes d'expressions d'Avant-gardes : Poésie sonore, Poésie concrète, Performance...

Ici il s'agit de développer simplement deux choses.

Pourquoi Fluxus fait partie de l'Avant-garde et pourquoi c'est de l'art.

Chaque époque crée pour soi, chaque création vaut en soi. Pour juger, et particulièrement pour comprendre quelles réalités recouvre l'intention proclamée par certains peintres, vers 1910, de se constituer en Avant-garde faut-il tenter de saisir les faits, tant idéologiques qu'artistiques dans leur actualité ? Doit-on rester dans le sens restreint où l'Avant-garde souligne de façon pertinente un aspect déterminé de l'art nouveau ? Peut-elle à ce titre susciter une enquête particulière qui apporte des éléments indispensables à une meilleure compréhension de ce qu'on peut nommer la crise de la conscience artistique des années 1920 ? (Maciunas se proclame arrière arrière-garde, par rapport à la prétention, au rôle de diva)

Peut-on classer *Fluxus* avec des règles académiques ? Après plus de quarante ans d'existence n'est-il pas temps de se poser la question. *Fluxus* est-il classable ou inclassable ?

Nous allons voir comment on définit l'Avant-garde en général dans l'histoire de l'art et aussi développer la notion d'Avant-garde en ce qui concerne *Fluxus*.

En règle générale et en matière d'art en particulier, l'antécédent joue le rôle de la norme. Taxée de déraisonnable l'anti-tradition se transforme inéluctablement en tradition du nouveau. La notion d'Avant-garde trouve sa vérification dans 'le posteriori'. Le recul du temps, s'il est indispensable à l'historien, se réduit aujourd'hui à presque rien pour le petit monde boulimique de l'art :

« *My philosophy is: every day's a new day* » prétendait déjà Andy Warhol dans les années soixante. En d'autres termes tous les jours je peux commencer quelque chose de nouveau. Le possible est présent. Ceci n'est vrai que s'il y a des Avant-gardes, lorsque le public est dans le requestionnement.

Dans un premier temps, on recherche la filiation, la transmission 'chacun de nous tient dans sa paume les courroies de transmission des mondes' Maïakovski (*Le nuage et le pantalon*) de ce qui pourrait saper l'ordre social et culturel. Aujourd'hui nous ne sommes plus aussi sûrs qu'une société change ses conceptions et sa conscience dès qu'elle change ses conditions de production (ou comme le dit Marx que ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais les conditions de vie qui déterminent la conscience). Un régime qui introduirait de nos jours une culture officielle, le ferait par pure démagogie. Ne pouvant relever le niveau culturel des masses, il entreprendrait de les flatter en abaissant l'ensemble de la culture à leur niveau. Les philistins du régime ne feraient qu'ajouter brutalité et obscurantisme à une ligne d'action qu'ils seraient, de toute façon, forcés d'adopter en fonction du programme politique général qui leur serait imposé, fussent-ils personnellement amateurs de culture d'Avant-garde.

Comment peut-on définir l'Avant-garde ?

On associe trop facilement au terme d'Avant-garde celui de modernité. Baudelaire l'auteur de *Le peintre de la vie moderne* met en garde contre le risque d'une valorisation exagérée de la nouveauté qui éloigne d'une Beauté idéale fondée sur le simulacre rêvé et la fantasmagorie :

« *Parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau... Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau, n'a pas singulièrement, au bout*

*d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel . »*⁸³

Il s'agit pour lui de dégager la modernité de la mode, déterminer ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique et tirer l'éternel du transitoire. L'art, pour lui, présente deux moitiés indissociables : l'éphémère et l'éternité.

Le moderne est aussi ce qui dépasse son temps pour accéder à une zone d'éternité, bien que paradoxalement, cette notion soit souvent relative à une culture donnée.

Arthur Rimbaud pense ainsi l'expérience artistique comme : 'Elle est retrouvée ! Quoi ? L'éternité ! '

Rien n'échappe à l'historicité des institutions culturelles, ni les jugements anticonformistes, ni le désir de se dérober à l'emprise du social dans 'les maisons du berger romantique'.

Pour Octavio Paz, « *le moderne est autosuffisant : chaque fois qu'il apparaît, il fonde sa propre tradition.* » L'art moderne est moderne parce qu'il est critique. La négation est, en effet, un moment fort de la modernité, surtout dans son expression avant-gardiste. Et cette négation est créatrice, c'est à dire qu'elle est dans le même temps fondation d'une nouvelle expression.

Depuis que la renaissance a conféré à la profession d'artiste une investiture solennelle, un fétichisme sans bornes s'attache à l'objet d'art. Un des traits marquants des Avant-gardes dites historiques reste une certaine aversion pour toutes les formes de ce fétichisme : « *on est prêt à admirer l'œuvre d'art, mais non à enlever ses chaussures devant elle* »⁸⁴.

⁸³ BAUDELAIRE Charles, *Le public moderne et la photographie*, La Pleïade, tome 2, pp. 616 et 629

⁸⁴ KLEIN Robert (1970), *L'éclipse de l'œuvre d'art, La forme et l'intelligible*, Gallimard, p.404

Cependant, elles s'attaquent davantage au statut de l'artiste (préoccupation du rôle de l'acteur) qu'à l'objet d'art lui-même. Tatline est un ingénieur qui, au contraire des futuristes italiens, n'exalte plus la machine mais cherche à vaincre sa domination. Le premier Bauhaus célèbre l'artisan, tandis que De Stijl parle d'abolir la profession d'artiste. Plus tard, Andy Warhol se compare à une machine. Dada, malgré sa manière d'être au petit bonheur la chance, n'a pas empêché la formation de reliques, perçues aujourd'hui comme valeurs incarnées.

Dada est considéré par les historiens comme l'anti-art par excellence.

Comment peut-on définir et à fortiori circonscrire, un mouvement qui ne peut ni se réduire ni à un personnage déterminé, ni à un lieu, ni à une doctrine, ni à un thème particulier. Qui touche à tous les arts. Dont le centre d'intérêt se déplace sans cesse, et qui de surcroît, se proclame négateur, éphémère, illogique et sans objet.

Les dadaïstes ont si bien assimilé les leçons et les méthodes de la recherche scientifique qu'on a pu se demander parfois, à voir les soins industriels apportés par certains dans l'élaboration de leur propre légende de se poser la question. :

Le dadaïste historien n'était-il pas en fin de compte plus dangereux que le dadaïste iconoclaste ?

Anecdotes réduites à ce qu'elles furent moins absurdes qu'insensées :

- exubérance
- spontanéité
- chaleur humaine
- rire insolent

Duchamp et Picabia - à travers l'impressionnisme, le cubisme, le futurisme, l'abstractionnisme et l'orphisme - augmentent leur désaffection progressive à l'endroit de la peinture rétinienne.

Gestation des théories linguistiques pour Duchamp par la lecture des œuvres de Jarry, Brisset, Laforgue, et Roussel. Le Futurisme et Dada comme phase de démolition de la culture classique représentée par Hegel ? Pourtant pas grand chose ne s'est produit comme reconstruction sur des bases nouvelles comme l'aurait souhaité Nicolas Taraboukine :

« L'art du futur ne sera pas une gourmandise mais du travail transformé. »⁸⁵

Et ceci malgré les espoirs qu'aurait pu faire naître le renversement profond de régime en 1917 en Russie.

L'exploration authentique ? Vieux mythe de l'Avant-garde ? Les manifestes y sont de rigueur, expressions de vastes mouvements plus que d'individus isolés : Lettristes, situationnistes, poètes concrets. Chez Guy Ernest Debord on retrouve paradoxalement cette même notion de « réel », comme dans la partie 9 de son livre 'La Société du spectacle' :

« Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux »

Production /improduction des années 60 ?

Dans son acception première et la plus générale, l'Avant-garde signifie assez confusément une exploration, une avancée hasardeuse dans des domaines d'expression encore mal définis ou inconnus. En outre si sa valeur métaphorique suggère l'image d'un combat offensif, elle est déjà liée aux idéaux du progrès social.

Elle prendra d'ailleurs son sens le plus fort, ou du moins le plus déterminé, lorsqu'au cours des années 1920, on voudra établir une relation positive entre les pratiques nouvelles de l'art et les aspects révolutionnaires de la vie politique, en particulier Dada Berlin et l'Avant-garde russe.

Aujourd'hui il semble souvent qu'elle ne désigne plus qu'une sorte de conformisme nouveau, d'allure libertaire et provocatrice. En tous les cas, l'idéologie ou le mythe de l'Avant-garde est un élément essentiel de la

⁸⁵ TARABOUINE Nicolas (1972), *Le dernier tableau*, Champ libre, p.53

pensée artistique contemporaine, dont il faut élucider la signification en interrogeant d'abord ses origines.

Dans son article *Teoria dell'arte d'avanguardia*⁸⁶, Renato Poggioli prétend que le mot avant-garde apparaît pour la première fois en 1845 dans la critique d'art sous la plume de Gabriel-Désiré Laverdant, un ardent défenseur du socialisme utopique de Charles Fourier.

« *Afin de savoir si l'artiste appartient vraiment à l'avant-garde [c'est à dire l'avant-garde politique], il faut d'abord savoir où l'humanité se dirige, et quel est le destin de l'espèce.* »

Sous le titre *Critique d'avant-garde* (1885), Théodore Duret, pour divers articles consacrés aux impressionnistes, se veut plus que moderne. Faire l'amour ce n'est pas moderne, nous dit Francis Picabia, pourtant, c'est ce que j'aime le mieux. Alors que le moderne se cantonne au présent, par définition les Avant-gardes sont tournées vers l'avenir.

Il s'agit de savoir si les méthodes éprouvées de l'analyse historique ne sont pas vouées à l'échec lorsqu'on les introduit dans des domaines mouvants..

Ce qui nous a embrouillés, ces dernières années, c'est une définition molle de l'Avant-garde avec le peu de ce qui lui restait de dynamisme. La croyance du contrôle absolu pour créer, à coup sûr, une école.

Les nombreux emballages du non-art ne parviennent pas à foudroyer une fois pour toute la 'création'. Dans les années soixante le lien de l'art et de la culture s'est transposé de l'œuvre à la personnalité de l'artiste. On passe sous diverses formes de l'objet permanent au processus transitoire, à un questionnement sur la production/improduction :

« *On s'irrite parce que l'art actuel, du moins s'il reçoit encore quelque substantivité en partage, réfléchit et rend conscient, avec intransigeance, tout ce que l'on voudrait oublier.* »⁸⁷

⁸⁶ *Il Mulino* (1962), Bologne

⁸⁷ ADORNO Theodor (1962), *Philosophie de la musique nouvelle*, Gallimard, p. 24

La mode sévit et Harold Rosenberg va jusqu'à prétendre que « *ce qui se passe sur la toile n'est pas une peinture mais un événement* ». Par exemple les Expressionnistes Abstraits et leur refus de l'incarnation avec leur transe en conserve ou le Pop Art 'Réalisme socialiste pour riches' selon Morton Felman. Louis Jouvet pragmatique fustige une non moins brûlante réalité : « *Dans le métier du spectacle, tout évolue, tout bouge. Il n'y a qu'une chose qui ne change pas c'est l'Avant-garde.* »

L'Avant-garde se définit au niveau de la temporalité, s'inscrit dans le futur en créant une rupture avec le passé et le présent. Elle répond aux interrogations fondamentales dans ses rapports avec le matérialisme et l'idéalisme ambiant et se pose des interrogations politiques.

Elle livre les concepts aux individus (en dehors des structures scolaires et institutionnelles) et apporte une réponse à l'angoisse métaphysique du créateur au XXème siècle.

Enfin elle procure de l'abstraction (pour rendre l'individu moins manipulable) dans les rapports avec le matérialisme au niveau ontologique et au niveau politique (possibilité et capacité d'intervention dans la cité).

*« C'est à des œuvres picturales, en premier lieu, que cette notion d'avant-garde fut appliquée par les critiques du temps. Elle tend véritablement à constituer un autre système de l'image artistique en renouvelant absolument les symbolismes traditionnels et les structures du langage figuratif. »*⁸⁸

Pour les créateurs de ces œuvres, la notion d'avant-garde est la marque d'un esprit de recherche et d'invention dans le sens plein de ces termes. Mais au même moment elle se trouve chargée d'une valeur péjorative. Pour la presque totalité du public, cette volonté de renouvellement, telle qu'elle se réalise dans les œuvres, ne peut être interprétée que comme une agression anarchiste, contre l'ordre esthétique établi. Avec l'Avant-garde picturale, on dénonce le caractère aventureux ou le non-sens des premières démarches

⁸⁸ FRANCASTEL Pierre (1952), *Peinture et Société*, Audin, Lyon et *Art et techniques* (1956), Editions de Minuit, Paris

de l'art moderne. L'emploi de cette notion est d'abord lié à l'existence d'un conflit idéologique grave.

En matière d'art, un conflit qui oppose le créateur à son public n'est pas chose plus nouvelle que ne l'est la volonté de s'arracher d'une tradition. Cette fois, pourtant, on pressent que quelque chose d'essentiel est en jeu.

L'idéologie de l'Avant-garde, en tant que telle, est un phénomène second par rapport à l'histoire des réalisations de l'art moderne. Les problèmes qu'elle pose ne peuvent être abordés qu'à partir de l'examen des œuvres elles-mêmes. Cela ne veut plus dire grand chose si *Fluxus* est considéré comme une étape intermédiaire. Celle qui annonce le but plus qu'improbable de la fin du *besoin* que l'art existe.

D'autre part, cet art nouveau est toujours en 'genèse'. Ceux qui l'observent actuellement sont engagés dans la même aventure spirituelle qui fut celle des peintres de 1910 et de *Fluxus*.

L'intelligence qu'ils peuvent avoir d'une forme d'art à quoi ils participent, ne peut relever que cette sorte de dialogue historique au cours duquel une culture homogène remet sans cesse en cause chacune de ses expériences antérieures en s'efforçant de les élucider objectivement.

Que peut-on dire de l'Avant-garde de *Fluxus* ?

Maciunas est devenu un mythe. Jusqu'à sa disparition en 1978, *Fluxus* de façon globale, peut paraître comme un flop. Aucune reconnaissance institutionnelle, ou si peu. Côté commercial pratiquement zéro.

Mais un recul d'un demi-siècle sur les origines de l'art moderne (sur *Fluxus* plus de quarante ans) n'est pas en lui-même une garantie d'objectivité. Un passé originel ne peut pas être jugé absolument selon les raisons d'un présent qui ne s'achève pas. À les considérer de ce point de vue, on situerait ces événements anciens dans une perspective à rebours qui ne fut pas la leur. Plus précisément, malgré l'opinion des contemporains qu'il serait tentant de reprendre aujourd'hui (mon problème est que je côtoie sans cesse

Ben Vautier, Ben Patterson, Eric Anderson, etc. des gens qui ont vécu la 'chose' dès le début en 1962.)

Plus précisément, malgré l'opinion des contemporains qu'il serait tentant de reprendre aujourd'hui, il est inimaginable que les peintres de 1910 aient formé une Avant-garde dont l'action se serait déterminée en fonction d'un avenir qui serait le présent actuel (rien n'a changé Damien Hurst et compagnie.) Sur ce point se trouve la difficulté pour expliquer à postériori ce que peut être une Avant-garde. Quels sont ses éléments constitutifs ?

Les artistes du début du XXème siècle n'ont pas voulu explorer un terrain qui ne devait être occupé que plus tard par autrui. Ils ont fondé leur propre système de valeurs en raison des circonstances historiques auxquelles ils étaient confrontés. Où est l'homme créateur prêt à s'investir pour modifier son environnement ? Nous allons y revenir en ce qui concerne Maciunas.

Maintenant cherchons à classer *Fluxus* selon des règles classiques.

Fluxus est-il un art ?

Des tentatives en vue de classer les arts ont été entreprises depuis les débuts de la philosophie. L'esthétique s'occupe de systématiser les idées concernant l'art dans l'ordre et le contexte historiques. Une autre méthode est possible, notamment de classer les systèmes des arts d'après les critères qui ont servi de base à leur classification.

Pour Tadeusz Kowzan, l'Antiquité gréco-romaine en a connu au moins six⁸⁹ :

1° le but de l'art (utilité-plaisir)

2° le rapport de l'art avec la réalité (création-imitation)

3° le caractère de l'effort de l'artiste (intellectuel-physique)

⁸⁹ KOWZAN Tadeusz (1975), *Littérature et spectacle*, Mouton, La Haye, Paris, pp.11 et 12

4° le caractère de la réalisation (théorique-pratique)

5° le moyen sensoriel (arts de la parole-arts muets)

6° l'outil employé.

Au fil des siècles à ces critères, on peut en ajouter d'autres :

- le matériau employé
- la technique
- le processus même de création
- le moyen de transmission
- le mode de perception d'une œuvre d'art
- psychologique
- physiologique
- sociologique
- perception esthétique
- objet esthétique

On peut dire sommairement que la plupart des critères concernent ou le créateur, ou bien l'essence de l'œuvre d'art, ou encore l'existence à l'une de ses phases depuis la gestation jusqu'à la perception par le consommateur.

Sans compter les critères mixtes : le classement des arts selon la présence d'un intermédiaire (exécutant) demande qu'on étudie son mode de transmission qui est en même temps un critère sociologique (examiné lui du point de vue du matériau ou de la psychologie).

Par exemple les domaines de l'activité humaine considérés par Alain - dans son *Système des beaux-arts*⁹⁰ - comme arts sont d'une grande diversité. On

⁹⁰ ALAIN (1963), *Système des beaux-arts*, Gallimard, Paris, pp.42-43

y trouve énumérés aussi bien l'escrime, l'équitation, l'art héraldique, que l'art du coiffeur.

Etienne Souriau trace son célèbre cercle⁹¹ - qui fait une distinction seconde entre arts non représentatifs et arts représentatifs - base son système sur des *qualia* au nombre de sept :

lignes, volumes, couleurs, luminosités, mouvements, sons articulés, sons musicaux.

Raymond Bayer⁹² enfin, divise les arts en deux groupes : 'arts conceptuels' (arts de la parole) et 'arts sensibles' (ceux qui frappent les sens et nous donnent des sensations). Ces derniers sont divisés à leur tour en sept catégories : la vue (peinture), le toucher (sculpture), l'ouïe (musique), le sens kinesthésique (arts du mouvement), le sens de la pesanteur (architecture), l'odorat (parfumerie), et le goût (art culinaire).

Si l'on y ajoute des classifications se voulant empiriques et 'universelles' comme celle de l'américain Thomas Mundo ou du philosophe français Charles Lalo se référant à la *Gestalttheorie* on peut penser comme Tadeusz Kowzan que même lorsqu'on choisit un critère ou des critères nets et bien définis, les possibilités d'interprétation sont si grandes qu'il y a pratiquement autant de classifications que de tentatives individuelles de classement.

Mikel Dufrenne dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*⁹³ admet le principe de la division des arts en arts temporels et arts spatiaux avec la réserve que 'l'objet esthétique', qu'il soit apparemment spatial ou temporel, implique à la fois l'espace et le temps'. La liaison de l'espace et du temps se trouve au cœur de l'objet esthétique et d'une 'solidarité phénoménologique du temps et de l'espace.'

⁹¹ SOURIAU Etienne (1947), *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, p.97.

⁹² BAYER Raymond (1956), *Traité d'esthétique*, Armand Colin, Paris

⁹³ DUFRENNE Mikel (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris

'La musique est née libre, et son destin est de reconquérir cette liberté' clame Ferruccio Busoni. Tchaïkovski voulut se servir de canons dans la fameuse *Ouverture 1812*. Si pour la plupart, les compositeurs ont recherché des sons neufs (Stravinsky) en combinant de façon plus subtile des instruments déjà connus, d'autres comme Busoni dans son *Ebauche d'une Nouvelle Esthétique de la Musique* (1907) ont joué un rôle théorique pour la création du matériau sonore à partir d'une recherche très élargie sur le monde des sons eux-mêmes.

Le futuriste Luigi Russolo dans son opuscule *l'Art des bruits* (1913) exprime la valeur du bruit, langage des choses, pour un 'art des sons' à tendance figurative.

« ...Nous devons remplacer la variété limitée des timbres instrumentaux de l'orchestre par la variété illimitée des timbres de bruits obtenue par des mécanismes spéciaux. Chaque bruit comporte parmi ses variations irrégulières, un son prédominant, régulier. C'est la raison pour laquelle on obtiendra aisément une variété suffisamment large de tons, de demi-tons et de quarts de tons, dans la construction des instruments qui auront pour rôle d'imiter cette tonalité. »

En 1923, le surréaliste Jacques Levy fit passer des disques phonographiques à l'envers et s'engagea dans la subversion de la notion de *valeur* musicale.

