

Maciunas producteur

Le design performatif
dans l'art des années 1960
(Extrait)

Julia Robinson

George Maciunas est surtout connu comme « impresario » de Fluxus. Après avoir inventé le nom de ce groupe d'artistes, il organisa, promut et documenta leurs activités aux États-Unis et en Europe de 1962 jusqu'à sa mort en 1978, à l'âge de 46 ans. Le terme *impresario* a permis aux chercheurs de contourner l'épineux problème de savoir ce qu'il fallait attribuer à Maciunas et comment. *Impresario* renvoyait aussi au personnage que Maciunas semblait avoir besoin d'incarner pour accomplir son travail — un personnage idiosyncrasique, autoritaire, sorte de général de gauche, qui s'est également révélé difficile à déchiffrer. Du fait de l'étendue peu orthodoxe des tâches assumées par Maciunas dans l'organisation de Fluxus, le titre même de Maciunas et la question de savoir s'il méritait la définition de « fondateur » ou de « chef de file » de Fluxus ont fait débat parmi les artistes Fluxus et les historiens. Pour simplifier, on a souvent qualifié Maciunas d'artiste, mais le rôle qu'il a adopté parmi les artistes de Fluxus résiste à cette classification. Maciunas était graphiste professionnel, avait des ambitions politiques affirmées, et son travail pour Fluxus — conception d'affiches, dépliants et cartels, compilation d'éditions et de multiples, élaboration de calendriers d'activités, écriture et mise en circulation de « bulletins (politique générale) d'information », planification et direction de concerts — faisait appel à un modèle complexe et hybride de « paternité », tendant à proscrire ou à rendre inadéquat le terme d'artiste. Plutôt que

d'appliquer une définition classique ou anachronique à la figure de Maciunas, comme tendent à le faire les débats sur son titre au sein de Fluxus, il serait peut-être plus pertinent d'examiner le rôle hybride qu'il se forgea pour lui-même ainsi que ses motivations profondes. Maciunas s'efforça de situer l'art produit sous l'égide de Fluxus, de sorte qu'il joue un rôle qu'il considérait historiquement comme nécessaire.

Que signifie donc le fait de s'immiscer en 1962 dans un champ de production artistique déjà existant, tout en renonçant à tout rôle en tant qu'artiste ? Comment interpréter le fait que Maciunas ait considéré comme essentiel de rester graphiste et d'utiliser les principes systématiques du design pour organiser et définir les moyens de production d'un groupe spécifique d'artistes ? Pourquoi développer un tel zèle propagandiste et de tels efforts continus pour imposer une identité à des œuvres éphémères et à leur position politique ? Au sommet de son pouvoir comme grand organisateur de Fluxus, de nombreux artistes s'élevèrent fermement contre le discours de gauche développé en leur nom par Maciunas. Il en appelait à un « front uni », annonçait la « révolution » et la « purge », produisait des manifestes unilatéraux que personne ne signait, prenant pour référence les productivistes soviétiques du LEF [NdT : Front des Arts] à un moment, où ce groupe était presque inconnu aux États-Unis¹. Quasiment toutes les mises en forme choisies par Maciunas pour Fluxus s'inspiraient de l'imagerie

Personal hist.

Born: 1931, Nov. 8, Kaunas, LTR,
Social security no. 106-24-6003

Drivers license 7996134

Bank account 123-008360, latest balance \$3

Blood type O, WBC, ± 9000 ; hemoglobin ± 16 gm

Pulse 110; blood pressure 120/80

head normocephalic; eyes - sclerae clear; Fundi - benign;

Ear - ceruminous; heart - sinus tachycardia;

Sputum, nose, throat culture - normal flora,

Culture from right antrum - Klebsiella aerobacter group.

adonoidectomy 1938, appendectomy 1940,

nasal left septum deviated.

Address POB 180 NY 10013

Schooling: C. Hooper Union, Carn. Inst. of Tech. & IFA - NYU.

Work: Film Culture Mag. Cinematheque, Fluxus, ← Graphics.

Arch: SOM, Knoll Assoc. Olin, Universal Structures.

George Maciunas, *Personal History*, sans date. © 2012, George Maciunas Foundation Inc, New York



George Maciunas, *Self Portrait*, c. 1963. © 2012,
George Maciunas Foundation Inc, New York

que la propagande communiste utilisait pour ses affiches, posters, dépliants, manifestes ou cartes diagrammatiques.

