Fluxus et la musique

Olivier Lussac

les presses du réel

PROLOGUE

Comme de nombreux groupes artistiques qui constituent notre fond contemporain, comme tous ceux qui parcourent avec démesure 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 Élisabeth 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 Friedman [2], 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

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

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 autres[3]. » 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 improductifs[4]. » 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

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, Multhiplia 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 russes[5], et principalement sur la revue *LEF (front gauche des arts,* premier numéro de la revue en 1923[6]*)* 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. Tchoujak[7], 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 marchandise [8]. » 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

époque[9]. » 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 musique[10] ». 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, distraitement, presque sans s'en apercevoir, comme un acte signifiant[11]. »

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*

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

de Benjamin Patterson[12]. 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 Fluxus[13]. 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 subséquemment 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

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'ordonnancement.
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'instrument[14]. »

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 sons[15] [...]. » 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 Schlatter, Catalogue *Poésure et Peintrie*, *op. cit.*, p. 273, note 2

Ainsi, cette activité poétique et iconoclaste peut renvoyer à une partition exemplaire de Maciunas datant de 1961, *Music for Everyman*. Elle est destinée « aux compositeurs morts, vivants, humains, animaux et inanimés ». À partir d'une grille, il pose une méthode compositionnelle et une série d'instructions : « A. méthode rationnelle et déterminée : (1) dans le but d'une structure ou (2) d'un effet ; B. méthode automatique et indéterminée ». Dans la seconde catégorie, en N°3, il demande de jeter, pulvériser, égoutter et, au niveau de la performance, en N°4, « les actions requièrent des productions telles que frapper, rayer, scier, briser, etc. N'importe quel outil peut être employé, comme des marteaux, des haches, des scies, des pioches, des bâtons, des couteaux, etc. »

Mais c'est grâce à John Cage, proposant que tout son puisse être utilisé en musique, que l'élan créateur (et iconoclaste) de Russolo et des dadaïstes a été porté à son terme logique. Il n'est pas nécessaire que tous les sons soient organisés par un auteur ou par une intention, il suffit simplement que quelqu'un les écoute. Cette nouvelle définition de la musique a permis d'élargir, aussi loin que possible, le champ de l'audible et l'éventail sonore susceptible de prétendre au titre de matériau sonore brut. Ainsi, les catégories de dissonance ou de bruit ont-elles perdu tout sens. Cependant, si Cage accepte de laisser « tous les sons être eux-mêmes », paradoxalement, il refuse de « réduire », voire de détruire la grande musique occidentale, par un environnement sonore qui, au cours de ce siècle, est devenu de plus en plus ouvert. Les idées du compositeur ont toutefois permis, au cours des années cinquante, l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes. Cage a ainsi fait le pont entre l'avant-garde historique, futuriste et sans aucun doute dadaïste, et les artistes des années soixante. Et c'est d'abord à la New School for Social Research, à New York, puis à Darmstadt, Cologne, Wiesbaden, Düsseldorf, Copenhague, Paris, New York, etc. que se sont déclenchées des perspectives artistiques inédites.

Fluxus s'est alors avancé vers un « après John Cage », en considérant que certains sons, faibles ou muets, ont été réprimés dans l'orchestre au bénéfice de la production de l'œuvre musicale. Il a donc fallu échapper à toute organisation systématique des sons musicaux et insister sur la performance et la vie quotidienne. Tout son est un « bon » son et l'impermanence de la vie devient une « interpénétration complexe de centres bougeant, sans obstruction, dans toutes les directions ». Cage définit la vie comme un flux incessant et donne naissance au concept d'*event*, qui consiste à laisser coexister, à la suite d'une sorte d'*anarchie en pratique*, une multiplicité d'événements et de modes d'activité dans un lieu non conventionnel, plongeant ainsi l'auditeur-spectateur dans une situation complexe dont l'issue dépend en définitive des options de chacun. Il désigne sous le terme d'*omni-attention* la faculté, pour le public, de porter tour à tour et à son gré son attention sur les sons, les mouvements des danseurs, les éléments de décor, les variations de lumière... L'événement semble alors, continue Cage dans son *Journal*, « affirmer cette vie, non pas pour faire surgir l'ordre du chaos ni tenter d'améliorer la création, mais tout simplement pour nous éveiller à la vie même que nous vivons. » Cette [non] composition suppose une totale ouverture à l'influence du monde.

On peut découvrir des possibilités créatrices dans les événements du quotidien car il n'existe aucune barrière séparant la vie de l'art : la structure musicale n'est plus dans l'œuvre mais dans l'auditeur qui la construit en lui. Cage détruit ainsi l'écoute passive et génère au contraire une nouvelle possibilité d'attention par rapport au matériau sonore — on retrouve ici une filiation directe avec Marcel Duchamp et son fameux « c'est le regardeur qui fait le tableau. » — Cette notion de fluidité figure dans la définition même de Fluxus, comme l'écrit Ben Vautier :

« [...] Fluxus, c'est "l'*event*" de George Brecht : mettre un vase de fleurs sur le piano / Fluxus c'est l'action vie / musique : faire venir un professionnel du tango pour danser sur scène / Fluxus c'est établir une relation entre la vie et l'art / Fluxus c'est le gag, le divertissement et le choc / Fluxus c'est une attitude envers l'art, le non-art, l'anti-art, le refus de l'ego / Fluxus c'est une grande part de l'enseignement de John Cage, du Dada, du Zen / Fluxus c'est léger et contient de l'humour [16]. »

Fluxus est également un projet éditorial, qui commence par une anthologie de textes et une création de projets plastiques.

Le poète et coéditeur de la célèbre revue *Beatitude*, Chester V. J. Anderson, a fait en 1960 le voyage de San Francisco à New York, avec le compositeur La Monte Young, dans le but de créer une version new-yorkaise de cette revue, une *Beatitude East*. C'est là qu'il fait la connaissance de Jackson Mac Low, lors de soirées de lectures poétiques. À la fin de l'année, Young vit lui aussi à New York, fréquente des artistes liés à John Cage, Dick Higgins, Yôko Ono, Al Hansen [17]... En même temps, il débute avec Mac Low des improvisations sur des travaux d'écrivains et de musiciens. Anderson et Young se sont rencontrés pour la première fois lors d'une représentation de *The Marrying Maiden* de Mac Low au Living Theatre.

Anderson demande alors à Young de préparer un numéro spécial de *Beatitude East* et lui offre la possibilité de choisir des textes, des diagrammes, des poèmes et des partitions. Le compositeur écrit à ses amis en Californie, à New York et en Europe, et amasse

16 Ben Vautier, Ben, *Pour ou contre, une rétrospective*, Catalogue Musées de Marseille, Réunions des musées nationaux, MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille, 1995, p. 64

17 Ces différents artistes seront analysés dans le premier chapitre.

une collection de partitions verbales et musicales. C'est ainsi qu'il fait appel à Nam June Paik, qui a participé le 6 octobre 1960 à un hommage à Cage, dans l'atelier de Mary Bauermeister, à Cologne. Paik compose une *Symphony for 20 rooms*, texte décrivant vingt salles interactives[18].

Les différentes contributions ont été entreposées chez le cinéaste Jack Smith, puis chez le sculpteur Robert Morris, qui a par la suite décidé de retirer tout ce qui le concerne : dans la version définitive, il ne reste que son nom sur la page de garde, alors qu'au départ, il devait publier trois œuvres, *Traveling Sculpture, Blank Form* et *Project for Sculpture* qui renvoient précisément à une nouvelle conception artistique, à un nouvel art qui n'est ni peinture, ni sculpture. Dans un texte de 1960, Morris décrit une forme qui sera réalisée quelque mois plus tard avec *Column,* un parallélépipède en contreplaqué gris de 61 cm de base sur 244 cm. L'auteur en donne une définition précise, à l'origine du mouvement minimaliste et du travail de l'entropie dans les arts : « Comme la vie, la forme sans qualité est par essence vide, ce qui laisse pas mal de loisirs pour disserter sur sa nature, mais aussi pour ridiculiser toute dissertation. La forme sans qualité agite un grand drapeau gris et rit à l'idée d'être parvenue à s'approcher si près du second principe de la thermodynamique[19]. » Aucun doute, l'aspect ironique de ce texte évoque déjà l'esprit Fluxus.

Après avoir collecté différents textes, Young renvoie l'ensemble à Anderson au début de 1961 pour qu'il les publie. Young et Mac Low attendent longtemps, mais Anderson a disparu sans laisser d'adresse, et tous les manuscrits se sont envolés avec lui. En juin, Maciunas les invite à la AG Gallery, où ils doivent être photographiés

18 *Cf.* chapitre II

19 « Compositions » cité par William S. Wilson, « Hard Questions and Soft Questions », *Art News*, vol. 68, N° 7, nov. 1969, New York

—les clichés figureront dans l'annonce des prochains programmes musicaux. Anderson réapparaît ce jour-là avec l'ensemble des documents à l'état brut, qu'il remet à nouveau à Young. Selon Mac Low, Maciunas rencontre les deux hommes peu après, un dimanche et, ce jour-là, prend pour la première fois connaissance de l'ensemble des contributions. Cette compilation est devenue plus tard, grâce à l'aide active de Maciunas, un ouvrage essentiel à l'élaboration de Fluxus, publié sous le titre : « AN ANTHOLOGY of chance operations concept art anti art indeterminacy improvisation meaningless work natural disasters plans of action stories diagrams Music poetry essays dance constructions mathematics compositions BY GEORGE BRECHT, CLAUS BREMER, EARLE BROWN, JOSEPH BYRD, JOHN CAGE, DAVID DEGENER, WALTER DE MARIA, HENRY FLYNT, YÔKO ONO, DICK HIGGINS, TOSHI ICHIYANAGI, TERRY JENNINGS, DENNIS, DING DONG, RAY JOHNSON, JACKSON MAC LOW, RICHARD MAXFIELD, ROBERT MORRIS, SIMONE MORRIS, NAM JUNE PAIK, TERRY RILEY, DITER ROT, JAMES WARING, EMMETT WILLIAMS, CHRISTIAN WOLFF, LA MONTE YOUNG / LA MONTE YOUNG – EDITOR / GEORGE MACIUNAS – DESIGNER ».

L'intitulé et la liste des participants ont été typographiés sur six pages. Il s'agit d'une série de lettres dessinées par Maciunas, expert en composition, dans son atelier AG Graphics. L'ensemble est un superbe poème visuel, qui comporte cependant de nombreuses anomalies. La première est la présence d'un certain David Degener, dont aucune œuvre ne figure dans le volume publié en 1963, non plus que dans la seconde édition de 1970. Morris apparaît aussi dans le titre et dans une section, sans œuvre. Il est ensuite remplacé par un certain Malka Safro, qui participe avec quatre autoportraits attribués, semble-t-il, d'abord à Anthony Cox, puis au troisième mari de Yôko Ono, John Lennon (version de 1970). Le nom de Simone Morris est inscrit dans l'essai original. Il est remplacé par son nom de jeune fille, Forti, dans la seconde version. On trouve aussi les mots « Ding

Dong », qui ne correspondent à aucun nom. Pourtant, les colonnes de *Ding Dong* sont présentes dans les deux exemplaires. Peut-être, comme le pense Mac Low, s'agit-il d'une blague de Maciunas. On trouve encore un certain Dennis, probablement le compositeur Dennis Johnson qui, en Californie, a travaillé avec Young, Riley et Jennings. Johnson a, semble-t-il, été à l'origine de la musique minimale. On notera que Walter de Maria signe une œuvre au contenu très critique, *Portrait of the School of Cage, Caged*, deux cages insérées l'une dans l'autre, se moquant des épigones de Cage. L'œuvre paraîtra aussi en 1964 dans le deuxième magazine fluxus *ccVTRE*.

Maciunas découvre les manuscrits un dimanche de juin 1961. Young lui dit qu'il peut en faire ce qu'il veut. Malheureusement, au cours de l'été, alors qu'il prépare des concerts de musique contemporaine, Maciunas est aux prises avec des problèmes financiers. La galerie AG ferme au mois d'août. En septembre, il loge dans le loft de son ami Haroutounian sur Water Street et vers la fin du mois, il demande à Mac Low et à d'autres artistes de trouver des fonds pour préparer la mise en page. Deux concerts, intitulés *An Anthology* et *An Anthology II*, sont alors organisés au Living Theatre, le 8 janvier et le 5 février 1962, par les artistes qui ont fourni des pièces pour le recueil. Hélas, il est trop tard. Maciunas a déjà quitté les États-Unis, il ne reviendra qu'en 1963, pour inaugurer officiellement Fluxus, lors du Yam Festival.

Maciunas a travaillé avec acharnement à la conception graphique du titre et des sections. Le « livre », conçu comme un pliage, forme un cube en trois dimensions dont les faces extérieures et intérieures sont imprimées. Maciunas conçoit également un graphisme particulier, identique à celui qu'il utilisera ultérieurement dans la *Fluxus Preview Review* ou *Fluxus Roll* (1963), et qui préfigure les futures *Fluxus Yearboxes*. Des séquences rythmiques, des distorsions dans les proportions et des motifs géométriques sont créés. Mais ceux-ci

nuisent à la lisibilité (carrés noirs sur blanc et blancs sur noir dans le titre et dans les sections). Dans un autre document, la *Brochure Prospectus* (1962), il se sert d'une simple feuille pliée en quatre avec une typographie script IBM condensée, annonçant la conception de sept boîtes plus élaborées que *An Anthology*. De nombreux termes définissant les différentes formes et les processus artistiques réapparaîtront dans les productions éditoriales suivantes :

An Anthology	Brochure Prospectus Fluxus
désastres naturels (W. de Maria)	happenings
opérations aléatoires (J. Mac Low)	automatisme
art du concept (H. Flynt)	art du concept
indétermination	indétermination
improvisation	théâtre
essais	brutalisme
histoires	prose
musique	musique
anti-art	anti-art
diagrammes	philosophie
œuvres dénuées de sens	arts plastiques
mathématiques	cinéma
compositions	concrétisme
constructions chorégraphiques	danse
plans d'action	dada (ism)
poésie	poésie
	bruitisme
	lettrisme
	nihilisme

Les différentes tendances artistiques figurant dans ce tableau se développeront au cours des années soixante et de la décade suivante. Elles consacrent l'élargissement des attitudes multiples en art et en musique, et renvoient à des formes artistiques antérieures, bruitisme, futurisme, dadaïsme et lettrisme.

Mac Low et Young ont dactylographié les poèmes et les essais sur la machine à écrire de Maciunas, avec le caractère sans-serif condensé, que l'on trouve non seulement dans *An Anthology*, mais aussi dans les publications à venir. Ces dernières sont connues sous le nom générique de Fluxus, notamment la *Fluxus Preview Review*, premier journal de propagande, avec une liste des membres du comité éditorial, une annonce des futures *Yearboxes* et des productions, les partitions des artistes du groupe et des photographies de performances. Maciunas édite et dessine la *Preview Review*, dont le format tout en longueur (166 × 10 cm) vient de la publication des *Kalender Rolle*, édités à l'époque par Ebeling et Dietrich en Allemagne, qui va servir à annoncer les concerts et les actions de groupe. « Il s'agissait, selon Maciunas, de faire des concerts le gadget publicitaire qui permettrait de vendre ce que nous nous apprêtions à publier ou à produire. C'est de là qu'est née la série de Wiesbaden [20] » : quatorze concerts de musique contemporaine. L'idée du rouleau est empruntée à la culture orientale et fait écho à sa propre performance, *In Memoriam to Adriano Olivetti* (1962), dans laquelle des intervenants avaient lu des fiches de machines à calculer. La *Preview Review* est une longue bande de papier roulée très serrée sur elle-même, parfaitement adaptée à un déploiement perpétuel, comme Fluxus l'est dans sa définition.

20 Larry Miller, « Interview with George Maciunas », cité par Jon Hendricks, *Fluxus etc./Addenda 1 : The Gilbert and Lila Silverman Collection*, catalogue d'exposition, New York, Ink 8, 1983, p. 15 (première édition : 24 mars 1978)

En effet, Maciunas définit plusieurs fois le terme Fluxus à partir de 1963. L'une des meilleures explications se trouve dans une lettre adressée à Tomas Schmit en février 1964 :

« Les objectifs de Fluxus sont sociaux (non esthétiques). Ils sont reliés (idéologiquement) au groupe *LEF* de 1929 [*sic*] en Union Soviétique et ont affaire avec : l'élimination graduelle des Beaux-Arts (musique, théâtre, poésie, littérature, peinture, sculpture, etc., etc.) Cette attitude est motivée par le désir de stopper le ravage des ressources humaines et matérielles... et de les détourner à des fins socialement constructives. Appliqués de cette manière, les arts seront (de design industriel, du journalisme, de l'architecture, de l'ingénierie, des arts graphiques-typographiques, de l'impression, etc.)

« [...] Ainsi, Fluxus est définitivement contre l'objet-art comme commodité non fonctionnelle [...]. Il doit temporairement avoir la fonction pédagogique d'enseigner au peuple l'inutilité de l'art, incluant l'éventuelle inutilité de soi. Il ne doit donc pas être permanent...

« Fluxus est par conséquent ANTIPROFESSIONNEL (contre l'art professionnel [...]). Deuxièmement, FLUXUS est contre l'art comme medium ou comme véhicule encourageant l'ego de l'artiste, depuis que l'art appliqué doit exprimer le problème objectif à évacuer la personnalité de l'artiste ou de son ego. Fluxus, donc, doit tendre à un esprit collectif, anonymat et ANTI-INDIVIDUALISME — aussi ANTI-EUROPÉANISME (l'Europe étant le lieu supportant le plus fortement — & même instituant l'idée de — l'artiste professionnel, l'art — pour une idéologie de l'art, pour une expression de l'ego de l'artiste à travers l'art, etc., etc.)...

« Ces concerts FLUXUS, ces publications etc. — sont au mieux transitionnels (quelques années) & temporaires jusqu'à ce temps

où les Beaux-Arts pourront être totalement éliminés (ou du moins leurs formes institutionnelles) et où les artistes trouveront d'autres emplois... »

Au verso des pages d'*An Anthology*, on trouve des partitions verbales et des documents photographiques, au recto, un jeu typographique sur le libellé Fluxus commençant par une définition de dictionnaire et par la présentation des œuvres à vendre.

An Anthology est donc préparé en 1961 et publié en 1963. Ce travail, qui peut être considéré comme le prototype des publications fluxus, est censé inaugurer une série : « L'idée de départ, souligne encore Maciunas, était simplement de faire une seconde anthologie qui, à part le côté graphique, aurait été un peu plus, pfff, moins conventionnelle que la première, je veux dire qu'il y aurait eu des objets et, vous savez, un conditionnement d'un genre différent. C'est ainsi qu'est vraiment né le projet de faire un livre entier sous cette forme d'enveloppes reliées. » Elle est devenue le modèle pour une collection de sept anthologies.

Pour payer la mise en page, Maciunas a vendu sa chaîne stéréo à Dick Higgins, et avec l'argent, il a pu payer l'imprimeur Del Mar sur Lafayette St, juste au nord de Canal Street, qui a déjà travaillé pour la galerie AG. Mais dès que la mise en page est achevée, Maciunas prend l'avion pour Wiesbaden, où il commence à travailler comme concepteur designer sur la base de l'US Air Force. Il quitte donc précipitamment les États-Unis. Mac Low et Young reçoivent régulièrement de ses nouvelles. Les annonces des activités qu'il prépare en Europe sont transcrites sur des rouleaux de papier et dactylographiées sur des machines de l'armée. La première annonce concerne le projet de création d'une série intitulée *Yearbook*, prenant encore le titre général de Fluxus. Maciunas se met d'office président et demande à différents artistes de préparer des rubriques.

Dans la toute première liste, Mac Low devient l'éditeur littéraire et Young le directeur général.

ÉDITEURS : éditeur et éditeur en chef (éditions en anglais et en allemand)	George Maciunas
SECTION AMÉRICAINE	Walter de Maria (art-sculpture); Jackson Mac Low (poésie); Dick Higgins (happenings, théâtre & politique); Philip Corner (musique); Simone Morris (danse); Jonas Mekas (cinéma pour toutes les sections)

Dans une autre annonce, *Fluxus N°1 U.S. Yearbook* / version B, datant de février 1962, la liste inclut des artistes américains, européens, japonais et coréens, comme éditeurs des différentes sections.

COMITÉ ÉDITORIAL	
PRÉSIDENT	George Maciunas
SECTION AMÉRICAINE	La Monte Young, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Philip Corner, Jonas Mekas
SECTION ALLEMANDE	Manfred de la Motte, Jean-Pierre Wilhelm, Heinz-Klaus Metzger, Nam June Paik, Wolf Vostell
SECTION SCANDINAVE	Karl Erik Welin
SECTION FRANÇAISE	Daniel Spoerri, François Bayle
SECTION ITALIENNE	Sylvano Bussotti, Enrico Crispolti
SECTION AUTRICHIENNE	Kurt Schwertsik
SECTION ANGLAISE	Michael von Biel, Michael Horowitz
SECTION EUROPE DE L'EST	Henry Flynt, Joseph Patkowski, Marie Joudina, Andrei Volkonski, Akosk Csemus
SECTION JAPONAISE	Toshi Ichiyanagi
SECTION CANADIENNE	Pierre Mercure

Maciunas divise donc le monde en différentes cellules, passées et présentes, qui vont devenir des centres importants de l'activité artistique expérimentale. La série des *Yearboxes,* des *Yearbooks* ou des *Fluxus Anthologies*, initialement prévue pour l'équipe américaine, consacre l'Europe du Nord, le Japon, l'hommage au passé, l'Europe du Sud et l'hommage à Dada. Seule la première, *Fluxus 1,* est terminée et dominée par les artistes américains, avec des œuvres européennes et japonaises.

Fluxus émerge ainsi comme projet éditorial, puis comme titre de magazine. « Fluxus, et voilà, commente Maciunas, ce serait comme un livre, avec un titre et puis c'est tout. » Si l'objectif principal des concerts et des festivals de musique contemporaine a bien été de financer des publications, il n'en reste pas moins que c'est par eux que l'histoire de Fluxus a commencé. Dans les chapitres I à V, nous analyserons l'exemplarité de ces concerts qui se sont déroulés aux États-Unis et en Allemagne. Le chapitre VI sera quant à lui consacré à une approche esthétique de la musique Fluxus.

CHAPITRE I

New York 1960 : quelques éléments biographiques et historiques

Chambers Street et Galerie AG

L'histoire de la création musicale Fluxus a débuté au printemps 1961 aux États-Unis quand deux artistes Lituaniens, George Maciunas et Almus Salcius, ont inauguré une galerie d'art baptisée AG, sur Madison Avenue, entre la 73rd et la 74th Street. Ce nom ne signifiait pas, comme on l'a longtemps prétendu, avant-garde, mais A pour Almus et G pour George. Maciunas, historien d'art et designer, a dessiné la disposition intérieure du local et a été le concepteur graphique des programmes et des cartons d'invitation.

C'est au début de cette même année que commencent des soirées de poésie organisées par Frank Kuenstler, toujours dans la galerie AG. Les *Bread & AG Literary Evenings* sont liés au journal *Bread &* et aux veillées de concerts de musique ancienne, les *Musica Antiqua & Nova*. Maciunas possède en effet une belle collection de répliques d'instruments, et avec Richard Maxfield et La Monte Young [21], il met rapidement en place plusieurs séries de concerts, notamment le *Festival of Electronic Music* et les *Concerts of New Sounds & Noises*, qui se situent dans la lignée des *Musica Antiqua*.

Ces concerts ont eu lieu dans le loft de Yôko Ono (Chambers Street, New York), entre le 18 décembre 1960 et le 30 juin 1961. Young ne considérait pas ces représentations comme des programmations publiques : elles avaient été créées pour les intimes du compositeur. Leur but n'était pas de divertir, mais plutôt d'établir un jeu avec des spectateurs en situation sociale. Dans un entretien avec Eric Mottram, Dick Higgins a analysé ces événements sonores comme une forme d'expérimentation :

21 Sur Maxfield, *cf.* p. 34 et suiv. et sur Young, *cf.* p. 56 et suiv.

« [H.] La Monte était intéressé par... les nouvelles sortes d'art de la recherche ou quoi que ce soit nommé ainsi — ce que nous avons maintenant nommé Fluxus...
[M.] Vous voulez dire que vous avez évolué en explorant des possibilités de systèmes, de dessins, de mises en œuvre du hasard...
[H.] Des systèmes, des dessins, des mises en œuvre du hasard, etc., mais dans une direction concrète [...] pour le résultat d'une expérience. La différence entre ce type de recherche et une recherche normale, c'est qu'avec la recherche normale, l'expérience est achevée [...]. Mais dans ce cas nous nous sommes concentrés sur nos propres résultats [...]
[M.] C'était, en fait, juste le commencement d'une sorte de théâtre [22]. »

Les autres spectacles ont été organisés dans la galerie AG entre le 14 mars et le 30 juin 1961. C'est ainsi que les concerts ont été nommés *Chambers Street* et *AG Gallery*. Ils avaient été précédés par quelques soirées significatives des années soixante, comme le *Concert of New Music* (Living Theatre, 14 mars 1960), *An Evening of Sound Theater* (Galerie Reuben, 1960) et le *Electronic Opera and Other...* (Cooper Union, 13 janv. 1961). Ces trois manifestations, comme celles qui ont suivi, ont réuni les étudiants de la classe de Cage, à la New School for Social Research [23], ceux du Black Mountain College, de la Rutgers

22 « Call it "Something Else :" », *Spanner* N° 9, 1973

23 Sur la classe de John Cage, à la New School, *cf.* l'article de Bruce Altschuler, « The Cage Class... », catalogue *Fluxattitudes*, édité par Cornelia Lauf et Susan Hapgood, Buffalo, Hallwalls Contemporary Arts Center et The Museum of Contemprorary Art, New York, 1991-1992, p. 17-24. *Cf.* également notre essai, *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratiques concrètes des arts*, Paris, Èditions L'harmattan, coll. « Art et science de l'art », 2004, et notre article, « Cacophonies, John Cage et la New School », (dossier *La Ville*), revue Musica Falsa N° 1, Paris, décembre 1997-janvier 1998, p. 16-17

University et les amis de Young. Nombre d'interprètes de ces soirées figureront parmi les principaux instigateurs de Fluxus.

Le plus important d'entre eux a sans doute été, une fois encore, Maciunas, futur président et idéologue Fluxus. Né en Lituanie, il est arrivé aux États-Unis après la Seconde Guerre Mondiale. En 1949, il s'inscrit à la Cooper Union School of Art, où il étudie l'art et l'architecture. En 1952, il entre au Carnegie Institute of Technology. Deux ans plus tard, après avoir obtenu son diplôme, il commence à travailler dans un cabinet d'architecte. Déçu par ce métier, il reprend ses études en 1955, à l'Institute of Fine Arts de l'Université de New York, où il étudie l'histoire de l'art et commence un projet pour cartographier l'histoire sous forme de graphiques.

Parmi les nombreux artistes invités figure Richard Maxfield, qui a rejoint la New School durant l'été 1960. Il y enseigne la musique électronique et l'orchestration. Dans un entretien avec Jacques Donguy, Dick Higgins souligne l'influence de ce compositeur atypique en matière de recherches sonores : « J'ai été attiré par Maxfield parce qu'il travaillait directement avec le son plutôt qu'à partir de structures déjà réalisées avec toutes sortes de sons. Je n'ai rien contre la structure, comprenez-le, mais à l'époque le son était un élément négligé. Aujourd'hui, peut-être que nous pourrions utiliser davantage de structure, mais en 1958, les problèmes étaient quelque peu différents. Et par conséquent, cela m'intéressait de voir comment on pouvait utiliser le son directement. Maxfield voulait enregistrer le son des objets, et puis le modifier à la façon dont les gens de la musique concrète l'avaient fait, mais il voulait aussi créer des sons[24] [...] » Maxfield a vraisemblablement eu un impact important non seulement sur les étudiants de la New School, principalement Joseph Byrd et Dick Higgins, mais aussi sur Cage lui-même.

24 Cité dans le catalogue *Poésure et peintrie, d'un art l'autre*, Marseille, Musées de Marseille, 1993, p. 418-431

Après avoir étudié la composition à l'Université de Berkeley avec Ernst Krenek, Milton Babbitt et Luigi Dallapiccola, Maxfield collabore avec Aaron Copland et Bruno Maderna. Au début, sa musique est influencée par celle de Webern. À la fin des années cinquante, il commence des compositions électroniques, notamment *Amazing Grace* (1960), construit à partir d'un discours de James G. Brodie et de fragments de son opéra *Stacked Deck* mixés et placés en boucle. Les *loops* [boucles] sont en effet de vitesse variable, complexifiant ainsi l'organisation sonore. Cette composition anticipe sur la première pièce minimale répétitive, *Mescaline Mix* (1961) de Terry Riley, tout comme le *Piano Concert for David Tudor* (1961) semble anticiper sur *Microphonie I* de Stockhausen (1964, pour tam-tam amplifié). La même année, Maxfield a composé une *Pastoral Symphony* constituée de sons électroniques continus. *Bacchanale* (1963) est un collage de musique concrète ne comportant aucun son d'origine électronique, Maxfield ayant seulement juxtaposé de la musique jazz et du folklore coréen. Pour la première de *Bacchanale*, Edward Fields a lu un texte qui a été enregistré lors d'une soirée au Five Spot, à Greenwich Village. Fahrad Machrat a gratté un violon. Robert Block et Terry Jennings ont joué du violon préparé et du saxophone. Enfin, le compositeur Nicholas Roussakis a plongé sa clarinette sous l'eau et l'a laissée émettre des sons.

Plus tard, Maxfield a suivi les cours de Cage, qu'il a remplacé entre 1959 et 1961. Maciunas a invité Maxfield à participer à la série de concerts de la AG Gallery. Les 28, 29 et 30 avril, ce dernier a présenté son *Electronic Music* à Chambers Street. Cette composition sera reprise lors de trois autres concerts de *Musica Antiqua & Nova*. Ceux du 7 mai, du 21 et du 28 ont ainsi été dédiés à son travail musical [25].

25 *Butterflies '58, Pastoral Symphony, Cough Music '59* (nouvelle version), *Italian Folk Music '60, Night Music '60*; celui du 21 mai: *Peripateie '61, Wind, Pespectives '61, Piano Concert '61* et, enfin, le dernier, celui du 28 mai: *Radio Music '61, Clarinet Music '61, Water Music '61, Electronic Concert '61, Piece for La Monte Young, Musica Antiqua '61*

Comme Michael Nyman l'a montré dans son ouvrage *Experimental Music. Cage and Beyond* (1974), Maxfield regrettait que la musique instrumentale soit dépendante des conditions d'exécution. Aussi a-t-il remédié à ce problème d'interprétation en constituant une bibliothèque d'échantillons de matériaux sonores, à partir desquels les performances peuvent considérablement varier les unes par rapport aux autres. Il suffit d'utiliser telle ou telle source sonore, toujours différente. C'est en effet au début des années soixante que quelques compositeurs ont commencé à briser la structure rigide des bandes. C'est le cas de Berio, avec *Differences* ou de Stockhausen, avec *Kontakte*, posant comme principe concomitant l'enregistrement et l'exécution *live*. Pour Maxfield, la difficulté a été d'étendre les sources électroniques aux éléments visuels et théâtraux, comme dans le *Piano Concert for David Tudor* et les *Perspectives for La Monte Young*. Pour ces compositions, il a enregistré les performances instrumentales des interprètes, puis, à partir de ce matériau vivant, il a élaboré une bande, a modifié les sons et les a retransmis sous la forme d'un montage-mixage, tandis que les interprètes ont continué leur prestation instrumentale. Lors de la première, Tudor a joué du piano, en plaçant des objets à l'intérieur de l'instrument. Il a également manipulé les cordes. Dans le même temps, un montage a repris sur trois canaux les sons obtenus au piano. Il a résulté de cette opération un processus d'interaction entre performance et assemblage sonore, le compositeur étant l'intermédiaire qui peut détourner les sources originelles de la performance. Maxfield a simplement recomposé à loisir de nouvelles exécutions, comme pour le *Mechanical Fluxconcert*, qui consiste simplement à diffuser des sons de la vie quotidienne : « Des microphones sont placés dans la rue, à l'extérieur des fenêtres ou cachés au public. Les sons sont amplifiés vers les spectateurs grâce à un système de haut-parleurs. »

Dans le loft d'Ono, les 25 et 26 février 1961 ont été consacrés aux travaux d'Henry Flynt, créateur du *concept art* et précurseur ignoré de l'art conceptuel, avec notamment *Jazz*, *Flynt-Music Compositions*, *Contest*, *Improvisation*, *Poetry*, etc. Pour Maciunas, Flynt a aussi préparé deux soirées de performances. Le 15 juillet, il a créé les *Exercise Awareness-States*. Le programme du lendemain a été défini en fonction des réactions du public présent la veille. Le premier janvier 1961, Flynt a réalisé son premier *Mathematical Concept Art*, suivi des *Frictionless Floor*, *Piece By Another Composer*, *Nondenumerable Infinity Optical Audiorecorder*. Pour le concert de Young, il a composé différentes pièces, *Ran around the Room*, *Recorded Watch Ticking*, *Bad Viennese Violin Music*, *Banged on Wood of Piano*, *Moebius Strip*.

Autour de la New School

Parmi les élèves de Cage figure notamment le fondateur du happening, Allan Kaprow. Il est le seul artiste à ne pas participer à la série de concerts, se consacrant davantage à des environnements et à des happenings plastiques.

Jackson Mac Low a étudié le piano, le violon et l'harmonie au Chicago Musical College de 1927 à 1932. Puis, de 1932 à 1936, il est entré à la Northwestern University Musical School. Il a commencé à écrire de la poésie et de la musique dès l'âge de quinze ans. En 1951, il passe au Black Mountain College lors de la session d'été. À partir de 1953, il associe musique et poésie dans des pièces pour orateurs, chanteurs, musiciens et/ou projectionnistes. Ces performances font appel au hasard et sont généralement indéterminées. Chaque interprétation est ainsi différente. Les différents aspects de leur réalisation peuvent dépendre des choix proposés à l'interprète.

En 1954, Mac Low rencontre Cage à Stony Point, lors d'une visite à Vera et Paul Williams. Tous deux discutent de compositions fondées sur le hasard. Mac Low conçoit immédiatement des méthodes aléatoires adaptées à la création poétique. Plus tard, Emmett Williams inclura ce type de poèmes dans son *Anthologie de poésie concrète :* « Ces *"events"* sont soit de simples mots, soit des silences, chacun équivaut en durée à n'importe quel mot et est ainsi indéterminé en longueur [...] Des sons musicaux ou autres sons non verbaux peuvent être produits à la fin des lignes et des phrases pour obtenir l'« audibilité » de la structure en vers[26]. » Higgins introduira également de telles structures aléatoires dans l'écriture. Mac Low a évolué de manière décisive avec les *Letters for Iris Numbers for Silence* (1961), publiées en 1964 dans *Fluxus I.* Dans ce recueil de poésie, il abandonne la structure linéaire des textes pour concevoir une série de cartes, couvertes de chiffres et de lettres. Les chiffres indiquent des moments de silence, les lettres servant à créer des sons.

Cage invite Mac Low à suivre ses cours à la New School. Il y vient irrégulièrement à partir de la fin de 1957. Dès lors, il fait évoluer son travail vers des compositions aléatoires. La lecture poétique se fait à la lumière du Yi-King, notamment pour *The Marrying Maiden*, écrit durant l'été 1958. Cette pièce est jouée le 22 juin 1960 au Living Theatre. C'est Stephen Addiss, compositeur des spectacles du Living, qui avait introduit les deux hommes auprès de la troupe de Julian Beck. *The Marrying Maiden* demeure une expérience de théâtre aléatoire. La structure dramatique se prête à de multiples combinaisons décidées par des lancers de dés. Chaque représentation est différente. L'improvisation est soumise à ce jeu de hasard, notamment dans les actions, le tempo et l'intensité de l'émission vocale. À cet effet, l'auteur a prévu une série d'indications pour les interprètes :

26 Cité par Emmett Williams (ed.), *Anthology of Concrete Poetry*, New York, Villefranche, Francfort, Something Else Press, 1967, non paginé

cinq degrés dans le volume de la voix et cinq pour le débit (du plus lent au plus rapide). Mac Low lui-même récite des poèmes. L'ordre des mots, la durée du poème, le volume de la voix, les inflexions et la manière de parler sont déterminés par des techniques aléatoires, techniques qui sont appelées *chance play* ou *chance drama*. Judith Malina, codirectrice du Living, a remplacé l'improvisation des acteurs par mille deux cents cartes sur lesquelles elle a inscrit des activités et des notes de mise en scène. Un meneur de jeu tire ensuite les cartes au sort et les distribue aux comédiens. La musique composée par Cage (avec l'aide de Maxfield) a également été définie par le lancer des dés (par exemple, quand le musicien tire un cinq, il enclenche le magnétophone). Cette musique n'est rien d'autre qu'une lecture de la pièce par les comédiens, enregistrée sur bande magnétique.

Au début des années cinquante, un groupe d'écrivains et de poètes se forme ; il se réunit dans l'appartement de Robert Stock. Mac Low y discute souvent avec Frank Kuenstler sur des sujets aussi radicaux que l'anarchie et le pacifisme, en relation avec une revue créée par le poète lui-même, *Resistance*, éditée entre 1945 et 1958. Il assiste aussi aux lectures poétiques de Diane Wakovski au 10th Street Coffee House, auxquelles l'a invité le poète Howard Ant. Dès le mois de mai 1961, Kuenstler propose à Mac Low de participer aux soirées de poésie, qu'il considère comme des *variety show* mêlant poésie, cinéma et théâtre. Auparavant, au mois d'avril 1961, Kuenstler est venu à deux reprises lors de soirées organisées dans le loft d'Ono. Les 8 et 9 avril, les manifestations sont consacrées aux œuvres du poète. De nombreux artistes sont présents ; ils ont joué plusieurs pièces, des simultanéités verbales, musicales et visuelles, des plus anciennes créations poétiques datant de 1955 jusqu'aux plus récentes. Mac Low a en outre fait la lecture de plusieurs de ses poèmes et a joué quelques soli au piano.

Ce type d'expériences musicales et conceptuelles se retrouve dès l'origine dans ses *Five Biblical Poems* (1955), qui sont fondés sur le hasard et se prolongent à travers l'exploration du film statique. Dans *Tree Movie*, il s'agit de filmer simplement un arbre ou quelque chose d'autre durant un long moment. L'auteur se moque de l'imagerie romantique du cinéma poétique, transgresse les productions individualistes du cinéma underground américain et propose une création élémentaire, reproduite dans le *Fluxus Codex* :

> « Choisissez un arbre*. Montez et cadrez une caméra de sorte que l'arbre* remplisse l'essentiel de l'image. Mettez la caméra en route et laissez-la, sans la déplacer, pendant un nombre d'heures quelconque. Si la caméra arrive au bout de sa pellicule, remplacez-la par une caméra contenant du film vierge. Les deux caméras peuvent ainsi alterner un nombre quelconque de fois. On pourra procéder à un enregistrement sonore simultané. On pourra présenter à l'écran une longueur quelconque du film, en commençant à un endroit quelconque de celui-ci.
>
> *on peut remplacer le mot "arbre" par "montagne", "mer", "fleur", "lac", etc.[27] »

Le scénario du film date de 1961 et est publié dans le journal fluxus *V TRE* en janvier 1964. Lors de festivals de cinéma Fluxus[28], Mac Low a simplement demandé de filmer un arbre, pendant une heure. Tout le monde peut filmer cet arbre ou tout aussi bien faire autre chose. La limite au développement filmique est à la rigueur de ne rien filmer et de regarder le paysage.

27 Jackson Mac Low cité dans Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, Detroit Michigan, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, en association avec Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, introduction de Robert Pincus-Witten, 1988, p. 399

28 Lettre de Maciunas à George Brecht, 21 juillet 1964

En même temps, Mac Low se consacre à la poésie visuelle et sonore, le film n'étant qu'un aspect de ses recherches. Par exemple, *Thanks* (1960), pièce importante de son répertoire, dure dix minutes et est publiée pour la première fois dans *An Anthology*. Le scénario est lui aussi surprenant : « N'importe quel nombre de musiciens produit n'importe quel choix de son(s), de mot(s), de phrase(s) [...] à répéter *ad lib.* ou non, avec des silences, et ensuite produire de nouveaux sons, un nouveau silence. Il faut procéder ainsi jusqu'à la fin de la pièce, fin choisie par les interprètes eux-mêmes. » *Thanks* a été interprété pour la première fois en avril 1961 et peut être exécuté individuellement ou collectivement. Les opérations aléatoires caractérisent donc cette composition, à l'image des pièces de Cage de la même époque. Tandis que Mac Low commence des poèmes générés par des procédures aléatoires, par exemple avec un lancer de dés, des cartes à jouer ou des chiffres choisis au hasard, George Brecht fonde ses recherches sur le hasard, précisément sur une *chance-imagery*[29], imitant le modèle théorique des probabilités et même le principe d'indétermination d'Heisenberg. Higgins tire quant à lui profit d'une méthode de composition à partir de tests de logique et d'indétermination appliqués au langage.

Les méthodes de Mac Low ont été exposées dans un texte intitulé « Nonintentional Poetry[30] ». Parmi les combinaisons qu'il souhaite développer, on trouve les *translations*, c'est-à-dire des notations musicales transcrites en mots ou, inversement, des structures verbales transposées à partir de la musique tonale ou à partir de simples unités linguistiques. Mac Low emploie ces structures poétiques dès le début des années cinquante. Il utilise alors deux types de

29 *Cf.* George Brecht, *Chance-Imagery*, New York, Something Else Press, 1966

30 Cité dans le collectif édité par K. David Jackson, Eric Vos et Johanna Drucker, *Experimental-Visual-Concrete : Avant-garde Poetry since the 1960s*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 203-210

procédure de sélection de textes par la lecture. D'abord, des préférences pour des textes acrostiches, dans les *Stanzas for Iris Lezak* (1960) et *The Numbered Asymmetries* (1960-61) par exemple. Ensuite, de nouvelles sélections de textes sont créées à partir de 1963, pour *The Pronouns—A Collection of 40 Dances—For the Dancers* (1964) ou les *21 Matched Asymmetries* (1967). Ses compositions poético-musicales comportent, dans les textes et/ou dans les réalisations, des unités plus petites que les mots: lettres, phonèmes, syllabes, fragments de mots... En février 1961, il conçoit aussi les *Gathas* et des *word events*, à l'exemple de ceux qui sont élaborés par Brecht. Il s'agit de textes servant de partitions pour des performances, de compositions verbales disposées sur un quadrillage. Les *Gathas* sont fondées sur des répétitions de mantras. Sur le graphique, des lettres sont placées de manière aléatoire. Chaque performeur suit sa propre voie de carré en carré, prononçant les lettres, les mots, les syllabes et convertissant les lettres en sons pour divers instruments. De nombreuses compositions musicales ou poétiques de Mac Low, à l'exception des *word events*, peuvent être réalisées par des musiciens ou des chanteurs. Les codes permettant de transformer les lettres en sons instrumentaux sont toujours inclus dans les instructions. Ainsi, comme Cage en musique, Mac Low explore l'aléatoire en poésie. Dans *A Piece for Sari Dienes* (décembre 1960), il tente de marquer une carte perforée IBM, trouvée lors d'une exposition des œuvres de Sari Dienes à la galerie Betty Parson. Pour chaque repère, les interprètes doivent émettre un son. Une telle pièce est assez proche de *IBM for Merce Cunningham* d'Ichiyanagi, qui date de la même époque. Ces différentes œuvres peuvent être réalisées par des interprètes qui choisissent parmi les innombrables possibilités présentées sur les partitions ou dans les instructions.

Dès les premières soirées de *Musica Antiqua & Nova* et de *Bread &*, Mac Low est présent en tant que spectateur. Avec Kuenstler, il est chargé d'organiser des soirées à la galerie Salcius-Maciunas. Les 8

et 9 avril 1961, dans le loft d'Ono [31], il présente quelques-unes de ses œuvres composées entre 1955 et 1961. *Verdurous Sanguinaria* de Mac Low a été la pièce la plus remarquée. Le critique et écrivain Jerome Rothenberg, présent lors de la représentation, a fait part plus tard de ses réactions au jeu scénique. Dans un premier temps, il a pensé que rien d'important ou de nouveau ne s'était produit ce soir-là. Puis il a comparé *Verdurous Sanguinaria* à Dada, à Gertrude Stein et à la poésie sonore. La pièce a été interprétée par le poète Chester V. J. Anderson, les compositeurs Joseph Byrd, Shimon Tamari et Young, les écrivains Robert Dunn et Spencer Holst, ainsi que par les poètes Diane Wakovski, John Perrault, Joan et Robert Kelly, la peintre Iris Lezak et la danseuse Simone Forti. Cette dernière n'ayant pu participer à la représentation de la AG, Iris Lezak avait pris sa place pour le rôle de Catherine. Young, comme dans la version du 8-9 avril, a incarné *The Holy Grail*, Wakovski, *The Isle of Wright*. Mac Low s'était déguisé en Edward Eggleston [32]. Il portait pour l'occasion un costume particulier conçu et dessiné par Lezak : un large manteau noir et un très long chapeau fait de carton rouge avec une bande noire qui, selon l'auteur, se référait à l'anarchie. Mac Low, costumé lui aussi, a été photographié par Maciunas, et le cliché a servi d'annonce pour le premier concert-lecture de Mac Low à la AG. Il participe aussi de la genèse de Fluxus, puisqu'il a été reproduit sur du papier transparent dans *Fluxus 1*.

31 Mac Low présente les compositions suivantes : *Biblical Poem '55 ; Rush Hour '55 ; 4 Pianissimo Pieces '55 ; Dona Rita '58 ; Peaks & Lamas '59 ; Sade Suit '59 ; Sept. Pack '59 ; Verdurous Sanguinaria ; Ode to Iris ; Night Walk ; Stanzas for Iris Lezak '60 ; Asymmetries ; Thanks ; Gatha ; Piece for Sari Dienes ; Sermon*, etc.

32 Auteur célèbre de l'Indiana du XIXe siècle, connu pour sa nouvelle *The Hooser Schoolmaster*

Le 17 juin, Mac Low est invité à créer de nouvelles pièces pour des concerts *New Sounds & Noises*. *28 Minutes* et *X* de Forti sont interprétés ce jour par les danseuses Trisha Brown et Yvonne Rainer. Le 25 juin, lors du *Festival of Electronic Music*, le poète a présenté des bandes audiophoniques *(action documentaries)* intitulées *Water* et *Breath*. Durant l'été, au moment où il présente ses œuvres, la galerie AG a de plus en plus de mal à trouver des financements. La compagnie d'électricité coupe le courant, si bien que la dernière soirée du poète est éclairé avec des bougies. Néanmoins, les *Nuclei for Simone Morris*, rebaptisés par la suite *Nuclei for Simone Forti*, sont réalisés, à partir de dix cartes. Certaines sont tirées de *The Marrying Maiden*. Sur chacune des cartes, Mac Low a inscrit des mots. Cinq cartes contiennent des phrases et des mots trouvés au hasard du dictionnaire (*IA Richards Basic English*). En tout, cent soixante treize phrases qui déterminent des actions et sont ensuite devenues la source de l'œuvre *The Pronouns — A Collection of 40 Dances — For the Dancers* [33].

Georges Brecht est arrivé à la New School quelques semaines après Mac Low. Il sera suivi par le photographe Harvey Gross dès l'été 1958. Un peu plus tard, Higgins et Hansen s'inscriront eux aussi au cours de Cage [34].

Né en 1926 à New York, Brecht travaille durant les années cinquante comme chercheur dans des laboratoires pharmaceutiques (Chas Pfizer and Co, Johnson & Johnson, Mobil Chemicals). Très vite, il s'intéresse au hasard et écrit un essai sur le sujet en 1957 : « Je me suis toujours intéressé à l'art et j'ai suivi des cours

33 Première édition : New York, Mac Low, 1964, deuxième édition : Londres, Tetrad Press, 1971, troisième édition : Barrytown, New York, Station Hill, 1979

34 Des photographies de l'époque montrent les différents étudiants de la classe, photographies reproduites dans Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time / Space Art*, New York, Something Else Press, 1965, p. 70, 84 et 97-101

du soir dès mes études de chimie. En 1953, j'ai commencé à étudier les statistiques et particulièrement le problème des *random numbers* et du hasard. J'ai alors écrit un petit texte sur la façon dont on pourrait les appliquer à l'art et j'ai commencé à faire, pendant deux ou trois ans, des dessins et des peintures utilisant toutes sortes de hasards possibles[35]. » Dans une lettre à Cage, il décrit aussi ses expériences, principalement ses papiers froissés et trempés dans de l'encre, dessins créés avec des tables de nombres aléatoires : « J'ai réalisé des dessins en reliant entre eux des points que j'avais faits en me fondant sur des chiffres extraits d'un livre de *random numbers*. Ou encore j'ai roulé un grand drap en boule et je l'ai arrosé d'eau et d'encre. Ensuite, je l'ai déplié pour l'accrocher au mur : c'était un tableau créé par le hasard. Puis j'ai tapé à la machine deux ou trois pages sur mes recherches et je les ai envoyées à John Cage qui m'a répondu par une lettre très gentille [...] » Cage, impressionné par ses œuvres, l'invite dans les Pine Barrens, New Jersey, pour ramasser des champignons. Brecht, conscient du privilège accordé par le compositeur, souhaite en savoir davantage sur la musique. Il apprend alors par son ami Allan Kaprow que Cage a ouvert un cours : « Deux ou trois ans plus tard, j'ai entendu parler du cours de musique expérimentale que Cage allait donner à la New School for Social Research à New York et je me suis inscrit à ce cours qui m'a vraiment bouleversé. Cela a tout changé pour moi, presque sans que je m'en aperçoive. » Brecht a en effet introduit de nouvelles méthodes radicales d'exploration du hasard et de l'indétermination : « D'un côté, il y avait la personnalité de Cage, sa façon de vivre, de l'autre, c'était l'atmosphère générale des cours, qui étaient suivis par des excités comme Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow et autres. » Dans le domaine de la musique

35 George Brecht, « Entretien avec Irmeline Lebeer », cité dans Irmeline Lebeer, *L'Art ? C'est une meilleure idée !*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 96. Première édition : revue Chroniques de l'art vivant, mai 1973, N°39, p. 16-19

expérimentale, Cage a montré qu'une composition musicale peut être composée de hasard et d'ambiance sonore. En même temps, les instruments musicaux peuvent être peu conventionnels. Un piano peut être utilisé de différentes façons, pas simplement en tapotant les touches, mais éventuellement en les clouant, comme par exemple dans la très extrême *Carpenter Piece* de Maciunas, pièce qui s'achève lorsque chaque touche est clouée. La différence d'approche du hasard de Cage et de Brecht est fort peu visible, parce que, pour les deux hommes, aucune signification n'est fixée par avance. Ils ne sont donc concernés ni par la valeur, ni par le sens, mais essentiellement par le processus.

C'est dès 1958 que Brecht a commencé à considérer sa vie comme une série d'interactions, avec le flux ininterrompu du monde, plutôt que comme une série de faits spécifiques. C'est dans ce but qu'il écrit, avec Allan Kaprow et Robert Watts, un texte dont l'importance semble cruciale pour le développement de Fluxus. Il s'agit du « Project in multiple dimensions » (1957-58), dans lequel les trois artistes examinent les avancées technologiques, avec pour but de découvrir de nouvelles formes d'expression artistique. Le projet inaugural est relativement imprécis, mais il énonce de manière récurrente le terme fondamental qui détermine les œuvres à venir de Brecht : c'est l'*event* que Higgins a défini comme l'unité minimale dans une œuvre d'art, dans une performance ou dans la musique, conduisant à la définition du concept de happening du compositeur Giuseppe Chiari : « Qu'est-ce qu'un happening ? Assumer un acte qui s'accomplit dans la vie quotidienne, habituellement, distraitement, presque sans s'en apercevoir, comme un acte signifiant[36]. » Le texte constitue une bonne introduction à la création sonore expérimentale ; il utilise de nouveaux concepts,

36 *Identités* N°13-14, février 1966

notamment celui de dématérialisation de l'art, c'est-à-dire la synthèse d'éléments appartenant à plusieurs arts, réduite à la stricte négativité de ces éléments. Ainsi on n'y trouve pas réellement de musique, de danse, de scène, de spectateur... La dématérialisation va bientôt se répandre pour définir les pratiques conceptuelles des années soixante et aboutir au célèbre livre de Lucy Lippard, consacré au sujet.