En ce qui concerne la Ursonate de Kurt Schwitters, Laszlo Moholy-Nagy notait que *« les mots n'existaient pas, ou, plutôt, pourraient exister dans n'importe quelle langue; ils n'ont pas de logique mais seulement un contexte émotionnel ; ils affectent l'oreille avec leurs vibrations phonétiques comme de la musique. »*⁹⁴

Interpénétration et complexité qui amènent le peintre à investir le temps et au musicien de composer avec l'espace. Ce fut l'une des préoccupations de

⁹⁴ cité par Richard Kostelanetz in *The Theater of Mixed Means*, The Dial press, New York, 1968, p.12

la fin des années cinquante (Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Allan Kaprow, Ann Halprin...).

*« Lorsque je vais à un happening qui me semble régi par une intention, je pars en disant que cela ne m'intéresse pas. Aussi je n'ai pas aimé que l'on me dise dans *Eighteen Happenings in Six Parts* d'aller d'une pièce dans une autre. Car bien que je ne sois pas engagé dans la politique, j'ai en tant qu'artiste une certaine intuition du contenu politique et il ne contient pas la police. »*⁹⁵

La situation de la musique est 'définitivement' exprimée par une remarque d'Adorno que Heinz-Klaus Metzger relate mais qu'Adorno n'a pas publiée : *« on ne peut à l'heure actuelle réprimer un certain sourire dès qu'on entend un son. »*

Reste le vieux problème politiquement très important soulevé par Nietzsche :

Comment la musique peut-elle avoir un contenu?

« La musique n'est en soi pas aussi significative pour notre vie intérieure, pas si excitante, pour quelle puisse valoir comme langue directe de nos sentiments ; par contre ses liens très anciens avec la poésie ont imprimé tant de symboles aux mouvements rythmiques, à la force ou à la faiblesse du son, que nous croyons, maintenant, que la musique parle directement à notre intérieur et qu'elle vient de notre intérieur. La musique dramatique n'est possible que lorsque la poésie musicale a conquis un vaste secteur de moyens symboliques ; et ceci par le lied, l'opéra et des essais multiples d'imagerie sonore. La 'Musique absolue' est, ou bien Forme en soi -dans un état rudimentaire de musique, où le simple fait d'entendre des sons en mesure et avec intensité variée est cause de plaisir – ou bien Symbolique des Formes, qui parvient déjà à parler à la compréhension, sans la poésie ; les deux arts avaient été longtemps liés l'un à l'autre jusqu'à ce que la forme musicale soit entièrement imprégnée d'une trame tissée de concepts et de sentiments. En soi aucune musique n'est profonde ni significative...

⁹⁵ CAGE John (1968), *La salive*, in *Le Théâtre 1968/1*, Edition Christian Bourgois, Paris

l'instinct lui-même, seul, a inséré cette signification dans le son : exactement comme il a donné aussi de la signification aux lignes et aux masses dans l'architecture, une signification qui en soi est complètement étrangère aux lois mécaniques. »⁹⁶

D'où la complexité de *Fluxus* qui conjugue les questions de la plasticité, du contenu et des matériaux.

Fluxus et les règles esthétiques classiques.

Les caractéristiques que nous avons annoncées préalablement se définissent par rapport aux règles classiques. Cependant il y a eu une réelle tentative. Pour *Fluxus* Dick Higgins vers 1982-83 -après de longues années à ne pas vouloir définir *Fluxus* de trop près, craignant de le limiter- dresse une liste de sept caractéristiques :

- 1) internationalisme
- 2) expérimentation et iconoclasme
- 3) 'intermédia'
- 4) minimalisme ou concentration
- 5) tentative de résolution de la dichotomie art/vie
- 6) implication
- 7) jeu ou gags

Tandis que Ken Friedman en suggéra quatre de plus :

- 8) 'éphémérité'
- 9) spécificité
- 10) présence dans le temps

⁹⁶ NIETZSCHE, *Humain, trop humain*, volume 1, aphorisme 215

11) musicalité

L'art progresse-t-il ? Va-t-il plus haut, plus bas ? Continue-t-il ? Va-t-il ailleurs ?

Pouvons-nous retenir la phrase poétique de Roland Barthes ? 'Être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'avant-garde c'est l'aimer encore'.

Pouvons-nous dire que la définition de l'Avant-garde est éminemment politique ? Quel est le rapport de l'artiste avec l'idéologie politique ?

L'exposition « Face à l'histoire. 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique » Centre Pompidou 1996 a posé la question de la responsabilité politique de l'artiste, l'artiste plus ou moins complice des dictatures.

Trois idéologies s'affrontent :

1° Le régime d'anarchie qui demande une liberté pour accomplir des tâches grandioses pour les scientifiques et les artistes.

2° Le régime de plan centralisé. Une esquisse déjà en creux de toute une conception de la société future et de sa future division du travail, la plus 'juste possible'. Le projet de l'Avant-garde politique présente-t-il une différence ?

« ...or, pour assurer le succès de toute action révolutionnaire sérieuse, il faut comprendre et savoir appliquer concrètement l'idée que les révolutionnaires ne peuvent jouer un rôle que comme avant-garde de la classe réellement avancée et viable. L'avant-garde ne remplit sa mission que lorsqu'elle sait ne pas se détacher de la masse qu'elle dirige, lorsqu'elle sait véritablement faire progresser la masse. Sans alliance avec les non-communistes dans les domaines d'activités les plus divers, il ne saurait être question d'aucun succès en matière de construction de la société communiste. »⁹⁷

⁹⁷ LENINE (1922), *Sous la bannière du marxisme* n°3, Moscou

3° Le régime nazi, l'art comme succédané, simple propagande qui n'est là que pour servir les besoins du Troisième Reich. Selon Robert Scholz une esthétique hors de l'esthétique :

« L'esthétique n'est pas, selon notre idéal nouveau, quelque chose qu'on puisse dégager, sous forme de règles, ultérieurement à l'œuvre d'art créée par un individu ; ce n'est pas non plus une notion qui nous est procurée par l'action réfléchissante de la contemplation sur l'esprit, ce n'est pas une valeur subjective qui vient se greffer en second, mais c'est une foi et la fixation d'un but qui tirent leur certitude de concepts et de normes extérieurs à l'esthétique. »⁹⁸

Pour Walter Benjamin l'artiste tente de dessiner une petite image du monde des idées par analogie. Cette analogie est significative car elle nous fait entrer dans le monde de la représentation de la métaphore et du concept. Ce qui ne peut pas être l'art d'un système totalitaire simplificateur. Ce qui pose la question de la compréhension rapide par tout le monde. Le propre des systèmes totalitaires est fixé autour de ces valeurs.

Par rapport à ces conceptions l'art concept a-t-il une place ? Il ne faut pas oublier que cet art conceptuel s'est développé durant la culture de masse.

Positionnement par rapport aux autres Avant-gardes

Je reviens à l'Avant-garde russe que forcément Maciunas avait en tête. Dans le dernier texte de Maïakovsky, juste avant son suicide on trouve le mot bêt : « *la barque-amour s'est brisée contre le bêt* ». Mot difficilement traduisible, et presque incompréhensible si on l'enlève du contexte de l'après Octobre 1917 qui tentait de faire fusionner art/travail, formes/production des formes de vie.

« Bêt

Ordre du jour pour l'armée de l'art

⁹⁸ SCHOLZ Robert (1937) *Lebensfragen der bildenden Kunst*, Munich

Avoir la parole

Être la parole

Construire une locomotive

Ne suffit pas

Elle fait tourner ses roues

Et s'enfuit

Si le chant ne fait pas trembler la gare

À quoi sert

Le courant alternatif » (1919)

L'art et la locomotive, les arrière-pensées de l'avant-garde, beaucoup de transports en perspective, mais la voie tracée par le Bêt s'avère de tout temps des plus fragiles.

Et tout cela en 1919, deux ans seulement après ce qui était supposé être l'un des importants grands soirs.

Lorsque, dans la foulée de la révolution, la fédération des groupes anarchistes de Moscou s'installe dans l'ancien Club des Marchands, un mixage fort prometteur arrive à prendre comme une joyeuse mayonnaise artistique.

À la Maison de l'Anarchie K.S. Malevitch côtoie V.E. Tatline bien que leur conception de l'art soit diamétralement opposée (la forme détermine le contenu/le contenu détermine la forme). Malevitch publie de nombreux articles, féroces, virulents, tranchants, dans *Anarkhia* pour s'attaquer à la politique culturelle du Parti, parti qui a laissé en place les vieux mandarins rassis et réactionnaires du tsarisme, les 'étouffeurs d'art'. Malevitch qui va même jusqu'à offrir aux frères Gordine - qui animent la Maison de l'Anarchie- un poêle à bois de sa conception. Objet utilitaire, s'il en est, qui allie 'la maîtrise productiviste' (Nicolas Taraboukine) à la création artistique et au travail artisanal (Nicolas Pounine).

Le 12 avril 1918, l'Armée Rouge évacue à coups de fusil la Maison de l'Anarchie.

Valeur d'usage ou valeur d'échange, l'art se situe où ?

Avons-nous ces préoccupations, engraisées par la société de masse et assistées par la culture service dans l'esprit de Maciunas?

Culture et idéologie. Pour Lénine la première englobe la seconde. Si pour Bougdanov les rapports de classes engendrent une psychologie typiquement prolétarienne constitutive d'une culture spécifique, pour Lénine l'idéologie du prolétariat ne saurait être le résultat d'une psychologie particulière mais celui d'une réflexion sur sa condition. Lénine n'abandonne pas l'idée d'universalité d'une culture, qui a, entre autres merveilleuses réalisations, ...de faire disparaître l'imaginaire, ou encore mieux contrôler les œuvres de l'imaginaire, en institutionnalisant les formes de la réception.

En 1929, plus de discussions possibles, il ne reste plus aucune place pour l'idéologie, sinon l'idéologie de la réalité même qui demande la responsabilité de l'artiste simple **courroie de transmission** pour mener à bien le seul et unique plan : la collectivisation (passer la main dans le dos des paysans moyennement riches et dresser les paysans pauvres contre les paysans riches). L'artiste est au service de la ligne du parti. La peur de la créativité de l'artiste et le désir de tout contrôler appellent à l'action répressive.

Le 'système capitaliste' n'a pas fait mieux, face à la peur de l'imaginaire débordant de l'artiste. L'imaginaire coûte cher et reste donc dans l'art utilitaire, avec pour seule valeur, la valeur marchande. D'un côté l'idéologie, celle du parti, et de l'autre l'idéologie de l'argent. Les technocrates des institutions imposent leur dictat de rendement. Ou encore concluent après des 'brain stormings' sans fin : 'les gens' ne comprennent pas. On peut se demander où ils vont 'les gens' que l'on voit consommer à la cafétéria de Beaubourg.

Le changement capital déjà présent en 1992 lors de la rédaction de mon article *Incohérence, crédulité & Co. La demi-ration de l'Avant-Garde* dans Omnibus n°4 n'a fait qu'empirer. Déjà fortement, à l'époque, enlisée dans la société de masse, y a-t-il une issue pour nous en sortir ? *Fluxus*, c'est l'Autre, le poil à gratter au tout institutionnel. Ceux qui ont encore la force de ramer debout. Contre l'ordre établi, contre ce qui est acceptable. Ce qui permet à l'individu de s'inscrire dans un devenir. On est loin de mai 68 et de la contre-culture émancipatrice.

Pierre Restany donnait comme titre à l'un de ses livres *L'autre face de l'art*⁹⁹, avec sa courbe plastique de la fonction déviante et sa courbe des fissions sémantiques de la fonction déviante. Maintenant c'est *La lignée oubliée* de Marc Partouche¹⁰⁰ où l'on recherche la filiation, de ce qui pourrait saper l'ordre social et culturel. On pense au *Grand Jeu* et leur 'non pas pour, mais contre'.

Fluxus entre esthétique et éthique

L'Avant-garde est au niveau anthropologique comme une famille, avec ses attractions et ses répulsions ses mécanismes complexes qui n'arrive pas à sortir de ses paradoxes et ses contradictions.

Maciunas, d'origine lituanienne, fut forcément sensible aux aventures de l'histoire de l'Avant-garde russe et au-delà. Fluxus se pose la question : qu'est-ce qu'un artiste ? Comment définir son rôle social ? Avec le Parti communiste les choses ont été claires. L'artiste doit être soumis à ses ordres. La question de l'éthique est posée. L'objet d'art a-t-il une valeur propre ou doit-il être le reflet de l'idéologie du Parti ?

La convivialité des *Incohérents*, cette Avant-garde sans avancée qui produit une peinture collectiviste (1884) '*les artistes qui l'ont peinte n'ont pu malgré leur union parfaite, arriver à tomber d'accord sur la*

⁹⁹ RESTANY Pierre (1979), *L'autre face de l'art*, Galilé, Paris

¹⁰⁰ PARTOUCHE Marc (2004), *La lignée oubliée*, Al Dante

composition de leur sujet devrait être plus proche de *Fluxus* que le Djanovisme.

Le dandy Brummell n'avait pas manqué d'interroger le concept même de la division du travail en se faisant confectionner un gant par un artisan différent pour chaque doigt. Spécialisation jusqu'à l'absurde.

On pense aussi à Joseph Beuys qui demande de surélever de quelques centimètres le mur de Berlin pour raison esthétique. Ironie..., surprendre ou poser une question essentielle sur ce qu'est le rapport entre l'esthétisme et l'éthique ; ou encore Wim Delvoye, esthète maniaque, qui fait sculpter son bois de chauffe. Il ne veut se chauffer qu'avec du beau. Rapport entre l'éphémère et l'esthétisme, esthétisme et ultra-individualisme.

*« Mais que me fait à moi toute la Révolution du monde si je demeure éternellement douloureux et misérable au sein de mon propre charnier »*¹⁰¹

Il n'est pas question, ici, de refaire l'histoire du besoin de rompre avec la société et l'aliénation de l'art et des ses expressions, ressenti en même temps comme un désir de suicide. Les assermentés du suicide que furent les dadaïstes, ont su dans différents contextes se montrer efficaces, avec les suicidés de la société et autres disparus comme Arthur Craven.

*« Contre la croyance à l'œuvre d'art en soi, objet dont les qualités et les puissances réelles sécrètent autour de lui un halo de légende, Marcel Duchamp invente l'inverse : par un dé clic, le sic jubeo du ready-made, il lance la légende capable de porter l'objet indifférent au niveau de l'art. Avec la Mariée, il feint de travailler à une non-œuvre arbitraire, accessoire, inachevée et mutilée, et tisse en fait sa légende, l'épiphénomène seul réel capable, à la fin de remplacer le chef-d'œuvre qui est censé la supporter. »*¹⁰²

Pour Duchamp l'art c'est le maillon qui manque, l'art ce n'est pas ce que vous voyez, c'est la brèche.

¹⁰¹ ARTAUD (1929)

¹⁰² KLEIN Robert (1970), *L'éclipse de l'œuvre d'art* 1967 in *La forme et l'intelligible*, Gallimard, p.405

Cette brèche, de nos jours s'appelle : résistance ontologique, résister contre l'institutionnalisation accrue, contre la banalisation de la société de masse, résister contre la culture service, contre la disparition de l'être, contre la disparition de la complexité, résister contre le simple et facilement compréhensible, contre l'absence de l'idéologie.

Cette brèche alors s'appelle approche critique et politique.

*« Le groupe Fluxus est composé -de personnalités souhaitant- se battre contre la stupidité sans fond, la tristesse et la médiocrité qui empoisonnent notre existence ; et pour un monde dans lequel la spontanéité, la joie, l'humour ainsi qu'une véritable justice et une véritable protection sociale (la plupart d'entre nous sont politiquement à gauche) deviennent aussi communs que sont verts les yeux de ma femme. »*¹⁰³

Robert Filliou disait encore : 'lorsque tu le fabriques, c'est de l'art ; lorsque tu le finis, c'est du non-art ; lorsque tu l'exposes, c'est de l'anti-art'.

La métaphysique du désir et l'occultisme des surréalistes enlèvent toute signification à la distinction entre démarche inspirée ou concertée, hasard objectif, télépathie, prémonition ou rencontre fortuite.

Pourtant, toujours ils restent les auteurs de leurs 'choses' ce qui fait claironner à Salvador Dali : 'La différence entre moi et les surréalistes, c'est que moi je suis surréaliste.' Cette suprématie individualiste revendiquée par Dali annule le travail du groupe et c'est peut-être là que la question de l'Avant-garde pose les rapports entre individu et le groupe entre les inspireurs et les suiveurs.

Lettre de Freud du 20 juillet 1938 à Stephan Zweig (qui a permis la rencontre Freud/Dali) :

« Du point de vue critique, on pourrait toujours dire que la notion d'art se refuse à toute extension lorsque le rapport quantitatif entre le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente ne se maintient pas dans des limites déterminées » ;

¹⁰³ FILLIOU Robert, lettre du 21 décembre 1963

Ou encore : « ...*Le surréalisme a cherché avec l'inconscient obstructionnisme et la fourberie politique du cadavérique Breton, comme il pourrait dans la nuit des immondices dont à son image, il voudrait les voir chargés.* »¹⁰⁴

On s'efforce depuis bien longtemps par divers moyens de contrecarrer une certaine répugnance devant la valeur incarnée. « *Traîner l'œuvre derrière soi comme un boulet* » comme dit Jacques Vaché.

Qu'est ce qu'on traîne l'œuvre ou la valeur incarnée ?

Soyons moins religieux et parlons de la forme et de l'idée.

C'est l'idée qui a fait réagir Maïakovski, qui nous pousse à penser que : « *l'œuvre d'art est un paradigme de l'être dans le monde* »¹⁰⁵

Les castors jour après jour créent des formes. Mais s'agit-il d'œuvres d'art ?

Le stalinisme a détruit la créativité et chez nous, le rendement utilitaire, il y a une bonne dose d'ultra-institutionnalisation et « d'industrie du loisir ».

Institution née de l'art/ art institué / art ainsi tué. Valeur d'usage. À partir du moment où l'individu désire vivre une expérience sensible, intellectuelle et spirituelle, il a assurément une valeur, mais une valeur significative pour lui et pour les autres, un moyen, d'interpréter le monde, le sentir, répondre par excellence à ce que nous propose Arendt comme condition humaine et paradigme du monde.

Fluxus en disant qu'ils étaient très proches des mathématiques d'où cette préoccupation de la forme et de l'espace visuel qu'avait Maciunas. Ne pas oublier qu'étant architecte il opérationnalise avant tout le concept à travers des formes visibles, ou encore comme Ben Vautier partir d'idées ou Patterson à travers la proposition ou Charles Dreyfus à travers la métaphore.

¹⁰⁴ BATAILLE (1930)

¹⁰⁵ ARENDT Hannah , in *La condition humaine*

C'est possible qu'ils restent comme des exceptions dans l'art concept. D'ailleurs nous faisons bien une différence entre l'art conceptuel qui dérive de la conceptualisation à partir du plus simple de l'empirique et de l'empirisme à une certaine conceptualisation.

Ce qui permet de ne pas se perdre dans les rapports pathétiques mais au contraire rentrer dans une attitude d'émotion intellectuelle.

Dans mon travail plastique, ou avec la performance la notion de l'objet – objectivable esthétiquement pourtant me guide toujours et le support écrit n'est qu'une métaphore où l'implicite est plus important que l'explicite.

C'est comme si l'objet lui-même avait été créé avec une forme qui pouvait être toujours interprétée et métamorphosée où le langage devenait un support ou vice versa l'objet devient un cadre pour supporter la dimension langagière sur la matière et en faisant cohabiter les deux idées la métaphore et l'objet.

Les nombreux emballages du non-art ne parviennent pas à foudroyer une fois pour toute la 'création'. On passe sous diverses formes de l'objet permanent au processus transitoire, à un questionnement sur la production/improduction.

A travers l'analyse du mouvement *Fluxus*, nous pouvons dire que l'Avant-garde a une fonction annonciatrice, une sorte d'anticipation par rapport au présent vécu.

La notion de l'événement à cette période historique s'inscrivait dans un contexte socio-politique et intellectuel où il fallait marquer 'l'époque'. Quarante années plus tard, l'événement – l'événementiel est devenu du marketing, du spectacle, du basique. La caractéristique de l'Avant-garde se situe dans cette anticipation, les choses se posent, par conséquent la question du hasard se pose.

Après les discussions entre Satie et Debussy viennent celles de Cage avec Boulez. Dans une lettre de 1954 à Cage, Boulez délimite ses limites 'Je

n'admets pas- et je crois que je n'admettrai jamais- le hasard comme composante d'une œuvre faite'. Sacré hasard !

