

Refaire les actions artistiques du mouvement Fluxus : re-présentation ou représentation ?

Bertrand CLAVEZ

Résumé

La dernière décennie fut riche en propositions de reconstruction des pièces majeures de l'art-action, créant une réflexion spécifique sur ces pratiques de la part de critiques comme d'historiens de l'art. Ces palliatifs du caractère éphémère de ces œuvres furent plus ou moins réussis, mais visaient tous à une même fin : offrir au spectateur contemporain une expérience de la confrontation qui dépasse le seul visionnage de photographies ou même de documents filmiques et se rapproche des conditions originales de création et de perception des œuvres, compte tenu cependant de conditions de réception fondamentalement différentes. Travaillant depuis près de quinze ans autant sur que dans la mouvance Fluxus, j'ai naturellement été amené à plusieurs reprises à organiser de telles ré-effectuations dans des conditions très variées. Ces exercices ont tous eu pour caractéristique de m'engager profondément comme actant, comme historien et comme pédagogue au service d'une sensibilisation dont on peut questionner le caractère opératique mais aussi constater les transformations qu'elle génère chez les participants.

Mots-clés : Fluxus, performance, Art-action, dématérialisation de l'œuvre, événement.

Abstract

Over the last decade many proposals to reconstruct major pieces of action art have prompted art critics and historians to focus on these practices. These attempts to remedy the ephemeral nature of these works were more or less successful but they all had the same goal of offering the contemporary spectator a taste of the confrontation which goes beyond simply viewing photos or even filmed materials and evokes the original conditions in which the works were created and perceived even though the conditions of reception are fundamentally different. As I have worked both on and in the Fluxus movement for almost fifteen years, I have naturally been led to organize a number of such re-performances in a great variety of conditions. These exercises have all brought me to commit my time as an agent, a historian and a teacher both to increasing an awareness whose true effectiveness can be questioned and to observing the transformations that this awareness brings about in participants.

Keywords: Fluxus, performance, action art, dematerialization of art, event.

Parmi la diversité des pratiques contemporaines apparues au XX^e siècle, il en est une qui questionne profondément les modalités de sensibilisation et de médiation en ce qu'elle perturbe sa représentation par les outils de l'historien et du critique et ne se livre que dans une unité de temps et de lieu qui franchit mal les conditions de la reproductibilité mécanique. Cette pratique, c'est celle de l'Art-action, plus communément connue

sous le terme de « Performance » ou antérieurement de « Happening »¹. Elle consiste habituellement en une série d'actes produits par l'artiste, avec la participation ou non du public, dans un lieu et un temps donnés. Ces actes peuvent relever d'une quotidienneté absolument banale (des gestes ménagers par exemple) ou d'une violence réelle et symbolique effroyable (telles les diverses atteintes au corps de l'artiste mises en œuvre par les pratiquants de l'Art corporel) avec toutes les gradations imaginables entre ces deux extrêmes.

Les conditions ainsi énoncées montrent toute la difficulté qu'il y a à sensibiliser le public à une démarche pourtant vieille d'un siècle², puisque ces actions sont, par nature, profondément contextualisées et ne tirent bien souvent leur sens que du moment et du lieu dans lequel elles sont exécutées. De même, l'intensité ou l'ennui qu'elles génèrent ne peuvent bien souvent être complètement rendus par les moyens habituels d'enregistrement ou de restitution : les témoignages sont contradictoires, les photographies trompeuses (et trop souvent fétichisées, toute l'action se réduisant dans l'esprit du public au moment saisi par le photographe) et les films ou vidéographies, s'ils rendent compte de la singularité de l'artiste et de son geste, peinent, par leur forme essentiellement spectaculaire, à retranscrire la réception effective des œuvres par le public.

Or l'influence de certaines de ces pièces est inversement proportionnelle à leur diffusion effective à leur époque si bien que cette influence est bien davantage produite par une reconstruction fantasmagorique à partir de descriptions, qu'opérée par l'œuvre elle-même. Ce problème, corollaire classique de la dématérialisation de l'œuvre, est ici renforcé

1. Les questions de terminologie ne seront pas abordées dans ce court article, mais les pratiques actionnistes sont connues sous de nombreuses désignations telles que « Event », « Aktion », « Happening », ou encore « Performance ». Ces noms furent souvent forgés par les artistes eux-mêmes pour désigner leurs pratiques et les singulariser vis-à-vis d'autres actions similaires. Nous emploierons donc plutôt le terme générique d'« Art-action », institué en particulier grâce au colloque *Rencontre internationale et colloque interactif* sur l'Art-Action (1958-1998) tenu à Québec du 20 au 25 octobre 1998, qui permet d'éviter les mésusages de termes spécifiant une pratique particulière ou les ambiguïtés liées à la notion trop polysémique (surtout dans son acception anglophone) de « performance ».