Dans les travaux qu'il produit à la New School, Brecht passe ainsi d'une peinture expressionniste abstraite à l'utilisation du hasard dans l'art et dans les compositions musicales, dont voici quelques exemples assez connus : *Confetti Music*, *Two Durations*, *Mallard Milk*, *Candle-Piece for Radios*, *Drip Music*, *Time-Table Event*, *Time-Table Music* et *Motor Event Sundown*.

Avec *Time-Table Event* (1961), Brecht choisit un nombre au hasard sur un bottin, dans une gare. « *Time-Table Event* – doit avoir lieu dans une gare – se procurer un bottin – les horaires doivent s'interpréter en minutes et en secondes. 7.16 signifie par exemple 7 minutes et 16 secondes – ce qui détermine la durée de l'événement. » Le nombre induit donc une durée particulière, et il s'agit pour l'interprète de faire n'importe quoi pendant ce laps de temps : « Entrer dans une gare, prendre un bottin, regarder n'importe quel chiffre – 3.25 – et attendre 3 minutes 25 secondes. Tout ce qui se passe pendant ce temps-là, c'est l'événement. » Or ce dernier provient de la vie réelle, qui est observée durant un temps donné. En utilisant une méthode aléatoire (issue elle aussi du zen), à l'exemple de *4'33* de Cage, Brecht a simplement sélectionné une période, un segment du temps, ce qui implique, comme Cage l'a suggéré, que la musique est simplement une affaire de durée. L'exemple le plus remarquable semble être *Two Durations* • red • green. Les durées sont ici simplement indiquées par deux couleurs, le vert et le rouge, peut-être des lumières. Elles deviennent des éléments flexibles, ouverts à la modulation et à la transformation. Elles ne sont donc pas limitées à un flash lumineux.

Elles font aussi appel à la richesse de l'imagination humaine : en 1972, lors d'un concert fluxus, Takehisa Kosugi a marqué la relation (musicale) des deux durées en s'abreuvant de vin rouge et en dégustant une salade verte.

Dans une des pages de son livre de notes, précisément à la date d'avril-août 1959, Brecht met l'accent sur les deux notions de *contenu* et de *forme sans contenu*. En précisant que le « contenu ne peut pas briser la pensée de la religion, depuis que cette pensée se distingue [...] par une forme sans contenu », Brecht met en valeur les conditions phénoménologiques de la forme, au-delà des limites du formalisme, comme dispositif sémiotique ou purement esthétique. C'est dans le « Projet en dimensions multiples » que Brecht commence à être sensible à la relation entre la pensée et la construction du sens qui émerge de la forme. Il écrit alors : « La fonction originelle de mon art semble être une expression d'une signification maximale, avec une image minimale, qui est l'achèvement d'un art aux multiples implications, à travers de simples, voire austères, moyens [...] accomplis [...] en faisant usage de toutes les ressources matérielles et conceptuelles [incluant] l'espace et le temps infini, en interaction constante avec le continuum (nature), et en donnant un ordre (physiquement ou conceptuellement), à une partie du continuum, avec lequel il [un individu] interagit. »

C'est aussi la notion de démocratisation de l'art qui détermine cette pièce, éliminant le caractère virtuose de la performance. Rendant subversive la sacro-sainte autorité de l'artiste (en cela, Brecht se rapproche de Duchamp), l'activité artistique ne peut se différencier de l'acte quotidien. La dépersonnalisation du processus de création accomplit également l'un des rejets les plus fondamentaux de l'expressionnisme abstrait. Les œuvres de Brecht forment des situations qui se définissent elles-mêmes, sans intervention de l'artiste, donc sans expression personnelle, ni interprétation ou explication. Il n'y a donc pas de matière esthétique, simplement le fait qu'un

objet, un son, un acte sont utilisés dans un processus naturel, dont l'auteur reste uniquement une partie du développement. Ainsi, bien que la musique le fascine, celle-ci doit aussi être intégrée dans le processus de la vie. C'est la question du temps qui semble essentielle : « C'est le temps qui m'intéresse. Bien sûr, cela va ensemble, l'espace et le temps, mais moi, je pense plus facilement en termes musicaux qu'en termes plastiques. » Il s'agit, pour les artistes de la New School, d'élaborer une musique qui ne soit pas simplement pour les oreilles, mais englobe tout ce qui se passe autour de nous. « Les événements, souligne Brecht, sont un prolongement de la musique. »

Comme la plupart des artistes de la New School, Robert Watts inaugure des activités plastiques, Dick Higgins, Al Hansen et Alison Knowles embrassent aussi un travail sur le hasard, tandis que le musicien Joe Jones commence des sculptures et des environnements sonores.

Watts est ingénieur de formation. Il a étudié l'histoire de l'art à l'Université de Columbia et a obtenu son diplôme en 1951. D'abord influencé par l'expressionnisme abstrait, il oriente son travail vers les mixed-media, utilisant aussi bien des lumières, des plantes et même des animaux. Il assiste aux cours et aux performances de Cage et rencontre Maciunas, avec qui il développe à sa façon la notion d'*event*. L'ensemble de son œuvre tourne essentiellement autour de la création de boîtes et d'objets fluxus. Avec Brecht, Watts va plus tard organiser le *Yam Festival* en 1963 et *The Monday Night Letter Series* en 1964-65.

Dès son enfance, Higgins est intéressé par la musique. Il s'inscrit à l'Université de Yale, dans l'espoir de suivre les cours de Paul Hindemith. Celui-ci ayant quitté l'institution, Higgins trouve l'université trop conservatrice et décide de suivre des cours de théâtre. Plus tard, en 1958 et 1959, il étudie la musique avec John Cage et

Henry Cowell (Columbia University). Il est surtout fasciné par les idées que Cage développe et reconnaît bien volontiers cet héritage dans son entretien de 1992 avec Jacques Donguy :

« Cage a donné, en 1958, un concert spectaculaire, connu sous le nom de *Townhall Concert*, qui était une rétrospective de son travail de vingt-cinq années. Cela a bouleversé ma tête. Après, plus de question. Non seulement cela a changé mon orientation, mais j'ai aussi voulu étudier avec Cage. Voilà comment je suis venu à la New School for Social Research [...]. »

« Cage a créé un modèle différent. Un modèle où vous développez quelque chose comme une réponse à l'environnement qui est ce que le hasard fournit. Il n'y a pas de raison que vous soyez dépassé par le hasard, parce qu'après tout, c'est vous qui faites le système. Mais cela signifie que vous n'êtes pas plus longuement responsable pour les détails. Je n'ai jamais souscrit à cette idéologie, l'éthique du hasard, pour moi, c'est une matière technique. En cela, j'ai toujours quelque peu différé de Cage et d'un grand nombre de personnes qui avaient travaillé avec lui, parce que le hasard pour moi était juste un moyen de "remplissage" dans le cadre de conceptions formelles que l'on avait, et un moyen d'aller au-delà de ce que nous pouvions avoir conjecturé devoir être fait. Et j'ai transposé l'idée que j'avais de devenir un compositeur de musique en celle d'être un compositeur qui utilise des mots [...] »

« Cage a eu une influence très forte sur nous, non pas d'une manière directe, mais il a ouvert de si nombreuses portes que cela semblait fou de ne pas emprunter quelques-unes d'entre elles [37]. »

37 Catalogue *Poésure et peintrie, d'un art l'autre*, Marseille, Musées de Marseille, 1993, p. 418-431

Higgins évolue ensuite vers une forme d'intermédia, concept qu'il développe à partir de 1965, après avoir fondé le happening (1958), Fluxus (1961) et la maison d'édition Something Else Press (1963). Peu après, il s'inscrit à la Manhattan School of Printing. Higgins est non seulement attiré par le hasard prôné par Cage, mais aussi par l'utilisation de l'environnement. Il va concevoir *Winter Carol* en 1959, œuvre qui fait écho à *4'33*, lors de son passage à la New School. Les interprètes doivent déterminer eux-mêmes une durée et, à partir de cette dernière, doivent écouter les flocons de neige tombant sur le sol. Une telle pièce renforce le rapport entre interprètes et spectateurs dans une perspective proche de celle de Duchamp et de Cage. C'est l'attention qui confère son statut artistique à l'*event*, et l'expérience du spectateur qui constitue la nature de l'œuvre. La performance fluxus s'est ainsi développée à partir de ce fondement d'ouverture, de liberté et de fantaisie, issu de l'esprit de Cage et reliant humour et sérieux : « La méthode de Cage pour enseigner était tout à fait socratique. C'est difficile d'avoir une information de Cage, que ce soit sur ce à quoi il travaillait à une certaine époque, ou même sur ses propres théories. Au lieu de cela, il parle sur ce qui a été introduit dans la conversation, et cela met en jeu le travail en cours, ou met en jeu l'indétermination ; mais c'eût été très non cagien pour lui de simplement nous donner des conférences sur l'indétermination selon une méthode linéaire[38]. »

Dès 1957, Higgins a composé des morceaux de musique électronique (*Tape Music N°1* et *N°2*). Le 13 janvier 1961, six mois avant sa performance à la série de Maciunas, il présente *Stacked Deck* (musique de Maxfield et costumes de Knowles) lors d'un concert intitulé *Electronic Opera and Others...*, ainsi que *In Memoriam*, repris dans un concert organisé par Maciunas. Le 18 juin, il présente ses

38 *Art. cit., ibid.*

œuvres à la galerie AG[39], lors du *Festival of Electronic Music*. Mais les pièces les plus surprenantes de Higgins restent assurément les *Danger Musics*, écrites entre 1961 et 1963, avec lesquelles il introduit des dangers physiques, psychologiques ou spirituels. La plus célèbre, la *Danger Music N°5*, est en fait écrite par Paik. Il s'agit de ramper dans le vagin d'une baleine femelle vivante.

Al Hansen a toujours souhaité intégrer le son aux autres formes d'art. C'est dans les films expérimentaux qu'il désire au début annexer une musique expérimentale. Très vite il évolue vers le happening et crée avec Higgins un groupe d'artistes. « Chaque semaine, après la classe [de Cage], Dick Higgins, moi-même et d'autres souhaitions nous rencontrer et discuter des possibilités pour continuer les contacts et le travail, parce que la classe était fermée après les cours[40]. » Durant l'hiver 1958-59, Hansen et Higgins ont découvert l'Epitome Coffee Shop. Le café leur a ouvert ses portes les vendredi et samedi soir, et très vite, le duo d'artistes a été rejoint par les poètes Allen Ginsberg, Joel Oppenheimer, Ray Bremser, Ted Joans, William Morris et Diane DePrima. « J'ai fait différents concerti, indique Higgins, et j'ai lu *Orpheus Shorts* et *Machines in the Wind*, ainsi que de nombreux poèmes. Nous donnions des lectures et lisions des textes dada, lettristes et de Iliazd. » Les performances au café ont largement exploité le langage. Hansen y a lu ses propres poèmes.

Cependant, l'Epitome Coffee Shop n'était pas uniquement un lieu de récitation. Certaines œuvres comportaient des éléments visuels et sonores. Une des performances importantes de Hansen a été le

39 *Symphony N°3* « In the Contest of Where », (Musical Concretism N°5, déc. 1960, première mondiale), *Constellation N°2*, (août 1960), *Constellation N°6*, (oct. 1960, première mondiale), *Constellation N°7*, (oct. 1960, première mondiale), *Vocal Composition*, (jan.1959), « The Sound of the Animals Dying 13 to One » (Musical Process N°2), *Danger Music N°2*, (mai 1961, première mondiale), *To Everything Its Season* (Musical Process N°1, sep. 1958), *Big Constellation N°3*, (mai 1960), *Constellation N°4*, (juillet 1960), *In Memoriam*, (oct. 1960), *Fishy's Quadrilateral*, (jan. 1961), *Concerto for Politics & Orchestra*

40 « Postface » *in* Dick Higgins, *The Word and Beyond*, New York, The Smith, 1982, p. 52

Requiem for W.C. Fields Who Died of Acute Alcoholism. Selon l'auteur, le film, formé de collages, a été projeté sur sa chemise blanche. Larry Poons a également produit une œuvre, intitulée *Tennessee*, qu'on peut considérer comme de la musique. La performance a nécessité une motocyclette, une guitare électrique et un ballon de basket bleu. Ces trois éléments permettent de composer un orchestre, avec un groupe utilisant la guitare de différentes manières, un autre la moto, allumant le moteur, le laissant s'emballer et klaxonnant. Les autres jouent avec le ballon. La pièce dure une minute. Quoique les éléments visuels soient intenses au niveau théâtral, ils ont surtout servi à produire des sons, comme idée maîtresse de la composition. La plupart des travaux produits à l'Epitome étaient audiophoniques et se fondaient autant sur le langage que sur la musique.

Higgins a défini le 5 août 1959 le rôle de l'Audio Visual Group. Il s'agit de : « 1. Fournir des ensembles et / ou des équipements performants pour des œuvres dramatiques, musicales, littéraires, cinématographiques ou artistiques autres [...] ; 2. Procurer des moyens et / ou une assistance pour la réédition, la publication ou l'autorisation de publier dans des périodiques, sous une forme graphique, imprimée ou enregistrée ; 3. Encourager l'expérimentation dans tous les arts. » (Archives Sohm, Stuttgart) Higgins et Hansen explorent donc le domaine des happenings. Hansen a décrit les différentes activités du groupe dans *A Primer of happenings and Time / Space Art* : « Le New York Audio Visual Group se réunissait le dimanche matin, dans le café de Bleecker Street appelé Epitome, où nous performions et enregistrions des notations expérimentales. [...] Il y avait une préférence pour les œuvres vocales. Je me souviens qu'à l'époque j'étais très impliqué dans la production de notations expérimentales pour créer des sons. Dick Higgins et Jackson Mac Low venaient, ainsi que plusieurs autres artistes qui ont disparu dans la brume de la bohème. » L'une des présentations les plus populaires s'est déroulée le 7 avril 1959, au Kauffman Concert Hall, sous le titre *A Program of*

Advanced Music, incluant *Music of Changes* de Cage, *Suite* de Wolff, *Six Episodes* de Higgins, tiré de sa pièce *Aquarian Theater*, ainsi qu'une célèbre composition de Hansen, *Alice Denham in 48 Seconds*, réalisée avec des instruments hétéroclites, notamment des jouets d'enfants. Ces deux dernières créations ont été jouées par Hansen, Higgins, Poons, Florence Tarlow, Robert Braverman et Harry Koutoukas. L'œuvre a été assez mal reçue dans la presse. En dépit des critiques, elle a fait beaucoup d'impression, si bien que le groupe a été invité au *Henry Morgan Show*. Lors de cette retransmission télévisuelle, les artistes ont présenté *Aquarian Theater, The escape of the goose from the wild bottle :* un chef lançait des dés pour déterminer lequel des pianos, des xylophones ou des instruments à vent pour enfants serait choisi et pour quelle durée. Les résultats ont été notés sur un tableau.

Alice Denham in 48 Seconds fait également appel à la musique. Hansen a décrit une partie de l'enchaînement de la manière suivante :

> « Nous avons utilisé cinq à dix jouets, des bouteilles cassées avec des marteaux, des clous usagés, et des hochets fabriqués spécialement pour cette performance, en mettant différentes quantités de clous, de semences et d'épingles dans des boîtes, et on a fermement tapé dessus. Un des premiers grands happenings en public pour une assistance théâtrale a été cette performance *Alice Denham in 48 Seconds*, mon happening musical. La pièce a commencé avec le rideau qui s'est ouvert et a continué comme ça. Vers la fin de la pièce, Larry Poons a cessé de planter des clous avec un marteau et de tambouriner le dessus d'une table avec un manche à balai, et a commencé à balayer quelques débris. Mais il a balayé les restes en fonction de la notation : autant de mouvements pour autant de secondes. »

En août 1960, l'Audio Visual Group a présenté une autre performance au Living Theater, sous le titre de *New Music*, au cours de laquelle ont été exécutées de nombreuses compositions de Hansen, Higgins, Mac Low, Ray Johnson et Reginald Daniels. Le nom Audio Visual Group était une tentative pour réunir les deux éléments importants des différents travaux présentés, leurs aspects visuel et auditif. Certes, les effets visuels ont été souvent très forts, comme toujours au théâtre, mais l'élément sonore est devenu bien plus sensible à l'attention de tous.

Alison Knowles a étudié la peinture et le dessin avec Adolph Gottlieb, Richard Lindner et Joseph Albers. À partir de 1961, elle commence à écrire de courtes performances et participe ensuite aux activités fluxus, avec son mari Dick Higgins (le mariage a eu lieu en 1960).

L'activité de Joe Jones a été essentiellement musicale. Dès le début des années soixante, il crée des environnements sonores qu'il nomme auto-actifs, et des systèmes mécaniques couplés avec des instruments de musique. Né à Brooklyn, Jones se consacre très tôt à la musique. Il étudie le jazz, puis la percussion et la composition. Il s'intéresse aussi à la musique expérimentale. Après deux ans d'études, son professeur lui suggère de rejoindre Cage. Mais comme les étudiants sont déjà trop nombreux, il ne peut entrer à la New School. Sur les conseils de Cage, il étudie alors la musique avec Earle Brown, qui lui fait découvrir le théâtre, la danse et les happenings. Dès lors, il devient compositeur. Lorsqu'il rencontre Higgins et Knowles, ceux-ci possèdent un loft à New York, et à la demande de ces derniers, qui prennent la route de l'Europe, il emménage dans leur appartement. C'est à cette époque qu'il inaugure ses *Music Machines*. Il utilise des jouets d'enfants, casse des violons et conçoit des petits assemblages sonores. Ces machines vont servir de fond instrumental pour le Judson Dancers Group et

seront utilisées lors du Yam Festival. En 1964, quand Brecht quitte les États-Unis pour Villefranche-sur-mer, Jones fabrique un tricycle musical sur lequel il traverse les rues de Canal Street. Puis il fonde une boutique musicale, avec des interrupteurs et une pancarte, « To play please press », provoquant des effets sonores. Attiré par l'Europe, il se rend à Cologne sur les conseils de Stefan Wewerka et de Mary Bauermeister ; il y entretiendra des rapports étroits avec la galerie Block de Berlin.

Le cercle de Young

La carrière de La Monte Young a commencé en Californie. Le 12 décembre 1959, il réalise à l'Université de Berkeley une performance solo intitulée *Vision*. Young travaille aussi avec Riley et de Maria sur des opérations aléatoires et sur des collages de sons électroniques et concrets. Les 2 et 5 mai 1960, il réalise deux improvisations, avec la participation de Riley et de Maria. La première a lieu à Berkeley, la seconde à la California School of Fine Arts (aujourd'hui le San Francisco Arts Institute). David Degener a dessiné le poster de la première soirée, intitulée *To*. Au mois de juillet de la même année, les trois musiciens participent à un concert intitulé *Simultaneous Performance of Four Compositions By: La Monte Young, Terry Riley, Walter de Maria, Dick Higgins*. Ce concert est organisé par le Composer's Workshop et est présenté à la Old Spaghetti Factory puis à l'Excelsior Coffee Shop sur Green Street à San Francisco, deux lieux bien connus des artistes beat. Cet événement marque le début d'une longue association entre Byrd, Wakovski, Jennings, Riley, de Maria et Morris. En septembre 1960, Young s'installe à New York pour y étudier la musique électronique avec Maxfield. Il y rencontre Mac Low, Brecht, Kaprow, Feldman et bien d'autres. Il organise alors des concerts dans le loft d'Ono, et participe ensuite à ceux de Maciunas.

Il persuade ce dernier de ne pas inviter les compositeurs Luening et Ussachevsky de la Columbia University, car ils représentent, selon lui, un modernisme académique. La série de concerts inclut les œuvres de Jennings, de Maxfield et de Byrd. Grâce à Young, une relation fructueuse s'instaure entre les artistes de la côte Est et ceux de la côte Ouest.

Young écrit des œuvres minimales à partir de 1957 (*For Brass*, 27 juin 1957 ; *Fugue in c min.*, 6 octobre 1957 ; *Trio for Strings*, 5 septembre 1958 ; *Studies for Piano*, 18 janvier 1959 et *Vision*, 12 novembre 1959). Ces compositions renvoient en général à trois types d'opérations différentes : l'utilisation de bruits, de l'aléatoire et de sons obtenus par friction. Formé au jazz et aux techniques classiques de composition, il commence la musique à l'âge de six ans. Il étudie la clarinette et le saxophone au Conservatoire de musique de Los Angeles. A partir de 1953, il étudie la composition avec Leonard Stein, qui a été l'assistant de Schönberg. Il est d'abord fasciné par la musique sérielle. Puis vient le jazz : il participe à des concerts avec Eric Dolphy, le guitariste Dennis Budimer et le trompettiste Don Cherry. Les sons longuement tenus, qui sont une des caractéristiques structurelles du jazz, intéressent déjà le jeune compositeur. Il entre ensuite à l'Université de Californie à Berkeley, où il découvre la musique indienne et le gagaku japonais. Il s'intéresse aussi à l'orgue et au chant grégorien, qui, comme le jazz, renvoient au principe des *sustained tones*. Mais c'est son *Trio for Strings* qui reste à l'origine de ce que Michael Nyman appellera en 1974 la musique minimale. Comme le souligne Daniel Caux :

> « La musique "répétitive", on le sait, est née aux États-Unis et, pour une large part, elle reste encore aujourd'hui un mouvement artistique spécifiquement américain. Sans doute peut-on trouver plusieurs raisons à cette situation géographique — l'environnement du jazz (les répétitions

du boogie-woogie, les riffs, etc.), un intérêt porté plus tôt qu'en Europe aux effets sensitifs et psychiques des musiques de l'Orient —, de ce fait, jugera-t-on excessive l'importance accordée dans ces lignes à un seul homme. Pourtant, au même titre que Schönberg pour le sérialisme, Louis Amstrong pour le jazz ou John Cage pour la musique aléatoire, La Monte Young nous paraît devoir être considéré comme le père du courant "répétitif". Que l'on y songe : en 1958, à une époque où les conceptions de John Cage bousculaient de fond en comble l'art moderne américain — et pas seulement la musique, La Monte Young concevait son *Trio à cordes* constitué de notes maintenues durant plusieurs minutes qui prolongeait certaines de ces expériences des deux années précédentes. Certes, on peut considérer que l'idée était "dans l'air" — nous pensons, entre autres, à la fameuse *Symphonie monoton* imaginée à la même époque par le peintre monochrome Yves Klein —, mais la profondeur de l'engagement de La Monte Young dans cette voie va faire de ce dernier un personnage clé de tout un secteur de l'activité artistique américaine — et encore une fois, pas seulement musicale — des années soixante et soixante-dix[41]. »

En effet, l'influence de Young est considérable sur Riley, qui vient lui aussi du jazz et avec qui il discute de la nature intrinsèque du son et de sa place dans la composition musicale ; considérable également sur Jennings, de Maria, Morris ou Reich, et même sur le singulier Coréen Nam June Paik.

41 Daniel Caux, « Cette musique que l'on dit "répétitive", des mots autour des fantasmes et des fantasmes autour des mots », *revue Musique en jeu*, N° 26, février 1977, p. 83. *Cf.* Dieter Schnebel, « Composition 1960 : La Monte Young (1971) », *in Musique en jeu*, N° 11, juin 1973, p. 7-18 (traduction Corinne Lyotard)

À partir de 1959-1960, Young fait ses premières expériences de pénétration d'un son dans un espace donné, d'où sa collaboration avec le Dancers' Workshop d'Ann Halprin[42]. Dans *Arabic numeral (any integer) to H.F.* (plus connu sous le nom de *X for Henry Flynt*), Young demande à l'interprète de répéter un son grave toutes les une ou deux secondes, aussi régulièrement que possible, pendant une longue période de temps. Cette composition utilise donc une structure rythmique répétitive. Cette pièce fluxus est devenue célèbre, car elle a été jouée par des interprètes comme Tudor, Cardew et Paik, et fréquemment exécutée lors de concerts fluxus en Europe. « Quelquefois, rappelle le compositeur, lorsque je faisais un son long, je commençais à remarquer que j'observais les danseurs et la salle d'après le son au lieu d'entendre le son d'après sa position dans la pièce. Je commençais à ressentir les différentes parties et les mouvements du son et je commençais à comprendre à quel point chaque son est son propre monde et que ce monde n'a un rapport avec le nôtre que dans la mesure où nous en faisons l'expérience par l'intermédiaire de notre propre corps, c'est-à-dire à l'intérieur de nos propres limites[43]. »

Suite à l'obtention d'une bourse, Young se rend à Darmstadt et assiste aux séminaires de composition de Cage et de Stockhausen (été 1959). Le compositeur allemand est très impressionné par son *Trio for Strings*. À Cologne, Young rencontre Tudor. De passage à New York, il fait la connaissance de Maxfield. De retour à Berkeley, il compose son *Poem for Chairs, Tables, Benches, etc.* à partir de sons obtenus par frictions, notamment des bruits de chaises, de tables et

42 *Cf.* l'article de Karen Moss, « Mapping Fluxus in California » in *Fluxus Virus*, Cologne, catalogue d'exposition Galerie Schüppenhauer, 1992-1993., p. 100-107

43 La Monte Young, Lecture 1960 (*Tulane Drama Review*, hiver 1965) et *Selected Writings* de Young et Zazeela publiés par Heiner Friedrich, Munich, 1969

de bancs. Ces objets usuels sont traînés sur le sol, lors des *Concerts de midi* à Berkeley. Deux reprises importantes auront lieu à Venise et à Cologne.

C'est à partir de 1960 que Young remplace les notes par des partitions verbales, à l'exemple des *word events* de Brecht et des poèmes de Diane Wakovski. Ce sont les fameuses *Compositions #1960*, à partir desquelles il explore de manière assez légère les relations entre l'interprète et le public. Les 19 et 20 mai, dans le loft d'Ono, Young expérimente sa *Composition 1960 #10*, ainsi que toutes ses *Compositions 1961* (1 à 29), construites sur le même modèle que sa *Composition 1960 #10*, posant ainsi le principe que la création peut impliquer la répétition, et pas seulement l'originalité. Le 9 juillet, il exécute sa *Composition 1960 #3*. Le 2 juillet, La Monte Young a présenté sa *Composition 1960 #7, juillet 1960*, à la AG, et comme le souligne Douglas Kahn : « *Composition 1960 #7* de Young était cependant tellement temporelle, simplifiée avec une telle outrance, que l'idée même du temps (mesuré ou non) au sens traditionnel, en devenait complètement déraisonnable, disparaissait. Le temps ne pouvait plus être mesuré pendant que les unités de son s'écoulaient, aucune organisation séquentielle ne pouvait exister. L'idée d'un "son unique" qui aurait normalement eu une sorte de statut morphologique cessa d'exister pour être remplacée par une situation avant tout phénoménale et expérimentale, tandis que l'attention se déplaçait en bloc vers la dynamique intérieure, verticale, du son et vers l'acte d'écoute[44]. »

44 Douglas Kahn, « Le Summum : Fluxus et la musique », catalogue *L'Esprit Fluxus*, exposition aux 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. 108

Dans les années soixante, Young fonde avec Marian Zazeela le *Théâtre de la Musique éternelle* (1962) et crée un univers sonore et visuel spécifique (environnement lumineux, sous forme de diapositives au début, puis avec une lumière magenta). Il s'intéresse aux fréquences électroniques et crée la *Drift Study*, étude de l'effet de dérive provoqué par des oscillations de deux ou plusieurs ondes sonores sinusoïdales fixes entendues simultanément. Il dirige le *Fluxus Orchestra* au cours d'un concert au Carnegie Recital Hall (1965). Le *Theatre of Eternal Music* est à l'origine composé par Angus MacLise à la batterie, Tony Conrad au violon amplifié, Marian Zazeela pour la voix et La Monte Young au saxophone sopranino. En 1964, Young abandonne définitivement le saxophone pour se consacrer à la voix.

Parmi les participants à la *Dream House*, on trouve aussi les musiciens Terry Riley, Jon Gibson, Jon Hassell et Garrett List. Certains d'entre eux vont bientôt rejoindre Warhol et le *Velvet Underground* (qui à l'origine se nommait *The Primitives*), alors composé de John Cale, De Maria et Conrad. Ce groupe de musiciens, qui a composé les musiques des films répétitifs de Warhol *Sleep*, *Kiss*, *Haircut* et *Eat*, a été influencé par le son continu de Young et les films fluxus de Paik (*Zen for Film*) et de Mac Low (*Tree Movie*).

Un concert intitulé *Piano Pieces* a été confié à Terry Jennings (Chambers Street, 18-19 décembre 1960). Jennings est né en 1940 à Eagle Rock, en Californie ; il meurt à San Pablo, Californie, en 1981. Il commence à jouer du piano à l'âge de quatre ans, et à douze ans, il étudie les *Sonates and Interludes For Prepared Piano* de Cage. Il devient ensuite clarinette solo dans l'orchestre de son école. Il fait aussi des arrangements de pièces de Stravinsky. En 1953, il rencontre Young, qui va exercer une forte influence sur lui. Il étudie la musique avec lui. L'année suivante, il entre au Los Angeles Conservatory of

Music and Art où il étudie le saxophone avec William Green. C'est en 1957 qu'il rencontre Dennis Johnson, autre compositeur qui a eu beaucoup d'ascendant sur lui, mais a été aussi un grand admirateur de sa musique. Johnson est l'un des compositeurs qui, fondamentalement, a posé les bases de la musique minimale. En 1959, il compose *The Sound Machine*, qui ne consiste pas seulement en sons longuement tenus, mais s'appuie aussi sur une structure aléatoire. Jennings complète ensuite ses études au San Francisco Conservatory of Music, puis au California Institute of Arts avec Leonard Stein. Ses premières œuvres sont orientées vers l'improvisation modale, qui peut être comparée au jeu de l'indien Bismillah Khan ou à celui du saxophoniste de jazz John Coltrane. C'est Young qui introduit Jennings dans les cercles de l'avant-garde new-yorkaise. Deux programmes de Jennings sont alors donnés dans le loft d'Ono. Il présente sa *Piece for Two Saxophones*. En 1958, il a déjà composé une *Piano Piece*, influencée par les sons et l'harmonie de Young (notamment par *For Brass*). En 1960, il travaille à deux autres œuvres, *Piece for Strings* et *Piece for Cello and Saxophone*, employant les drones dans une configuration modale. Son *String Quartet* se fonde manifestement sur le *Trio* de Young. À la même époque, il interprète des concerts de musique contemporaine, notamment le *Wind for Tape and Saxophone* de Maxfield. Puis il intègre la James Waring Dance Company en juin 1962. Deux de ses pièces, le *String Quartet* et *Piano Piece,* sont publiées dans l'*Anthology*. Selon Young, la composition pour piano fait clairement référence à Feldman[45], notamment la notation de rythme libre de *Piano (Three Hands)*. La musique de Jennings est jouée en Angleterre grâce à Cornelius Cardew et John Tilbury. Avec Young et Riley, Jennings est donc un compositeur qui

45 Cité par Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington et Indianapolis, 1993, p. 133

participe à l'essor de la musique répétitive. Il est le premier à utiliser des phrases musicales jouées dans un ordre spécifique mais répétées à volonté, dans un rythme relativement libre, créant une sorte de méditation lyrique.

Walter de Maria est né en 1935. Il commence sa carrière à l'âge de seize ans dans la Musician's Union, puis devient batteur au Richmond Symphony Orchestra. À la fin des années cinquante, il quitte l'orchestre et se consacre au jazz, jouant avec Ornette Coleman et Don Cherry. Ce n'est qu'à partir de 1960 qu'il commence à s'intéresser aux arts plastiques. En 1968, il abandonne définitivement la musique après avoir consacré une partie de son temps au groupe *Primitives* et composé deux pièces musicales dont il n'existe pas d'enregistrements fixés sur supports, *The Crickets Music* (1964) et *The Ocean Music* (1968). Cette dernière composition devient la musique de son film *Hard Core* (1969). Les deux pièces paraissent également dans un recueil intitulé *Environment*, qui est édité par des ingénieurs du son. Entre sa carrière de plasticien et de musicien, le choix est délicat, comme le signale l'artiste dans un entretien avec Paul Cummings: «Quand j'étais avec The Velvets, c'était un véritable choix. C'était l'explosion un peu partout. Je savais que nous étions vraiment bons et l'on commençait à faire ce superbe album. Mais je pensais en moi-même: "Est-ce que je veux aller aux répétitions? Chaque jour et chaque nuit, prendre toutes ces drogues, est-ce que je vais continuer à ne jouer que ces rythmes? Est-ce que cela sera assez?" [...] Je pensais: "Vas-tu jouer ou vas-tu faire de la sculpture, vas-tu être un artiste ou un musicien?" [...] C'était une décision vraiment douloureuse à prendre. Je me dis: "Non, laisse tomber! Je ne vais pas acheter une nouvelle batterie, je ne vais pas encore traîner cette batterie ailleurs et je ne peux plus continuer à

jouer ces morceaux[46]." » En 1959, de Maria quitte l'Université et participe aux Jam Sessions en tant que musicien de jazz. En 1961, il n'a pas choisi une orientation précise, mais présente une série d'œuvres à la AG, les *Boxes for Meaningless Work* (*Boîtes pour une œuvre dénuée de sens*), influencées par Cage et par Young. Deux simples boîtes en bois pour une activité sans signification et sans valeur : « Jetez, dit-il, toutes les choses dans une boîte, puis transvasez toutes les choses dans l'autre. Et vice-versa. Continuez tant que cela vous plaît. Que ressentez-vous ? Vous-même ? La boîte ? Les choses ? Rappelez-vous que cela n'a aucun sens. » De Maria refuse la mise en jeu du hasard formulée par Cage, mais accepte les principes de la philosophie zen. « Aussi, poursuit-il, probablement sous l'influence de la sensibilité japonaise, très présente en Californie, ai-je commencé à construire de toutes petites boîtes, des sculptures très "propres", calmes, statiques et non relationnelles[47]. » Il fabrique environ vingt-quatre boîtes à New York. Le projet remonte en fait à ses premières activités plastiques en Californie. *Boxes for Meaningless Work* consistent en deux boîtes en bois brut, contenant des morceaux de bois et posées sur des socles, avec une inscription à la craie : « Boîtes pour un travail dénué de sens. Transférez des choses d'une boîte vers l'autre. Ainsi de suite. Ainsi de suite. Être conscient que ce qui est fait est dénué de sens[48]. » Que cette œuvre soit dénuée de sens rapproche définitivement de Maria des principes minimaux mis en jeu dès le début des années

46 Paul Cummings, « Interview with Walter de Maria for the Archives of American Arts/ Smithsonian Institute », 4 octobre 1972, p. 61-62, traduction française de Maria da Glória Araújo Ferreira, thèse de doctorat non publiée, *"L'Invisible est réel". Sur l'œuvre de Walter de Maria*, sous la direction de Jean-Claude Lebensztejn, Paris, Université de Paris1 1996

47 Paul Cummings, « Interview with Walter de Maria », *art. cit.*, p. 40

48 Ces boîtes furent exposées ainsi en 1963, à la 9 Great Jones St., galerie ouverte par de Maria et Robert Whitman au début de 1963 et première exposition de de Maria à New York (5 janvier-2 février 1963)

soixante, dans l'esprit de Young. C'est aussi une réaction contre Cage. « Ses idées sur le hasard étaient une autre façon de lire les litanies du dogme expressionniste abstrait. Vous vous mettez à peindre avec l'idée du hasard, pour voir ce qui va apparaître. Et il vous disait d'aller vers la composition, vers le clavier, avec l'idée du hasard. Plus tard, quand j'ai commencé à rejeter les idées sur le hasard, je me suis de moins en moins intéressé à Cage et à sa musique[49]. »

Quoiqu'extrêmement différent de l'esprit fluxus, l'art minimal tire lui aussi son origine de cette idée de *meaningless work*. Les deux tendances se séparent seulement sur la pratique du hasard, acceptée dans Fluxus, rejetée radicalement dans l'art minimal. Les *Boxes* ne servent à rien, n'ont aucune valeur précise et n'appellent aucune appréciation. Mais elles possèdent, contrairement à ce qu'on peut penser habituellement, une signification au niveau performatif. Même si elles n'ont aucun sens, elles supposent une énergie intense sur le plan méditatif, comme les œuvres de Young: « L'art dénué de sens ne peut pas être vendu dans les galeries d'art ou remporter des prix dans les musées—bien des souvenirs désuets de travail dénué de sens (pour la plupart des peintures) partagent cette indignité. [...] Par travail dénué de sens, j'entends travail qui ne vous rapporte pas d'argent ou n'accomplit pas un but conventionnel. Par exemple, transvaser des pièces de bois d'une boîte dans une autre, puis les remettre dans la boîte d'origine, et ainsi de suite, est un bon exemple de travail dénué de sens. Creuser un trou, puis le reboucher, en est un autre exemple. Le travail dénué de sens est potentiellement la plus grande expérience artistique active que l'homme puisse comprendre aujourd'hui : abstraite, concrète, individuelle, insensée, indéterminée, précise et variée[50]. » Une telle conception ne manque pas

49 Paul Cummings, « Interview with Walter de Maria », *art. cit.*, p. 58

50 Walter de Maria cité par Maria da Glorià Araújo Ferreira, *op. cit.*, p. 203

d'intérêt. Elle est même une grande expérience. Elle intègre à la fois l'abstrait et le concret, l'indéterminé et le déterminé. L'ambiguïté est telle, chez de Maria, que ces premières œuvres font référence et à Cage et à Young. Les *Boxes for Meaningless Work* sont effectivement reliées à Cage, même si l'auteur refuse le hasard par inadvertance prôné par le compositeur. En 1961, il commence une œuvre, *Cage: Portrait of John Cage/Portrait of the School of Cage, Caged* (1962), qui a été exposée pour la première fois en 1964, dans la célèbre exposition d'œuvres minimalistes *Primary Structures*. Deux dessins préparatoires ont été publiés dans *Fluxus Newspaper No 2*. L'œuvre consiste en deux cages verticales, l'une simple avec un barreau intermédiaire pour le dessin du *Portrait of John Cage*, l'autre renfermant une cage plus petite pour le *Portrait of the School of Cage, Caged*[51]. Lors d'une exposition de 1963, au 9 Great Jones Street, New York, de Maria présente aussi une *Statue of John Cage* (1962) reprenant le thème de la volière. Ces trois œuvres peuvent évidemment être considérées comme des critiques, mais elles constituent aussi un hommage, car l'attaque est surtout dirigée vers la prétendue école de Cage, celle de la New School, à l'évidence prisonnière des procédures aléatoires et silencieuses.

En 1966, de Maria rend également hommage à Young avec un *Instrument for La Monte Young*, boîte métallique comportant une boule roulant à l'intérieur, avec des microphones placés aux extrémités et amplifiant le choc de la boule cinquante fois[52]. Cette boîte est une reprise d'une œuvre réalisée en 1962, *Move the Ball Slowly Down the Row* (1962-1965), dans laquelle l'artiste demande au spectateur de déplacer la boule. De Maria est finalement marqué par les deux compositeurs. La boîte et la cage sont des formes appropriées pour

51 Walter de Maria cité par Maria da Glória Araújo Ferreira, *op. cit.*, p. 203

52 Coll. musée Kröller-Müller

de nouvelles expérimentations plastiques et sonores, comme *À bruit secret* de Duchamp ou *Box with the Sound of its Own Making* de Morris. Cette série d'œuvres fait partie de *Ball Boxes* ou *Ball Drop*, que Kenneth Baker définit de la manière suivante : « Vous espérez entendre la balle gronder à travers un dédale de canaux dissimulé dans la boîte, jusqu'à ce qu'elle réapparaisse dans un trou en dessous. Cette attente est explosive grâce au crac fracassant que font les sons lorsque la balle passe directement du trou supérieur au trou inférieur[53]. »

Ces objets occupent ainsi une position ambiguë entre l'art minimal et l'art conceptuel. Ils sont physiquement réalisés, mais ils le sont de manière très minimale, comme la fameuse *Box with the Sound of its Own Making* de Morris qui, elle-même, tire son origine d'une *Performance Box* de 1960, une boîte en bois dans laquelle, si on l'ouvre, on trouve un interrupteur et des instructions sur le couvercle : « Pour commencer allumez – continuez à faire ce que vous faites – ou non – faites autre chose. Plus tard, éteignez – après une seconde, une heure, une année, de manière posthume. » Elles relèvent aussi du *concept art* inauguré par Fluxus, originellement initié par Duchamp, et plus récemment par Cage. Elles concernent les compositions conceptuelles ou les instructions de Young, Brecht ou Ono. Isolé de la boîte, le texte pourrait fort bien devenir une des *Compositions 1960* écrites par Young. Finalement, les boîtes de de Maria et de Morris échappent radicalement au minimalisme, comme une autre œuvre de 1961, dédiée à Young : une petite plateforme sur un piédestal, sur la gauche, une tache d'encre et une balle de marbre ; sur la droite une boîte sans couvercle ; au-dessus, une inscription : « Placez la balle dans la boîte. Attendez d'être satisfait. Replacez la balle à sa place originelle. » Mais comment se satisfaire

53 Kenneth Baker, *Minimalism : Art of Circumstance*, New York, Abbeville Press, 1988, p. 82

d'une telle expérience ? Faut-il simplement être conscient qu'une telle activité est, comme l'art, souvent dénuée de sens ? L'art serait-il seulement une manière de faire ?

Dans le loft d'Ono, Morris participe à une performance et installe un environnement, *Passageway (Spiral Corridor)*, de janvier à juin 1961. Le public est convié à entrer dans un couloir incurvé, se terminant en cul-de-sac. L'environnement est accompagné d'une ambiance sonore faite de tic-tac de montres et de battements cardiaques. *Passageway* est conçu comme une partie d'un concert organisé par Young.

En 1953, Morris rencontre la danseuse et chorégraphe Simone Forti, qu'il épouse (ils divorceront en 1961). En 1956, il s'installe à San Francisco, s'exerce à la peinture, couche les toiles sur le sol et produit de nombreux dessins monumentaux jusqu'en 1959. Il manifeste un intérêt croissant pour la danse, notamment pour les ateliers d'improvisation de Halprin, professeur de Simone Forti. Avec son épouse et de nombreux autres artistes, il participe à la formation d'un groupe de théâtre et d'improvisation. Il explore le son, la lumière et le mouvement, de façon plus anarchique que Halprin. Forti développe quant à elle l'improvisation, la manipulation d'objets sur scène (ce qui influence Morris) et les jeux, avec des règles précises. À partir de 1957, Morris délaisse en partie la peinture et s'intéresse surtout au théâtre. « Il y a dans le théâtre, rappelle Morris, un ordre comportant un temps réel, où ce que l'on fait est ce que l'on fait. Cela ne s'inscrit pas dans quelque chose qui efface le temps réel. Le théâtre me semblait plus direct[54]. » En 1959, il est influencé par Duchamp et fait quelques essais de cinéma,

54 Robert Morris, « Entretien avec Robert Morris et Jack Burnham », 21 novembre 1975, archives Robert Morris, repris dans *Robert Morris*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 200.

fixant une action simple sur pellicule, par exemple la fumée d'une cigarette. Il réalise aussi trois sculptures, dont l'une avec une boîte à musique. Il commence à intégrer le hasard, explore de plus en plus le théâtre. Cela l'amène à correspondre avec Cage, puis avec Young. C'est le début d'une collaboration qui, au printemps de 1960, le conduit pour la première fois à New York. À l'automne, il s'installe sur la côte Est, après avoir assisté à l'atelier d'été de Halprin. Il y retrouve Young, qui l'invite à participer à des performances avec Riley. Au même moment, Cage le présente à Jasper Johns, Frank Stella et Ileana Sonnabend. Il fait aussi la connaissance d'Yvonne Rainer, de Brecht et de Robert Whitman. La même année, il écrit *Compositions*, texte qui doit être intégré dans *An Anthology* de Young. Ce document annonce de manière certaine le minimalisme. Morris marque un intérêt croissant pour l'idée du corps en mouvement et pour les phénomènes de perception. Sur scène, Morris manipule aussi des objets, planches, cubes et colonnes, qui sont un moyen « de se focaliser sur un ensemble de problèmes spécifiques dans lesquels évoluaient les notions de temps, d'espace et de formes successives d'une unité, etc.[55] » Dans *Waterman Switch* (mars 1965), Morris insiste sur la possibilité de jouer sur des éléments tantôt statiques, tantôt dynamiques et, dans une séquence, il projette des diapositives de Muybridge montrant un homme nu levant une pierre, suivies par la même action sur scène d'un homme lui aussi dévêtu, illuminé par les faisceaux lumineux d'un projecteur. Dans *Site* (mai 1965), l'espace est réduit à une situation frontale, à partir d'une série de panneaux blancs. Habillé de blanc, portant un masque dessiné par Johns, reproduisant exactement les contours de son visage, Morris manipule une planche de contreplaqué rectangulaire. Pendant ce

55 Robert Morris cité par RoseLee Goldberg, *Performance Art*, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 142

temps, Carolee Schneemann est couchée nue sur un divan dans la pose de *L'Olympia* de Manet. Morris essaie de relier les volumes charnels de la figure allongée avec nonchalance et les panneaux de bois déplacés avec fermeté. L'ensemble est accompagné du bruitage d'un marteau clouant des planches et d'une scie coupant le bois. Cette performance rappelle une autre œuvre célèbre de l'artiste, datant de 1961 et intitulée *The Box with the Sound of its Own Making*[56] : « L'œuvre fut réalisée à New York en janvier 1961. Elle fut constituée de six morceaux de noyer assemblés en un cube fermé. J'ai fabriqué la boîte avec des outils à main : marteau, scie, etc. Cela m'a pris trois heures. Au cours de ce travail, j'ai enregistré sur un magnétophone les bruits de la construction. Avant de fermer la boîte, j'y ai installé un petit haut-parleur. J'avais ménagé un espace sur l'un des côtés, de manière que l'on puisse relier un magnétophone au haut-parleur. De cette façon, on pouvait rejouer les sons enregistrés. La taille de la boîte est d'environ 23 × 23 × 23 cm et l'épaisseur du noyer d'environ 2 cm[57]. » Cette boîte a particulièrement intéressé Cage.

Au Living Theatre, Morris réalise aussi l'événement *Column* en 1961. Dressé immobile sur la scène pendant trois minutes et demie, un parallélépipède tombe brusquement sur le sol et gît horizontalement pendant la même durée. Cette chute est activée par le corps du sculpteur, dissimulé dans la colonne, et par un dispositif mécanique. Maciunas a appelé cette pratique l'automorphisme. Young s'en est inspiré pour ses *Compositions 1961*. En 1962, Morris participe à une autre soirée organisée par Young au Dramatic Arts Center (9 février), dans laquelle intervient de Maria, par la lecture d'un texte de 1961. Dans le loft d'Ono, il interprète un duo choré-

56 Bois, bande magnétique, haut-parleurs, 30 x30x30 cm, reconstruction de l'original de la collection Virginia Wright, Bande magnétique, coll. Leo Castelli Gallery, New York.

57 Catalogue *Écouter par les yeux*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1980, p. 106

graphique masculin conçu par Forti. Le 23 février, il collabore au concert « Richard Maxfield New Electronic Works » au Carnegie Recital Hall. Parallèlement à ses activités de happening, il s'intéresse de plus en plus aux procédés de l'art minimal et se sépare définitivement de Fluxus en 1964. Il estime que le groupe est esthétiquement irresponsable, condescendant et peu sérieux. « Les performances fluxus, sous la direction de Maciunas, dit-il, n'étaient rien de plus que du vaudeville, une reprise superficielle des performances dadaïstes de Hugo Ball et de Tristan Tzara[58]. »

Les 4 et 5 mars sont également programmées des créations de Joseph Byrd (Chambers Street). Puis, dans le cadre des *Concerts of New Sounds & Noises*, le 24 juin 1961, celui-ci interprète l'*Homage to Jackson Mac Low*, musique pour voix, *MASS*, *Introit*, *Sanctus* et *Agnus Dei*, musiques pour instruments, et *A Spring Dragon* et *Strata II*.

Ono et Ichiyanagi

Outre les étudiants de la New School et ceux qui sont directement liés à Young, deux artistes japonais participent à ces concerts, Yoko Ono et Toshi Ichiyanagi. Ono, après les concerts de la Chambers Street à New York, a résidé pendant deux ans au Japon. Comme Kosugi ou comme Ichiyanagi, elle fonde sa démarche sur la musique de Cage. Elle rencontre le compositeur américain lors de cours de Suzuki à la Columbia University. Cependant, ayant une conscience profonde du monde ambiant, elle refuse partiellement les principes zen. Depuis 1960, elle s'intéresse surtout à la tradition japonaise, aux *fumie*, qui ont été employés à partir du XVe siècle pour persécuter

58 Cité par Maurice Berger, *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper and Row, 1989, p. 28

les chrétiens. Ce sont des images pieuses qu'il faut piétiner pour conjurer le christianisme. Ono réalise ainsi *Painting to be stepped on* (1961), qui rappelle le *dripping* de Pollock, *Lutte dans la boue* de Kazuo Shiraga ou les peintures faites avec les pieds datant de 1955.

Alors que Maciunas prépare les concerts de la galerie, Salcius s'occupe plutôt des expositions visuelles qui, pour la plupart, renvoient à l'expressionnisme abstrait et au tachisme, à l'exception de la dernière consacrée aux œuvres d'Ono. Celle-ci expose ses œuvres entre le 17 et le 30 juillet, et c'est avec *Painting to be stepped on* qu'elle pose des propositions de jeu : « Laissez la peinture ou terminez-la sur le sol ou dans la rue. » Cette œuvre bidimensionnelle, que l'artiste a appelé « peinture à instruction », relie les procédés aléatoires à la participation du public. C'est notamment le cas de la célèbre *Painting to Hammer a Nail* : « Enfoncez un clou au centre d'un morceau de verre. Envoyez chaque fragment à une adresse arbitraire, été 1962, repris en 1966 ». Ono colle les textes qui s'y rapportent.

Enfant, elle avait intégré la prestigieuse école de musique Jiyugakuen. Elle y apprend le piano et la composition, et donne son premier concert public à l'âge de quatre ans. Plus tard, à l'âge de vingt-deux ans, elle entre au Sarah Lawrence College, dont l'esprit démocratique ressemblait à celui du Black Mountain College. Son premier concert public à New York a lieu au Village Gate, en 1961, au cours d'une soirée consacrée à trois compositeurs japonais contemporains. Sa contribution s'intitule *A Grapefruit in the World of Park*. Première possibilité musicale, elle entend des chants d'oiseaux qu'elle traduit immédiatement en notes. Cela aboutit à une composition, *Secret Piece* (1953). Au-dessous de l'instruction se trouve une notation écrite à la main au niveau de la clé de *sol*. Sur la seconde portée, en clef de *fa*, un *fa* est tenu, sans indication de

durée ni de hauteur. Au-dessus de la clé de *sol*, Ono a écrit : « Avec l'accompagnement des oiseaux chantant à l'aube[59] ». L'œuvre pose d'emblée le problème de la participation. Le choix de la note est laissé ouvert à toute interprétation. Mais ici, contrairement aux œuvres ultérieures, l'auteur inclut sa propre détermination et demande d'imaginer chaque jour une possibilité musicale. Ici, les oiseaux servent d'accompagnateurs et d'instruments. Plus important, c'est l'introduction d'une action conceptuelle au sein même de l'auditeur, qui doit créer quelque chose à partir de son imagination.