Pendant les années 1958-1962, période charnière de l'avant-garde new-yorkaise, deux cercles, orientés vers la musique, affirment leur hégémonie : celui de John Cage, jusqu'en 1960, puis celui de La Monte Young. Vient ensuite *Fluxus*, l'étape intermédiaire prônée par George Maciunas, sociale plus qu'esthétique, qui doit à la fois 'purger' toute forme d'art bourgeois et promulguer la réalité du non-art jusqu'à la dissolution totale de l'art. Avec Maciunas, les notions d'Avant-garde et de Cercle perdent leur sens. C'est déjà un pléonasme de dire 'mouvement Fluxus' et de dire *Fluxus* n'en parlons pas ! Une constatation de Willem de Ridder qui colle bien ici : « *Le plus grand changement intervient lorsque vous cessez de croire que vous devez changer.* »

Dans la notion *Fluxus* il y a déjà la transformation. Le mot faiblement traduit en français, lui a fait perdre la force exprimée à l'intérieur de cette notion *Fluxus*.

Flux – mouvement qui transforme et peut transformer lorsque il y a des matériaux, aptes à recevoir la possibilité d'une transformation et créer à nouveau une nouvelle situation qui n'est pas forcément contrôlable dès le début du démarrage de ce flux. L'avant-garde est la loi de la convection.

Ce qui nous a embrouillés, ces dernières années, c'est une définition molle de l'avant-garde avec le peu de ce qui lui restait de dynamisme. La croyance du contrôle absolu pour créer, à coup sûr, une école de plus et non un état d'esprit.

« *L'art est ce que tu fais où tu es* » préconisait Robert Filliou. Debord et Wolman disaient à peu près la même chose : « La dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées...pour se laisser aller aux sollicitations du terrain. »¹⁰⁶. George Brecht nous a débloqué la tête en nous faisant tout simplement asseoir sur une chaise, que certains ont pris pour une œuvre d'art.

¹⁰⁶ *Les lèvres nues*, n°9, 1956

Néo-dadaïsme et Fluxus

Est-ce que Fluxus est la continuité du dadaïsme ? Est-ce que Fluxus est l'Avant-garde de la classe moyenne ?

Comme le prétend le début de la préface du premier numéro de la revue *La Révolution Surréaliste* datée du premier décembre 1924 :

« Le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté. Grâce au rêve, la mort n'a plus de sens obscur, et le sens de la vie devient indifférent. »

Le monde occidental vient d'accepter que l'inconscient existe. La parole n'est en rien inconsciente et porte comme le dit Mikel Dufrenne 'une exigence de sens jusque dans le non-sens '. Lorsqu'on s'en remet au hasard on ne peut pas en fin de parcours, sans la mauvaise foi toute surréaliste, réclamer aussi une œuvre et la dignité d'une œuvre.

Le surréalisme a associé l'écriture à l'automatisme. Une écriture automatique, vraiment automatique, ne peut être au service de la langue parlée. Malgré tout la parole reste entendue par qui la profère, en l'occurrence par les membres du groupe qui se revendiquaient comme tels.

Plus le matérialisme s'imposait aux autres, plus les surréalistes accentuaient leur quête pour une compréhension de la spiritualité du monde.

Est-ce qu'un individu isolé aurait pu en faire autant ?

Dans ces confrontations, aux oppositions fortes, vont prendre corps dans le monde occidental d'autres mouvements.

Tout se passe un peu comme si nous allions tout connaître : le silence devenait la condition essentielle de tout énoncé, de toute philosophie. *« Le silence, plus que le son, exprime les divers paramètres que nous n'avons pas remarqués. Thoreau a dit que les sons sont des bulles à la surface du*

*silence. Elles éclatent. La question est de savoir combien de bulles il y a sur le silence »*¹⁰⁷.

En extrapolant, le son et le silence forment déjà un couple indissociable (l'un ne peut être sans l'autre). Le groupe primordial se trouve alors être le couple.

En 1952, avec sa pièce entièrement silencieuse 4'33", John Cage montre qu'il est tout à fait vain de prétendre séparer son et silence. Mais l'auditoire comprend que la présence même d'un interprète - qui donne à entendre le silence - entraîne du même coup qu'il est tout aussi vain de dissocier l'auditif du visuel. Toujours en 1952, Cage - avec l'addition d'activités artistiques rigoureusement indépendantes les unes des autres dans la salle du réfectoire du Black Mountain College- continue à miner le parti pris que l'on se faisait sur la prépondérance inéluctable de la musique. « Dès lors, nous dit Daniel Charles, que chacune d'elles déployait de son côté un jeu spatio-temporel distinct, toute référence à un primat musical était exorcisée ». Puis Cage poursuit sa quête de 'l'interprétation sans obstruction' par 'l'indétermination quant à l'exécution' qui pour Pierre Boulez se résume en 'hasard par inadvertance'.

Isidore Isou attaquera Cage comme plagiaire d'une de ses théories attrape-mouches, ce qui est un peu exagéré si l'on considère qu'il était en culottes courtes (il avait treize ans) au moment du piano préparé (1938) de son aîné. On peut lire dans L'Internationale Situationniste¹⁰⁸ que si le propos d'Yves Klein était « *de s'abîmer dans l'envoûtante uniformité bleue comme le bouddhisme dans bouddha, on sait, hélas que John Cage participe à cette pensée californienne où la débilité mentale de la culture capitaliste américaine s'est mise à l'école du bouddhisme Zen* ».

L'arrogance intellectuelle bat son plein !

¹⁰⁷ CAGE John, in « 60 réponses de John Cage à 30 questions de Daniel Charles », *Revue d'Esthétique* (avril-décembre 1968).

¹⁰⁸ *Internationale Situationniste* (1958) n°2, Paris, p. 6

Il y avait un terrorisme ‘intellectuel’ à l’époque : soit l’on était **in** soit **out**. Ce dualisme radical avait tué toute forme d’opposition et tout débat contradictoire. Sur *Ubu* le site Internet, j’ai récemment vu le film de Guy Debord *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni* (1978). Il s’y aime particulièrement bien mais cite tout de même Swift et Lacenaire. Ces trois là forment-ils un ‘groupe’ qui pourrait transcender les époques historiques ?

Mais pourquoi se laisse-t-on aller à parler du groupe surréalisme ? Des surréalistes ? Du groupe des surréalistes ? ...de Cage, d’Isou, de l’I.S. Lorsque l’on cherche à mettre noir sur blanc la matérialisation d’une impossibilité : celle de faire de *Fluxus* un groupe. Stratégie/tragédie : la collaboration. Voici la question pour ce numéro d’Inter. *Fluxus* va-t-il donner du fil à retordre ?

Eric Andersen ne verrait aucun sens à forger du proto-fluxus par rapport aux noms cités plus haut. Pour lui « *le genre de travail fait en Europe en 1962 et 1963 provient d’une approche complètement nouvelle de faire de l’art à ce moment là, et si nous essayons de définir ses particularités - cette façon de comprendre ces activités, la façon de se considérer soi-même comme un artiste - si l’on se réfère à ces pièces Fluxus, alors cela devient compréhensible. Je définirais un travail Fluxus comme quelque chose de complètement ouvert* ».

Le contexte, oui le contexte, période d’effervescence créatrice, avec des mots qui la scandent ouvert, ouverte, *L’œuvre ouverte* d’Umberto Eco par exemple date de 1962.

Un travail *Fluxus* n’est pas un travail qui partagerait des points communs avec d’autres travaux. Par exemple l’*Opus 46* (1963) d’Eric Anderson consiste en une seule phrase : “This sentence should not be read by more than one person at the same time”. Ici aucune priorité n’est admise sur le moment *Fluxus*, une personne à la fois est admise à l’œuvre. Que voudrait dire ici un regroupement de personnes partageant l’*Opus 46* de façon antinomique ?

Comment appliquer à la nébuleuse humaine *Fluxus* la formule d'Aristote « l'homme est un animal politique » ? Quel serait le comportement lié au monde social de l'art constitutif de la vie en groupe en ces années 1962/63 en Europe ?

A cette époque, les individualités créatrices s'entrechoquent plus que jamais. C'est pourquoi 40 ans plus tard (rétrospectivement seulement ?) demeure l'image d'un groupe constitué.

« Je me rappelle qu'après le concert Fluxus à Wiesbaden, ça c'était notre goût, c'était notre conscience, volontiers très d'accord après le concert de discuter et d'être conscient.

Nous sommes le premier mouvement d'art qui commence avec des artistes. C'est une rencontre internationale de personnalités, qui ont existé avant, comme je t'ai dit, artistiquement avant.

Comme Paik aussi, comme Maciunas aussi, comme Higgins aussi.

Alors notre naissance n'est pas Fluxus, notre conscience commence avec Fluxus, ça je peux le dire. Conscience d'être beaucoup plus importants ensemble cela a commencé avec Fluxus. Ca n'existait pas avant. C'est la première grande force ensemble. »¹⁰⁹

Tout d'abord ce ne fut pas une vie en commun, mais une suite de rencontres de personnages issus du monde entier. Des rencontres effectuées sur des idées, sur des révoltes plus ou moins imaginaires ou sur des frustrations bien réelles.

Un individu parvient à intéresser le responsable d'une institution, puis rameute ses petits camarades. Période où les institutions avaient moins de pouvoir ? En face d'elles, des individus qui se construisaient et se déconstruisaient tous les jours avec une ligne conductrice : provoquer pour déplacer des frontières devenues plus seulement caduques mais insupportables.

¹⁰⁹ Interview de Wolf Vostell par Charles Dreyfus, Paris le 16 novembre 1974

A quel degré d'intensité lors de ces rassemblements, le comportement individuel de chacun se trouve-t-il modifié ? Ils viennent d'horizons totalement différents. Nam June Paik, un coréen ayant fait ses études au Japon sur Schönberg, ne passe pas inaperçu en Allemagne étant le seul asiatique fréquentant le milieu artistique. Ben Patterson, un afro-américain qui nous demande de fermer les yeux, marcher jusqu'au point visible le plus lointain... puis d'ouvrir un œil.

On a presque envie de lui obéir : attentif, on attend de voir l'endroit où il veut nous amener/en venir.

Chaque individu est supposé porter en lui sa société, la générer et l'influencer. Mais est-ce vraiment le cas pour les individualités qui nous intéressent ici ? De quelle société s'agit-il au juste pour George Maciunas, né à Kaunas de père lituanien et de mère russe, naturalisé américain, qui quitte New York pour une base de l'armée américaine stationnée en Allemagne dite de l'Ouest ? [Croyez-vous qu'on puisse blâmer l'armée américaine stationnée en Allemagne qui d'un même mouvement nourrissait en plus de Maciunas, Emmett Williams - rédacteur du journal de l'armée *Stars and Stripes* - et Ben Patterson par ricochet- vendeur d'encyclopédies aux familles des soldats. Vive la grande muette américaine sans qui il n'y aurait pas eu de publications, d'affiches...de faux-frais, frais de déplacements pour *Fluxus* à cette époque !]

Ben Vautier, en tant qu'individu par rapport à sa société, penche-t-il plus vers le pôle d'appartenance ou vers le pôle de référence lorsqu'il rejoint en octobre 1962 la nébuleuse *Fluxus* en vivant le temps de l'exposition dans la vitrine d'une galerie londonienne ?

Fluxus est-il un groupe ?

La problématique du groupe est déjà là, mais appartenance ou référence demandent déjà d'introduire l'autre comme élément dynamique de la communication ; construire avec l'autre quelque chose en commun, partager une expérience ou partager son expérience.

Certains ont l'expérience de Ben vendeur de disques d'occasion à Nice, d'autres le considèrent artiste. La question est clairement exprimée. Est-ce qu'un *fluxman* est un artiste ? A partir de quel moment on devient artiste ?

« Une chose ne peut être de l'art si elle a préalablement été certifiée par un nom, celui d'artiste » avance Henry Flynt répondant à George Brecht qui proposait dans la revue *Art and Artists*, octobre 1972 :

« Je pose la question suivante à quiconque croit faire de l'art, ou de l'anti-art, ou du non-art de réaliser un travail qui en toute probabilité ne pourrait être considéré comme de l'art ».

Robert Filliou relate une autre définition de George Brecht :

« Lorsque vous avez nommé toutes les professions, mathématicien, politicien, plombier, cuisinier et que vous arrivez au bout du rouleau... Il y a quelque chose que vous nommez : vous dites 'Artiste' »¹¹⁰

Pour Duchamp l'artiste ne sait pas ce qu'il fait, il lui faut une vraie cécité, une frivolité constante et c'est là que réside l'art. Le résultat esthétique dépend plus du regardeur que du faire de l'artiste, résultat qui doit le plus souvent attendre la postérité. Malgré que cette conception a semé le trouble à son époque, après les horreurs esthétiques du nazisme et du stalinisme, ne doit-on pas aujourd'hui nuancer ? Le regardeur aujourd'hui a forgé son regard en passant trois heures en moyenne devant son poste de télévision, ou son écran plat. De quel regardeur parle-t-on du seul clone berlusconien ? Comment se fait-il que toutes les tentatives conceptuelles n'ont pu modifier le regard ?

Le mot art ne couvre pas tout à fait tout ce que nous aimons y mettre. La langue reste malgré tous ses efforts qu'une pâle traduction par les mots. Duchamp déteste les mots et n'écrit sur ses ready-made que pour leur donner une 'couleur', pour les différencier les uns des autres.

Tout le monde s'en mêle pour expliquer l'importance du groupe ; plus précisément pour déterminer qui a le plus d'impact l'individu ou le groupe.

¹¹⁰ Interview de Robert Filliou par Laszlo Beke Budapest 1976, trouvée sur internet

« Est-ce dire que l'objet esthétique préexiste à l'individu et n'existe que par le groupe ou, comme dit Saussure, la masse parlante ? En ce sens en effet l'homme préexiste toujours à l'homme, comme la poule à l'œuf (sic), et c'est pourquoi chaque individu a une enfance. L'on voit aussi chez Saussure une sorte de Platonisme du langage se justifier par un sociologisme. Mais le groupe n'existe lui-même que par des individus, même si les individus à leur tour sont constitués par leurs rapports à autrui. Cette relation réciproque – circularité dialectique, dit Sartre, genèse réciproque, disait Pradines – est irréductible. Ainsi de la relation entre langue et parole. »¹¹¹

En effet, l'individu peut créer ou conceptualiser seul mais ne peut faire de l'art seul. Dans le désert, l'artiste ne peut que serrer du sable dans son poing le faisant alors glisser plus rapidement à terre.

Traditionnellement, un groupe se définit par rapport à un territoire.

« Je suis intéressé d'aller dans des territoires que je ne connais pas encore, où tout est peu sûr. Nous voulons être sûrs ! Mais si je ne sais plus rien, la vraie création commence. Donc chaque fois que je fais un concert avec Fluxus, en Europe, ou n'importe où, et qu'on m'offre la possibilité d'entrer dans cette sphère, dans cette atmosphère, dans ces sensations, ils sont terrifiés ! Ils paniquent ! Et il y a toujours un idiot pour dire : C'est de l'art ! Et ils répètent tous : Aaaaaaah c'est de l'art Aaaaaaah vous auriez du me le dire avant, je commençai à avoir vraiment peur, vous savez ! Ça me soulage ! Et vous dites : Merde ! Cette chiure d'art ! Je ne veux plus jamais entendre ce mot de ma vie, il détruit tout. »¹¹²

Fluxus déstabilise car il n'obéit ni à la définition de l'art ni aux conventions habituellement admises et acceptées par les canons esthétiques. Par ce qui amène, comme le souligne Hannah Arendt, la construction du jugement social par notre confrontation avec les autres, vivant avec les autres.

¹¹¹ DUFRENNE Mikel (1963), *Le poétique*, P.U.F., p. 14

¹¹² Willem de Ridder, texte trouvé sur son site internet.

Le caractère social de nos actions provient de ce qu'elles obéissent à un ensemble complexe formé de normes culturelles données. Culturelles au sens de l'ensemble des manières d'agir, sentir, penser, qui nous sont, à divers titres et selon des motifs divers, imposées.

Comment l'individu de la nébuleuse *Fluxus* échappe-t-il à l'éducation culturelle qui lui a été infligée et qui exerce à son encontre un pouvoir de 'contrainte' ? Les normes se présentent et se définissent comme des 'devoirs' auxquels il est convenu de se soumettre. Ces devoirs pour George Maciunas peuvent se résumer à : pas de frais, pas de gaspillage, un tas de surprises.

Ces devoirs deviennent normes lorsqu'ils sont posés comme devant être respectés par tous.

Normes, normes contraires, normes différentes...

« Que pensez-vous de Wittgenstein disant que le beau n'a pas de sens et veut simplement dire que ça me rappelle quelque chose (click)... Avec nous, ce qui veut dire, que nous le ratifions (we approve of it) Et si nous l'approuvons, cela veut seulement dire que cela nous rappelle quelque chose, alors pourquoi ne pas avoir un cliquet (clicker) dans votre poche et mécaniquement faire quelque chose de beau en cliquant. Nous sommes alors proche du travail de Duchamp.

C'est très profond. Et pourquoi ne pas apporter un cliquet (clicket) avec soi pour visiter une exposition Fluxus, et nous pourrions succomber...pour faire quelque chose de beau. »¹¹³

Nous ne pouvons pas effacer cette notion du beau, comme une donnée vide de sens car il y a toujours un topos pour créer un débat.

L'individu est aussi un produit social chargé de normes. Art, Non-art, Anti-art, A-art ? Une telle robe, une telle composition 'Make a salad' pourraient-elles satisfaire un rôle ? Ou permettre de jouer quel type de rôle ? Je suis

¹¹³ SNYDER Ellsworth (1992), *John Cage Discusses Fluxus*, in Fluxus: A conceptual country, Visible Language Volume 26 number 1/2, p.67

l'artiste des artistes se plaisait à dire Robert Filliou. Individualiste patenté, pas tenté à se voir enrôlé. 'Marxiste avec un grain de sel' comme il s'est lui-même défini. Difficile pour ce rôle déterminé d'artiste des artistes de faire carrière. Comme le patron qui est patron où qu'il soit, même hors de l'entreprise lorsqu'il accompagne ses enfants au cirque, il semble que pour l'Autre persiste malgré le nombre des années un effet de halo : la nébuleuse *Fluxus* partout et toujours ...

« - *Et celle des artistes Fluxus ? A-t-elle eu une grande importance pour vous ?*

- *Une très grande. Pour tout le monde d'ailleurs. Fluxus est une expérience communautaire. Il ne faut pas exagérer mon rôle ; chacun a contribué avec les moyens dont il disposait : renommée, argent, talent, mais l'attraction exercée par Fluxus était essentiellement politique. Fluxus est le seul mouvement artistique depuis la Seconde Guerre Mondiale qui ait été formé par des artistes, sans aucune aide officielle. International, décentralisé, désargenté, jeune, spontané, anarchiste avant tout, Fluxus a remporté un grand succès car les gens ont toujours caressé un vieux rêve anarchique.*

-*Pour vous Fluxus est-il un concept artistique ?*

-*Non, c'est un mode de vie. Et puis, on ne peut jamais tout à fait cesser de penser Fluxus »*¹¹⁴

Un rôle appelle un système d'attente d'autres rôles, en induit d'autres complémentaires ou symétriques soit par opposition (artistes/institutions), soit par conformité (mère/fille), soit par association (artistes/fluxus).

Si l'on a entendu parler de prêtres ouvriers (mais jamais d'évêques ouvriers), en quoi les individus de la nébuleuse *Fluxus* adoptent-ils un comportement différent de celui de leur prédécesseurs, qui restent des contemporains, et très souvent des proches ?

¹¹⁴ Interview de Nam June Paik par Dany Block, Les Nouvelles Littéraires, Décembre 1978, n° 2664.

Le statut est défini comme un ensemble de règles établies pour la conduite d'un individu en l'absence de tout acte délibéré, et qui s'impose à un groupe d'individus comme par exemple le statut des fonctionnaires. Quel serait déjà le statut des artistes ? Avoir droit à un régime de Sécurité Sociale ou ruer dans les brancards ? A quoi tient la position sociale ou le prestige d'un individu de la nébuleuse *Fluxus* ? Conformité ou déviance ? Oui mais conformité ou déviance par rapport au petit monde de l'art au début des années soixante ou par rapport à une vision globalisante révolutionnaire de la société en général ?

Dans les années soixante le lieu de l'art et de la culture pour Daniel Bell s'est transposé de l'œuvre à la personnalité de l'artiste ; on passe de l'objet permanent au processus transitoire. Harold Rosenberg préconise : « Ce qui doit se passer sur la toile n'est pas une peinture mais un événement. » Susan Sontag dans son livre *Against interpretation* (1966) annonce la revanche des sens sur l'esprit. « Dans le métier du spectacle, tout évolue, tout bouge. Il n'y a qu'une chose qui ne change jamais c'est l'avant-garde ». Louis Jovet le comédien français de cette mise en garde comme *Fluxus* préfère la praxis à la prédétermination par trop manifeste.