Dans une lettre célèbre, écrite en janvier 1964 à l'artiste allemand Tomas Schmit, Maciunas clarifie très précisément sa position politique radicale par rapport au nouveau « collectif » qu'il est en train de créer :

« Les *objectifs de Fluxus sont sociaux* (non esthétiques). Ils sont reliés (idéologiquement) au groupe LEF de 1929 en Union Soviétique et ont trait à : l'élimination graduelle des beaux-arts (musique, théâtre, poésie, littérature, peinture, sculpture etc.). Cette attitude est motivée par le désir de stopper le ravage des ressources matérielles et humaines (dont vous-mêmes) et de les détourner à des fins socialement constructives. Appliqués de cette manière, les arts seront — design industriel, journalisme, architecture, ingénierie, arts graphiques-typographiques, impression, etc. — autant de domaines étroitement liés aux beaux-arts, et qui offriront aux artistes une profession alternative. (Tout est clair, jusque-là ?) Ainsi, Fluxus est définitivement contre l'objet-art comme commodité non-fonctionnelle [...]. Fluxus, donc, doit tendre à un esprit collectif, anonyme et ANTI-INDIVIDUALISTE. »²

« Interprétant » *a posteriori* les concerts Fluxus que Schmit et lui avaient organisés durant les dix-huit mois précédents en Europe, puis à New York, avec l'aide, entre autres, de Nam June Paik et de Joseph Beuys, Maciunas affirmait : « Ces concerts FLUXUS, ces publications, etc., sont au mieux transitionnels (quelques années) & temporaires jusqu'à ce que les beaux-arts puissent être totalement éliminés (ou du moins leurs formes institutionnelles) et que les artistes trouvent d'autres emplois. Tous les révolutionnaires du LEF... travaillaient comme journalistes ou dans les arts appliqués. »³ On a souvent cité cette lettre dans la littérature Fluxus pour expliquer les motivations et les objectifs de Maciunas. Mais ni sa simple citation, ni l'extrapolation détaillée de ses sources historiques n'éclairent l'importance de ce modèle pour Maciunas (et pour Fluxus). Ce qu'était effectivement le LEF et l'utilisation par Maciunas de la référence au LEF sont deux objets historiques tout à fait distincts. Nous savons que Maciunas a fait une utilisation très tendancieuse de la référence soviétique⁴. Toutefois, la question du référent historique précis de ce modèle est moins intéressante que celle de la fonction du LEF comme signifiant et comme enjeu pour Maciunas.

Une des raisons pour lesquelles la présence du modèle soviétique dans la représentation qu'avait Maciunas de Fluxus s'est avérée difficile à analyser tient au fait que ce modèle semble irréductiblement étranger aux cadres initiaux des activités de Fluxus — à savoir New York et les grandes villes des pays capitalistes européens au début des années 1960. Si l'on ne doit pas voir pure folie ou utopisme aveugle dans la référence de Maciunas à un modèle de pratique artistique inspiré du

modèle soviétique avant-gardiste des années 1920, on ne pourra faire l'économie d'une médiation complexe de celle-ci ni d'une attention singulière portée à la fois à la radicalité de ses propositions et aux limites de leur application. Au cœur de cette réflexion critique fondamentale, il y a la nécessité d'identifier et de distinguer l'œuvre de Maciunas de celle des artistes Fluxus eux-mêmes, et d'envisager son projet comme une contribution à part entière. Cela suppose de s'attacher au contexte contemporain de l'après-guerre, lourd de traumatismes et de transformations, plutôt qu'aux antécédents historiques cités par Maciunas lui-même.

L'adaptation du modèle soviétique : l'auteur comme producteur

L'un des exemples les plus marquants de transposition des idées du LEF dans un contexte autre est, en 1934, « L'auteur comme producteur » de Walter Benjamin⁵. Dans cet essai, Benjamin s'attache obstinément à amener le « producteur culturel » à prendre conscience de la « production » réelle pour créer à partir de cette conscience et de ces conditions réelles⁶. Selon Benjamin, il appartient à l'auteur(e) de reconnaître qu'il ou elle fait d'emblée le choix de se rallier ou non au prolétariat. C'est l'écrivain qui retient l'attention de Benjamin, mais l'on s'accordera aisément sur l'importance de la notion d'« artiste » comme producteur.

« L'auteur comme producteur » s'ouvre sur une critique lumineuse de l'autonomie de l'œuvre d'art. Se faisant l'écho de Platon, Benjamin demande : « De quel droit le poète existe-t-il ? » Et il poursuit en affirmant que cette question fondamentale devrait se reposer à certaines périodes de l'histoire. L'enjeu n'est pas seulement la question de l'existence du poète, mais celle de son autonomie et de l'autonomie de l'œuvre. Benjamin met l'auteur au défi d'envisager la relation de l'œuvre à l'intérieur des conditions de production, plutôt que de s'y référer d'un point de vue (critique) distant et rassurant. Benjamin fustige le cadre existant (et bourgeois) de la production littéraire — et notamment le journal et le livre — cadre qui, de par sa structure et de par les conventions, transforme en marchandise le contenu politique le plus radical :

« L'appareil de production et de publication bourgeois peut assimiler, voire propager, des quantités surprenantes de thèmes révolutionnaires sans mettre par là sérieusement en question sa propre existence ni l'existence de la classe qui le possède... J'appelle "routinier" celui qui s'abstient d'aliéner l'appareil productif de la classe dirigeante... »⁷

Selon Benjamin, ce type d'écriture place l'auteur « à côté » du prolétariat plutôt qu'en son sein. « Mais de quelle position parle-t-on, là ? » s'interroge-t-il. De « celle d'un bienfaiteur, d'un patron idéologique — une place intenable »⁸. L'approche dialectique que Benjamin

propose de mettre « au cœur de la question » consiste non pas à isoler l'œuvre de manière rigoriste, mais bien plutôt à l'insérer dans des « contextes sociaux vivants »⁹.

