Document generated on 08/06/2025 2:46 a.m.

Inter
Art actuel

... Fluxus... dénouement

Charles Dreyfus

Number 99, Spring 2008

URI: https://id.erudit.org/iderudit/45526ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Dreyfus, C. (2008). ... Fluxus... dénouement. *Inter*, (99), 13–19.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

… Fluxus … dénouement

■ CHARLES **DREYFUS**

Charles Dreyfus, pour un temps ancré au centre du monde, Perpignan la Catalane chère à Dali, a repris 35 ans plus tard sa thèse sur Fluxus. Il est l'un des artistes de la galerie Lara Vincy, rue de Seine à Paris. Il multiplie à souhait les performances à travers le monde. Aussi bien dans son art que dans ses performances, le jeu sur les mots et la poésie mise en situation font de lui un plasticien-poète et un poète-plasticien où l'esprit sérieux a peu de prise. Parallèlement à ses créations, il développe un travail critique sur l'art contemporain en particulier dans la revue *Inter, art actuel* où il coordonne depuis plus de 15 ans le réseau France-Europe.

Dès que j'ouvre une encyclopédie ou un dictionnaire à la rubrique « Fluxus », je tombe sur un tel mélange d'approximations hors sujet, de confusions, de contre-sens et plus encore… d'âneries sans nom… que cela glisse comme l'eau sur les plumes d'un canard. Un peu comme lorsqu'on assiste à un événement et que le lendemain on en lit la version journalistique. Il y a plusieurs années lors d'un colloque à Clermont-Ferrand, j'avais un petit peu dévoilé ma vie, racontant que j'avais commencé par faire des études de droit. À la suite d'une « bavure » un peu pénible que je tentais d'oublier – poursuivais-je –, j'avais été remercié par la police, corps où j'avais eu la faiblesse de m'engager. À la fin de mon rappel historique sur Fluxus, fort académique ma foi, l'ancien doyen de l'université était venu me féliciter pour cette pure fiction. En l'occurrence Fluxus ! Le soir même une amie, qui croyait bien me connaître, voulut en savoir davantage sur mon passage par la force publique. Déjà à Wiesbaden en 1962, *Die Fluxus Leute* sut se dégager du lot.

Une certaine aura en ce qui concerne Fluxus, où le Pékin trouve un esprit de contestation, quelque chose d'anti-institutionnel. J'ai l'impression que cela perdure : je l'ai constaté encore récemment avec Ben Patterson et Ben Vautier en octobre dernier à Athènes au musée Benaki, lors de *Fluxus c'est gratuit*. On aurait dit que l'institution nous craignait, « Fluxus l'imprévisible », tout en ayant manifesté une « admiration » pour ce que nous représentions.

Personne n'est plus sensé ignorer Fluxus qui a son article dans le non moins prestigieux *Petit Larousse illustré*. Comment imaginer cela lorsque je m'attelais à ma thèse en 1973…

Comme le prétend le début de la préface du premier numéro de la revue *La révolution surréaliste* datée du premier décembre 1924 :

> [l]e 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 prolifère, 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, allaient prendre corps dans le monde occidental d'autres mouvements.

Tout se passait 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[1]. » 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 d'un interprète – qui donne à entendre le silence – entraîne du même coup qu'il est tout aussi vain

> John Cage, *À la recherche du temps perdu*, 1970. Photo : Guido Harari.

> Robert Filliou

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 13 ans) au moment du *Piano préparé* (1938) de son aîné. On peut lire dans l'*Internationale Situationniste* n° 2 (décembre 1958) à la page 6 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 !

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 du 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. Voilà la question pour ce numéro d'*Inter, art actuel*. Fluxus va-t-il donner du fil à retordre ?

Eric Anderson ne verrait aucun sens à forger du proto-Fluxus par rapport aux noms mentionnés ci-dessus. Pour lui, « le genre de travail fait en Europe en 1962 et 1963 provient d'une complètement nouvelle approche de faire de l'art à ce moment-là, et si nous essayons de définir ses particularités – cette façon à 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 datant 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.* (Cette phrase ne devrait pas être lue par plus d'une personne à la fois).

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 social » ? Quel serait le comportement lié au monde social de l'art constitutif de la vie en groupe en ces années 1962-63 en Europe ?