2. On considère que ce sont les futuristes qui, à partir de 1912, ont mis en place les pratiques actionnistes par le biais des « Serata » ou « soirées futuristes » et par le développement de ce que Filippo Tommaso Marinetti, leur fondateur et chef de file, appelait le « teatro syntetico » série de saynètes impliquant profondément le public dans leur construction même. Ces pratiques furent également employées par les divers groupes dada et firent retour sur le devant de la scène artistique avec les néo-avant-gardes américaines à la fin des années 1950, tout en ayant connu une certaine permanence européenne au travers de certains gestes surréalistes (Jean-Pierre Duprey urinant sur la tombe du Soldat inconnu en juillet 1959 ou, la même année, Jean Benoît marquant son torse au fer rouge du mot « Sade » durant son *Exécution du testament du marquis de Sade* à Paris, chez Joyce Mansour, le 12 décembre) et de certaines actions lettristes (Michel Moure, grîmé en dominicain et déclamant en chaire que « Dieu est mort » à Notre-Dame de Paris pendant la messe de Pâques le 9 avril 1950).

par le désir revendiqué des artistes actionnistes d'agir dans les marges des espaces alternatifs et de contester, par cette dématérialisation, les enjeux institutionnels, sociaux, patrimoniaux et capitalistiques posés par l'œuvre d'art depuis la Renaissance. Les difficultés imposées par ces choix se sont fait immédiatement connaître des actionnistes : l'originalité, la légitimité, la reconnaissance, la primauté, l'information sont autant de conditions indispensables à l'existence de l'œuvre dans le cadre moderniste ; or le choix d'un art d'action les rend plus difficiles à établir et a bien souvent contraint ses artistes à être les chroniqueurs de leurs actions, voire les historiens de leurs mouvements, et les archivistes de leur documentation. Pourtant, en dépit de ces efforts précoces de conservation et d'établissement d'une mémoire des œuvres, nombreux furent ceux qui soulignèrent la dimension mythographique presque immédiate de l'art-action et la difficulté à endiguer cette mythologie actionniste. Ainsi Michael Kirby ouvrait-il l'introduction de son ouvrage *Happenings* publié en 1965 par ces mots :

Il y a une mythologie dominante concernant le Happening [...], ces mythes sont largement partagés et crus. Mais ils sont entièrement faux [...]. Il n'est pas difficile de savoir pourquoi ces concepts erronés se sont développés. Les mythes surgissent naturellement là où les faits sont rares³.

En outre, la nature extraordinaire de certains gestes, les rend difficilement croyables tout en légitimant les extrapolations les plus exagérées de rumeurs fantasques : ainsi, Rudolf Schwarzkogler, mort par défenestration, est-il encore bien souvent réputé mort des suites d'une émasculatation publique lors d'une action, ou encore Valie Export, actionniste féministe autrichienne bien connue, aurait menacé les spectateurs d'un cinéma porno armée d'une mitraillette et vêtue d'un pantalon à l'entrejambe largement découvert, alors que cette action avait été menée dans le cadre d'un festival de films d'art et essai. En revanche, Chris Burden s'est réellement fait tirer une balle de 22 long rifle dans le bras, Stelarc s'est réellement suspendu à des câbles par le biais d'hameçons passés au travers de sa peau et Serge III Oldenbourg a bien joué à la roulette russe sur la scène de l'American Center en 1966 en tant qu'œuvre d'art.

Ces quelques exemples montrent aisément combien il est difficile de départir le mythe de la réalité, combien la nature profondément événementielle de l'art-action favorise toutes les déformations mais également

3. KIRBY (Michael), *Happenings: an illustrated anthology*, New York, Dutton, 1965 : « *There is a prevalent mythology about happenings [...], these myths are widely known and believed. But they are entirely false. It's not difficult to see why these spurious concepts developed. Myths naturally arise where facts are scarce.* »

combien la transmission de cette connaissance fait essentiellement appel aux ressorts du folklore oral. Bengt af Klintberg, anthropologue et folkloriste suédois bien connu mais aussi artiste actionniste dans les années 1960 a souvent relevé l'importance de cette question de la mémoire orale dans la transmission de l'histoire de la performance⁴. Au fond, nous aurions ici affaire à une chanson de geste(s) au sens le plus littéral du terme, qui publicise l'événement sans jamais le répéter et manifeste sa vérité symbolique au prix de son exactitude historique : l'anecdote mythifiée, sa part picaresque et exemplaire, vertueuse donc, est plus agissante sur le réel que l'acte authentique qui en constitue le point d'origine, tout en étant garant de l'effectivité esthétique de l'œuvre.

Une des solutions expérimentées pour retrouver une forme de confrontation physique aux œuvres actionnistes et contourner l'écueil de la mythification, consiste à les rejouer en s'appuyant sur les documents, témoignages et autres instructions ou partitions préparatoires disponibles afin d'offrir aux spectateurs une expérimentation directe des œuvres. Ces reconstitutions sont classables en plusieurs types, entre celles remontées par leurs auteurs, celles réinterprétées par de jeunes artistes et celles produites par des étudiants ou des comédiens. De même, les lieux de ré-effectuation peuvent varier du musée à l'université en passant par une association culturelle en mal d'animation locale. Il est donc très difficile de se prononcer sur la qualité *a priori* de ces expériences et certaines réalisations prestigieuses, telles que les ré-effectuations menées par une des stars de la performance, Marina Abramović, pour un des musées les plus richement dotés du monde, le Guggenheim de New York, ont montré en leur temps que des moyens illimités ne suffisaient pas à produire une reconstitution satisfaisante⁵. En outre, pour certains critiques, les conditions mêmes de l'art-action interdisent implicitement la répétition : à la différence d'un numéro de cirque ou d'un spectacle de music-hall dont la virtuosité tient justement dans leur capacité à être répétés, l'authenticité de l'acte ne souffre pas sa réédition sinon sous l'angle de la parodie comme le rappelle le poncif marxiste. Peggy Phelan dans *Unmarked: the Politics of Performance*, rappelait combien l'art de la performance se trouvait profondément ancré dans le corps actant, dans cette « suspension entre la matière physique "réelle" du corps performant et l'expérience

4. Voir par exemple : KLINTBERG (Bengt af), « Fluxus Games and Contemporary Folklore: on the Non-Individual Character of Fluxus Art », *Konsthistorik Tidskrift* (Suède), 1993, vol. 62, n° 2, p. 115-125.