L'importation par Benjamin du modèle soviétique productiviste dans un champ de la production culturelle ultérieure constitue un bon point de départ pour pallier la difficulté historique qu'il y a à appréhender, avec un semblant de vraisemblance, la transplantation dans les années 1960 d'un projet politique aussi lointain que celui du LEF¹⁰. Et si l'on ne peut en comparer ni les fins ni les périodes historiques, les raisons qu'avait Benjamin d'adopter ce modèle pour sa conférence de 1934 à Paris — une stratégie que l'on qualifiera provisoirement de « performative » — peuvent nous aider à comprendre les motivations de Maciunas. Maria Gough explique ainsi :

« Comme beaucoup de ses homologues d'Europe de l'Ouest préoccupés par la crise de l'intellectuel dans le capitalisme, Benjamin se tourne souvent vers (ou projette une image de) l'Union soviétique comme ce lieu qui aurait remédié à la rupture entre le poète et la *polis*, et accompli la réconciliation entre les artistes et la société. »¹¹

Dada et la *Neue Sachlichkeit* sont deux des exemples artistiques que cite Benjamin. « La force révolutionnaire du dadaïsme consistait en ceci : la mise à l'épreuve de l'authenticité de l'art », souligne-t-il. « La plus minuscule parcelle authentique de la vie quotidienne dit plus de choses que la peinture. »¹² La photographie de la *Neue Sachlichkeit* prouvait tout le contraire, à savoir qu'« une

tendance politique, aussi révolutionnaire qu'elle puisse paraître » pouvait fonctionner « de manière contre-révolutionnaire »¹³. Benjamin évoque le livre photographique d'Albert Renger-Patzsch, *Der Welt ist schon*, qui selon lui « parvenait à transformer la pauvreté la plus abjecte en vision plaisante — en l'appréhendant avec un regard parfaitement à la mode »¹⁴.

Pour aborder la production artistique vers 1962 — qui voit le développement du Pop Art et de Fluxus —, nous pouvons commencer par poser les questions que pose Benjamin. Tout d'abord, quelle différence y a-t-il entre représenter la marchandisation rampante dans tous les aspects de la vie, prendre la marchandise comme objet artistique et repenser la « production » de l'art comme production d'anti-marchandises ?

Le premier exemple d'« auteur producteur » que prend Benjamin est Sergueï Tretiakov, membre du LEF. Comme l'appel désuet à l'époque, lancé par Maciunas aux artistes pour s'atteler à la tâche, comme l'exigeait le modèle productiviste, l'utilisation que fait Benjamin de cet exemple apparaît déjà « datée » lors de sa conférence en 1934. Mais, dans un cas comme dans l'autre, on peut affirmer le caractère stratégique de cette référence asynchrone¹⁵. Benjamin raconte comment Tretiakov se présenta en tant qu'écrivain au kolkhoze du « Phare Communiste », et qu'il y résida, entreprenant « les tâches suivantes : organiser de grands rassemblements, collecter des fonds pour financer les tracteurs, persuader



George Maciunas, *Fluxus Artists Name Cards* (détail), 1964. © 2012, George Maciunas Foundation Inc, New York

les paysans indépendants de rejoindre le kolkhoze, inspecter les salles de lecture, créer des journaux muraux et éditer le journal du kolkhoze »¹⁶. Pour Benjamin, Tretiakov illustre « l'étendue de l'horizon dans lequel nous devons repenser nos conceptions des formes et genres littéraires, compte tenu des facteurs techniques présidant à notre situation actuelle, si nous voulons identifier les formes d'expression qui canalisent les énergies littéraires du présent »¹⁷.

L'éventail des tâches, des plus intellectuelles aux plus quotidiennes, qu'assuma finalement Maciunas pour organiser Fluxus, possède une ressemblance frappante avec les tâches énumérées par Benjamin : diffusion régulière auprès du groupe de bulletins d'information sur les événements d'intérêt collectif, publicité sur les activités de Fluxus sous forme d'affiches, d'annonces et de prospectus, publication des œuvres dans *cc V TRE*, le journal de Fluxus, sans compter les tâches plus pratiques d'organisation des hébergements, voire, finalement, de logements pérennes pour les artistes (dont le lancement du premier système de lofts d'artistes coopératifs à Soho), et de tentatives de recrutement des collègues pour le lancement d'une ferme communautaire ou collective¹⁸.

L'analyse de « l'auteur comme producteur » mène Benjamin à la performance, à Bertolt Brecht et à son concept d'*Umfunktionierung* — ou « modification fonctionnelle »¹⁹. Benjamin souligne l'opposition centrale qu'illustre le théâtre épique, entre l'« œuvre d'art dramatique/théâtral » et le « laboratoire dramatique/théâtral ». Malgré l'écart qui sépare leurs contextes historiques et leurs politiques, la défense qu'entreprend Benjamin de l'importance d'une pratique de la performance allant à contre-courant de la tendance générale, fait largement écho aux activités de Fluxus.