À 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 conscients.
>
> 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. Ça 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 collés. 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 X 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 se tenait souvent 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 aurait 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, qu'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[2].

Tout d'abord, ce ne fut pas une vie en commun, mais une suite de rencontres de personnages issus du monde entier. Une auberge espagnole où chacun apporte son vin au moulin. 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 se construisaient et se déconstruisaient tous les jours avec une ligne conductrice : provoquer pour déplacer des frontières devenues plus seulement caduques mais insupportables.

À 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, nous demande de fermer les yeux, de 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 déplacement 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 ? La problématique du groupe est déjà là, mais appartenance et 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.

« *A thing can't be art if it is not thrust forward by a "name" artist* » (Une chose ne peut être de l'art si elle n'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, ceci : « *I pose this as a problem for anybody who thinks they're making art, or anti-art, or non-art : to make a work which cannot possibly be considered art.* » (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 :

> *When you have named every profession, mathematicians, politician, plumber, cook, and you come at the end and you don't know how to define. There is something you name, you say "Artist"*[3].
>
> Lorsque vous avez nommé toutes les professions, mathématicien, politicien, plombier, cuisinier, et que vous arrivez au bout du rouleau… Il y quelque chose que vous nommez : vous dites « Artiste ».

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. Le mot *art* ne couvre pas tout à fait tout ce que nous aimons y mettre. La langue ne 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.

> 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[4].

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. Willem de Ridder dit :

> *I'm interested in going into territories that I don't know yet, where everything is insecure. Most of us are terrified for that territory. All we do is trying to escape it. We want to know. We want to be sure ! But if I don't know anymore, then real creativity starts. So whenever I'm doing a concert with Fluxus, in Europe, where ever, and I'm able to bring people into that sphere, into that atmosphere, in that feeling, they're terrified ! They're in panic ! And there is always some idiot who says : It's art ! And they say all : Ooouhhh, is it art, oouhh, you should have told me before, I was already getting worried, you know ! Oh, nice ! And I say : Shit. This fucking art. I never want to hear that word anymore, you know, it destroys everything !*
>
> Je suis intéressé à 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

> Larry Miller, *Score*, 1986.

de l'art, aaaaaah vous auriez dû 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.)

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.

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, de sentir, de 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…

How do you feel about Wittgenstein saying that beauty has no meaning and it just means that it clicks with us, that is to say, we approve of it. And if we approve of it, that only means it clicks, then why don't we have a clicker in our pocket and mechanically make some thing beautiful by clicking. That comes close to Duchamp. That's very profound. And that we might have to take a cliker with us to the Fluxus exhibition and we might fail… to make something beautiful[5]. » (Que pensez-vous de Wittgenstein disant que le beau n'a pas de sens et veut simplement dire que ça nous 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 [*clicker*] avec soi pour visiter une exposition Fluxus, et nous pourrions succomber… pour faire quelque chose de beau.)

Une robe, nous propose Robert Watts, confectionnée principalement de 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. 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 médias, sans micro, sans éclairage spécifique, elle cherche « un quelque chose » qui ne dénote 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, présentée par la suite dans les manuels, *Make a Salad*, il fallait trouver les ingrédients dans l'heure. Et avant de démissionner du Conservatoire de musique de Copenhague, Eric Anderson a dû s'arranger pour rembourser le coût de cette pièce de musique pour laquelle l'Académie avait reçu la note. Nous sommes à la fin de l'année 1962.

L'individu est un produit social chargé de normes. Art, non-art, anti-art, a-art ? Une telle robe, une composition telle *Make a salad* pourraient-elles satisfaire un rôle ? Ou permettre de jouer quel type de rôle ? « Je suis 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[6].

> George Brecht, *Solo for Violin*, 1964. Photo : George Maciunas.

> George Maciunas, Robert Bozzi, Ben Vautier, *Pièce de rue*, Festival d'art total et du comportement, 1963.

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 leurs prédécesseurs, qui restent des contemporains et très souvent des proches ? 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 le statut des fonctionnaires. Quel serait déjà le statut des artistes ? Avoir droit à un régime de sécurité sociale ou ruer dans les brancards ? À 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 ?