L'entraînement musical d'Ono s'exerce encore au niveau de la voix, lors d'un concert au Carnegie Hall le 3 avril 1961, et dans sa composition *A.O.S. – to David Tudor*, où elle joue de respirations et de cris de peine et de plaisir, qu'elle mixe avec des langages sonores inédits. Elle utilise aussi des sons concrets. Par exemple, dans *Toilet Piece*, œuvre fondée sur la participation des auditeurs et sur le hasard, Ono amplifie les sons émis dans des toilettes (utilisées lors de la performance *A Grapefruit in the World of Park*, 1961[60]). Dans *Clock Piece*, elle installe une horloge au centre de la scène et demande au public d'attendre jusqu'à ce que la sonnerie s'éteigne. Il s'agit de consignes verbales, dont le but est de donner un cadre à une action, s'adressant autant à soi qu'à un autre interprète, comme dans *Lighting Piece*, où l'auteur indique simplement : « Allumez une allumette et regardez-la jusqu'à ce qu'elle s'éteigne, automne 1965. » ou dans *Sun Piece* : « Regardez le soleil jusqu'à ce qu'il devienne carré, hiver 1962. », ou encore dans *Mailing Piece I* : « Envoyez un son de sourire, été 1962. » Dans les œuvres d'Ono, les aspects concrets peuvent posséder une présence affective. Sujet et objet de

59 Yôko Ono, *Grapefruit*, Wunternaum Press, Tôkyô, 1964

60 *Cf.* Chrissie Iles, *Yoko Ono, Have you seen the horizon lately ?*, Museum of Modern Art, Oxford, 1997-1998

la performance sont donc deux états qui fondent le processus du devenir et de l'existence : identiques à une sorte de question et réponse qui répond au laisser agir entre les choses. Ses œuvres construisent un échange entre deux entités. Parfois, il s'agit de se poser en dialogue envers soi-même, comme la révélation de soi que propose le *kôan*, en tant que processus de découverte de sa propre intimité. Parfois encore, la présence affective est à l'intérieur des êtres et dans les objets que l'on invoque constamment et de manière répétitive. Dans l'esprit, mais seulement à ce niveau, les œuvres d'Ono se rapprochent de la méditation provoquée de Young.

En 1962, elle présente ses œuvres au Sôgetsu Hall, avec la participation de nombreux compositeurs tels Ichiyanagi, Takahashi, le groupe Ongaku, Genpei Akasegawa (fondateur du *High Red Center*) et Tatsumi Hijikata [61]. Lors de ce concert, Ono répète un mouvement. Elle s'approche du piano, les bras croisés. Puis, elle frappe le clavier avec ses bras et ses coudes jusqu'à épuisement. Dans *Bag Piece* et *Cut Piece* (Yamaichi Concert Hall, Kyôtô, 1964), elle met en jeu le spectateur, en le laissant lui couper ses vêtements : « Seconde version pour public : il est annoncé que les spectateurs peuvent couper chacun des autres vêtements. Le public peut les couper aussi longtemps qu'il le souhaite. » Ces œuvres annoncent les thèmes chers aux années soixante-dix, notamment ceux de l'*essentialist feminism*, elles préfigurent le Body Art et les réflexions de la féministe française Luce Irigaray, selon laquelle les zones sexualisées de la femme créent une pluralité fondée sur la primauté du toucher. Ainsi, Ono interpelle les spectateurs, en les amenant par exemple à se toucher mutuellement dans *Touch Piece* : *Touch Poem for Group of People* (« Touchez une autre personne »).

61 *Cf.* notre ouvrage, *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratiques concrètes des arts*, *op. cit.*

Toshi Ichiyanagi étudie la composition avec Kishio Hirao et Cage, et le piano avec Chieko Hara. Il reçoit le Premier Prix au Mainichi/NHK Composition Contest en 1949, à l'âge de seize ans, prix qui lui est décerné à nouveau deux ans plus tard. De 1954 à 1958, il est étudiant à la Juillard School of Music et à la New School for Social Research. Ichiyanagi est intéressé par les multiples possibilités de la musique expérimentale et produit de nombreuses œuvres et performances, incluant des éléments aléatoires, des notations graphiques, des techniques de représentation non conventionnelles et des sources électroniques. Les 7 et 8 janvier 1961, grâce à Young, une soirée est consacrée aux récentes créations de Ichiyanagi dans le loft de son épouse. Il s'agit des pièces suivantes : *Strings, Music for Piano 3, 4* et *5, Music for electric metronome, Kaiki for koto for J. C., Mudai 1* et *2*, et *IBM for Merce Cunningham*. Le 10 juin, pour un concert de *New Sounds & Noises* à la galerie AG, il présente ses musiques pour piano (*Music for Piano 1* à *7*). Par exemple, la *Music for Piano N°4 for David Tudor* (1960) est un modèle parfait de création aléatoire, parce qu'elle nécessite n'importe quel nombre de pianistes et consiste en ce texte succinct : « Utiliser un son [des sons] soutenu[s] et un silence [des silences]. Aucune attaque ne sera faite. » Une telle œuvre se rapproche des *word-events* de Young et de Brecht. En avril et en décembre 1960, Ichiyanagi écrit *Music for Electronic Metronome* et *IBM For Merce Cunningham*. La première pièce comporte une grande partition et une page d'instructions, toutes deux imprimées sur photocalque. Il s'agit d'une graphie complexe, d'un circuit fait de segments de droites, de courbes, de demi-cercles, en pointillé, en gras, en ligne pleine ou dentelée, et accompagné de nombres. La seconde pièce, *IBM For Merce Cunningham*, imprimée selon le même principe que *Music For Electronic Metronome* (pour trois à sept interprètes) est une simple page de rectangles noirs et blancs. Ces deux compositions ont été insérées dans *An Anthology*. Puis Maciunas les a fait figurer dans sa *Fluxus Preview Review* (juin 1963). Ce dernier

souhaitait d'ailleurs publier les œuvres complètes de Ichiyanagi, mais pour des raisons juridiques, elles ont dû être remises aux éditions C. F. Peters.

Certaines pièces sont élaborées dans le cadre de l'art conceptuel et du théâtre musical. C'est bien évidemment le cas de *Music for Electronic Metronome*, qui devance de deux ans la célèbre pièce de György Ligeti, *Poème Symphonique pour 100 métronomes* (1962). La partition contient l'instruction suivante : « Les métronomes sont déclenchés simultanément et aussi rapidement que possible. Les interprètes contrôlent si tous les métronomes sont en marche avant de retourner à leur place dans la salle. On laisse ensuite entrer le public qui a attendu à l'extérieur de la salle pendant la préparation. Celui-ci s'assoit aussi silencieusement et rapidement que possible. Un silence absolu règne dans la salle jusqu'à ce que le dernier métronome ait fini de battre. » Cette composition exige donc une écoute patiente et se fonde sur le procédé de transformation graduelle des patrons rythmiques. La pièce *Experimental Music* est conçue quant à elle pour quatre interprètes assis sur des chaises. Aussi lentement que possible, chaque joueur se penche sur les côtés. Durant quatre minutes, chacun se balance silencieusement, jusqu'au point où il peut être déstabilisé. Les joueurs se figent et, ensuite, commencent à nouveau à incliner leurs chaises. Des microphones insérés dans le sol amplifient les jeux d'équilibre et de déséquilibre.

Postlude

On attribue à Ray Johnson la dernière soirée à la AG. Dans *Nothing* (30 juillet 1961), Johnson demande aux spectateurs de descendre un escalier non éclairé. La compagnie Con Edison a en effet coupé l'électricité, faute de paiement. Lezak et Mac Low sont arrivés trop tard et ont trouvé les portes closes. Mais, par bonheur, personne n'a

pu entrer dans la galerie. Tous ont été bloqués au premier étage, l'escalier étant encombré de rondins. Des rires se sont toutefois fait entendre depuis la galerie plongée dans le noir.

Fils d'émigrants finlandais, Johnson (1927-1995) est né à Detroit. Durant trois ans, il a étudié les arts au Black Mountain College, avec Joseph Albers, Robert Motherwell, Mary Callery et Lionel Feininger. Il est un des fondateurs du *mail art*, du collage, de Fluxus, et un précurseur incontestable du pop art. À la fin des années soixante, il fonde la New York Correspondance School (la NYCS).

C'est Albers qui l'influence le plus, encourageant ce jeune artiste à la recherche d'une peinture abstraite fondée sur les principes du Bauhaus. Au Black Mountain, Johnson devient aussi un adepte de Cage, de Cunningham, de Rauschenberg, de Kooning, qui lui apportent une forme d'expression libre, fondée sur le hasard. En 1948, juste après la fameuse représentation du *Baron Méduse*, Johnson quitte le Black Mountain College et s'installe à New York, où il poursuit sa carrière de peintre. Il fait même partie de l'American Abstract Artists Group (1949-1952). Ce n'est qu'au milieu des années cinquante qu'il cesse toute production picturale pour se consacrer définitivement à de nouvelles formes d'art, sous l'influence de Rauschenberg et Twombly. Il commence alors une série de petits collages qu'il nomme des *moticos*. Ce sont des combinaisons de dessins irréguliers à l'encre, avec des extraits de revue et des portraits de personnages célèbres. Dans cette étrange pratique, de nombreux critiques de l'époque ont simplement vu un signe précurseur du pop art.

Johnson continue à réaliser des collages, mais en inaugurant une nouvelle technique qui consiste à découper une image en bandes qu'il réarrange et envoie à ses amis. De cette pratique est née l'idée de distribution alternative, du *mail art*, que Fluxus utilisera de manière intense. Cette idée reste réellement l'invention la plus importante de cet artiste hors du commun. La NYCS, dénomination

plus ou moins ironique pour une correspondance créative, tire en fait son origine d'avant le Black Mountain College, lorsque Johnson utilisait la poste comme medium artistique, dans une relation avec son ami Arthur Secunda. Mais le *mail art*, construit sur le principe du parasitage postal, ne commence réellement à exister qu'au cours des années soixante, en tant que forme autonome d'activité artistique. Les caractéristiques du genre, favorisant l'interactivité, l'échange, le dialogue, sont une source directe de sa personnalité. Le concept fondamental du *mail art* est l'usage d'une communication bilatérale, à la fois message personnel envoyé à une personne — qui répond ou non au communiqué initial — et œuvre d'art dont la valeur réside essentiellement dans la stricte gratuité. Johnson demande parfois que son partenaire (le récepteur) prenne part à cette création. Il insiste sur un principe de collaboration, et note sur les lettres : « adresser et retourner à... »

En novembre 1961, peu après la performance de Johnson, Maciunas, endetté, quitte les États-Unis et s'installe en Allemagne, à Darmstadt, comme concepteur-designer de l'armée américaine. L'arrivée de Maciunas coïncide avec un prolongement des activités fluxus en Europe. C'est là en effet qu'il rencontre Nam June Paik, Wolf Vostell, Benjamin Patterson... qui vont former un autre noyau artistique actif dans le cercle des villes de Cologne, de Wuppertal et de Wiesbaden. Durant l'été 1961, alors qu'il est encore aux États-Unis, Maciunas est déjà en correspondance avec Paik, qui vit à l'époque à Cologne. Paik lui fera connaître Karlheinz Stockhausen, Emmett Williams, Mary Bauermeister et Karl Eric Welin.

CHAPITRE II

« L'Hommage à John Cage » de Nam June Paik

D'insolites débuts de musicien

Nam June Paik est né à Séoul en 1932. Il est issu d'une famille aisée qui travaille dans le commerce de la soie. Son grand-père, Yun-su, est au début du siècle l'un des principaux négociants de Corée. Comme son père, Lak Seong, le jeune Paik se destine au commerce. Il reçoit une éducation moderne, mais ne possède aucun goût pour le négoce. Dès son plus jeune âge, il prend des leçons de piano. La radio apparaît en Corée en 1927 et ce medium technologique nouveau le passionne. Sa sœur possède même un gramophone, ce qui lui permet d'écouter de la musique occidentale, notamment des titres de Shirley Temple.

Le jeune Paik collectionne les disques de Schoenberg, s'enthousiasme pour la musique européenne du XXe siècle—Bartók, Stravinsky, Hindemith et Sibelius—, particulièrement la musique dodécaphonique. En Corée, il étudie la composition avec Kon-Woo Lee, le piano avec Jae-Dok Shin. Ses aspirations politiques le portent vers le communisme, antithèse parfaite du fascisme représenté par le Japon, qui a envahi son pays en 1910. Lorsque le Japon est contraint de se retirer à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le pays est divisé en deux régions, sous la tutelle de l'Union Soviétique et des États-Unis. La famille Paik fuit alors vers le Japon, passant par Hongkong en 1950, au moment où le conflit de Corée se déclare. Paik, toujours rebelle à l'héritage paternel, désire devenir compositeur et suit des cours de musicologie, de philosophie et d'esthétique à l'Université de Tôkyô. Il rédige sa maîtrise sur Schoenberg, après avoir écouté la voix sanglotante d'une soprano interprétant le *Pierrot lunaire* [62]. À cette époque, il écrit un quatuor à cordes qui « commençait comme du Bartók, se continuait comme du Schoenberg et se terminait comme

62 Radio NHK, Kamakura, 1951

du Webern[63] ». Il est toujours influencé par le sérialisme, mais cela ne dure pas. Dès qu'il arrive en Allemagne, son travail de créateur se tourne vers l'expérimentation. « En 1960, Nam June Paik, rappelle Jean-Paul Fargier, est juste un jeune musicien qui cherche sa voie. Étudiant prolongé, il navigue à vue à travers des influences de Cage, de Stockhausen, de Fortner. Musique électro-acoustique, musique préparée sur bandes, *piano préparé* (bourré d'objets) à la Cage, indéterminisme (de durée, de nombre d'instruments, d'audience, etc.) : il essaie tout. Il essaie même de venir à Paris travailler avec Pierre Schaeffer. Celui-ci ne lui répond pas. Paik reste donc en Allemagne. En 1960, Paik non plus n'a pas encore traversé l'Atlantique. Tous les étés, il retourne en Asie. Tôkyô, Séoul : là il écrit, il publie. *The Bauhaus of Music, The Music of 20'5 Century, Série, Hasard, Espace, Après Série*[64]. » Il devient critique musical pour une revue japonaise. Il évolue aussi dans les milieux gauchistes, et cet esprit de subversion ne le quittera plus. Son attrait pour la culture occidentale se confirme durant ses études dans la capitale japonaise, où la plupart des cours étaient consacrés à la musique occidentale, un seul abordant les arts orientaux[65].

Paik découvre Cage grâce au critique musical Kuniharu Akiyama et à son professeur de composition Yoshio Nomura. Une fois diplômé

63 Cité par Dany Bloch, « Nam June Paik et ses pianos à lumières », revue *Art Press* N°47, Paris, décembre 1978

64 Jean-Paul Fargier, *Nam June Paik*, Paris, Artpress Éditions, octobre 1989, p. 19

65 Nam June Paik, « Erinnerungen an München », cité par Michael Nyman, « Nam June Paik, Composer » *in* catalogue *Paik*, Whitney Museum of American Art, New York, 1982, p. 83

de l'Université de Tôkyô [66], il poursuit ses études en Europe, choisit l'Allemagne et s'inscrit en 1956 au cours de Wolfgang Fortner. À Munich, il suit des cours d'histoire de la musique sous la direction de Thrasybulos Georgiades. Mais sa famille ne souhaite pas qu'il devienne musicien. Il commence un doctorat sur Webern, sujet académique qui pourrait plaire à son père, et suit un séminaire de philosophie sur Heidegger. Son sujet de thèse ayant été refusé par l'Université, il décide de quitter Munich et rejoint l'académie de Fribourg où professe Fortner. Il fréquente cette ville durant deux ans, jusqu'au moment où le compositeur allemand réalise que les intérêts de Paik ne se situent pas dans la lignée de la musique traditionnelle, ni même dans la musique contemporaine. Il lui conseille alors de rejoindre l'atelier de musique électronique de la WDR à Cologne, ce qu'il fait en 1959, muni d'une lettre de recommandation de Fortner. Paik est surtout, selon son professeur, intéressé par « les bruits et les problèmes d'organisation du son, comme ceux que Pierre Schaeffer a travaillés à Paris. De cela ont émergé des expériences intéressantes sur l'organisation du son et du bruit qui, du point de vue de leur type, ne peuvent pas être directement interprétées en fonction du champ de la composition. Ces expériences sont en relation avec la composition proprement dite, similaires à celles du photomontage pour la peinture proprement dite [67]. » La WDR dirigée par Herbert Eimert convient mieux à la personnalité du jeune musicien. Ce centre de musique contemporaine attire en effet de

66 Un exemplaire de son mémoire sur Schœnberg est disponible aux Archives Sohm, à Stuttgart, ainsi que deux partitions datant de 1947 et de 1948, révisées en 1960-70 ; la première s'intitule *After Many Many Days* et la seconde *Funeral March*. Ces deux partitions sont reproduites dans l'ouvrage de Nam June Paik, *Du Cheval à Christo et autres récits*, Bruxelles/Hombourg/Paris, Éditions Lebeer Hossmann, 1993, p. 242-243 (traduction : Yves Cantraine)

67 Catalogue *Nam June Paik 1946-1976. Musik – Fluxus – Video*, édité par Wulf Herzogenrath, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1976, deuxième édition : 1980, p. 38

nombreux compositeurs comme Ligeti, Stockhausen, Kagel et Cardew. Ils y trouvent les moyens nécessaires pour créer des sons synthétiques, grâce à des générateurs. Les sons sont ensuite enregistrés sur des bandes. Une fois à Cologne, Paik abandonne définitivement la musique sérielle pour se consacrer à l'étude de la musique électronique, à partir de laquelle il crée *L'Hommage à John Cage*. Il complète une pièce écrite à Fribourg par un collage dérivant d'un poème coréen du IXe siècle, qu'il mixe avec des éléments sonores, bruits d'eau, balbutiements d'enfant et fragments d'une composition de Tchaïkovsky. Ce principe du collage devient la structure principale de ses compositions musicales, sculptures et vidéos à venir. Son intérêt pour les musiques électroniques s'arrête pourtant aux années passées à Cologne.

En 1958, sa rencontre avec Cage aux *Ferienkurse* de Darmstadt a été déterminante. C'est le début d'une nouvelle phase créatrice, qui se fonde sur des collages de bandes enregistrées, accompagnés d'actions. Impressionné par le compositeur américain, Paik se réconcilie avec sa culture d'origine. Au début, il se méfie cependant de lui. Il n'est pas convaincu par les méthodes de composition indéterminée, construites à partir de la pensée zen. Dans un article intitulé *AV. J.C. / AP. J.C.*, il écrit : « À mes yeux, il était un moderniste zen américain... Ma conversion en un fervent cagien est due à son concert avec David Tudor [...][68]. »

Contrairement à ce qui s'est passé pour le Japon, le bouddhisme n'a pas véritablement marqué les esprits coréens, en dépit de rayonnements importants lorsque celui-ci a été décrété religion d'État sous le règne de Silla (668 - 918), puis sous la dynastie Goryeo (918 - 1392). La Corée a surtout subi l'influence de la Chine impériale, principalement celle du confucianisme. De plus, sous le règne de la

68 Nam June Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, op. cit., p. 22

dynastie Yi (1392-1910), le bouddhisme a subi une forte répression. C'est donc le confucianisme qui a réglementé la vie sociale et familiale. Le chamanisme, qui a pu plus tard réunir Paik à Beuys, est pratique courante. Car les Coréens descendent directement de la peuplade Tunguz, répandue en Mandchourie et en Sibérie. Les années trente en Corée ne sont pas influencées par la tradition. Comme en Occident, la religion joue seulement un rôle institutionnel. Les cérémonies de mariage, par exemple, suivent à l'époque les rites occidentaux, tandis que les enterrements empruntent des modes bouddhiques. Tout naturellement, le jeune Paik, qui a reçu une éducation occidentale, n'éprouve aucun intérêt pour la pensée religieuse japonaise. C'est l'effet Cage qui se fait ressentir, plutôt que des intérêts profonds pour sa culture d'origine ou, le cas échéant, l'association des écritures musicales occidentales avec le laisser-agir zen. Cage est donc plus qu'un compositeur. Selon la critique d'art Barbara Rose, c'est « un philosophe, un poète, un inventeur, un professeur et peut-être un prophète [69] ».

Paik lit alors les écrits fort célèbres de Suzuki et des textes indiens et chinois. Cette réflexion théorique sur le zen va durer des années. En 1967, Paik tentera une pratique zazen dans un monastère japonais. Mais rester là ou demeurer tranquille n'est pas vraiment fait pour lui. L'expérience ne durera que trois jours et ne sera jamais répétée. En dépit de ses rapports ambigus avec le zen, il crée très vite des œuvres dont l'origine renvoie à la pensée bouddhique, comme les *Zen Exercices*, *Zen for Head* (I et II, 1962) et *Zen for TV* (1963). Dans ces trois pièces, il s'agit de considérer des actes ou des objets d'usage quotidien : utiliser des instruments usuels à des fins musicales (passoire, chaussures, brosse...), tremper sa tête dans une bassine

69 Barbara Rose, « Not Wanting to Say » in Richard Kostelanetz ed., *John Cage. Documentary Monographs in Modern Art*, éditeur général : Paul Cummings, Praeger Publishers, New York/Washington, 1970, p. 187-192

et son corps dans une baignoire, ou encore créer une ligne blanche sur un écran cathodique (l'instruction étant fort simple : « Considérez cette ligne pour deux minutes au moins ou plus si le temps est suffisant. ») L'inachèvement et le hasard jouent donc un rôle fondamental. Cependant, si ses œuvres et leurs titres évoquent la pensée zen, Paik reste critique par rapport à cette doctrine. Il n'abandonne pas l'esprit occidental, parce que, selon lui, le bouddhisme est responsable du sous-développement asiatique.

Dans sa vidéo intitulée *Nam June Paik Edited for Television* (1975), il attribue définitivement ses créations à l'influence de Cage et parle de son séminaire à Darmstadt. « Je vins pour voir la musique avec un esprit très cynique, pour voir ce que les Américains faisaient de l'héritage oriental. Au milieu du concert, lentement, lentement, je changeais. À la fin du concert, j'étais un homme différent[70]. » Cette métamorphose fait suite aux expériences de l'ennui et de la vacuité. Pour Paik, il semble étrange qu'un Américain soit influencé par les voies de la pensée orientale. Cage joue donc un rôle fondamental pour le jeune Coréen, même si sa démarche lui semble suspecte : « Les gens disent souvent que Cage était un bon philosophe de la musique, qui influença de nombreux talents, mais qu'il n'était pas lui-même un bon compositeur. En ce qui me concerne, c'est archi-faux. C'est sa musique qui m'a attiré et non sa théorie. En 1958, à Darmstadt (Allemagne), j'ai d'abord assisté à ses conférences, lesquelles ne m'impressionnèrent guère[71]. » Durant les cours d'été de 1958, Cage présente en effet trois conférences sur les thèmes suivants, *Changes, Indeterminacy* et *Communication*, dans lesquelles

70 Cité par Edith Decker-Phillips, *Paik Video*, Barrytown, LTD., Station Hill Art Series for The Institute for Publishing Arts, Inc. dirigées par George Quasha, New York, 1998, p. 25 (première édition : DuMont Verlag, Cologne, 1988, traduction anglaise : Marie-Geneviève Iselin, Karin Koppensteiner et George Quasha).

71 Nam June Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, *op. cit.*, p. 22

il donne son point de vue sur la musique et la composition[72]. Celles-ci possèdent une forme peu commune. Il s'agit d'analyser la composition en termes de processus. *Changes* se fonde sur sa composition *Music of Changes*, la conférence ayant la même durée que la pièce musicale. Lorsque des pauses sont nécessaires dans la musique, elles le sont également durant la lecture. Il est clair que le hasard et l'indétermination sont des moyens essentiels au travail de Cage. De même, c'est le processus, plutôt que le résultat, qui devient la clé de voûte des œuvres de Paik.

L'enthousiasme de Paik s'est donc naturellement cristallisé sur le concert de Tudor, particulièrement sur l'interprétation des *Variations No. 1* et *No. 3* et sur celle d'un morceau de Feldman, durant lequel le pianiste a joué trois notes pendant cinq minutes. Le lendemain, Tudor a interprété *Music of Changes* et cela a été le choc. Paik en a fait une critique pour l'*Ongaku geijutsu* (Tôkyô, février 1961) et a nommé ce morceau la *Music of Unchanges*.

L'hommage au père spirituel

L'admiration de Paik pour Cage le conduit à créer un hommage, dont l'exécution inaugure une nouvelle période de création. En effet, *L'Hommage à John Cage* peut être considéré comme le point de départ de la période de l'*action music*, qui dure de 1959 à 1962. Elle marque ses débuts d'exposant à la Galerie 22 à Düsseldorf, sa participation aux concerts dans l'atelier de Bauermeister, son engagement dans un nouvel art à Wuppertal, et surtout son entrée dans le groupe fluxus. Cette phase hautement subversive lui vaut le titre de « terroriste de la culture » ou, selon Fargier, d'« homme-qui-coupa-

72 *Cf.* John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut, 1973, (première édition : 1961), quatrième édition : 1979, p. 18 et suivantes

la-cravate-de-Cage[73] ». Ce culte dédié à l'indétermination correspond aussi à une phase de purification, où Paik tente d'évacuer des années de pression culturelle[74]. Ce passage à la destruction, où il s'attaque aux instruments traditionnels de la musique, s'accorde parfaitement avec le changement qu'il a ressenti lors du concert de Darmstadt. Cette transformation cathartique, courant sur une période de quatre ans, prépare l'anéantissement systématique des critères traditionnels de la musique. Cage, face à cette violence excessive, est profondément et visiblement effrayé. Dans une lettre adressée au Dr Wolfgang Steinecke, directeur des cours d'été, Paik en décrit le déroulement, comme «l'antithèse grave (et non restauratrice) au maniérisme dodécaphonique. [...] (Pourtant j'aime toujours beaucoup Schönberg et Stockhausen). » (Lettre du 2 mai 1959)

C'est pendant les cours d'été de 1958, à l'Institut International de la Musique à Darmstadt, que Paik avait fait la connaissance de Cage. En 1957, il avait suivi les cours d'été de Stockhausen et de Nono, où il avait rencontré Young et le poète Emmett Williams, qui travaillait alors pour le *Star and Stripes* à Darmstadt. À l'automne, il s'installe à Cologne. Mais il n'est pas accepté au studio de musique électronique comme il l'espérait, aussi doit-il se contenter de composer dans son atelier (Aachenerstrasse 687, Cologne). Le 8 décembre 1958, il envoie une première lettre à Wolfgang Steinecke[75]. « J'écris un nouveau morceau "hommâge [*sic*] à John Cage". C'est du "théâtre pure" [*sic*]. Schönberg écrivait "atonal". John Cage a écrit "a-composition". Moi, j'écris "a-musique". »

73 Jean-Paul Fargier, *Nam June Paik*, Art Press Éditions, Paris, 1989

74 Edith Decker, « Introduction » in Nam June Paik, *Du Cheval à Christo*, *op. cit.* p. 244-247

75 Manuscrit à l'Institut International de la Musique, Darmstadt. Copie dans Nam June Paik, *Du Cheval à Christo*, p. 240-241 (traduction Juliane Regler).

Pour l'exécution d'un tel morceau, Paik a prévu deux pianos, un normal (droit ou à queue) et un très mauvais piano préparé, ainsi qu'une moto. Des musiciens lisent des journaux, parlent avec le public, poussent les pianos, en renversent un. Les spectateurs doivent réagir en jetant des feux d'artifice, en tirant au pistolet et en brisant du verre. L'ensemble est en outre accompagné d'un collage sonore, avec des extraits d'informations, de prévisions météorologiques, de reportages sportifs radiodiffusés, de boogie-woogie et de bruits d'eau, tandis que la moto se ballade, pétaradant dans la salle.

Pour Paik, exactement comme pour Cage, les sons peuvent être libérés de leur fonction initiale. Ils sont décontextualisés. Il s'agit de créer une a-musique, passant par une orientation Merz (Schwitters), avec une tendance prononcée pour la participation et pour la destruction d'instruments de musique. L'origine de cette musique se situe dans les pratiques dadaïstes. Une autre source peut être évoquée : un concert de l'Autrichien Gerhard Rühm, la *Zwei Welten, 2. Litterarisches Cabaret*, qui a eu lieu le 15 avril 1959, avec Konrad Bayer, Oswald Wiener et Friedrich Achleitner (Vienne, soirées du *Wiener Gruppe*). Lors de ce concert, Rühm et Achleitner étaient entrés en scène sur une moto, portant des masques d'escrime. Puis, après avoir joué quelques musiques et lu des passages de livres, ils avaient détruit un piano.

Ernst Thomas, journaliste au *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, a décrit les soirées d'*Hommage*, qui ont eu lieu du 16 au 18 juin 1960 à Cologne, comme un vacarme électronique. « L'enfant terrible du cercle est le jeune Coréen Nam June Paik, qui ne peut être mécontent de répéter son *Hommage à John Cage*. Car, pour cette "musique" pour bandes magnétiques et piano, en cinq minutes, les choses aventureuses procèdent ainsi : le vacarme électronique gémit, des œufs claquent contre le mur, une motocyclette pétarade, une horloge sonne, la radio criaille des informations politiques, Paik joue sur un piano à queue des exercices de vélocité "à la

Czerny", un bouquet de roses me tombe sur la tête, un vieux piano doit produire ses derniers sons avec des cordes fatiguées, ensuite susciter des frappes violentes, puis subitement calmes et tout à fait incertaines; finalement, seule la figure de Paik est illuminée par des lueurs de bougie. La formule de l'œuvre est : collage et montage[76]. » La technique utilisée est celle de la citation. Tout élément, entrant ou non dans le contexte sonore, devient matériau musical. Cette technique procède ainsi par inclusion de corps étrangers, incongrus, textes parlés, citations musicales et même bruits quotidiens.

Dans une seconde lettre envoyée à Steinecke (2 mai 1959), Paik présente sa composition sous la forme de différents mouvements et précise plusieurs points. Par rapport à la première lettre, l'a-musique s'est transformée en anti-musique qui, à partir de Cage, révèle des sources précieuses. Le compositeur se réfère également à une formule presque mathématique : « Marcel Duchamp + Dostoïevski = K. Schwitters Variété ≠ Variation ». Avec la variation, Paik fait-il référence à la musique sérielle ? Ce nouveau renvoi constitue le premier mouvement, dans lequel Paik utilise des matériaux sonores particuliers, comme des collages-radio. En même temps, il met la musique en relation avec la phonétique, si chère à Schwitters dans sa Sonate aux sons primitifs *(Ursonate)* à partir de laquelle, rappelle-t-il, « la sémantique ne s'est pas encore constituée ». En effet, la variété diffère de la variation. Si la première fait appel à l'hétérogénéité, la seconde constitue le retour du même. Simultanément, Paik tente de former une unité de respiration, d'action et de dynamique, à partir de rythmes. Pour y parvenir, il doit résoudre des problèmes techniques liés à l'enregistrement. Il va donc utiliser un troisième magnétophone. Ce premier mouvement provoque des effets de surprises et de déceptions.

76 « Weltmusik mit "Avant-garde" », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22 juin 1960

Le deuxième mouvement se caractérise par l'ennui. Et c'est, selon Paik, « un avertissement à propos du miracle économique des Allemands, où le zèle et la bêtise font cause commune ». S'il s'attaque aux Allemands, c'est aussi pour conjurer l'esprit capitaliste. Il s'en explique dans un entretien avec Rainer Wick : « Dans notre génération, à cette époque, la plupart d'entre nous étaient marxistes. La critique de la société était très populaire. Nous n'avions naturellement jamais soutenu le Réalisme socialiste. Nous étions politiquement et artistiquement à gauche. Dans le cercle des artistes, il y avait une contradiction. On a milité d'une part en faveur de la paix, et on a développé d'autre part une critique du capitalisme, qui vit de l'industrie de l'armement. Nous pensions que si le capitalisme ne vit que de la guerre, il fait aussi la guerre. Mais tout se révèle compliqué. Les pays capitalistes ne sont pas les seuls à exporter des armes, il y a aussi les pays communistes. [...] On ne peut pas établir de relations directes entre un système de société et une industrie d'armement. Même la Corée du Nord exporte beaucoup d'armes[77]. » Un tel propos est caractéristique des années soixante. D'une part, les artistes de cette époque, et plus particulièrement Paik, réagissent aux désastres de la guerre, tout comme l'ont fait les dadaïstes en leur temps. Cet esprit antimilitariste témoigne de volontés destructrices, très fréquentes à l'époque chez des artistes comme Ortiz, Metzger, Vostell, Corner, Paik, Tinguely, Page... D'autre part, si on relie directement système économique et industrie militaire, dès lors, la seule ressource des artistes est la critique. Soit on agit en faveur de la paix sociale, et on peut alors démonter ce système en se fondant sur l'effectivité de la destruction, soit on se tait, car le silence, parfois, peut révéler les conditions inhumaines de la société moderne. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de dénoncer des valeurs,

77 « Nam June Paik. Musik Fluxus Video », Entretien avec Rainer Wick in revue *Kunstforum* 18/1976, p. 206-237

car une société se développe non seulement à partir des progrès techniques engendrés par les découvertes militaires, mais aussi à partir d'une prédominance des uns sur les autres. En d'autres termes, la guerre enrichit les uns et sous-développe les autres. Elle fournit toujours du profit aux premiers, et elle ruine les seconds.

En juin 1962, Paik publie, dans *Décoll/age* N°1, un scénario d'instructions qui a pour titre *Aide au développement*. Il y casse le caractère quasi religieux de l'opéra, comme lieu d'écoute sacralisé, puisqu'il s'arrange pour qu'au lieu de passer par les côtés de la salle de spectacle, l'interprète, à l'heure des bravos, passe en ligne droite vers la sortie. Placé au premier rang, il écoute très calmement et sans commentaire une aria. Le spectacle se trouve aussi dans la salle. « Ce n'est pas chambarder le spectacle, mais contribuer avec bienveillance au plus beau moment de l'opéra occidental », celui d'une sortie en fanfare.

Dans *L'Hommage à John Cage*, l'emploi de deux pianos, l'un neuf et l'autre bon pour la casse, n'est pas contradictoire. Au contraire, cela confirme que le premier piano peut encore servir, et que l'autre peut effectivement être renversé, parce qu'il est remisé, impropre à la consommation et jetable. La chute du piano n'a cependant rien à voir avec l'humour. Elle est destinée à choquer et à irriter les bonnes consciences. Comme Cage qui cherche à libérer les sons, Paik élimine la musique traditionnelle et les pratiques courantes du concert. Le public ne peut rester insensible, lorsqu'un piano est renversé, voire détruit, brûlé, saccagé. Paik se rebelle tout autant contre les conditions économiques que contre les autorités musicales conventionnelles qui jugent du bon usage d'un piano. En 1963, il écrit : « Le piano est tabou. Il devra être détruit. » Pour la presse[78], il devient dès lors un artiste destructeur. Paik répond à ses

78 « Die Fluxus-Leute », *Magnum*, numéro spécial *Experimente*, N°47, 1963, p. 64

détracteurs avec ironie : « Les "humanoïdes" ont coutume d'appeler certains types de changement formel "destructions" et d'autres "constructions", alors que, selon une des lois de Newton, il s'agit d'une seule et même chose[79]. »

Pour Paik, une forme détruite est aussi bonne qu'une forme construite, « Mais ça ne veut pas dire que j'ai eu ou que j'ai honte d'être appelé "artiste destructeur". » Cependant, il ne faut pas penser que le piano n'a pour lui aucune valeur culturelle. Au contraire, dès ses débuts, il voue à la musique occidentale une passion sans cesse renouvelée. Mais il montre peut-être, par ce geste, que la culture européenne est absolument indifférente à ses propres traditions culturelles. Au fond, les Européens prônent un impérialisme culturel qu'il ne supporte pas. La destruction d'un instrument de musique est donc un acte symbolique, qu'il convient d'analyser en fonction des esprits radicalement opposés de Cage et de Stockhausen. La réponse se trouve bien sûr dans *L'Hommage* qu'il prépare.

Deux pianos préparés interviennent donc dans ce second mouvement. Des objets sont insérés entre dix cordes du premier piano. Le second piano est bousculé dans le troisième mouvement. Préparés à la manière coréenne, les pianos deviennent de véritables collages de matériaux, avec parfois des touches enlevées, clouées, collées, sciées... comme le *Klavier Intégral* datant de cette époque et qui est exposé à Wuppertal en 1963. Il utilise des jouets, voiture, sifflet, chars d'assaut. Tout est bon pour la musique en action disgracieuse de Paik. Le résultat doit effectivement être « Aussi ennnuyeux [*sic*] que possible : comme Proust, Palestrina, Zen, chant grégorien, Missa, café parisien, vie, sexe, et chien qui regarde vers le lointain » et doit quitter ce qu'il nomme le « monde de la musique musicienne », pour donner une nouvelle musique du quotidien et

79 « Lettre à Mary Bauermeister », 14-11-67, Archives de Cologne

de la paresse. L'indolence chez lui n'a pas la même valeur que celle qui est définie en Occident. Elle est la plus grande qualité des rois. Pour les Orientaux, l'ennui n'a jamais eu ce sens péjoratif. C'est au contraire une vertu noble. Cage a lui aussi remarqué dans *Silence* que « Dans le zen, ils disent : si quelque chose est ennuyeux après deux minutes, tente quatre minutes. Si c'est toujours ennuyeux, continue pendant huit, seize, trente-deux minutes, et ainsi de suite. Éventuellement, on découvre que ce n'est pas ennuyeux du tout mais très intéressant. » Duchamp a pu dire à propos des happenings, même s'il a toujours exprimé des réserves, qu'ils « ont introduit en art un élément que personne n'y avait mis : c'est l'ennui. Faire une chose pour que les gens s'ennuient en la regardant, je n'y avais jamais pensé ! Et c'est dommage parce que c'est une très belle idée. »

Le troisième mouvement est, selon les propos du compositeur « une philosophie musicale de la musique philosophique ». Une telle remarque renvoie une nouvelle fois à Cage, pour qui tout son est un bon son, l'impermanence de la vie devenant une « interpénétration complexe de centres bougeant, sans obstruction, dans toutes les directions ». Cage définit la vie comme un flux incessant sans achoppement, ni collusion. Ce sens poétique se retrouve dans les citations d'Artaud et de Rimbaud que Paik introduit dans la bande sonore, comme paraphrases de l'action musicale. Il arrange une musique fonctionnelle, à l'instar du Satie de la *Musique d'ameublement*, débarrassée cependant de sa fonction première d'écoute. La musique devient visuelle et dépasse le cadre du théâtre musical. « Par une action fonctionnelle qui se débarrasse de sa fonction, l'acte gratuit devient visible sur l'estrade. Ceci représente une issue à l'asphyxie du théâtre musical d'aujourd'hui. » Quel est donc cet acte gratuit ? Simplement la mise en pièce d'un piano de cinquante Deutsche Marks ! « Ici, rappelle Paik, on renverse mon piano (à 50 DM), on brise du verre, on jette des œufs, on déchire du papier, on lâche un poulet vivant et on arrive à moto. »

Une telle instrumentation n'a rien de bizarre. La destruction d'un piano est aussi de la musique. Le poète Emmett Williams a demandé : « Et tout ça c'est de la musique ? ». Le contrebassiste Benjamin Patterson a répondu très sérieusement : « Bien sûr. Puisque ça se joue avec des instruments de musique, dans des salles de concert, et que nous sommes des compositeurs et des interprètes professionnels. » Dans *The Monthly Review of the University for Avant-Garde*, Paik dit aussi, « Pourquoi est-ce de la musique ? Parce que cela ne peut pas ne pas être de la musique. » Il ne s'agit pas de prendre cette activité pour une simple application de l'humour destructeur. Tout, chez Paik, est en faveur de la musique. Dans sa lettre à Steinecke, il souligne que l'humour n'est pas le but de cette pièce, mais simplement le résultat, au terme d'un processus parfaitement calculé. Aussi cette musique est-elle proche des procédures dadaïstes, toujours suspectes et interdites à l'époque. Et Paik d'ajouter qu'il vaut parfaire le dadaïsme avec de la musique.

Il ressort de ces opérations un travail sur le collage / montage. Qu'il utilise l'une ou l'autre procédure, l'artiste abandonne l'homogénéité de l'œuvre, interrompt la continuité spatiale ou temporelle et affirme la juxtaposition, la simultanéité, l'hétérogénéité. Les œuvres relevant du collage / montage sont le résultat d'une opération où le travail artistique est en même temps une tâche de producteur opérant des choix. Car monter, c'est choisir. Cage dit dans *Silence* que « Beethoven est maintenant une surprise aussi acceptable pour l'oreille qu'une cloche de vache. » Ou bien, selon Daniel Charles dans *Musiques nomades*, il faut renvoyer les propositions de Paik et de Cage à Héraclite, « "L'assemblage le plus beau est un tas d'ordures assemblées au hasard [...] et cet assemblage, c'est le monde". » Le montage échappe à la notion de temps à sens unique, faisant apparaître un temps pluriel, différentiel, polyartistique, et, comme l'a signalé le futuriste Umberto Boccioni, il relève de la polymatérialité et de la polyexpressivité. « Cage, poursuit Charles, a ouvert la voie

non seulement aux musiciens occidentaux, mais aux musiciens extrême-orientaux et à tous les artistes de notre monde, vers une *multiplicité élargie* qui est susceptible d'englober, mais sans le moindre embrigadement, donc hors de toute européanisation, l'ensemble des potentiels créatifs de la planète ; et cela non pas à une fin unique ou unitaire d'homogénéisation ou d'unification, mais au contraire *dans un sens centrifuge d'expansion des différences.* » L'invention dadaïste du montage est donc décisive, à partir du moment où, selon Charles, le temps présent absorbe le passé grâce aux citations et « est susceptible de contenir un avenir encore inaccompli », la fameuse ontologie du n'être-pas-encore d'Ernst Bloch qui a été, en son temps, le philosophe qui a le mieux défini le montage : « Est montage : un échange où des parties et des éléments issus d'un ensemble passent dans un autre, violentant, dénonçant, bousculant tout ouvrage bien fini... Ainsi, le montage éloigne de mille lieues des choses qui voisinent dans la réalité de l'expérience et dans la nature à laquelle nous sommes accoutumés, tandis que des choses à milles lieues les unes des autres s'y retrouvent toutes proches. » Le montage est en même temps une machine de guerre et un moyen de conjurer les formes purement linéaires. Il abolit l'attitude d'écoute passive et, finalement, demande aux spectateurs d'agir, de devenir acteurs. Le théâtre, selon Daniel Charles, est alors un accélérateur d'énergies. Il fallait renverser ce piano.

Paik a souhaité les meilleurs interprètes pour son *Hommage*, qui dure environ dix minutes : M. Walther de l'académie de Fribourg, qu'il a connu lors de son passage à la Hochschule, et Mme Kagel étaient les pianistes. Si Steinecke refuse une telle parodie, Zimmermann, Cage, Bauermeister (la « Lorelei de l'avant-garde », selon Paik), Stockhausen et bien d'autres vont la prendre au

sérieux et en accepter le principe. Le marchand d'art Jean-Pierre Wilhelm, qui a organisé entre 1957 et 1960 des expositions incluant des peintures abstraites et des happenings, consent, pour une première publique, à représenter cet hommage dans sa galerie 22 de Düsseldorf, le 13 novembre 1959, après un essai de l'artiste dans son atelier de Cologne.

Variation sur un thème

La première création publique de Paik à la Galerie 22 correspond en effet au plus violent des hommages. Il a duré six minutes. Selon Paik, « C'était de la musique électronique — trois magnétophones — et une vitre à briser. J'ai aussi renversé le piano et on a dit que c'était de la destruction. Mais ce n'était pas de la destruction dans mon esprit — j'avais besoin d'un choc pour créer une catharsis. Une impulsion extra-électronique. Surprise et *enttäuschment*. Il y avait également une moto sur scène. Je crois que c'était l'un des premiers happenings du monde », dit-il dans un entretien avec Irmeline Lebeer [80].

Quelques artistes de Düsseldorf, Gœtz, Helms et Hœhme, ont assisté à ce concert mémorable, de même qu'un certain Joseph Beuys, alors totalement inconnu. Paik rappellera plus tard que « Cet homme se souvenait avec précision des vêtements que j'avais portés lors de mon premier concert à la galerie 22 à Düsseldorf [81]. » Leur rencontre a été le début d'une longue amitié. C'est aussi avec Karl Otto Gœtz que Paik découvre les possibilités de l'image électronique et de la *computer-painting*.

80 « Marcel Duchamp n'a pas pensé à la vidéo », entretien avec Irmeline Lebeer (Bochum, 16 décembre 1974), publié dans une version abrégée *in Chroniques de l'Art Vivant*, N°55, Paris, février 1975, p. 30-33

81 « Beuys Vox » *in Nam June Paik — Beuys Vox (1962-1986)*, Ed. Galeries Won et Hyundai, Séoul, Corée, 1986, p. 11-45

L'Hommage à John Cage 2 a fait l'objet d'une chronique signée G.P.F., parue dans un journal de Düsseldorf. Ce texte fait apparaître une différence par rapport au scénario initial proposé par Paik : « Là-haut, juché sur une échelle double, le poète Helms était assis et lisait la partition écrite sur un rouleau de papier toilette. En bas se tenait l'instrumentarium : deux pianos (l'un d'eux sans touches), des magnétophones, des boîtes en fer blanc avec des pierres, une voiture en jouet, une locomotive en matière synthétique, un œuf, un carreau en verre, une bouteille avec un bout de chandelle et une boîte à musique. Le public du concert exhortait avec circonspection : "Retire-toi, s'il te plaît !" » La description du dispositif est bien conforme à celle que Paik avait donnée à Steinecke ; ce qui a changé, c'est le déroulement de la pièce : « Sur les magnétophones ont résonné les cris de douze jeunes femmes effrayées, provenant d'un bulletin d'informations de la WDR. Le compositeur a lancé un œuf sur le mur et a joué trente secondes de piano en suivant le métronome et la boîte à musique. Dans le second mouvement, Paik a poussé des mugissements en coréen dans tous les coins de la pièce, la locomotive a sifflé, la lumière s'est éteinte et la bougie a été allumée. Le troisième mouvement a commencé, tranquille et calme, à la lueur d'une bougie. Deux pétards ont provoqué des tremblements agréables à travers le corps des visiteurs. Mais, dans le quatrième mouvement, un finale furieux, Paik, tel un guerrier sauvage, a tailladé les flancs du mauvais piano avec un couteau de cuisine et l'a finalement renversé. *Piano forte est morte.* Les bravos n'en finissaient pas[82]. » Paik ne s'attendait pas à une telle réaction. La chronique de G.P.F. nous apprend également que la pièce ne comporte pas trois mouvements, mais quatre. Cependant, le commentaire est

82 G.P.F. « Mutter, der Mann mit dem Schrein ist da... Zurücktreten, Bitte — Musik ! Kritik in einer Düsseldorfer Zeitung », cité par Paik, *Werke 1946-1976. Musik-Fluxus-Video*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1976, p. 67 (2ème édition : 1980), p. 42

moqueur, notamment lorsque le journaliste remarque que « Malheureusement, l'œuvre sonnait faux. L'œuf devait être cru. Hélas ! il était cuit. De ce fait, ce son apparaissait comme une dissonance fâcheuse dans l'œuvre terrible, une sonnerie effrayante. » Paik a renversé le piano sur le public. Au premier rang, Stockhausen tente de le redresser, sans succès. Plus tard, dans un entretien de 1989 avec Justin Hoffmann, Paik s'exprime à propos de cette composition : « L'élément destructeur n'était pas dominant, mais, sur ce sujet, la plupart des gens, comme la plupart des journalistes, ont écrit sur le côté spectaculaire. Ils ont mis l'accent sur cet élément. Mais la partie la plus importante restait un collage d'éléments sonores dans un déroulement en apparence alogique. L'autre thème dominant était un repos longuement persistant. Et, en effet, j'ai laissé les informations telles qu'elles sont. Une action quelque peu absurde, tranquille, ennuyeuse qui, mais c'était très important, n'attirait naturellement pas l'attention des journalistes. Par ailleurs, je n'ai rien contre, d'être catalogué comme artiste de la destruction. »

Les 16, 17 et 18 juin 1960 ont eu lieu d'autres représentations publiques de *L'Hommage*. Ernst Thomas a fait la description de cet événement, qui s'est déroulé dans l'atelier de Bauermeister. Ce lieu, en raison des nombreuses expositions et manifestations musicales qui s'y sont tenues, a été qualifié par Heinz-Klaus Metzger de "salon" dans un article publié dans le *Kölner Stadtanzeiger*, intitulé « Das Contre-Festival. Die Nacht-Akademischen im Atelier Bauermeister » (juin 1960). *L'Hommage* a été inscrit dans le contre-festival, organisé par Bauermeister, Lauhus et de nombreux compositeurs qui n'avaient pas eu accès au festival de l'Internationale Gesellschaft für Neue Musik. La composition de Paik a trouvé un certain écho dans la presse, et même au-delà de Cologne. Comme Thomas, Metzger a fait un commentaire de la pièce. Elle est extrême dans le choc et s'est rapprochée du dadaïsme et de l'expressionnisme. *L'Hommage* est une limite au processus musical, compte tenu de la destruction

comme moment esthétique. Or, Paik ne considère pas cet hommage comme un simple anéantissement de la musique. C'est avant tout un collage et un montage, ce qui donne raison et à Thomas et à Metzger. Certes, il détruit un piano, mais il n'est pas arrivé au terme de ses recherches, qui culmineront avec l'*Etude für Piano Forte*, *Simple* et *Zen for Head*. Avec *Simple*, il rejette violemment le père, Cage lui-même, coupant sa cravate et lui faisant un vigoureux shampooing. Finalement, il donne libre cours à de nouvelles techniques sonores, qui vont bientôt passer dans le domaine du visuel. Mais c'est le seul témoignage qui montre une telle approche de Paik pour des dispositifs visuels, avec des collages très agressifs. Parmi les nombreux spectateurs ayant assisté à la performance de Paik, on trouve entre autres Hans G. Helms, présent aux trois soirées, Wolfgang Hahn, futur collectionneur des œuvres fluxus et, plus surprenant, Wolfgang Steinecke. Finalement, ce dernier a trouvé un certain intérêt à ce type d'expérimentation.

Le happening de Zimmermann

Comme les deux journalistes qui ont fait des commentaires étonnés, les compositeurs présents lors de ces soirées n'ont pu rester insensibles à la performance de Paik. Zimmermann et Stockhausen ont été impressionnés par cette brutalité et ont entrepris chacun de leur côté une composition de type happening.