Brecht « oppose à d'art total de nature dramatique le laboratoire théâtral. Il reprend à son compte, sur un mode nouveau, la grande et vieille chance du théâtre — l'exposition d'une présence. [...] Le résultat s'énonce comme suit : transformable, l'évènement ne l'est pas à ses points culminants, par vertu et résolution, mais il le devient dans son déroulement strictement habituel, par raison et exercice. Construire à partir des plus infimes éléments de comportements ce qui s'appelle "agir" dans la dramaturgie aristotélicienne, voilà le sens du théâtre épique. Ses moyens sont donc plus modestes que ceux du théâtre traditionnel, ses buts également. Il vise moins à emplir le public de sentiments, fussent-ils ceux de la révolte, qu'à le rendre durablement étranger, par la pensée, aux états de choses dans lequel il vit. Notons juste en passant qu'il n'est pas de meilleur déclin pour la pensée que le rire. »²⁰

Les actions « quotidiennes » ont longtemps occupé le centre des performances de Fluxus : allumer et éteindre la lumière (George Brecht), lever et baisser un chapeau ou un parapluie (George Maciunas), se laver les dents

(Ay-O), préparer une salade ou lire le journal (Alison Knowles)²¹. Avec ses simples accessoires et ses actions non moins simples, Fluxus séduisait souvent autant qu'il détournait (au sens le plus productif). S'ils n'étaient pas brechtien, les artistes Fluxus ont beaucoup utilisé le cadre de la performance. À partir de leur interprétation de la logique du *ready-made* chez Marcel Duchamp et de la pratique de la composition expérimentale chez John Cage, les artistes Fluxus ont développé des incursions singulières dans les moyens de production des arts visuels. L'exemple que prend Benjamin de l'« auteur comme producteur » pointe les mécanismes de production et de distribution, et pousse à interroger les conditions imprégnant la culture du début des années 1960. Cet exemple d'intervention productive aide à penser les raisons que pouvait avoir Maciunas de penser que le design permettrait à Fluxus de se positionner politiquement.

Cartographier l'histoire

Le parcours intellectuel de Maciunas lui permit de découvrir des stratégies qu'il utilisa par la suite pour définir et représenter les activités de Fluxus. De 1949 à 1959, Maciunas étudia le design graphique à la Cooper Union à New York, l'architecture au Carnegie Institute of Technology à Pittsburgh, et, enfin, l'histoire de l'art à l'Institute of Fine Arts de la New York University. Pendant ce temps, il développa une passion pour les tableaux généalogiques.

Les deux plus importantes cartes diagrammatiques que Maciunas réalisa à l'époque sont l'*Atlas de l'histoire russe*, qui retrace les changements majeurs survenus en Russie jusqu'à la révolution et mesure au final deux mètres sur trois, et le graphique sur *l'Histoire de l'Art des Wisigoths à la modernité*, légèrement plus grand avec ses deux mètres sur trois et demi. Ces grandes pages de papier collé déroulent l'information latéralement, tout en se déployant en trois dimensions, formant des tours de texte quadrillé en accordéon. Dans les colonnes de gauche, les années se succèdent, souvent divisées ensuite en dates plus précises et suivies par une liste numérotée d'événements clés — une disposition peu orthodoxe à laquelle Astrit Schmidt-Burkhardt attribue une signification particulière : « Maciunas confère aux dates de l'année le même genre de "physionomie" que, dans son *Projet sur les passages*, Walter Benjamin percevait comme condition nécessaire à toute historiographie »²².

La forme que donne Maciunas aux cartes diagrammatiques lui permettait de collecter un grand nombre d'informations généralement impossibles à rassembler en un ensemble unique. La structure pliante se parcourait manuellement, supposant parfois que le « lecteur » bascule les chronologies à quatre-vingt-dix degrés pour lire les addenda. Elle rompait ainsi avec la convention de *l'histoire sous forme livresque* — l'un des outils imposant, selon Benjamin, une forme de distanciation — et donnait



George Maciunas, design de la collection de cartes de George Brecht, *Water Yam*, 1963.
© 2012, George Maciunas Foundation Inc, New York

un sens nouveau à l'appréhension de l'information²³. Les graphiques émancipaient le sujet en modifiant ses habitudes de lecture et en faisant appel à sa participation active dans le processus d'apprentissage.

Grâce aux graphiques, Maciunas acquit des bases extrêmement solides en histoire de la Russie, en histoire de l'art, et dans plusieurs autres domaines, l'encourageant sans doute à envisager le statut de l'art dans son cadre historique singulier. Maquettes généalogiques, architectoniques et mobiles, les cartes diagrammatiques laissaient à Maciunas et au lecteur la structuration des connaissances, et instaurent un design de l'étude historique, non-linéaire, anti-narratif, haptique et interventionnel. En dépliant et tournant les pages, etc., le lecteur se trouvait en somme en situation de « répondre » immédiatement à la façon dont l'histoire était « donnée », d'envisager d'emblée que l'histoire — toute histoire — était toujours question de construction. Maciunas considérait ses graphiques comme des « machines à apprendre » et en vint à voir en eux l'une des parties les plus importantes de son travail.