La société est génératrice de la déviance lorsque des acteurs sociaux sont confrontés à une contradiction permanente entre les valeurs sociales et les normes selon lesquelles leurs conduites peuvent être sanctionnées.

Il n'y pas eu de prosélytisme conscient dans la nébuleuse *Fluxus*. Personne ne cherche à faire adhérer quiconque à sa démarche.

Il y a tout de même eu les propositions radicales où Flynt essaie d'attirer Maciunas. Le « schisme » de 1964 entre Paik, Higgins,... à l'intérieur jouant la pièce *Original* de Stockhausen le compositeur et Maciunas, Flynt, Ben Vautier,... à l'extérieur de la salle dénonçant Stockhausen le fasciste selon Flynt :

« *La musique de Stockhausen est évidemment un accessoire de la panoplie des patrons ouest-allemands. Mais plus que cela, c'est une idéologie, une idéologie capitaliste, une idéologie fasciste. Les jugements répétés de*

*Stockhausen sur la bassesse de la musique plébéienne et infériorité raciale de la musique non-européenne, représentent une part intégrante, essentielle de son Art et sa 'valeur'. La musique de Stockhausen est l'idéologie fasciste ouest-allemande. »*¹¹⁵

Le propos de Flynt n'est pas la nuance! Pour les autres les hantises du passé pèsent. Etre artiste c'est aussi exprimer la difficulté d'être artiste.

Comme on le sait, le même genre de problème s'est posé dans le groupe surréaliste au sujet de la politique : adhésion à une idéologie se voulant politique/liberté individuelle totale.

A l'opposé de Flynt, George Brecht :

« Dans Fluxus il n'y a jamais eu aucune tentative pour approuver des buts ou des méthodes ; des individus qui possèdent en commun quelque chose d'innommable ont simplement naturellement publié et performé leur travail. Peut-être ce commun dénominateur est la sensation que les frontières de l'art sont beaucoup plus lâches qu'il a semblé d'un point de vue conventionnel, ou que l'art et que certaines délimitations existant depuis des lustres ne sont plus très pertinentes. »

La nébuleuse *Fluxus* est-elle stylée, a-t-elle du style, un style ? Quel est son 'outil pour marquer' la manière de se différencier ? Style de vie ? Aspirations ? Aspiration à une contre-culture ? Contre l'ordre établi ? Contre ce qui est acceptable ? *Fluxus* comme l'émancipateur, qui permettrait à l'individu de s'inscrire dans un devenir ? Anthropologiquement ce serait une famille étendue. Une filiation qui appellerait une transmission, une lignée ?

Oui et non. Certes c'est une famille étendue mais uniquement avec des liens de parenté intellectuelle : ce qui crée des affinités par choix individuel et non par obligation.

¹¹⁵ Issue du tract de 1964 *FIGHT MUSICAL DECORATION OF FASCISM!* d'Henry Flynt.

Nous vivons une période très petite bourgeoise, fascinée par un conservatisme galopant où les liens du sang priment sur tous les autres. Dans une société où les liens d'amitiés se réduisent au minimum, *Fluxus* apparaît comme un non-sens.

On ne sait plus qui est la nébuleuse, l'époque qui voit *Fluxus* ou *Fluxus* lui-même ?

L'avant-garde entretient une relation dialectique avec l'establishment, l'ordre social, le statu quo. *Fluxus* s'apparente-t-il aux avant-gardes historiques ? Avec les mêmes paradoxes, entre d'un côté filiation/tradition/institution et de l'autre l'obsession de faire absolument table rase - donner à voir une nouvelle structure - en aucun cas apparaître comme une pièce rapportée.

George Maciunas : « *L'importance de la non importance, c'est Fluxus. Et donc l'art et Fluxus doivent être simples, amusants et humbles, marqués par les choses insignifiantes, ne demander aucune abilité ou répétitions...* »¹¹⁶

Ce à quoi Ben Vautier répond : « *C'est une phrase forte. Mais ça a été un échec. Regardes ce qui se passe aujourd'hui avec Fluxus : les artistes sont des professionnels, ils sont dans des musées, ils vendent bien, ou essaient de vendre bien et ils continuent leur propre travail.* »

L'importance de la non importance : il fallait inventer les règles à chaque fois mais exclusivement pour exprimer cet état d'esprit. Ou encore Paik déclarant que tant que le mot petit aura un sens, on se souviendra de *Fluxus*. C'est pour cela que les imitateurs sont restés au niveau de l'imitation et non de l'adhésion. L'imitation est une copie pâle de la réalité représentée, d'ailleurs elle n'a pas le même effet sur le public. Je comprends mieux, maintenant, l'interpellation de mon professeur Marc Le Bot lors de l'inauguration des Galeries Nationales du Jeu de Paume rénovées en 1991. « Ah *Fluxus* ! Vous n'êtes pas venu avec une bombe pour faire sauter tout cela. » L'attention qu'a généré (que génère) *Fluxus* a

¹¹⁶ Fluxmanifesto On Fluxamusement 1965

inévitablement attiré des imitateurs intéressés à récupérer cette même attention. Les regardeurs sont la denrée de l'art, même si, sans artistes ils ne peuvent ni regarder, ni écouter ou ne pas écouter. Quelque chose de petit et en même temps de pur... purement théorique.

« Nous cherchions pour notre expression les plus nouvelles possibilités, et je crois qu'à cette époque, la musique offrait une plus grande liberté que les arts plastiques parce qu'elle était immatérielle, et donc qu'il était difficile de la commercialiser, de la conserver, de la collectionner. Et cela se ressent, je pense, dans l'état d'esprit de beaucoup de gens que ce fut quelque chose de résolument pur. » Ben Patterson

L'intelligence de Macuinas se situe dans une temporalité achronique, dans une continuité discontinue. En rejetant avec violence ce que les autres ont avancé comme juste et valable au niveau artistique et esthétique. C'est pour cela qu'il n'a pas fait école et que mon professeur a pu m'interpeller de cette façon. Il a eu le génie de faire cohabiter l'idée et la matière. Il ne pouvait ni coller dans une école matérialiste ni dans une école idéaliste.

Pour John Cage, Maciunas faisait clairement de l'art, mais pas un art basé sur deux plus deux égale quatre ou sur la base de 'je t'aime ou je te hais'. Pour Cage c'est du collage qui produit du beau, de l'élégant, si l'on donne à l'art la notion large de prêter attention. Nous ne sommes pas trop trop loin de la philosophie herméneutique de Hans-Georg Gadamer :

« L'œuvre d'art nous fait vivre une expérience qui nous amène à dire : ça ressort – et c'est cela que nous appelons la vérité »¹¹⁷

Tension entre le mot vrai et l'image vraie. Recherche du vrai/recherche esthétique d'une expression construite. La recherche du beau nous repositionne dans le rang du mouvement esthétique et artistique. Il y a une recherche d'un équilibre : être hors cadre par le flux... la transformation... sans négliger le beau/le vrai.

¹¹⁷ GADAMER Hans-Georg (1985), *les limites du langage*, in la philosophie herméneutique, P.U.F. p.199

Cet équilibre s'avère difficile :

« George aimait être le patron ; mais il était assez intelligent pour savoir qu'il ne pouvait pas être le patron et dit aux artistes Fluxus ce qu'ils devaient faire. Parce qu'ils seraient partis et qu'ils étaient en général de meilleurs artistes que lui-même. Alors à la place il devint le président (chairman). Cela veut dire qu'il ne pouvait pas dire aux autres ce qu'ils avaient à faire, ou ne pas faire s'ils voulaient rester dans Fluxus ; en contrepartie il pouvait dire au monde entier ce qu'était Fluxus, et que quiconque voulait faire ce genre de choses était Fluxus. C'était intelligent parce que cela voulait dire que les gens de Fluxus ne se dispersaient pas en gangs rivaux, de la façon dont maints groupes d'artistes l'ont fait auparavant. Ils sont restés collés par rapport à des sortes de choses Fluxus quand bien même ils faisaient aussi d'autres sortes de choses en même temps. »¹¹⁸

Maciunas cristallise à travers le nom *Fluxus* ce qui est exprimant dans la parenté existante entre les différents artistes. Le terme Fluxus a exprimé par excellence leur activité artistique. Les petits camarades acceptent et l'un et l'autre, lorsqu'ils en ont envie. Une envie assez forte et assez durable pour qu'on puisse déceler en *Fluxus* la notion indéniable de réseau. Maciunas pour *Fluxus* parle à la première personne du pluriel.

Nous, nous, nous... entrecoupé de son rire sarcastique légendaire. Beuys, lui, crée (sic) en 1971 *L'Organisation pour la démocratie directe*. Pour faire groupe autour de lui ? Il faut voir le film qui retrace son militantisme auprès des Verts pour se rendre compte comme tout cela a pris un coup de vieux irrespirable. Cette seule confrontation Maciunas/Beuys – nous savons ce que nous voulons affirmer mais nous ne sommes pas capables de le dire – au-delà des anti-groupes viscéraux (liste interminable Wolf Vostell, Jackson Mac Low...) montre que Fluxus n'a jamais été, n'est, ou ne sera un groupe : ni un groupe d'intérêt financier ou autre, ni un groupe de prestige social, ni un regroupement permettant une quelconque accession sociale, une école esthétique, une école artistique. Le consensus

¹¹⁸ HIGGINS Dick (1979), *A Child's History of Fluxus*, Horizons

comme l'intérêt est, au mieux le produit de ce qui se passe en temps réel et très loin derrière la condition de son effectuation. Pas un quelconque monde où toute chose subsisterait. Si nous décidons *Fluxus* comme automate plutôt que vivant alors la vérité préexiste à notre dire et nous nous noyons dans : 'groupe fluxus'.

C'est pour cela que c'est difficile d'être *Fluxus* : d'accepter que l'avenir *Fluxus* ne peut devenir une institution alternative tout en continuant sa route en poussant la transformation du monde.

On peut se demander : si Fluxus avait été un groupe fermé et par conséquent une école comment serait-il toujours d'actualité ?

L'angoisse qui monte, qui monte. Qui me harcèle. Comment être dans une ...avant-garde et perdurer dans le temps.(Qui ? Marcel ?). L'avant-garde et le mouvement sont-ils étroitement liés ? Y a t il dans l'avant-garde comme le mouvement de mes horloges -où chaque aiguille est mue par un mécanisme différent qui obéit au hasard qu'on lui impulse/impose- une quelconque liberté ?

L'Avant-garde doit être pérenne ou éternellement recommencée ?

Voilà ce qui me préoccupe et je trouve que *Fluxus* en échappant au piège de devenir une école reste une approche philosophico/politico/esthétique où les générations futures trouveront des éléments à puiser pour constituer leur 'chose'. Car je préfère une avant-garde éternellement recommencée que celle exprimée par 'avant-garde un jour/avant-garde toujours'.

Alors quoi ? Une communion de construction d'une autre réalité, sans vulgarité, ni banalité, ni facilité intellectuelle. Lorsque je participe à un concert *Fluxus* je n'ai encore ressenti aucune forme de routine. Cela va paraître idyllique, mais cependant réel : on se comprend, sans un mot, sans un geste... l'un accompagne l'autre sans l'ombre d'un doute. Le dénouement, on lui fait confiance, on n'a même pas à s'en préoccuper, c'est *Fluxus*.

La théorie du flux continuité d'une conception philosophique et physique Maciunas l'applique à l'art. C'est son point fort, dans la dynamique du flux selon Héraclite où les éléments se révèlent potentiellement capables de se transformer. Tout le monde ne peut faire partie du *Fluxus* car il ne suffit pas seulement d'en avoir l'état d'esprit, mais il faut en plus pouvoir ne pas être trop narcissique socialement parlant. Car être *Fluxus*, dans les actes de tous les jours, est devenu quasiment impossible à notre époque, tandis cela pouvait l'être pour une époque donnée comme Nam June Paik qui considérait *Fluxus* comme son jardin d'enfant. Actuellement être *Fluxus* c'est être capable de se transformer. Cela reste une communauté d'esprit qui séduit encore les jeunes car *Fluxus* est à la fois dans un cadre et hors cadre.

La forme, le contenu et l'aléatoire

Ce qui est beau par la forme, c'est ce qui est senti comme tel par l'âme collective.

Fluxus comme tout mouvement artistique répond aux questions que se pose la société. Il ne répond pas seulement par rapport à la société de consommation mais aussi par rapport aux débats exprimés par les nazis sur la question de l'art.

La définition est clairement présentée par une forme de négation envers la répression. Ainsi *Fluxus* se définit comme un espace hors cadre.

Aujourd'hui on dirait que *Fluxus* s'oppose à tout système totalitaire.

Maciunas fin 1960 choisit *Fluxus* comme titre pour un journal lithuanien à New York qui ne verra jamais le jour.

Il saisit la force du langage et se sert du mot *Fluxus* comme d'une enveloppe verbale.

La question de l'aléatoire Stockhausen répond en s'efforçant d'atteindre la 'bonne forme'. Il prend selon H.K. Metzger « une assurance sur le hasard »

Tandis que La Monte Young redonne une autonomie au son pour le faire échapper du temps métronomique.

L'accomplissement du beau pour l'artiste se différencie du quelque chose de beau à faire qui est celui de l'artisan.

Mais quels rapports s'établissent avec le beau ? Ce qui signifie que l'art ne se définit pas à travers la notion du beau mais dans l'accomplissement, et non dans l'imitation.

Le contenu de toute œuvre se compose de deux éléments : l'idée et la forme. En matière d'art, il est impossible de penser une représentation hors d'un contenu. Il ne peut y avoir d'œuvre d'art sans contenu.

Le contenu de l'art est l'idée investie dans une forme artistiquement maîtrisée. L'art comme toute activité conscience d'elle-même, ne peut être que conceptuelle.

Selon Nikolaï Taraboukine :

« (Si) les phénomènes naturels sont « non conceptuels ou extra conceptuels, toute activité consciente est conceptuelle : c'est pourquoi l'art aussi est conceptuel. »¹¹⁹

Reste l'interrogation de la contre-culture ;

Les nihilistes de l'art, soit créent de l'anti-art soit travaillent sur du rien. Pour *Fluxus* le nihilisme dans l'art se construit dans l'anti-art et de manière conceptuelle.

Il y a une attitude claire à suivre l'anticonformisme qui protège quelque peu contre l'aliénation de l'artiste et de l'œuvre comme seule marchandise :

- négation du marché de l'art

- négation de grand créateur individuel

¹¹⁹ TARABOUKINE Nikolaï (1972), *Pour une Théorie de la Peinture*. p.138-39 dans la traduction d' Andrei B. Nakov. Editions Champ Libre

- négation de l'artiste comme héros ou rédempteur
- négation de l'objet d'art comme marchandise réifiée
- négation des frontières traditionnellement établies entre la musique, la littérature et les arts plastiques
- contre l'interprétation comme revanche de l'intellect sur l'art 'à la place de l'herméneutique nous avons besoin d'un érotique de l'art' Susan Sontag *Against Interpretation* (1964)
- contre l'esprit de sérieux, affirmation de la drôlerie (plaisir des artistes et du public)
- ironie, cynisme (Diogène)
- pour l'ethos esthétique participatif

L'événement trouvé (Fluxus) objet trouvé (Duchamp)

Événement trouvé dans la vie quotidienne avait encore besoin de la médiation d'un artiste, qui montera donc sur scène pour le réaliser.

Envers quoi s'affirme cette dépendance implicite pour un système artistique structuré de façon traditionnelle, que l'événement fluxus' tenta de gommer, fut exprimée par Adorno dans un essai fondamental de 1966, comme accroissement du *Verfransung der Künste*.

Tout en étant proche de l'*Intermedia* de Higgins, l'analyse d'Adorno est peut-être plus fine dans la mesure où elle incorpore le sens de la dissolution évolutive, d'entropie esthétique, de vidange réciproque des traditions, de perte des formes et des authenticités.

Sans oublier la légendaire « ouverture » de *Fluxus* qui fait dire à George Brecht lorsqu'on lui demande quelques précisions sur certains de ses 'events' : « *Bon, eh bien, celui-là, je ne lui trouve pas de signification* ».

Il faut ici avancer l'aléatoire de *Fluxus* qui doit énormément à John Cage :

« Nous n'arrangeons pas les choses dans un ordre, tout simplement nous facilitons les processus pour que n'importe quoi puisse arriver. »

Art sans œuvre ? Risque d'aléatoire total ?

L'aléatoire total, l'œuvre a ainsi évacué le temps et la mort, mais elle n'est elle-même qu'œuvre morte, variation vide sur le temps mort.

Fluxus s'impose. Les étapes sont les suivantes.

Pourquoi Fluxus est un mouvement d'avant-garde qui s'inscrit dans une temporalité 'atemporelle' ?

1° PRISE DE POUVOIR

MASSE vs INDIVIDU

COLLECTIF vs DIVA

GUIDE/FURHER vs IMPRESSARIO

POLITIQUE vs ART POUR ART

2° PROBLÈME DU MELANGE HÉTÉROCLITE

ESCHATOLOGIQUE/MANQUE LE PREMIER PAS/FIN DE L'ART/MORT DE L'ART vs ARCHITECTE/FONCTIONNALISME

TEMPOREL vs INTEMPOREL

3° ESTHÉTIQUE

ARCHITECTE FONTIONNEL vs ARTISTE

ILLUSION vs CONCRETISTE

BEAUTÉ DU CONCEPT MATHÉMATIQUE/BEAUTÉ DES MICROBES/ vs FORME/STRUCTURE

MONOMORPHIQUE vs POLYMORPHIQUES

Maciunas pose en d'autres termes la question du rapport entre l'artiste et son œuvre.

Où se situe alors le créateur ?

Pour lui le créateur n'est pas celui qui doit tout dominer il doit admettre qu'il y a un mouvement aléatoire et indéterminé entre la forme et le contenu et ainsi rompt avec la notion de l'artiste créateur, dominateur de son œuvre. Son intervention n'est pas modeste il se situe dans la méthode et dans l'utilisation d'un concept. Il donne ainsi la valeur comme Aristote à « l'idée », celle qui permet d'inventer tout en laissant la part à la nature.

En pleine gloire du déterminisme il fallait avoir la force de le mettre en cause et embrasse des théories les plus révolutionnaires la physique quantique sur l'aléatoire et l'indéterminisme :

« L'étape suivante en direction du concrétisme est bien sûr une sorte de nihilisme artistique. Ce concept s'oppose à l'art et le rejette, puisque son sens même de l'art implique l'artificialité, que ce soit dans la création de la forme ou dans la méthode. Pour mieux approcher la réalité concrète et en avoir une meilleure compréhension, les nihilistes-artistes ou les anti-artistes (ils contestent en général ces définitions) soit créent de l'anti-art soit s'exercent au rien.

Les formes 'anti-art' sont dirigées d'abord contre l'art comme profession, contre la séparation artificielle de l'interprète et du public, de l'auteur et du spectateur, ou de l'art et de la vie ; elles sont contre les formes, les modèles et les méthodes de l'art lui-même : contre le plein d'intentions, de

*formes et de sens en art ; l'anti-art est la vie, la nature, la réalité-vraie –il est l'un et le tout. »*¹²⁰

Le terme nihiliste il faut faire attention n'est pas la définition française qui veut dire une conception qui n'amène nulle part une expression pessimiste et construction du vide, ni la conception existentialiste, le nihilisme ontologique de Nietzsche. Mais, chez lui il s'agit celle de la conception russe. La conception russe au niveau politique au 19^{ème} siècle était une doctrine très répandue dans le milieu anarchiste qui n'admet aucune contrainte de la société sur l'individu.

Cette conception du nihilisme rejoint la théorie cynique grecque qui consiste à mépriser toutes les conventions, communément reçues par les autres. Ainsi l'artiste peut créer l'anti-art comme on va le voir par ailleurs ; il va utiliser la dérision comme une arme.

Vision de Maciunas sur Fluxus :

*« La pluie est anti-art, le murmure de la foule est anti-art, un éternuement est anti-art, le vol d'un papillon ou les mouvements des microbes sont anti-art. Ils sont beaux et aussi dignes de notre considération que l'art lui-même. Si l'homme pouvait, de la même manière qu'il fait l'expérience de l'art, faire l'expérience du monde, du monde concret qui l'entoure (des idées mathématiques à la matière physique), il n'y aurait nul besoin de l'art, des artistes, et d'autres éléments improductifs »*¹²¹.

ART vs BONS GAGS INVENTIFS

Ben Vautier annonce fort de l'héritage de Marcel Duchamp : « *Tout est art* ». N'importe quoi étant art, rien ne l'est (rien n'est laid).

Or l'art est la pierre de touche reconnue quand nous jugeons du beau et du laid. Notre culture est incapable de faire la part de la laideur et de la beauté.

¹²⁰ MACIUNAS George (1962), *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*, Archives Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart.

¹²¹ Ibid

Le jeu de la paralysie mentale, l'art est l'expérience de l'énigme.