Suite à la performance de Paik, Zimmermann écrit une lettre [83] à Bauermeister pour lui indiquer son intérêt pour cette composition. Il prépare le scénario d'un happening, qui ne sera jamais repré-

83 Publiée pour la première fois dans *Fluxus – Aspekte eines Phänomens*, catalogue de l'exposition, Museumsverein Wuppertal, 15 décembre 1981-31 janvier 1982, Wuppertal, 1981, p. 194

senté en public, mais qu'il a réalisé avec ses élèves de composition le 21 janvier 1965. Ce happening doit être analysé non seulement en fonction de son lingual (pièce linguistique) *Requiem für einen jungen Dichter*, mais aussi par rapport à *Fa : m'Ahniesgwow* de Helms et à l'*Hommage à John Cage*. Zimmermann a écrit la lettre en question le 24 juin 1960, une semaine après la première représentation de l'*Hommage*. Le collage de cris a été l'une de ses influences, et on trouve une réminiscence de l'*Hommage* dans la scène finale de son opéra *Die Soldaten*. L'action de Paik dépasse largement les premières manifestations fluxus comme *art-amusement* et admet un élément expressif. L'agitation et l'action que propose une telle composition posent un problème de compréhension pour un compositeur comme Zimmermann qui est encore enraciné dans la tradition musicale. Stockhausen fait d'ailleurs le même reproche, et lorsqu'il compose son happening *Originale*[84] en 1961, il planifie les différentes actions et introduit volontairement divers éléments expressifs. *Originale* se rapproche immédiatement du premier happening américain, de *18 Happenings in 6 Parts* de Kaprow. Quant à Zimmermann, s'il emprunte le terme happening, c'est parce qu'il élabore lui aussi un scénario de conception non théâtrale[85]. S'il distingue par principe le happening de l'action fluxus, comme le soutient Klaus Ebbeke, s'il envisage de travailler cette forme de performance, c'est parce qu'après tout il s'est ouvert à une nouvelle forme de participation qui brise les catégories artistiques, comme dans son opéra ou dans son lingual de 1967. Ebbeke a fort bien remarqué cette rencontre entre ce qu'il appelle des éléments *a priori* de grande valeur et des éléments *a priori* de moindre valeur : « Il s'agit d'une modification dans la compréhension de la réalité ;

84 Originale sera étudié en détail au chapitre III

85 *Cf.* livres de Kaprow et de Lussac

l'art et la réalité des années suivantes en subirent une influence durable. Zimmermann y rencontra des formes artistiques qui, par opposition à la conception musicale de son temps, ne connaissaient pas de hiérarchie entre un matériau *a priori* de grande valeur et *a priori* de moindre valeur. De plus, l'*Hommage* de Paik lui a sans doute montré que ces exercices artistiques considérés plutôt comme ludiques pouvaient parfaitement être combinés avec une part déroutante d'expressivité [...][86]. »

Ce happening annonce de nouvelles possibilités de composition, en prônant l'équivalence des moyens et des médias. Il renvoie encore à *L'Hommage*, et aussi aux travaux de Paul Pörtner. Celui-ci a traduit *Ubu Roi* de Jarry en 1959, et prépare sa *Schallspielstudie II*, qui sera créée en 1965. En 1960-61, Pörtner publie une anthologie, *Litteratur Revolution 1910-1925*, où, pour la première fois en Allemagne, de nombreux textes expressionnistes et dadaïstes ont été reproduits, et *Experiment Theater. Chronik und Dokumente* (Zürich, 1960). D'autres influences sont essentielles. Friedrich Knilli publie quant à lui, en 1961, un ouvrage intitulé *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten des totalen Schallspiels* (Stuttgart), où il annonce les possibilités nouvelles du *Hörspiel*, tandis que Hans Günther Helms écrit son *Fa: m'Ahniesgwow*, fondé sur l'œuvre de Joyce. Helms en est l'un des premiers traducteurs et fait des lectures de l'écrivain irlandais, lors d'une soirée de concert dans l'atelier Bauermeister le samedi 26 mars 1960. À partir de ces différents écrits, Zimmermann, selon

86 Klaus Ebbeke, « La Genèse des "Soldats" », *in Die Soldaten. Bernd Alois Zimmermann*, Musica 88, Dernières Nouvelles d'Alsace, Contrechamps, 1988, p. 21 (traduction Carlo Russi), première parution : « Zur Entstehungsgeschichte der *Soldaten* » *in Programme* pour les représentations des Soldats, Stuttgart, 23 mars 1987

Klaus Ebbeke[87], devient sensible à l'expérience de la perméabilité et à la création de nouveaux jeux sonores. Pour Paik, les destructions sont les premiers signes de manifestations acoustiques et visuelles, sans traitement symbolique.

Cette attitude est symptomatique des futures œuvres du groupe Fluxus. Selon Paik, « Il est très, très important que les membres de Fluxus n'agissent pas avec des symboles, qu'ils ne fassent pas de collages symboliques. C'est absolument vrai que nous voulions être asymboliques. » Paik devient alors, avec l'exécution répétée de cette composition, le premier artiste Fluxus, sans que le label soit encore officiellement lancé. Justin Hoffmann, dans un livre intitulé *Destruktionkunst*, montre que l'artiste envisage la destruction en relation étroite avec la construction. Il entrevoit dans *L'Hommage* la liaison que Freud fait entre Eros et Thanatos, Eros comme construction et Thanatos comme destruction, un tout équivalent et semblable rattaché au Yin et au Yang. Ce sont les deux faces d'une même attention. L'une vit toujours à travers l'autre, si bien que, derrière l'acte de renverser un piano, il existe encore la possibilité de construire une musique, un collage sonore néo-dadaïste.

Le 30 novembre 1961, lorsque Paik reprend cette pièce lors d'une performance au musée Louisiana au Danemark, il plonge dans un grand seau d'eau et de farine. Henning Christiansen, témoin de la scène, a raconté que « De nouveau bondissant, il a coupé la cravate d'un noble critique danois / allemand portant le nom romantique de Lenz (Printemps), connu autant pour son enthousiasme wagnérien que pour sa totale incompréhension du mot d'esprit français. [...] Là est venu en l'année 1961 le Coréen plein de vivacité, du nom de Nam June Paik [...] : la puissance de la vie artistique danoise a été

87 *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, Mayence, 1998, p. 73-77 et p. 95-98

entièrement fichue. C'est sûr[88].» La démonstration danoise, très extrême, anticipe sur des pièces postérieures à l'*Hommage: Etude für Piano Forte* (couper une cravate), *Simple* et *Zen for Head* (jouer avec des éléments liquides). L'expérience de l'*Hommage* sera encore renouvelée au Japon lors d'un concert au Sogetsu Hall à Tôkyô le 27 mars 1964.

L'*Étude pour piano*

L'*Hommage* est suivi par une seconde pièce qui révèle, avec davantage d'insistance et de violence, les préoccupations musicales de Paik. La soirée du 6 octobre 1960, consacrée à trois compositeurs, Cage, Young et Paik, a été exemplaire, lorsque Paik a joué sa fameuse *Étude*. C'est ce jour-là qu'il s'en est pris physiquement à Cage et à Tudor. «Je jouais mon *Etude pour pianoforte*. John était assis à côté de moi. Il était spectateur. Il ne s'attendait donc pas à être attaqué. À ce concert assistaient d'autres Américains comme Merce Cunningham, Earle Brown, Christian Wolff, Caroline Brown.»

Cage était venu pour écouter deux de ses compositions créées ce jour-là, *Cartridge Music with Solo for Voice 2* (première mondiale) et *Music for Amplified Toy Pianos*, ainsi qu'une pièce de Young, *Poem for Chairs, Tables, Benches, etc. (for Other Sound Sources)*. Quelques mots sur ces différentes pièces musicales sont nécessaires pour expliciter le rôle du hasard dans la musique. *Cartridge Music* a été composé en juillet 1960. Cette pièce utilise de faibles sons amplifiés (on peut modifier différents paramètres grâce à des amplificateurs associés).

88 «Sie haben sich gewundert. Paiks Klavier (Klavier-Geschichte)» *in catalogue 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Wiesbaden, Arlekin Art et Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1983 (catalogue anglais/allemand), p. 142

Une telle musique est donc moléculaire, et Tudor considère que c'est l'un des tout premiers morceaux de musique électronique en direct. C'est une composition pour sons amplifiés avec un nombre illimité de joueurs. Ce type de diffusion n'est pas nouveau, puisqu'il renvoie aux travaux de Thomas Edison, qui avait pensé, au début du XXe siècle, à une musique moléculaire, à un son produit par inadvertance, puis amplifié par les mouvements des premières manivelles de téléphone. Francis Jehl, un assistant d'Edison, avait remarqué que « Le passage d'un fragile pinceau à poil de chameau [sur du charbon] devenait un rugissement de tempête. Les pas d'un minuscule moucheron résonnaient comme des cohortes romaines. Le tic-tac d'une montre pouvait être entendu à plus de cent kilomètres [89]. » Les futuristes avaient eux aussi exploré les possibilités sonores des sons amplifiés. L'art du bruit était devenu, pour Marinetti, une extension des explorations visuelles et sonores de l'avant-garde artistique : « La réception, l'amplification et la transfiguration des vibrations émises par la matière, exactement comme aujourd'hui, nous écoutons le chant de la forêt et de la mer, demain, nous serons séduits par les vibrations d'un diamant ou d'une fleur [90]. » Capter les vibrations d'un diamant ou d'une fleur, voilà qui annonce la *Composition 1960 #5* de Young [91], dans laquelle l'aspect théâtral se surajoute à l'utilisation des microphones de contact. Mais *Cartridge Music* reste la première véritable musique électroacoustique théâtrale.

Music for Amplified Toy Pianos date également de 1960. Selon Tudor, cette composition « met en valeur l'anarchie du son, sa certitude négative. Ce morceau de Cage ne joue pas seulement sur

89 *Menlo Park Reminiscences*, vol. 1, Derborn, Michigan, Edison Institute, 1937, p. 140

90 F. T. Marinetti et Pino Masnata, manifeste futuriste intitulée « La Radio »

91 *Cf.* chapitre VI

le caractère aléatoire du résultat sonore, mais aussi sur celui des parties qui la composent. Les instructions sont élémentaires : soit une échelle de temps quelconque, sur laquelle on superpose sans ordre préconçu des feuilles de papier transparent (partitions) où sont distribués de façon arbitraire des bruits et des sons[92]. » Heinz-Ludwig Schneider, dans un article du *Aachener Prisma* (1.11.1960), en a fait quelques commentaires. D'abord, il a considéré que cette musique était « extrêmement gentille », puis il a remarqué qu'elle coïncidait avec des kling, klang, kläng. Visiblement, il a été très surpris par le résultat.

Poem for chairs de Young a été créé à Venise. Lors de la première, les interprètes ont manipulé très lentement des chevalets durant quinze minutes. Pour la version de Cologne, des instructions de jeu et de durée ont été fournies par le compositeur.

Poem de Young					
6 interprètes	durée totale :	14'10.75"			
Patterson	I/	début 18.5"	fin 5'45.25"	début 6'32.75"	fin 13'36.75
Cardew	II/	début 33.25"	fin 3'58.25"	début 4'33.75"	fin 13'29"
Tudor	III/	début 2'44.75"	fin 12'34.25"		
Helms	IV/	début 5'5.75"	fin 12'59.25"		
Cage	V/	début 1'1.75"	fin 11'8"		
Wolff	VI/	début 3'37.75"	fin 7'37.25"	Arch. de Cologne	Best. 1441 Nr. 71

Le scénario proposé par Young implique, comme celui de Cage, que n'importe quelle sorte d'événement sonore peut être utilisée. Tandis que Benjamin Patterson jouait sur une contrebasse préparée, Cage a déchiré son courrier, qu'il a ensuite jeté par la fenêtre. Hans Günther Helms a quant à lui tapé un texte sur une machine à écrire.

92 CD *John Cage*, Nova Musicha N°1, Cramps Records, Milan, CRSCD 001, p. 13-14 (traduction Jacqueline Picard)

Au-delà des sources sonores, c'est aussi le corps qui peut être engagé dans une sorte de rituel chorégraphique. Dans une soirée de *Judson Concert #3* (New York, 29 janvier 1963), le *Poem* a été utilisé par Yvonne Rainer dans une chorégraphie intitulée *Seascapes*. Jill Johnston a décrit dans *Village Voice* la création comme quelque chose de progressiste : « UNE FOIS à travers la scène, comme un lent mouvement spasmodique, si vous pouvez le croire, accompagné d'un nombre de tables et de chaises qui gémissent, frottées dans le vestibule[93]. » Rainer, dans un essai non publié intitulé « Rreeppeettiittiioonn iinn mmyy Wwoorrkk », a appelé cette chorégraphie « le plus pur exemple de répétition dans mon travail : traversant sur une diagonale avec des ondulations lentes du bassin et des gestes de vague avec les mains [...]. Le mouvement était si simple qu'il pouvait être observé comme "une chose". » En même temps que la rédaction de ce texte, elle a republié celui que Johnston avait écrit pour le programme des *Two Evenings of Dances*, (Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut, 6-7 mars 1965). Le *Poem* de Young a alors été reconnu comme la plus ouverte et la plus indépendante de toutes les nouvelles musiques associées à l'époque à la danse contemporaine. En 1966, dans *Musical Times*, Cornelius Cardew a souligné l'importance de cette pièce : « L'œuvre se développait comme une sorte d'"opéra de chambre", dans lequel *n'importe quelle* activité, pas nécessairement même une variété de son, a pu constituer un fil du tissage complexe de la composition, pour durer des minutes, des semaines ou l'éternité. » Cardew a lié la musique à la performance, comme hétérogénéité essentielle de l'œuvre. Le *Poem* a également été employé par Carolee Schneemann dans *Glass Environment for Sounds and Motions* (Living Theater, New York, 1962) : « Mon idée était que l'environnement pouvait déterminer, et

93 Cité par Henry M. Sayre, *The Object of Performance, The American Avant-Garde since 1970*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1989, p. 118

en même temps, transformer et intégrer n'importe quelle action ou geste des performeurs et du public : un "collage" élargi, pour casser les formes solides, les images, les conventions fixées ou les plans compréhensibles, la scène et la séparation entre public et performeur[94]. »

Revenons maintenant à la pièce la plus spectaculaire de la soirée : l'*Étude pour pianoforte*. Paik a donc coupé la cravate de Cage : « Je n'avais pas projeté cette action, elle était spontanée mais due, probablement, à mon engouement de l'époque pour les actions violentes. J'avais toujours détesté la cravate de Cage — il portait une cravate très courte, artificiellement courte. Et je n'aimais pas cette tendance formaliste de l'avant-garde américaine — ce côté chic... alors je lui ai dit : "Your tie is no good" — tchtcht (bruit de tissu qu'on coupe). » Paik a soudainement abandonné son piano, sur lequel il massacrait une ballade de Chopin. Il s'est précipité sur ce pauvre Cage avec des ciseaux et a découpé sa cravate. À côté, Stockhausen, effrayé, s'est reculé. Paik lui a dit « non, pas pour toi ». Jean-Paul Fargier a décrit le déroulement de la manière suivante :

> « Ce que Cage mit cependant un peu de temps à concevoir, affichant une certaine brouille. Il trouvait, sans doute, que son disciple allait trop loin — et trop violemment — dans la voie qu'il avait lui-même prônée. Hommage : danger. Pour Paik, zigouiller la cravate de son Maître en plein concert, c'était encore faire de la musique, de la belle et bonne musique *indéterminée* à la Cage. Puisqu'on pouvait introduire dans la musique et dans les instruments de musique toutes sortes de *corps étrangers* (bruits, gestes incongrus, silences démesurés, gestes obstructeurs, interruptions diverses), faire de Cage l'objet

94 *More than Meat Joy : Complete Performance Work & Selected Writings*, New York, New Paltz : Documentext, 1979, ed. Bruce McPherson, p. 21

de ses propres théories, quoi de plus naturel ? Le collage en musique devait aller jusque-là : arroser l'arroseur, coller le colleur. Et plutôt deux fois qu'une. Ce n'était pas fini. Après la chemise, Paik s'en était pris à la tête de Cage. Shampooing gratis ! Avant le rasage ? Puis à nouveau piano. Chopin, un nocturne, cette fois. Mixé avec du Stravinski, *Petrouchka*, sur bandes accélérées. Et puis pour finir : piano renversé, piétiné en hurlant, et petite phrase écrite sur un tableau noir : « Are you a gentlemen » [*sic*]. [...] Hommage au multiple ? [...] Après ce coup, il devint l'homme-qui-avait-coupé-la-cravate-à-Cage. »

Paik s'est ensuite jeté sur Cage et Tudor et leur a arrosé la tête de shampooing. Ensuite, il est monté sur le piano et s'est étendu dessus en criant. Il a écrit sur un tableau « Are you a gentlemen ? ». Pour les versions suivantes, il a gribouillé « Blue Sky ». À la fin de la pièce, il a jeté des objets par la fenêtre, a beuglé un bon coup et s'est effondré sur les premières marches d'un escalier. Le public a patiemment attendu la suite. Se levant brusquement, il est sorti de l'atelier, est allé vers une cabine téléphonique et a appelé Bauermeister pour lui dire « The show is over ».

Cage n'a pas vraiment apprécié qu'on lui coupe sa cravate, ou du moins il a eu peur du Coréen. « Avec Paik, on a toujours l'impression que n'importe quoi peut arriver, même des choses dangereuses sur le plan physique. » Selon le poète Gregory Corso, cette pratique était courante chez les dadaïstes et, dans une soirée privée organisée par Jean-Jacques Lebel, à Paris, en 1958 ou 1959, le poète américain a coupé la cravate de Duchamp : « Corso [...] avait sorti une paire de ciseaux de sa poche et a coupé la cravate de Marcel Duchamp ! [...] Ginsberg, voyant la situation s'envenimer, s'est mis à embrasser les

genoux de Duchamp et à les enlacer [...]. Cela a complètement désamorcé le "scandale" qui commençait à tourner au vinaigre [...]. Tout le monde, en particulier Man Ray, se tordait de rire, et finalement, plusieurs années après, Duchamp, comme Man Ray, me parlait encore de cette soirée et de mes amis "beatniks" comme de types très sympathiques ! [...][95] » On trouve également un récit de cette soirée dans une lettre de Ginsberg à Orlovsky, qui a été publiée dans l'un des volumes des *Correspondances*.

Pourtant, le geste de Paik n'était pas prémédité. Le déroulement de la pièce avait été partiellement fixé, comme le rappelle l'auteur dans son entretien avec Justin Hoffmann : « Spontanément, un rôle a été joué dans la seconde action. Je découpais tout près la cravate de Cage. [...] La découpe de la chemise était prévue, pas celle de la cravate. »

Après la performance, Paik s'est entretenu avec Gottfried Michael Kœnig. Le concert et l'interview ont été retranscrits sur deux cassettes[96]. À la première question de Kœnig sur le but de l'*Étude*, Paik répond « C'est une messe ». À la fin de l'entretien, il donne son avis sur la fonction de la musique, par rapport au zen, « C'est en principe une hypothèse : quand je sens la musique, quand j'écoute la musique, je reçois un état spirituel précis, une harmonie ou une pureté, ou une catharsis, etc. — quand j'entends une belle musique. Le maître zen pratique l'accomplissement d'un art, qui n'est pas un art du beau, mais une manière de vivre. Un maître zen fait un entraînement, fait de la contemplation. Du matin jusqu'au soir, il peut tellement avoir toujours la pureté et l'harmonie ou la catharsis. Et quand on a eu une fois une telle attitude de vie, on n'a peut-être plus besoin de

95 Jean-Jacques Lebel & Arnaud Labelle-Rojoux, *Poésie directe, Happenings-Intervention*, Paris, Opus International, 1994, p. 66

96 Archives de Cologne, « Oktober 1960 » et « Oktoberkonzert 1960 », Best. 1441, N°79 et N°80

composer. Et je demande toujours à John Cage pourquoi il compose. Il ne peut donner de réponse. Je lui ai posé plusieurs fois la question. Il a répondu : parce que Schoenberg avait été son professeur et qu'il lui avait promis de composer. [...] Je lui ai dit, quand on ne peut pas distinguer l'art de la nature, alors on n'a pas besoin de composer. Alors on peut seulement avoir un entraînement, dans lequel on perçoit que la nature est identique à l'art. » De même, Bauermeister rappelle dans un entretien du 30 avril 1986 avec Gabriele Lueg que « Paik n'est pas du tout intéressé par de nouveaux objets ou de nouvelles sonorités, qui sont pour lui accessoires, mais il est important pour lui de construire de nouvelles réalisations conscientes[97]. »

Dans sa thèse de doctorat intitulée *Die Geburt der Kunstmetropole Köln aus dem Geist der Musikaktion um 1960*, Wulf Herzogenrath analyse l'*Etude für Piano Forte* selon différents modes opératoires : 1. le choc que Paik inflige et à un piano (l'hommage) et aux êtres humains ; 2. la virtuosité musicale (Paik joue différentes compositions classiques) ; 3. la provocation (les mots inscrits sur le tableau, « are you a gentlemen ? ») ; 4. la surprise (l'agression contre Cage qui, comme il l'a lui-même déclaré plus tard, a été intimidé au milieu du public) ; 5. la menace mentale et physique sans raison apparente ; 6. enfin, l'équivalence entre les divers éléments musicaux. Dans une lettre de Paik adressée à Wolfgang Hahn, on apprend encore qu'il s'est servi de son *Klavier Integral*, lors de cette soirée d'*Etude für Piano Forte*. Il rappelle aussi que « C'est un souvenir du concert célèbre dans l'atelier de Mary Bauermeister en 1960, lorsque j'avais raboté et cloué ce piano,

97 « Entretien avec Gabriele Lueg », Wulf Herzogenrath et Gabriele Lueg, *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Von Happening zum Kunstmarkt*, catalogue Kölnischen Kunstvereins, 1986, p. 143

et que j'avais coupé la cravate de Cage,,,,,,, [*sic*][98] » Le *Klavier Integral* a été préparé sur une période de quatre ans, avec des ampoules, des sirènes, des ustensiles de cuisine et des éclats de verre. L'instrument utilisé est un mauvais piano entièrement bricolé qui devient en 1963 l'un des objets de l'*Exposition of Music—Electronic Television* et l'une des œuvres les plus importantes du Musée Moderner Kunst de Vienne. Ce piano a ensuite servi à Patterson lors de son premier concert à la galerie Lauhus et a été l'un des tout premiers emballages effectués par Christo, toujours dans la même galerie.

État d'esprit, rituel ou messe, l'œuvre de Paik correspond non seulement à *4'33*, qui a toujours été considéré par son auteur comme une pièce religieuse, mais aussi à la musique de Stockhausen. Ce dernier, qui parle dès 1957 de musique spirituelle *(geistliche Musik)*, écrit la même année un texte intitulé « Musik in Funktion », dans lequel il annonce que le rôle de la musique est d'ordre spirituel. Heinz-Klaus Metzger critiquera dans le « Kölner Manifest » cet intellectualisme qui prône la fin des langages musicaux appliqués en général. En réponse, Stockhausen fait une conférence[99] en 1960 dans laquelle il précise que la musique spirituelle est un état où le moment s'étire réellement et où, en conséquence, le rationnel se trouve irrationnalisé. L'œuvre est à la fois cohérente et illogique. Mais cette musique obéit-elle à une spiritualité *dans* l'art ou simplement à une spiritualité *de* l'art ?

> « Un jour, j'ai écrit que la fonction de la musique devait être spirituelle. Cette phrase a été mal comprise. Spirituel ne signifie pas religieux. Entre spirituel (*geistig* : de l'esprit) et spirituel

98 « Lettre à Wolfgang Hahn », 1968, cité *in Sammlung Hahn*, Publikation des Museums Moderner Kunst Wien, III/1979, p. 43

99 « Vieldeutige Form » *in* Karlheinz Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken zur Kunst anderer Aktuelles*, Bd 2, Aufsätze 1952-1962 zur Musikalischen Praxis, hg. von Dieter Schnebel, Cologne, 1964 (1988), p. 249

(*geistlich* : religieux), je fais une différence, même si dans mon dictionnaire étymologique les deux sont considérés comme synonymes et proviennent du sens originel du surnaturel. Par *geistig*, je désigne une musique qui vient du comprendre et appelle à la compréhension. [...] Le spirituel, c'est-à-dire l'artificiel rationnel, l'action conduite par la pensée conduit au religieux, quand il ne se change pas de manière toujours inattendue en irrationnel... » *(« Vieldeutige Form »)*

C'est là toute la différence entre une musique de l'esprit et une musique plus naturelle, telle que la conçoit Cage. Stockhausen critique le compositeur américain, pour qui un bruit est aussi naturel qu'un son, précisément sans aucune hiérarchie. La musique de Cage est religieuse, alors que celle de Stockhausen est typiquement intellectuelle. Elle est comme une conscience universelle du monde. Comme Morton Feldman l'a très justement dit : « Il [Stockhausen] croit en Hegel, moi en Dieu [100]. » Cette conception fait émerger des partis pris contre certaines musiques et une volonté d'impérialisme culturel, c'est la finesse de l'esprit allemand contre la sous-culture américaine. On comprend aisément la raison de son attaque contre la musique de Cage, tout comme celle contre la musique jazz, si l'on se réfère à une autre conférence qui s'est tenue à Harvard, en 1958 : « Le jazz [la musique noire] est primitif [...] barbare [...] rythmé, avec des accords un peu simples [...] ordures [...] » En fait, pour Stockhausen, la musique peut et doit assumer une fonction supérieure, avancée et de suprématie blanche. Maciunas et Flynt ont parlé à propos de cette conférence d'une « ploutocratie de l'art européen ».

100 *Essays*, Beginner Press, 1985, textes réunis par Walter Zimmermann (anglais/allemand)

Mais Paik est-il *geistig* ou *geistliche ?*[101] Que pense Stockhausen de cette *Étude* barbare, dangereuse pour l'esprit et pour le corps, prétentieuse et spectaculaire dans sa conception zen ? S'en méfie-t-il comme tout « bon » musicien ? Paik l'a pourtant compris, blâmer Cage est préférable et parfaitement légitimé.

C'est dans cet esprit que Paik crée en 1961 l'*University of Avant-Garde Hinduism*, dont il demeurera le seul membre. Les activités de l'université doivent servir à soutenir les artistes en les aidant à diffuser leurs œuvres. Paik rappellera plus tard le but de cette organisation. « Je désirais de toute façon l'hindouisme, qui est très ouvert, ouvert au sexe et à d'autres choses. D'autres religions sont assez bornées et contre. L'hindouisme est une religion libre. Mais cela n'a rien à faire avec cela, de lui avoir donné ce nom. Le titre est un jeu de mot, puisqu'il associe l'avant-garde et l'hindouisme. C'est simplement un joli nom. » Cette université de l'avant-garde permet à Paik de diffuser ses idées par courrier postal. « L'Allemagne était très provinciale. C'est pourquoi il n'est pas possible d'amener ici et le spectateur et le critique. Je voulais compenser cela, en envoyant quelque chose par la poste. Ainsi, nous décidâmes de faire une transmission de *mail art*. Mais ensuite cela est allé vite pour nous. Mais c'était un bon, un très bon titre. » Plus tard, en mars 1963, une édition unique fluxus paraîtra sous le titre de *The Monthly Review of the University for Avant-Garde Hinduism*. Paik y insérera des performances que personne n'a vues.

Dans un essai imprimé intitulé *New Ontology of Music*, Paik propose, à titre d'exemple, l'événement suivant : « Alison Knowles est montée au sommet de la "Tour Eiffel" et a coupé ses beaux cheveux dans le vent d'hiver. Personne ne l'a noté, aucun programme n'a été

101 On s'accorde ici au latin *spiritus* (d'où dérive le terme *spirituel*) qui suggère soit l'opposition à « matériel », « charnel » ou « corporel », soit qui s'apparente au « religieux ».

imprimé, aucun journaliste n'a été présent. » Dans ce texte rédigé en anglais, Paik souhaite renouveler la forme de la musique, et aussi son ontologie, en affirmant : « Nous fournissons de la musique, qui est de l'eau véritable de Dunkerque dans une bouteille en verre organique, de la terre rouge d'Auschwitz dans un tube de polyéthylène incassable ou les ongles crasseux de John Cage coupés en 1963, ou une bouteille de cortisone de G. Maciunas, ou les poils des aisselles d'une prostituée noire de Chicago, etc. » Paik reste fidèle aux musiques de Cage et de Stockhausen. En 1962, il insiste auprès de Maciunas pour que le compositeur allemand puisse faire jouer sa musique lors du premier festival officiel fluxus de Wiesbaden.

Parmi les invités ayant assisté à l'exécution de l'*Étude pour piano* se trouvaient Carolyn Brown et Merce Cunningham, Anneliese et Rolf Jährling, directeur de la galerie Parnass, ainsi que le compositeur François Bayle. Tous ont signé le livre d'or.

CHAPITRE III

Originale

Volonté de répression

L'idée d'une musique en action trouve immédiatement un terrain favorable chez d'autres jeunes compositeurs. C'est le cas, on l'a vu, de Stockhausen avec *Originale*.

C'est en 1951 que le jeune compositeur allemand rend visite à Herbert Eimert, critique pour le *Kölnischer Rundschau* et producteur pour la radio de Cologne. Grâce à ce dernier, Stockhausen connaît, à l'âge de vingt-trois ans, une première diffusion sur les ondes (*Sonatine pour violon et piano*). L'événement coïncide avec son entrée à Darmstadt, lieu qui, depuis 1946, dispense des cours internationaux de musique nouvelle. Cette même année, il fait la connaissance de Luigi Nono et de Karel Goeyvaerts, qui l'influencent dans le sens d'une construction de paramètres musicaux dérivant vers un processus global. Adorno assure les cycles de conférences. À Darmstadt, une communication fondamentale est donnée par le physicien et phonéticien Werner Meyer-Eppler, qui développe des modèles sonores, une autre par Pierre Schaeffer avec des exemples de musique concrète. Puis, à Cologne, Stockhausen assiste aux premiers essais de sons électroniques à la radio. Ensuite, à Paris, il expérimente la micro-dimension du son, met en pratique son idée de synthèse sonore et crée l'*Étude aux mille collants*. Le 26 mai 1953, le Studio de Cologne prépare son premier concert. Stockhausen continue ses recherches de composition électronique, partant d'une méthode scientifique initiée par Meyer-Eppler. Celle-ci montre, à partir de paramètres sonores, que le monde est réductible à des formes mathématiques. Stockhausen découvre aussi la nouvelle musique américaine et fait la connaissance de Cage et de Tudor. Les échanges entre compositeurs sont très enrichissants.

Néanmoins, Stockhausen refuse cette compréhension aléatoire de la musique et s'en tient essentiellement au processus global, tout en intégrant une conception du déroulement musical en

« moments » *(Momentform)*. Comme le souligne Michel Rigoni : « Il s'agit de jouer sur des phénomènes globaux, de travailler sur l'écoute interne des sons à travers les événements instrumentaux, les phonèmes du chœur greffés sur la trame harmonique, cela s'ajoutant à la circulation spatiale. Le principe de la *Momentform* est désormais un facteur important dans la production à venir du compositeur. Il est clair que la nouvelle syntaxe musicale pose le problème du déroulement des événements et celui de la perception des moments qui constituent le flux musical[102]. » Ce qui distingue la conception de Stockhausen de celles des Américains, c'est l'indétermination ou l'élargissement du hasard à toutes les dimensions de la composition et de l'interprétation. Mais en introduisant des moments dans le flux musical, Stockhausen accepte que le processus de formes mobiles puisse remplacer les fonctions formelles stables de la tradition musicale. Il se situe, avec la forme mobile, entre Boulez, qui refuse le hasard par inadvertance et prône une œuvre ouverte dont le hasard est contrôlé, et Cage, pour qui la musique est également une forme ouverte, mais poussée jusqu'au point où celle-ci est débarrassée de toutes prescriptions et de toutes relations prédéterminées par le compositeur. Costin Miereanu a fort bien souligné l'avatar des œuvres mobiles, en expliquant que « Malgré leur intention libératoire, ces premières œuvres mobiles retombent en fin de compte sur un objet esthétique à l'image de l'œuvre fixe. La démarche y est quelque peu illusoire : on n'obtient ni détachement, ni indétermination car "l'œuvre se referme comme un coquillage". Ainsi, on en revient à la contradiction entre forme voulue et forme effective ; toutes ces œuvres se veulent "ouvertes", mais en réalité, elles ne sont qu'à demi "fermées", ce qui trahit, au fond, de la part des compositeurs, une "volonté de répression"[103]. »

102 *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, Millénaire III, 1998, p. 56

103 *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 46. Costin Miereanu cite Daniel Charles

Très vite, les échanges se dégradent et tournent à l'affrontement, à propos de critères esthétiques et compositionnels applicables à la musique. Boulez estime que la musique américaine n'est pas sérieuse et Cage critique Stockhausen, notamment son *Klavierstück XI*. C'est le début d'une attaque violente contre le compositeur allemand. Luigi Nono s'oppose à la conscience universelle du monde prônée par Stockhausen dans sa *Lettre à la jeunesse*. Maciunas et Flynt, lors de la première américaine d'*Originale*, traitent le compositeur d'impérialiste culturel. La dénonciation, sous forme de piquet de grève, tourne à l'avantage de Stockhausen. Cette soirée marque alors la scission du groupe Fluxus (1964), entre ceux qui soutiennent le compositeur pour ses qualités artistiques, et ceux qui le rejettent pour des raisons idéologiques. Heinz-Klaus Metzger prône la fin des langages dans un essai demeuré célèbre, le *Manifeste de Cologne*, qui est lu pour la première fois dans l'atelier de Bauermeister. Stockhausen reste sur une position spirituelle dans son texte intitulé « Forme polyvalente » *(Vieldeutige Form)*.

En 1959, Stockhausen pose son attention sur le graphisme de la partition. La même année, il enseigne à Darmstadt. Parmi ses élèves se trouve le jeune Sylvano Bussotti, qui joue dès 1960 un rôle important sur la scène de Cologne. Darmstadt et Cologne deviennent donc deux lieux de découverte et d'expérimentation de l'avant-garde artistique et pas seulement en musique. À partir de 1957, apparaissent à Darmstadt, puis à Cologne, des figures essentielles de la musique contemporaine, Ligeti et Kagel. Ligeti est lui aussi intéressé par l'électronique et compose *Artikulation* (1958), tandis que Kagel commence à se préoccuper de théâtre musical (*Sonant*, 1960).

L'œuvre de Stockhausen *Kontakte* est créée le 11 juin 1960 à Cologne lors du 34e festival de l'IGNM *(International Gesellschaft für Neue Musik)*, avec Christoph Caskel à la percussion et David Tudor au piano. L'idée de *Kontakte* est de réunir sons électroniques et sons d'instruments traditionnels en les laissant se superposer et se

mélanger, pour obtenir un processus continu de transformation sonore. Quatre jours plus tard, Bauermeister organise un contre-festival. Dans ce cadre, les artistes échappant au diktat de la société savante peuvent évoluer en toute liberté. Paik va produire l'*Hommage* et Stokhausen *Originale* (entre le 26 octobre et le 6 novembre 1961). À partir de fragments prélevés de *Kontakte*, ce dernier transforme sa pièce électronique en happening musical. Paik y participe et Stockhausen assure la direction.

C'est avec *Kontakte* que Stockhausen commence une série de pièces fondées sur le concept de forme momentanée[104]. Le 12 janvier 1961, il explique à la Radio de Cologne les fondements de cette création :

> « On a composé durant les dernières années des formes musicales qui sont fort éloignées du schéma de la forme dramatique finale : elles n'ont pas pour objet le "climax", ni plusieurs "climax" préparés et donc attendus et elles ne présentent pas les stades habituels d'introduction, de montée, de transition et de résonance finale en une courbe évolutive orientée vers la durée d'ensemble de l'œuvre ; ces formes sont bien d'avantage [*sic*] intensives immédiatement et cherchent — avec une présence égale et permanente — à poursuivre jusqu'à la fin le niveau d'« événements essentiels » ; il faut s'y attendre à chaque instant à un minimum ou à un maximum et il n'y est possible de prévoir avec certitude l'orientation du développement à partir de l'instant présent ; il s'agit des formes dans lesquelles un instant ne doit pas être un fragment d'une ligne temporelle ni un moment

104 Karlheinz Stockhausen, « Momentform. Neue Zusammenhängezwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment ». (1960, texte für ein Nachtprogramm des WDR) in Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Cologne, 1963, p. 189-210

une particule d'une durée délimitée, mais dans lesquelles la concentration sur l'actuel — sur chaque actuel — effectue simultanément des coupes verticales qui traversent de part en part une représentation horizontale du temps jusque dans l'atemporel[105]. »

Kontakte possède un début et une fin ouvertes. C'est une œuvre mixte pour instruments et bande. La notation ne révèle rien sur le devenir de la musique, les détails et la nature des sons dans la bande[106]. Lors de la création, Stockhausen a simplement constaté que « la forme devenait complètement ouverte et qu'on n'en pouvait apercevoir la fin ». Cette pièce renvoie à un temps actuel, à l'instant présent et à un déroulement qui n'offre aucune direction. Avec cette œuvre, Stockhausen anticipe sur *Originale*, dont les termes sont proches de cet instant suspendu, de cette possibilité d'évanescence sonore ou de cette théâtralisation immédiate de la musique.

Une nouvelle homogénéité temporelle

Originale est fondé sur des accidents de la vie réelle observés dans toute leur complexité. « Séparés dans le temps et dans l'espace, explique Stockhausen, les actions des gens et les événements de la vie — (rien n'agit "comme si" [rien ne fait semblant], rien n'est destiné), chaque chose est composée, chaque chose signifie — sont rassemblés en une pièce, en un temps : le théâtre[107]. » La pièce a été écrite lors d'un

105 Notice du CD Stockhausen, *Kontakte*, Wergo, WER 6009-2, 1992

106 *Cf.* Costin Miereanu, *Fuite et conquête du champ musical*, *op. cit.*, *p.* 50

107 *Texte zu eigenen Werken zur Kunst anderer Aktuelles*, Bd 2, Aufsätze 1952-1962 zur Musikalischen Praxis, hg. von Dieter Schnebel, Cologne, 1964 (1988), p. 109

séjour en Norvège en compagnie de Mary Bauermeister. Le titre de l'œuvre possède peut-être plusieurs sens. Il s'agit soit de l'originalité des interprètes ou de la ville de Cologne, soit d'un renvoi aux douze exécutions. Chaque représentation possède en effet un début et un déroulement uniques. C'est un jeu théâtral, qui imite des actions lors de prises de vue et de son dans un studio d'enregistrement cinématographique[108]. La composition peut aussi être envisagée comme la forme primitive ou originelle de *Licht*, cycle scénique et musical postérieur. *Originale* est proche du théâtre musical. Cette pièce constitue, pour son auteur, une ébauche initiatrice à de nombreuses autres compositions scéniques et pose le problème du théâtre musical.

Stockhausen a trouvé une résonance temporelle dans le cinéma, et notamment dans *Marchorska Muff*, film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet auxquels il adresse une lettre datée du 2 mai 1963[109]. Il rend hommage à la hardiesse des deux réalisateurs, qui ont eu de grandes difficultés avec ce film. Celui-ci, tiré d'une histoire de Heinrich Böll, *Hauptstädtisches Journal*, a été tourné à Cologne et à Bonn en 1961. Un mois plus tard, Jacques Rivette a noté dans « Cinéma et nouvelle musique[110] » que « Karlheinz Stockhausen était, avec Pierre Boulez et Luigi Nono, un des trois grands de la musique contemporaine. » Le film de Straub a pour thème la remilitarisation de la République fédérale d'Allemagne. Il a très vite été censuré. En France, par contre, Rivette a décrit ce film comme « probablement le premier (petit) film d'auteur de la production allemande d'après-guerre. » Il y a trouvé une densité, un équilibre de traitement interne

108 *Cf.* Robin Maconie, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, London, New York, Toronto, 1976

109 Revue *Film*, N°2, juin-juillet 1963

110 *Cahiers du cinéma*, N°145, juillet 1963

et un travail éminemment musical. Stockhausen a lui aussi reconnu sa valeur, parce que ce film a mis en jeu la composition (montage) sous les termes de la temporalité musicale. Il s'en explique dans sa lettre aux Straub, soulignant la bonne proportion de durée entre les scènes tranquilles ou lentes et les scènes extrêmement rapides, les changements de tempi, les climax et l'absence de décoration. Tout lui est essentiel dans le film. Il y voit l'équivalent de ses propres recherches musicales, moments indépendants, attachement à la mesure, densité, durée, intensité, succession, simultanéité et temporalité. Parce que tout est composé, tout peut signifier quelque chose et, surtout, la concentration d'un ici et d'un maintenant, supposant un découpage vertical. Comme le précise Ivanka Stoianova, « On dirait que le présent "s'installe" dans l'œuvre, qu'il s'élargit à la totalité de l'énoncé. C'est parce que chaque phase sonore garde en elle la marque de l'élément passé et se laisse creuser déjà par la marque de son rapport à l'élément futur. En fait, toute zone de signifiance plurielle est un présent musical extrêmement concentré, un "moment", selon le terme de Stockhausen, individualisé en même temps que pluriel et dense. La "Momentform-genèse" chez Stockhausen dans *Kontakte*, *Carré*, *Momente* vise cette concentration du présent dans le processus ouvert de l'engendrement sonore que le compositeur appelle "l'éternel" — l'éternel qui commence non pas à la fin du temps, mais qui est inclus dans chaque moment"[111]. »

Stockhausen est donc attiré par le cinéma qui joue lui aussi de représentation musicale, de problème de durée, de dilatation et de concentration du temps, tant dans le film lui-même (dans sa fabrication) que dans l'expérience visuelle du spectateur devant un écran. À mi-chemin entre le Studio d'électronique de la WDR et le Café Campi, se trouve précisément le premier théâtre d'art

111 Ivanka Stoïanova, *Geste-texte-musique*, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 51

cinématographique de Cologne, le Lux am Dom. Dans une *Filmbrief* mensuelle, Ernst Tabertshofer, directeur du Lux, informe le public et les abonnés du choix des films dans des notes critiques, du nouveau développement en matière d'économie cinématographique et des annonces de festivals. En avril 1960, il parle des concepts appliqués à de nouvelles techniques cinématographiques, innovations en stéréophonie, images en relief, à propos de la projection et de l'utilisation des écrans et même des odeurs. Même avec ces techniques, le film reste toujours un produit trop passif du spectacle.
Le cinéma doit au contraire révéler la liberté et la vie des hommes. Tabertshofer se rapproche des conceptions situationnistes :

> « Pour ou contre le cinéma »
> « Le cinéma est l'art central de notre société, aussi en ce sens que son développement est cherché dans un mouvement continu d'intégration de nouvelles techniques mécaniques. Il est [...] la meilleure *représentation* d'une époque d'inventions anarchiques juxtaposées (non articulées, simplement additionnées). Après l'écran large, les débuts de la stéréophonie, les tentatives d'images en relief, [...] un procédé dit "circarama" au moyen duquel [...] "on se trouve au centre du spectacle et on le vit, puisqu'on en fait partie intégrante [...]."
> On expérimente par ailleurs un cinéma odorant par les récentes applications des aérosols et on en attend des effets réalistes sans réplique[112]. »

112 *Internationale Situationniste* N°1, (juin 1958). Paris, Fayard, 1997

Ces recherches proposent une approche plus globale du medium cinématographique, principalement celles qui concernent les « inventions anarchiques juxtaposées (non articulées, simplement additionnées) », propres au happening (ou aux techniques intermédiatiques), qui a vu le jour à cette époque.

> « Le cinéma se présente ainsi comme un substitut passif de l'activité artistique unitaire qui est maintenant possible. Il apporte des pouvoirs inédits à la force réactionnaire usée du *spectacle* sans participation. [...] on se trouve sans liberté au centre du misérable spectacle "puisqu'on en fait partie intégrante". »

Pour les situationnistes, il s'agit de reconnaître une valeur à ces nouvelles techniques, pour échapper à la passivité du spectacle ordinaire. Il faut lutter contre la domination économique du cinéma et instaurer une approche réellement expérimentale dans le cinéma. De ce point de vue, *Originale* est exemplaire dans le jeu possible d'inventions anarchiques, un spectacle avec participation. Il s'agit de construire une situation réelle en rapport avec l'architecture ambiante. Les réalisateurs de l'époque, qui ont perçu dans le CinémaScope une libération du travail scénique et de la technique filmique, sont devenus trois personnes en une : metteur en scène de théâtre, peintre, réalisateur de films. Une telle approche a bien sûr fasciné Stockhausen. La musique peut faire participer le public et jouer simultanément du temps et de l'espace. De cette compréhension entre cinéma et public, le compositeur a tiré des conclusions, à la recherche non pas d'une forme fixe, mais de moments. Paik raconte les prémisses de cette création dans *An Anthology :*

« Un soir de l'été 1960, j'ai rendu visite à Karlheinz Stockhausen dans l'intention de lui expliquer que la forme fixe doit être conservée [...] : crescendo unidirectionnel (pouvez-vous imaginer un crescendo multidirectionnel ? [...], climax, catharsis [...].

« Comme s'il s'était attendu à quelque chose de ce genre (pourtant, je n'ai pas eu l'occasion d'en parler vraiment), il s'est mis à expliquer que nous devons nous débarrasser de la forme musicale fixe [...]. Elle n'est pas libre. [...]

« Dans son œuvre encore inachevée intitulée "Paare" (Couples), il n'y a ni début ni fin imposés. Le public peut entrer et sortir librement de la salle. Et revenir. Entre-temps, la musique continue, pour 5-6 heures ou plus, jusqu'à ce que le dernier auditeur soit parti.

« Cette idée m'a impressionné sans me convaincre [...].

« Nous pouvons supprimer *(aufheben)* la qualité (au sens premier) par la quantité extrême, la variabilité infinie [...]. Ne subsiste alors que le deuxième sens : caractère, individualité, etc. Nous pouvons accéder à une conscience de la qualité (deuxième sens) par une expérience religieuse et dans une autre situation extrême. Alors chaque moment devient indépendant. [...] Le nouveau terme de Stockhausen, « Moment », me semble ici d'importance cruciale.

« Mais comment arriver à la variabilité sans perdre l'intensité ? Unir variabilité et intensité est l'un des problèmes majeurs [113]. »

La « forme momentanée » devient dès lors fondamentale, puisqu'il s'agit de créer une nouvelle homogénéité temporelle à partir d'éléments hétérogènes. Car, selon Stockhausen, « l'éternité ne

113 « À propos de la *Symphonie for 20 Rooms* », 1961, *in* Nam June Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Bruxelles, Hambourg, Paris, Éditions Lebeer Hossmann, 1993, p. 230-237

commence pas à la fin du temps, mais on peut l'atteindre à l'intérieur de chaque moment». Un moment est essentiellement défini de manière qualitative. C'est une unité formelle caractérisée par un profil sonore spécifique. Le résultat peut être constitué d'une addition de moments distincts. Mais, comme le souligne François Decarsin, «[...] la syntaxe profondément marquée par la distribution entre événements principaux et événements satellites garantit la cohérence par la répartition entre moment partiel (défini par un type de propriétés sonores) et groupe de moments (réunissant plusieurs moments partiels ayant des propriétés voisines et dérivées). Pensée de cette façon, l'œuvre peut légitimement n'admettre aucune fin réelle [...][114].» La forme momentanée renvoie particulièrement à «une coupe pour ainsi dire verticale, qu'une représentation horizontale du temps pénètre transversalement[115]». Elle peut littéralement correspondre à l'évaluation des formats d'écran comme cadrage des simultanéités, comme cinéma des plans transversaux, dans lequel, selon Fritz Göttler, «l'horizon de la vie [accidentée] naît des verticales du temps[116]». Chaque image est ainsi produite fuyante et fixée juste pour un instant. Stockhausen décrit d'ailleurs dans les mêmes termes les moments et les moments partiels des œuvres plastiques de Bauermeister, dans le programme de l'exposition consacrée à ses œuvres au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

114 «"Pénètrer au-delà des limites de la pensée" (Stockhausen)» *in* revue *Accents*, N°4, février-avril 1998, p. 2-5

115 «"Pénètrer au-delà des limites de la pensée" (Stockhausen)» *in* revue *Accents*, N°4, février-avril 1998, p. 2-5

116 «Die grausame Komödie der Horizonts» *in* Helga Belach et Wolfgang Jacobsen, *CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme. Internationale Filmfestspiele Berlin, Retrospektive 1993*, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, 1993, p. 89

Pour ses œuvres *Gruppen* (1955-57) et *Carré* (1959-1960), il dispose trois ou quatre orchestres autour des auditeurs, à l'exemple des trois écrans du *Cinerama* de Fred Waller et des recherches filmiques des années cinquante et soixante (comme les *Move-Movies* de Stan VanDerBeek). Cette disposition entraîne une propagation des timbres dans l'espace, tout comme les écrans de cinéma placés simultanément répandent trois types d'images que l'œil recompose. Dès lors, avec de tels dispositifs expérimentaux, les spectateurs sont placés à l'intérieur ou au milieu du film projeté, dans une bulle. Cette dernière idée a traversé l'esprit de Stockhausen qui, en 1958, a envisagé un auditorium sphérique [117]. Wolfgang Ebert a souligné, dans la revue *Magnum* [118], les effets surprenants de *Gruppen* sur le public, une musique qui circule à partir d'un écran panoramique ! *Originale* peut être considéré comme une variante de ces travaux, avec ses dix-huit scènes réparties en sept structures, lesquelles, selon Stockhausen, « se mettaient en place dans n'importe quelle succession, l'une après l'autre et jusqu'à ce que trois structures soient exécutées simultanément [119]. » Cette œuvre peut être rapprochée de *18 Happenings in 6 Parts* de Kaprow. Trois pièces séparées fonctionnent en même temps et six séquences temporelles divisent la continuité du happening, ce qui correspond à six parties improvisées en trois lieux différents (6 × 3). Les trois pièces jouent sur une division séquentielle et simultanée, chacune possédant une entité expérimentale et une cohérence stylistique. Toutefois, les différentes structures sont indépendantes [120].

117 *Cf.* Michael Kurtz, Stockhausen, *Eine Biographie*, Kassel, 1988, p. 129

118 Revue *Magnum*, N°17, avril 1958, p. 71

119 Nr. 12 2/3, *Originale. Musikalische Theater, 1961, Textbuch*, Universal Edition, UE 13958, Cologne/Vienne 1964 (archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 49)

120 Karlheinz Stockhausen, « Entretien avec Jonathan Scott » *in* Jonathan Scott, *Stockhausen. Conversations with the Composer*, Londres, 1974, p. 63

Si *Originale* relève bien d'un traitement à la fois théâtral et cinématographique de type performatif, l'œuvre reste néanmoins à l'intérieur d'un projet musical et d'un concept que le compositeur va développer par la suite, permettant de produire une ambiance sonore se transformant en événement théâtral.

Caspari et le *Labyratoire*

Originale est une commande du Theater am Dom de Cologne[121], et dérive d'une idée de Carlheinz Caspari. Né en 1921 à Cologne, Caspari travaille pendant la guerre comme assistant réalisateur et dramaturge pour la Ville de Cologne. Puis il passe à Solingen. Un an plus tard, il est à Bonn où il travaille avec le Centre d'études françaises. Au début des années cinquante, il est en relation avec Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Jean-Marie Serreau et J.-M. Conti. Il s'intéresse aussi au théâtre d'Artaud. Il commence également une carrière de cameraman et réalise des documentaires. Le NDR diffuse son *Hörspiel*, *Der Zweikampf*, en 1958. L'année précédente, il avait co-fondé la Galerie Van de Loo, dont il dirige en 1959 la filiale d'Essen, dans laquelle il expose en janvier 1960 le peintre hollandais Constant. Les idées du peintre l'influencent, notamment dans la conception d'une nouvelle forme d'espace public dont l'origine se situe dans l'Internationale Situationniste. Il abandonne alors la direction de la galerie d'Essen (début 1961) et poursuit sa carrière au Theater am Dom jusqu'en 1965. C'est en 1959 qu'il est invité par le Theater am Dom pour monter, avec succès, une mise en scène intitulée *Experimenta 59*, ainsi que *Sonate à trois* de Jean Tardieu et *Composets* de Egon Vietta, avec des décors du peintre tachiste

121 *Cf.* Karlheinz Stockhausen, *Originale. Musikalische Theater, 1961, Textbuch, op. cit.*.

munichois Hans Platschek et une musique électronique du compositeur de Darmstadt Hermann Heiss. Platschek est aussi à l'origine de la fondation de la section allemande de l'Internationale Situationniste. Le premier janvier 1958, à Munich, il a lancé avec Asger Jorn le tract *Nervenruh ! Keine Experimente !* (Gardez votre sang-froid ! Pas d'expérience !), dans lequel les deux artistes ont refusé totalement la notion de modernisme et ont prôné de nouvelles valeurs en détruisant l'art. « L'art est vie, la vie est art. [...] L'art est action ; l'art est la mort ; l'art est mort ; l'art tue... Jetez vos bibles dans le feu. »

Le directeur du Theater am Dom était à l'époque Hubertus Durek, dont les approches théâtrales ont toujours été libres et expérimentales. Travailler avec Stockhausen a été le premier test de Caspari. Il a expliqué au compositeur ses conceptions fondées sur la participation de peintres, du metteur en scène (ou du régisseur), de musiciens sur scène ou de toutes autres personnes qui, d'ordinaire, n'ont pas de réelle place. La réaction du compositeur ne se fait pas attendre. Parti pour une tournée dans le nord de l'Europe, il revient trois semaines plus tard avec un scénario achevé. Cette composition si particulière a été éprouvée lors de la création de *Composets*, dans lequel les quatre morceaux de Vietta ont été formés sur un langage expérimental, avec des peintures abstraites et des projections de films. Il a ainsi obtenu des effets de théâtre total, en mettant en œuvre un instrumentarium spécifique. Il a aussi posé les fondements d'une théorie théâtrale, dont les prémisses ont été formulés par Caspari et Constant. Les principes de cette théorie ont ensuite été exposés par Caspari dans le journal culturel *Magnum*, lors d'un entretien avec le compositeur Gottfried Michael Kœnig et le photographe-cinéaste de Cologne, Wolfgang Ramsbott.