Il n'y pas eu de prosélytisme conscient dans la nébuleuse Fluxus. Personne ne cherchait à faire adhérer quiconque à sa démarche. Il y a tout de même eu les propositions radicales où Flynt essayait d'attirer Maciunas. Le « schisme » de 1964 opposait Paik, Higgins, etc., à l'intérieur jouant la pièce *Original* de Stockhausen, le compositeur, et Maciunas, Flynt, Ben Vautier, etc., à l'extérieur de la salle dénonçant Stockhausen, le fasciste : « *Stockhausen's Music is of course a decoration for the West German bosses. But more than that, it is ideology, capitalist, fascist ideology. Stockhausen's repeated decrees about the lowness of plebian music and the racial inferiority of non-European music, are an integral, essential part of his Art and its "appreciation". Stockhausen's Music is West German fascist ideology*[7]. » (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 l'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.) 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 et liberté individuelle totale.

> Dick Higgins, une amie, Daniel Spoerri, Alison Knowles et Ay-o. *Fluxus cc Valise e TRangLE n° 3*, 1964.

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 processus : « 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 Jouvet, le comédien français, à propos de cette mise en garde sur 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.

À l'opposé de Flynt, George Brecht écrit : « 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. »

FLUXBOXES
FLUXCARDS
FLUXCHESS
FLUXCLOCK
FLUXCURES
FLUXDANCE
FLUXESTRA
FLUXFAKES
FLUXFESTS
FLUXFILMS
FLUXGAMES
FLUXGROUP
FLUXHOUSE
FLUNITURE
FLUXJOKES
FLUX-KITS
FLUXMEALS
FLUX MUSIC
FLUXORGAN
FLUXPAPER
FLUXPOEMS
FLUX-POST
FLUX-QUIZ
FLUXSHOPS
FLUXTHING
FLUXV-TRE
FLUX-WORK

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 ? Aspirations 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 intellectuels, ce qui crée des affinités par choix individuel et non par obligation. 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'amitié 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 –, de n'apparaître en aucun cas comme une pièce rapportée.

On retrouve dans l'attitude Fluxus l'attraction/répulsion qui existe dans la famille entre ses membres. Ben Vautier écrira : « *The importance of non-importance, that's Fluxus. "And therefore Art and Fluxus must be simple, amusing, and unpretentious, concerned with insignificances, requires no skill or concluse rehearsals, have a commodity of Institutional value..." (George Maciunas,* Fluxmanifesto on Fluxamusement, *1965) This is a very strong statement. But it was a failure. Because if you see today what happened to Fluxus : Fluxus artists are professional, they are in museums, they sell very well, or try to sell very well, and they continue their own job.* » (L'importance de la non-importance, c'est Fluxus. « Et c'est pour cette raison qu'Art et Fluxus se doivent d'être simples, amusants et sans prétention, concernés par les insignifiances, ne requérant aucune compétence ni conclusion répétitive, qu'ils doivent avoir un produit de valeur institutionnelle… » C'est un énoncé très fort. Mais il y avait une faille. Regardez aujourd'hui ce qui est arrivé à Fluxus : les artistes Fluxus sont professionnels, on les retrouve dans les musées où ils vendent très bien ou essaient de le faire et continuent leurs petites affaires.)

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 déclarait que, tant que le mot *petit* aurait un sens, on se souviendrait de Fluxus. C'est pour cela que les imitateurs sont restés au plan 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 générée (que génère ?) Fluxus a 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.

Ben Patterson écrit : « *We were looking for the newest possibilities for expression, and I think at that time, music offered greater freedom than visual arts because it was immaterial and in a sense purely theoretical. And so they created event-works which were immaterial, so it was difficult to market them, or to keep them or to collect them. And that appeared, I think, to the spirit of many people that it was something quiet pure.* » (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.)

