

PROLOGUE

Comme de nombreux groupes artistiques qui constituent notre fond contemporain, comme tous ceux qui parcourent avec mesure notre siècle dernier, Fluxus est resté dès ses origines un sujet de controverses, de différends et de scandales. Il demeure encore aujourd'hui le mouvement le plus subversif des années soixante. Pourtant il mérite à bien des égards d'être reconsidéré. Il est juste que nous nous attardions sur ses aspects musicaux les plus originaux et souvent les plus indécents, sans toutefois céder à sa fougue ou à son ivresse révoltée. Dans le sillage d'illustres précurseurs, rebelles eux aussi dans l'âme et de visées utopiques—futuristes, dadaïstes, constructivistes ou surréalistes—la réunion de compositeurs autour d'un drôle de Lituanien marxiste et rebelle, George Maciunas, est non seulement l'une des plus fertiles, mais aussi l'une des plus méconnues de l'histoire. S'il existe bon nombre d'ouvrages sur le sujet, ces derniers sont principalement de langue allemande et anglaise, et retracent de manière générale des éléments d'informations. Si Fluxus a été largement ignoré dans notre pays, c'est beaucoup pour des raisons de moralité. Mais les choses changent depuis le quarantième anniversaire de sa fondation, et les récentes publications qui l'accompagnent. Ce n'est pas une musique raisonnable, réfléchie et digne d'intérêt. Certes, nous pouvons comprendre cette réticence à explorer une telle incongruité musicale, tant celle-ci fut critique vis-à-vis de la société de consommation, de la culture sérieuse et des rouages d'une représentation artistique conventionnelle. «La beauté, a dit Wolf Vostell, est un acte moral. [...] C'est la morale qui produit la beauté, la créativité est un degré de la morale.» Mais cette création est au cœur de l'entreprise expérimentale en musique. Fluxus dénonce par son humour les tenants d'une institution culturelle trop figée dans ses préjugés et dans ses artifices de codification artistique. Comme le souligne Elisabeth Armstrong dans le catalogue *L'Esprit Fluxus* :

« L'un des objectifs ultimes que Maciunas assignait à Fluxus, était de saper le rôle traditionnel de l'art et de l'artiste. Il espérait démontrer que tout un chacun est artiste et que les artistes NE sont PAS par conséquent indispensables. Dès le début, ses buts furent sociaux (pas esthétiques) et soucieux de "l'élimination progressive des beaux-arts" qu'il voyait comme un gaspillage de ressources susceptibles d'être consacrées à des "*fins [plus] constructives*"¹. »

Fluxus n'est à proprement parler ni un mouvement ni un style particulier. Ce n'est sans doute pas un rassemblement organisé d'individus recherchant un même objectif artistique. Fluxus est peut-être une attitude, un esprit particulier envers la création artistique, l'art et la vie. Probablement c'est encore une simple tendance comme le pensent Peter Franck et Ken Friedman², réunissant bon nombre de formes d'art expérimental, à partir des années soixante, et étant considérée, toujours aujourd'hui, comme l'une des formes les plus subversives de l'art contemporain. Bref, la pratique et la pensée Fluxus dérangent les esprits les plus sages et les plus conformistes, posent des interrogations suspectes et mêlent des opinions contradictoires.

C'est un sujet tabou, révélant une sorte de fascination pour le terme lui-même, pour la pratique expérimentale et pour le mystère qui entourent cette formation, sa genèse et sa philosophie. Fluxus

désigne une idée volontairement floue et a priori insaisissable, comme l'exprime l'un des tout premiers artistes du groupe, George Brecht : « 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 autres³. » Et il ajoute : « George Maciunas avec son énergie hors pair servant de moteur à toutes sortes de manifestations et de réalisations auxquelles presque personne ne s'intéressait à l'époque. »

Fluxus exigeait dès sa formation un programme non seulement artistique à multiples facettes, mais demandait de transformer la société à l'aide d'une pratique concrète et d'atteindre ce que George Maciunas appelle des « buts sociaux, non esthétiques ». Ce dernier disait que « si l'homme était capable à la manière même dont il éprouve une émotion artistique, de vivre le monde comme une expérience, le monde concret dans lequel il vit—aussi bien celui des mathématiques que celui de la matière—l'art n'aurait plus à répondre à un besoin, pas davantage que les artistes et autres éléments improductifs⁴. » Il fallait, pour arriver à ses fins, détruire les Beaux-Arts et prendre part à la vie réelle dans une déclaration constante : l'art n'est pas comme la représentation du monde mais comme le monde lui-même. Ce programme révolutionnaire se fondait sur le modèle des