La mise en scène des pièces réalise une partie d'un programme intitulé *Labyr*, c'est-à-dire, selon Caspari, « la contraction de "Labor" et de "Labyrinth" ; aussi "Labyratoir", respectivement le raccourci de

cela : "Labyr". Les deux éléments sont importants. "Labor" comme partie des expérimentations ; "Labyrinth" comme partie de l'incalculable, de la dispersion, du renoncement intentionnel saisi dans son étendue exacte. [...] "Labyr" est toujours un moment très aigu, un moment actuel. L'antériorité et la postériorité ne sont pas éminemment intéressantes[122]. »

Le *Labyr* se rapproche des idées de Stockhausen, pour qui le « moment » (ou la « forme momentanée ») est actuel, en tant que labeur, labyrinthe et laboratoire de la forme musicale. Le moment a également été analysé par Debord et Constant comme « construction d'une situation [...] l'édification d'une micro-ambiance transitoire et d'un jeu d'événements pour un moment unique de la vie de quelques personnes[123] ». Dans la « Première proclamation de la section hollandaise de l'I.S. », le groupe, dont fait partie Constant, demande de renoncer à la forme fixée, de gagner toutes les formes. En effet, « C'est l'abondance qui fera la culture. [...] C'est l'invention ininterrompue qui nous intéresse : l'invention comme mode de vie[124]. » De telles innovations font finalement partie d'une *Théorie des Moments* que l'Internationale Situationniste élaborera dans le numéro suivant (juin 1960) : « Le "moment" est principalement temporel, il fait partie d'une zone de temporalité, non pure mais dominante. La situation, étroitement articulée dans le lieu, est complètement spatio-temporelle. Les moments construits en "situations" pouvaient être considérés comme des moments de rupture,

122 Revue *Magnum*, N°47, avril 1963

123 « La Déclaration d'Amsterdam », Nieuwenhuys Constant et Guy-Ernest Debord, *Internationale Situationniste*, 10 novembre 1958

124 Revue *Internationale Situationniste* N°3, décembre 1959

d'accélération... ». La situation est un moment créé qui inclut des instants uniques, mais jamais fixés ou permanents. La conception du *Labyr* se rapproche donc de la *Théorie des moments et construction des situations* de l'Internationale Situationniste, qui dérive elle-même des conceptions du philosophe Henri Lefebvre.

Il ne s'agit pas de reconnaître les situations existantes et passives, mais de construire des moments de vie, d'édifier des situations actives qui remplacent le spectacle actuel par l'affirmation ludique et par des organisations humaines. Le situationnisme est l'exact inverse de la situation existante. C'est principalement une révolution permanente de la vie quotidienne, il est donc très proche de l'esprit fluxus. Car selon Guy-Ernest Debord, « La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité [...]. » Caspari, en tant que directeur de la galerie d'Essen, a en effet été en relation avec un cercle d'artistes qui comprenaient André Thomkins, Eckhard Schulze-Fielitz et Erich Schneider-Wessling, ainsi que les artistes français et hollandais du groupe de l'Internationale Situationniste, Constant et Yona Friedmann.

Labyr, terme intraduisible, est né du projet utopique de "Nouvelle Babylone" de Constant (intitulé ainsi à partir de 1960 et suggéré à l'origine par Debord). Comme le rappelle Caspari, « Toute activité labyrinthique tient dans une liaison inséparable de la *new-babylon*, projet de Constant. J'ai connu la *new-babylon* en 1959, quand j'ai organisé la première exposition de Constant en Allemagne (galerie

van de Loo, Essen)[125].» Caspari considère le Labyr comme une défixation permanente de la création et comme un modèle de construction sociale. *Labyr* est analogue à l'idée de *Permanentszene* d'André Thomkins, à l'idée de *Urpermanentszene* de Karl Gerstner[126] et au programme de *Théâtre dynamique* que Claus Bremer et Daniel Spoerri ont mis en place en 1958 à Darmstadt. C'est ainsi que le labyrinthe devient un thème artistique majeur.

Deux projets de labyrinthe datent en effet de cette époque. Le premier est resté à l'état d'esquisse. C'est celui des situationnistes hollandais, *Die Welt als Labyrinth*, pour le Stedelijk Museum en 1959, dont le projet a été transmis à la direction du musée le 30 mai 1960. Le second a été intitulé *Dylaby* (Labyrinthe Dynamique, mai-juin 1962)[127], toujours pour le Stedelijk Museum, mais le projet proprement dit remonte, selon une note de Willem Sandberg, au 19 août 1961. L'idée de dynamique est dans l'air et se retrouve par exemple chez Jean Tinguely, qui a lâché d'un avion sur Düsseldorf cent cinquante mille tracts intitulés *Für Statik* (février 1959). Il y proclamait que la véritable stabilité se constitue dans le dépassement de la position statique: «Pour la Statique. Tout bouge, il n'y a pas d'immobilité. [...] *Soyez dans le temps–Soyez Stable–Soyez*

125 Carlheinz Caspari, texte non daté intitulé «Labyrismen», début des années soixante, *in Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-1962, op. cit.*, p. 195. *New Babylon* est un terme suggéré par Guy Debord, en remplacement de celui de «dériville».

126 *Labyrinthspiel*, Ludwighafen/Berlin/Luzern, 1990, p. 118 et p. 237. *Cf.* le texte de Karl Gertsner, «Die Urpermanentszene» dans ce même catalogue. La définition de la *Permanentszene* de Thomkins a aussi été reproduite dans le livre du poète Franz Mon, *Movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur* (Wiesbaden, 1960, p. 121)

127 Pour plus de renseignements, *cf. L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998, première édition: Insel Verlag, Francfort et Leipzig, 1991, (traduction de l'allemand: Denis Trierweiler)

statique avec le mouvement. Pour une stabilité dans le *présent*[128]. » Le mouvement et la dynamique sont ainsi, entre 1955 et 1962, deux concepts fondamentaux, caractérisant une nouvelle esthétique.

En 1954, Spoerri est nommé premier danseur à l'Opéra de Berne. La chorégraphie est sa première vocation. Il rencontre Tinguely. Comme celui-ci, Spoerri est obsédé par le mouvement. Il organise une exposition itinérante sur ce thème, à Amsterdam, à Stockholm et à Copenhague, après avoir écrit une anthologie sur les artistes préoccupés par ce problème. Au mouvement, il associe le spectateur. Il met en scène Beckett, Ionesco, Tardieu et la création mondiale du *Désir attrapé par la queue* de Picasso. Il monte également le ballet *Prisme* avec Tinguely. En 1957, il devient l'assistant du metteur en scène Gustav Rudolf Sellner à Darmstadt et consacre son temps à rédiger des écrits sur le théâtre expérimental. À partir de 1958, il édite une revue consacrée à la « poésie concrète et idéogrammatique », intitulée *Matérial* (quatre numéros). C'est à Paris, après avoir essayé de monter *Le Cœur à gaz* de Tzara (création arrêtée par Sellner), que Spoerri fonde l'édition MAT, la moitié de MATERIAL c'est-à-dire Multiplication d'Art Transformable. La revue MAT a aussi vu la collaboration de Spoerri avec Claus Bremer, dramaturge associé à Sellner, qui l'initie à la poésie surréaliste. Le premier numéro (ronéoté), tiré à trois cents exemplaires, est consacré à la poésie concrète : c'est la *Petite Anthologie de la Poésie Concrète*, première de l'histoire à être publiée. Le troisième numéro a été dédié à Higgins, qui a utilisé les mots et les lettres comme matériaux bruts. Un autre numéro a vu une collaboration entre Spoerri et Gherasim Luca, que Spoerri avait déjà rencontré à Paris en 1952-53, avant de

128 *Cf.* Pontus Hulten, *Jean Tinguely*, catalogue Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 8 décembre 1988-27 mars 1989, p. 56, deuxième version, revue et augmentée du livre de Pontus Hulten, *Une Magie plus forte que la mort*, Paris, Éditions Le Chemin Vert, 1987

venir à Berne comme danseur. Le numéro de Luca regroupe deux de ses poèmes intitulés *Tourbillons d'Être* et *Un dans Deux*, un objet de Pol Bury est intégré et des trous sont découpés dans un carton noir. Cette quatrième livraison de la revue porte le numéro 5 ! En effet, la numérotation de MAT utilise les nombres premiers : 1, 2, 3, 5... La rencontre avec le poète Emmett Williams se fait un peu plus tard, lorsque celui-ci devient correspondant du *Star and Stripes* à Darmstadt.

À la suite de cette rencontre, un groupe d'artistes se forme avec Diter Rot, Robert Filliou, Claus Bremer, Emmett Williams et Daniel Spoerri. Cette association d'artistes a été immédiatement nommée Cercle de Darmstadt. Lors d'une exposition à Anvers, Spoerri expose une sculpture transformable, pièce de bois avec marteau, clous, outils et couleurs, à l'usage des spectateurs. Il conçoit avec Tinguely des auto-théâtres, machines où le spectateur devient acteur : « J'avais lu, rappelle Spoerri, [...] les textes de Schwitters sur le Merz Theater. Rien n'était republié à l'époque. Il faut dire que Tinguely savait aussi certaines choses [...] sur le Bauhaus, sur Schwitters [...]. Le théâtre dynamique, je crois que cela ne s'appelait pas théâtre dynamique au début, mais "auto-théâtre". J'ai fait un texte sur l'"auto-théâtre" qui a paru dans la revue *Zero*, en 1960 seulement. Et "auto-théâtre" voulait dire que le spectateur était en même temps l'acteur. Un lieu où, en passant par une scène, on devient le spectateur pour l'autre[129]. » Une nouvelle scène pour un nouveau spectacle a été par la suite l'objet d'études aux *Ferienkurse* de Darmstadt, entre le 22 août et le 3 septembre 1966, avec Rudolf Stephan, Giacomo Manzoni, Mauricio Kagel, György Ligeti, Dieter Schnebel, Heinz-Klaus Metzger, Milko Kelemen, Karl O. Koch, Carlos H. Veerhoff et Hans G. Helms.

129 « Entretien avec Jacques Donguy », catalogue *Poésure et Peintrie*, Marseille, Musées de Marseille, 1993, p. 468

Comme Caspari, André Thomkins initie Mary Bauermeister au théâtre et insiste pour que tous deux travaillent ensemble : « Je souhaite que nous trouvions avec le temps un moyen de travailler ensemble dans ce théâtre [...]. Plus nous contribuons à cela, mieux peut devenir l'idée d'un lieu expérimental pour la peinture, la sculpture, la musique, le langage du "Labyr", comme preuve de l'exemple de ce que nous souhaiterions, nous jouerions et nous voudrions évaluer. Tu as montré toi-même que tu pratiquais le "Labyratoire". Quand le plaisir arrive maintenant, une piscine ou une banque peut être utilisée comme espaces de jeux, aussi dois-tu éprouver ceci efficacement. Ceci peut arriver dans le lieu occasionnel du théâtre, qui aujourd'hui est dépourvu de vie spécifique, totalement perdu dans son caractère léger et tout à fait inapte [...][130] » Le Hongrois Attila Kotanyi et le Belge Raoul Vaneigem, tous deux membres de l'Internationale Situationniste, étaient présents lors du concert Bussotti le 18 juin 1960 dans l'atelier de Bauermeister. Les deux hommes ont fait partie de la section belge et ont travaillé au projet d'urbanisme unitaire. L'atelier de Bauermeister est lui aussi devenu un territoire expérimental, un *labyr,* dès sa première manifestation du 26 mars 1960, *Musik-Texte-Malerei-Architektur,* qui a permis à de nombreux artistes d'avant-garde de se rencontrer. Bauermeister et Thomkins ont collaboré à certaines mises en scène de Caspari au Theater am Dom : Thomkins a conçu le décor de *Hausmeister* de Harold Pinter (mars 1961), Bauermeister celui du *Dreigroschenoper* (septembre 1961).

130 Thomkins à Bauermeister, 25 mai 1961, archives de Cologne, Best. 1441, Nr. 46

Simple

Originale est créé entre le 26 octobre et 6 novembre 1961. Les principaux personnages sont Stockhausen pour la composition, Caspari pour la réalisation, Tudor comme pianiste et percussionniste, Caskel à la percussion, Kenji Kobayashi au violon, Paik pour l'*action music*, le poète Helms, Bauermeister pour la peinture, Edith Sommer jouant son propre rôle, Wolfgang Ramsbott à la caméra, Leopold von Knobelsdorff à la régie son, Liselotte Lörsch au vestiaire, Madame Hoffmann comme vendeuse de journaux, et quelques comédiens : Alfred Feussner, Harry J. Bong, Ruth Grahlmann, une jeune fille, Christel Stockhausen ; les autres protagonistes sont Eva-Maria Kox, Heiner Reddemann et Peter Hackenberger.

Rien dans l'œuvre de Stockhausen ne pouvait laisser présager une telle pièce. Ce jeu théâtral, bien qu'il possède des caractéristiques musicales (on y sent l'influence de *Kontakte*), s'appuie sur le happening. Au-delà de *Originale*, l'influence de Cage est encore une fois omniprésente. Le critique de théâtre et de musique Egon Vietta a remarqué qu'aucune influence n'a été perçue en 1959, hormis celles du groupe de Cage, de la pensée orientale et du bouddhisme zen [131]. Plus tard, en 1960, Hans G. Helms a lui aussi souligné l'influence très nette de Cage dans le journal *Melos* [132], où il rappelle que de nombreux aspects du compositeur américain se sont retrouvés dans la création de Stockhausen. Naturellement, c'est en partie dans l'atelier de Bauermeister que le compositeur de la WDR avait découvert les pièces théâtrales de Cage, notamment *Water Music*, *Music Walk* et *Cartridge Music*.

131 « Neue Musik in Darmstadt », revue *Magnum*, N°27, déc. 1959

132 Revue *Melos*, N°10, octobre 1960, p. 304

Stockhausen connaissait également la *Theater Piece* de Cage. En 1960, Hans-Heinz Stuckenschmidt a commenté cette pièce dans un article intitulé « Die Dadaisten von Greenwich Village », publié dans la revue *Melos*. Pour Peter Fischer[133], *Originale* est un « opéra entre Dada et Dali », et Siegfried Bonk l'a quant à lui comparé au Cabaret Voltaire[134]. La description que donne Stuckenschmidt de la *Theater Piece* se rapproche de ce que Stockhausen va élaborer avec *Originale*, puisqu'il conclut que la composition de Cage est « une clownerie dans le style technique du "Cabaret Voltaire". [...] le monde des Marx Brothers mixé avec celui de Tristan Tzara. » Il considère la *Theater Piece* comme un pot-pourri d'actions singulières. Dans une demi-obscurité, des objets sont accrochés à des câbles ; sur une table, des bougies allumées ; un liquide s'écoule dans une cuvette ; un tuba sans pavillon est lubrifié par un homme en frac ; une danseuse a jeté un bouquet à ses pieds... La description de Stuckenschmidt offre de nombreux parallèles avec *Originale*, et l'influence n'est pas fortuite. Cependant, au contraire d'*Originale*, la *Theater Piece* change considérablement d'une représentation à l'autre : dans la version du Theater Circle on the Square, New York (avec Tudor, Cunningham, Brown, Cernovich et deux autres musiciens), on tire sur des ballons de caoutchouc emplis de couleur, l'un des participants se rase, un haut-parleur diffuse la marche de *Tannhäuser*, pendant qu'un intervenant entonne *Parlez-moi d'amour*. Pendant ce temps, Cage, debout dans un coin, se met périodiquement à compter de un à vingt-trois, avec de longs intervalles de silence.

133 Copie Archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 70

134 *In Kölner Anzeiger*, 30-10-61. Le Cabaret Voltaire est le lieu historique de la naissance de Dada à Zurich, en 1916. Pour plus de précisions, *cf.* notre essai, *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratiques concrètes de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2004

Comme Cage, Stockhausen a produit pour son happening une partition écrite. Si le compositeur californien a suivi, semble-t-il, la formulation de *Fontana Mix* (1958), les deux partitions n'ont cependant guère de traits communs. Le pianiste et le percussionniste ont étudié *Originale* à la lettre, sans changer une seule note et sans jamais jouer de manière improvisée. Il s'agit d'une musique de scène, fondée à la fois sur *Kontakte* et sur *Carré*, *Gruppen*, *Gesang der Jünglinge*. Cette pièce possède donc elle aussi une logique de composition et d'organisation.

Alors que Cage laisse finalement toute liberté aux interprètes, les actions étant différentes à chaque exécution, Stockhausen, selon Caspari, « voulait que ce soit toujours identique, toujours meilleur, toujours réglé de manière très fixe[135] », si bien qu'on ne peut établir aucune différence entre les représentations de Cologne et celle de New York : seuls les acteurs changent. Ce que Cage s'efforce d'atteindre est pour Stockhausen une occasion particulière, parce que Paik a modifié quotidiennement son exécution, de même que Feussner a changé son texte et les autres interprètes leurs actions. Mais l'instrumentation musicale est restée la même, ce qui tend à prouver qu'une stratégie différente fonde l'œuvre ouverte de Stockhausen et l'œuvre indéterminée de Cage. D'un côté, la relation au hasard comme moment de liberté dans une composition déterminée, de l'autre, l'usage du hasard pour modifier intégralement la structure interne d'une composition, entièrement aléatoire.

On peut comparer la position de Stockhausen à celle de Caspari, lorsqu'il souligne que le « "Labyr" — le processus de développement est simultanément son anéantissement. » Alors que Stockhausen ferme la possibilité d'un échange successif des structures, chacune étant composée de une à cinq scènes, Caspari réclame une

135 « Entretien du 07.08.1992 », cité *in Das Atelier Mary Bauermeister in Köln* 1960-62, *op. cit.*, p. 199

improvisation et une indétermination renouvelées quotidiennement. Il recherche aussi une anarchie à l'intérieur de chaque scène. Caspari se place alors entre les deux stratégies compositionnelles. La « Dame à la Mode », qui se change au début de la scène 6, se maquille et de nouveau se démaquille, alors que l'enfant, en même temps, construit une tour avec des cubes, tour qui n'est jamais écroulée et jamais structurée. On trouve l'*Aktionmalerin*, en la personne de Bauermeister qui, dans la scène 14, peint durant une vingtaine de minutes, et la même chose arrive, elle peut effacer son tableau. Caspari, qui a la charge d'organiser et de travailler avec les comédiens, se présente dans la scène 8 comme acteur. Il assure un jeu totalement absurde, reprenant à son compte les expérimentations de Vietta et de Tardieu. Le langage n'est plus une source d'information, mais un jeu de sonorités, avec de vigoureux essais de voix. À l'exception du comédien Alfred Feussner, qui a savouré ce théâtre sauvage et qui a changé chaque jour sa façon de jouer, ses collègues ont été déconcertés par l'idée de Stockhausen et par son air dictatorial, lorsqu'il a pris le rôle de chef. Feussner a été cependant pour Caspari un garant de bonne conduite *labyr ;* il deviendra par la suite un collaborateur précieux pour Kagel.

Stockhausen a conçu sa pièce avec des acteurs, des musiciens et un performeur, qui a pu décider seul de son propre programme dans le déroulement de la pièce. Paik a exécuté trois de ses compositions, *Simple*, *Zen for Head* et *Étude Platonique N°3*, qu'il a considérablement fait varier d'une interprétation à l'autre. Stockhausen a décrit le déroulement de l'action de la manière suivante :

> « Paik est venu sur scène en silence et a choqué la plupart du public par ses actions aussi vives que lumineuses.
> (Par exemple, il a jeté des haricots contre le plafond, au-dessus du public et dans le public.) Ensuite, il a caché son visage sous

un rouleau de papier qu'il a déroulé infiniment lentement dans un silence hors d'haleine.
Puis, sanglotant doucement, il a alors pressé le papier contre ses yeux, de cette manière il est devenu humide sous l'effet des larmes. Il a poussé des cris perçants lorsqu'il a soudainement balancé le rouleau de papier sur le public, et au même moment il a allumé deux magnétophones avec un montage sonore propre à lui, consistant en des cris de femmes, des nouvelles radiodiffusées, des bruits d'enfants, des fragments de musique classique et des sons électroniques. Il a aussi allumé un vieux gramophone avec une version quatuor du *Deutschlandlied* de Haydn. Revenant sur scène, il a immédiatement vidé un tube de crème à raser sur ses cheveux et s'est barbouillé le visage, son costume foncé et jusqu'à ses pieds.
Puis il a lentement agité un sac de farine ou de riz. Finalement, il a sauté à pieds joints dans une baignoire remplie d'eau et a plongé complètement sous l'eau, a bondi trempé vers le piano et a commencé une pièce de salon sentimentale.
Il est ensuite tombé en avant et a frappé plusieurs fois sa tête sur le clavier du piano[136]. »

Paik s'est installé entre la fixité toute allemande de Stockhausen et la défixation chère à Caspari. Earle Brown a rappelé dans *An Anthology* le rôle qu'a joué Paik dans cette pièce, sorte de guerre d'alcôve orientale[137].

136 Karlheinz Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken*, *op. cit.*, p. 8

137 Earle Brown, « Planned Panichood » (1962) repris dans *An Anthology*, La Monte Young et Jackson Mac Low, New York, 1963

Dans la scène 11, Paik exécute *Simple;* il en parle au cours d'un entretien avec Gottfried Michael Kœnig et John Anthony[138] : « Pour la seconde fois, j'avais répété le même schéma. C'était assommant. Mais parfois le moyen me transportait dans un état absolu. C'était beau ».

Paik célèbre une nouvelle fois son ennui si statique et si silencieux, ainsi que son esprit zen particulier. Il assure aussi des moments de grande intensité, des actions très vives et très nerveuses, parfois contre le public, lui jetant des haricots à la tête. Dans une des exécutions, il a eu des gestes violents envers Caspari, qu'il a ligoté au milieu de la scène, bâillonné et barbouillé de crème, avant de le laisser à la merci du public, tel un Bouddha de pacotille. Évidemment, il n'a pas jeté des féculents tous les jours, mais aussi du sucre ou du riz, voire rien du tout ! Naturellement, il n'a pas toujours pris un bain. Spontanément, un soir, il a exécuté *Zen for Head* en trempant sa cravate ou bien sa tête, parfois les deux, dans une bassine remplie d'encre et de jus de tomate et, ensuite, a tracé sa fameuse ligne sur un rouleau de papier, parce qu'il a voulu « renouveler la forme d'existence de la musique[139] ». Il s'est donc rapproché de la conception labyristique de Caspari. C'est bel et bien une forme de jeu, comme *Labyr,* ou de créativité permanente.

Ces actions ont clairement montré l'alternance de mouvements très lents et d'actions ultra-rapides, ce qui est typique des performances de Paik. Si celui-ci est sur scène en tant que musicien, il est également là pour tromper l'attente des spectateurs, qui espèrent entendre un morceau de musique rondement mené. Les actions de Paik, de l'*Hommage* à *Simple*, avaient des aspects masochistes[140]. Paik

138 Revue *Magnum*, avril 1963, p. 64

139 Lettre de Paik à Bauermeister, 7 mai 1961

140 Selon Edith Decker-Phillips, *Paik-Video, op. cit.*, p. 29-30

a voulu initier, à travers le combat contre la musique bourgeoise[141], une manière de se battre contre la seule écoute de la beauté musicale et de ses stéréotypes. Ses bandes ont unifié des éléments hétérogènes, dans lesquels se reflètent la multiplicité composite et incohérente de la vie urbaine moderne. Ni les actions ni les collages sonores ne sont là pour produire une impression d'existence arbitraire. Les actions de Paik sont ouvertes et, avec leurs effets de choc physique et psychologique, cassent les structures réceptives du spectateur, rigides et prédéterminées. Elles perdent néanmoins de leur force si elles sont répétées trop souvent. Pour Paik, la variabilité—qui n'est pas variation—et l'intensité dramatique sont non seulement compatibles, mais aussi nécessaires si l'on veut produire de la vivacité. Ce type de performance marque en outre son intérêt pour les procédures indéterminées (mais non improvisées). Paik est donc finalement plus proche de Cage que de Stockhausen. Or, comme le souligne Maciunas en 1962, celui-ci « désirait justement être aussi célèbre que Cage, mais Cage avait de l'originalité, tandis que Stockhausen n'en avait pas[142]. » Évidemment, ce propos est exagéré. Il montre cependant l'état d'esprit dans lequel baignaient non seulement Paik, mais aussi Maciunas, qui voyait en Stockhausen le pire des impérialistes. En effet, le président de Fluxus voulait éliminer les Beaux-Arts. Il fallait donc qu'il constitue un contre-pouvoir, ce qui sera fait avec la création de l'AACI deux ans plus tard.

141 *Cf.* Knud Pedersen, *Der Kampf gegen die Bürgermusik*, Cologne, 1973, première édition : Copenhague, (1968)

142 « Lettre de Maciunas à Paik, début août 1962 », Ina Conzen, « Vom Manager der Avantgarde zum Fluxusdirigenten. George Maciunas in Deutschland » in catalogue d'exposition *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten*, Stuttgart, 1995, p. 25

Contre l'impérialisme culturel : l'AACI (1964)

Lors d'un concert de musique allemande qui a eu lieu à New York le 29 avril 1964, Stockhausen a reçu des insultes et toutes sortes d'attaques verbales du groupe fondé par Maciunas et Flynt, l'AACI (*Action Against Cultural Imperialism*). Ce concert consacré aux compositeurs allemands était placé sous le patronage de la République fédérale d'Allemagne et sous la conduite de Fortner et de Stockhausen, avec Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann et Hans Werner Henze[143]. Sur les pancartes, on a pu lire : « Combat contre le décor musical du fascisme ? » (Flynt). C'est par ces mots que le piquet de grève (Maciunas, Flynt, Ben, Saito) a assuré la promotion du concert. Maciunas et Flynt se sont d'emblée insurgés contre cette musique impérialiste qui, chaque soir, a refusé d'admettre la musique non-européenne, « la musique des Afro-Américains, des bouseux de l'Europe de l'Est, des Indiens, ou même la plupart des musiques qu'aiment les travailleurs de l'Allemagne de l'Ouest ». Les musiques du Japon, des Indiens, de l'Afrique ou des États-Unis (rock et blues) n'existent donc pas. Le représentant officiel de cette conception élitiste est, pour Maciunas et Flynt, le compositeur Stockhausen, dont la musique incarne l'idéologie allemande, ainsi que la revue *Die Reihe*, considérée elle-même comme la façade respectable du néo-nazisme.

Cette agitation a été provoquée par un article introductif de Wolf-Eberhard von Lewinski, « Junge Komponisten[144] », publié dans *Die Reihe* en 1958. Selon son auteur, la musique se divise en trois catégories, la musique de divertissement, la musique sentimentale

143 *Cf.* Raymond Ericson, « Showcase Offers Music of Germany », New York, *The New York Times*, 30 avril 1964

144 « Karlheinz Stockhausen ou : l'Impérialisme comme la forme la plus haute de l'avant-garde capitaliste », *in Musik und Gesellschaft*, p. 146

et celle, sans concession et sérieuse, qui se situe dans la lignée de Bach, Mozart, Beethoven, Schoenberg, Webern. Maciunas et Flynt se sont mis en colère et ont vu en Lewinski un pur représentant des principes impérialistes. Que l'affaire tire son origine de Lewinski ne fait donc aucun doute ; Maciunas est indigné, mais aussi amusé. Il trouve juste de se venger de cette critique dans le premier festival international de très nouvelle musique (*International Festspiele Neuester Musik*, Wiesbaden, septembre 1962). Le critique de *Die Reihe* réplique alors dans le journal conservateur *Die Welt* en déclarant ce festival parfaitement inutile.

L'attaque démonstrative contre la prétendue aristocratie de la culture européenne renvoie aussi à une déclaration de Stockhausen que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer auparavant. À l'automne 1958, il a souligné le manque de finesse du jazz et de la musique noire dans une conférence à l'Université de Harvard. Il affirme, lors de sa première visite aux États-Unis (1958), que la musique actuelle est lettre morte. En 1964, le second recueil des textes de Stockhausen est publié[145] ; à l'intérieur se trouvent ses « Musikalischen Eindrücke einer Amerikareise » (1959). Cette contribution sera aussi transcrite dans *Incontri Musicali* à Milan, comme elle l'avait été un an auparavant, dans un programme de la WDR. Il se peut que ces "impressions" soient des souvenirs de cette première conférence à Harvard et que le *motto*, « Jazz [black music] is primitive... barbaric... beat and a few simple chords... garbage... », soit un résumé de sa position en matière musicale. Les compositeurs Nono, Zimmermann, Cardew et Konrad Bœhmer se révoltent contre cet élitisme. Dans *Musik und Gesellschaft*, ce dernier publiera en 1972 un article intitulé « Karlheinz Stockhausen oder : Der Imperialismus als höchstes Stadium des

145 Karlheinz Stockhausen, « Musikalische Eindrücke einer Amerikareise » (1959), *in Texte zu eigenen Werken. Zur Kunst Anderer. Aktuelles, op. cit.*

kapilistischen Avantgardismus[146] ». Il y évoque un texte du 30 octobre 1964, paru dans *Peace News*. Stockhausen est certainement devenu célèbre et contestable en 1964, et le titre du manifeste de Bœhmer ne laisse planer aucun doute sur la prétention intellectuelle du compositeur allemand. Cette attitude fondamentaliste de Stockhausen justifie largement le courant de réaction anti-artistique en musique et dans les arts visuels, tel le *Stockhausen Serves Imperialism* de Cardew (1974)[147]. Ce dernier, avec Tilbury, crée à cet effet le Scratch Orchestra et, en 1971, fonde l'Ideology Group, posant, à partir du marxisme, des rapports entre la classe prolétarienne et la musique qui supposent, comme Fluxus, une révolution de la musique.

Or, pour bien comprendre cette démonstration, il faut reconnaître le caractère politique de Fluxus et des idéologues Maciunas et Flynt. Avant de mener cette action de contestation contre le compositeur allemand, Maciunas et Flynt sont partis en croisade contre les institutions. Le 8 février 1963, Flynt fait une conférence-démonstration dans l'atelier de Walter de Maria[148], au cours de laquelle il s'attaque au Lincoln Center et appelle à démolir la culture sérieuse : *No more art ! Demolish Serious Culture*, suivant les principes du manifeste *Fluxus Veramusement* de Maciunas :

• *« Fluxus Manifesto », Maciunas, 1963*

« ART

Pour justifier le statut élitiste, parasite et professionnel de l'artiste dans la société,

146 « Karlheinz Stockhausen ou : l'Impérialisme comme la forme la plus haute de l'avant-garde capitaliste », *in Musik und Gesellschaft*, p. 146

147 Londres, Lafimer, New Dimensions, 1974

148 Une photographie de Diane Wakoski montre l'artiste en train de prononcer le discours contre l'impérialisme culturel.

il doit démontrer son utilité et son exclusion,
il doit démontrer la dépendance du spectateur envers lui,
il doit démontrer que personne d'autre que lui ne peut faire de l'art.
Donc, l'art doit apparaître complexe, prétentieux, profond, sérieux, intellectuel, inspiré, plein d'ingéniosité, significatif, théâtral.
Il doit apparaître précieux en tant que marchandise, afin de pourvoir l'artiste d'un revenu.
Pour augmenter sa valeur (le revenu de l'artiste et le profit des clients), l'art doit être rare, limité en quantité et par conséquent en vente et accessible seulement à l'élite sociale et aux institutions.
FLUXUS ART-AMUSEMENT
Pour établir le statut non professionnel de l'artiste dans la société,
il doit démontrer son inutilité et son inclusion,
il doit démontrer l'autosuffisance du spectateur,
il doit démontrer que n'importe quelle chose peut être de l'art et que n'importe qui peut le faire.
Donc, l'art-amusement doit être simple, amusant, non prétentieux, insignifiant, il ne requiert ni ingéniosité ni répétitions innombrables, il n'a pas de valeur marchande ou institutionnelle.
La valeur de l'art-amusement doit être modeste et sans limites, produit pour la masse, obtenu de tout et éventuellement produit de tout.
L'art-amusement Fluxus est l'arrière-garde, sans aucune prétention ou incitation à participer à la compétition de "l'art de faire mieux que les autres" avec l'avant-garde. Il lutte pour des qualités non théâtrales et monostructurelles de l'événement naturel simple, un jeu ou un gag. C'est la fusion de Spikes Jones, du vaudeville, du gag, des jeux d'enfants et de Duchamp. »

• *« Fluxus Manifesto », Maciunas, 1965*

« Manifeste Fluxus sur l'amusement Fluxus – Vaudeville – Art ? Pour établir le statut non professionnel, non parasite, non éclairant de l'artiste dans la société, il doit démontrer sa propre inutilité, il doit démontrer l'autosuffisance du spectateur, il doit démontrer que n'importe quelle chose peut se substituer à l'art et que n'importe qui peut faire de l'art. Donc, cette substitution art-amusement doit être simple, amusante, avoir affaire avec l'insignifiance, n'avoir aucune valeur marchande ou institutionnelle. Il doit être sans limites, obtenu de tout et éventuellement produit de tout. L'artiste faisant de l'art, en revanche, doit, pour justifier son revenu, démontrer qu'il ne peut faire que de l'art. L'art par conséquent doit paraître complexe, intellectuel, exclusif, indispensable, inspiré. Pour augmenter sa valeur marchande, il doit être rare, limité en quantité et donc non accessible aux masses, mais à l'élite sociale. »

Dès ses débuts, Maciunas a été influencé par Flynt. Celui-ci a longtemps songé à ébranler la culture européenne. Cette idée s'inspire, semble-t-il, du mouvement américain des droits civiques. Maciunas a préconisé des actions de propagande dans sa *Fluxus News-Policy Newsletter N°6* (6 avril 1963). Il faut créer des performances choquantes, gêner les réseaux de transports, brouiller les systèmes de communication, déranger les concerts publics ou provoquer des désordres sociaux. Ces différentes propositions terroristes sont à l'origine de la rupture entre les membres de Fluxus. Higgins, Mac Low et Brecht ont en effet jugé cette activité irresponsable. Mac Low a considéré que les plans de sabotage étaient totalement immoraux[149].

149 Cité par Owen F. Smith, « Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing » *in Ken Friedman, The Fluxus Reader, op. cit.*, p. 10

Plus tard, dans sa *Postface*, Higgins a néanmoins donné raison à Maciunas : « Stockhausen est 1. sans équivoque un avocat de la "culture sérieuse", 2. couronné de succès et pour cette raison un objet de querelle lucratif, 3. engagé contre le jazz et 4. un représentant du style international en art, lequel est colonialiste dans sa manière de penser. » Patterson a lui aussi souligné l'impérialisme de Stockhausen dans un article de 1991, « Ich bin froh, daß Sie mir diese Frage gestellt haben », « Stockhausen (négatif) : l'excès de son égocentrisme me repousse tant, que je me suis retiré au bout de trois jours, comme on pouvait produire l'art d'une manière responsable socialement. Le résultat fut *Papier Piece*[150]. » Il parlait évidemment de sa période à Cologne (entre 1960 et 1962). Par contre, par rapport à Stockhausen, il a jugé positifs Cardew, Vostell, Tudor, Cunningham, Cage, et à Paris, Filliou et Spoerri. Quant à Patterson, en tant qu'artiste noir, il s'est insurgé contre l'hégémonie des Blancs dans sa pièce *Symphonie N°1*, présentée pour la première fois dans son loft de Canal Street :

« PREMIÈRE SYMPHONIE
Les membres du public sont interrogés un par un :
"ME FAITES-VOUS CONFIANCE ?" et sont répartis à gauche
et à droite
en oui et non
on obscurcit la pièce.
du café fraîchement moulu est dispersé dans toute la pièce. »

Dans une complète obscurité, Patterson a ouvert un paquet de café. Le simple bruit de l'ouverture sous vide, un « pop » très particulier, a fait monter l'anxiété chez les auditeurs. Ce son, selon

150 Revue *Kunstforum International*, N°115, sept.-oct. 1991, p. 170

Patterson, est pourtant « familier à beaucoup de gens (hommes et femmes) en ces temps de service militaire et de marches pour les droits civils (le son des grenades fumigènes, explosives ou lacrymogènes)[151] ». Avec une telle pièce, il se rebelle contre le public de l'art, spécifiquement blanc, face à cette poudre de café noire. Pour l'artiste, la confiance et la méfiance ne résident pas seulement dans la couleur de la peau, dans l'intolérance ou dans le jugement apparent des sujets confrontés à une telle expérience.

En définitive, seule la réaction de Cage est restée vraiment sage. Mais elle ne manque pas d'ironie, comme le rappelle Paik : « Lorsqu'on lui demande son opinion sur Stockhausen, Cage répond : "Le monde est assez grand pour deux compositeurs[152]." » Il a semblé plus libre, moins politique, car l'art, selon lui, n'a rien à voir avec la police.

Le 2 février 1963, Henry Flynt et Jack Smith ont réclamé la démolition des musées et de la culture sérieuse, devant le MOMA à New York, en réaction contre l'exposition de *La Joconde*. Le soir du même jour, Flynt a préparé une démonstration contre les Beaux-Arts. Cela a été la cinquième conférence de sa série « From "Culture" to *Veramusement* » (veramusement : du latin *veritas* et de l'anglais *amusement*), dans laquelle il s'en est pris à la prétention des Beaux-Arts, debout devant le portrait de Maïakovski. Avant de pénétrer dans la salle, le public a dû s'essuyer les pieds sur une reproduction de *La Joconde*.

Le 29 avril marque la première manifestation visant le compositeur allemand. Il fallait, selon Flynt, protester contre l'idéologie de la supériorité européenne. Or, Stockhausen est devenu le représentant de cette élite musicale. Flynt demande aussi qu'on s'attaque à Leonard Bernstein et au musicologue Theodore M. Finney, auteur de *A History of Music*.

151 Benjamin Patterson, cité par Christine Stiles, « Entre l'eau et la pierre », catalogue *L'Esprit Fluxus*, op. cit., p. 79 (d'après une lettre de Ben Vautier du 22 avril 1992, non publiée)

152 Cité par Nam June Paik, « AV. J. C./AP. J. C. », *art. cit.*, p. 28

Une autre raison peut être évoquée. Maciunas, en tant que chef de file de Fluxus, a mal supporté le succès du New York Avant-Garde Festival, organisé, selon ses propres termes, par « l'administratrice » Charlotte Moorman[153]. Il critique également Kaprow. Un peu plus tard, il décide non seulement de s'opposer à cette manifestation, mais aussi d'exclure tous les dissidents. Ce festival annonce la première rupture fluxus.

Pour Stockhausen	*Contre Stockhausen*
M. Bauermeister	Ay-O
D. Behrman	Conrad
R. Breer	Flynt
R.D. Brown	Ginsberg
L. Eisenhauer	Maciunas
V. Gaeta	Saito
A. Ginsberg	Schleifer
A. Lucier	Vautier
C. Moorman	
N. J. Paik	
J. Tenney	
G. Graves	
G. Harris	
D. Higgins	
A. Kaprow	
M. Kirby	
O. Kluver (Adorno)	
P. Leventhal	
J. Mac Low	
M. Neuhaus	
M. Strider	

153 Selon Kristine Stiles, « Entre l'eau et la pierre », *op. cit.*, p. 70

Le 8 septembre a été l'occasion d'un happening au Judson Hall (Judson Hall, 165 West 57 Street) lors du *Second Annual New York Avant Garde Festival*. La contre-manifestation, *Action Against Cultural Imperialism (Demonstration against Stockhausen Performance)*, a été réalisée avec Ay-O, Conrad, Flynt, Ginsberg, Maciunas, Saito, Schleifer et Ben.

De nombreux artistes ont affirmé qu'ils n'ont pas été contre Maciunas. Simplement, ils ont mal supporté sa position dogmatique. Schoenberg a été le seul à être réellement critique, puisqu'il a écrit dans *The New York Times* (9 septembre 1964) que *Originale* et ce qui s'est passé autour ont constitué un même événement. Après *Originale*, Maciunas a fait une *Fluxus History Chart* dans laquelle il a éjecté différents artistes et a fait état des premiers participants. *Originale* a donc été le déclencheur de la politisation de Flynt et de Maciunas qui, à la fin de 1964, ont analysé la culture dans les termes du marxisme et ont écrit le pamphlet *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*. À partir de ce discours, Maciunas a élaboré deux *Fluxusmanifestos* ou *Fluxusamusement* qui ont définitivement placé Fluxus en opposition à l'élite culturelle, contre l'art précieux et en faveur d'un art radicalement démocratique[154].

154 Pour plus de détails, *cf.* Henry Flynt, « Mutations of the Vanguard. Pre-Fluxus, During Fluxus, Late Fluxus », catalogue *Ubi Fluxus Ibi Motus, 1990-1962*, Catalogue Venise, Éditions Mazzotta, Milan, 1990, p. 118-128

CHAPITRE IV

Dissidences musicales

Lintgasse 28

« L'art en vérité n'est pas tout, soulignait Kurt Hackenberg en 1967, mais à Cologne, il en est tout de même ainsi, tout n'est rien sans art[155]. » C'est vrai, tout n'est rien sans art, surtout au cours de cette période fertile en expérimentations. Jamais la création musicale n'a été aussi féconde. Le terrain est donc propice à tous les bouleversements artistiques, mais on est dans une période d'incertitude, dans une Allemagne profondément meurtrie par l'holocauste. L'après-guerre est une période de reconstruction, mais aussi de doute. Il incombe alors à la jeune génération d'artistes de reconstruire un monde défait par la barbarie, de rendre compte de l'héritage du passé tout en établissant de nouvelles conditions de création. Un tel programme va se réaliser dans l'atelier de Mary Bauermeister.

Bauermeister devait passer son baccalauréat à Cologne, où elle faisait des études secondaires tout en étudiant la photographie. Mais quand elle rencontre Haro Lauhus, elle décide brusquement de quitter le lycée avant les examens de fin d'étude. En 1954-55, elle part à Ulm avec son compagnon et s'inscrit à la Hochschule für Gestaltung. Dans ce lieu célèbre de l'art concret, les deux artistes fréquentent les ateliers de Max Bill et de Helen Nonné-Schmidt. Un an plus tard, ils s'installent à Saarbrücke, dans l'atelier d'Otto Steinert à la Staatliche Schule für Kunst. Puis ils voyagent en France et en Espagne, avec une amie, Pyla Patterson. En 1960, son apprentissage achevé, Bauermeister emménage au Lintgasse 28, à Cologne, tandis que Lauhus ouvre en mai 1961 une galerie située sur le Buttermarkt. Il y expose pour la première fois en Allemagne les œuvres de Christo et des nouveaux réalistes. En septembre, la galerie ferme

155 Cité *in Das Atelier Mary Bauermeister 1960-62, op. cit.*, p. 5

ses portes. Grâce aux deux plasticiens, Pyla Patterson se lie d'amitié avec le compositeur anglais Cornelius Cardew, personnalité qui est une révélation pour ces jeunes artistes. Il leur apporte un souffle nouveau et un vent de fraîcheur.

Cardew, qui est à l'époque l'assistant de Stockhausen, met en contact Bauermeister avec les jeunes musiciens du Studio de musique électronique de Cologne. L'année suivante, Stockhausen dirige le Studio. C'est d'ailleurs au sein de la WDR qu'il rencontre Paik, qui dès ses premières expériences est à la recherche de moyens électroniques pour créer une nouvelle image télévisuelle. Dans le sillage du compositeur allemand, de nombreux compositeurs vont participer aux concerts du Lintgasse 28 (Cage, Bussotti, Metzger, Schwertsik, Wolff, Cardew, Kagel...), de même que des interprètes (Tudor, Caskel, Patterson, Behrman, Kobayashi...) et des écrivains, des poètes, des architectes, des danseurs.

Plusieurs périodes consacrent la création à Cologne et montrent différents projets qui n'ont pu aboutir. Parmi les amis de Bauermeister et de Lauhus, certains ont proposé des concerts pour les mois de novembre et décembre 1960. Dieter Schnebel, par exemple, a cherché à programmer un « Helms-Schnebel Konzerts », d'après une suggestion de Mauricio Kagel, avec les compositions *Das Urteil (after Franz Kafka)* (1959) et *Glossolalie*[156] qui ne sont pas explicitement composées, mais seulement définies verbalement. Plus tard, d'autres cycles d'œuvres, *Abfälle I*, *Abfälle II* et *Modelle (Ausarbeitungen)*, se concentrent sur les aspects théâtraux de la musique. Les modèles historiques de la performance sonore sont étudiés en relation avec les éléments visuels et dramatiques, comme

156 Dieter Schnebel à Mary Bauermeister, 18.06.1960, Archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 72, ainsi que du 29.06 et 03.10.1960, Best. 1441, Nr. 73 ; une copie de la partition *Das Urteil* se trouve au Archives de Cologne (Best. 1441, Nr. 71). *Glossolalie* ne fut créée que le 21 octobre 1966, à Paris.

le comportement du chef dans *Nostalgie*, ou comme l'instrumentiste et le public dans *Concert sans orchestre*. Juan Hidalgo et François Bayle ont eux aussi soumis un « Concert instrumental (Hidalgo-Bayle)[157] », avec des pièces de Hidalgo, Bayle, Walter Marchetti, Edgardo Cantón et Luc Ferrari. Michael Horovitz et Cornelius Cardew ont quant à eux envisagé une soirée en novembre ou en décembre dans l'esprit du journal *New Departures*, avec des musiques de Hidalgo, Cardew, Brown, Alan Cohen, des pièces de jazz avec le saxophoniste alto Derek Humble, sur des poèmes de Horovitz, et des lectures de Jürgen Becker, de Werner Heissenbüttel et de Gregory Corso[158]. Ces propositions ne verront pas le jour, non plus qu'un projet avorté de György Ligeti[159]. Toutefois, ce dernier donne à Düsseldorf et à Cologne une conférence intitulée « Die Zukunft der Musik », qui consiste à interpréter dix minutes de silence[160]. Le 5 mai 1961, Sylvano Bussotti propose un concert à Bauermeister, pour une soirée de décembre. Il souhaite jouer au piano de nouvelles compositions de Cage, Schnebel, Paolo Emilio Carapezza, Giuseppe Chiari et Pietro Grossi. Pour une autre soirée, il veut interpréter ses propres compositions, *Lettura di Braibanti* et *Pearson Piece*. Un peu plus tard, il envoie une ébauche de carton d'invitation, conforme aux désirs de Bauermeister. Ce concert reste néanmoins en l'état de virtualité[161].

157 De nombreuses lettres sont archivées à Cologne, Best. 1441, Nr. 73

158 Cornelius Cardew à Mary Bauermeister, 10.08.1960 (Best. 1441, Nr. 72) et 05.02.1960 (Best. 1441, Nr. 73), ainsi que deux lettres non datées de Michael Horovitz (Best. 1441, Nr. 73)

159 Archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 73

160 Renseignements donnés par György Ligeti lui-même (1997)

161 Lettre du 05.05.1961, archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 73 et Nr. 72)

C'est donc au début de l'année 1961 que Mary Bauermeister rencontre Stockhausen. Il lui fait une impression si forte qu'elle quitte Lauhus et entame une relation intime avec lui. Le couple se déchire. Paik et d'autres artistes cherchent à calmer les esprits et servent d'intermédiaires entre les anciens amants. Ce dernier rappelle ce différend malheureux d'une façon surprenante : « Mais je crois qu'on doit combiner habilement "Versaille" [*sic*] et le "Plan Marchall" [*sic*]. [...] En tout cas, on doit tous chercher à retrouver du calme[162]. » Lauhus prend lui-même la décision d'organiser des manifestations dans une boutique de Cologne. Mais cinq mois plus tard, il cesse toutes activités suite à des difficultés financières.

Du 12 juin au 12 septembre 1961, Bauermeister expose avec le peintre Waldemar Grzimek à la galerie Parnass de Wuppertal. Au début de juillet 1961, elle fait avec Stockhausen un voyage de quatre semaines dans le nord de l'Europe. Du 19 au 29 août 1961, elle suit les cours de composition de Stockhausen aux Internationalen Ferienkurse für neue Musik à Darmstadt : c'est durant ces séminaires que Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam, lui propose une exposition qui aura lieu en juin 1962. Dans le catalogue, Stockhausen note que sa compagne fait preuve du même souci que les musiciens en matière de composition, cherchant à la fois à innover et à découvrir[163].

Au début de 1962, Maciunas envoie une lettre à Bauermeister. Il lui propose un concert, le projet du premier festival fluxus :

162 Nam June Paik à Mary Bauermeister et Karlheinz Stockhausen, 14.05.1961, Best. 1441, Nr. 4, catalogue Das Atelier Mary Bauermeister, *op. cit.*, p. 55

163 Texte de Stockhausen repris *in* Karlheinz Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken zur Kunst anderer Aktuelles, vol. 2, op. cit.*, p. 167

« Chère Mary Bauermeister,

« Des nouvelles explicatives, concernant FLUXUS et des projets d'un festival perpétuel qui y sont attachés. Pouvez-vous organiser un festival dans votre studio pour le mois de juin ou de juillet ? Ce serait un bon début pour une série fluxus et une bonne fin pour votre séjour ici (Aussi, j'ai entendu de Nam June Paik que vous auriez pris note que nous avions envisagé d'organiser la série (en tout quinze concerts) à Wiesbaden — septembre (probablement un anti-festival à Berlin également en septembre), finalement à Londres en octobre, et un, peut-être, à Paris — décembre. Nous avons maintenant assez de performeurs, qui voyageront n'importe où, là où le public peut être volé ou escroqué. Nous avons également un très bon équipement électronique (deux pistes, 130 W), et assez d'argent pour imprimer des programmes, de quoi quémander des sous et des affiches. Vous n'oublierez pas l'essai et le modèle pour le numéro FLUXUS N° 2 ? Nous avons besoin du modèle aussitôt que possible, pour avoir assez de temps pour s'en inspirer, 1000 copies, à moins que vous souhaitiez ou deviez le faire vous-même. S'il vous plaît, donnez-nous de vos nouvelles. George Maciunas[164]. »

Maciunas veut donc créer une série de concerts, non sans arrière-pensée, puisqu'il souhaite que Bauermeister s'en occupe, bénéficiant ainsi de son cercle de créateurs et de son aura. En même temps, il espère en tirer quelques profits, aux dépens du public. L'argent récolté doit servir à financer ses publications et sa création d'un circuit de distribution parallèle. Il veut aussi organiser des concerts, ou du moins, une série de manifestations de musiques

164 Lettre non-datée (mais on peut supposer qu'elle date du début 1962) de George Maciunas à Mary Bauermeister, archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 25, manuscrit copié *in Das Atelier Mary Bauermeister, op. cit.*, p. 74

contemporaines, avec des artistes américains et européens concernés par ce qu'il nommera le « neo-dada » dès le mois de mai 1962, et dont les principaux représentants ont commencé des concerts et des expositions dans l'atelier de Bauermeister ou dans la galerie 22 de Düsseldorf. Bauermeister ne lui répond pas. En revanche, Jean-Pierre Wilhelm lui offre la possibilité de planifier le premier festival fluxus.

Dans le même temps, la jeune femme prépare son exposition au Stedelijk Museum, dans l'hiver 1961 et au début de l'année 1962. De janvier à mars, elle travaille avec Stockhausen en Sicile, puis inaugure l'exposition qui se déroule du 2 au 25 juin, avant de se déplacer au Van Abbemuseum Eindhoven, au Groninger Museum, puis à Den Haag. Stockhausen présente des œuvres de nouvelles musiques lors du vernissage, principalement des pièces de musique électronique d'Eimert, Kœnig, Evangilisti, Nilsson, Pousseur, Kagel, Hambraesus, Berio et Ligeti[165]. Il réalise avec la collaboration de Bauermeister son idée de musique permanente.

Au début d'octobre 1962, le couple s'envole vers les États-Unis et s'établit à New York. Au même moment, Caspari travaille à Cologne et s'installe dans un petit espace de Kolumbarkirchhof 2. En juin, le premier numéro de *Dé-coll/age, Bulletin aktueller Ideen* est publié avec des contributions de Paik, Patterson, Maciunas, Franz Mon et Arthur Kœpcke. Le journal apparaît pour la première fois lors du concert que Paik organise à Wuppertal et, plus tard dans la même année, Vostell le présente à Düsseldorf. Le deuxième volume sera consacré à Higgins (numéro spécial *Dé-coll/age 1b*), le troisième au festival fluxus de Wiesbaden[166].