5. ABRAMOVIĆ (Marina), *Seven Easy Pieces*, sept soirées de sept heures de ré-effectuation de sept performances « historiques » (dont deux de Abramović elle-même), New York, Solomon R. Guggenheim Museum, à partir du 9 novembre 2005.

psychique de ce qui est incarné », c'est-à-dire « l'Être lui-même » « rendu temporairement visible⁶ ». Et elle poursuivait en affirmant combien toute ré-effectuation, ce qu'elle nomme « une tentative de rejoindre l'économie de la reproductibilité », est d'abord « la trahison et l'amoindrissement de la promesse de sa propre ontologie⁷ ».

Cette spécificité grève les différentes répétitions qui ont pu être mises en œuvre ces dernières années bien que celles-ci aient également eu pour effet bénéfique de replacer les actions dans une forme de réception tangible. À l'image de leurs premières versions, de telles démarches de ré-effectuation n'excluent ni l'impondérable ni l'interprétation mais il leur est souvent reproché leur aspect pédagogique, leur dimension de médiation culturelle et, au fond, leur désengagement expérimental au profit d'un spectacle dont l'éventuelle intensité ne peut être comparée qu'aux reconstructions fantasmatiques bâties sur les documents originaux. Enfin, il leur est reproché d'être présentées de façon ambiguë comme l'œuvre elle-même, comme la réincarnation de l'action originelle ou, pire encore, d'en être la conservation patrimoniale la plus pertinente.

Ces critiques sont sans doute recevables, de même que les ré-effectuations ou réactivations (ce sont parfois deux choses bien différentes) peuvent sans doute contribuer à enrichir, au-delà de ce que pourraient apporter les seuls documents de l'œuvre, la perception que le public peut se faire d'une œuvre actionniste. À la manière des reconstitutions archéologiques (ateliers de taille de silex, reconstitutions de pirogues monoxyles ou pratique du battage à l'ancienne) qui sensibilisent le public aux gestes et techniques révolus, les ré-effectuations de Happenings collectifs ou de Performances permettent de réintroduire de la durée et de l'interaction là où les documents photographiques et vidéographiques avaient instauré de la frontalité et une forme de sacralisation de « l'instant fertile », tropisme éculé du classicisme pictural et du photojournalisme réunis. La dimension pédagogique des ré-effectuations a donc une véritable utilité quant à la sensibilisation du public puisqu'elle replace l'art-action au cœur de son empirisme existentialiste : bien qu'elles n'offrent pas l'expérience initiale et que leur réception diffère

6. PHELAN (Peggy), *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, p. 167-168 : « Performance art usually occurs in the suspension between the "real" physical matter of "the performing body" and the psychic experience of what is to be embodied... Performance boldly and precariously declares that Being is performed (and made temporarily visible) in that suspended in-between. »

7. *Ibid.*, p. 146-152 : « To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology [...]. Performance is the attempt to value that which is nonreproductive, nonmetaphorical. »

nécessairement par l'écart qui sépare les deux publics, celui d'alors et celui d'aujourd'hui, elles n'en constituent pas moins, pour ceux qui la traversent, une expérience sensible d'une authenticité pas plus contestable que les reconstructions qu'opère l'entendement au vu des documents d'époque. Le rôle que l'on attribue à ces ré-effectuations est donc, nous l'avons vu, largement tributaire de choix idéologiques, et ne saurait éviter les manipulations de tous côtés, avec une alternative qui serait plus légitime que l'autre. Pourtant, il est peut-être un type d'art-action qui échappe à ce dilemme, et qui fut précisément l'objet de nombreuses ré-effectuations dont certaines furent produites à mon instigation, c'est celui de l'*Event Fluxus*.



Dick HIGGINS, *Constellation*, Couvent dominicain de La Tourette, mars 2003
(cliché 4T FluXuS).

Participants (*de g. à d.*) : Alexandra Koeniguer, Evguenia Ianouri, X, Evangelos Athanassopoulos, Frère Renaud, Giuliano Sergio, Bertrand Clavez, Ken Friedman.

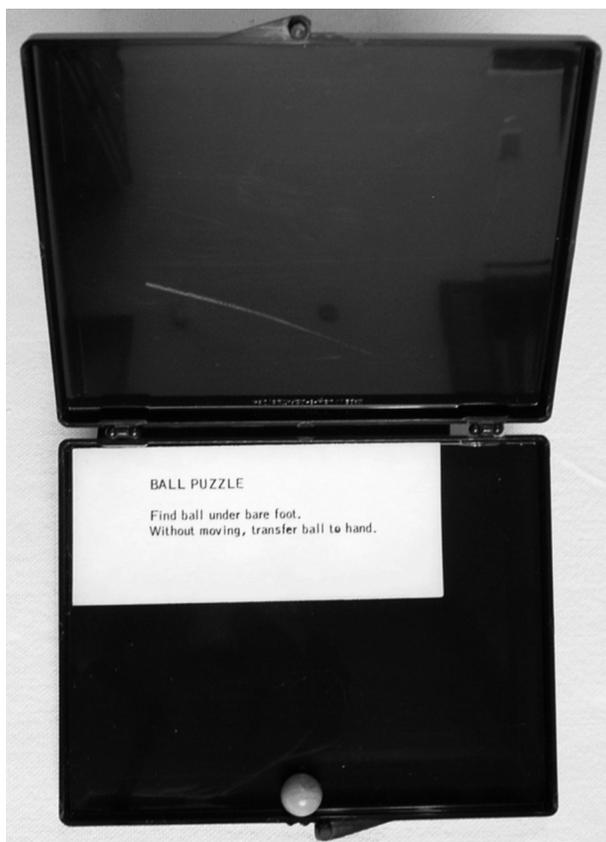
Concert Fluxus organisé par Ken Friedman, Ben Patterson et 4T FluXuS à l'occasion du colloque *Fluxus et la France*, organisé par les Rencontres Thomas More, Centre culturel couvent de La Tourette, en collab. avec 4T FluXuS, le centre de recherches interdisciplinaires en art contemporain Pierre Francastel (université Paris X-Nanterre), 29 au 30 mars 2003. Réalisé dans la chapelle du couvent conçu par Le Corbusier, avec la participation des frères dominicains, ce concert fut spécifiquement pensé par Ken Friedman (qui est unitarien et dont l'épouse est pasteur) en regard de la destination religieuse du lieu en privilégiant des pièces insistant sur la dimension spirituelle et contemplative de l'Événement.