Néo-Dada, performances administrées et médiation de la partition

Au printemps 1962, Maciunas partait s'installer en Allemagne pour fuir les dettes contractées par AG, sa galerie new-yorkaise, et se faisait embaucher à la base militaire américaine de Wiesbaden²⁴. Proche de la scène

de la musique nouvelle, il rencontra à Darmstadt de nombreux artistes et compositeurs, dont Nam June Paik et Emmett Williams, qui finirent par rejoindre Fluxus. En juin, Paik et Maciunas se retrouvèrent à Wuppertal pour un événement intitulé *Kleines Sommerfest: Après John Cage*. Là, Maciunas présenta un graphique qui retraçait les interconnexions entre certaines des pratiques artistiques les plus avant-gardistes du moment, et formait la toile de fond d'une lecture d'un de ses textes, « Néo-dada en musique, théâtre, poésie et beaux-arts »²⁵. Comme pour prendre distance et mieux observer l'effet de cette « expérience », Maciunas demanda à un acteur de se lever pour présenter son texte comme une conférence-performance.

Faute d'avoir déjà pleinement développé le terme de Fluxus, l'adoption de celui de « néo-dada » était une manière adroite pour Maciunas d'attirer l'attention sur les nouveaux travaux qui se créaient autour de lui²⁶. Mais les premières lignes de son texte trahissaient la conscience qu'il avait du caractère tout à fait provisoire de ce terme, déconstruisant peu à peu au cours de sa performance le sens de « néo-dada », et autres catégories surdéterminées :

« Néo-Dada, son équivalent, ou... »²⁷

Ce ne fut qu'après la première série de concerts, qui eut lieu du 1er au 23 septembre 1962 à Wiesbaden, et qui était expressément intitulée *Fluxus*, que se dessina toute

la portée de Fluxus. Le grand nombre d'artistes présents (dont Paik, Knowles, Williams, Benjamin Patterson, Dick Higgins et Maciunas), offrant une variété d'interprétations pour les partitions créées par autant de compositeurs, donnait à voir un spectre d'activités suffisamment large. Afin d'attirer l'attention sur le concert, Maciunas l'associa non plus au néo-dadaïsme, mais à la musique nouvelle, l'affiche du « Fluxus Festspiele Neuester Musik » renchérrissant de son superlatif « toute nouvelle ».

Malgré cette présentation, l'effet dada se fit encore largement sentir au cours des premiers concerts, comme la presse s'empressa de l'observer. En l'absence du concept de « Fluxus », encore indéfini, il allait probablement de soi de considérer comme dadaïstes les éléments absurdes de ces performances. Ainsi, dans *Zen for Head*, Paik devait plonger la tête, les mains et sa cravate dans un seau de peinture ; le final, les *Piano Activities* de Phillip Corner, invitait les performeurs à « jouer », « gratter », « froter », « cueillir », « taper » et « faire tomber des objets » sur un piano — et finit, dans un excès d'enthousiasme, par la destruction complète de l'instrument²⁸. Mais si la dimension expérimentale de nombreuses pièces, jouées pour la première fois à Wiesbaden, n'allaient pas sans évoquer dada (quoique de manière superficielle), Fluxus n'avait pas grand chose à voir avec la période historique de dada. Et à mesure que les concerts se multiplièrent, la distinction se fit de plus en plus claire.

Le « problème » dada avait été identifié un an plus tôt à Darmstadt par Theodor Adorno lors de sa conférence, *Vers une musique informelle*, qui énumérait toutes les raisons critiques qu'il y avait alors de disqualifier Dada. Selon Adorno, tout sentiment anti-art exprimé sous forme de performance directe « contrairement à ses ancêtres dada... dégénère immédiatement en culture ».

« Ceci est dicté par l'impossibilité aujourd'hui de l'esthétique... »²⁹

Pour Fluxus, la partition manifeste la mise en œuvre sous forme de performance indirecte et constitue le principal ressort de la médiation. Il était essentiel que la ligne peinte par Paik dans sa performance très animée à Wiesbaden ne procède pas d'une performance directe, réalisée de manière spontanée, mais bien d'une interprétation de *Composition 1960 #10 to Bob Morris* de La Monte Young, qui demandait à l'interprète de « tracer une ligne droite et de la suivre ».