4° RIRE vs ESPRIT DE SÉRIEUX

ESPRIT DE SÉRIEUX vs GAGS

ŒUVRES IMPROBABLES vs BONS GAGS

DÉTERMINISME vs INDÉTERMINISME

Futurisme valeur de choc plus que de l'humour.

Humour/esprit de sérieux

Fonctionnalisme/concrétisme

Fonctionnels formations d'architecte sinon ce n'est pas un architecte c'est un sculpteur ou un décorateur de théâtre

Architecte ou ingénieur (différents de l'artiste)

Fonction est un terme mathématique.

Manière fonctionnelle d'utiliser le clavecin.

Non-fonctionnelle se tenir à côté du clavecin et jouer du violon.

Jouer de l'harmonica dans le clavecin... surprise de Larry Miller.

On a tendance lorsque l'on fabrique des objets de n'être que décoratif, rester à la surface des choses Davinovich papier froissé.

Différent de l'automorphisme de Bob Morris.

Une chose se faisant elle-même.

Happening = polymorphes

Fluxus = monomorphe

Comme des gags

C'est la place de l'humour c'est comme un gag

En fait je ne le mettrais pas dans une classe plus haute que le gag

Je dirais bon gag

Pas de l'art

Des bons gags inventifs

Gag objets

Gag sonores

Toutes sortes de gags

Tu ne peux pas avoir six blagueurs qui te racontent six blagues à la fois.
C'est une blague à la fois.

'Il y a beaucoup trop de beaux-arts c'est pourquoi nous faisons *Fluxus*'
G.M.

Il y a une grande différence avec Maciunas en Europe et Maciunas en
Amérique.

En Europe il y a toute une histoire (dada)

En Amérique il n'y a pas d'histoire (*Fluxus* traité comme gagmen)

Deux premières années manifeste très sérieux = anti-art et promouvait un
type de forme que tout le monde peut faire.

Tu vois tout est très lié à John Cage

Quand John Cage dit qu'on peut écouter les bruits de la rue et en retirer une
expérience artistique, alors on a plus besoin de musiciens pour faire de la
musique.

Si l'on tire l'expérience artistique de la composition de Brecht, allumant et
éteignant tous les soirs ou tous les matins, tout le monde l'est.

On abandonne complètement le musicien professionnel.

Si l'on peut retirer une expérience de la vie quotidienne, des ready-mades quotidiens, si l'on peut remplacer l'expérience artistique par cela, alors on élimine complètement LE BESOIN d'artistes.

ART ≠ divertissement ≠ esprit de sérieux ≠ bons gages ≠ humour

Blaise Pascal :

Parce que la source de son insatisfaction lui échappe, l'homme se figure qu'elle est surmontable en cherchant dans le passé, et surtout dans l'avenir, la satisfaction que le présent lui refuse.

Il ne se borne pas à aimer des objets imaginaires, il vit aussi dans des temps imaginaires. Pour Blaise Pascal le divertissement mène vers une inconscience suicidaire :

Penser ou ne pas penser/penser ou se divertir.

« Je ne vois que des infinités de toutes parts, qui m'enferment comme un atome et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour » Pascal, *Pensées*

« La félicité de l'homme avec Dieu » est inséparable de « la misère de l'homme sans Dieu »

Max Stiener : 'je suis le rien créateur, le rien dont je tire tout'

Son livre '*l'unique et sa propriété*' pour moi il n'est rien au-dessus de moi'

Bend de Henry Flynt

Parceque vous aimez cela

CARACTÉRISTIQUES DE CETTE AVANT-GARDE

Formation d'un mouvement esthétique : COMPLEXITÉ

L'*event* s'inscrit dans une durée limitée, un acte, un concept, et une forme esthétique. Tandis que dans le Théâtre nous avons une durée déterminée et

un décor porte la parole. Après des années d'expériences on peut dire que du théâtre même combattu il reste une 'théâtralité-conceptuelle' pour laquelle le public se déplace. Avec *Fluxus* l'ensemble opérationnalise le concept. Une robe, nous propose Robert Watts, réalisée principalement en plumes ; chaque plume peut être vue individuellement. Le plus souvent *Fluxus* semble combattre tout ce qui est théâtral. La construction théâtrale, l'arrangement théâtral, la robe théâtrale verte sera pensée à l'avance collant parfaitement avec la perruque théâtrale rouge. Tandis que lorsque qu'Alison Knowles arrive à Copenhague, dans une ville qu'elle ne connaît pas, deux heures avant le concert *Fluxus*, dans un endroit vraisemblablement sans média, sans micro, sans éclairage spécifique, elle cherche 'un quelque chose' qui ne détonne pas trop avec la vague idée de *Fluxus* qu'elle a derrière la tête, alors c'est tout autre chose. Pour ce qui deviendra une pièce *Fluxus*, citée par la suite dans les manuels 'Make a salad' il fallait trouver les ingrédients dans l'heure. Fluxus met en relief, la complexité qui forme les conduites sociales, à la fois l'esthétique, l'histoire de l'art/le monde de l'art, et le sociopolitique.

Complexité qui donne lieu à la formation d'une Avant-garde.

Décortiquées de toutes parts, balisées, détournées et vidées peu à peu de leur sens, la plupart des avant-gardes se voient récupérées par la société du spectacle ; les plus chanceuses meurent paisiblement dans le lit douillet aménagé par l'histoire de l'art.

Reste parfois une plus ou moins grande dose 'd'état d'esprit' qui semble inaliénable.

Fluxus est dangereux. Qu'est-ce ce qui le protège le plus d'un rapide enterrement de première classe ?

Maciunas était lui un être complexe, cynique, qui riait toujours de tout. Un itinéraire de vie secoué par des présupposés marxistes contrebalancés par son sarcasme, une forme intellectuelle qui lui était propre.

Son mouvement esthétique devient complexe car il a su faire une jonction autour de la création de trois données :

- des présupposés inspirés par la physique sur la transformation et les propriétés de l'énergie de la transformation – flux/reflux, rapport matériel et état d'esprit, rapport artiste et son public

- des présupposés inspirés de l'histoire de l'art, comme le constructivisme et le LEF. En complexifiant cette approche Maciunas n'a fixé ni un style ni une forme unique d'esthétisme mais un état d'esprit, un raisonnement conceptuel. En créant ainsi un nouvel esprit plastique, l'opérationnalisation de l'abstraction et du concept.

- des présupposés idéologiques inspirés des nihilistes russes contre les conventions sociales où l'individu créateur aura une suprématie créative, mais en ayant une particularité l'artiste disparaît derrière son oeuvre et ce qui se passe dans l'accomplissement de l'œuvre.

Proposition d'une démarche esthétique en créant un mouvement :

RUPTURE

Définition d'une Avant-garde au-delà du temps présent. Maciunas a construit une entité continuellement renouvelable. Il s'agit d'un mouvement du mouvement qui lui-même crée un mouvement (convexion) d'où découle un mouvement. (ce que n'ont pas compris les traducteurs français qui ont réduit Maciunas à une histoire simple du Flux.)

Tandis que Maciunas avec le flux dans l'art introduit les « courants de convection » et une clé qui s'applique aux œuvres plastiques. La solution était donnée dans son application métaphorique, mais d'une métaphore, qui n'est pas une métaphore au sens classique du terme, mais au sens d'un mouvement dynamique qui peut passer de la métaphore à la métamorphose du concept vers une nouvelle forme.

Création d'un mouvement esthétique d'avant-garde :

FLUXUS DANGEREUX

Pousse à la créativité/création

Conceptuel (développe le cognitif) La Monte Young, George Brecht...

Imaginaire (participation à l'œuvre) Nam June Paik...

Disparition du cadre rigide (aléatoire, apport de John Cage) Intermédia...

Individu interrogé (pour qu'il devienne lui-même acteur)

Implication particulière des interprètes (Ben Patterson)

La dimension dangereuse se situe dans toutes les Avant-gardes mais celle-ci va au-delà d'une simple réaction ou d'un mouvement réactif. Sa proposition d'avant-garde apporte un tel mouvement, crée de telles intensités jouant un rôle fondamental de transformation conscientes pour les individus.

Tandis qu'une institution pour assurer son pouvoir doit être pérenne et stable. Fluxus est imprévisible.

Ce que personne ne comprend à *Fluxus*, pourquoi ?

Il a rompu avec la tradition et le contexte de l'époque de créer une école bien structurée et avec un cadre rigide dans lequel l'individu peut se retrouver facilement, et qui du même coup tue l'innovation. D'autre part lui-même Maciunas vient d'une réalité sociale où le totalitarisme est imposé comme une vérité absolue. L'alternative du père de Maciunas pour fuir les soviets c'est de se réfugier chez les nazis !

Par conséquent lui-même n'a pas créé une école car il a cerné la complexité de la création et comme nous allons voir est d'une certaine manière très lié avec un certain classicisme de l'esthétisme. Donc Fluxus est un

mouvement de pensée et de l'esthétisme et de la création artistique. Pas une école.

Pourquoi ce n'est pas une école parce que cela ne prétend pas à une totalisation, car il est à la recherche de l'innovation et de la créativité.

Ce mouvement est composé par :

Etat d'esprit : philosophique : il est contre le déterminisme. Il prône l'aléatoire mais sa particularité est qu'il est d'autre part très classique.

Il a utilisé les éléments des autres courants sans se référer à l'un d'entre eux spécifiquement. Ainsi il nous démontre la complexité de sa pensée.

La forme : forme se manifeste à travers un cadre en utilisant des matériaux ayant la sensibilité au sens platonicien du terme et les propriétés d'accepter la matérialisation de concept.

L'exemple de l'encre sur le papier-buvard : le résultat transformation de deux matériaux et cette transformation a été possible parce que les matériaux ont été porteurs, on dirait des véhicules de ce concept. Cette démarche rejoint une anecdote que la culture populaire apporte à Michelangelo, un enfant lui pose une question comment avez vous fait pour une telle statue et lui répond : (en se référant *Aux Esclaves*) : en creusant le marbre il était caché dans la pierre .

A ce niveau là, on rejoint la culture grecque classique comme nous dit Hannah Arendt dans son livre *La crise de la culture* en opposant les grecs et les latins par rapport à la culture et aux pratiques culturelles : il fallait chercher les fruits de la nature qu'elle a cachés en elle.

Le contenu : le concept.

Unité de forme et de contenu, rupture avec la conception cartésienne et réconciliation avec l'esprit aristotélicien. Pas de dichotomie entre le fond et la forme entre le contenu et le contenant entre le signifiant et le signifié, mais une unité afin de pouvoir créer l'innovation concrète mais qui échappe au créateur plus précisément ce qui échappe est la question du

résultat. Avant qu'elle soit à la mode par les branchés la physique quantique Maciunas a bien senti les choses. Si l'on voulait avoir quelque chose de nouveau cela viendrait de cette tendance là car cette lecture du monde rompt avec le totalitarisme que le déterminisme avait créé. On peut tout maîtriser, il y a une nature.

Ainsi, une composition indéterminée approche d'un plus près concrétisme en autorisant la nature à achever sa forme selon son propre cours. Ceci impose que la composition apporte une sorte de cadre, « une machine automatique », dans laquelle ou avec laquelle (sous la forme d'un interprète indépendant, ou par des méthodes de composition indéterminées-aléatoires) peut remplir la forme artistique, effectivement et indépendamment du compositeur.

Ainsi la contribution première de l'artiste véritablement concret consiste dans l'invention, non d'une forme et d'une structure, mais d'un concept ou d'une méthode par lesquels la forme pourra être réalisée indépendamment de lui. Comme pour une solution mathématique, une telle composition est belle par sa méthode seule.

Maciunas pose en d'autres termes la question du rapport entre l'artiste et son œuvre.

Où se situe alors le créateur ?

La question de la participation du public est fort importante dans *Fluxus*, car Maciunas a trouvé le moyen de l'entraîner dans cette direction. En d'autres termes il a su créer une expérience en mobilisant sa propre sensibilité. A ce niveau la participation devient un objet d'expérience immédiate. Cette dernière n'est pas uniquement le résultat du hasard mais fait également partie des intentions premières.

Si pour les autres artistes mais aussi ceux qui appartiennent à l'art conceptuel, l'objet exposé a seulement une visée esthétique, pour le 'Mouvement Fluxus', l'objet n'est pas comme un existant mais quelque chose qui se construit avec le public. C'est ici que se trouve toute la

difficulté, car il y a une démarche de l'objectivité et plus précisément un passage de la subjectivité à l'objectivité.

Pour utiliser l'expression de Husserl 'l'objectivité axiologique' par opposition au simple mode des choses.

Ainsi on peut dire que Maciunas essaye de créer une structuration de ces expressions d'où le nom *Fluxus*.

Il a une idée de ce que peut-être une d'œuvre d'art. De plus grâce à sa formation d'architecte, il a une démarche phénoménologique car pour lui l'artiste *Fluxus* doit puiser sa valeur dans une pratique ayant une esthétique.

Si l'on voulait le classer on le ferait dans la classe des mouvements utopiques classiques.

Car l'art doit exprimer des concepts, ce qui est utopique : c'est l'effort de réunir plusieurs tendances théoriques et aussi couper l'artiste de l'esprit mercantile.

Les concepts ne sont pas des expressions appartenant à la culture de masse.

En 1912 Paul Klee avait écrit dans son livre *Théorie de l'art moderne* (1925) :

« Certaines époques antérieures s'étaient déjà distinguées au contraire de la prédominance de la construction mais comme un échafaudage : moyen et non pas fin »¹²².

Nous aurions pu utiliser ces propos pour dire la même chose en ce qui concerne l'art concept immanent de Maciunas.

Cependant l'Avant-garde *Fluxus*, ce n'est pas seulement les moyens mais surtout la finalité.

Qu'est-ce qu'une esthétique artistique ?

¹²² KLEE Paul (1982), *Théorie de l'art moderne*, Denoël-Gonthier, pp.10-11

Le 'Mouvement Fluxus' met en cause le concept de monade d'Adorno, car ce que nous constatons dans les propos tenus par Maciunas c'est l'art concept.

L'objet lui ne suffit pas pour être compris. L'objet, l'objet/concert, lui-même s'inscrit dans une démarche abstraite ou la forme ne suffit pas sans la participation du public.

L'œuvre artistique est construite à travers une triade (Pierce)

Artiste Object/concertPublic

Public.....Object/concert

Nouvelle réception

Nouvel Objet

Pour créer une dyade, l'aléatoire dans *Fluxus* s'inscrit dans un mouvement duel.

La conception formelle mathématique qui forme l'objet n'est pas aléatoire, c'est le devenir qui le devient par lequel l'artiste doit être mobilisé.

L'intermedia, le réseau, le globalisme, la simultanéité

Fluxus n'est pas une auberge espagnole qui n'existe que par ce que chacun apporte, mais chaque individu participant a manifesté une adhésion à cet état d'esprit de trouver des nouvelles formes d'expression ou 'démodifier' l'existant – l'existence.

Ils y sont conviés car on sait qu'ils ont déjà contribué au même état d'esprit, dans leur parcours respectifs ; de fait ils n'ont même pas besoin d'être triés sur le volet, de montrer patte blanche. Ils arrivent à l'auberge *Fluxus* avec leurs bagages, sans aucune sorte de rôle à jouer. Ils restent eux-mêmes et c'est déjà beaucoup.

L'auberge que fabrique de toutes pièces George Maciunas, ne se délimite pas en espace, mais en temps. De 1962 à 1963, Maciunas se déplace autant

qu'il peut en Europe, pour tenter de fédérer au maximum ses idées, dans cette courte période entre son départ de New York et son retour aux U.S.A.

Ce temps ne fixe ni un mouvement, ni une Avant-garde, mais consolide des bases pour un réseau international très diversifié, sans port d'attache, ni manifeste, mais il fixe un temps – un mouvement.

« ...Par ailleurs beaucoup de choses qui paraissent constituer une esthétique découlaient d'une simple nécessité. Nous n'avions pas d'argent pour acheter des matériaux précieux comme de l'or et du marbre, nous utilisons donc des éléments bon marché. Beaucoup de nos pièces étaient ainsi très éphémères, mais nous aurions sans doute été contents de faire des choses permanentes, j'en suis certain.

Il est vrai qu'on ne travaillait pas dans les musées ou des galeries, mais ce n'était pas notre choix. Si les galeries, les musées ou les salles de concerts nous avaient invités et bien rémunérés, nous y serions sans doute allés. Et nous l'avons fait par la suite. Et il n'y a pas de contradiction entre la période antérieure et la période postérieure. Beaucoup d'entre nous faisons des œuvres permanentes, des œuvres très chères, des œuvres qui font appel à de la haute technologie. Et nous l'aurions fait en 1958, 1959, 1960 et 1961. »¹²³

Ici deux conceptions totalement opposées s'affrontent. Maciunas, quelqu'un qui ne dis jamais, je, mais nous, en 1963, écrit un Manifeste qui proclame Fluxus comme un collectif. Un manifeste signé par personne, pas même Maciunas. La cause ultime prônée par Maciunas, est de détourner, comme on dérive un cours d'eau, les ressources humaines à des fins socialement constructives. De l'autre, ceux pour qui pour x raisons restent sceptiques à toute dérive organisée, et préfèrent nomadiser individuellement sans contraintes *On the road* (Jack Kerouac) *Like a Rolling Stone* (Bob Dylan). Et dont le mode de vie, celui d'artiste, rejoint la profession.

¹²³ ANDERSEN Eric (2001), in *Art Action, 1958-1998*, Editions Interventions, p101, Québec.

Déjà à la fin de 1961 comme entête à Fluxus ... tentative Plan for Contents of the First 6 Issues Maciunas fait un collage de cinq définitions de Fluxus tirées d'un dictionnaire pour mettre en avant comment la seule définition de Fluxus, concrètement, naturellement, mène à l'idée de purge, moyen direct pour soulager les intestins, allusion directe aux idées vieillottes de l'art dont il faut se débarrasser. Le dictionnaire contenait dix sept sens différent de Fluxus aussi bien comme nom, adjectif ou verbe. Cette idée de purge nous permet d'entrevoir en lui un certain classicisme sur le rôle de l'art qui rejoint la notion aristotélicienne de Catharsis.

Distanciation – représentation métaphorique.

En 1963, l'expérience de la tournée européenne renforce le 'nous' de Maciunas. Purger n'est plus suffisant ; il y ajoute deux autres actions à entreprendre : tide (faire marée) et fuse (mettre en fusion).

Question posée par Maciunas : Mouvement dynamique – divisibilité et indivisibilité. Selon Maciunas l'état d'esprit est divisé :

PURGER

-Affecter, ou amener à un certain état, en assujettissant ou en traitant avec, un flux.

Être purgé de quoi ?

Purger le monde de la maladie bourgeoise,

avec un lavement en profondeur,

de l' 'intellectuel',

de l'intellectualisme,

des philistins dont parle Hannah Arendt,

de la culture professionnelle et commercialisée,

conservateurs, critiques, universitaires, galeristes

Purger le monde de l'art mort

Sans flux , sans dynamisme

L'imitation,

Les épigones

L'art artificiel,

Par rapport à l'art réel

L'art abstrait,

Par rapport à l'art concret,

L'art illusionniste,

Par rapport à l'art réel

L'art mathématique

Par rapport la métaphore

Purger le monde de l' 'européanisme'

Quelle est la fonction de Fluxus ?

Promouvoir un contre-courant révolutionnaire et sa dynamique de convection en art,

Promouvoir l'art vivant, l'anti-art, promouvoir la réalité du non-art pour qu'elle soit saisie par tout le monde, pas seulement par les critiques, les dilettantes et les professionnels.

Fusionner les cadres du culturel, du social et des politiques révolutionnaires en un front uni ayant une action commune.

Pour Maciunas, quelle est la fonction de Fluxus :

« Fluxus est anti-professionnel »

« Fluxus doit devenir un mode de vie pas une profession ».

« Les gens de Fluxus doivent obtenir leur expérience ‘artistique’ des expériences de tous les jours, manger, boire, travailler etc. » Maciunas est favorable aux arts appliqués les plus proches des beaux-arts « design industriel, journalisme, architecture, la construction, les arts graphiques et typographiques »

« Fluxus est définitivement contre l’objet d’art comme une marchandise non-fonctionnelle – pour être vendu et permettre un revenu pour l’artiste. »

Mais Maciunas concède que l’objet d’art « peut pour un temps avoir la fonction pédagogique d’apprendre aux gens l’inutilité de l’art »-apprendre la réalité de non art.

Comment faire connaître Fluxus ?

Maciunas a développé une tactique Fluxus :

Employer le mot Fluxus, par delà du titre des revues comme une enveloppe verbale, pour que les fluxus bénéficient de la promotion collective.