165 Catalogue dans les archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 67

166 *Cf.* Wolf Vostell, « Entretien avec Sarenco et Gino di Maggio », revue *Lotta Poetica*, série 2, N°15-16, Vérone, 1983, p. 3-4

Un cercle d'artistes se réunit souvent dans l'atelier de Vostell, qui a travaillé comme dessinateur au *Neue Illustrierte* de Cologne et vit dans le même immeuble que Patterson et Wewerka, sur la Spichernstrasse 18. Patterson et Vostell organisent une exposition commune en mai 1961 à la galerie Lauhus. Deux mois plus tard, le 14 juillet, le musicien américain exécute sa pièce *Lemons, 23 scenen für tänzerin, sänger, musiker, maler*. En septembre, Vostell songe à créer un happening intitulé *Cityrama*, action dans les rues et dans les ruines de Cologne. Il est influencé par une idée que Paik a exposée dans une lettre à Bauermeister (mai 1961) à propos d'une de ses nouvelles compositions, *Moving Theatre* : « Pièce pour autobus. Donc, un autobus. Tickets réservés. 30 spectateurs (avec conducteur). Début nouveau marché, et ensuite, une visite guidée raffinée[167]. » L'action de Vostell est remise à plus tard et il propose la pièce à la galerie DuMont qui ouvre ses portes en janvier 1962. La galerie, conçue et aménagée par Wewerka, est dirigée par Buja Bingemer. Mais le propriétaire de la galerie ne peut pas assurer de soutien financier.

Musique · Texte · Peinture · Architecture

Le 15 janvier 1960, Bauermeister s'installe au Lintgasse 28, dans l'une des maisons de Cologne construites par l'architecte Peter Neufert. Son immense atelier convient parfaitement à de larges expositions et à de grands concerts, puisqu'il peut contenir de quatre-vingt à cent personnes. Avec Lauhus et Cardew, Bauermeister organise une série de soirées, invitant de nombreux artistes. De 1957 à 1959, elle expose régulièrement à la galerie 22 de Jean-Pierre

167 Archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 4

Wilhelm, qui présente lui aussi des expositions et des concerts de musique contemporaine (c'est dans ce lieu que Paik a exposé pour la première fois). L'enseigne que Bauermeister et Lauhus font apposer sur la porte de l'atelier indique *Büro für visuelle Kommunikation*, ce qui montre bien leur attirance pour l'art concret, intérêt hérité de l'École d'Ulm.

De son côté, Cardew contacte ses amis, l'Autrichien Kurt Schwertsik, excellent joueur de cor, chef d'orchestre et compositeur, qui a programmé Cage à Vienne, et Michael Horovitz, musicien qui a travaillé pour la revue *New Departures*, qui publie des extraits de textes de Kurt Schwitters, Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Raymond Queneau. *New Departures*[168] publie aussi les premières pièces de Cardew et de Hans G. Helms, ainsi qu'un extrait d'une œuvre de Young. Cette revue introduit également, pour la première fois en Europe, certains poèmes de la *Beat Generation* (Ginsberg, Kerouac et Burroughs).

À Cologne, Cardew, Bauermeister et Lauhus font appel au compositeur et écrivain Hans G. Helms, auteur du fameux livre *Fa : m'Ahniesgwow*. Pour assurer l'exposition des œuvres, Bauermeister invite les peintres Buja Bingemer et Almir Mavignier. À partir de contacts avec Otto Piene et Günther Uecker à Düsseldorf, et après leur passage à Ulm, ils contactent des architectes, l'ingénieur Stefan Polónyi, le photographe Peter Fürst et le designer Claus Wagner. Ils font aussi appel à l'architecte Stefan Wewerka, qui vit, on l'a vu, sur la Spichernstrasse, dans la même maison que Vostell ; c'est aussi un ami de Bingemer. Outre quelques peintures de Lauhus et de Bauermeister, l'exposition consacre le groupe Zéro, dont les membres fondateurs, Heinz Mack et Otto Piene, présentent un ballet de lumière.

168 Quatre numéros : 1, 1959 ; 2/3, 1960 ; 4, 1962, exemplaires aux Archives Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

Les premières manifestations du groupe Zéro commencent en 1958 avec la création d'une revue. Günther Uecker ne rejoindra les deux fondateurs qu'en 1961. Il s'agit moins d'un groupe organisé que d'un rassemblement occasionnel d'artistes autour de conceptions et de manifestations, dont Mack, diplômé de philosophie de l'université de Cologne, est le théoricien. Il faut, estiment ces artistes, partir de zéro. Selon Mack, « L'expédition de notre imagination s'éloigne irrésistiblement de la mélancolie étouffante des vieilles habitudes dont nous nommons l'oxydation archaïque : la culture européenne. Une nouvelle collaboration des artistes devra congédier les fonctionnaires et les consommateurs de l'art, de même que ses utopistes et ses prophètes. La réserve totale de l'art sera une nouvelle idée ; elle est une expression de la zone Zéro, l'expression de nos attentes sans bornes[169]. » Le groupe cessera ses activités en 1967. Mais ses membres créent, dès 1960, des *Peintures de lumière*, premiers éléments de ce qu'on appellera bientôt l'art cinétique.

L'Autrichien Arnulf Rainer, proche du poète Gerhard Rühm, présente une série de monochromes noirs datant de 1955-1957. Dans la cage d'escalier, des peintures abstraites géométriques d'Almir Mavignier sont accrochées, tandis que Lauhus a préparé des œuvres en volume et en bois. Une affiche donne des explications sur le travail de chaque artiste. Des fiches techniques de Werner Blaser présentent des détails de construction de meubles, notamment des croisillons de table. Heinz Hess expose des photographies de modèles, tandis que Polónyi propose des plans et Stefan Wewerka des dessins d'architecture.

Né en 1928 à Magdebourg, Wewerka a étudié l'architecture à Berlin, où il a été l'élève de Max Taut et d'Eduard Ludwig. En 1958, il expose dans la galerie viennoise d'avant-garde Nächst St. Stephan,

169 .Cité par Pierre Léonard, « Le Groupe Zéro », revue *Chroniques de l'art vivant*, N°15, Paris, novembre 1970, p. 6-7

sous le titre de *Erdarchitekturen*, des esquisses qui brisent le cadre traditionnel de l'architecture. Il est en contact étroit avec les artistes viennois, principalement avec Friedensreich Hundertwasser qui, la même année, publie son *Verschimmelungs-Manifest den Rationalismus in der Architektur* (« Manifeste-Décomposition du rationalisme en architecture[170] ») qu'il présente à la galerie Parnass de Wuppertal. À Cologne, Wewerka héberge de nombreux artistes. « Mon domicile situé dans la Spichernstrasse, dit-il, était à cette époque un lieu de rendez-vous pour tous ceux qui étaient conduits vers Cologne et je les hébergeais. [...] Tous les gens qui sont venus de Paris ou de Vienne et ont pris part à la scène artistique, comme Cardew et Paik, tous sont venus vers moi. Il est certain que j'étais lié à cette époque au galeriste Haro Lauhus. Celui-ci avait vécu un an à Paris et des contacts furent noués avec Daniel Spoerri et bien d'autres. J'ai connu tous ces gens grâce à Lauhus, ma femme et moi-même avions passé deux semaines à Paris. Tout cela dans l'intense année 1961[171]. » Dès 1960, Wewerka s'intéresse à la sculpture et réalise ses premiers objets découpés. En 1961, il détruit partiellement une chaise, lors de l'inauguration de la galerie DuMont à Cologne, et place l'objet sur le mur. Le meuble, avec Stefan Wewerka, perd toute fonction, mais il est encore identifié comme chaise, après sa relative destruction. La même année, il réalise la découpe d'une montre-bracelet et d'une caméra photographique. À partir des contacts obtenus avec les nouveaux réalistes, Wewerka se manifeste à Paris, puis à Berlin. Ses

170 *Cf.* Thomas Kellein, « Fröhliche Wissenschaft », Stuttgart, Das Archiv Sohm, 1986, p. 125

171 « entretien avec Gabriele Lueg », cité par Wulf Herzogenrath et Gabriele Lueg, *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Von Happening zum Kunstmarkt*, *op. cit.*, p. 299. *Cf.* catalogue *Treffpunkt Parnass. Wuppertal 1949-1965*, édité par Bill Baltzer et Alfons W. Bierman. *Schriften des Rheinischen Museumsamtes*, N°11, Cologne, 1980

relations avec les artistes français s'interrompent en 1962, au moment où ceux-ci quittent Paris pour New York. En 1963, il continue à découper des meubles. C'est alors que Spoerri parle de son travail à Arman, qui s'en inspirera.

D'autres expositions ont lieu, soit dans l'atelier de Bauermeister, soit dans la galerie Lauhus. Elles concernent principalement l'architecture et le groupe du Nouveau Réalisme. Bauermeister propose une rencontre entre les différents arts. Elle regroupe les différentes tendances de l'avant-garde, avant de se lancer dans un contre-festival dans lequel la musique est privilégiée. « C'était mon idée, dit-elle dans un entretien du 29 octobre 1991 — avec Haro et Cardew et les amis. Nous fûmes tous de la même catégorie. Stockhausen au début resta très critique. Lorsque je lui demandai de donner des partitions pour l'exposition, il répondit : "Je ne suis tout de même pas un décorateur, ni un colleur de papier peint[172]." » Ce que Stockhausen refuse (quelle qu'en soit la cause !), d'autres l'acceptent, notamment Bussotti, Kagel, Cardew et Cage. Lorsque Cardew joue une pièce au piano, la partition est accrochée au mur et fait office de guide pour l'écoute[173].

Le samedi 26 mars 1960 consacre la première soirée-concert de musiques nouvelles. Paik commente l'événement dans une lettre à Vostell, publiée dans la revue *Décoll/age 6* (juillet 1967) : « Première nuit. Avec Helms (lecture), Mack et Piene (ballet de lumière, très bien joué), et le piano de Cardew dans une salle entièrement obscure. [...] Schwertsik a joué avec Cardew la *Variation* de Cage. » Tudor introduit quant à lui les compositeurs américains en Europe. Il assure la circulation et la promotion des œuvres, tandis que Bauermeister est

172 Cité *in Atelier Mary Bauermeister 1960-1962, op. cit.*, p. 23

173 À l'exemple de la partition de Morton Feldman, *Piano Three Hands*, photographiée par Peter Fürst

elle-même en relation avec différents lieux de création américains, principalement la New School, la Judson Memorial Church et le Living Theatre.

En 1954, Tudor fait ses débuts européens au festival de Donaueschingen (avec *34'46.776» / 31'57.9064»* de Cage). Ce concert est son premier scandale. En 1956 et 1960, il travaille à Darmstadt. « C'était une période très intéressante, souligne-t-il, et c'était amusant. Beaucoup de gens qui étaient stimulés par la composition étaient présents au même moment et il y avait aussi beaucoup d'échanges d'idées et d'impressions. [...] fondamentalement, je voulais communiquer à Darmstadt des idées qui étaient pour eux inhabituelles et montrer le meilleur de moi-même pour témoigner de ces idées. Je voulais aussi commencer à rassembler des œuvres pour mon retour à New York, où je me trouvais dans une situation opposée : jouer de la musique européenne que les gens n'avaient jamais entendue, aussi suis-je devenu un émissaire [...]. Cependant, mon premier objectif était d'aller en Europe pour jouer de la musique américaine[174]. » Tudor est donc le médiateur indispensable entre l'Europe et les États-Unis. D'une part, il joue les compositeurs américains, d'autre part, il fait connaître les œuvres jouées au Lintgasse 28 de l'autre côté de l'Atlantique. Pour assurer le succès d'une telle entreprise, Bauermeister préconise la présence de Cage, qui vient à plusieurs reprises dans l'atelier, entraînant derrière lui ses étudiants de la New School, Brecht et Higgins, et des compositeurs de musiques contemporaines et de danse, Young et Cunningham. Ce n'est pas non plus un hasard si les premières pièces jouées sont celles de Cage (*Music for Piano* et la *Variation N°1*) et de Feldman (*Piano Piece* et la *Piano Three Hands)*. Pour cette dernière œuvre, Bauermeister fait appel à l'interprète et compositeur David Behrman.

174 « I Smile When the Sound is Singing Through the Space », entretien avec Teddy Hultberg, Düsseldorf, 17 mai 1988

À la fin des années cinquante, Stockhausen est devenu une figure incontournable. Un certain nombre d'étudiants sont attirés par sa classe de composition, comme Young, Bussotti et Behrman. Cardew et Tudor assistent eux aussi régulièrement à cette classe, qui influence fortement Behrman ; il y compose *Canon*, sorte de palindrome produit par un pianiste et un percussionniste. Reflétant cette sorte d'architecture musicale que Stockhausen aime explorer à cette époque [175], cette pièce résulte de trois semaines d'intenses activités dans la classe de Stockhausen, dont le thème était le rapport entre musique et graphie. Un peu plus tard, Behrman sera influencé par les compositeurs américains. *Ricercar*, composé en 1961, manifestera cet esprit d'invention issu de Cowell et de Cage.

Contre l'IGNM

En mars ou avril 1960, Bauermeister envoie une lettre non datée à David Tudor [176], dans laquelle elle lui propose une série de concerts. Elle annonce ses intentions : « S'il vous plaît, pouvez-vous m'écrire quand vous viendrez à Cologne et à quelle date ce concert pourra se dérouler. Je souhaiterais le programmer en juin, lorsque l'IGNM aura lieu ; ce dernier fera entendre une "musique tellement terrible" (excepté le très bon concert avec Stockhausen + Kagel + Nono et un ou plusieurs avec Pousseur, Boulez, Berio, Ligeti ?). Ensuite, il y aura peut-être à Cologne d'importants critiques pour les compositeurs et je veux croire que leurs opinions rendront possibles de meilleurs

175 *Cf.* le CD de David Behrman, *Wave Train (music from 1959 to 1968)*, alga marghen, plana-B 5NMN. 020, 1998

176 Inventaire 1441, N°72, archives de Cologne

concerts dans le futur. » Tudor est présent lors de ce contre-festival, organisé du 15 au 19 juin 1960 dans l'atelier de Bauermeister et au festival officiel de Cologne.

Le contre-festival de l'Internationale Gesellschaft für Neue Musik est la seconde manifestation la plus importante de la période pré-fluxus en Allemagne[177]. Paik rappelle les faits dans la revue *Decoll/age 6* : « Tudor joua l'exécution européenne des compositeurs importants suivants : La Monte Young, Poem,,, [*sic*] avec chaise [*sic*, en anglais], joué avec A. Patterson. (c'était la première entrée en scène de Benjamin) George Brecht Card Piece for voice (Frau Kœnig, Frau Kagel, Frau Helms et Candel [*sic*] Musique de George Brecht. Musique de Toshi Ichiyanagi (titre oublié) water music de Cage. » Gottfried Michael Kœnig, Isang Yun, Frederic Rzewski, Günther Uecker, William Pearson sont parmi les personnes présentes.

La première pièce jouée a été le fameux *Poem for Chairs, Tables, Benches, etc. (or other sound sources)* de Young, composé en janvier 1960, avec la participation de Tudor, Schwertsik, Frank Amey, Cardew et Kagel. Deux pièces de Brecht ont également été interprétées par Patterson, Schwertsik, Helms, Ursula Kagel, Khris Helms, Mikky et Frank Amey. Il s'agit de *Card-Piece for Voice* (1959) et de *Candle-Piece for Radios* (1959). Le *Poem* et les deux compositions de Brecht relèvent de propositions verbales, que Jean-Yves Bosseur a définies de la manière suivante :

> « [...] la "partition verbale" ; dans ce cas, la partition écrite au moyen de mots, devient un "scénario" que les musiciens mémorisent et prennent comme base de leurs actions

177 *Cf.* Heinz-Klaus Metzger, « Festival und Contre-Festival », revue *Magnum*, N° 31, août 1960, p. 5-17. *Cf.* également le chapitre « IGNM-Fest in Köln und Contre-Festival im Atelier Bauermeister, 1960 », *in* Borio et Danuser, *Im Zenit der Moderne*, *op. cit.*, tome 2, p. 263-270

et réactions au moment du jeu ; le recours à un texte-partition s'est révélé comme une nouvelle manière d'envisager la transmission d'un concept musical, provoquant entre les interprètes un type de communication original, moins formalisé — puisque moins codé — faisant plus appel à la personnalité musicale de chacun que la notation traditionnelle, parce que moins préoccupé de fixer point par point chaque détail de la composition. [...] le compositeur devient le catalyseur d'une action musicale dont les conditions de base sont, certes, encore exposées par lui, mais où la partition, en tant qu'objet matériel qui vient s'interposer entre un musicien et ses partenaires, disparaît pour laisser les idées musicales évoluer dans un cheminement ouvert[178]. »

Les compositions de Brecht ont fait l'objet de nombreuses interprétations depuis leur création mondiale. Elles ont été jouées notamment lors du *Concert of new Music* (14 mars 1960), et à Darmstadt, lors d'un concert exécuté par Tudor, avec une autre pièce bien connue de Brecht, *Incidental Music* (1961)[179]. Au cours de ce concert (6 septembre 1961), le pianiste a interprété des compositions de Cage (*The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, 1942 ; *26'55.988*, 1954-55)[180],

178 *Le Sonore et le visuel*, Paris, Dis Voir, p. 20

179 Une photographie montre David Tudor en train d'empiler des cubes les uns sur les autres, au niveau des cordes du piano, cette action correspond à la deuxième partie de la composition.

180 Best. 1442, Nr. 32

Behrman (*Canons* pour piano et percussions, 1959-1960[181]), Ichiyanagi (*Stanzas*, 1961, dédié à Kobayashi), Riley (*Envelope*, pour violon et piano, 1959[182]), et enfin la célèbre composition de Young, *To Henry Flynt*[183].

Tudor, au cours de ce contre-festival qu'il a lui-même préparé, exécute une série de pièces de Bussotti—*Piano Pieces for David Tudor 1-5* (provenant de *Pièces de chair II*)[184]—, de Cage—*Water Music* (1952), *Variations* (1958)[185]—, d'Ichiyanagi—*Music for Piano* (#6 ou/et #7 et *Music for Piano #2*)[186], et enfin *For Pianist* (1959) de Wolff.

Avec *Water Music* (1952), un ensemble de signes donne à l'interprète la possibilité de se libérer de la seule condition sonore. Le jeu du musicien devient polyvalent à travers une forme de théâtre. Il s'agit d'utiliser une radio, des sifflets, une bassine d'eau et un jeu de cartes. Comme le souligne Jean-Yves Bosseur dans *John Cage*, « *Water Music* est en effet "une pièce musicale qui permet d'introduire des éléments visuels comme cela se passe au théâtre ; par exemple, en versant de l'eau d'une tasse dans une autre, en utilisant un sifflet

181 *Canons* fut le résultat de trois semaines d'intenses activités dans la classe de Stockhausen à Darmstadt (dont le thème fut *Musik und Graphik*). C'est une sorte de palindrome autant que de canon, avec deux musiciens, changeant de rôle au milieu de la pièce. Cette composition reflète cette sorte d'architecture sonore qu'affectionnait Stockhausen à l'époque. *Cf.* CD *David Behrman, Wave Train (Music from 1959 to 1968)*, Alga Marghen, plana-B 5NMN.020, 1998

182 Lettre de Tudor à Bauermeister, 12 septembre 1961, Francfort : dans cette lettre, il indique le programme et donne l'adresse de Kobayashi à Amsterdam.

183 Ou *X for Henry Flynt*, qui est plus tard devenue une pièce fluxus, sous le titre de *566 for Henry Flynt*, 1959, et par la suite exécutée aux concerts *Neo-dada in der Musik* et *Fluxus-Festival* de Wiesbaden.

184 Lettre de Tudor à Bauermeister, 25-05-60) Best. 1441, Nr. 46

185 Archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 72

186 Archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 46

pour demander de l'eau, en s'arrangeant pour que le sifflet descende dans l'eau et en sorte"[187]. » Au cours de ce contre-festival, Tudor a fait des bulles en soufflant dans l'eau à l'aide d'une paille. Le public a pu suivre le déroulement de la pièce, la partition étant exposée à côté du piano.

Dans les années cinquante, Cage conçoit des œuvres avec des transparents, véritables partitions à construire soi-même. Chaque réalisation est réellement unique. L'interprète peut superposer de façon variable le matériau graphique. Le hasard est ici fondamental, comme l'explique Cage à Roger Reynolds : « Dans le cas des opérations de hasard, on connaît plus ou moins les éléments de l'univers dans lequel on travaille, tandis que, dans l'indétermination, j'aimerais penser (mais peut-être puis-je me tromper et me cacher la vérité) que je suis en dehors de l'univers connu et que j'ai affaire à des choses qui me sont totalement étrangères[188]. »

Avec *Variations* (1958-1966, première composition d'une série comportant sept versions), c'est l'interprète lui-même qui effectue les opérations de production sonore. Il est personnellement responsable du devenir musical. Cette conception de la nouvelle interprétation en musique sera ensuite théorisée par Cardew, lors d'un autre concert dans l'atelier de Bauermeister. « Laissez-nous cuisiner nos sons » a-t-il affirmé. Voici comment se composent les instructions pour *Variations I, II et III* de John Cage :

« ... de matériau transparent...
... à mesurer ou à simplement observer...
... partiellement ou totalement séparés sur une scène adéquate...
... pour quelque nombre que ce soit d'interprètes...

187 Jean-Yves Bosseur, John Cage, Paris, Minerve, 1993, p. 36

188 *Op. cit.*, p. 50

... pour un ou n'importe quel nombre de gens accomplissant quelque action que ce soit...
... il n'est donné aucun moyen de mesurer le temps...
... toutes autres activités prennent place en même temps... »

Avec cette liberté, « Les perpendiculaires qu'il doit tracer, rappelle Bosseur, depuis chaque point jusqu'aux lignes (qui représentent en fait des propriétés acoustiques) sont comme la concrétisation progressive, la particularisation d'un événement dont on ne sait rien à l'origine si ce n'est qu'il va se produire[189]. » Trois ans plus tard, Cage reprend le même principe, des points et des lignes, et conçoit ses *Variations II*, avec trois feuilles transparentes. Ainsi, poursuit Bosseur, « Tout ce qui pouvait constituer ses limites—sa fonction d'instrumentiste, son passé musical, la subjectivité de ses émotions—devait tendre à s'effacer au profit d'un mode d'action imprévisible, expérimental. » Cet aspect expérimental ne se retrouve pas seulement dans les œuvres de Cage, mais aussi dans celles de Wolff, d'Ichiyanagi, de Brecht, de Bussotti, etc. L'élargissement des paramètres musicaux semble attirer de nombreux compositeurs.

Wolff laisse lui aussi une grande place au silence, à l'indétermination et à l'interrelation entre les interprètes. À la fin des années cinquante, il commence à incorporer des éléments variables dans ses compositions : *Duo for Pianists II* ne possède pas de partition, seulement des parties variées. Dans *Prose Collection*, ensemble de scénarii musicaux datant de 1968-1971, sa musique se présente comme des propositions de jeux : selon Pierre-Albert Castanet, « il demande—dans un paragraphe qui sert de partition—de ménager des portions d'espace variées entre les phases de jeu, d'écouter, d'être en phase avec les autres protagonistes ou alors d'être indépendant

189 *Loc. cit.*, p. 51-52

voire incontrôlé[190] ». Le texte devient une partition et semble anticiper sur des œuvres similaires de Stockhausen et de Cardew[191], avec sa *Scratch Music*. On comprend mieux, dans ce cas, l'intérêt de nombreux compositeurs pour des partitions verbales, la *Musique Intuitive* (1968-70) de Stockhausen par exemple.

Wolff est en effet, avec Young, l'un des principaux compositeurs à utiliser des partitions verbales, en ce sens que les instructions pour les interprètes sont données sous forme de texte. Ainsi, selon Dominique et Jean-Yves Bosseur, « À travers ces textes-partitions, le compositeur devient le catalyseur d'une action dont les conditions de base sont certes encore exposées par lui, mais où la partition, en tant qu'objet posé entre un musicien et ses partenaires, disparaît pour devenir un scénario d'actions et de réactions, sous-jacent à un moment de pratique musicale[192]. » *Play*, par exemple, est énoncé de la manière suivante par le compositeur : « Jouez, faites des sons, en courts éclats, aux contours clairs la plupart du temps ; tranquilles ; deux ou trois fois, déplacez-vous vers les autres et jouez aussi fort que possible ; mais dès que vous n'entendez plus ce que vous jouez vous-même ou ce qu'un autre joue, arrêtez-vous immédiatement [...][193] » Cette pièce a été écrite pour des personnes qui n'ont pas forcément une formation musicale. N'importe qui peut donc la jouer.

190 Pierre-Albert Castanet, « Earle Brown et la tendance aléatoire des années 50 aux USA », revue *Les Cahiers du CIREM*, N°18-19, décembre 1990-mars 1991, p. 27

191 *Cf.* P.-A. Castanet, « Esquisses pour un portrait de l'interprète de musique contemporaine », revue *Analyse musicale*, N°7, avril 1987

192 *Révolutions musicales. La Musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1986, p. 159

193 « Éléments pour compléter une interview », VH 101, N°4

Wolff compose aussi des partitions qui offrent à l'interprète la possibilité d'évoluer dans un jeu ou dans une sorte de puzzle. C'est le cas de *For Pianist*, où figurent des lettres disposées comme des formules algébriques, avec la possibilité de passer d'une formule à une autre. Il emploie également une technique de réplique : les décisions de chaque interprète sont influencées par ce que leurs partenaires jouent. Les chaînes d'événements sonores, d'actions et de réactions donnent alors à la musique un caractère improvisé. *For Pianist* est donc parfaitement intégré au contre-festival et correspond aux jeux musicaux présentés à Darmstadt.

Tudor et Cage ont introduit la musique de Wolff aux *Ferienkurse* (3 août 1958, « Konzert für zwei Klaviere », l'année même de la fameuse conférence de Cage, *Composition as Process*). Selon Borio et Danuser, *Duo for Pianist I* (1957) et *II* (1958) ont aussi été traités comme une « pensée des flux continuels[194] », proche en cela des jeux musicaux fluxus.

Les pièces pour piano de Ichiyanagi relèvent, comme celles de Wolff, d'une attention particulière, liée au graphique et aux instructions pour l'interprète. La *Music for Piano N°7* (mars 1961) est en cela exemplaire, comprenant une partition et une page d'instructions, dont voici les termes :

> « Lire la partition vers le bas, de n'importe quel côté, dans la position de la longueur verticalement. Horizontalement, les lignes fines écrites indiquent la hauteur approximative ; comme au piano, très haut à droite et très bas à gauche. L'interprète peut jouer n'importe quel nombre de notes, mais simultanément tel un son d'une étendue donnée, lequel

194 Gianmario Borio et Hermann Danuser, *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*, *op. cit.*, tome 2, p. 229. *Cf.* également Christian Wolff, « Über Form », revue *Die Reihe*, Vienne, 1960, p. 28-29

est approximativement indiqué par la ligne fine (par exemple, dans le cas d'une longue ligne), l'interprète peut jouer un cluster, utilisant l'entière gamme couverte par la ligne, ou il peut jouer n'importe quelle note à l'intérieur de l'étendue indiquée par la ligne. »

Les lignes horizontales pleines sont des indications de durée. L'interprète choisit entre un cluster ou une note. D'autres lignes indiquent la durée et l'harmonie, notamment les lignes horizontales en pointillés :

« L'harmonie est signifiée par des lignes composées de points. Dans ce cas, l'interprète enfonce la touche silencieusement [...]. Les motifs écrits au centre de la partition correspondent aux lignes fines sur les côtés. L'espace blanc se rapporte à la touche blanche. L'espace noir à la touche noire. Le motif en bande représente la combinaison de touche blanche et de touche noire. Quand les motifs sont divisés : dans ce cas, la moitié supérieure de la ligne fine peut être jouée sur la touche noire et la partie inférieure, sur la touche blanche. »

À l'horizontale, donc, on trouve deux types de lignes, pleines et en pointillés selon la hauteur et l'intensité, jeu de notes ou cluster. À la verticale, la page de partition est divisée en deux par de longues lignes parallèles, lesquelles renferment des formes circulaires et des petits carrés, qui correspondent eux aussi à un jeu précis :

« Le petit cercle signifie un son obtenu par une autre source que le clavier. Le cercle blanc indique un son long et le cercle noir un son court.Le petit carré indique un son obtenu par une autre source que le piano. Le carré blanc indique un son long et le carré noir un son court. »

Suite à cette série d'explications sur les graphies de la partition, Ichiyanagi donne trois possibilités de jeu permettant une infinité de combinaisons indéterminées (jeu au piano, avec les touches, le couvercle, les cordes ou la caisse, jeu avec d'autres objets ou instruments) :

> « La composition peut être interprétée des trois manières suivantes :
> 1. Jouer les dix pages de partition d'un côté.
> L'interprète peut déterminer la longueur temporelle optionnelle de chaque page.
> 2. Jouer les dix pages des deux côtés en tournant la partition du haut vers le bas. L'interprète peut déterminer la longueur temporelle optionnelle de chaque page.
> 3. Accumuler librement les dix pages les unes après les autres. Aussi chaque page est-elle seulement lue en partie. L'interprète peut changer l'ordre ou tourner la partition du haut vers le bas, dans la même position,pour continuer la pièce.
> Les dynamiques, l'usage des pédales sont laissés à la discrétion de l'interprète. »

Le compositeur a compris les mécanismes d'écriture et de conception musicale ou méta-musicale de Cage[195]. Mais si la *Piano Piece N°7* contient tout de même dix pages de partition, celles de Brecht ou de Young (dans le cas du *Poem*) ne comportent que des instructions.

Le 16, 17 et 18 juin, Paik exécute son *Hommage à John Cage*. Les soirées sont ensuite consacrées à la lecture du *Manifest* de Heinz-Klaus Metzger et à l'interprétation de *Pearson Piece* de Bussotti (16 juin), pièce élaborée à partir d'un poème intitulé *eine Hommage an Apollo* dont l'auteur est Pearson lui-même.

195 *Cf.* Ryosuke Shiina, « Le Paysage japonais à travers Cage », Revue d'Esthétique nos 13-14-15, 1987-1988, Toulouse, Privat, numéro consacré à John Cage, coordonné par Daniel Charles, p. 429-440

Pearson est né en 1934 dans le Tennessee. En 1956, il étudie le chant à l'université de Louisville et reçoit une bourse pour rejoindre la Kölner Musikhochschule. Il s'installe alors définitivement en Allemagne où il devient un excellent interprète des compositeurs contemporains Fortner, Bussotti, Henze, Kagel, Stockhausen ou Ligeti. Il était encore étudiant à la Musikhochschule lorsqu'il a écrit le poème que Bussotti a mis en musique.

Créée en 1959, cette œuvre, comme toutes celles que Bussotti compose à cette époque, est une sorte d'étude graphique. En effet, la sixième page est totalement libre. Le graphisme se fonde sur deux cercles, le plus petit étant imbriqué dans le second. Le premier, destiné au chanteur, est formé d'une portée traditionnelle, couverte de lettres tirées du poème, tandis que sur le grand cercle du pianiste, des notes sont placées sur les portées. Les notations ne donnent que la hauteur, une ligne indépendante caractérisant le rythme. *Pearson Piece* est donc composée de deux systèmes qui s'interpénètrent. Cette pièce est aujourd'hui injouable, car le poème est perdu, et les mots sont tellement dispersés dans l'organisation de la partition qu'une reconstruction semble définitivement impossible.

La dernière soirée est consacrée aux œuvres de Bussotti : *Dai Sette Fogli / Per Tre Sul Piano*, *Lettura di Braibanti per voce sola*, *Cœur (Aspects) pour batteur*, *Pearson Piece*, et enfin, *Song for Voice and Piano on a Poem of William Pearson*[196]. Le tout est interprété par Pearson au chant, Caskel à la percussion, et Aloys Kontarsky, Cardew et Bussotti au piano. Celui-ci présente ses *Musik Zeichnungen* (Graphies musicales), que Stockhausen a appelées *optischer Zeichensysteme* dans son texte « Musik und Graphik » : « La profession de compositeur est aussi celle d'un écrivain », écrit-il, à l'instar de Hans Günther Helms qui propose quant à lui une forme d'écriture autonome (*realakustisch polyphonen Struktur*, selon G. Borio et H. Danuser), c'est-à-dire une forme à lire *(gelesener Musik)* ou à entendre *(gehörter Musik)*.

196 Archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 73

Bussotti a étudié le violon avec Margherita Castellani, l'harmonie et le contrepoint avec Roberto Lupi et le piano avec Luigi Dallapiccola. De 1949 à 1956, il approfondit ses études de composition. De 1956 à 1958, il vit à Paris où il rencontre Boulez et Metzger, ce qui le conduit tout naturellement à Darmstadt. Il y rencontre Cage. Bussotti est non seulement compositeur, mais aussi peintre, poète et metteur en scène. Ce sont ses peintures et ses partitions graphiques qu'il expose dans l'atelier de Bauermeister. Son oncle et son frère, tous deux plasticiens, ont joué en effet un rôle important dans son apprentissage de compositeur, au cours duquel il avait rencontré le poète Aldo Braibanti (plusieurs pièces ultérieures lui seront dédicacées).

Très vite, Bussotti dépasse le système sériel et s'oriente vers des méthodes aléatoires, ce qui le mène vers des expériences théâtrales extrêmes, inspirées du néo-dadaïsme. Mêlant notations et graphismes, ses œuvres, quand on suit les indications d'exécution, permettent des actions théâtrales. *Pièces de Chair II* (1960), cycle vocal très personnel, emploie les techniques aléatoires cagiennes.

Entre 1958 et 1962, Bussotti écrit des pièces dans lesquelles apparaissent peu à peu des éléments extra-musicaux, liberté syntaxique dans *Breve* (1958-1972, pour ondes Martenot), abandon de la technique sérielle dans *Due Voci* (1958), naissance d'une notation picturale dans les *Sette Fogli*, dont font partie *Cœur* pour batteur [197], et *Per Tre Sul Piano* pour pianoforte (Biennale de Venise, 1960), *Lettura di Braibanti* pour voix [198], ou encore *Mobile Stabile* [199]. Toutes ces pièces,

197 Première exécution Darmstadt 1959, Christoph Caskel, dédié à Max Neuhaus

198 Darmstadt, 1960, William Pearson, dédiée à Henri Pousseur

199 1959, pour guitare plus chant et pianoforte, dédié à Cornelius Cardew, première exécution Londres, 1960

sauf *Couple*[200], se caractérisent par une durée indéterminée. Les deux cycles, *Pièces de Chair II* et *Dai Sette Fogli*, le mènent à l'une de ses œuvres majeures, *La Passion selon Sade* (1966). En 1962, il organise avec Frederic Rzewski[201] un duo de musique expérimentale et présente avec Chiari une exposition de partitions graphiques, *Musica e segno*. À partir de « dessins musicaux », il incite l'interprète à des réactions musicales et gestuelles, effaçant la distinction entre composition et exécution. Bussotti explique les principes de la notation graphique, « Une fois dépassé [...] le choc d'une première vision déconcertante susceptible seulement d'engendrer charme et doute, la double intention devient claire : d'un côté, l'utilisation du répertoire de symboles traditionnels dans un contexte inédit, ce qui provoque des polyvalences de signification en forçant le sens habituel et surtout en orientant la mise en page selon les principes d'un usage courant dépassé comme la décomposition temporelle subdivisée en valeurs arithmétiques à laquelle se substitue une libre appréciation optique des durées dans l'espace de la page. D'autre part [...] naît l'invention autonome de signes absolument nouveaux qui maintiennent avec le signe scolastique une relation seulement allusive qui, dans les cas extrêmes, se trouve réabsorbée et disparaît finalement derrière les apparences musicalement indéchiffrables des pictographies authentiques[202]. » La graphie des partitions ne relève d'aucun standard. Elle n'est parfois accompagnée d'aucune indication de hauteur, de durée, de dynamique, de timbre... Les interprètes se laissent simplement guider par cette pictographie et imaginent le mouvement, les sons,

200 Pour flûte et piano, Darmstadt, 1959

201 Né en 1938, Frederic Rzewski est très vite influencé par Cage, Wolff, Behrman et Tudor, et fonde dans les années soixante le MEV (Musica Elettronica Viva) avec Alvin Curran et Richard Teitelbaum

202 Sylvano Bussotti, *Omaggio Sylvano Bussotti*, Éditions Ricordi, Milan, 1991

le contexte même de la composition, si bien que l'interprète joue un rôle autrement plus fondamental que celui du compositeur. L'amplitude graphique possède des effets insoupçonnés sur l'amplitude sonore, un trait fin peut être joué plus faiblement qu'un trait fort, une ligne montante permet un son aigu et une descendante un son grave. Si la transcription se fait par la graphie, la partition possède aussi des qualités visuelles, en noir et blanc ou en couleur, avec des mots, des symboles musicaux et même des instructions qui redéfinissent la partition traditionnelle de musique. Celle-ci se rapproche considérablement de certaines poésies visuelles ou concrètes. Cette proximité entraîne une liberté sans précédent pour l'interprète. Composer revient à inventer une écriture personnelle totalement libre.

Cette exemption se retrouve autant dans les *Dai Sette Fogli* que dans les *Pièces de chair*. En effet, la seconde série d'œuvres vaut à Bussotti la désapprobation des autres compositeurs, lors des premières de Darmstadt. Les *Five Pieces for David Tudor*[203] révèlent un éclatement des notations et des portées (*Piano Piece for David Tudor 1*, 1er mai 1959). Boulez a été le plus violent dans sa critique, non seulement dans son essai *Penser la musique aujourd'hui*, mais aussi dans un enregistrement audiophonique conservé à Darmstadt :

> « De tout cela, je retiens, au premier chef, l'anecdote, et la leçon des surréalistes — en sens contraire — ne semblerait pas encore tout à fait comprise et assimilée. Le seul acte vraiment révolutionnaire, prétendait Breton, est de descendre dans la rue avec un revolver et de tirer sur les passants. Nous transformerions ce propos en disant que la vraie musique

203 Sur le concert de *Five Pieces for David Tudor*, à Darmstadt, *cf.* Ernst Thomas, « Klänge für das Auge ? Gefährliche Doktrinen auf den Darmstädter Ferienkursen » *in Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.09.1959

révolutionnaire serait de venir dans une salle de concert
et de tirer sur les auditeurs. Ce serait leur dernier concert.
Ce serait le choc à sa plus extrême puissance. Malheureusement,
jusqu'ici, une telle révolution n'est guère possible — peut-être
seulement par suite de malentendus entre l'acteur
et les spectateurs. Au lieu de cet acte fondamental, nous n'avons
donc que des anecdotes de choc qui subissent mal la répétition.
Naturellement je noircis un peu — mais si peu — la situation[204]. »

Aucun guide et aucune explication n'accompagnent le jeu musical. Le pianiste doit simplement interpréter l'œuvre. Il ne se contente pas d'un suivi précis de la partition. Il devient le second créateur, parce que l'œuvre possède de nombreuses zones indéterminées. Cependant, de telles notations, fondées sur des microstructures, sont en fait souvent plus précises que le registre de notation habituel. Les *Pièces de chair II* sont un cycle de mélodies composées entre 1958 et 1960, dans lesquelles le piano joue un rôle fondamental. Quatre parties du cycle sont consacrées exclusivement à cet instrument. Deux sont complètement écrites en notation graphique (les troisième et quatrième parties). Le tracé des lignes horizontales indique les fréquences du piano, de l'extrême aigu (en haut), à l'extrême grave (en bas). À l'horizontale, les lignes décrivent les durées de chaque fréquence. L'interprète peut pour chaque ligne tenir différentes conduites. Certaines sont droites, d'autres interrompues par des blancs, d'autres encore sinueuses. La finesse ou l'épaisseur du trait indique la dynamique ou l'intensité des sonorités correspondantes, à partir des lignes ou de certains agglomérats. Toutes les parties du piano, touches, cordes, caisse, pièces métalliques, sont sollicitées pour le jeu. À côté de ces éléments purement graphiques, le compositeur a ajouté des

204 Cité par Gianmario Borio et Hermann Danuser, *Im Zenit der Moderne*, *op. cit.*, tome 2, p. 269 (enregistrement audio)

éléments essentiellement musicaux, séquence, fréquence, timbre, durée et intensité, ce qui demande de la part de l'interprète, invité à faire des choix dans le cheminement, de nombreuses modalités de lecture [205]. Quant à la mention *for David Tudor*, ce n'est nullement une dédicace, mais seulement une indication pour le choix de l'instrument. Pour les *Sette Fogli*, sa « collection occulte », précise-t-il, Bussotti développe des jeux d'expérimentation fort différents, avec des signes musicaux conventionnels et d'autres inventés, pour les cordes dans *Pre tre sul piano*, des pizzicati très denses, des claquements de corde avec l'ongle, des glissandi ; avec les touches, parfois enfoncées sans jouer, des clusters exécutés avec l'avant-bras (du coude vers la main en descendant vers le grave) ; et aussi des claquements du couvercle, des percussions sur la caisse (avec ou sans résonance), et enfin, la possibilité d'utiliser des objets pour heurter l'instrument.

Les différentes musiques évoquées dans ce chapitre relèvent toutes d'un propos commun. Interdits d'interprétation à l'IGNM, les artistes, dont toutes les œuvres sont indéterminées, envisagent avec beaucoup de liberté d'autres conditions musicales. C'est dans cette optique que des soirées ont été envisagées, menant à une rencontre entre les musiciens de l'avant-garde et la mouvance fluxus. Si Ichiyanagi, Paik et Brecht acceptent de participer aux festivals suivants, Wolff et Bussotti gardent leur liberté. Après ce contre-festival, d'autres manifestations ont été organisées.

Le jeune compositeur Michael von Biel envisage lui aussi un concert dans l'atelier. Le 19 juillet 1962, Maciunas envoie une carte postale à Paik, dans laquelle il indique que « Von Biel est venu à Cologne

205 Notamment dans la *Piano Piece for David Tudor 4*, adaptation pianistique du 27.03.59, d'après un dessin de 1949

(pour prendre d'assaut le studio de Bauermeister)[206]. » Von Biel réalise les soirées du 26-28 septembre 1962. Deux ans plus tard, il tentera de monter, sans succès, un nouveau concert dans l'atelier. Ces concerts[207] en trois soirées de septembre 1962 n'auront pas de suite. Entre-temps, von Biel envoie de Londres une lettre non datée (autour du 30 août) à Bauermeister. Il indique dans ce texte les procédures de jeu. Le 2 octobre 1962, il précise que « La structure et la philosophie de cette musique sont connues, les attraits provisoirement embroussaillés, les effets usés. » Il témoigne pourtant d'un certain enthousiasme pour cette musique. Lors de ce concert sont jouées des pièces de Cage (*Variations* et *59 ½ for Strings Player*, 1953[208]), de Cardew (le fameux *Octet' 61*), de Feldman (*Projection 4* et *Piano Three Hands*, celle-ci ayant déjà été jouée dans l'atelier le 26.03.1960) et de Von Biel[209].

Cardew exécute au mois de juin une série de compositions au piano[210] dans la galerie Lauhus. Paik, Patterson et le critique du *Kölner StadtAnzeiger*, Siegfried Bonk, sont présents. Dans le programme, Cardew insère un texte, rédigé en anglais et en allemand, sur la nouvelle interprétation de la musique :

206 Carte postale en anglais, correspondance Paik, Archives Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

207 Programme : archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 47

208 Pour cette pièce, Cage invente un code de lecture, tenant compte de la physiologie de l'instrument à cordes. Horizontalement, on trouve des valeurs chronométriques et l'espace de jeu est divisée en quatre parties. Pour plus de renseignements, *cf.* Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, *op. cit.*, p. 39-40

209 *Book for 3*, dont il existe deux versions, l'une pour trois pianos (1961) et l'autre pour trois instruments à cordes, 1962.

210 15 juin - 18 juin 1961 : Cornelius Cardew joue Feldman, Cage, Wolff, Earle Brown, La Monte Young, Stockhausen, Kagel, Bussotti et Cardew, Galerie Haro Lauhus, Cologne (reprise du concert : Paris, Salle de l'École Normale de Musique, mardi 20 juin)

« Le travail de ces compositeurs [...] met un peu l'interprète dans une position finalement différente. Ils lui ont donné quelque chose qui est vaguement nommé "liberté", "responsabilité", etc. ; ils lui ont donné un rôle actif dans la configuration de leur musique. Il est encore un interprète, mais dans un sens plus étendu du terme.
La "Formalisation" ne peut pas être inséparable de l'idée d'une musique qui est générée plus ou moins par un interprète. Mais depuis que la majorité des compositeurs compte sur les publications et sur les imprimés qui circulent, pour propager leur musique auprès des musiciens, la formalisation est devenue nécessaire et a pris la forme de notations particulières multiformes, résultat de son application paradoxale.
Ces notations montrent une grande diversité, une richesse et une imagination, mais je les vois comme inessentielles au processus de production musicale. J'ai tenté autant que possible de rendre superflue la formalisation dans ma musique.
Le champ de la notation, d'un côté, est le terrain de jeu du compositeur. Les instruments sont, de l'autre, son atelier.
Je réalise que pour de nombreux compositeurs, la formalisation est devenue *essentielle* pour travailler le processus ; et c'est une situation que l'interprète cherche à sauver (c'est sa responsabilité).
Je réalise qu'une notation conduit aux sons ; mais les sons mènent aussi aux sons, et leur connexion est implicite et évite le saut qualitatif (du signe au son), conférant à la musique moderne son "obscurité profonde".
détail [item] : l'interprète peut faire ce qu'il aime.
(Ce n'est pas seulement le compositeur qui est limité.)
détail : je ne suis pas à la recherche de votre critique ou de

votre admiration, mais plutôt de votre sympathie — ou de votre mécontentement.
détail : laissez-nous cuisiner nos sons, les mélanger,
les réchauffer, les manger chauds, même les rendre froids,
si votre goût est ainsi.
détail : je ne fais rien qui ne soit déjà donné, ni ne fais rien de nouveau. »

Les premières musiques de Cardew sont une exploration radicale de l'indétermination. Il développe, à la suite de sa collaboration avec Stockhausen, de nouvelles techniques compositionnelles, utilisant une notation flexible et une ouverture sans partage. Il encourage les interprètes pour qu'ils deviennent les auteurs de ses propres réalisations. C'est le sens de ce texte : l'interprète peut faire ce qu'il aime. Il n'est donc pas soumis au contrôle du compositeur.

La musique américaine, par son aspect informel ou son extrême répétitivité, ouvre la porte à de nouvelles réalités physiques des sons, au passage du temps et à la dynamique de l'exécution, perspectives radicalement différentes de la musique sérielle, avec ses contrôles compositionnels rigides et complexes. Si certains compositeurs européens, tel Stockhausen, permettent un degré de liberté ou d'évolution à l'intérieur du schéma compositionnel, ils sont encore fort loin des recherches américaines. Cardew, au contraire, explore le hasard avec une grande liberté. Sans restreindre le champ d'expérimentation, il l'étend à de nouvelles directions. Le cas des œuvres *Autumn' 60* et *Octet' 61 for Jasper Johns* est exemplaire. Il conçoit ces deux œuvres non seulement en libérant le son de la notation et du contrôle de la part du compositeur, tel qu'il le préconise dans son texte sur la formalisation en musique, mais aussi en créant de nouvelles procédures pour les interprètes. Il les invite même à devenir des collaborateurs actifs du compositeur

(« laissez-nous cuisiner nos sons, les mélanger, les réchauffer, les manger chauds, même les rendre froids, si votre goût est ainsi »). Ces deux œuvres ouvertes trouvent leur point d'aboutissement dans la partition graphique *Treatise* (1963-67), composée essentiellement d'éléments musicaux non spécifiques, auxquels les interprètes doivent trouver leur propre réponse musicale. Ainsi, il est dit qu'« Aucun joueur ne sait ce qu'il joue ; chacun doit le trouver pour lui-même en lisant la partition. » (*Treatise Handbook*, p. XIII) Cardew a tenté de concevoir des cheminements flexibles, de laisser l'interprète faire sa propre cuisine, de stimuler son imagination et son ingéniosité, ouvrant certains aspects de la musique qui, traditionnellement, sont sous le contrôle absolu du compositeur. Les hauteurs sont souvent écrites, mais la durée et l'articulation sont traitées plus librement. Les notes ne sont pas confinées dans un cadre métrique strict. La flexibilité rythmique est toujours encouragée. Les tempi ne sont pas déterminés par une échelle abstraite, de valeur chronométrique, mais sont relatifs à la situation et à la perception propres des interprètes. On peut reconnaître ici certains principes mis en œuvre par les compositeurs américains, notamment les éléments graphiques qui suggèrent les degrés d'activité, de continuité, de différenciation ou de dynamique ou la possibilité d'écoute et de réponse sonore. Ils visent la production sonore, mettant ainsi en jeu l'improvisation et incluant aussi bien des musiciens amateurs que des artistes visuels.

Wewerka, présent lors de cette soirée de juin, a par la suite envoyé une lettre à Young, dans laquelle il indique : « Cher La Monte Young ! Il y a quelques semaines, j'ai entendu une interprétation de Cardew, jouant votre [*peace for A. F.*] [*sic*]. Depuis cela résonne dans ma tête[211]. »

211 19.07.61, Archives Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, correspondance Wewerka

Néodada ou fluxus ?

Cependant, le travail expérimental en termes de musique est toujours vivace [212]. Après Russolo et Cage, l'aspect concret de la musique sera réexaminé par Maciunas, qui élabore le concrétisme musical : « Il me semble que les festivals et les livres fluxus doivent davantage pencher vers le néodada/musique action/musique concrète, à tout le moins. Et je crois qu'à l'avenir nous devrions éliminer toutes les pièces non "action", non "néodada", non "concrètes" [...] [213] » Il cherche à analyser le son concret et le son abstrait, et à les comparer. Le premier peut être considéré comme matériel, le second comme immatériel et artificiel, si bien que l'œuvre concrète nécessite le rejet de toute prédétermination formelle. Cette conception se rapproche des *methods & processes* de Patterson, de la *Décollage Musik* de Vostell ou de l'*action music* de Paik. Le concrétisme évalue les possibilités d'un art vivant ou, selon Simon Shaw-Miller [214], d'un concert de la vie quotidienne. L'art concret de Maciunas, qui n'est pas celui de Max Bill, correspond à ce qu'il va bientôt nommer néodada, avant d'utiliser précisément le terme Fluxus, pour se différencier du mouvement historique. Pour choisir entre ces deux

212 Le 30 septembre 1961 fut organisé *The 25-Years Retrospective Concert of The Music of John Cage*, reprise européenne du fameux concert rétrospectif, dédié à John Cage, galerie Haro Lauhus, Cologne

213 Lettre à Paik, autour du 15 août 1962, archives Sohm

214 « Concert of Everyday Living : Cage, Fluxus and Barthes, Interdisciplinary and Intermedia Events », revue *Art History, Journal of the Association of Art Historians*, Oxford, Blackwell Publishers, vol. 19, Cambridge, mars 1996/1, p. 9

termes, Maciunas a consulté Raoul Hausmann[215], alors résidant à Limoges. Celui-ci répond à sa question : doit-on utiliser les mots néodada ou fluxus ?