Les modifications que subit, entre les performances de Wiesbaden et de Düsseldorf, la partition de Maciunas, *In Memoriam to Adriano Olivetti*, prouvent qu'il avait beaucoup appris de l'interaction avec ses partenaires³⁰. Dans la partition d'Olivetti (et dans ses interprétations), l'influence de Cage et de Duchamp semblait satisfaire aux conditions d'« administration » évoquées par Adorno. Les interprètes se tenaient sur scène en costume

(uniformes militaires, costumes d'hommes d'affaires, etc.), réalisant des actions quotidiennes basées sur des indications numériques provenant de « n'importe quelle bande imprimée d'une calculatrice Olivetti », leur rythme dicté par un métronome. Ils pouvaient être invités à se lever ou à s'asseoir quelques secondes, à saluer, enlever leur chapeau, à lever ou baisser un parapluie. Si la performance était réussie, elle évoquait moins les premières performances Dada, « performances directes » traditionnellement anarchiques que les neuf moules mâliques du *Grand Verre* de Duchamp transposés dans le contexte de la performance, leur assujettissement propulsé dans la matrice vivante de l'action mécanique prescrite.

Interpréter la partition Fluxus : la performativité au cœur de la performance

Maciunas tenait l'indétermination de la partition — développée à partir du système de Cage — pour un élément essentiel de la structure chez Fluxus³¹. Une feuille avec quelques lignes de texte pouvait suggérer une action, une pensée, voire un objet. La partition pouvait être interprétée selon le désir de l'artiste. Loin d'imposer une « bonne » version, la partition n'était jamais qu'un repère, ou, comme George Brecht l'affirmait, « un signal nous préparant(...) à un événement devant se produire dans notre maintenant »³². De par sa forme linguistique, elle imposait deux caractéristiques à la production des arts visuels : une dimension conceptuelle et un certain degré d'imprévisibilité. En effet, ce système de médiation linguistique, qui représente une des contributions majeures de Fluxus à l'art des années 1960, se répandit bientôt de diverses manières, réapparaissant dans les stratégies linguistiques de l'art conceptuel et post-conceptuel³³.

Cage avait souligné la rupture essentielle qu'introduisait la partition, déclarant non sans provocation : « Composer est une chose, interpréter en est une autre, écouter une autre encore. Qu'ont-elles à voir les unes avec les autres ? »³⁴ À cette même époque, lors de sa conférence de 1957 intitulée « L'acte créatif », Duchamp développait une des implications notoires de son œuvre, le fossé qui sépare l'œuvre de l'artiste de sa réception, en mettant pour la première fois l'accent sur le spectateur³⁵. Si Fluxus s'inspirait de ces deux artistes, la partition avait pour Maciunas une valeur particulière : elle était la marque même du collectivisme. Outil idéal pour défétichiser la pratique artistique, la partition rani-mait (voire scénarisait) la relation entre l'œuvre et le public. Rejetant les œuvres d'« art » sous forme d'objets finalisés et statiques, la principale fonction de la partition Fluxus était de composer des relations entre les sujets.

La façon dont le prompteur textuel de la partition Fluxus libérait le sujet de la langue par les outils mêmes de la langue, séparant le texte de chacune de ses

nouvelles interprétations/mises en scènes, n'est pas sans rappeler une notion largement théorisée dans les années 1960. Dans « La mort de l'auteur », publié pour la première fois en 1967 dans la revue *Aspen* (avec « L'acte créatif » de Duchamp), Roland Barthes décrit le concept d'« auteur » comme un phénomène moderne, « résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste. »³⁶ Il distingue l'auteur du « scripteur moderne » qui, écrit-il, « naît en même temps que son texte ». Faisant écho à la déclaration de George Brecht sur l'événement, Barthes ajoute : « Il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. »³⁷

Barthes qualifie d'infranchissable le fossé qui sépare le texte de son interprétation, l'écart entre le théâtre solipsiste de l'inscription originelle et les arènes inconcevables de l'interprétation par de nouveaux sujets dans des contextes inimaginables. « Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégagant un sens unique, en quelque sorte théologique », écrit Barthes, « mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées. »³⁸ Ce qui s'impose, c'est le fait que rien, pas même la fiction, ne peut plus justifier l'expression directe. L'autorité de l'auteur n'est plus ni viable ni même souhaitable.

« Voudrait-il s'exprimer, écrit Barthes, du moins devrait-il savoir que la "chose" intérieure qu'il a la prétention de "traduire", n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment. »³⁹

Admettre ce « donné » — que l'acte d'écriture est geste de traduction ou d'interprétation plutôt que de création — est la première étape vers l'érosion de l'autorité instituée de la langue. Barthes évoque le champ du langage théâtral, et notamment l'effet de distanciation chez Brecht, comme point de départ central de l'inévitable disparition de l'auteur. Il décrit ce changement (cette médiation) dans les fondements de l'énergie créative en des termes qui évoquent ceux de Fluxus :

« C'est que écrire ne peut plus désigner une opération (...) de représentation, de "peinture" (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes (...) appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent) dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère : quelque chose comme le *Je déclare* des rois. »⁴⁰

Si, pour Barthes, l'écriture est toujours déjà performative — tout comme pour Duchamp l'art est toujours déjà le produit d'un acte performatif —, la position de Fluxus consiste à politiser davantage cette condition en faisant entrer l'objet, l'action, le texte et la performance, dans l'arène de la performativité.