En effet, l'*Event*, ou Événement⁸, terme fondé par George Brecht dans le courant de l'année 1959 pour décrire les actions qu'il élaborait dans le cadre des cours de John Cage à la New School for Social Research, se caractérisa très tôt par sa dimension impersonnelle et par son caractère intime : s'il n'implique guère le spectateur dans sa réalisation, l'Événement est ouvertement posé comme réalisable par n'importe quel interprète et implique totalement celui qui l'agit. Il ne prend donc complètement son sens qu'à partir du moment où il est effectué, ce qui est souvent très facile compte tenu de la simplicité des instructions données par la partition et de la banalité des accessoires nécessaires à son interprétation : l'un (*word event*), ne comporte qu'un simple mot (*exit*), l'autre demande de nettoyer un violon le plus méticuleusement possible (*Violin Solo*), un troisième suggère de transférer de l'eau d'un récipient dans un autre (*Drip music*). Si certains peuvent interroger l'interprète (*Center* dit simplement une pièce pour piano), c'est plus souvent dû au laconisme des instructions qui laisse une latitude interprétative immense qu'à une difficulté conceptuelle ou pratique. Envoyés sous forme d'art postal, les petits bostols comportant les partitions laissèrent d'ailleurs leurs premiers récipiendaires interdits quant à leur signification : s'agissait-il de poèmes, de partitions ou de *koans*, ces petites anecdotes bouddhistes au sens mystérieux ? Convenait-il de méditer dessus, de s'en délecter ou de les réaliser ? Brecht ne s'embarrassait pas de modes d'emploi et laissait à chacun le soin de trouver l'usage qui lui convenait de l'Événement qui lui avait été adressé. Lui-même les avait interprétés dans la classe de Cage et à quelques autres occasions devant des publics restreints, mais il n'accordait aucune préférence à la mise en acte des Événements sur tous les autres modes de réception élaborés par les amis qui recevaient ses bostols.

Pour toute une série de raisons et de péripéties qu'il serait trop long de relater ici, les Événements de Brecht formèrent l'ossature des pièces interprétées et créées par les artistes de Fluxus tant en Europe qu'aux États-Unis et ailleurs à partir du début des années 1960. Joués sur scène, devant des publics parfois importants, et interprétés de façon provocante afin de ridiculiser les attentes de ce que George Maciunas, le fondateur de ce mouvement nébuleux et fluctuant, appelait « la culture sérieuse » et singulièrement celles de la musique — qu'elle fût classique ou contemporaine — les Événements furent bien souvent interprétés

8. La formulation française avec majuscule signale ici qu'il s'agit de l'*Event* au sens brechtien et non de l'événement au sens large.

par d'autres que leurs auteurs, et régulièrement, selon des approches très différentes de celles que ceux-ci avaient imaginées. Au fil des années, ces pièces se sont donc constituées comme un véritable répertoire et se sont également transformées au gré des supports auxquels les soumettaient les artistes : devenues jeux interactifs au moment des productions de « Fluxkits » par Maciunas⁹, elles ont pu prendre des formes filmiques (Fluxfilms), voire radiophoniques ou vidéographiques (je pense



George BRECHT, *Games & Puzzles*, 12x10, New York, Fluxus ed. 1965
(cliché 4T FluXuS, coll. Bertrand Clavez).

Une des nombreuses versions des kits Fluxus produits par Maciunas à partir des propositions des artistes : à charge pour l'acheteur de trouver le moyen de se distraire avec son « objet dard ».

9. Après son retour aux États-Unis fin 1963, Maciunas se lança dans ce qui avait toujours été son projet, l'édition de multiples et de brochures conçues à partir des propositions d'Événements soumises par les artistes de Fluxus. Ces multiples prirent très souvent l'apparence de boîtes de plastique contenant de menus objets et des instructions plus ou moins limpides. Ce sont ces boîtes qui sont désignées génériquement par le terme « fluxkit ». Ainsi, le fluxkit de Ben Patterson contenant un savon en forme de tranche de citron et une serviette en papier sur laquelle est imprimée cette instruction : « wash your face with these objects » (lavez votre figure avec ces objets).

ici au travail de Joe Jones qui, à la fin de sa vie en 1990, réalisa un petit film sur Fluxus et ses œuvres en utilisant un programme de création de jeux vidéos d'Atari).