A ces fins Maciunas a établi Conditions for Performing Fluxus Published Compositions, Films & Tapes avec les règles suivantes :

- Si plus de la moitié des travaux l’étaient par des Fluxus cela devait être programmé comme Fluxconcert,
- Moins de la moitié ou moins « By permission of Fluxus » ou Flux-Piece » dans le programme.

De cette façon « *même lorsqu’une seule pièce est jouée, tous les autres membres du groupe seront publiés collectivement et en profiteront.* »

Maciunas élimine l’individu au profit de la collectivité tandis que si l’on traduit sa pensée au niveau métaphorique on partirait du principe que *Fluxus* est un mouvement qui crée une dynamique. On se serait alors aperçu de la façon dont s’exprime cette purge. Pour qu’il y ait la création d’une œuvre ou participation du public il faut qu’il y ait appropriation de l’œuvre et par conséquent l’ego de l’artiste disparaît. Il y a que le flux qui continue d’exister sinon, sans cela, la communication établie entre œuvre et

public n'existe pas : la communication ou les échanges sont figés. C'est pour cela qu'il faut être purgé de l'esprit bourgeois c'est dire de l'ego de domination. Si le flux ne se produit pas entre l'individu et l'œuvre, le public voit quelque chose parce que c'est le nom de l'artiste qui est plus important que son œuvre.

Quel sens donner à la rupture ?

Dans ce cadre là il n'y a pas de transformation ni de rupture ni une dynamique qui se déclenche. Ainsi lorsque les bourgeois, philistins d'Hannah Arendt vont se disputer sur des détails, sur les détails de la robe de Carmen en détournant le principal, la passion amoureuse qui dérange l'ordre social. Ils se refusent de prendre en considération le flux. Bourgeois un jour bourgeois toujours ils ne se transformeront jamais.

L'arrière-garde garantit, contre l'Avant-garde au premier degré un contre esprit de sérieux,

Se mettre soi-même en dérision.

visuel, jeu d'esprit par procuration seulement

Peut-on être éduqué par Fluxus ?

Pour Maciunas le concert a un rôle éducatif. Il est un moyen de convertir l'expérience du non-art en une expérience de la vie quotidienne. Cela signifie que l'être humain est éduicable à condition que l'individu artiste utilise des moyens appropriés. Rupture avec Duchamp il ne s'agit pas d'une croyance mais d'un apprentissage éducationnel, une expérience.

Le non-art peut se trouver dans l'expérience journalière de la vie quotidienne donc quelque chose qui peut s'inscrire dans les échanges et de la réciprocité des relations humaines. Ainsi le non-art devient quelque chose de complexe et pas un simple jeu d'apparence et des actes de réactivités face un système de contrôle ou des conventions sociales. Par exemple l'artiste qui se considère d'Avant-garde parce qu'il porte une chaussette rouge et une autre verte ou faire le clown sans esprit de métaphore. Cela n'élimine pas l'existence de l'artiste créateur.

Si nous devons caractériser le siècle passé, en matière artistique, ce serait bien l'opposition entre un art d'institution et des formes esthétiques cherchant un ailleurs de diverses manières

Le problème de la création/production

« J'affirmais par exemple que la création s'oppose à la production partant de rien pour arriver nulle part la création ne sert à rien d'autre qu'affirmer la liberté de l'individu aussi quand se pose l'interrogation liberté de création je reste sans voix la réponse est dans la question comment imaginer une création sans liberté. »¹²⁴

« Lorsque les individus ne sont pas créateurs de leur vie culturelle, ils ne maîtrisent pas non plus leur vie sociale, et par conséquent, leur praxis. »

Antigone Mouchtouris

« Jusqu'à quel point la supposition suivant laquelle les Beaux-arts sont par essence bourgeois est-elle digne de foi, pour autant que, quelles que soient nos convictions sociales et politiques, si notre effort artistique se convertit en objets d'art, nous participons nécessairement à la manifestation la plus extrême du capitaliste, c'est-à-dire, en termes marxistes classiques, la fabrication de marchandises. »¹²⁵

Intermedia

Higgins déclare avoir pensé à ce terme dès 1963, et l'avoir repris du poète Coleridge qui l'avait utilisé dans un sens voisin dès 1816.

Cependant si en anglais comme en latin, le mot de 'medium' désigne un moyen d'expression - qu'il soit artistique ou de communication - en français le mot (hérité de l'anglais) est réservé aux moyens de communication de masse.

¹²⁴ WOLMAN Gil Joseph (2001), *Défense de mourir*, Paris, Éditions Allia, p.249.

¹²⁵ MILLET Catherine (1971), Entretien de Terry Atkinson Chroniques de l'art vivant, n°25, p.10, Paris.

Cet 'entre les média' ne se situe pas seulement entre les techniques artistiques traditionnelles, mais entre tout ce qu'on peut concevoir comme support.

Le cas le plus exemplaire est constitué par les *events*, qui se situent entre musique et théâtre, ou entre poésie et action.

John Heartfield (entre photo et collage)

Claes Oldenburg (entre sculpture et hamburger)

À côté de ces deux exemples où le mariage des techniques reste en définitive à l'intérieur du domaine des arts plastiques, l'essentiel du propos s'appuie sur l'incursion théâtrale des happenings, chez Kaprow en particulier, et sur l'action introduite par Paik et Patterson dans le champ musical. C'est-à-dire une intrusion des arts visuels dans le domaine des arts du spectacle.

Maciunas dans son texte « Neo-dada in Music, Theater, Poetry, Art » place le développement des arts 'néo-dada' dans un continuum d'un art de l'espace à un art du temps, et selon une progression qui va de l'illusion à la concrétude.

« J'aimerais avancer que l'usage de l'intermédia s'est répandu dans l'ensemble des beaux-arts, puisque notre nouvelle mentalité se caractérise par la continuité plus que la catégorisation. On trouve des parallèles au happening dans la musique, par exemple, avec le travail de compositeur comme Philip Corner ou John Cage, qui explorent l'intermedia entre musique et sculpture. Les poèmes-constructions d'Emmett Williams et Robert Filliou constituent certainement un intermedium entre poésie et sculpture. Peut-on parler de l'usage de l'intermedia comme d'un mouvement de masse et englobant dans lequel Dada, le futurisme et le surréalisme furent les antécédents de l'énorme vague de fond qui surgit actuellement ?

Ou bien est-il plus raisonnable de considérer l'usage de l'intermedia en remplacement des compartiments traditionnels comme une innovation

*historique inévitable et irréversible, plus comparable, par exemple, au développement de la musique instrumentale qu'à celui du Romantisme. »*¹²⁶

Higgins voit pourtant une certaine continuité dans la relation objective aux matériaux.

*« Beaucoup verront cela comme une réaction contre ce qui est considéré comme la nature personnelle, intuitive de l'Expressionnisme abstrait, qui était, comme mouvement et comme un tout, certainement presque le contraire de Fluxus. Mais je pense que l'expressionnisme abstrait n'est pas encore suffisamment loin de nous pour être perçu clairement. Certainement le manifeste 'la proposition de Jackson Pollock dans lequel il dit que la seule fois où il obtint 'un gâchis' fut celle où il entra dans le mode de vie de ses matériaux, certainement cette attitude est proche de Fluxus. Et la plupart des expressionnistes abstraits de la fin des années cinquante parlaient plus d'"étendue de peinture", de 'torsion', et 'configuration linéaire' que de leur relation personnelle à ces concepts. Je considérerais plutôt l'impersonnalité des œuvres Fluxus non comme une réaction contre cet élément de l'Expressionnisme abstrait, mais comme constituant une extension (peut-être le seul point commun entre eux) et comme une transposition en des termes et formats, plus caractéristiques de l'époque que particulier à Fluxus »*¹²⁷

Pour qu'un mouvement d'Avant-garde existe et marque sa période historique, il faudrait qu'il y ait une articulation nette entre théorie et praxis. S'il n'existe que la théorie c'est une spéculation, s'il n'existe que la pratique c'est l'empirisme artisanal.

George Brecht : « Fluxus is fluxed ».

Cette phrase résume par excellence que *Fluxus* est une dynamique et étant une dynamique crée constamment sa propre dynamique dans le

¹²⁶ HIGGINS Dick (1966), *Intermedia*, in Something Else press newsletter v.1 n°1, février 1966.

¹²⁷ BRECHT George (1972) in *Something Else about Fluxus*, in Art & Artist, p.18, Londres.

mouvement indéfini et en continu mais sans rupture il y aurait pas le :
« fluxed ».

L'utopie mesure l'écart qui sépare ce désir de 'progrès' et la réalité qui s'y oppose.

Walter Benjamin a expliqué l'art moderne par la perte de ce qu'il appelle « l'aura », la valeur culturelle, intérieure, spirituelle, sacrée attribuée dans le passé à l'œuvre d'art. Il semble que ce qui nous fascine aujourd'hui (ce qui fascinait Benjamin lui-même) dans ce processus de libération, de sécularisation, de démocratisation et de socialisation de la création artistique, soit plus l'indicible déchirement qu'il recèle, que le résultat dont nous avons tous les jours le désolant spectacle.

La grandeur de l'Avant-garde aura été alors, non d'accélérer une évolution inéluctable vers la standardisation, mais de s'attacher à garder vivante la trace d'une beauté perdue.

Conclusion

Au moment où je finis ma thèse, un économiste sur France Culture, commentait la situation des banques comme une question de flux.

A la question : « est-ce facile de comprendre le système bancaire ? », il répond non ; même les responsables financiers ne le comprennent pas, car c'est une question de flux et de reflux. De plus on n'en connaît pas les conséquences. Jusqu'où nous entraîne le flux.

La pensée de Maciunas nous montre que même si l'on a peur de la fermeture d'une banque, ce n'est rien en comparaison avec les effets systémiques.

Je me pose la question de savoir si ce n'était pas prophétique, ou s'il n'a pas avec son concept de convexion une autre façon de penser.

C'est une autre façon de penser la vie, et cela devient pour les gens plus difficile à comprendre. Je comprends mieux aujourd'hui le commentaire d'une spectatrice du concert *Fluxus* durant la manifestation 'Le tas d'esprit' en septembre 2006 à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris :

« Fluxus devrait être présenté dans toutes les écoles devant les élèves, pour apprendre, pour mieux apprendre. »

Henri Focillon écrivait que l'artiste est celui qui crée des formes qui se signifient ; Maciunas et *Fluxus* passent à travers les formes visibles, l'art conceptuel, les propositions et la métaphore.

Dans les entretiens que j'ai menés j'observe que les personnes qui ont fondé ou contribué à créer *Fluxus* ont chacune donné au sujet un prisme relativement différent.

Ce qui permet à la génération actuelle de cerner la complexité de cette période et du mouvement *Fluxus*.

J'ai compris qu'on ne peut pas le mettre dans une case *Fluxus*. Voilà la rupture de *Fluxus*, espace du possible.

Voici de quoi elles ont peur les personnes lorsqu'elles nous voient faire des concerts.

Fluxus alors c'est un mouvement qui se situe entre le constructivisme, le mouvement aléatoire et la matérialisation des concepts en créant une forme esthétique.

Les jeunes générations découvraient que l'art c'est aussi *Fluxus*. *Fluxus* qui se crée par l'apport de trois éléments : le concept, les matériaux utilisés et la forme. Dans cette dernière le public participe et sort de son statut de spectateur...l'art l'envahit. La forme lui réveille la sensibilité endormie par le pouvoir du conformisme.

En *Fluxus*, il y a la gratuité, et tous deux s'en prennent à la chose la plus tabou, à l'art lui-même. Passe qu'on en veuille à l'objet art, que le côté fétichiste irrite, qu'on soit « *prêt à admirer l'œuvre d'art, mais non à enlever ses chaussures devant elle* » (Robert Klein) mais vouloir s'en prendre à l'art lui-même, quelle horreur ! Le propre d'une pensée gratuite, d'être hors les murs de la gratification, mais dans le jardin de grâce de l'esprit et de 'bousculement' des sens en créant un nouvel esthétisme. *Fluxus* ouvre une nouvelle dimension pour le regard mais aussi pour l'ouïe mais surtout concourt à cette fantastique déclinaison du concept vers une forme.

Création libre mais sous un certain contrôle.

Que le contrôle intellectuel soit défini comme pour l'intelligence française chez Pierre Schaeffer comme un a priori matériel qui recherche un objet sonore puis pense composition... soit un a priori formel chez Pierre Boulez où il n'y a pas de séparation entre l'objet sonore et la composition... Tout s'élimine donc recommence, dans un mouvement construit et possible grâce aux matériaux et la dynamique qu'ils ont en eux de se transformer.

Pour Maciunas lorsque les représentations arrivent à leur point *ready-made*, elles sont vouées à s'éliminer d'elles-mêmes, de même que le besoin d'y participer.

Paradoxalement la participation du public a été parmi les choses les plus fortes que *Fluxus* a aidé à faire émerger.

Il ne s'agit pas de l'agora mais de faire revivre l'esprit de l'agora. Lorsqu'en 1962 à Wiesbaden, les petits gars de *Fluxus* détruisent petit à petit pendant quatorze concerts en fin de semaine sur presque tout le mois de septembre ce qui n'était pour eux qu'une caisse de résonance –pour tout un chacun certes un peu plus sophistiquée pour les sons qu'on pouvait en tirer qu'une vulgaire casserole, mais pas pour eux - avant même d'être le symbole du monde musical élitiste, ainsi ils nous démontrent que la forme de la matière et la matière elle-même cache le son. On aurait dit que le son s'était réfugié dans ces matériaux. George Maciunas explique que de toutes les façons il était prévu de faire sortir le piano à queue du Musée et que c'était là la façon la plus fonctionnelle. En morceaux on continuait à le faire vivre et de surcroît en dehors de l'espace institutionnel, dans une poubelle autre caisse de résonance accessible au plus grand nombre. La France peut se considérer en Europe comme l'héritière de *Fluxus* par l'adhésion de certains artistes et surtout par la présence du public lors d'évènements. Ce qui nous a permis de faire connaître *Fluxus* en France et de passer de l'observation à la réflexion et de la réflexion à l'acte.

Fluxus = acte

Les nouvelles générations peuvent se poser la question : Pourquoi *Fluxus* reste-t-il unique en son genre et pourquoi il pourrait disparaître par la seule paresse cognitive et resurgir car il y aura toujours des personnes qui chercheront à réfléchir au-delà de la moyenne des conventions et des terroristes avec un l'esprit libre.

C'est de ce dernier qu'il s'agit, celui qui permet l'Institut Français et *Fluxus* à Athènes : esprit libre, tant défendu et choyé durant le Siècle des Lumières qui a poursuivi le lit de son fleuve jusqu'à à nos jours.

Fluxus se heurte à tout instant à l'incrédulité. Car *Fluxus* ne présente pas des idées déjà acquises, et se laisse facilement prendre pour ce qu'il n'est pas : la rêverie d'un songe-creux.

« Tout est en fluence » Héraclite

Accroître la puissance de l'imaginaire, la volonté de dépassement de l'homme, c'est mieux l'armer pour affronter le concret et répondre à l'imprévu.

Selon Hegel, l'art est une manifestation sensible de l'esprit. L'esprit n'existe que dans la mesure où il ne demeure pas enfermé à l'intérieur de la conscience. Il doit servir à la réalité extérieure, la matière, le corps, le monde.

Ainsi nous nous posons la question, après avoir écrit et analysé *Fluxus* : Est-ce que *Fluxus* n'est pas un mouvement artistique comme le définit Hegel.

Est-ce qu'alors l'Avant-garde ne serait qu'une expression de la définition donnée par Hegel ?

En effet, nous venons de constater que *Fluxus* n'est qu'une expression du sensible et que ce mouvement d'Avant-garde a essayé de matérialiser le concept et c'est possible que ce soit là son seul point commun avec les autres Avant-gardes.

Par contre les moyens qu'il a utilisés pour pouvoir atteindre son objectif, ont provoqué une rupture tant dans l'imitation que dans l'expression plastique. En créant un nouvel esthétisme, il amène l'individu spectateur à prendre une distance avec son monde. Au niveau esthétique, il y a une tendance à s'exprimer dans un homostyle tout en étant poly-forme et poly-média. L'expérience esthétique de Maciunas pose :

- le monde comme un existant qui d'une façon noématique va devenir un contenu de pensée du cogitatum.

- la matière et les matériaux utilisés ne sont que des moyens pour atteindre l'éclaircissement du concept en construisant ainsi une nouvelle expérience esthétique.

Fluxus n'a pas posé la question la plus classique de savoir si l'art doit imiter ou réinventer la réalité. En revanche avec tout ce que la période historique a pu donner à ses acteurs, avec tous les moyens mis en œuvre, ils ont atteint leur objectif en montrant d'une façon formelle leurs concepts.

En rompant avec le vingtième siècle sur les rapports individuels établis entre l'égo de l'artiste et son univers, ils ont essayé de déplacer les débats, en devenant la démarche artistique, en renouant ainsi avec les conceptions classiques du monde, en rejoignant le monde des concepts. L'esthétique aura une fonction, celle : « *aistheta et noëta* » d'Aristote.

Le concept devient le sujet et l'artiste est au service du concept.

Ainsi le concept réussira à s'exprimer que dans la pièce plastique ou acoustique en utilisant des formes sensibles pour servir le concept.

Mais il faut être conscient que *Fluxus* a rompu avec la contemplation et la délectation avec une certaine spiritualité. On l'aura défini comme un groupe s'adressant à un public voulant être bousculé et faire bousculer ses évidences et ses stéréotypes. Faire bouger sa logique qui ne sera pas nourrie par les émotions et le plaisir, mais comme dit Henry Flynt, l'émotion intellectuelle.

Cela demande un effort de la part du spectateur, durant une période allant de 1960 à nos jours, où il est envahi par le plaisir visuel de la télévision, où il ne construit rien. Sur cette proposition effectuée par les mass-médias les spectateurs ont répondu favorablement. Si on partait du principe qu'il y a toujours une continuité, on peut dire que l'histoire a trahi le mouvement *Fluxus*. Il y a eu une reproduction des propositions faites, mais pas une nouvelle création. Du pillage des formes sans interroger, leur signification. Les 'œuvres plastiques' télévisuelles ne donnent à voir que des figures.

Le savant équilibre entre la forme et le concept va laisser la place à de mauvais copistes de la forme qui ont cherché un succès médiatique en annulant ainsi l'acte essentiel de *Fluxus*.

Le mouvement avec des matériaux possibles et sensibles. Soyez-vous mêmes.

Par le divertissement qui recherche l'éveil. Par l'ironie qui nous fait rire mais pas seulement et qui propose aussi de l'imprévisible.

Fluxus ne peut pas disparaître car il a posé l'interrogation entre la forme et le concept.

La forme va changer, mais pas l'interrogation profonde et la recherche de créer cette unité.

Parmi les notions propres au XXème siècle se trouve la construction du mouvement, Maciunas a saisi cette tendance en la nommant flux. Dans le contexte il faut comprendre d'une part les conceptions artistiques et politiques, mais surtout l'approche politique et philosophique de l'art.

Pour être d'Avant-garde il ne suffit pas de se vendre très cher, ni d'uniquement choquer, surprendre ou bousculer les habitudes.

L'expérience esthétique des concerts renvoie à une temporalité qui n'était pas réglée par les rythmes biologiques mais par les mouvements aléatoires afin de laisser la place aux spectateurs de participer avec leur sensibilité et donner une place à la matière et aux objets de faire leur effet. Maciunas n'a pas eu l'intention de créer une théorie esthétique basée sur le symbolisme. Mais cependant les objets proposés ont en soi une dimension symbolique. Lorsqu'il va clouer le piano ou casser le violon devant les spectateurs, ces deux instruments sont investis par une représentation culturelle et symbolique très forte. Néanmoins son objectif n'a pas été de travailler sur cette dimension là mais de l'utiliser afin de pouvoir créer un saut conceptuel chez les spectateurs en leur constituant une expérience active. Maciunas joue sur la dimension symbolique comme un élément aléatoire de la compréhension et non comme un élément déterminant de la compréhension du concert. A travers cette expérience, chez le spectateur se « greffe » une perception des choses qui s'offre à la fois à l'écoute, au regard et au geste selon la définition de l'expérience de Proust.

Cependant on peut signaler que le dynamisme créatif de l'innovation a disparu après les années 80. Le démarrage a eu lieu dans les années 60. L'art concept émanant de *Fluxus* que certains ont copié sans vergogne était un moyen et non une finalité. L'Avant-garde, ce n'est pas le moyen mais surtout la finalité.