La performativité est pour Fluxus un élément fondamental, mais son fonctionnement effectif a souvent été occulté en un amalgame critique avec la performance. La « performance » est un genre des arts visuels, quand la « performativité » désigne autre chose. Dans le cadre des concerts Fluxus, de ce langage de la partition qui prend distance avec l'éventail de ses possibles interprétations, surgit dans le champ de la performance une forme de performativité. La performativité telle que la définit Judith Butler — le fait de modifier ou de défaire certaines conditions ou conventions sémantiques par leurs propres moyens ou terminologies — élargit utilement le « performatif » tel que Barthes l'avait défini et permet de clarifier la distinction entre performance et performativité, cruciale pour Fluxus⁴¹.

En un an, Maciunas faisait passer le nom de Fluxus du statut d'idée (pour le titre de telle anthologie de partitions ou de tel journal) à sa signification finale, affirmant une dimension politique, qu'il avait reconnue dans les œuvres d'un groupe singulier d'artistes. Les concerts à Düsseldorf, Copenhague et Paris inaugurèrent la fondation d'une identité Fluxus que Maciunas s'efforça d'approfondir à tous les niveaux — logistiquement, grâce à son organisation sans faille, et graphiquement, grâce à la conception des affiches pour chacune de ces villes. Aussitôt après les concerts de Wiesbaden, Maciunas se débarrassa du titre allemand et du lien avec la musique nouvelle, adoptant un nom qui fonctionnerait partout : la fausse expression latine de *Festum Fluxorum*.

—
Nota Bene : une version de cet article a été présentée lors de la conférence « Between Object and Event: Beuys and Fluxus in Context », à l'Université de Harvard en avril 2007. Je tiens à remercier Branden Joseph pour sa lecture attentive et minutieuse, ainsi que mes fidèles lecteurs, Benjamin Buchloh et Christian Xatrec. Article paru dans son intégralité dans le numéro 33 de la revue *Grey Room*, Inc and the MIT press.

Traduit de l'anglais par Aude Tincelin.

1 La publication en 1962 de Camilla Gray, *L'Avant-Garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*, Londres, Thomas & Hudson, 2003, accompagna la réception de la période constructiviste du projet d'avant-garde soviétique. Sur les différents niveaux de réception, voir Hal Foster, « Some Uses and Abuses of Constructivism », dans *Art into Life: Russian Constructivism*

1914-32, Seattle, Henry Art Gallery/Rizzoli, 1990, pp. 241-253.

2 Lettre à Tomas Schmit, George Maciunas (1964), *Fluxus Dixit, Une anthologie, Volume 1*, éd. et trad. Nicolas Feuillie, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p. 102.

3 Lettre à Tomas Schmit, George Maciunas, 1964, *ibid.*, pp. 102, 104.

4 Sur la réception et la connaissance qu'avait Maciunas du LEF, voir

Cuahtémoc Medina, « Architecture and Efficiency: George Maciunas and the Economy of Art », *Res* n° 45, printemps 2004; Cuahtémoc Medina, « The "Kulturbolschewiken" I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and "Pure Amusement" », *Res* 48, automne 2005; Cuahtémoc Medina, « The "Kulturbolschewiken" II:

Fluxus, Khrushchev, and the "Concretist Society" », *Res* n° 49-50, printemps/automne 2006. Merci à Caroline Carrasco d'avoir attiré mon attention sur ces articles.

5 Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » (1955), in Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, éd. Rolf Tiedermann, Paris, La Fabrique, 2003.