> « Cher Monsieur Maciunas,
> Merci beaucoup pour votre aimable lettre.
> Je note avec beaucoup de plaisir ce que vous dites sur les néo-dadaïstes allemands — mais je pense tout de même que les Américains ne doivent pas utiliser le terme « néo-dadaïsme » parce que « néo » ne signifie rien et « isme » est démodé. Pourquoi pas simplement « Fluxus » ? Ça me semble bien meilleur, parce que c'est nouveau, et que dada est historiquement daté.
> Je suis en correspondance avec Tzara, Huelsenbeck et Hans Richter concernant cette question, et tous déclarent « le néo-dadaisme n'existe pas »...
> [...]
> P-S Si je regarde votre programme musical (pour le festival proposé) je sens que c'est futuriste-bruitiste et non-dadaïste[216]. »

Cette réponse est envoyée tout juste avant le premier festival fluxus. Une seconde lettre est envoyée le 3 janvier 1963. Le ton de la lettre est alors plus sévère :

215 Les deux lettres de Hausmann sont citées dans l'ouvrage de Emmett Williams et Ann Noël, *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1997, p. 40-41

216 Lettre de Raoul Hausmann à George Maciunas, 18 novembre 1962, Limoges, France, collection Larry Miller et Sara Seagull

« Cher Monsieur Maciunas,
Je ne suis pas un Néo-dadaïste et je ne peux en être un.
Je (voudrais) être très enchanté d'écrire un livre à propos du dada réel (pour une édition Fluxus) parce que toute la littérature sur le sujet est plus ou moins insatisfaisante, mais je suis sûr que je ne peux pas persuader M. Tzara de donner quelques-uns de ses documents secrets. Quand je lui parle de ma correspondance avec vous, il ne répond pas, parce que pour lui dada est mort en 1923 et que personne aujourd'hui n'a le droit de faire revivre cela ou de s'appeler néo-dadaïste[217]. »

C'est donc en référence au mouvement historique Dada que le terme Fluxus est adopté, donnant naissance, selon Hausmann, à un compromis entre futurisme et Dada. Les dadaïstes ont bien mesuré la différence entre les deux positions. C'est ce que fait remarquer Bernard Lamarche-Vadel : « Le caractère multi-média, théâtral parfois, et provocateur souvent de ces activités a permis, aux yeux de certains, l'assimilation de Fluxus à un néo-dadaïsme. À mes yeux, c'est un tort, Dada milite en faveur de l'anti-art, du non-sens, d'un terme, et de son contraire, dans un esprit qui se veut être la réalisation absolue de la négation. Telle n'est pas l'affirmation vitaliste de Fluxus, basée sur les notions d'expérience, d'événement, et surtout d'art total[218]. » Toutefois, Hausmann fournit des documents pour une boîte fluxus, tandis que Richard Huelsenbeck, l'ancien chef de file dada berlinois, est en relation avec les artistes américains. Fluxus est dès lors habité par un nouveau concrétisme, sans être à l'image du groupe historique. Selon Arnaud Labelle-Rojoux, Fluxus est effectivement différent de Dada :

217 Lettre-réponse de Raoul Hausmann à George Maciunas, Limoges, France, collection Larry Miller et Sara Seagull

218 *Joseph Beuys, is it a bicycle ?*, Paris, Marval, 1985, p. 33

« La force provocatrice de Dada tient d'abord au contexte guerrier dans lequel il s'est développé. Celui de Fluxus, le début des années 60, qui est plutôt ressenti comme un temps de confort anesthésique [...] appartient davantage à l'univers montant de la contestation globale de la société dite de consommation. Flynt et Maciunas sont sans doute plus proches des situationnistes, lorsqu'ils dénoncent le culte de la culture assimilée à un produit, au profit de la créativité au nom de la vie, que de Dada [...]. Ni frénétiquement révolté — au sens où l'est Dada — ni révolutionnaire — au sens où le surréalisme de Breton clairement engagé politiquement aspire à l'être —, Fluxus n'apparaît pas pour autant moins radical et opiniâtre dans son inaccommodement fondamental à ce qui dans le monde asphixie la créativité de l'homme ou nie son existence [219]. »

Une autre référence peut être évoquée, celle de l'exposition si fondamentale de Dada, *Dokumente einer Bewegung*, que Paik et Vostell ont vue à Düsseldorf. Ils ont ainsi découvert Schwitters et Duchamp. Puis le mot néodada a reflété un état d'esprit dans le vent, depuis qu'il a qualifié aux États-Unis les œuvres de Robert Rauschenberg, Allan Kaprow et Jasper Johns.

219 « Fluxus Mordicus », revue *Java* N°6, Paris, 1991, p. 37 et p. 40

CHAPITRE V

Préludes à de nouvelles musiques

Décollages Collages

En mai 1962, Maciunas arrive à Cologne et demande à Paik et à Vostell de collaborer à Fluxus. Paik lui fait rencontrer Bauermeister, Patterson, Stockhausen, Wilhelm, Emmett Williams, Welin... L'aventure fluxus peut donc commencer, d'abord sous le terme de néodada, puis sous les auspices de Fluxus, lors du premier festival à Wiesbaden. Au cours des premiers mois en Allemagne, Maciunas découvre un univers en pleine effervescence, semblable à celui de New York.

Peu auparavant, le 14 mai 1961, Lauhus avait organisé une exposition et un concert qui, selon Patterson, semblent marquer le début de Fluxus. Les œuvres présentées ont eu un impact certain sur la suite des festivals[220]. Il s'agit de *Situationen für 3 Klaviere*, *Duo für Stimme und Streicher*, *Kompositionen für Papier*, *Décollages Solo für Wolf Vostell*, avec Patterson, Vostell, Francis Coppieters, Dusko Gojdovic, Heidrun Klemencic et le chanteur Pearson. Vostell expose ses *Décollages Collages*, du 15 au 28 mai. Le concert, qui a eu lieu avant la soirée de vernissage, œuvre lui aussi dans le principe du décollage, concept opératoire pour Vostell.

Patterson est né en 1934 à Pittsburg, États-Unis. Après une formation musicale classique, il devient contrebassiste de l'Orchestre symphonique de Halifax (1956-1960) et joue dans l'Orchestre philharmonique d'Ottawa (1959). Il mène aussi des recherches musicales au National Research Center. Il possède donc une solide formation classique. En 1960, il incorpore le septième orchestre symphonique de l'armée américaine en Allemagne. De 1960 à 1962, il vit à Cologne et commence des expérimentations avec du papier. Le texte générique des *Kompositionen für Papier* est « Pièce pour papier : Improvisation avec papier ». En 1962, il prend le chemin de Paris, où il

220 Benjamin Patterson, « Ich bin froh, dass Sie mir diese Frage gestellt haben », revue *Kunstforum*, vol. 115, septembre-octobre 1991, p. 166-177

expose avec Robert Filliou, *Puzzle Poems*, et publie *Methods & Processes*. Le 3 juin 1962, il fait un *24 Stunden-Tour*, avec Filliou, tandis que Vostell exécute son *Cityrama II*.

Les partitions de Patterson sont des esquisses dans lesquelles sont tracés les déroulements acoustiques et optiques. À plusieurs reprises, Patterson a exécuté *Paper Piece* en Allemagne. La matière première est traitée à la fois comme un objet sonore et comme une forme visuelle. Dans la collection de Bauermeister, on trouve un exemplaire de cette partition, qui a été rédigée (en langue allemande) lors d'une exécution dans l'atelier de Bauermeister[221]. La version anglaise date de septembre 1960. Les deux textes ne se distinguent que par quelques détails ; ce sont des pages d'instructions.

« *Paper Piece*. septembre 1960, Cologne
Instrumentation
15 feuilles de papier par exécutant, approximativement
de la taille d'un journal, qualité variée, journal,
papier de soie, carton léger, coloré, imprimé ou brut
3 sacs en papier par exécutant, qualité, taille et forme variées
Durée : 10 à 12 ½ minutes
Procédure :
7 feuilles sont utilisées
SECOUER
BRISER - les bords opposés de la feuille sont fermement agrippés
et brusquement secoués séparément
DÉCHIRER - chaque feuille est réduite en particules de moins
de $1/10^{e}$ de l'original
5 feuilles sont utilisées
FROISSER

221 Benjamin Patterson, *Papier Stück für 5 Spieler*, retranscrite dans Fluxus, *Aspekte eines Phänomens*, catalogue Wuppertal, 1981, p. 153

CHIFFONNER
METTRE EN BOULE - choc entre les mains
3 feuilles sont utilisées
FROTTER
RÉCURER
TORDRE - tordre sévèrement pour produire un craquement sonore
3 sacs sont utilisés
POUF - gonfler avec la bouche
PAN !
les dynamiques sont improvisés dans les limites naturelles du ppp approximatif du twist et du fff du pop ! chaque exécutant sélectionne par avance, arrange les matériaux et les séquences des événements. l'arrangement de séquence ne peut pas seulement être rapporté à un ordre général-feuille N°1 SECOUER, BRISER, DÉCHIRER ; N°2 FROISSER, CHIFFONNER, METTRE EN BOULE ; N°3 POUF, PAN ! — l'ordre interne peut aussi être considéré — TORDRE, RÉCURER, FROTTER. la méthode d'exécution doit être marquée sur chaque feuille. »

L'exécution de *Paper Piece* nécessite quinze feuilles de papier journal et cinq sacs. La partition renvoie à différentes possibilités de traiter la matière cellulosique. Les feuilles peuvent être froissées, déchirées ou réduites en petits morceaux. Les sacs sont gonflés comme des ballons de baudruche, puis éclatés ; la durée est de dix à douze minutes environ. La pièce fait partie d'un ensemble simultané d'exécution, rappelant la *Composition Anonyme* de la soirée *Neo-Dada in der Musik* à Düsseldorf (16 juin 1962), avec Alvermann, Schneider, Weselina et Schröder. *Paper Piece* a également été joué et photographié lors du *Festum Fluxorum Fluxus* (2-3 février 1963), avec Wolf Vostell, Tomas Schmit et Frank Trowbridge, seules personnes

identifiées comme exécutants[222]. Lors de ce festival, Patterson a interprété *Young Penis Symphony* de Paik, composition qui utilise aussi du papier. Il ne s'agit pas ici, comme la partition le prévoit, de transpercer les rideaux de papier avec son pénis. Les mêmes bandes de papier ont servi pour les pièces de Paik et de Patterson. Comme première action, les artistes ont perforé les pans de papier et les ont arraché. Tonio Finta rapporte que « La vie est alors venue du rideau de papier. Des petits et des gros morceaux de papier ont été jetés derrière, un bras est sorti, des confettis tirés d'un sac rouge ont été dispersés, et deux hommes ont commencé, inlassablement, à poser des bandes de papier sur la tête des spectateurs[223]. » L'action a donc pris la forme d'un happening, très proche d'un chantier en désordre.

Lors de l'inauguration de l'exposition à la galerie Lauhus, Patterson a donné un concert avec les pièces dont il vient d'être question. Pour l'exécution, il a procédé à la définition d'un réseau de lignes avec les lettres A, B, C et D, assortie d'une courte description de l'action. *Decollage Piece for Wolf Vostell* a été publié dans la revue *Dé-coll/age* N°5 (1966). Les techniques de décollage de Patterson consistent à déchirer, couper, scier, brûler... et autres formes d'actions élémentaires. Dans son commentaire, le journaliste Siegfried Bonk indique : « Pendant que deux projecteurs envoyaient des points lumineux sur le plafond et sur les murs, cinq acteurs œuvraient avec soixante-quinze feuilles de papier et quinze sacs, les tiraillaient, les déchiraient, les frottaient et les écrasaient en suivant les indications de temps, "entre les limites naturelles du *ppp* (extrêmement faible) et du *fff* (extrêmement fort)"[224]. »

222 *Cf.* Manfred Leve, *Aktionen. Vernissagen. Personen. Die Rheinische Kunstszene der fünfziger und sechziger Jahre*, Cologne, 1982, p. 120-125

223 Tonio Finta, « Koka, Sch und Geplatzte Torte. – Ein Spaß für Eulenspiel und andere Schelme », *Der Mittag*, 06.02.1963

224 Siegfried Bonk, « Musik mit Papier. Kompromißlose Auseinandersetzung mit der Kunst », *Neue Rheinzeitung*, 25-05-1961

Paper Piece est devenue une composition fondamentale pour les futurs concerts fluxus. L'une des prestations les plus remarquables a été celle de Düsseldorf, lorsque Maciunas et Beuys, ce dernier professant à l'Académie, ont organisé le festival fluxus qui a marqué l'entrée de Beuys dans le groupe[225]. Quelques échanges épistolaires[226] entre le créateur de la *Soziale Plastik* et Maciunas précisent l'organisation et le matériel demandé. Dans une première réponse de Maciunas à Beuys, on apprend ainsi :

> « ... 1. Les 2 et 3 février (samedi et dimanche) devraient être très bons pour nous. 2. Nous pouvons définitivement pourvoir à Fluxus avec deux concerts. Notre programme est définitif. La musique électronique n'est pas annexée, parce que l'équipement est très difficile à transporter [...]. Peut-être pouvons-nous inclure quelque musique électronique, si nous avons de la place pour l'équipement dans la voiture. 3. Finances. À voir le programme, nous ne sommes pas en mesure de payer la publicité (affiches, avertissements dans les journaux, etc.) ni les programmes et la location de la salle[227]. »

Maciunas énumère les différents interprètes et demande que les journalistes soient invités. L'affiche a été conçue par Beuys, avec le nom du chef de file de Fluxus placé en haut à gauche, ceux des

225 *Festum Fluxorum Fluxus, Musik + Antimusik + Das Instrumentale Theater*, Staatliche Kunstacademie, Düsseldorf, 2-3 février 1963, avec Bengt af Klintberg, Joseph Beuys, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Addi Kœpcke, George Maciunas, Jackson Mac Low, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, Robert Watts, Emmett Williams et La Monte Young

226 Lettres reproduites dans Emmett Williams, *My Life in Flux-And Vice Versa*, Stuttgart, Londres, Edition Hansjörg Mayer, 1991, p. 72-74

227 Lettres reproduites dans Emmett Williams, *My Life in Flux-And Vice Versa*, Stuttgart, Londres, Edition Hansjörg Mayer, 1991, p. 72-74

participants figurant en lettres gothiques. Beaucoup de personnes inscrites sur l'affiche n'ont pas réellement participé au concert. Parmi les musiciens, on trouve Ligeti, Maderna, Bussotti, Cage, Rzewski, Cardew, Takemitsu et Penderecki ; étaient également là les poètes Luca et Gysin, le cinéaste Stan Van Der Beek, la danseuse Simone Morris, Almus Salcius et Vitautas Landsbergis. C'est Maciunas qui conçoit les deux soirées.

Dans une seconde lettre à Beuys, Maciunas parle des matériaux : une échelle [228], une bassine, un bidon, une corde, une pancarte *exit* en allemand, un couvre-chef militaire, un tableau et une trompette, trois ou quatre assistants, un projecteur de diapositives, des haut-parleurs... Beuys, on l'a vu, a rencontré Paik lors de l'ouverture de la galerie Schmela à Düsseldorf, durant l'été 1961. Leur seconde rencontre date de 1962, toujours à Düsseldorf, à la Kammerspiele. Entre-temps, Beuys est devenu professeur à l'Académie. Il propose à Paik, le soir de la première de *One for Violin*, suite au concert *Neo-dada in der Musik*, d'organiser deux soirées de concert à l'Académie, l'une centrée sur les œuvres de Paik, l'autre sur le groupe Fluxus. Mais Paik a déjà changé d'orientation et a commencé à travailler sur les déformations télévisuelles.

Ces deux soirées, intégralement consacrées à des travaux fluxus, ont été évoquées par Paik dans un texte intitulé « Beuys Vox » :

> « Ce soir-là, j'ai demandé à l'un de mes amis artistes qui était cet homme bizarre. Voici sa réponse : "C'est un sage solitaire. Il produit d'excellentes œuvres d'art, mais refuse de les montrer

228 Servant à créer la *Drip Music* de George Brecht. Une photographie de Manfred Leve montre George Maciunas exécutant la pièce du haut de l'échelle.

à qui que ce soit. C'est un ami du propriétaire Schmela et de nombreuses galeries le supplient de présenter son travail dans une exposition personnelle, mais il a toujours refusé." Quelques jours plus tard, comme s'il se parlait à lui-même, Jean-Pierre Wilhelm remarqua : "Quand même, l'Allemagne n'est pas un pays si mal puisqu'on y nomme professeur un homme aussi excentrique"[229]. »

La soirée du 2 février a débuté par une lecture de Jean-Pierre Wilhelm, la scène étant cachée par un écran de papier. Le marchand d'art est assis à une petite table sur le côté et lit un texte :

« Un manifeste devrait-il être lancé aujourd'hui ? Cela serait bien trop beau, trop facile. L'époque héroïque des manifestes — Dada, surréalistes et autres, même individuels, est bien passée [...] Le caractère de ces actes, de ces gestes est absolument différent des intentions de Dada. Le terme "néo-dada", qui est souvent utilisé en rapport avec le nouveau mouvement artistique, m'apparaît être une chose très mauvaise, même erronée.
Le mouvement connaît une certaine vogue aux États-Unis. C'est là que vit le compositeur John Cage, l'inventeur du "piano préparé" qui a introduit l'aléatoire, le hasard dans la musique [...]. On peut le considérer comme l'ancêtre classique de cette tendance, mais seulement selon un certain point de vue.
Les jeunes Américains George Brecht, Dick Higgins, La Monte Young, Alison Knowles, George Maciunas [...] Ben Patterson,

229 Nam June Paik, « Beuys Vox » in *Paik Du Cheval à Christo et autres écrits*, *op. cit.*, p. 52

Terry Reilly [*sic*] et Emmett Williams, auteurs des productions que nous verrons ce soir, poursuivent des buts déjà très éloignés de ceux de Cage, bien qu'ils lui témoignent cependant une affection respectueuse [230]. »

Après cette introduction, la soirée a continué avec *Paper Piece*, pièce proche de la *Young Penis Symphony* de Paik. Cette symphonie très osée de Paik a été simulée : deux interprètes sont entrés sur scène et ont lancé une grande feuille de papier sur les spectateurs. Au même moment, on a entendu des sons de papier froissé et déchiré venant du fond de la scène. Dans le rideau de papier, on a fait des petits trous par lesquels les acteurs ont jeté des boules de papier sur le public. Deux autres interprètes ont apporté une grande feuille sur laquelle un manifeste était imprimé en grandes lettres :

« PURGER le monde de la maladie bourgeoise, de la culture "intellectuelle", professionnelle et commercialisée, PURGER le monde de l'art mort, de l'imitation, de l'art artificiel, de l'art abstrait, de l'art illusionniste. PURGER LE MONDE DE L'"EUROPÉANISME" !... [...] PROMOUVOIR UN DÉLUGE ET UNE MARÉE EN ART, Promouvoir l'art vivant, l'anti-art, promouvoir la RÉALITÉ NON-ARTISTIQUE pour être saisie par tous les gens, pas seulement les critiques, les dilettantes et les professionnels... [...] FUSIONNER les cadres des révolutions culturelles, sociales et politiques dans une action & un front unifié [231]. »

230 Jean-Pierre Wilhelm, manuscrit sans titre, septembre 1962, archives Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart. Ce texte est la version pour l'exposition d'Amsterdam, *Parallele Auffuhrungen Neuerster Musik*

231 « Fluxus Manifesto » de George Maciunas, 1963, Archives Sohm, Stuttgart

L'écran de papier a été peu à peu déchiré et froissé. La soirée s'est poursuivie par des expérimentations musicales, de l'*action music*, avec l'*Alphabet Symphony* et les *Counting Songs* de Williams, la *Sibirische Symphonie* de Beuys et la *Decollage Kleenex* de Vostell. On a pu également voir des travaux de Brecht *(Word Event)*, de Kœpcke et de Watts *(Two Inches* et *Piece With Balloons)*. D'autres pièces ont été exécutées : *Constellation N°4* et *Constellation N°7*, *L'Hommage à l'Allemagne* de Daniel Spoerri et *In Memoriam to Adriano Olivetti* de Maciunas. *Constellation N°4* se présente ainsi :

> « Le son doit avoir une attaque et une chute percussive définies clairement ; les sons sont produits par des cordes pincées, des gongs frappés, des cloches, des casques, des tubes, etc. Chaque interprète fabrique sa sonorité, efficacement et presque simultanément avec les sons des autres exécutants. »

Les troisième et quatrième compositions sont celles de Higgins ; elles sont exécutées par Paik, Maciunas, Vostell, Schmit, Trowbridge, Klintberg, Kœpcke et Spoerri. *Constellation N°4* est aussi une pièce verbale :

> « Chaque interprète choisit un son qui est produit par n'importe quel instrument disponible, y compris la voix. Le son doit avoir une attaque percussive clairement définie et un arrêt qui ne dépasse pas une seconde. Les mots, les sons crépitants et bruissants, par exemple, sont exclus, parce qu'ils ont de multiples attaques et de multiples chutes. Les interprètes commencent n'importe quand, lorsqu'ils se sentent prêts. Chaque interprète produit son propre son aussi efficacement que possible, presque simultanément avec les autres sons des interprètes. Aussitôt que le dernier son décline, la pièce est terminée. »

Ensuite, *Counting Songs* de Williams et *L'Hommage à l'Allemagne* de Spoerri ont été interprétés simultanément par les compositeurs. Affublé d'un masque noir et d'une casquette, Williams exécute ainsi ses *Ten Counting Songs for La Monte Young* (1962) :

« 1. Le performeur (ou interprète) compte le public à haute voix depuis la scène ;
2. Il compte le public silencieusement depuis la scène ;
3. Il compte le public à haute voix depuis la scène, en plaçant un bonbon ou une noisette dans sa bouche pour chaque spectateur ;
4. Il compte silencieusement le public depuis la scène, en plaçant un bonbon ou une noisette dans sa bouche pour chaque spectateur ;
5. Il touche chaque personne dans le public, comptant à haute voix ;
6. Il touche chaque personne dans le public, comptant silencieusement ;
7. Il collecte les autographes de l'entière audience sur le programme ou l'affiche annonçant la performance. Après avoir récupéré tous les autographes, il lit les noms à haute voix au public ;
8. Il collecte les autographes de l'entière audience sur le programme ou l'affiche annonçant la performance. Après avoir récupéré tous les autographes, il lit les noms silencieusement au public ;
9. Il offre un petit cadeau (un bonbon, un gâteau, etc.) à chaque membre du public qu'il compte ;
10. Il offre un petit cadeau (une pièce, un crayon, une carte de visite, etc.) à chaque membre du public qu'il compte[232]. »

232 *Cf.* Emmett Williams, *My Life in Flux–And Vice Versa*, *op. cit.*, p. 50

Les *Counting Songs* ont été joués pour la première fois lors du festival Fluxus de Copenhague, en 1962, puis à Paris, un mois plus tard. Pendant que Williams exécute ses *Counting Songs*, Spoerri reste assis à la table utilisée par Wilhelm et interprète une transformation verbale de l'*Introduction* lue par le marchand d'art. Ensuite, Williams, Maciunas et Schmit commencent *Two Inches* de Watts, qui est élaboré à partir du scénario suivant : « Tendre un ruban de deux inches à travers la scène et le couper. » Williams et Schmit se placent sur la gauche de la scène. Schmit serre une extrémité du ruban, tandis que William, tenant l'autre bout, marche vers la partie droite de la scène. Lorsque cette action est achevée, Maciunas entre, se met au centre de la scène et coupe le ruban en deux. La composition de Watts est suivie par celle de Maciunas, une partition aléatoire fondée sur l'instruction suivante : « N'importe quel ruban d'enregistrement usagé d'une machine à calculer Olivetti[233]... » Chaque interprète doit exécuter une action en fonction d'un nombre inscrit sur une liste, ouvrir et fermer un parapluie, siffler, s'asseoir et se lever, incliner la tête, faire un salut et montrer du doigt.

La soirée s'achève avec la composition de Brecht. Les interprètes éteignent les lumières et quittent la scène, laissant le public dans le noir. Cette première soirée a été essentielle dans les premiers développements de Fluxus. De nombreux concerts vont précéder et suivre les fameux festivals : *Neo-dada in der Musik* (Düsseldorf, 1962), *A Festival of Misfits* (Londres, 1962), *De Kleine Komedie* (Amsterdam, 1963), *Maj Udstillingen* (Copenhague, 1964, où Beuys a exécuté une action fondamentale, *Der Chief The Chief. Fluxus Gesang.*), sans compter les fameux *Chambers Street Series* (New York, 1961), le *YAM Festival* (New York et New Jersey, 1962), les *Monday Night Letter Series* au Café au Go Go (New York, 1964-1965) et bien d'autres en Europe et aux États-Unis. Plusieurs compositions vont d'ailleurs devenir des

233 *1962, version révisée N°8, archives Sohm.*

classiques : *Four Directional Songs of Doubt* ou les *Counting Songs* de Williams, *In Memoriam to Adriano Olivetti* de Maciunas, *Constellation N°2* et *Constellation N°4* de Higgins, *Paper Piece* de Patterson, *Drip Music* et *Word Event* de Brecht, *Thanks II* de Mac Low et *Two Inches* de Watts, avec les *Music While You Work* de Kœpcke, *566 for Henry Flynt* de Young et *Nivea Cream Piece* de Knowles.

Parmi les autres pièces créées lors du festival de Düsseldorf, citons la *Komposition für 2 Musikanten* et la *Sibirische Symphonie 1. Satz* de Beuys[234] dans laquelle, pour la première fois, il introduit un animal mort. *Komposition für 2 Musikanten* consiste en une action simple : faire un pas en avant, remonter un automate composé de deux musiciens et les regarder jouer jusqu'à ce qu'ils s'arrêtent.

Komposition für 2 Musikanten est imaginé dans le cadre de la première soirée. Lors de la seconde, Beuys improvise une pièce de forme libre au piano, enchaîne avec Érik Satie, pend un lièvre à un tableau noir, dépose des petits tas d'argile sur les touches d'un piano, y plante une petite branche, tend des cordes entre le piano et le lièvre mort et, pour finir, arrache le cœur de l'animal. Selon Paik, « La performance de Beuys consistait en une pièce pour piano à quatre mains intitulée "Symphonie sibérienne" avec un lapin mort. Il a suspendu un lapin mort sur un tableau noir et en a retiré le cœur avec un couteau pour le pendre à côté du corps. Il s'est alors placé devant le lapin, le visage congestionné, et s'est mis à jouer du piano[235]. » Comme Paik, Beuys est assurément plus provocateur que ses compagnons d'un soir. Il s'explique ainsi sur le traitement de l'animal : il s'agit d'une « référence contextuelle à l'expression, la naissance et la

234 *Cf.* Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1994

235 Nam June Paik, « Beuys Vox », *art. cit.*, p. 53

mort[236] ». Le lièvre revient souvent dans l'imaginaire de l'artiste, et même si certains spectateurs crient au scandale, Beuys obtient bel et bien à Aix-la-Chapelle, l'année suivante, un grand succès, brandissant un crucifix, le nez en sang, dans son action intitulée *Kukei, akopee-Nein !...* Lors de ce Festival du Nouvel Art, à l'Audimax de l'Institut de Technologie d'Aix-la-Chapelle, Beuys acquiert en fait une notoriété internationale. L'affiche annonce des actions singulières : « Actions / Agit-Pop / Dé-collage / Happening / Events / Antiart / L'Autrisme / Art Total / Refluxus ». Beuys participe à l'action *Kukei*, avec *Braunkreuz*, des *Fettecken* et des *Modellfettecken*. Helmut Rywelski, marchand d'art de Beuys, a analysé l'événement dans la revue *Neues Rheinland :*

> « L'absurde : Le Professeur Joseph Beuys de l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf était venu à Aix-la-Chapelle afin de remplir un piano de poudre détergente de la marque Omo. Au cours de la représentation, il a soulevé le couvercle de l'instrument, renversé la poudre à l'intérieur, tapoté sur le clavier et exprimé son mécontentement devant le son produit. Mais il avait une solution de rechange. Beuys a trouvé une corbeille en papier pleine de divers déchets, qu'il a vidée dans le piano. Les sons parurent lui plaire davantage, quoique ce ne fussent pas des notes, mais des bruits, en somme des bruits de piano, et plus « du piano ». L'artiste émérite de Düsseldorf s'est alors muni d'une perceuse électrique, et il a commencé à faire des trous dans le bois du piano ; ça c'était de la musique pour lui. Qu'il n'y ait pas d'erreur : le Professeur, avec sa perceuse, suivait une partition, selon les éclaboussures marron qu'il avait

236 Joseph Beuys, cité par Götz Adriani, Winfried Konnertz et Karin Thomas, Joseph Beuys : *Life and Works*, New York, Barron's, 1979, p. 77. Édition originale allemande sous le titre de *Joseph Beuys*, Cologne, DuMont Schauberg, 1973

tamponnées à la brosse sur du papier à musique. On pourrait recenser d'autres démonstrations de l'absurde, mais cela ne suffirait pas à rendre fidèlement les intentions des acteurs du happening. Les étudiants d'Aix-la-Chapelle ont empêché les artistes invités de mener à bien leur happening. Où ce dernier aurait-il abouti ? Les absurdités auraient-elles fait sens ? Où bien cette présentation devait-elle finalement se résoudre en une gigantesque pitrerie ? La nouvelle classe d'étudiants censura cette soirée du 20 juillet 1964 à Aix-la-Chapelle par la force ; tels sont les problèmes irrésolus posés par cette soirée[237]. »

Bien que l'usage d'une perceuse pour jouer du piano ne soit pas exactement conforme à la tradition, c'est une autre action qui a déchaîné les passions et le scandale. En effet, un des interprètes a diffusé une bande remixée d'un célèbre discours de Goebbels au Sportpalast de Berlin :

« Dans le tumulte qui envahissait l'Audimax, sa voix stridente s'éleva : "Voulez-vous la guerre totale ?" *["Wollt Ihr das totale Leben ?"]* S'ensuivit un vacarme indescriptible. Pendant ce temps, Beuys faisait fondre des blocs de graisse sur un réchaud. Puis il y eut une explosion ; une fiole d'acide se renversa et les spectateurs envahirent la scène. Un étudiant découvrit un trou dans son pantalon et accusa Beuys. Celui-ci déclina toute responsabilité et l'étudiant lui envoya un coup de poing dans la figure. Il se mit à saigner du nez. C'est à cet instant précis que naquit la légende de Joseph Beuys. Par miracle, il avait un crucifix de bois, sur un socle télescopique. Il brandit cette

237 Cité par Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys. Une biographie*, New York, Paris, Londres, Éditions Abbeville, 1994, p. 120. Première édition : Claassen Verlag GmbH, Düsseldorf, 1987

Pneumatische Kreutz (croix pneumatique) dans sa main gauche et tendit la droite en signe de salut : le sang ruisselait de son nez ; un photographe qui se trouvait là immortalisa cette scène chamanique[238]. »

Cette célèbre photographie a été prise par Heinrich Riebensehl. Suite aux dégâts causés dans la salle, la police est arrivée. Une plainte a été déposée contre les artistes, pour outrage aux bonnes mœurs. Aix-la-Chapelle a toutefois marqué un tournant. C'est d'abord une rupture avec le néo-dadaïsme, la provocation ne se suffisant plus à elle-même. Contrairement à Fluxus, Beuys insuffle à son œuvre une pulsion d'énergie, pour atteindre à une conscience plus large. Tel est le cas, par exemple de sa première action individuelle au sein de Fluxus, *Der Chef* (Charlottenborg, Copenhague, août 1964 ; reprise à Berlin, Galerie Block). C'est une action rituelle qui se déroule en huit heures, durant lesquelles Beuys est étendu sur le sol, sur l'axe diagonal de la galerie, enroulé dans une couverture de feutre de 2,25 m ; aux deux extrémités, deux lièvres morts. À la base du mur, un bloc de margarine allemande et, en hauteur, une touffe de cheveux. Un autre rouleau de feutre est placé à côté de l'artiste, entourant une canne. À intervalles réguliers, grâce à un microphone placé à l'intérieur du feutre, on peut entendre battre le cœur de l'artiste, puis des sifflements. Beuys murmure, grogne et débite l'alphabet au hasard. Plus loin, on peut entendre des compositions d'Erik Andersen et Henning Christiansen, enregistrées sur magnétophone, en contrepoint aux bruits provenant du feutre.

La *Sibirische Symphonie 1. Satz* peut être considérée comme la première action de Beuys, comme le souligne l'artiste lui-même : « Mon activité fluxus commença en 1962, lorsque je parlais avec Nam June

238 Propos relatés par Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, *op. cit.*, p. 120-121

Paik de possibles activités, qu'on pouvait faire ou qu'on devait peut-être aussi faire. Un jour, nous nous trouvâmes avec Maciunas, qui était à Wiesbaden dans l'armée américaine, pour discuter de questions d'organisation, de réalisations de programme et de possibilité de tournée[239]. » Cette performance a été considérée par la suite comme une action permanente, puisque de multiples variations ont été exécutées, notamment la *EURASIA SIBIRISCHE SYMPHONIE 1963* à Copenhague et Berlin, en 1966, regroupant également des photographies[240], des dessins et des objets. La carrière de Beuys, en tant qu'auteur d'actions, commence donc en 1962, avec l'idée du *Erdklavier*. Bien que cette esquisse n'ait jamais été réalisée, elle marque son entrée dans le groupe Fluxus et témoigne d'un lien extrêmement riche avec Paik.

Beuys pense aussi, mais d'une autre manière, à un piano, soit devenant une sculpture de terre, soit un piano réel rempli de terre. Il suffit de découper la forme d'un piano dans la terre, ou de verser de la terre dans un piano, ou encore de sculpter un piano en terre. Comme le souligne Erwin Heerisch, ami de Beuys, « Au contact de Fluxus, la question de l'art et de la vie prit, dans l'esprit de Beuys, une signification radicalement différente. Il reconnut en Fluxus un courant vital qui libéra en lui de nouvelles impulsions — et là émergea l'autre aspect de la personnalité de Beuys, une sensibilité aiguë à l'arène publique et aux médias, accompagnée d'une grande aptitude à les utiliser[241]. » Joseph Beuys a toujours été fidèle à l'esprit fluxus, mais il en a fait un usage bien personnel. Il a appelé ses actions « art d'association », et est resté fondamentalement opposé

239 Cité par Gotz Adriani et Winfried Konnertz, *op. cit.*, p. 89

240 *Cf. Reiner Ruthenbeck. Fotographie 1956-1976*, catalogue d'exposition. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1991, p. 84-97

241 Cité par Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, *op. cit.*, p. 117

à l'implication du spectateur. En 1964, dans *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (*Le Silence de Marcel Duchamp est surestimé*), il s'en prend ainsi à Duchamp et tente d'atteindre, à travers un choc originaire, un processus créateur et une sorte de catharsis répulsive, ce qui le différencie nettement de son prédécesseur, du happening et de Fluxus. Beuys est donc un cas particulier au sein du groupe, comme Knízák, Vostell et Kœpcke.

Revenons à Patterson. Deux mois après la première de *Paper Piece* dans la galerie Lauhus, une nouvelle exposition importante de l'artiste est inaugurée dans l'atelier de Vostell, avec la composition *Lemons. 23 Scenen für Tänzerin, Sänger, Musiker, Maler*, avec Vostell, Patterson, Pearson et G. Olroth. Pour l'artiste, il s'agit de « structurer des environnements spécifiques pour le conditionnement [...] de micro-environnements composés d'instructions ». Avec ce texte tiré des *Methods & processes* et publié à Paris en 1962, Patterson se concentre sur l'acte esthétique, en demandant de découvrir un son intéressant, de le capturer, de le conserver et de le jouer. Il s'agit de créer des micro-ambiances sonores en prenant les sons d'où qu'ils viennent. D'autres pièces de cette époque sont significatives à cet égard. *Ants*, par exemple, dont l'instruction est « Fourmis (photographies de fourmis sur papier) Düsseldorf 1960, Wiesbaden 1962 ». Cette composition peu conventionnelle a pu être utilisée par la suite en conjonction avec *Grid* de Maciunas.

Comme Patterson, Vostell élabore une théorie sur la musique, la *Dé-collage Musik*. C'est en 1958 qu'il réalise la *Dé-collage Musik*, élément d'une partition d'action élargie. « La *Dé-collage Musik* est une anti-musique. Tous les types de bruits proviennent de la destruction d'objets ; par exemple, une très grande excavatrice supporte une boule en fer qui fracasse des coffres à musique, des radios en marche, casse d'autres objets en fer ; une excavatrice agrippe des déchets en métal et les laisse tomber sur un monticule de ferraille ; une

personne avec un marteau frappe un morceau de métal et des murs comme pour les démolir — le public prend un objet entre ses mains, pour le détruire + acoustique[242]... » Il s'agit donc de mettre en avant les bruits quotidiens et le vacarme urbain. Les bruits sont engendrés par la destruction d'objets modernes et industriels manufacturés. Le cas de la démolition des maisons ou des immeubles est similaire. Vostell se distingue donc de Young, de Patterson ou de Paik, pour qui les instruments de musique ont une existence et une vocation déterminante. En utilisant une excavatrice, Vostell esquisse une musique très personnelle. La *Dé-collage Musik* représente la réalité de la vie, sans référence directe à la musique. « La *Dé-collage Musik* est-elle possible ?, s'interroge-t-il dans son livre *Décollage & Leben*, la *Dé-collage Musik* prend place quand un son est produit par un objet à un moment où il perd sa forme concrète (quand il est détruit). » Dépassant la composition d'une musique de l'ordinaire, d'une musique préparée, telles celles de Paik et de Patterson, Vostell fait de la destruction le motif principal de sa musique. S'il recherche la forme sonore du décollage, c'est pour échapper au collage acoustique que pratiquent de nombreux artistes.

> « Dé-coll/age : une ampoule fracassée engendre du bruit, perd cependant sa fonction. (destructeur)
> Coll/age : un piano préparé reste après sa modification sonore encore un piano. (non destructeur) »

Vostell est donc plus proche du happening que de Fluxus, même s'il a toujours affirmé être un artiste lié à ce groupe. Il recherche des possibilités d'expression différentes de celles initiées par les musiciens ou les associe à des événements synesthésiques.

242 Wolf Vostell, *Happening & Leben*, *Neuwied*, 1970, p. 328

Né à Leverkusen en 1932 (mort en 1997), Vostell a été marqué par les paysages industriels de son enfance et par la guerre. Après des études de photolithographie et de typographie expérimentale, il étudie la musique électronique en 1954, dans le studio de la WDR à Cologne. La même année, il se rend à Paris où il découvre les possibilités artistiques du medium publicitaire, dont il s'inspire pour créer les dé-coll/ages : « J'ai connu les affichistes parisiens (Hains, Villeglé, Dufrêne) en 1960, après la fondation des Nouveaux Réalistes. Ils ne se disent pas dé-collagistes, mais lacéreurs d'affiches. Nous nous estimons beaucoup mutuellement, mais ma démarche est différente : je vois dans le dé-collage un processus de destruction et d'usure absolument capital et inhérent à tout ce qui vit. La découverte du mot français *décoller* dans son ambiguïté — il signifie notamment 1/ détacher ce qui est collé, 2/ s'en aller, partir, mourir, 3/ quitter le sol (pour un avion) — m'a fourni la clef de cette philosophie. J'avais vu le mot s'étaler en gros titres à la une du *Figaro* du 6 septembre 1954 : "Peu après son décollage, un Superconstellation tombe et s'engloutit dans la rivière Shannon..."[243] » De 1955 à 1957, Vostell étudie à l'École des Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier du dessinateur A. M. Cassandre dont le livre *Le Théâtre est dans la rue* confirme son activité de décollagiste d'affiches. Cet ouvrage fournit à Vostell le titre de sa première action en 1958. Outre le dé-coll/age, l'avion est un thème privilégié. Il est avec la bombe un autre écho de la guerre (enfant, il avait dû se cacher sous un arbre pour s'abriter d'un bombardement).

Comme les nouveaux réalistes, il se promène dans les rues. Les affiches exercent sur lui la même fascination que la peinture tachiste : « Si ces affiches ressemblent à des toiles abstraites, pourquoi continuerais-je à peindre ? » Il commence à collecter des affiches, puis

243 Cité par Irmeline Lebeer, « Vostell, l'Âge du dé-collage », revue *Chroniques de l'Art vivant*, N°16, décembre-janvier 1971, p. 7

continue à les lacérer, à les déchirer et à les brûler. Sa dernière démarche est de les effacer. Il est le premier à ériger l'effacement en moyen esthétique, ce qui, pour lui, sous-tend la destruction et la décomposition. « Il n'y a pas de principe constructif, tout n'est qu'étape intermédiaire sur le chemin de la dissolution finale. » L'oblitération concerne les affiches, ainsi que les objets qu'il va bétonner. Après la suppression, ce sont la monotonie et la répétition qui l'intéressent, vraisemblablement empruntées toutes deux aux journées de labeur à la chaîne de travail en usine à Leverkusen.

Aspiratore invite à cette méditation sur la violence quotidienne de nos sociétés modernes. Une série d'aspirateurs est placée sur une estrade. Il ne s'agit pas d'une accumulation à la manière d'Arman. Cette suite de machines requiert la participation du public. En actionnant un clavier fait de boutons électriques, on peut déclencher les appareils un à un. On peut les faire jouer par cinq, par dix, jusqu'au moment où tous les moteurs provoquent ensemble un brouhaha infernal. Pour Vostell, cette machine à poussière est devenue un bombardier de salon, comme la télévision, son medium privilégié. Il pense en effet que la vie quotidienne est aussi bruyante qu'une guerre. Il se préoccupe de bruits et veut montrer qu'au-delà d'un certain seuil d'audibilité, tout devient uniforme et insupportable.

Avec *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (1964), Vostell organise un concert de bombardier sur un aérodrome. Une célèbre photographie montre une jeune femme criant et plaçant les mains sur ses oreilles, cri muet de Munch ou mère hurlant devant la caméra d'Eisenstein, qui le sait ? En fait, ses œuvres renvoient souvent à des références personnelles, celles-ci se confrontant sans cesse à l'environnement industriel, urbain et technologique, dont la télévision reste l'ultime outil. « Tout medium est, à mes yeux, aussi fascinant qu'un autre. Je cherche à m'exprimer en recourant à toutes les formes possibles de communication. Mais la télévision me paraît, de loin, le plus

important des médias actuels.» Ses travaux interpellent aussi la tradition, Jérôme Bosch, Francisco Goya, Fernand Léger...

Dans *Das Schwarze Zimmer–Deutscher Ausblick* (1958-59), partie d'une série à laquelle appartiennent aussi *Treblinka* et *Auschwitz scheinwerfer*, Vostell prépare un assemblage brûlé, sur lequel il appose des bouts de barbelés, une reproduction de la *Maja nue* de Goya dans une boîte... Cette œuvre et les autres de cette série représentent la catastrophe nazie. Pour Vostell, l'art est, après ces sinistres événements, frappé d'illégitimité. La *Chambre noire–Le Regard allemand* se révèle ainsi à double tranchant. C'est soit l'atroce chambre du silence (Auschwitz ou l'univers concentrationnaire), soit l'espace qui conditionne aujourd'hui nos esprits, comme la tête mécanique de Haussmann ou l'absolu règlement de *Brazil* de Gilliam. Chacune des chambres joue de notre mémoire et appelle l'effacement des circonstances. L'oubli s'impose. Entre 1979 et 1990, Vostell réalise *Das Haus des Tauben* (*La Maison du sourd*), installation qu'on peut considérer comme un chef-d'œuvre d'incommunicabilité, à la mesure des horreurs et des médias de ce siècle.

Dans l'univers de l'artiste, la télévision est un instrument dont les significations sont négatives et agressives, et qui porte souvent des bras mécaniques en bois. Il agite des faucilles dans *EdHR (Elektronischer dé-col/lage-Happening Raum)* (1968), un petit moteur actionnant aussi un râteau crissant sur un sol couvert de tessons de verre. Cette action répétitive renvoie aux boucles cinématographiques utilisées par Fernand Léger dans *Ballet mécanique*. Vostell se sert d'un balai denté qui, comme dans le film de Léger, rejoue un temps machinique. Il est l'un des tout premiers artistes à exploiter la vidéo (dès 1963) en mettant en boucle quelques images télévisuelles. Cet instant itéractif, que ce soit dans le film de Léger ou à la télévision, s'appelle aujourd'hui *Instant Replay*, répétition immédiate qui tente d'abolir toute distance entre action et

représentation, original et copie. La télévision demeure le plus important des média actuels, à partir duquel on peut créer des chaînes associatives et intégrer l'espace et le temps dans l'art[244].

En 1959, Vostell réalise ainsi ses premiers *Effacements électroniques télévisés*. En 1961, il met en œuvre *Cityrama*, dans vingt-six lieux différents de Cologne. De 1963 à 1970, il réalise une cinquantaine de happenings, après avoir participé à trois des festivals fluxus (Wiesbaden, Copenhague et Paris). Le premier d'entre eux date de 1955. Il s'agit d'un voyage-happening en wagon de bestiaux durant trois mois. En 1965, il écrit avec Jürgen Becker une documentation fort instructive, intitulée *Happening, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, et en 1969, il fonde le *Labor* à Cologne, avec Kagel, Feussner et Heubach. Si les premières performances de Vostell commencent bien en 1958, elles ne sont pas attestées avant 1961. À cette date, les journalistes le considèrent encore comme un peintre. Le premier happening réellement enregistré en tant qu'*action music* est celui qu'il a produit avec Patterson.

Neo-Dada in der Musik

Le 9 juin 1962, Jährling demande à Paik d'organiser une soirée dans la galerie Parnass, à Wuppertal. Occupé à créer ses distorsions télévisuelles, Paik refuse et laisse l'initiative à Maciunas et Patterson. Les œuvres présentées lors de cette soirée intitulée *Kleines Sommerfest : After John Cage* ressemblent étrangement aux œuvres qui ont été par la suite proposées dans les différents festivals fluxus. C'est d'ailleurs pour cette raison que Jon Hendricks affirme que cette soirée fut la toute première manifestation fluxus. Patterson a exé-

244 *Cf.* Jean-Paul Fargier, « Wolf Vostell », revue *Art Press*, N°151, oct. 1990, p. 26

cuté *Bass & Duo* (ou *Variations for Double Bass*), Maciunas son fameux *In memoriam to Adriano Olivetti*, et Higgins sa *Constellation N°2*. Le public a également pu découvrir une pièce de Jed Curtis et *Ear Music* de Terry Riley [245].

Une semaine plus tard, Maciunas participe au rassemblement organisé par Paik à Düsseldorf. Dans le texte intitulé « Beuys Vox », Paik précise le contexte des deux expositions : « En mai 1962, M. Jean-Pierre Wilhelm, le propriétaire d'une galerie très connue qui organisa mon premier concert en 1959, insista pour que je me produise aux Kammerspiele de Düsseldorf. À l'époque, j'étais tellement occupé par mes recherches sur la télévision que mon intention était de refuser, mais Wilhelm m'a fait doucement comprendre que, comme les Kammerspiele avaient bonne réputation, cela pourrait m'être utile. J'ai donc fait de cette soirée un concert en avant-première de George Maciunas (le fondateur de Fluxus) qui était arrivé des États-Unis quelques mois auparavant. J'avais déjà usé du même stratagème lorsque Rolf Jährling avait essayé de me faire présenter quelque chose pour son festival de printemps à la Galerie Parnass, à Wuppertal. Ce petit événement dans la petite ville de Wuppertal (mars 1962) est aujourd'hui considéré comme la toute première manifestation de Fluxus [246]. »

245 « The performer takes any object(s) such as a piece of paper cardioïde plastic etc. and places it on its ear(s) he then produces the sound by rubbing scratching tapping or tearing it or simply dragline it across his ear he also may just hold it there it may be played in counterpoint with any other piece or sound source if the interpréter wears a hearing aid it would be best to make the sound close to the microphone (of the hearing aid) the du ration of the performance is up to the performer children performing earpiece should be warned not to stick their fingers too far into their ears as they may serious damage the inner ear. » *Terry Riley, Ear Music*

246 *Nam June Paik – Beuys Vox (1962-1986)*, Éditions Galeries Won et Hyundai, Séoul, Corée, 1986, p. 11-45, repris dans la revue *Art & Design: Fluxus Today and Yesterday*, N°28, 1993, p. 51-69

Ce concert est l'occasion d'une lecture par Caspari du fameux texte de Maciunas, « Neo-dada in der Music[247] », qui introduit des théories sur le concrétisme. Le terme « néo-dada » n'était pas parfaitement approprié, mais celui de « concrétisme », qui se différencie nettement de l'expression « art concret » en usage en Europe, est consacré par diverses expositions : *Monochrom Malerei* (Leverkusen, 1960), *Kinetische Kunst* (Zürich, 1960), *Internationale Ausstellung von Nichts* (Hambourg, 1960), *bewogen beweging* (Amsterdam, 1961), *Nul* (Amsterdam, 1962) et *Skripturale Malerei* (Berlin, 1962).

« Art concret » et « concrétisme » ne sont pas des dénominations équivalentes, la première renvoie à une conception européenne, la seconde à l'usage américain : d'un côté la forme, la structure et le matériau, de l'autre l'action, l'événement et la matérialité du son. Selon George Maciunas, le concrétisme est l'analogon du néo-dadaïsme, qui n'a pas de rapport avec les objets ou les images, mais plutôt avec les actions et les gestes dans les domaines des arts et de la musique. Un son est donc concret lorsqu'il n'indique rien d'autre que sa réalité. Pour Maciunas, les compositions ne sont pas concrètes lorsqu'elles sont fixées à l'avance, mais le deviennent lorsqu'elles dépassent la forme ou la structure prédéterminée. Le mérite de l'artiste concret « consiste à créer un concept ou une méthode grâce auxquels la forme peut être créée indépendamment de lui[248]. » Aussi propose-t-il une structure monomorphique pour les événements fluxus — forme simple, avec un modèle essentiellement structural. « Ce monomorphisme, affirme-t-il, tend à se limiter au *concept art*, depuis que celui-ci met l'accent sur une image ou sur une idée de généralisation des "particuliers" plutôt que sur la particularité [spécificité] (arrangement dans des modèles ou des

247 Nous respectons l'orthographe de Maciunas *(Music et non Musik)*.

248 « Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art » Wuppertal, 1962

formes particulières) des généralités. Dans le *concept art*, la réalisation de formes n'est donc pas pertinente, puisque celle-ci est un art dans lequel le matériau est *concepts* (étroitement limités au langage), plutôt que forme particulière de film, de son, etc.[249] » Ce qui compte, pour Maciunas, ce n'est pas tant la réalisation de la forme, mais la forme de réalisation, c'est-à-dire la construction ou la déconstruction de données simples. Cette orientation rappelle évidemment les théories de Flynt, pour qui « le *concept art* est un art où le langage est matériau[250] ». Ce sont, selon lui, les concepts qui constituent le matériau (le son pour la musique, la pellicule pour le film, la toile pour la peinture), si bien que le *concept art* renvoie au degré zéro de la création, puisque l'art du concept inclut le langage et la définition simple de toute chose. Il est évident qu'une telle considération est proche de celle de Cage, pour qui tout son est musique, jusqu'à devenir silence. La logique établie par Fluxus se caractérise donc par une vacuité à la fois sémantique et structurelle, fondée sur des actions simples. Elle repose sur cette notion de concrétisme, explorée par Maciunas. Est alors concret l'idée de la concrétion, de la matérialité du langage, c'est-à-dire, comme l'a fort bien souligné Roman Jakobson à propos de la poésie, le côté palpable du signifiant. Pour Maciunas, il s'agit alors d'utiliser des éléments visuels, lesquels ne connotent rien d'autre qu'eux-mêmes. La réalité concrète s'oppose ainsi à l'abstraction artificielle ou illusionniste. Le concret n'indique rien d'autre que lui-même. La composition ne spécifie rien si sa spécificité contredit l'aléatoire, le fortuit. Elle peut seulement provenir de la structure. Les événements aléatoires peuvent avoir lieu, complètement indépendamment de l'artiste et

249 « Some Comments on Structural Film de P. Adams Sitney » (*Film Culture* N° 47, 1969)

250 Henry Flynt, « Concept Art », *An Anthology* de La Monte Young et Jackson Mac Low (New York, 1963, 2e éd., 1970

du créateur. Une œuvre est alors concrète au moment où son concept permet que la forme se développe librement par rapport au concret. Concrétisme et *concept art* sont donc deux idées fortes qui déterminent les performances fluxus.