Les acteurs *Fluxus* ne jouaient pas tous les grands génies car ils étaient très soucieux de démontrer et de construire, de persuader par leur expression artistique. Ce n'était pas uniquement l'idée mais la démonstration des concepts et l'établissement des rapports entre art et mathématique, entre art et events et en même temps de répondre à la question essentielle : « *qu'est-ce qu'une esthétique artistique ?* ». Henry Flynt qui reconnaissait la valeur de Maciunas était conscient de la rupture qu'ils étaient en train d'effectuer d'où la réponse qu'il donnait à propos du plaisir émotionnel en disant qu'il y a aussi du plaisir intellectuel. D'autre part ce mouvement met en cause les concepts esthétiques de monade d'Adorno. Car nous constatons dans les propos tenus par Maciunas que l'objet lui-même ne suffit pas pour être compris.

Le public n'est pas passif. *Fluxus* lui laisse une réelle place puisque sa participation, construit aussi l'œuvre. En reprenant à notre compte ce que dit Nietzsche sur le génie : « *le génie n'est rien d'autre qu'une côte mal taillée entre apprendre à poser et rechercher une forme et un nouveau matériau.* »

Les artistes qui se reconnaissaient comme *Fluxus* à l'instar de Maciunas travaillaient beaucoup plus à atteindre leurs idées qu'en leur donnant une forme. L'aléatoire n'est pas une affaire facile à manier et se pose comme contre-productive au narcissisme artistique.

Quand Yoko Ono s'expose avec sa robe et des ciseaux, l'aléatoire de la réaction du public se trouve dans la réception de la proposition effectuée. Si on regarde après coup, nous constatons que l'aléatoire existe aussi dans les rapports avec le public, la réaction du public. Le performeur joue le rôle de régulateur. Il connaît l'idée et les aboutissements de la proposition et d'autre part, l'idée est tellement structurée qu'elle ne part pas dans tous les

sens. D'autre part, le performeur fait attention à son public. J'avais écrit dans ce sens que c'est un aléatoire « mesuré ». Aussi, le performeur sait ce qu'il veut démontrer. Il ne gesticule pas. Il n'y a pas de gestes gratuits, irréfléchis. Le temps entre les étapes du concert est réfléchi, ce qui donne au spectateur la dimension de l'attente et lui permet de comprendre que ces gestes en soi signifient quelque chose. Le fait que la participation du public soit demandée permet de canaliser les pulsions collectives. Ainsi le public ne devient pas la foule. Au fur et à mesure le public participant et réfléchissant s'inscrit dans un processus de la réalisation du concert. L'aléatoire n'est pas toujours dans les risques mais aussi sur la compréhension du concept mathématique de devenir une œuvre plastique. Ce que nous apprend *Fluxus*, c'est qu'être d'Avant-garde signifie aussi d'avoir des fondements classiques voire philosophiques.

L'Avant-garde *Fluxus* a créé un mouvement artistique en s'attachant non pas à une théorie mais à trois théories pour en faire une :

- le flux d'Héraclite.
- l'attitude de Diogène.
- le nihilisme Russe.

Entre la transformation, l'attitude ironique de la dérision et le constructivisme, *Fluxus* n'a rien pour créer une école. Il restera un mouvement fascinant où les artistes pourront rester dans l'histoire sans s'attacher à une institution. Ces trois théories leur permettaient d'être toujours critiques (« critique une fois, critique toujours »). Et c'est le mouvement qui maintient la cohésion entre les trois visions dans la vie quotidienne artistique.

Fluxus est une utopie en mouvement.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor (1962), *Philosophie de la musique nouvelle*, Gallimard, Paris.
- ANDERSEN Eric (1966), "Efter Cage" in *Dansk musiktidsskrift* n°2, Copenhague.
- ANDERSON Simon, (1988) *Reflux Action*, Royal College of Art, Londres.
- Art and Artists* (1972), "Free Fluxus Now, Special Issue", octobre, n°79, Londres.
- ARTAUD Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris.
- AUSLANDER Philip, (1980) *A History of Fluxus Performance*, Hunter College, The City University of New York, New York [MA Thesis]
- MATS B. (1992), *Fluxus, the Development of an Antidote*, Galleri Stenström, Stockholm
- MATS B. (1979), "Birth of Fluxus : The Ultimate Version" in *Kalejdoskop* n°3, Åhus.
- BANES Sally (1993), *Greenwich Village 1963 : Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, Durham, Londres.
- BAUDELAIRE Charles, *Le public moderne et la photographie*, La Pleïade, tome 2, Paris.
- BAYER Raymond (1956), *Traité d'esthétique*, Armand Colin, Paris
- BEN, ALOCCO Marcel, BRECHT George (1965), "Conversation sur autre chose" in *Identités* n°11/12, été-automne, pp.6-7, Nice.
- BLOM Ina (1993), *The Intermedia Dynamic : An Aspect of Fluxus*, Institutt for Arkeologi, Kunsthistorie og Numismatikk, Universitet i Oslo, Oslo,[Magister diss.].
- BOSSEUR Dominique (1967), interview de CAGE John, repris dans *Musique en jeu* n°1, Seuil, Paris
- BOSSEUR Dominique (1971-1972), *John Cage et la danse* in John Cage, Cahier 2, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre
- BOYD Don (1982), *Fifty Characteristics of Fluxus*, Fluxus West, New York

BRAUN Hermann (1988), *George Brecht, Notebooks IV: September 1959-March 1960*, Verlag der Buchhandlung Walther, Cologne.

BRAUN Hermann (1998), *George Brecht, Notebooks V: March 1960-November 1960*, Verlag der Buchhandlung Walther, Cologne.

BRECHT George (1961), "Sound Scores" in *Kulchur* v.1 n°3, New York, pp.19-20

BRECHT George (1962), *Water Yam*, Fluxus, Wiesbaden/New York

BRECHT George (1962), "Three Dances" in *New Departures* n°4, M. Horovitz, Londres.

BRECHT George (1964), "Something about Fluxus" in *Fluxus cc fiVe TReE* n°4, Fluxus, New York

BRECHT George (1966), *Chance-Imagery by George Brecht, A Great Bear Pamphlet*, Something Else Press, New York.

BRECHT George (1978), interview par Irmeline Lebeer in *An introduction to George Brecht's Book of The Tumber on the fire*, de Henry Martin Multhipla ediziono, Milan

CAGE, John (1961), *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown.

CAGE John (1962), *John Cage : editions Peters*, Henmar Press, Frankfort [catalogue des œuvres avec description, dates et lieux où elles ont été jouées, établi par Robert Dunn ; entretien de l'artiste avec Roger Reynolds ; extraits de presse]

CAGE John (1969), *Notations*, Something Else Press, New York

CAGE, John (1973), *Writings 1968-1972*, Westleyan University Press, Connecticut

CAGE John (1980), "Music and particularly silence in the work of Jackson Mac Low" in *Paper Air* v.2 n°3, 1980 (reproduit in *John Cage Writer*, New York, 1993, pp.147-152)

CAGE John, Boulez Pierre (1991), *Correspondance*, Christian Bourgois, Paris.

CARDEW Cornelius (1962), "In Re La Monte Young" in *New Departure* n°4, M. Horovitz, Londres.

CASSIN Barbara (1995), *L'effet sophiste*, Gallimard, Paris.

CAUX Daniel (1972), "La Monte Young : Créer des états psychologiques précis" in *Chroniques de l'art vivant* n°30, Paris, pp.27-30

- CAUX Daniel (1990), "En harmonie avec les bruits" in *Art Press* n°52, Paris, septembre, pp.53-54.
- CHARLES Daniel (1976), *Pour les Oiseaux: Entretiens avec John Cage*, Belfond, Paris
- CHOPIN Henri (1979), *La poésie sonore internationale*, J.M. Place, Paris.
- CLAVEZ Bertrand (2003), *Fluxus, l'histoire, la théorie, pour une histoire des événements quelconques*, Thèse d'Histoire de l'art, Paris X, Nanterre
- COX Anthony (1966), "Instructive Autodestruction : Yoko Ono leads in a direction that might be called Concept-Art" in *Art and Artists* v.1 n°5, Londres, août , pp.16-20
- Dansk musiktidsskrift* (1962), v.37 n°7, Copenhague, nov., [Maurizio Kagel : "Det instrumentale teater", pp.221-228 ; George Maciunas : "Neo-dada i musik, teater, digt, kunst", pp.228-230 ; "Fluxus Festival", pp.230-232]
- DANIELS Dieter, BRAUN, Hermann (1991), *George Brecht Notebooks, I-II-III*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne.
- DANNATT Adrian (1991), "Yoko Ono : Invitation to the Sixth Dimension" in *Flash Art*, jan.-fév., pp.114-117
- DE RIDDER Willem (1965), "Is Paiks Muziek Muziek ?" in *Kunst van Nu* v.2 n°11-12, sept.-oct., p.6
- DI MAGGIO Gino, VAUTIER Ben (1980), *Fluxus International & C°*, Multhipla, Milan, Musée d'Art Moderne de Genève, Liège, Lyon.
- DONGUY Jacques (1993), "Entretien avec Dick Higgins" in *Poésure et peinture*, Marseille : Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, pp.418-431
- DONGUY Jacques (1993), "Entretien avec Daniel Spoerri" in *Poésure et peinture*, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, pp.466-473
- DONGUY Jacques (1993), "Entretien avec Emmett Williams" in *Poésure et peinture*, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, pp.474-479
- DONGUY Jacques (1996), "Fluxus, musique et arts plastiques" in Dufour (Hugues), Fauquet (Joël-Marie) (ed.), *La Musique depuis 1945 : matériau esthétique et perception*, Sprimont, Mardaga, pp.169-174

DREYFUS Charles (1974), *Fluxus/Elements d'information*, Arc 2 – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

DREYFUS Charles (1978), *La breve storia di Fluxus*. From History of Fluxus, in *Flash Art*, n°84-85, Milan

DREYFUS Charles (1978), 'Appellation non contrôlée Dossier Fluxus', in *Canal* n°21, pp.6-10, Paris

DREYFUS Charles (1978), *Nam June Paik, un humaniste de l'expérimentation*, in: *Canal. Arts et expressions culturelles*, n°23, Paris

DREYFUS Charles(1979), *Fluxus* in numéro spécial Addi Köpcke, *North* n°7-8, pp.15-31, Roskilde, Danemark

DREYFUS Charles (1979), *Histoire de Fluxus*, in : Di Maggio, Gino - Ben Vautier (eds.): *Fluxus International & C°*, Multhipla, Milan - Direction des Musées de Nice, Action Culturelle Municipale, Nice.

DREYFUS Charles (1984), *Flux-U.S.*, in: *Kanal Magazine*, n° 7, pp.58-59

DREYFUS Charles (1984), *Philiosophie*, in: *Kanal Magazine*, n° 7

DREYFUS Charles (1985) *Nam June Paik in Vidéo Sculpture*, *Arca*, pp.58-61

DREYFUS Charles (1985) *Musiques expérimentales* in *Kanal Magazine* n°8, pp.62-63

DREYFUS Charles (1985) *Publications d'avant-grade* in *Kanal Magazine* n°9, pp.60-61

DREYFUS Charles (1985) *Scènes-Musique, Musiques-Scène* in *Kanal Magazine*, n°10, pp.60-61

DREYFUS Charles (1985) *La côte ouest* in *Kanal Magazine* n° 11, pp.74-75

DREYFUS Charles (1985) *Nam June Paik* in *Kanal Magazine* n°12-13, pp.92-93

DREYFUS Charles (1985), *Ben Patterson* in *Kanal Magazine* n°14, octobre, pp.76-77

DREYFUS Charles (1986), *Wolf Vostell* in *Kanal Magazine* n°17-18, pp.76-77

DREYFUS Charles, GIBERTIE Alain, NOËL Ann, (1988) "Robert Filliou par lui-même" in *Inter* n°38, pp.4-16, Québec

DREYFUS Charles (1989), *Happenings & Fluxus*, Galerie 1900-2000, Galerie du Génie, Paris.

DREYFUS Charles (1989), *Fluxus. Flux, du latin Fluxus, écoulement*, in Fluxus & Happening. Première exposition à Paris, poster, Galerie 1900-2000 - Galerie du Génie - Galerie de Poche, Paris

DREYFUS Charles (1989), *Fluxus recréons-nous diffusement*, in Dreyfus Charles (ed) *Happenings & Fluxus*, Galerie 1900-2000, Galerie du Génie, Paris.

DREYFUS Charles (1989), "Autour de Robert Filliou, Espaces affranchis" in *Cahiers Danae* n°4-5, Pouilly, (France)

DREYFUS Charles (1989), *Flash Art reprint*, Flash Art n°149, Milan

DREYFUS Charles (1990), "Daniel Spoerri, un éloge des objets" in *Kanal* n°6, mars, pp.66-75

DREYFUS Charles (1990), "Maison pour le rêve : voyage de l'essentiel avec La Monte Young et Marian Zazeela" in *Kanal* n°9-10, oct., pp.58-59, Paris

DREYFUS Charles (1990), "Robert Filliou, Gaga-Yogi Taoïste de gauche" in *Kanal Magazine* n°11, Paris, déc., pp.36-39

DREYFUS Charles (1992), *Incohérence, crédulité et cie: la demi-ration de l'avant-garde* in *Inter Art Actuel* n°55-56, pp.27-28 et 49, Québec

DREYFUS Charles (1993), De l'esthétique à l'éthique, il fallait une lagune, in *Inter Art Actuel* n°58, pp. 27-28, Québec.

DREYFUS Charles (1994), *Entretien avec Dick Higgins*, in: Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994, Centre Georges Pompidou, Paris

DREYFUS Charles (1994), *Entretien avec Nam June Paik. Fluxus a changé le monde*, in: Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994, Centre Georges Pompidou, Paris

DREYFUS Charles (1994), *Entretien avec Wolf Vostell. Fluxus, la complexité intermédiaire*, in: Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994, Centre Georges Pompidou, Paris.

DREYFUS Charles (1994), *Fluxus. Circulez y à rien à voir!*, in: Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994, Centre Georges Pompidou, Paris.

DREYFUS Charles (1998), *Wolf Vostell. Vie=art=vie*, in: *Inter Art Actuel*, n° 71.

DREYFUS Charles (1999), *Dick Higgins, J'aime avoir quelque flexibilité*, in *Inter Art Actuel* n°73.

DREYFUS Charles (2000), *Serge III, Au royaume des constipés, les pétomanes sont rois*, in *Inter Art Actuel* n°77, p.69, Québec

DREYFUS Charles (2001), *Fluxus-Conclusion* in *Art Action 1958-1998*, Intervention Edition, pp.108-113, Québec

DREYFUS Charles (2003), *Art et vie qu'ont fondu*, in *Inter Art Actuel* n°85, p.27, Québec

DREYFUS Charles (2004), *A Nice...Fluxus continue*, in *Inter Art Actuel* n°86, pp.14-15, Québec.

DREYFUS Charles (2004), *SOT/SI/SOT/NON, Robert Filliou, Génie sans talent*, in *Inter Art Actuel*, n°87, printemps-été, pp.56-57, Québec

DREYFUS Charles (2007), *Emmett Williams* in *Inter Art Actuel* n°97, pp.101-103, Québec

DUFRENE François (1961), "Vostell à Paris" in *Sens Plastique* n°XXIII, janvier, Paris.

DUFRENNE Mikel (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris

DUFRENNE Mikel (1963), *Le poétique*, P.U.F., Paris

ECO Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Seuil

FAHLSTRÖM Oyvind (1980), *Catalogue de l'exposition Fahlström*, Centre d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris

FILLIOU Robert (1970), *Teaching and Learning as Performing Arts*, Koenig, Cologne

Film Culture (1966), "Expanded Art Issue", n°43, éd. Jonas Mekas, New York.

FEUILLIE Nicolas (1999), *Fluxus : l'œuvre et l'esprit*, Thèse d'Histoire de l'Art, Université Paris 1

FEUILLIE Nicolas (2002), *Fluxus Dixit*, Presses du réel, Dijon.

"Fluxus, how we met, or a demystification" (1977) in *AQ* n°16, Dudweiler, Saarbrücken

FLYNT Henry (1962), "My New Concept of General Acognitive Culture" in *De-coll/age* n°3, Cologne.

FLYNT Henry (1963), "'Work Such That No One Knows What's Going On' and 'Concerto for Kitchen Sink and Monkey Orchestra'" in *Dimension* n°14, Ann Harbor.

FLYNT Henry (1963), "Essay : concept art" in *An Anthology*, New York.

FLYNT Henry (1964), "From Culture to Veramusement" in *cc VTRE* n°4, New York.

FLYNT Henry (1964), *Fight Musical Decoration of Fascism !*, Action Against Cultural Imperialism, New York.

FLYNT Henry (1966), *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*, Worldview Publishers, New York.

FLYNT Henry (1968), *Down with Art*, Fluxpress, New York.

FLYNT Henry (1975), *Blueprint for a Higher Civilization*, Multhipla, Milan.

FLYNT Henry (1978), "George Maciunas and my Work with Him" in *Flash Art* n°84/85, oct-nov., pp.49

FLYNT Henry (1982), "George Maciunas und meine Zusammenarbeit mit ihm" in *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, Wiesbaden, pp.104-109

FLYNT Henry (1982), *Henry Flynt : Fragments and Reconstructions from a Destroyed Oeuvre : 1954-1963*, Backworks. New York.

FLYNT Henry (1990), "Mutations of the Vanguard" in *Ubi Fluxus Ibi Motus*, La Biennale di Venezia, Mazzota, Milan, pp.99-128

FLYNT Henry (1990), "Authentic Concept Art, Past and Future" in *Workshops Meetings (Art Meets Science Meets Spirituality)*, Amsterdam.

FLYNT Henry (1990), "Challenge to Conceptual Artists : Early Returns" in *Lightworks* n°20-21, pp.11-14

FLYNT Henry (1990), *Mutations of the Vanguard: Pre-fluxus, During Fluxus, Late Fluxus*, Ubi Fluxus ibi motus, 1990-1962, ed. Gino Di Maggio, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta,

FRANCASTEL Pierre (1952), *Peinture et Société*, Audin, Lyon.

FRANCASTEL Pierre (1956), *Art et techniques*, Editions de Minuit, Paris.

FRANK Peter (1976), "New York Fluxus" in Block (René) (ed.), *New York - Downtown Manhattan : SoHo* [cat. Expo.], Akademie der Künste, Berliner Festwochen, Berlin, pp.150-179

- FRIEDMAN Ken (1989), *Rethinking Fluxus*, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, (Norvège)
- Fylkingen : Ny Musik & Intermediakonst*, (1994) Utgiven på Fylkingen Förlag, Stockholm
- GADAMER Hans-Georg (1985), *les limites du langage*, in *La philosophie herméneutique*, P.U.F.
- GIROUD Michel (1994), Entretien avec Ben, in *Hors limites. L'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, Paris, pp.116-131.
- HANSEN Al (1965), *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, Something Else, Press, New York
- HENDRICKS Jon (1988), "Fluxus : Kleines Sommerfest / Neo Dada in der Musik / Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik / Festum Fluxorum Fluxus, Wuppertal, Wiesbaden, Düsseldorf 1962/63" in *Stationen der Moderne : Die Bedeutenden Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin : Berlinische Galerie, pp.492-517
- HENDRICKS Jon (1983), *Fluxus etc. / Addenda I, The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Ink &, New York
- HENDRICKS Jon (1988), *Fluxus Codex : The Gilbert And Lila Silverman Fluxus Collection*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York
- HENNIX Christer (1988), "Philosophy of Concept Art : an interview with Henry Flynt" in *Being=Space x Action, (Io serie n°41)*, North Atlantic Books, Berkeley, pp.155-182
- HIGGINS Hannah, (1994) *Enversioning Fluxus : A Venture into Whose Fluxus Where and When (Art Criticism, Pop Art)* [PhD], The University of Chicago, Chicago.
- HIGGINS Hannah (2002), *The Fluxus Experience*, California Press.
- HIGGINS Dick (1964), *Postface / Jefferson's Birthday*, Something Else Press, New York.
- HIGGINS Dick (1967), "Statement on Intermedia" in *De-coll/age n°6*, juillet, Cologne.
- HIGGINS Dick (1972), "Something Else about Fluxus" in *Art and Artists v.7 n°6 (n°79)*, Londres, oct., pp.16-21
- HIGGINS Dick (1978), "Some Thoughts on the Context of Fluxus" in *Flash Art n°84/85*, pp.34-38

HIGGINS Dick (1979), "A Child's History of Fluxus" in *Lightworks* n°11/12.

HAPGOOD Susan, (1994) *Neo-Dada: Redefining Art 1958-62*, The American Federation of Arts in association with Universe, New York

JOHNSON Ray (1969) in: Vautier, Ben (ed.): Festival non art- anti art- la vérité est art comment changer l'art et l'homme. Festival Non Art- Anti Art- Truth Art- How To change Art and Mankind, Galerie Ben Doute de Tout, Vence.

KAUFMANN Pierre (1969), *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, Paris

KELLEIN Thomas (1995), *Fluxus*, Thames and Hudson, Londres.