¹ Elizabeth Armstrong, *Fluxus et le musée*, L'Esprit Fluxus, exposition Musées de Marseille, Véronique Legrand et Aurélie Charles, Mac, Galeries contemporaines des musées de Marseille, (traduction de Pierre Rouve, revue et corrigée par Charles Dreyfus), première édition : *In the Spirit of Fluxus*, Elizabeth Armstrong et Joan Rothfuss, Minneapolis, Walker Art Center, p. 16 (nous soulignons)

² Peter Franck et Ken Friedman, *Fluxus: A Post-Definitive History Where Response is the Heart of the Matter*, High Performance 27, vol. 7, N°3, 1984, p. 56-62

³ George Brecht, "Entretien avec Irmeline Lebeer", revue *Chroniques de l'art vivant*, mai 1973, N° 39, p. 16-19, repris pour la première fois dans Henry Martin, *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler of Fire*, Milan, Multipli edizioni, 1978, p. 86 et dans Irmeline Lebeer, *L'Art ? c'est une meilleure idée !, entretiens 1972-1984*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. Critiques d'art, 1997, préface d'Anne Mœglin-Delcroix, p. 96-110

⁴ Cité par Hervé Gauville, *L'Art depuis 1945. Groupes et mouvements*, Paris, Hazan, 1999, p. 95

constructivistes russes⁵, et principalement sur la revue *LEF* (*front gauche des arts*, premier numéro de la revue en 1923⁶) créée par le poète Vladimir Maïakovsky. Si certains artistes Fluxus ont répondu à cet appel (principalement Henry Flynt, Ben Vautier ou Tony Conrad), d'autres (Dick Higgins, George Brecht et Jackson Mac Low), en revanche, ne partageaient pas cet appel à l'insurrection, refusaient toute implication politique et tentaient au contraire des actions artistiques inédites. Fluxus prenait donc deux directions qui n'étaient pas, au fond, réellement opposées parce qu'elles se rejoignaient sur les principes d'une « construction de la vie ». Dans un texte fondamental de *LEF* N°1, « Sous le signe de la construction de la vie » de N. F. Tchoujak⁷, il était souligné que « si l'on essaie d'embrasser les conquêtes les plus importantes qui, dans le domaine de l'art, sont en liaison étroite avec les progrès sociaux de ces dernières années, nous nous heurtons involontairement à des

5 « L'art constructiviste se tourne du côté des perspectives de la vie sociale qui se forment dans un grand ordre architectonique. Il ne rêve de rien que de prendre part à cette vie, en la commençant à nouveau, à partir de ses bases économiques et physiques. » (Kallai, « Les Perspectives sociales et intellectuelles de l'art constructiviste ») C'est dans ces termes que Kallai exprimait l'idée du constructivisme (cité par Janos Brendel, « De la matière à l'architecture », colloque *L'Art en Hongrie, Bulletin analytique des périodiques d'Europe de l'Est*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, N°25, p. 62, cité par Gérard Conio, *Le Constructivisme russe, Cahiers des Avants-Gardes*, tome 1, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 85

6 *LEF* a pour but « le change des formes » car « le rôle de l'avant-garde était d'éclairer, de guider le prolétariat dans la reconstruction du mode de vie », ainsi que « la recherche d'une symbiose entre l'art et la vie, entre la création et le travail, [...] l'aspiration à effacer les cloisonnements de tout ordre : territoriaux (frontières), sociaux (classes) ou esthétiques [remise en cause de goût, de beau ou d'auteur...] », cité par Gérard Conio, *Le Constructivisme russe, Cahiers des Avants-Gardes*, tome 2, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 1 et p. 2