L'intelligence de Maciunas se situe dans une temporalité achronique, dans une continuité discontinue. En rejetant avec violence ce que les autres ont avancé comme juste et valable aux plans 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 :

> *Being non illusional but realistic, my graphic expression or form becomes one and same as my state of consciousness and intuitive perception or awareness of the microcosmos and its process of becoming. The ink dropping into puddle as a mode of expression, by being one and same as the content, resolves itself within its own body, existing for its own quality of energy, process, movement, efflux and metamorphosis. It becomes thus the perceived reality itself. The hydraulic-chemical behaviour of fluids and microparticles of the medium in motions creates a new micro-geography undergoing constant and continuing metamorphosis, diffusion and efflux until the fluid evaporates arresting thus the movement in its cadence. This reality therefore must be perceived and appreciated firstly as a kinetic reality requiring awareness of its process of becoming into the arrested stage, and secondly as a microcosmic reality requiring viewing at a greatly reduced distant and preferably with the help of magnifying glass. Only then will the experience of the new kinetic microcosmos acquire*

> Willem de Ridder, *European Mail-Order Warehouse/Fluxshop*, 1965 (Reconstitution par le Musée d'art contemporain de Houston, Texas, 1984). Photo : Rick Gardner.

concreteness[8]. (Faisant fi des illusions mais étant réaliste, mon expression graphique ou ma forme devient une et égale à mon état de perception consciente et intuitive ou ma 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 lui-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 hydrochimique des fluides et des microparticules du milieu en mouvement crée une nouvelle microgéographie soumise à l'action de constantes et continuelles 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.)

La théorie du flux, continuité d'une conception philosophique et physique, Maciunas l'applique sur 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 de 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. Être Fluxus, dans les actes de tous les jours, est devenu quasiment impossible à notre époque, tandis que cela pouvait l'être pour une époque donnée comme avec Nam June Paik qui considérait Fluxus en tant que 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.

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[9]. »

Tension entre le mot *vrai* et l'image vraie. Recherche du vrai et recherche esthétique d'une expression construite. La recherche du beau nous repositionne dans le rang du mouvement esthétique et artistique. Il y a la recherche d'un équilibre : être hors du cadre par le flux… la transformation… sans négliger le beau et le vrai. C'est cet équilibre qui est difficile.

> *George liked to be the boss ; but he was smart enough to know that he couldn't be the boss and tell the Fluxus artists what to do. Because they'd quit and they were mostly better artists than he was. So he became the chairman instead. That meant that he couldn't tell people what they had to do, or what they must not do if they wanted to stay part of Fluxus ; instead he could tell the world what Fluxus was, and anyone who wanted to do that kind of thing was Fluxus. That was smart because it meant the Fluxus people didn't break up into gangs that disagreed, the way lots of artists' groups did before that. They stuck together to do Fluxus kinds of things, even when they were also doing other kinds of things at the same time*[10]. (George aimait être le patron ; mais il était assez intelligent pour savoir qu'il ne pouvait pas être le patron et dirent 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.)

Maciunas rajoute le nom *Fluxus* : 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…* pronom 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 comment tout cela a pris un coup de vieux irrespirable. Cette seule confrontation Maciunas/Beuys – « *we know what we mean, but we're not able to say it* » – 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 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 un « 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. Fluxus serait un groupe s'il y avait un Jeu – on imagine l'enfer s'il fallait faire que Fluxus se transforme en missionnaire Fluxus – mais il n'y a que des concerts.

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 ? 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 leurs « choses ». 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 ne ressens, même encore aujourd'hui, aucune forme de routine. Cela va paraître idyllique, mais c'est 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. ■

Notes

1 John Cage, « 60 réponses de John Cage à 30 questions de Daniel Charles », *Revue d'esthétique*, avril-décembre 1968.

2 Interview de Wolf Vostell par Charles Dreyfus, Paris, 16 novembre 1974.

3 Interview de Robert Filliou par Laszlo Beke, Budapest, 1976.

4 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1963, p. 14.

5 Ellsworth Snyder, « John Cage Discusses Fluxus in Fluxus : A Conceptual Country », *Visible Language*, vol. 26 no ½, 1992, p. 67.

6 Interview de Nam June Paik par Dany Block, *Les nouvelles littéraires*, n° 2664, décembre 1978.

7 Tract *Fight Musical Decoration of Fascism !*, 1964.

8 Carton de l'invitation *Works of G. Maciunas* at *Ag., 925 Madison Av., May 8 to 21 1961* (traduction Alexandre Cammarata et Charles Dreyfus).

9 Hans-Georg Gadamer, « Les limites du langage », *La philosophie herméneutique*, Paris, P.U.F., 1996, p. 199.

10 Dick Higgins, *A Child's History of Fluxus*, 1979.