La plasticité de leur traduction formelle est inscrite au cœur de la conception qui les sous-tend, puisque, à la manière des « kits » de l'industrie, qui désignent des objets à assembler soi-même à partir d'éléments pré-produits (« votre propre TSF à la portée de toutes les bourses et très facilement » proclame une publicité de l'époque dans *Sciences et vie*), les Événements sont des œuvres d'art à réaliser soi-même caractérisées par leur facilité de réalisation et leur coût d'une modicité exemplaire. Cet aspect de « *Do-it-yourself* » inhérent aux Événements fut accru encore par l'orientation que Maciunas donna à Fluxus, puisqu'il considéra toujours que les soirées Fluxus qu'il désignait sous le terme de concert ou de festival, avaient un but essentiellement pédagogique. Il s'agissait, au travers de ces pièces, de déplacer les représentations du public afin que « l'homme [puisse], de la même manière qu'il fait l'expérience de l'art, faire l'expérience du monde concret qui l'entoure (des idées mathématiques à la matière physique) ». En effet, si tel était le cas, « il n'y aurait nul besoin de l'art, des artistes et autres éléments "improductifs"¹⁰ », ce qui, *in fine*, constituait le but révolutionnaire qu'il poursuivait.

Leur but, tel que Maciunas l'avait compris tout du moins, visait donc à produire les conditions d'une expérience à faire vivre au manipulateur des accessoires de l'Événement. Henry Martin soulignait ainsi, dans son ouvrage sur Brecht¹¹, combien les Événements consistaient essentiellement en une manipulation d'objets, par-delà l'identité du corps actant, comme si la pièce ne trouvait son sens que dans l'agissement autonome des objets. Dès lors, ré-effectuer ces pièces consiste plutôt à poursuivre leur actualisation qu'à les installer dans une pratique de simulacre patrimonial. La ré-effectuation ne fait que s'ajouter à la longue liste des activations précédentes et ses interprètes à la cohorte de leurs prédécesseurs célèbres et anonymes. Sans doute qu'aujourd'hui ces ré-effectuations ne déclenchent plus l'ire de certains spectateurs comme lors du premier festival Fluxus de Wiesbaden en septembre 1962 quand les affiches annonçant le festival s'ornaient du graffiti « *die Irren sind los* » (les fous sont lâchés), mais les interactions ne manquent cependant pas

10. MACIUNAS (George), « Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art », texte prononcé à l'occasion de *Kleines Sommerfest: after John Cage*, Wuppertal, Galerie Parnass, le 9 juin 1962, trad. de l'américain par Nicolas Feuillie dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus dixit: une anthologie*, vol. I, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 147.

11. MARTIN (Henry), *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multipla, 1978.

de se produire. Ainsi, en juin 2002, lors d'une série de concerts Fluxus que notre association¹² avait organisée à la Ménagerie de verre à Paris, l'interprétation de *Piano Activities* dans la rue le jour de la Fête de la Musique avait déclenché la colère de riverains qui nous abreuvèrent d'insultes et finirent par nous bombarder avec des pots de géraniums lancés depuis le troisième étage sur les spectateurs. La pièce, qui consiste à détruire un piano *en tant que musique* (concrète, ajouterait Maciunas) était interprétée par certains des artistes qui l'avaient créée à Wiesbaden quarante ans plus tôt (Ben Patterson et Alison Knowles, ainsi qu'Eric Andersen et Willem de Ridder qui n'étaient pas à Wiesbaden mais participèrent à Fluxus dès décembre 1962).



Ben PATTERSON, *King Lear*, Centre culturel Suisse, Paris 5 mai 2003, l'équipe de 4T FluXus presque complète (cliché Claudia Clavez).

Cet événement, tenu dans le cadre d'un festival Polyphonix, ne devait pas voir la participation de 4T Fluxus. Il n'a tenu qu'à la malice de Ben Patterson, qui réalisa à l'occasion une version toute personnelle de *King Lear* (en 14 minutes, jouée devant un film muet de la pièce de Shakespeare projeté sur un écran en fond de scène), que notre association participât : en effet, le nombre important d'acteurs de la distribution (assassinés les uns après les autres en un grand tas) permit de nous impliquer dans le projet, ce que nous fîmes à visage découvert (en dépit des masques que nous portions) par le biais de ces tee-shirts siglés.

12. 4T FluXus (prononcer Forty Fluxus) avait été créée par mon épouse et moi-même afin d'organiser des événements culturels et scientifiques à l'occasion des quarante ans de Fluxus. Essentiellement composée de doctorants et d'étudiants de l'université Paris-X Nanterre, elle réalisa entre 2001 et 2003 une quinzaine de concerts Fluxus et deux colloques internationaux (*Fluxus le temps à l'œuvre*, École nationale supérieure des télécommunications (ENST) du 21 au 22 novembre 2002, *Fluxus et la France*, Couvent de la Tourette, Rencontres Thomas More, 29 au 30 mars 2003). Ces activités sont aisément visibles sur le site de l'association, <<http://www.4t.fluxus.net/>>.



Philip CORNER, *Piano Piece*, Charles Dreyfus, Willem de Ridder, Alison Knowles, Eric Andersen, Ben Patterson, Ménagerie de verre, Paris 21 juin 2003 (cliché Didier Tataro).

Cette pièce, qui mène à la destruction musicale d'un piano, fut la pièce phare du Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik (Festival international de Musique très nouvelle), Wiesbaden, 1^{er} au 23 septembre 1962 et a été de nombreuses fois réinterprétée depuis. Lors de cette séance cependant, du fait de la Fête de la musique, nous avons décidé de sortir le piano, le public et les artistes dans la rue en performant *Clapping* de Alison Knowles, afin de le détruire en associant tout le public nombreux en cette soirée dans cet arrondissement bien doté en établissements de nuit (la barrière que l'on voit au premier plan, n'est pas là pour séparer le public des artistes mais est fixée au sol pour empêcher les véhicules de se garer dans le cadre du plan Vigipirate). Les passants interloqués se sont bientôt agglomérés et ont largement apprécié ce spectacle en dépit de la vindicte d'un riverain qui nous bombarde par la suite de pots de géraniums.