7 Cité par Gérard Conio, *Le Constructivisme russe, Cahiers des Avants-Gardes*, tome 2, op. cit., p. 22-42

faits curieux et extrêmement caractéristiques—*ces faits montrent justement l'unité de l'art et de la vie et le caractère irréversible de l'influence exercée sur l'art par ce mouvement fondamental qui porte la vie en avant.*» Maciunas avait eu connaissance de ce texte où « des faits, poursuit Tchoujak, témoignent d'un parallélisme très net dans l'élaboration de ces positions chez des groupes de gens géographiquement séparés et qui, sur le plan formel, ne partageaient pas toujours les mêmes idées, mais étaient tous envahis par l'esprit de l'époque ». Les artistes pouvaient alors passer aisément du constructivisme russe à la recherche d'un processus révolutionnaire toujours nouveau, à Fluxus qui s'appuyait aussi sur un autre mouvement politique et subversif, l'Internationale Situationniste, pour qui la conscience du caractère révolutionnaire de l'art et des formes expressives ne pouvait se résoudre qu'en dépassant l'art, dans la critique de la vie quotidienne et dans la transformation de la société capitaliste. Il était bien écrit dans *Potlatch* N°1, (1954) qu'il fallait travailler « à la construction consciente et collective d'une nouvelle civilisation », en élaborant des *situations concrètes*. Guy Debord avait défini la situation comme « une production artistique [qui] rompt radicalement avec des œuvres durables. Elle est inséparable de sa consommation immédiate, comme valeur d'usage essentiellement étrangère à une conservation sous forme de marchandise⁸. » Cette construction de la vie pouvait ainsi porter d'autres noms : *happening*, événement, performance ou simplement action comme le préconisait déjà N. F. Tchoujak : « L'art est *action*, et, en tant que tel, ne peut appartenir qu'au présent; derrière nous, nous avons *les résultats de l'action*, devant—*les plans de l'action*—voilà le slogan de l'art de notre

8 Guy Debord, « Théorie des moments et constructions des situations » in *Internationale Situationniste*, N°4, Paris, 1960, réédition Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 118-119

époque⁹. » Les termes ne sont pas interchangeables, mais révèlent des idées communes. L'événement ou l'*event*, étant l'unité la plus élémentaire, avait été défini par Dick Higgins comme étant « une unité minimale dans une œuvre d'art ou dans une performance ou dans la musique¹⁰ ». Il s'agissait bien, grâce à un retour au concret (théorie du *concrétisme* de Maciunas) de *s'approprier définitivement le réel à des fins subversives*. Dans ce rapport au réel, le dualisme entre l'artiste et l'œuvre exigeait non seulement un retour à la forme la plus tangible, mais aussi une liberté plus grande. Cela répondait à la définition et de l'*event*, comme unité élémentaire, et du *happening* tel que l'avait souligné en 1966 le compositeur Giuseppe Chiari : « Qu'est-ce qu'un happening ? Assumer un acte qui s'accomplit dans la vie quotidienne, habituellement, distraitemment, presque sans s'en apercevoir, comme un acte signifiant¹¹. »

Ces deux commentaires permettent de penser l'art comme un vaste projet expérimental et comme un laboratoire de la création, de tous les arts sans distinction ni hiérarchie. Ce laboratoire concerne principalement et originellement la musique, parce que presque tous les acteurs Fluxus étaient au début musiciens et parce qu'il fallait dépasser le cadre de la musique, aller au-delà des conceptions de John Cage, pour qui tout son est musique et pour ouvrir la sphère sonore à tous les possibles du monde quotidien, telle la *Décollage Musik* de Wolf Vostell ou les *Methods & Processes*

de Benjamin Patterson¹². Cette conception est également liée aux arts plastiques et aux formes les plus diverses de performances : le Junk Art californien, le néo-dadaïsme, la pratique du *happening* inaugurée par Allan Kaprow, jusqu'au groupe des Nouveaux Réalistes, du Wiener Gruppe au scandaleux Wiener Aktionismus, et bien d'autres encore ont collaboré de près ou de loin avec Fluxus¹³. La position politique et polémique de Fluxus n'est donc pas singulière. Elle est seulement beaucoup plus extrême et hors-norme.

Fluxus, né en 1962, est non seulement lié à l'histoire d'un cercle artistique, mais est encore considéré comme un libre jeu de l'art et comme un esprit sans conséquences, non pas futile, mais évitant les prétentions liées à la personnalité de l'artiste. Cet esprit perdure jusqu'à aujourd'hui, et suppose les idées de flux, de mutation entre les choses et d'interrelation entre les arts. Fluxus implique subséquentement pluralisme, choc des créations et des méthodes. Au-delà de l'art et de la vie, il signifie l'écoulement ou l'idée de la fluidité non contrariée de l'esprit. Le marchand d'art berlinois René Block a nommé ce concept « fluxisme », se référant aux présocratiques qui, en anglais, sont appelés *fluxers*. Que le terme soit invoqué pour la première fois par le créateur de Fluxus, George Maciunas, cela ne fait aucun doute : on le trouve déjà dans ses notes scolaires. Maciunas s'appuie sur un fondement remontant à Héraclite qui, dans le *Fragment 91*, affirmait qu'« On ne peut entrer deux fois dans le même fleuve. » En effet, Héraclite place au premier plan le devenir et l'écoulement ininterrompu du temps auquel est soumis tout ce qui est, être et chose. « Tout passe