- 6 « Les rapports sociaux sont conditionnés, comme nous le savons, par les rapports de production », explique Benjamin. « Et chaque fois que la critique matérialiste abordait une œuvre, elle s'interrogeait habituellement sur la position de cette œuvre face aux rapports de production sociaux. C'est là une question importante. Mais aussi très difficile. » *Op. cit.*, p. 124.
- 7 *Op. cit.*, p. 132-133.
- 8 *Op. cit.*, p. 131.
- 9 *Op. cit.*, p. 124.
- 10 Comme le souligne Maria Gough, Benjamin lui-même infléchit le modèle marxiste afin de l'appliquer à la notion de culture. Maria Gough, « Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde », *October* n° 101, été 2002, p. 71.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Op. cit.*, p. 133.
- 13 *Op. cit.*, p. 129.
- 14 *Op. cit.*, p. 134.
- 15 Gough note : « Historiquement parlant... l'appel de Benjamin à un modèle opérationnel de production culturelle de gauche à Paris en 1934 arrive trop tard, comme nous permet de le conclure Hal Foster. Et si nous supposions que l'évocation par Benjamin de Tretiakov n'était pas simplement datée, mais qu'elle était délibérée et polémique ? Que le caractère tardif de son évocation avait, en somme, une fonction politique stratégique ?... J'aurais tendance à pencher en ce sens en partie du fait de l'attachement affirmé de Benjamin pour le potentiel libérateur de l'anachronisme... [du fait de sa] discordance avec le présent. » *Op. cit.*, pp. 76-77.
- 16 *Op. cit.*, p. 126.
- 17 *Op. cit.*, p. 126.
- 18 Maciunas revient souvent sur l'idée de communauté dans sa correspondance de l'époque. Voir *Fluxus, etc./Addenda II*.
- 19 On traduit généralement *Umfunktionierung* par « changement de fonction ». Cependant, la notion de fonctions en transformation semblerait plus appropriée, tant en ce qui concerne Brecht et Benjamin que Fluxus. Merci à Benjamin Buchloh de m'avoir fait partager ses réflexions sur ce point.
- 20 *Op. cit.*, p. 141.
- 21 Ce sont là les différents actes d'une partition existante, reproduite dans Ken Friedman, éd., *The Fluxus Performance Workbook*, Trondheim, Norvège, El Djarida, 1990.
- 22 Astrit Schmidt-Burkhardt, *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*, cat. exp., Berlin, Vice Versa Verlag, 2003, p. 11.
- 23 La structure physique des graphiques est décrite dans Schmidt-Burkhardt, *op. cit.*
- 24 *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas*, éd. Ann Noël, Emmett Williams, New York, Thames & Hudson, 1998, pp. 33-35.
- 25 George Maciunas, « Néo-Dada en musique, théâtre, poésie et beaux-arts », (1962), *Fluxus Dixit, Une anthologie, Volume 1*, éd. et trad. Nicolas Feuillie, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p. 145.
- 26 Il s'agit là de toutes les pratiques influencées par Cage, que La Monte Young avait rassemblées dans une anthologie, pour laquelle il avait demandé à Maciunas de concevoir le graphisme. *La Monte Young, éd., An Anthology*, (1963), 2ème éd., New York, Heiner Friedrich, 1970.
- 27 Maciunas, « Néo-Dada en musique, théâtre, poésie et beaux-arts », *op. cit.*, p. 145.
- 28 Maciunas a justifié cette licence créative de manière très pragmatique, en expliquant qu'il avait acheté le piano cinq dollars et qu'il aurait coûté trop cher de le faire enlever après le concert. George Maciunas à La Monte Young, ca. octobre 1962, dans *What's Fluxus?*
- What's Not! Why*, éd. Jon Hendricks, Brasilia, Centro Cultural/Banco de Brasil, 2002, p. 133.
- 29 Theodor W. Adorno, « Vers une musique informelle », dans *Quasi una fantasia, Écrits musicaux II*, trad. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p. 335.
- 30 Maciunas modifia la partition *In Memoriam to Adriano Olivetti* le 8 novembre 1962, avant les grands festivals de Paris (décembre 1962) et de Düsseldorf (février 1963). La date des révisions apparaît sur la partition. Voir *Susan Hapgood, Neo-Dada: Redefining Art 1958-1962*, New York, American Federation of Arts, 1994, pp. 88-89. Concernant les dates des premiers festivals, voir la chronologie de Julia Robinson, *George Brecht Events: A Heterospective*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005, p. 312.
- 31 George Brecht et La Monte Young furent les premiers à développer le système de notation de Cage — Brecht dans les cours de Cage à la New School for Social Research (1958-1959) et Young avec la série des partitions de 1960. Plusieurs artistes fondateurs de Fluxus, comme Nam June Paik, Dick Higgins ou Alison Knowles, s'inspirèrent aussi très tôt du système de Cage.
- 32 George Brecht, « Events (Assembled Notes) », manuscrit non publié (1961), *George Brecht, Notebook VII*, mars-juin 1961, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit. Sur l'étendue de la fonction de la partition/performance chez Fluxus, voir Julia Robinson, « The Brechtian Event Score: A Structure in Fluxus », *Performance Research* 7, numéro 3, automne 2002, pp. 110-123.
- 33 Le lien entre Fluxus et l'art conceptuel reste incertain. La première évocation qu'en fait Lucy Lippard dans *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, 1973, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1997, p. 111, concerne George Brecht. Lippard affirme : « Brecht a réalisé — seul et avec le groupe Fluxus — des "événements" annonciateurs d'un "art conceptuel" qui se ferait plus dépouillé à partir du début des années 1960. » Pour des discussions plus récentes sur le sujet, voir Liz Kotz, « Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score », *October* n° 95, hiver 2002, pp. 55-89; Liz Kotz, « Language between Performance and Photography », *October* n° 111, hiver 2005, pp. 3-21; Julia Robinson, « From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in the Art of the 1960s », thèse de doctorat, Princeton University, 2008.
- 34 John Cage, « Experimental Music: Doctrine », in *Silence*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, p. 15.
- 35 Marcel Duchamp, « Le processus créatif » (1957), dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, éd. Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1994, p. 187.
- 36 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 62.
- 37 *Op. cit.*, p. 64. Barthes parle du « texte moderne » d'une manière qui peut évoquer la partition indéterminée de Cage : « Le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente », *Op. cit.*, p. 64.
- 38 *Op. cit.*, p. 65.
- 39 *Op. cit.*, p. 65.
- 40 *Op. cit.*, p. 64.
- 41 Judith Butler, *Humain, inhumain, Le travail critique des normes*, Entretiens, traduit de l'anglais par J. Vidal et C. Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.