Bien qu'elle fût au goût du public et d'une partie de la foule assemblée par la Fête de la Musique, elle n'en fut pas moins encore capable de susciter ces réactions d'une extrême agressivité. C'est d'ailleurs régulièrement le cas avec les pièces de Fluxus qui impliquent la destruction d'un instrument de musique comme un violon ou un piano, elles ne manquent jamais de produire encore aujourd'hui une désapprobation souvent silencieuse mais néanmoins marquée¹³... et un délicieux sentiment de jouissance libératoire (à bon compte) pour ceux qui la réalisent.

13. Cette réaction est d'ailleurs anticipée et programmée par les organisateurs de concerts qui enchaînent par exemple *Falling event* de Brecht, durant lequel un violon descend avec grâce et lenteur des cintres,



Nam JUNE PAIK, *One For Violin Solo*, Ben Patterson, Bertrand Clavez, 21 juin 2003
(cliché Didier Tatar).

Dans cette œuvre du Coréen Nam June Paik, le violon est habituellement fracassé sur une table ou un socle. La version de Ben Patterson (également réalisée dans une version proche en 1989 à l'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris) consistait à me l'écraser sur le crâne. Entre adoubement et meurtre rituel de l'historien de l'art suivant les spectateurs, ce geste reste pour moi celui qui impliqua la plus grande tension que j'aie ressentie dans une action : voir le visage des spectateurs qui surveillaient l'élévation majestueuse du violon, savoir ce qui allait se produire sans pouvoir deviner quand cela allait arriver fut véritablement un supplice. Le casque « bol » que je porte est celui que je porte habituellement en deux-roues et j'avais pu déjà en éprouver la résistance, mais pour plus de sûreté, nous l'avions essayé le matin même, après une nuit de fête avec les autres artistes réunis pour cette série de concerts et les membres de 4T FluXuS, à coups d'annuaires téléphoniques particulièrement douloureux à sept heures du matin en pleine gueule de bois. Finalement, tout s'est bien passé, j'ai sursauté à l'impact et le violon n'a pas survécu sauf sous forme de souvenir et de fragments.

Les pièces Fluxus présentent donc des caractéristiques idéales pour faire l'objet de ré-effectuations et de réappropriations par les étudiants et jeunes artistes dans le cadre d'ateliers ou de spectacles universitaires puisqu'elles sont conçues dès leur origine comme des dispositifs pédagogiques et comme un répertoire sans interprète incontournable. Enfin, elles font l'objet de programmations régulières avec ou sans la présence d'artistes

puis *Violin Solo* du même auteur, qui consiste à nettoyer le violon et enfin *Do the best you can* de La Monte Young, dans laquelle un spectateur volontaire est appelé afin qu'il joue de tout son cœur un morceau après avoir accordé le violon. Sitôt cette pièce terminée, est jouée *One for Violin Solo* de Nam June Paik au cours de laquelle le même violon qui vient de faire entendre son chant du cygne est magistralement fracassé sur une table... ou sur le crâne d'un historien de l'art comme ce fut mon cas lors de ces soirées à la Ménagerie de verre.

Fluxus et une certaine tradition interprétative s'est donc instaurée tout comme une connaissance largement partagée de cette tradition (quoique ce terme puisse sembler paradoxal ici).



George MACIUNAS, *Piano composition for Nam June Paik*,
Astrid Thibert, Brigitte Di Giusto, Adrien Nuguet, Gaëtan Clavez, Bénédicte Maselli
(cliché Dominique Gauthey).

Cette composition est un clin d'œil de Maciunas, le principal animateur et porte-parole de Fluxus, à Nam June Paik qui, avant que d'inventer l'art vidéo, fut un pianiste et musicologue émérite (il soutint sa thèse avec Wolfgang Fortner et collabora au Studio de musique électronique de Radio Cologne avec Karlheinz Stockhausen) et un actionniste formidable, capable de shampooiner John Cage en plein concert avant de lui trancher sa cravate d'un coup de ciseaux, de faire le violoncelle humain avec sa partenaire Charlotte Moorman ou de se renverser un seau d'eau sur la tête en guise de solo dans un opéra de Stockhausen. L'une de ces trois partitions consiste à repeindre le piano avant de clouer une à une les touches du clavier.

Monter de tels concerts présente de nombreux avantages : d'abord, l'aspect strictement patrimonial et documentaire est rapidement balayé par l'expérience de l'interprétation elle-même qui pose des problèmes très pratiques en même temps qu'elle produit des effets insoupçonnés. Al Hansen dans son ouvrage pionnier publié en 1965, notait déjà que les « happeners » avaient une perception du quotidien profondément bouleversée par cette pratique mais que les spectateurs eux-mêmes éprouvaient la sensation que le happening se poursuivait après son achèvement

et que leur sensibilité s'en trouvait affectée durablement par la suite¹⁴. Un phénomène très similaire s'est régulièrement produit avec les étudiants qui se sont impliqués dans des concerts ou des ré-effectuations, parfois sur le ton de la blague mais au fond toujours de façon réelle. Ainsi, je me rappelle que, faisant cours après avoir réalisé un atelier avec Alison Knowles à l'université Lumière-Lyon-2¹⁵, nous avons été interrompus par une répétition en plein-air, dans la cour intérieure du bâtiment, de l'Ensemble du département de musicologie. Or, cet impromptu charmant en ce printemps ensoleillé fut bientôt magistralement attaqué par un concert en staccatos de marteaux-piqueurs, lancé depuis un bâtiment universitaire voisin en réfection totale. La rivalité entre ces deux sons (aucune des deux sections instrumentales ne semblant vouloir s'avouer vaincue) produisait certes un effet extraordinaire mais tout ce qui aurait pu relever de la nuisance nous apparut bien davantage comme un concert exceptionnel, pur produit de l'indétermination cagienne, sensibilisés que nous étions encore, mes étudiants et moi, à ces occurrences indicibles et imprévisibles de l'expérience esthétique au terme d'une semaine de travail acharné avec Alison et d'un concert des plus touchants mené par une équipe étudiante enthousiaste.