KIM Mi-Young, (1996), *Fluxus : une tentative d'insertion de l'art dans la vie, Thèse de Philosophie, Paris 8, Paris*

KIRBY Mickaël & SCHECHNER Richard (hiver 1965), *John Cage, an interview*, in Tulane Drama Review, volume 10

KLEIN Robert (1970), *L'éclipse de l'œuvre d'art* in La forme et l'intelligible, Gallimard

KNIZAK Milan (1991), "George THE Maciunas" in *Kunstforum International* n°115, sept.-oct., pp.112-119

KNOWLES Alison (1965), *Performance Texts, A Great Bear Pamphlet*, Something Else Press, New York.

KNOWLES Alison (1983), "Wonded Furniture, Fluxus Concert, Neuberger Museum, State University at Purchase, NY, March 5, 1982" in *High Performance* n°22, p.54.

KNOWLES Alison (1992), *Event Scores*, Left Hand Books, New York.

KNOWLES Alison (2000), *Footnotes: Collage Journal 30 Years*, Granary Books, New York.

KNOWLES Alison (2001), conversation avec STILES Kristine pour le Getty Research Institute Symposium, *The art of David Tudor* (sur le net)

KOSTELANETZ Richard (1968), *The Theater of Mixed Means*, Dial Press, New York.

KOSTELANETZ Richard (1970), *John Cage, Documentary Monographs in Modern Art*, The Penguin Press, New York.

- KOWZAN Tadeusz (1975), *Littérature et spectacle*, Mouton, La Haye, Paris
- Kunst van Nu : encyclopedisch overzicht vanaf 1960*, (1971) Elsevier, Amsterdam, Bruxelles
- LABELLE-ROJOUX Arnaud (1988), *L'Acte pour l'art*, Editeurs Evidant, Paris.
- LALANDE André (1972), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F
- LEBEER Irmeline (1973), "George Brecht" in *Chroniques de l'art vivant* n°39, mai 1973, pp.16-19, Paris
- LEBEER Irmeline (1973), ART = BEN. Entretien avec Ben Vautier après sa rétrospective au Stedelijk Museum d'Amsterdam, in: *Chroniques de l'art vivant*, No. 42, Septembre, pp.8-11., Paris
- LEBEER Irmeline (1984), "Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art" in *Art Press* n°86, nov., pp.26-29, Paris.
- LENNON John, YOKO Ono (1970), *John Yoko and Fluxus : all photographs copyright nineteen seventy by peTer moore* [V TRE n°9], Fluxus, New York
- LEPAGE Jacques, WILLIAMS Emmett (1967), "George Brecht" in *Open* n°1, Nice.
- LOISY Jean De (ed.) (1994), *Hors limites : l'art et la vie 1952 - 1994* [cat. expo.] Centre Georges Pompidou, Paris
- LUSSAC Olivier (2004), *Happening & Fluxus, Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, L'Harmattan, Paris.
- MACIUNAS George (1961), *Space projected in time GRAPHIC MUSIC/time projected in space MUSIC THEATRE*, Fluxus, Wiesbaden, 211x15.8 cm.
- MACIUNAS George (1962), Neo-dada in Music, Theater, Poetry, Art" in *Fluxus : Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York : MoMA, 1988, p.25-27 [brouillon en anglais, conservé sous forme de microfilm à la Staatsgalerie de Stuttgart, du texte que Caspari prononça le 9 juin 1962 pour le concert *Après John Cage* à Wuppertal]
- MACIUNAS George (1962), *Time/time projected in 2dim.space etc.*, Fluxus Wiesbaden, 17.6 x 29.8 cm.

MACIUNAS George (1962) "Neo-dada i Musik, teater, digt, kunst" in *Dansk musiktidsskrift* v.37 n°7, Copenhagen, nov., pp.228-230

MACIUNAS George (1963), *Fluxus Preview Review*, Fluxus, Cologne, imprimé en rouleau, 167.2 x 9.9 cm.

MACIUNAS George (1963), *EKSTRA BLADET*, Wiesbaden Fluxus, Wiesbaden, 114.5 x 20.9 cm.

MACIUNAS George (1965), *Fluxmanifesto on Fluxamusement*, Fluxus, New York

MACIUNAS George (1965), *Art / Fluxus Art-distraction*, Fluxus, New York.

MACIUNAS George (1965), "Neo-dada in der Musik" in Vostell (Wolf), Becker (Jürgen), *Happenings : Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme : Eine Dokumentation*, Rowohlt, Hambourg.

MACIUNAS George (1966), *US Surpasses all Genocide Records*, Fluxus, New York 1966. Poster, 54.8 x 87.8 cm.

MACIUNAS George (1966), "Neo-Dada in de Verenige Staten" in *Randstad* n°11-12, Amsterdam : ed. S. Vinkenoog, pp.214-217

MACIUNAS, George (1969), *Learning Machine*, Fluxus, New York 102.2 x 21.5 cm.

MACIUNAS George (1973), *Diagram of Historical Development of Fluxus and other 4 Dimentional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms (Incomplete)*, Fluxus, New York, 175.5 x 58.5 cm.

MACIUNAS George (1982), "Correspondance with the New York State Atty. General." in Ingberman (Jeanette) (ed.), *Illegal America*, Franklin Furnace, Exit Art, New York.

MACIUNAS Leokadija, (1979), *My Son*, traduit du russe, Sohm Archive, Stuttgart

MAC LOW Jackson (1986), *Representative Works: 1926-1985*, Roof books, New York

MAC LOW Jackson (1982), "How Maciunas Met the New York Avant Garde" in *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, Wiesbaden, pp.110-125

MAC LOW Jackson (1990), "Fluxus, Maciunas, Mac Low" in *Ubi Fluxus ibi motus*, Venise, 1990, pp.206-211

- MAC LOW Jackson (1993), "Fluxus et la poésie" in *Poésure et peinture*, Marseille : Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, pp.242-251
- MAC LOW Jackson, BROWN Kathan (1980), *Music, Sound, Langage, Theater...*, Oakland.
- MC LUHAN Marshall (1974), *Understanding Media*, Mc Graw Hill Book co., New York
- MARCUS Greil (1989), *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)
- MARTIN Henry (1978), *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Multhipla. Milan.
- MARTIN Henry (1995), *Fluxus nel Vento*, Colognola ai Colli, Italie : éd. Adriano Parisi, Lucato, Giampaolo, Santi.
- MEKAS Jonas (1992), *Zefiro Torna or Scenes of the Life of George Maciunas*, 16mm coul/son, vo angl, 34'
- MEKAS Jonas (2002), Jonas Mekas présente Fluxfriends, George Maciunas, Yoko Ono, John Lennon, Editions du Centre Pompidou, Paris.
- MERKERT Jorn (1973), "Pre-Fluxus Vostell" in *Art and Artists* v.8 n°2, mai 1973, pp.32-37, Londres.
- METZGER Heinz-Klaus (1971-1972), *John Cage - musique en liberté. John Cage, Cahier 2*, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre.
- MILLER Larry (1983), "Interview with George Maciunas" [transcription de la bande vidéo] in *Fluxus etc. / Addenda I, The Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York : Ink &, 1983 [et *Ubi Fluxus ibi motus*, Venise, 1990, pp.226-233]
- MILLET Catherine (1970), "Ben entre Duchamp et l'art conceptuel" in *Chroniques de l'art vivant* n°14, oct., p.13
- MILMAN Estera (1992), "A Conversation with Alison Knowles" in *Visible Language* v.26 n°1-2, winter-spring, pp.97-107
- MON Franz (1960) (avec la collaboration de Walter Höllerer et Manfred De la Motte), *Movens : Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architekturen*, Limes Verlag, Wiesbaden
- MOORE Barbara (1982), "George Maciunas : A Finger in Fluxus" in *Artforum* v.21 n°2, oct., pp.38-45

MORGAN Robert (1992), *Commentaries on the New Media Arts: Fluxus & Conceptual, Artists' Books, Mail Art, Correspondence Art, Audio & Video Art*, s.l.: Umbrella Associates.

MOTHERWELL Robert (1951), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Wittenborn, Schultz, New York

MÜLLER Maria (1987), *Aspekte der Dada-Rezeption 1955-1966*, Die Blaue Eule, Essen

NANNUCCI Maurizio (1989), Enregistrements réunis par, *Fluxus Anthology – A Collection of Music and Sounds Events*, Zona archives. Rome.

ONO Yoko (1964), *Grapefruit*, Wunternaum Press, Tokyo.

ONO Yoko (1993), *Instructions for Paintings*, Jon Hendricks/Galéria 56, Budapest

ONO Yoko (1995), *Instruction Paintings*, Weatherhill, New York

ONO Yoko (1967), *On Film No. 4: (in taking the bottoms of 365 saints of our time)*, Insufferable Times, Londres

ONO Yoko, IIMURA Takahiko (1986), *Tada no Atashi = Just Me !*, Koudan-sha, Tokyo.

PAGE Robin (1972), "George Brecht" in *Art and Artists* v.7 n°6 (n°79), oct., pp.29-33, Londres

PAIK Nam June (1957), "The Bauhaus of Music" in *Ongaku Geijutsu*, Tokyo

PAIK Nam June (1958), "The Twelve Tone Mannerism" in *Ongaku Geijutsu*, Tokyo.

PAIK Nam June (1958), "The Music of 20.5 Century" in *Chayu Shinmun*, Séoul.

PAIK Nam June (1959), "The Music of Twentieth Century" in *Chayu Shinmun*, Séoul.

PAIK Nam June (1959), "Serie, Chance, Space" in *Ongaku Geijutsu*, Tokyo.

PAIK Nam June (1961), "Après Serie" in *Ongaku Geijutsu*, Tokyo.

PAIK Nam June (1963), "To the Symphony for 20 Rooms" in *An Anthology*, Fluxus, New York.

- PAIK Nam June (1964), "Afterlude to the Exposition of Experimental Television 1963, March, Galerie Parnass" in *cc V TRE* n°4, Fluxus, New York.
- PAIK Nam June (1976), *Nam June Paik : Werke 1946 - 1976, Musik - Fluxus - Video*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Amsterdam : Stedelijk Museum, Amsterdam. 1976
- PAIK Nam June (1978) "George Maciunas and Fluxus" in *Flash Art* n°84/85, oct.-nov., pp.48-49
- PAIK Nam June (1972) "My Symphonies" in *Source : Music of the Avant-Garde* n°11, Sacramento (Ca), pp.75-82
- PAIK Nam June (1963), *The Monthly Review of the University for Avant-Garde Hindouism*, Fluxus, Wiesbaden
- PAIK Nam June (1993), *Du cheval à Christo et autres écrits*, textes réunis et présentés par Edith Decker et Irmeline Leeber, Leeber Hossmann, Bruxelles-Hambourg-Paris
- PATTERSON Ben (1960), "An Experiment in Extended Rhythms" in *Di Villa ist verstaubt* [dépliant], Hambourg
- PATTERSON Ben (1960), "Paper Piece for 5 Performers" in *Ich bin shoen* [dépliant], Hambourg.
- PATTERSON Ben (1962), "Stand Erect", "Draw Circle", "Tournoi" in *Kwy* n°9, Paris.
- PATTERSON Ben (1965), "Notes on Pets", "Seminar II" in *The Four Suits*, Something Else Press. New York.
- PATTERSON Ben (1973), "From 'Methods and Processes'" in *Open Poetry*, New York : Simon & Schuster, pp.385-391
- PATTERSON Ben (1991), "Ich bin froh, dass Sie mir diese Frage gestellt haben" in *Kunstforum International* n°115, sept.-oct, pp.166-177
- PATTERSON Ben (1992), *Bull Shit* n°2, Milan, février-mars [numéro spécial sur Ben Patterson]
- PATTERSON Ben (1962), *Methods and Processes*, Publication à compte d'auteur, 50 exemplaires, Paris
- PEDERSEN Knud (1968), *Kampen mod borgermusikken*, Kunstbibliothekets Forlag, Nikolajkirke, Copenhagen (trad. all. Gosewitz

Ludwig, *Der Kampf gegen die Bürgermusik*, Michael Werner, Cologne, 1973)

Poésure et peinture : d'un art l'autre (1993), Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux.

POINSOT Jean-Marc (1975), "Fluxus, un art de l'événement" in *Art Press* n°15, déc.janv, pp.15-17

POPPER Frank, (1980), *Art, action et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck, Paris

RAHN Eckart (1966), "Musik ohne Musik" in *Melos* n°6, Mayence, [trad. fr. "Musique sans musique" in *Musique en jeu* n°1, Seuil, 1970, paris pp.26-33]

RESTANY Pierre (1979), "George Maciunas : l'archiviste et le catalyseur d'une situation, celle des années soixante" in *Domus* n°590, Milan, janv., pp.51-54

Revue d'esthétique (1991) "John Cage", n°13-15, Toulouse : Privat, 1988

REYNOLDS Roger (1962), CAGE John, Interview with, C.F., Henmar Press Inc

RICHTER Hans (1965), *Dada -art et anti-art*, Editions de la Connaissance, Bruxelles

ROBINSON Julia E., (2008) *From abstraction to model : in the event of George Brecht & the conceptual turn in the art of the 1960s*, Princeton University.

RUHE Harry, (1979), *Fluxus : The Most Radical And Experimental Art Movement In The Sixties*, 'A', Amsterdam.

RUHE Harry (1999), *25 Fluxus Stories*, Tuja Books and Francesco Conz, Amsterdam/Vérone.

SCHNEBEL Dieter (1973) "Composition 1960 : La Monte Young" in *Musique en jeu* n°11, juin pp.7-16, Paris.

SCHNEEMANN Carolee (2001), conversation avec STILES Kristine pour le Getty, Research Institute Symposium, *The art of David Tudor* (sur le net)

SMITH Geoff, WALTER SMITH Nicola (1995), in *New Voices : American Composers Talk about Their Music*, Portland, Oregon : Amadeus Press, pp.147-154 [Alison Knowles]

- SMITH Owen (1988), *Fluxus : History of An Attitude*, San Diego : San Diego University Press, 1998.
- SMITH Owen, (1991), *George Maciunas and a History of Fluxus ; or the Art Movement that Never Existed* [Diss.], University of Washington, Washington
- SNYDER Ellsworth (1992), *John Cage Discusses Fluxus*, in Fluxus: A conceptual country, Visible Language Volume 26 number ½
- SOHM Hanns, SZEEMANN Harald (1970), *Happening & Fluxus*, Koelnischer Kunstverein, Cologne
- SOLT Mary Ellen (1968), *Concrete Poetry, A World View*, Indiana University Press
- SOURIAU Etienne (1947), *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris
- SPOERRI Daniel (1957-1959), *Material* n°1-5 [pas de n°4], Revue nomade.
- SPOERRI Daniel (1961), "Spoerri Autotheater" in *Zero* n°3, Düsseldorf
- SPOERRI Daniel (1972), *Cnacarchives* n°2, Paris
- SUZUKI Daisetz Teitaro, HUMPHREY Christmas (1955), *Studies in Zen*, A Delta Book, New York
- TACUSSEL Patrick (2007), *L'imaginaire radical, les mondes possibles et l'esprit utopique selon Charles Fourier*, Les presses du réel, Dijon
- TARABOUKINE Nicolas (1972), *Le dernier tableau*, Champ libre
- TISDALL Caroline (1988), *Joseph Beuys, Coyote*, Hazan, Paris.
- TOMKINS Calvin (1968), *The Bride and the Bachelors : Five Masters of the Avant-Garde*, The Viking Press, New York
- TRUCK Fred (1984), *George Maciunas : Fluxus and the Face of Time*, Electric Bank, Des Moines, Iowa.
- VAUTIER Ben (1989) *15 compositions musicales pour la recherche et l'enseignement d'une musique - total*, in: Block, Ursula - Glasmeier, Michael (eds.): Broken Music. Artists' Recordworks, Berliner Künstlerprogramm des DAAD - Gelbe Musik, Berlin.
- VAUTIER Ben (1958), *Manifeste théorique sur l'art* [ronéo], Nice.
- VAUTIER Ben (1960), *Manifeste esthétique* [ronéo], Nice.

- VAUTIER Ben (1962), *Ben dieu : art total/sa revue*, Nice.[rééd. Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1975]
- VAUTIER Ben (1963), *Ben dieu* (supplément théâtre), Nice.
- VAUTIER Ben (1964-1969), *Tout* n°1-16, Nice.
- VAUTIER Ben (1969), *Festival non art - anti ar t- la vérite est art - comment changer l'art et l'homme. Festival of Non Art - Anti Art - Truth Art - How To Change Art and Mankind*, Galerie Ben Doute de Tout, Vence.
- VAUTIER Ben (1974), "Qu'est-ce que Fluxus ?" in *Art Press* n°13, sept.oct., pp.11-13, Paris.
- VAUTIER Ben (1975), *Textes théoriques. Tracts. 1960-1974*, Giancarlo Politi Editore, Milano,
- VAUTIER Ben (1978),"What is Fluxus / Cos' è Fluxus ? [To George Maciunas with Love]" in *Flash Art* n°84-85, oct.-nov., p.52, Milan.
- VAUTIER Ben (1983), *Fluxus and Friends Going Out for a Drive*, Rainer Verlag, Berlin.
- VAUTIER Ben (1989), *15 compositions musicales pour la recherche et l'enseignement d'une musique - total*, in: Block, Ursula - Glasmeier, Michael (eds.): *Broken Music. Artists' Recordworks*, Berliner Künstlerprogramm des DAAD - Gelbe Musik, Berlin.
- VAUTIER Ben (1990), *Text über den Fluxus.Text on the Fluxus*, in *Fluxus Subjectiv*, Galerie Krinzinger, Vienne. (Autriche)
- VOSTELL Wolf, DUFRENE François, JOUFFROY Alain (1961), *TPL*,Verlag der Kalender, Wuppertal
- VOSTELL Wolf (1962-1969), *Dé-coll/age : Bulletin aktuellen Ideen*, n°1-7
- VOSTELL Wolf, BECKER Jürgen (1965), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme eine_Dokumentation*, Rowohlt Verlag, Hamburg
- VOSTELL Wolf (1968), "Vostell on George Brecht" in *Arts in Society* v.5 n°1, pp.102-103
- VOSTELL Wolf (1983), "Fluxus" in *Lotta Poetica* n°15-16, v.2 n°3-4, oct. nov., pp.22-27

WATSON Gray, LA FRENAIS Robert (1991), "The Poetry of the Personal : in Conversation with Yoko Ono" in *Performance* n°63, Londres, pp.9-15

WATTS Robert, (1964), "In the Event" in *The Times Literary Supplement* v.63 n°3258, 6 août 1964 Londres [reproduit dans *Ubi Fluxus ibi Motus*, 1990]

WATTS Bob (1975), in *Alpha-betha*, n°2, Milan

WILLIAMS Emmett (1962), "Way way way out" in *The Stars and Stripes*, 30 août, p.11 [Interview avec Ben Patterson]

WILLIAMS Emmett (1963), *Poésie et cetera américaine*, catalogue de la Biennale internationale des jeunes artistes, Paris

WILLIAMS Emmett (1967), *An Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, New York-Villefranche-Frankfurt.

WILLIAMS Emmett (1981) "An Anti-History of Fluxus. Una anti-storia di Fluxus, in: Portfluxus, Factotumbook, n°28, Vérone.

WILLIAMS Emmett (1983), "Der Guru und der Kommissar, zwei Aspekte von Fluxus : Einige Bemerkungen über die Arbeiten und Ziele von Robert Filliou und George Maciunas" in *Der Hang zum Gesamtkunstwerk : europäische Utopien seit 1800*, Berlin : DAAD, pp.60-69

WILLIAMS, Emmett (1992), *My Life in Fluxus and Vice-Versa*, Thames and Hudson, Londres

WILLIAMS, Emmett, NOEL, Ann (1997) *Mr Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Thames and Hudson, Londres

WOLMAN Gil Joseph (2001), *Défense de mourir*, Éditions Allia, Paris.

WOODS Williams (septembre 1977), *Interview de George Maciunas*
KRAB Radio Seattle, Washington

YOUNG La Monte (1962), "Compositions" in *New Departure* n°4, M. Horovitz, Londres

YOUNG La Monte (1963), *LY 1961 [Compositions 1961]*, Fluxus, Wiesbaden

YOUNG La Monte, (1963), *An Anthology (An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-art, Indeterminacy, Improvisations, Meaningless Work, Natural Disasters, Plan of Actions, Stories, Diagrams, Music, Poetry, Essays, Dance Compositions and Mathematical*

Compositions), New Jackson Mac Low and La Monte Young éditeurs, 1961/1963. New York [Galerie Heiner Friedrich, Munich, 1970].

YOUNG La Monte (1965), "Lecture 1960" in *Tulane Drama Review* v.10 n°2, Tulane University, Nouvelle Orléans

YOUNG La Monte, ZAZEELA Marian (1969), *Selected Writings*, Heiner Friedrich, Munich.