9 Art. cit., p. 31

10 Dick Higgins, *Horizons. Poetics and Theory of The Intermedia*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press (États-Unis), 1984

11 Giuseppe Chiari, *Parti-pris sur le happening*, extrait d'une enquête publiée dans *Identités* N° 13-14, Nice, février 1966, réédition Rouen, Éditions Derrière la salle-de-bains, 1999

12 Cf. l'analyse des deux pratiques musicales dans le chapitre V

13 Cf. notre ouvrage intitulé *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratiques concrètes des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004

et rien ne demeure », soulignait-il encore. Le monde et les êtres qui habitent ce monde sont présentés comme des échanges perpétuels de déterminations contraires.

Lorsque George Maciunas définit Fluxus pour la première fois, il pense à deux sens possibles: d'une part, la purge, au sens physique du terme, le lavement des boyaux, la décharge excessive et incontrôlée des fluides corporels, le mouvement continu ou le courant intarissable. Bref, il s'agit d'une diarrhée. D'autre part, la mixtion, le mélange pour obtenir une réunion d'éléments composites; elle correspond à l'image fluviale d'Héraclite. Nous pouvons également retenir une autre définition, établie dans le *Fluxus manifesto* de 1966: « Fluxus est la fusion de Spike Jones, des gags, des jeux, du vaudeville, de Cage et de Duchamp. »

Dans un texte intitulé « Music without Catharsis », Dick Higgins, autre acteur fluxus, a défini le groupe comme « une sorte de non-mouvement, une attitude iconoclaste et de changement constant dans tous les arts. » C'est la définition de Maciunas qui semble la plus intéressante: « Pour établir son statut non professionnel dans la société, l'artiste doit démontrer qu'il n'est ni indispensable, ni exclusif, que l'auditoire peut se suffire à soi-même, que tout peut être art » (« *Fluxus Art-Amusement* »).

L'initiateur de cette dynamique a été le compositeur John Cage, et avant lui le futuriste Luigi Russolo. En effet, ce dernier, dès 1913, s'est interrogé sur la matérialité musicale et a avancé l'hypothèse que la musique s'est immobilisée, renvoyant sans cesse sa propre image, dans la mesure où le son musical ne se réfère qu'à lui-même, dans un système harmonique fermé et n'ayant donc pas de contact avec les sons du monde. Il ne cachait pas sa prétention à ouvrir la musique à tous les possibles de l'environnement, naturel ou brut, de l'usine moderne et de la ville. Comme le souligne le lettriste Maurice Lemaître :

« Toute la musique, jusqu'à Wagner inclus, a toujours véhiculé des prétextes extrinsèques — anecdotes et sentiments. On faisait de la musique avec des idées. Depuis Debussy, la musique se rétrécit et se concentre pour s'avancer vers des buts intrinsèques d'ordonnement.

On fait de la musique avec des notes. En avançant dans le fouillage de ses arrangements formels, la musique a, au nom de la musique et de sa "pureté" — au sens où Apollinaire parlait de la peinture "pure" à propos des cubistes —, détruit ce qui la faisait vivre — le sens, le sentiment, la mélodie, le rythme, etc. — jusqu'à liquider l'instrument même. Je voyais en Russolo celui qui détruit en fait, après la musicalité, le seul refuge de la musique : l'instrument¹⁴. »

Le poète lettriste Isidore Isou ajoutera que Russolo a « détruit ce que Satie n'a pas détruit, c'est-à-dire l'instrument musical, le dernier péché de la musique. Il apporte de nouveaux instruments qui créent d'autres sons¹⁵ [...] ». Cette conception anti-artistique remonte bien aux pratiques dadaïstes. L'anti-art est la destruction de toutes les prétentions qui concernent les artistes, contre l'art érigé en profession, contre la séparation artificielle entre un interprète et le public, ou entre le créateur et le spectateur, ou, finalement, entre l'art et la vie. Fluxus doit devenir un mode de vie, non une profession, pour enfin atteindre un art-nihilisme, un au-delà de l'art, ou ce que les situationnistes ont nommé le dépassement de l'art.

¹⁴ Maurice Lemaître, Catalogue *Poésure et Peintrie*, « D'un art l'autre », Centre de la Vieille Charité, 12 février/23 mai 1993, Marseille, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, p. 265-266

¹⁵ Isidore Isou cité par Christian Schlotter, Catalogue *Poésure et Peintrie*, op. cit., p. 273, note 2