Cet enthousiasme est sans doute le trait commun de toutes les expériences de ré-effectuation que j'ai menées dans un cadre pédagogique, parce que ces réalisations supposaient de la part des étudiants qui s'y engageaient un investissement total : pas facile de trouver un piano à démolir, une demi-douzaine de chapeaux melons, des kilomètres de papier journal, des vestes de smoking à couper en deux et des dizaines d'autres accessoires nécessaires avec des financements extraordinairement limités¹⁶ ! y parvenir impose que des liens de solidarité se créent

14. HANSEN (Al), *A Primer of Happenings and Time/Space Art*, New York, Something Else Press, 1965, p. 34 : « *Many people have told me that, after leaving a happening in my loft, the happening seemed to follow them home. An altercation between two cab drivers, a person knocking a jug of wine that had been on the windowsill out into the street, a woman screaming for her children, a bum standing talking to the moon on a street corner, fire engines going by — spontaneity, surprise, happenings!* » (« Beaucoup de gens m'ont dit que, après avoir quitté un happening dans mon loft, le happening semblait les poursuivre jusqu'à la maison. Une altercation entre deux chauffeurs de taxi, quelqu'un qui balance dans la rue une bouteille de vin qui était posée sur le rebord de la fenêtre, une femme qui crie après ses enfants, un clochard qui parle à la lune, debout à un coin de rue, des camions de pompiers qui passent — spontanéité, surprise, happenings ! »).

15. KNOWLES (Alison), *Time Samples*, exposition organisée par l'université Lumière-Lyon 2, Musée des moulages, Lyon, 2 au 26 mai 2007, atelier et concert Fluxus le 9 mai.

16. Sans parler des budgets universitaires alloués à ce type d'activités qui sont toujours largement en deçà de ce que l'on souhaiterait mais constituent cependant, pour les structures qui les financent, un effort considérable ; je fournirai un seul chiffre qui fera sans doute comprendre à tous ceux qui ont déjà organisé des événements à quelles acrobaties hautement créatives nous nous sommes livrés pour que notre projet aille au bout de sa réalisation : le budget total de 4T FluXuS, financement



Newspaper Music, Alison Knowles et tout l'atelier de Lyon 2, 9 mai 2007
(cliché Dominique Gauthey).

Cette pièce d'Alison Knowles constitue l'exemple parfait de la dichotomie violente qui sépare la simplicité de sa formulation, la pauvreté de sa restitution documentaire et la richesse de son expérience vécue : fondée sur le caractère international des artistes de Fluxus, elle propose à l'orchestre de lire les journaux du jour dans les différentes langues maîtrisées par les membres du groupe (allemand, anglais, italien, français, portugais, grec, serbo-croate, turc, etc.) tandis que le chef d'orchestre a pour responsabilité d'isoler des solistes, de lancer des chœurs, d'accroître le volume sonore ou de le réduire à un chuchotement, provoquant ainsi, au gré de son intuition et de notre aptitude à suivre ses indications en même temps que nous lisons le texte que nous découvrons, une polyphonie extraordinaire.

entre les différents intervenants, qu'une logistique de l'improvisation se mette en place (je conserve le souvenir ému de déménagements de pianos à l'arrière de voitures empruntées à des parents ou en équilibre précaire sur des remorques trop petites... sans oublier les étages à descendre en les portant dans les escaliers, tout comme je me rappelle comment les parents artisans de bouche d'un étudiant actif dans 4T FluXuS avaient préparé des repas aussi pantagruéliques que gratuits pour toute l'équipe d'organisation et les artistes) mais aussi qu'une compréhension intime des pièces s'élabore pour chacun des participants. Cette intériorisation, couplée aux efforts nécessaires pour que la pièce ait lieu, a toujours produit

des colloques (et de leur traduction simultanée), rémunération des artistes et du transport compris, fut de 15 000 euros sur trois ans ! Je précise que les artistes furent systématiquement rémunérés ce qui n'a jamais manqué de surprendre les structures qui nous accueillèrent et que, chaque fois que nous étions décisionnaires sur la billetterie, les événements furent gratuits.

des interprétations d'une grande sensibilité dans lesquelles la part comique ou parodique, bien que toujours présente, ne masquait pas la part profondément esthétique, gestuelle et temporelle des partitions. Signe d'une réception différente de celle des années 1960 sans doute — durant lesquelles la dimension potache des pièces prenait le dessus — mais aussi d'une recherche de sens de la part des interprètes, j'ai souvent eu le sentiment, à regarder mes étudiants acter ces pièces que je connais si bien sous le patronage bienveillant d'un artiste de Fluxus, et à contempler le public toujours nombreux de ces ré-effectuations, qu'au fond, leur interprétation contemporaine d'un répertoire vieux de cinquante ans était une chance pour que ces pièces révèlent leur nature véritable et que nous les voyions, non comme le public les percevait en 1962, mais comme les artistes Fluxus les considéraient entre eux : comme de véritables œuvres... l'humour en plus.



Alison KNOWLES, *make a salad + celebration in red*, 9 mai 2007
(cliché Dominique Gauthey).

Ces deux pièces d'Alison Knowles furent réalisées par les étudiants d'histoire de l'art de l'université Lyon 2 à l'occasion de l'exposition Alison Knowles au Musée des moulages sus-citée, exposition suggérée par Brigitte Di Giusto, une étudiante qui travaillait également au musée des beaux-arts de Lyon et qui en fit le projet dans le cadre d'un stage. Elle me proposa alors d'en être le commissaire et c'est sur cette base que je structurai une équipe d'étudiants et un atelier. Alison resta à Lyon une semaine et anima avec beaucoup de générosité cet atelier dont je pense que l'on peut dire, sans crainte d'être contredit, qu'il changea profondément la vie de ses participants : tout comme pour 4T FluXUS (dont certains membres firent d'ailleurs le déplacement), l'engagement dans une pratique, l'éclaircissement quant aux motivations qui les animaient dans leurs études, l'envie de continuer à travailler au plus près de l'art et de la recherche furent sans doute les découvertes majeures de cette expérience pour les étudiants. L'un est devenu collectionneur, l'autre artiste, une autre encore finit sa thèse à Rennes, une dernière fut chargée de recherches à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA). Une danseuse contemporaine, une metteuse en scène, une associée dans une galerie d'art, une éditrice complètent le tableau de ces itinéraires construits à partir de cette expérience fondatrice.

Loin d'être un acte froid aux finalités objectives et scientifiques, on le voit bien, les ré-effectuations Fluxus sont plutôt pour moi l'occasion d'éprouver ma sensibilité au monde, de renouveler mon attachement sensuel à un quotidien plein de surprises et d'arrangements (au sens des arrangements de Brecht) de hasard et de comprendre combien ce rapport au monde est également un positionnement autant esthétique que politique : esthétique car j'ai rarement vu des œuvres capables de déplacer à ce point les fonctionnements et les représentations chez ceux qui les ont éprouvées (et je songe ici aux nombreux étudiants qui, au terme de ces expériences, ont trouvé une conviction, une orientation, une confiance, et peut-être avant tout une liberté, qui leur ont donné le courage d'affronter leurs véritables désirs), politique¹⁷ car aucun de ces déplacements ne peut s'opérer sans que la position sociale et statutaire ne s'en trouve bouleversée à terme. Jouir du quotidien, et jouir au quotidien, ne signifie pas que l'on se contente de ce qui se présente mais que, comme dans un Événement, on repère et utilise les contraintes qui feront que, selon l'aphorisme tant de fois cité de Robert Filliou, « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».

Le seul inconvénient que je verrais peut-être à de tels moments vient de ce que l'efficacité empirique extraordinaire de ces pièces si pauvres en apparence (quelques mots sur un bristol capables de susciter un monde à part entière) a tendance à dévaluer totalement la pompe empestée, le lyrisme superfétatoire et le didactisme conceptuel d'une bonne part de la production artistique contemporaine qui révèle, à l'aune de la légèreté des moyens mis en œuvre par Fluxus et de sa dimension *nomadologique*¹⁸, son formalisme quasi-étatique de machine de guerre esthétique. Ken Friedman voyait Fluxus comme un virus¹⁹, une contamination qui changeait à jamais le regard que ceux qui le contractaient posaient sur l'art et sur la vie (et sa vie peut sans doute en témoigner, lui qui quitta tout à seize ans pour rejoindre cette aventure). Je crains fort, à la lumière de cette décennie d'expériences de ré-effectuations, que la virulence de ce virus, pour être moins marginalisant qu'elle ne le fut, n'en demeure pas moins merveilleusement active.

17. Politique aussi car les mêmes étudiants qui avaient performé avec Alison Knowles n'ont pas tardé à récupérer des Événements Fluxus pour en faire des pièces de rue protestataires lors des grèves de 2009 contre la loi relative aux libertés et responsabilités des universités (LRU).

18. Voir la très belle thèse de VAN DER MEIJDEN (Peter), *Nomads and Monads. Fluxus as Infrastructure. Germany, Denmark and Holland, 1962-1966*, Université de Copenhague, décembre 2009.

19. FRIEDMAN (Ken) (ed.), *Fluxus Virus 1962-1992*, Cologne, Galerie Shüppenhauer, 1992.



*Fluxus Cleaning Event Hi red Center, contestation de la LRU
(cliché 4T FluXuS).*

Dans le cadre des manifestations en opposition à la loi LRU et au terme de mois de grève, les étudiants qui avaient participé à l'atelier «Alison Knowles» eurent l'idée de proposer un concert Fluxus de rue (chose qui avait été inaugurée par Ben Vautier à Nice en 1963) en guise de cours de rattrapage au sein des diverses actions d'enseignement alternatif établies par les enseignants afin que les étudiants ne se trouvent pas trop démunis au moment des examens. Ce concert visa donc la réunion de pièces de rue et de pièces aussi ludiques que subversives tout en étant un travail de reconstitution documentaire important. Parmi ces pièces on peut relever *A very lawfull dance for Ennis* de Ben Patterson (1961) qui demande que l'on traverse la rue au feu piéton (bien agencée sur un carrefour par plusieurs groupes qui traversent incessamment, on arrive très rapidement à bloquer totalement la circulation sans jamais se mettre hors la loi puisqu'on ne traverse qu'au «vert»), ou encore, comme ici, *Street Cleaning Event* du Hi Red Center, un groupe d'actionnistes japonais associé à Fluxus et qui consiste à nettoyer avec une grande méticulosité une portion de rue, en l'occurrence, l'entrée de l'université Lumière-Lyon 2 sur les quais du Rhône, juste devant le bâtiment de la présidence. Cette série d'actions fut un succès considérable et mobilisa des dizaines d'étudiants qui se sensibilisèrent ainsi à Fluxus.