Comme Hausmann l'a fait remarquer dans ses deux lettres à Maciunas [251], Dada n'est pas Fluxus, mais Fluxus en reprend l'esprit. Maciunas définit ainsi son appartenance à Dada, à partir de ce texte. Il n'y a pas de limites entre les arts ou, s'il y a frontières, celles-ci sont totalement artificielles. Aussi chaque catégorie repose-t-elle sur le concrétisme qui, à l'extrême limite, se nomme anti-art. L'anti-art est pour l'auteur la destruction de toutes les prétentions concernant 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. Pour Maciunas, Fluxus doit donc devenir un mode de vie, non une profession, pour finalement atteindre un art-nihilisme, un au-delà de l'art, ou ce que les situationnistes ont nommé le dépassement de l'art :

> « L'anti-art est la vie, est la nature, est la réalité vraie — il est un et tout. La pluie qui tombe est anti-art, la rumeur de la foule est anti-art, un éternuement est anti-art, un vol de papillon, les mouvements des microbes sont anti-art. Ces choses sont aussi belles et méritent autant de considération que l'art. »
> (« Neo-Dada in der Music... »)

Des correspondances entre Dada et Fluxus peuvent bien évidemment être établies, comme l'a écrit Richard Huelsenbeck en 1936 : « Dada expérimentera un âge d'or, mais sous une autre forme que

251 Voir chapitre IV

celle qui fut imaginée par les dadaïstes parisiens[252]. » Le rire Dada a de l'avenir et Fluxus peut être considéré comme le nouvel âge dadaïste, sans être continuité ni reproduction. Mais Fluxus est, comme Dada, « pour la nature et contre l'art » (comme l'a prédit Arp[253]), c'est-à-dire une autre forme contre l'art. Huelsenbeck a proclamé dans les années soixante que « N'importe qui peut être dadaïste », affirmation que l'on peut comparer à celle de Maciunas, « n'importe qui peut être Fluxus » :

> « Si l'homme pouvait, de la même façon qu'il ressent l'art, faire l'expérience du monde, du monde concret qui l'entoure (depuis les concepts mathématiques jusqu'à la matière physique) il n'y aurait nul besoin d'art, d'artistes et autres éléments "non productifs". »

Auparavant, en janvier 1961, Paik crée *Violine mit Saite*[254], violon appartenant à la série des instruments pauvres, comme le *Klavier Integral* et la boîte *Urmusik*, caisse de bois ordinaire, boîte de conserve et cordes. *Violine mit Saite* est conçu pour un usage particulier : lors de promenades dans les rues de Cologne, il est traîné derrière son auteur. Aujourd'hui, il ne reste qu'une corde, d'où le titre (« Violon avec corde »). C'est donc un violon fatigué par les mauvais traitements qui, selon Dieter Ronte, produit un sentiment de malaise[255]. Paik

252 Cité par Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets : An Anthology*, New York, Wittenborn, Schultz, 1951, réédition 1979, p. 281

253 Cité par Jill Johnston, « Dada and Fluxus », catalogue *Neo-Dada Redefining Art 1958-1962*, par Susan Hapgood, New York, The American Federation of Arts, Universe Publishing, 1995, p. 87

254 Instruments conservés au Museum Moderner Kunst, Vienne.

255 Dieter Ronte, « Nam June Paik's Early Works in Vienna » *in* catalogue *Nam June Paik*, New York, Whitney Museum of Art, 1982, p. 76

rend l'instrument inutilisable. Il lui donne un nouvel usage qui préfigure l'une de ses œuvres majeures, *One for Violin* (ou *One for Violin Solo*). L'exécution de cette composition—littéralement, la destruction d'un violon—s'est déroulée le 16 juin 1962, au cours du concert intitulé *Neo-dada in der Musik*, à la Kammerspiele de Düsseldorf, avec Hv Alvermann, Batzing, Siegfried Bonk, George Brecht, Carlheinz Caspari, Jed Curtis, A. Falkenstörfer, J. Flimm, J. G. Fritsch, W. Kirchgasser, George Maciunas, Nam June Paik, Ben Patterson, H. Reddemann, Tomas Schmit, Dieter Schnebel, Schneider, Schröder, Wolf Vostell, La Monte Young [256].

Paik parle de l'origine de cette manifestation dans un entretien avec Justin Hoffmann, datant du 22 mai 1989, à Wiesbaden :

> « C'était ainsi. Jean-Pierre Wilhelm était un homme très important dans le monde de l'art de Düsseldorf. [...] Il était déjà un organisateur en France, connu par l'avant-garde surréaliste. Et, plus tard, il a ouvert une galerie. En réalité, j'ai arrêté l'action musicale en 1961 avec *Originale* de Stockhausen. Je voulais davantage me concentrer sur la fabrication d'objets et sur les travaux avec les télévisions. Et ensuite : le directeur de la Kammerspiele avait demandé à Jean-Pierre Wilhelm s'il avait une nouvelle idée, etc. Il m'a dit cela. J'ai dit, je n'ai rien. Et je me suis défendu de faire un One-Man-Show *[en anglais dans le texte]*. Je n'avais pas le temps de composer un One-Man-Show, ensuite je n'avais composé qu'un seul morceau. J'ai invité tous les amis, c'est pourquoi c'est devenu un show de groupe. [...] Nous avions tous besoin d'argent. Ce n'était pas si cher. J'avais seulement besoin d'un violon. À cette époque, Fluxus n'avait jamais d'argent. Nous n'avions jamais attendu d'argent

256 *Cf.* chronologie dans le catalogue *Fluxus Virus 1962-1992*, Cologne, galerie Schüppenhauer, 1992

de personne. Chacun vint pour ses préparatifs. En outre, personne ne fut payé. Je n'avais guère d'argent pour vivre, comme la plupart des étudiants. »

De nombreuses pièces qui, par la suite, sont devenues des classiques du genre, ont été réalisées lors de cette journée. Après une introduction de Jean-Pierre Wilhelm, le programme se compose de six parties[257].

Paik associe la musique à une violence gestuelle. *One for Violon* exige de l'interprète une concentration extrême, presque zen : il tient un violon, devant une table, jusqu'au moment où, d'un geste rapide, il le brise sur la table : « Paik doing a violin solo raised it very slowly (about 5 min) in concentrated manner & then BANG ! ». Paik raconte aussi l'anecdote suivante :

« Ce soir-là, je présentais mon *One for Violin* en première mondiale. Pendant un moment, je devais tenir le violon verticalement comme un sabre jusqu'à ce que l'audience se taise et, puis je devais le briser sur la table devant moi. Tandis que je soulevais doucement et lentement le violon, il y eut un remous dans l'audience, puis le calme est revenu. Le violon s'abattit sur la table dans un grand fracas. Plus tard, j'ai appris qu'un incident dans la salle avait été comme un spectacle dans le spectacle. L'homme qui avait causé l'agitation était le premier violon de l'Orchestre municipal de Düsseldorf : il s'était rendu compte que j'allais briser un instrument-qui était précisément son gagne-pain. Il avait crié : "Sauvez le violon !", ce à quoi Joseph Beuys et Konrad Klaphek, peintre célèbre et professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, avaient réagi

257 Cité par Jill Johnston, « Dada and Fluxus », *art. cit.*, p. 91

en le sifflant : "N'interrompez pas le concert !". Ils l'avaient alors flanqué à la porte. Le professeur Klaphek m'a récemment donné une page jaunie d'un journal daté du 19 juin 1962, qui porte le titre "Concert avec videur". Je ne comprends toujours pas pourquoi ce violoniste est venu à mon concert. Est-ce le titre qui l'avait attiré, "Le néo-dadaïsme dans la musique" ? Peut-être voulait-il approfondir ses connaissances à ce sujet[258] ? »

Paik, comme Beuys, ne manquait pas d'humour. Plus tard, une variante a été créée par l'artiste niçois Serge III Oldenbourg. Il a rempli le violon de ciment et a brisé la table en y écrasant le violon ! Ce type de pièce rappelle les instructions dadaïstes de Tzara, en 1918 : « Des musiciens fracassent vos instruments[259]. »

Ce travail se rapproche considérablement de la *Guitar Piece* de Robin Page. Cet artiste singulier est né à Londres en 1932, mais a vécu au Canada. En 1960, il est à Paris et rencontre Spoerri, qui l'influence dans l'élaboration de ses œuvres futures. De retour à Londres, il participe au *Festival of Misfits*, organisé par Filliou et Spoerri. Dans la soirée du 24 octobre 1962, il présente *Guitar Piece*, dont l'instruction est la suivante : « Je donne des coups de pied sur la guitare le long des rues. » Sur une photographie de Peter Moore, prise lors d'une manifestation à New York le 11 mai 1963, on voit seulement le manche de la guitare qu'une comédienne pousse à coups de pied. Les restes de l'instrument ont été brisés et abandonnés. Les actions comme *Guitar Piece* ont permis à Page de se libérer de la culture des années cinquante. En effet, en tant que peintre, il avait baigné dans l'abstraction géométrique. Et, selon lui, les structures peuvent être brisées jusqu'à la destruction : « C'était une réaction contre ce type

258 Nam June Paik, « Beuys Vox » *in Paik Du Cheval à Christo et autres écrits*, *op. cit.*, p. 52

259 Cité par Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets : An Anthology*, New York, Wittenborn, Schultz, 1951, réédition 1979

global de reconstruction de l'après-guerre, avec tout son optimisme et sa mentalité à la "Doris Day". C'était quelque chose de nouveau à faire. Chaque artiste a une raison différente de faire cela. Je me souviens que la destruction était terriblement amusante. C'était une manière d'être farceur ou extrême, un "show business" psychologique dans un style et dans une provocation directe[260]. »

Lors du vernissage de l'exposition de *Télévision électronique et exposition de musique*, à Wuppertal, Paik est tranquillement en train de présenter ses œuvres, tandis que dans la pièce voisine, un homme a pris une hache et a méthodiquement découpé un piano. C'est Beuys.

> « Un tonnerre d'applaudissements suivit cet impromptu. Je me souviens m'y être joint en frappant dans mes mains. Manfred Leve a fait une merveilleuse photo de cette performance : elle compte parmi les très rares photos de Beuys sur lesquelles il ne porte pas de chapeau. [...] Mais d'où a bien pu venir cette hache ? De la cave de la galerie Parnass ? Ou Beuys l'a-t-il amenée de Düsseldorf ? Si c'est le cas, qui lui a dit qu'il y aurait un piano à mettre en miettes[261] ? »

En 1966, Ralph Montañez Ortiz a lui aussi détruit un piano à coups de hache *(Piano Destruction Concert)*. Il en arrive à cette idée de destruction, comme processus physique et psychologique, lorsqu'il pratique le découpage cinématographique à la fin des années cinquante. C'est également à cette époque qu'il écrit le premier de ses nombreux manifestes sur l'usage de la destruction en art.

260 « Entretien de Robin Page avec Justin Hoffmann » in Justin Hoffmann, *Destruktionkunst*, *op. cit.*, p. 95

261 Nam June Paik, « Beuys Vox », *art. cit.*, p. 54

Gustav Metzger est également un maître d'œuvre de la destruction en art. Il est l'auteur essentiel de cinq manifestes qui ont pour fondement l'*Auto-Destructive Art* en 1959, formulant une théorie et une pratique de la destruction comme phénomène social et esthétique, tandis que Paik souhaite simplement une musique physique[262] :

« *Auto-Destructive Art*
L'art auto-destructif est à l'origine une forme d'art public pour les sociétés industrielles.
La peinture, la sculpture et la construction auto-destructive sont une unité totale de l'idée, du lieu, de la forme, de la couleur, de la méthode et du *timing* du processus désintégratif.
L'art auto-destructif peut être créé avec les forces naturelles[263], avec les techniques de l'art traditionnel et les techniques technologiques.Le son amplifié d'un processus auto-destructif peut être un élément de la conception totale.
L'artiste peut collaborer avec des scientifiques et des ingénieurs.
L'art auto-destructif peut être une machine qui produit et une usine qui assemble.
Les peintures, sculptures et constructions auto-destructives ont une durée de vie variant de courts moments jusqu'à vingt ans. Lorsque le processus de désintégration est complet, l'œuvre peut être enlevée du lieu et démantelée. »

262 *Cf.* Justin Hoffmann, *Destruktionkunst*, *op. cit.*, p. 39 (pour Ralph Ortiz), p. 43-53 (pour Gustav Metzger), ainsi que le *Destruction in Art Symposium*, p. 147-166. Lire également l'ouvrage de Gustav Metzger, *Damaged nature, autodestructive art*, Londres, Coracle, 1996

263 En effet, une telle remarque de Metzger à propos des forces naturelles peut être rapprochée du texte fondamental de Walter de Maria, publié en 1963 dans l'*Anthology* de La Monte Young et Jackson Mac Low, texte intitulé « On the Importance of the Natural Disasters ». L'idée était donc dans l'air et fut sans doute fondamentale dans l'esprit de construction du *Earth Art* américain, qui apparaît à la fin des années soixante.

Pourquoi Metzger en vient-il à une telle conception de l'art ? Installé depuis 1939 en Angleterre, il est en vérité chassé par les nazis et assiste à l'assassinat de ses parents à Nuremberg. Mais il lui a fallu vingt ans pour concevoir cette théorie qui dévoile son propre état psychologique. La temporalité dans l'*Auto-Destructive Art* est un élément fondamental, confrontant la conscience de l'individu aux cycles de construction et de destruction de la nature et de la société moderne industrielle. Metzger se rapproche considérablement de Vostell. Il est à l'origine d'un important symposium qui a eu lieu à Londres, puis à New York, le *Destruction in Art Symposium* (DIAS), auquel vont participer les actionnistes viennois, Vostell, Ortiz, Page, Hansen, Lebel, Latham, Hidalgo, Marchetti, Ono, Cox...

Cette activité iconoclaste n'est pas sans évoquer une partition de Maciunas datant de 1961, *Music for Everyman*, qui est dédiée « aux compositeurs morts, vivants, humains, animaux et inanimés ». À partir d'une grille, Maciunas pose une méthode compositionnelle et une série d'instructions : « A. méthode rationnelle et déterminée : (1) dans le but d'une structure ou (2) d'un effet ; B. méthode automatique et indéterminée ». Dans la seconde catégorie, en N°3, il demande de jeter, pulvériser, égoutter et, au niveau de la performance, en N°4, « les actions requièrent des productions telles que frapper, rayer, scier, briser, etc. n'importe quel outil peut être employé, comme des marteaux, des haches, des scies, des pioches, des bâtons, des couteaux, etc. » Ce sont des gestes d'anti-art qui correspondent à ceux qu'avait prescrit non seulement Tzara, mais aussi de nombreux artistes des années soixante. Williams a d'ailleurs décrit Maciunas « comme une réincarnation de Tristan Tzara dans ses meilleurs jours, avec chapeau melon, monocle, col montant et

cravate[264] ». Mais la destruction, comme condition de création artistique, trouve en fait son origine dans les soirées dadaïstes et futuristes.

One for Violin renvoie à une autre pièce célèbre de Maciunas, *Piano Piece N°13 for Nam June Paik*, aussi intitulée *Carpenter's Piano Piece* (1964), dans laquelle les touches d'un piano sont progressivement clouées, la pièce se terminant quand elles sont toutes enfoncées. Les violences portées aux instruments de musique ne sont pas toujours le fruit du hasard. Elles se situent dans la lignée de Dada, et aussi dans celle des surréalistes. On peut encore penser à la scène de *L'Âge d'or* de Buñuel, où un violon est projeté le long d'un trottoir à coups de pied. Maciunas montre également que l'instrument de musique peut être désacralisé et brutalisé : on obtient alors de nouvelles sonorités, qui répondent à une méthode automatique et indéterminée. L'instrument, dernier refuge de la musique, est définitivement anéanti.

Maciunas a parlé de cette sauvagerie musicale dans « Neo-Dada in der Music » :

> « [...] une note émise par le clavier d'un piano ou une voix de bel canto est largement immatérielle, abstraite et artificielle, puisque le son n'indique pas clairement sa source véritable, sa réalité matérielle ; l'action banale d'une corde, du bois, du feutre, de la voix, des lèvres, de la langue, de la bouche, etc. Un son, produit par exemple en cognant sur ce même piano avec un marteau ou en tapant à coups de pied sur le dessous de sa caisse est plus matériel et concret puisqu'il indique

264 « Allen einen herzlichen Glückwunsch zum Geburstag ! » *in* Jon Hendricks, *Fluxus etc., The Gilbert and Lila Silverman Collection*, catalogue Cranbrook Academy of Art Museums, Bloomfield Hills, Michigan, 1981, p. 86

d'une manière beaucoup plus claire la dureté du marteau, la nature caverneuse de la caisse et la résonance de la corde. »

Influencé par Patterson, Vostell réalise en 1961 une œuvre comptant parmi les plus importantes de l'époque, *Kleenex décoll/age*, dans laquelle il accentue les composantes optiques et acoustiques des événements quotidiens. C'est avec cette composition que Vostell se rapproche de Maciunas. Toutefois, la relation entre les deux hommes est assez tendue, à cause de la revue *Dé-coll/age*, qui risque de concurrencer les publications fluxus. En avril 1962, Vostell devance Maciunas dans la formation d'un nouvel art. Dans un entretien avec Charles Dreyfus, il évoque ses débuts de créateur :

> « Encore jeune étudiant, j'ai rendu visite à Stockhausen en 1954 à la radio de Cologne, au Studio électronique. C'était pour moi l'artiste le plus intéressant de l'époque. Il était un peu plus âgé que moi et avait fondé avec Eimert le Studio Électronique. Ils avaient des théories : faire une musique sans instrument, une musique de complète fantaisie, une musique synthétique. À cette époque,cela me semblait très révolutionnaire de prendre les choses en mains sans le professionnalisme des interprètes. C'était mon premier contact avec un artiste très anti-art, très anti-professionnel[265]... »

La même année, Vostell s'installe à Paris et ne revient à Cologne qu'en 1959. Entre-temps, Stockhausen a bien changé et le projet de *Vision électronique* a été exécuté par ses propres moyens. Stockhausen a systématiquement refusé les projets d'anti-art. Pourtant, *Kleenex* répond aux attentes de la musique physique de Paik, énoncée dans

265 Cité dans le catalogue *Happenings & Fluxus*, Paris, Galerie 1900-2000, Galerie du Génie, Galerie de Poche, 1989, p. 186

The Monthly Review of the University for Avant-Garde Hinduism : « Je pense que la musique physique est la prochaine étape après la musique absurde, parce que le monde physique est le monde le plus absurde, parce que c'est un monde logique, parce que la musique FLUXUS est très intéressante... »

Kleenex suppose des actions *dé-collages* en huit parties : 1. S'asseoir sur une table au milieu du public et effacer des reportages politiques dans des journaux. Il faut brancher le tout sur des microphones de contact ; 2. prendre des jouets en plastique et les détruire avec un marteau, le tout est encore amplifié ; 3. lancer des ampoules sur une cible en plexiglas placée devant le public, le tout est retransmis ; 4. puis jeter un gâteau à la crème et étaler l'ensemble jusqu'à ce que le public ne puisse rien voir ; 5. « Ne pas laissez votre boucher vous emballer votre viande dans un journal réactionnaire » ; 6. laisser un journal dans un champ de blé ; 7. faire un voyage en avion sans connaître sa destination et revenir au point de départ ; enfin, 8. entrer dans un monte-charge et se trouver bloqué entre des étages à cause d'une panne de courant durant un temps illimité ou lors d'une guerre atomique. La musique dé-collage est donc aussi bruyante qu'une bataille.

La partition de *Kleenex* peut être divisée en deux sections, la première ne posant aucun problème d'exécution, puisque les actions se passent devant le public, sur une scène. La seconde partie propose des actions particulières, débouchant sur une vision apocalyptique et aboutissant à une guerre atomique. L'emploi des microphones, comme moments d'intensité sonore, offre une signification originale. Le lancement violent des ampoules électriques est déjà un événement acoustique. Cette pièce est, au début des années soixante, l'une des plus jouées par Vostell. Après cette première exécution, lors de la manifestation *Neo-dada in der Musik*, elle est redonnée aux festivals fluxus de Wiesbaden, Copenhague et Paris.

Pendant le festival hollandais, *Parallele Auffürungen Neuester Musik* (Galerie Monet, Amsterdam), Vostell a réalisé l'action intitulée *Rokin*, dont le point final de scandale est la destruction d'un juke-box. Higgins commente cet incident dans sa *Postface* : « Entretemps, personne ne remarquait (pour la pièce de Vostell) qu'une grue avait agrippé un juke-box jouant du rock'n'roll dans les airs et le lâchait à terre. C'en était trop pour le public. Une très grande pile de feuilles de papier, dont personne n'avait besoin, avait été enflammée. Alison Knowles tentait de réaliser ses peintures de rue. Le propriétaire de la galerie avait perdu son sang-froid et s'était retiré, tandis que sa femme cherchait à éteindre le feu. — Le juke-box avait été jeté à terre, mais lentement. J'avais tenté de faire obstacle au public et de ranimer le feu, mais un groupe d'étudiants avait décidé que c'était une démonstration contre l'art allemand [...] Une fille souleva vers moi une feuille de papier enflammée, je la repoussai et demandai si les hommes aux Pays-Bas battent les femmes (je supposais qu'ils laissaient partir leurs moustaches en fumée), je dis que je devais rentrer en Allemagne (peut-être dans le Berlin de 1933 ? On peut faire la comparaison)[266]. » La police, sollicitée, a arrêté un ivrogne. Quelques jours plus tard, le *Deutsche Zeitung* a présenté les artistes comme des *Kunst-Terroristen*[267], tout en restant largement incrédule face à un tel événement. Pour le journaliste, de tels artistes sont décidément des personnes déshonorant l'Allemagne, tandis qu'à l'opposé, le juke-box symbolise, aux yeux des artistes, la société civilisée moderne et la victoire des techniques de masse sur l'art d'élite.

265 Cité par Jürgen Becker et Wolf Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbeck bei Hamburg, 1965, p. 181

267 *Deutsche Zeitung*, 19 octobre 1962

Revenons maintenant au concert *Neo-Dada in der Musik*. Parmi les autres compositions qui ont été jouées, on peut citer *Do-it Yourself* de Paik, qui répond à *566 for Henry Flynt*, l'instruction étant fort simple :

> « Lire toutes les pages blanches très lentement (plus de trois secondes) Vous ne devez pas "juste" lire comme une matière à lire normale, mais vous devez "réellement" le faire, ou essayer de faire ou au moins imaginer de faire tous les événements vous-même. »

Cette pièce renvoie à un degré zéro de la musique et ouvre une possibilité infinie d'interprétation. Peu importe ce qui doit être lu, seule la lecture compte. En même temps, elle peut convenir aux conceptions créatrices de Robert Filliou : ce que je ne peux faire, faites-le vous-même !

La *Visible Music* (tirée de *Abfälle I/2*) de Dieter Schnebel a probablement été exécutée lors de ce concert. L'incertitude tient au fait que la partition éditée par Schott annonce une première mondiale différente (Fluxus-Festival, Wiesbaden, 1962, suivie d'un concert de la série Neue Musik de Joseph-Anton Riedl, Munich, 11 juillet 1966, avec Feussner comme chef et Kagel, producteur). Le titre exact de l'œuvre est peut-être *Nostalgie*, troisième version de la *Visible Music* (duo pour un chef et un interprète), qui a elle-même été exécutée à Padoue, le 7 juillet 1962, par le duo Sylvano Bussotti et Frederic Rzewski, alors qu'une première version, intitulée *Reactions (Abfälle I/1)* a été interprétée le 29 avril 1961, toujours à Padoue, par Sylvano Bussotti. En fait, il semble qu'il existe quatre versions de la *Visible Music :* la première pour un instrumentiste et le public (*Reactions*, 1960-61), la deuxième pour un chef et un instrumentiste (*Visible Music I*, 1960-62), la troisième, *Visible Music II*, pour un chef seul (réduction de *Visible Music I* intitulée *Nostalgie*) et enfin *Visible III* (réduction pour l'instrumentiste assumant le rôle de chef

dans *Visible Music I*, intitulée *Espressivo*, drame musical pour un pianiste). C'est probablement la troisième version qui a été jouée lors du concert. Heiner Reddemann a pris le rôle de chef d'orchestre.

La *Visible Music* marque un tournant dans le style du compositeur. D'abord influencé par Stockhausen, à qui il avait consacré un article de synthèse en 1958, Dieter Schnebel est ensuite frappé par la démythification de la musique sérielle opérée par Cage. Très vite, il compose des œuvres (surtout entre 1958 et 1962) qui ouvrent à la fois sur la spéculation théorique et sur l'expérimentation créatrice. Il fait appel à la composition collective, au refus du son, au langage muet et à la participation du public, utilisant aussi bien des matières gestuelles et optiques qu'acoustiques. Ses œuvres se caractérisent alors par le terme *in progress*, comme le rappelle Ivanka Stoianova, se référant à Schnebel lui-même, et à ce qu'il nomme *Produktionsprozess :*

> « "Quand nous chantons, parlons ou bien tout simplement rions ou pleurons, alors nous articulons, nous exprimons, et notamment à travers l'activité des organes."
> Ce rapprochement du fonctionnement du corps, des organes d'articulation passe nécessairement par la suppression du "savoir-faire" et de l'art autoritaire fait par une élite pour une élite. La musique devient activité corporelle, jeu des organes d'articulation, exploration de leurs possibilités d'émission vocale. [...] Processus naturels de dépense corporelle qui changent radicalement l'expérience artistique [...].
> Le musicien-interprète, toujours instrument de travail de reproduction dans la pratique traditionnelle, devient producteur de processus sonores qui ne portent plus les traces de l'assujettissement à un but. Son activité se transforme en jeu et éclate dans la manifestation libre de ses potentialités [268]. »

268 Ivanka Stoianova, *Geste-texte-musique*, *op. cit.*, p. 242-243

Les œuvres précédemment citées appartiennent à cette catégorie, tout comme les *Projekte* (depuis 1958), musique verbale qui comprend *Raum-Zeit y*, *Der Prozess*, *Glossolalie* et *Glossolalie 61*, jusqu'aux *Maulwerke* (1968-74), littéralement « œuvres pour la gueule ».

Les deux premières pièces, qui appartiennent au cycle *Abfälle* et à la lettre « déchets », signifient « Parerga et paralipomena ». Dans la première, *Abfälle I/1: Reactions*, le public, selon les instructions données par Schnebel, possède un rôle similaire à celui de l'orchestre dans les concertos du XIXe siècle, car il accompagne la partie instrumentale solo. Aussi, l'expression du manque d'intérêt, les conversations anodines entre spectateurs, les indispositions chroniques à ce type de musique, les bruits involontaires des chaises, les raclements de gorge, etc., sont-ils autant d'éléments qui participent à la formation de l'œuvre et à la fonction musicale. L'instrumentiste (signifié dans la partition par la lettre I) joue avec le public (P), et à partir de cet échange, des possibilités d'interaction sont envisagées, sous la forme de codifications précises :

solo P ***P interprète sa partie. I est inactif – ou absent.***

P > I <	Simultanément, P devient plus calme et la partie instrumentale I < devient plus sonore.
P ↑↓	L'instrumentiste et le public se combinent; une partie ne prédomine pas sur l'autre.
P → I →	P et I interprètent leurs parties indépendamment et sans tenir compte de l'autre.
PI ≠	I n'interprète pas comme un instrumentiste, mais comme un « acteur » et influence ainsi la performance de P.

I solo I joue et P écoute.

P < I >	Une partie instrumentale devient inintéressante et en même temps les sons de P prédominent.
P I	P alterne avec I.
P — I —	P et I sont silencieux.
P ↓ I	I se laisse influencer par P – essaie de jouer ce que P désire.

Avec cet ensemble de directives et d'échanges entre public et intepréte, Schnebel organise un jeu d'écoute et de réactions. Il est possible de changer fréquemment de parties en utilisant le signe « ←→ ». Un codage permet de noter les situations gestuelles, visuelles et sonores, par exemple : « ≠ » signifie différent, contrasté ; « ~ » brutalement ; « ***in scene*** », entrer en scène ; « ***e scene*** », sortir de scène ; « ***metam*** », métamorphose ; « ***rep*** », répétition, répéter, etc. Un concert comme *Reactions* doit être monté prudemment, compte tenu des possibilités qu'offre la partition. Par exemple, les pauses entre les séquences de jeu sont considérablement augmentées, bien au-delà de la normale. Il faut éviter de produire le même résultat à chaque interprétation. Une telle composition reste donc difficile à exécuter (Schnebel produira cependant plus tard deux variantes de cette pièce : *Concert sans orchestre*, pour piano et public, en 1964, et *Fall' Out'*, pour voix, en 1965). L'instrumentiste peut être remplacé par un ensemble ; la pièce s'intitule alors *Reactions II*.

La seconde composition, *Abfälle I/2 : Visible Music*, dédiée à Metzger et Bussotti, utilise un autre système de codification, fondé cette fois sur des séries de points.

La feuille de notation peut être interprétée aussi bien visuellement (par le chef) que de manière acoustique (par l'interprète). Selon Schnebel, si les deux exécutants sont maîtres de leurs techniques,

ils peuvent utiliser d'autres graphiques, comme celui de *Variations I* de Cage ou *Cœur* de Bussotti. Une telle composition pourrait donc s'intituler *Visible Music I after...* (Cage ou Bussotti ?) dans un éventuel programme. Les gestes et la musique dérivent essentiellement de l'interprétation, en fonction de la partition. Précision et abstraction sont indispensables lors de la performance, et le concept dadaïste de *Visible Music I* ne nécessite pas l'ajout d'éléments comiques ou subversifs.

La notation de l'œuvre comporte différentes graphies qui servent à la compréhension de la musique. Des séries de points, eux-mêmes reliés à des lignes, sont ordonnées en succession. Les constellations de points sont placées de telle manière que leur arrangement est plus important que leur séquence. Les points indiquent des valeurs en trois dimensions, verticale, horizontale, taille des signes. Les valeurs des points peuvent être établies en fonction des coordonnées et de la distance entre eux. Les coordonnées horizontales indiquent la hauteur, la distance verticale le rythme, et la taille des signes l'intensité (amplitude ou densité des notes). Les zones des espaces contenant les points sont elles aussi indiquées par des signes. Si une série ou une constellation de points est placée au-dessus ou en dessous de la limite de l'espace, la frontière opposée est encore indiquée par des signes. Si les points sont disposés quelque part au milieu de l'espace, les sections sont arrangées avec d'autres signes. La forme des signes dépend de l'étendue horizontale et de l'intensité des séries ou des constellations de points. Les points dans la constellation sont placés entre la borne supérieure et le milieu de l'espace. Ils peuvent également être placés au milieu de l'espace. Lorsqu'une constellation ou une série de points est éloignée dans l'espace global, on ne trouve pas de marques. Mais les signes peuvent ouvrir différentes interprétations. Ils peuvent être compris comme des césures ou comme des traits d'amplitude. Les séries et les constellations de points sont juxtaposées (ou superposées) à n'importe quelle

distance, proche ou lointaine. Elles peuvent également se chevaucher. Le résultat, assurément imprévisible, offre un nombre infini de possibilités sonores. L'association des séries et / ou des constellations permet de créer des lignes. La partition devient alors une succession de couches ou de strates. Ce niveau de disposition n'est pas linéaire. Certaines constellations peuvent être ambivalentes et jouer avec la couche inférieure ou supérieure. En même temps, les cheminements sont interchangeables. Le compositeur précise que la partition peut être lue à partir de n'importe lequel de ses quatre côtés. Ce schéma constitue une interprétation possible, mais d'autres routes peuvent être envisagées. Les couches sont ensuite indiquées par des chiffres romains. Il est possible de combiner plusieurs strates et de les interpréter simultanément. Les lignes fines dessinent les limites de l'espace à interpréter, contenant les séries et les constellations verticalement et horizontalement.

Le jeu musical est lui aussi fort complexe. La première action, notée 0.000, est la production d'un événement sonore par l'un des interprètes, tandis que la seconde indique la progression temporelle avec les mains. La partie 1. définit le rôle du chef, 1.2 la conversion visuelle, 1.3 la communication à l'interprète et, enfin, 1.4 les réactions aux actions de l'interprète :

> « 1. Le chef transforme les signes en gestes, lit la partition.
> La notation peut être lue comme la musique traditionnelle.
> Les coordonnées verticales des points dénotent la hauteur,
> la distance entre les séries ou les constellations fournit
> les durées, la taille des points l'intensité... Ou bien, la partition
> peut être lue verticalement pour l'échelle des fréquences
> et horizontalement pour la durée. On peut encore lire
> la partition de gauche à droite, de droite à gauche, en zigzag,
> ou même comme un journal (ce qui en dernier recours peut
> simplifier la lecture, il faut seulement que le tempo soit ajusté).

1.2 Ce qui est de l'ordre de la lecture est visualisé, transmué en gestes, le temps doit déterminer les coordonnées des macro et micro-timing et les degrés d'intensité. Les points sont transformés en signes avec les doigts, la hauteur avec le geste des mains plus ou moins verticalement, la durée par un geste arrêté ou horizontal.
1.3 L'intensité est signifiée en trois dimensions, par un signe vers l'avant, en utilisant soit le bout des doigts, soit plusieurs doigts, ou le poignet, la main ouverte... La transformation de la lecture en signes gestuels correspond simplement à une manière de lire. Dans ce cas précis, la partition *Nostalgie* (*Visible Music III*) peut être utilisée, car elle utilise un système de représentation mimétique. Les mains sont figurées comme des signes de notation.
1.4 D'autres procédures sont possibles. Le chef laisse l'interprète convertir les signes en sons et, appréciant les sons produits, il les convertit en gestes. »

La partie 2. est consacrée à l'interprète. Ce dernier suit le chef ou bien traduit lui-même les points en sons. Le choix de l'instrument est également libre.

« 2.1 Il réagit aux ordres du chef, selon ses indications de hauteur, de durée et d'intensité.
2.2 La réalisation acoustique peut être obtenue en fonction de l'instrument, ou bien exécutée d'une manière purement expérimentale.
2.3 Il consacre la modification du comportement envers le chef. L'interprète peut très bien ne pas suivre les indications du chef et se passer d'un intermédiaire. Il peut lui-même se diriger grâce à son jeu ou à ses gestes, si bien que la technique de conduite se transforme en jeu instrumental. »

La troisième partie se consacre à la préparation, selon les choix faits par le chef, la réalisation avec l'instrumentiste, la coopération ou le jeu indépendant des deux acteurs. Enfin, la quatrième partie présente d'autres versions de *Visible Music*, avec soit un instrumentiste seul (pour *Espressivo*), soit un chef seul (dans *Nostalgie*).

Mais c'est finalement le contenu verbal de *Glossolalie 61* qui explique le mieux la musique de Schnebel. Celle-ci peut fort bien convenir à des possibilités créatrices fluxus, tout en renvoyant aux poèmes simultanés des dadaïstes, ceux créés au Cabaret Voltaire par Tzara, Janco et Huelsenbeck, qui avaient produit le 30 novembre 1916 un *poème simultané* intitulé *L'Amiral cherche une maison à louer*. Ils avaient utilisé les vers simultanés de Henri Barzun et de Fernand Divoire, créés le 30 mars 1916. Barzun avait écrit en 1912 un livre intitulé *Voix, chant et rythme simultané*, dans lequel il élaborait une conception originale opposant la traditionnelle poésie monodique à une poésie inouïe, baptisée dramatique ou simultanée (harmonique, polyhymnique et polymélodique) ou tout simplement vocale, pour obtenir l'expression directe des êtres, entités, collectifs, forces et volontés du monde, accompagnant « toutes les voix, toutes les passions, toutes les présences, toutes les forces de la vie et de cet univers ». Les fondements théoriques d'une telle poésie avaient été proposés dans la revue *Poème et drame* en 1912-1913. Tzara avait vu dans cette pratique simultanée « un effort musical, qu'on peut imaginer en faisant les mêmes abstractions que sur une partiture d'orchestre. » La voix était alors devenue la réalité plastique du poème. Usant ainsi de trois langues différentes (allemand, anglais, français) et d'intermèdes rythmiques avec sifflets, grosses caisses, les trois textes étaient lus simultanément. « Le 30 novembre 1916, écrit Hugo Ball, tous les styles des vingt dernières années se donnèrent rendez-vous hier. Huelsenbeck, Tzara et Janco ont présenté un poème simultané. C'est un récitatif en contrepoint à trois voix, ou plus, qui parlent, chantent, sifflent, etc., en même temps, de

sorte que leurs rencontres forment le contenu élégiaque, humoristique ou bizarre de la chose. Le caractère inhérent à une voix prend un relief tout particulier dans ces poèmes simultanés, et son conditionnement par l'accompagnement en est également frappant. Les bruits (tels un « rr » roulé pendant plusieurs minutes, ou des coups bruyamment frappés, ou encore des mugissements de sirène et autres) ont une sonorité bien supérieure à celle de la voix humaine[269]. » Ce principe avait été appliqué pour la première fois le 31 mars 1916, avec une réalisation scénique.

Comme dans l'usage dadaïste de la poésie simultanée, Schnebel utilise plusieurs langues, français, allemand, anglais et italien :

« Permettez-moi de faire une petite introduction ! Comme vous
le savez il s'agit ici d'une musique pour récitants
et instrumentistes.
Donc les exécutants agissent en partie en tant
qu'instrumentistes, se servent d'instruments, on joue
par exemple du piano
d'un instrument aussi antique que l'harmonium
Des instruments aussi modernes que ceux qu'on a l'habitude
de compter parmi les instruments de batterie
encore que
l'on ne batte pas toujours, du reste, comme vous l'entendez
maintenant précisément, pour la production sonore
les instrumentistes ne se servent pas seulement d'instruments
traditionnels, ou bien ils traitent les instruments d'une manière
inhabituelle.
Le piano émet des sons aussi de cette façon, d'autres sources
également, ne nous appesantissons pas ! des [*sic*] toute façon

269 Cité par Hans Richter, *Dada Art et anti-art*, Bruxelles, Edition de la connaissance, Verlag Dumont Schauberg, Cologne, 1965, p. 25-26

dans les exemples qui suivent, vous entendez aussi des sons instrumentaux.
En effet, dans cette pièce, on considère que parler est de la musique
Comme je ne l'ai pas encore dit, les exécuteurs [*sic*] agissent en partie comme récitants
La hauteur et l'intensité de cette voice [*sic*] sont importantes.
Un example [*sic*] :
Voix de la harmonie [*sic*] musicale
C'est en quelque sorte l'une des idées d'un fou Folie dada
Ne le dites pas si fort ! Cela est frappant surtout lorsqu'on écoute une langue peu compréhensible
Couleur et tempo sont également importants. Écoutez la musique d'une langue étrangère
même les significations des mots compréhensibles ont leur propre [*sic*]
Si on enlève le son de la voix on entend des chuchotements
Il est aussi possible de chuchoter à voix grave ou de murmurer...
Est-ce encore de la musique ?
Et penser qu'on paye pour écouter des choses pareilles !
Affreux ! Intolérable ! Arrêter ! Ça suffit ! Ça suffit !
Ça sfft !
Enfermez-le dans une maison de fous ! assez ! on se paie de notre tête ! Ça suffit ! Ça sfft
Il faudrait interdire ça ! on n'a jamais vu ça ! Ça suffit !
Ça suffit !
La pièce est depuis longtemps commencée. »

Schnebel, *Glossolalie 61*.

L'analyse succincte des extraits de *Visible Music*, tout comme le texte de *Glossolalie 61*, montre l'importance de l'influence de Cage. On la retrouve chez de nombreux artistes fluxus, qui eux aussi ont joué de graphies et de partitions verbales. S'il y a définitivement langage dans ce type de pièce, ou articulation du sens, c'est bien celui de la poésie qui prédomine, comme dans les poèmes de Schwitters, les jeux de mots de Duchamp ou les *Mesostics* de Cage.

Neo-Dada in der Musik fait ainsi partie des grands concerts fluxus, avec des musiques sérieuses (celles de Young ou de Schnebel) et d'autres beaucoup plus légères, tout comme le *Festival of Misfits* (Festival des désaxés) organisé par Victor Musgrave (Galerie One et Institute of Contemporary Arts) qui a eu lieu à Londres, durant l'automne, du 23 octobre au 8 novembre 1962. C'est à cette occasion que Maciunas rencontre Ben, qui a décidé de vivre quinze jours dans la vitrine de la galerie, avec lit, lavabo et réchaud, tandis que Filliou a élaboré son projet d'exposition congelée, exposition inaugurée et représentée dans un chapeau melon. C'est la congélation de la *Galerie Légitime* (vernissage du 22 avril 1962 au 22 octobre 1972). Spoerri a exécuté *Do-it-Yourself* et Patterson a repris *Papier Musik*. Le Festival des désaxés a duré environ trois semaines, avec les participations de Filliou, Higgins, Knowles, Kœpcke, Gustav Metzger, Page, Patterson, Spoerri, Per Olof Ultvedt, Ben et Williams. Le lendemain de l'inauguration, il y a eu un concert dans lequel ont été interprétés *One for Violin* de Paik et *Alphabet Symphony* de Williams.

Avec toutes ces manifestations, de Cologne à Londres, d'Amsterdam à Copenhague, Maciunas a préparé suffisamment de créations. Il peut alors mettre sur pied ses premiers festivals de nouvelles musiques, à Wiesbaden, à Düsseldorf (avec Beuys), à Copenhague (avec Kœpcke), à Amsterdam (avec Wim T. Schippers et Willem de Ridder), à Paris (avec Spoerri et Lambert) et à Nice (avec Ben), sans compter différentes manifestations en Espagne (avec Zaj), en Italie (avec la poésie visiva), en Suède (avec Bengt af Klintberg), puis en Californie (avec Ken Friedman) et à New York (avec Charlotte Moorman).

Pendant quelque temps, de nombreuses personnalités ont participé à ces concerts, notamment ceux de Fluxus (*eine Internationale Zeitschrift Neuester Kunst, Antikunst, Musik, Antimusik, Dichtung, Antidichtung, etc.; Internationale Festspiele Neuester Musik* (Hörsaal des Städtischen Museums, Wiesbaden), qui réunissaient à la fois l'avant-garde artistique et des créateurs proches de l'esprit fluxus.

CHAPITRE VI

Musique pour une révolution

Blanc, vacuité, silence

Soit la peinture suprématiste *Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch. Ce célèbre monochrome datant de 1918 laisse non seulement une empreinte indissoluble dans les arts plastiques, mais ouvre encore sur la réduction la plus élémentaire. C'est une simple surface plane peinte en blanc. Avec cette œuvre au statut presque mythique, il importe, pour l'auteur, de délivrer l'art du poids inutile des objets et d'affirmer la prééminence de la sensibilité pure dans des figures géométriques dépourvues de toute signification. Malevitch débouche alors sur une philosophie du zéro des formes et de la création, sans toutefois véhiculer une valeur négative. *Carré blanc sur fond blanc* possède au contraire un intérêt métaphysique.

Un des exemples fluxus marquants de ce zéro de la peinture est *Vitrines de magasin* (1979-1995) de Ben Vautier. Il s'agit d'une simple photographie, celle de la devanture abandonnée d'un agent commercial de la marque *Fiat*, badigeonnée de blanc à l'aide d'une éponge. À l'opposé de Malevitch, l'artiste niçois proclame la destruction de l'art et renvoie à un questionnement précis : « Existe-t-il dans chaque homme une peinture minimum comme une musique minimum[270] ? » Pour Ben, une peinture minimum est donc une peinture de vitrine passée au blanc d'Espagne ou une « peinture de l'inconscient sans référence culturelle : la peinture 0 ». Mais qu'est-ce qu'une peinture 0 ? Est-ce simplement un monochrome ? Cela implique-t-il que le blanc est l'égal de zéro ? Pour le *Carré blanc* et les *Vitrines*, nous possédons une référence culturelle, mais ce n'est pas la même dans l'un et l'autre cas.

270 Ben Vautier, *Ben, Pour ou contre, une rétrospective*, catalogue Musées de Marseille, Réunions des musées nationaux, MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, Marseille, 1995., p. 123

Prenons un autre exemple, le modèle fort célèbre des *White Paintings* de Rauschenberg (1951), dont Cage a relevé la portée cruciale dans l'histoire de la peinture et de la musique. C'est effectivement après avoir reconnu son importance que le compositeur conçoit *4'33* et s'exclame :

> « Pas de sujet, pas d'image, pas de goût, pas d'objet, pas de beauté, pas de talent, pas de technique, pas d'idée, pas d'intention, pas d'art, pas de sensation, pas de noir, pas de blanc non (et). Après des considérations prudentes, j'en suis venu à la conclusion qu'il n'y a rien dans ces peintures que l'on puisse changer, qu'elles peuvent être perçues sous n'importe quelle lumière et qu'elles ne sont pas détruites sous l'action de l'ombre. Alléluia ! l'aveugle peut de nouveau voir ; la pureté de l'eau. (1953) »

Les peintures blanches de Rauschenberg ont servi de décor au fameux *Untitled Event* de 1952 au Black Mountain. Elles n'expriment essentiellement que des « miroirs de l'air », selon Calvin Tomkins, et possèdent, comme la pièce de silence de Cage, un intérêt religieux. Mais à la réflexion, puisqu'elles ne signalent pratiquement rien, c'est qu'il n'existe pas de véritable distinction entre de telles peintures et le nettoyage d'une vitre. C'est ce que souligne Joe Jones : « Quelle est la différence entre faire une peinture et nettoyer une fenêtre ? Je ne pense pas qu'on trouve quelque chose de différent. Cela devient un état poétique si vous mettez cela dans une boîte et que vous l'appelez "art". [...] Peut-être suis-je meilleur comme créateur de jouets que comme musicien[271]. » Avec des monochromes ou des fenêtres peintes en blanc, est-on encore un peintre ? Et le musicien

271 « *Across the River* » in René van Peer, *Interviews with Sound Artists*, Eindhoven, Het Apollohuis, 1987, p. 13

fait-il toujours de la musique ? Peut-on peut-être envisager une peinture pour l'esprit ? Peut-on considérer comme une œuvre ce qui ne possède aucun fondement matériel, mais seulement une reconnaissance spirituelle ?

En 1967, à Liverpool, Ono a imaginé un concert qu'elle a intitulé *Music of the Mind*. Limitant les constituants sonores à ceux produits par l'esprit des spectateurs, elle a intensifié le repos intérieur dans une pratique de méditation zen. Au *Destruction in Art Symposium*, à Londres, en 1966, des journalistes enthousiastes ont utilisé pour décrire les jeux de l'artiste des expressions comme « a new zen type invention » (*Herald Tribune*), « hypnotically dreamlike » (*Cue Magazine*), « a fey Zen variant » (*Time magazine*), « music of the mind » (*New York Times*), « the next logical step » (*Japan Times*), etc. Ces productions font écho à l'espoir irréalisable de Robert Filliou : « Le jour où toutes les œuvres d'art n'auront aucune valeur, elles seront toutes belles [272]. » On peut penser aussi aux formulations de Jones à propos de ses propres créations : « Les gens peuvent regarder mes pièces et dire, "oh", "c'est un chouette jouet". C'est un bon compliment pour moi, aussi. Est-ce un jouet, est-ce de l'art ou est-ce de la musique ? Je ne sais pas. [...] Vous pouvez dire, "c'est un jouet", je suis heureux. Vous pouvez dire, "c'est de la musique", je suis aussi heureux [273]. » Dans ces pratiques minimales, si nous sommes prêts à tout approuver, sans préjuger de ce que nous voyons ou entendons, alors quelque chose qui procède de rien peut sembler digne d'intérêt. Il faut alors « accepter toutes les possibilités par avance, les accepter tout le temps, et demeurer au-delà de ce territoire dans lequel chaque chose est

272 *Enseigner et apprendre, arts vivants* par Robert Filliou, Archives Lebeer Hossmann et Marianne Filliou, Paris, Bruxelles, 1998, p. 14

273 Joe Jones, « Across the River », *art. cit.*

divisée, et où chaque corps est reconnu, en ce qu'il est en propre[274] ». De son côté, Brecht disait que « Les formes incorrectes ne se présentent pas d'elles-mêmes[275] ». Toutes les compositions sont donc bonnes par nature. C'est l'homme qui les distingue et les classifie en catégories, les bonnes formes, les mauvaises et celles qui ne sont ni bonnes ni mauvaises. Paradoxalement, une mauvaise herbe peut être un trésor. Pour Brecht, cette herbe n'est donc ni un déchet, ni un trésor, mais simplement un moyen de comprendre le monde qui nous entoure.

Il est donc possible, selon Costin Miereanu, de proposer une musique mentale à partir des recherches menées sur la partition verbale : « Il s'agit en quelque sorte d'une problématique commune avec la peinture abstraite au moment de sa naissance, vers le début de ce siècle : 1913, *le Carré blanc* de Malevitch[276]. » La musique, comme la peinture, a-t-elle seulement pour vocation de nourrir les sens ? Peut-elle aussi devenir une œuvre pour l'esprit ? Ces différentes recherches, comme « prochaine étape logique », commencent avec les compositions musicales de Young et de Brecht en 1959-1960. *4'33* (de silence) de Cage est exemplaire de cette nouvelle intelligence et annonce sans doute de nombreuses œuvres fluxus et conceptuelles.

Cependant, de telles œuvres ne sont pas d'emblée satisfaisantes. Elles sont même des limites à l'art. Elles dérangent, parce qu'elles semblent vides. Paik a semblé critique envers cette simplicité de l'œuvre et cette pauvreté de la philosophie orientale, celle préci-

274 Robert Filliou cité par David T. Doris, « Fluxus and Zen ? Shut My Mouth, Quick ! », catalogue *Fluxus Virus*, Cologne, Galerie Schüppenhauer, 1992-1993, p. 140

275 George Brecht cité par David T. Doris, *op. cit., ibid.*

276 *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Méridiens Klincksieck, « Musicologie », 1995, p. 26

sément de *4'33*. Dans un numéro de la revue fluxus, *cc fiVe ThReE* (juin 1964), il aborde la question du zen et surtout de la médiocrité asiatique : « Le zen consiste en deux négations. La première négation : l'absolu EST le relatif. La seconde négation : le relatif EST l'absolu. [...] La seconde négation est le point-CLÉ du zen. Cela signifie [...] le zen est responsable de la pauvreté asiatique. Comment puis-je justifier le zen, sans justifier la pauvreté asiatique ? »

Effectivement, considérer seulement l'aspect relatif des choses revient à évacuer toute valeur supérieure ou inférieure liée à un système social et à un anthropocentrisme occidental. En dehors de sa culture d'origine, le zen n'est pas seulement une pensée du peu. Il demeure aussi un outil révolutionnaire que bon nombre d'artistes n'ont cessé d'utiliser dans les années cinquante et soixante. Les œuvres qui suivent ce principe ne sont pas pour autant froides, vides ou inertes. Elles ne sont pas non plus une limite à l'activité artistique. Elles sont plutôt l'expression d'un changement radical du rôle de l'artiste. Pour Fluxus comme dans le zen, le sujet récepteur, l'artiste et l'objet de création sont interdépendants. La conception, si elle reste encore aux mains du créateur, passe ensuite à celui qui écoute ou à celui qui regarde, suivant le fameux jugement de Duchamp « C'est le regardeur qui fait le tableau ». Durant les années soixante et jusqu'à aujourd'hui, Fluxus a maintenu, après Cage et Duchamp, cette attention minimale. Il s'agit d'effacer toute réalité qui n'est pas essentielle au devenir du monde (et de l'artiste) et de voir dans celui-ci ces choses qui d'habitude provoquent l'indifférence. On ne regarde pas de la même manière une vraie chaise et une chaise qui est peinte. On ne demande pas de réinventer le monde, mais de le montrer dans toute son ambiguïté et de le saisir dans toute sa simplicité. Qu'advient-il alors de l'art, lorsqu'une simple chaise est placée dans la rue comme dans un musée ? Qu'est-ce qui se produit si nous apposons une définition, celle précisément de la chaise

que nous voyons ? Avons-nous encore la même chaise ? Et si cela se produit pour un meuble, cela peut bien s'accomplir aussi pour une peinture, qu'elle soit ou non monochrome, ou pour une musique, qu'elle soit ou non silencieuse.

L'effacement de l'œuvre d'art par le blanc, la vacuité et le silence peuvent aussi s'accompagner d'une condamnation de l'expression personnelle. Cette annulation est justement produite en la personne de l'artiste qui refuse de prendre en compte telle chose ou telle transformation de l'objet quotidien en œuvre d'art, parce qu'il considère que tout est art. Pourtant, il peut encore s'agir d'une forme de personnalisation. « Regardez-moi, cela suffit » a dit Ben lors du festival de Nice en 1963. C'est ce premier geste d'egomaniaque qui marque sa prétention naissante. Faire de l'art et l'art lui-même sont déjà une forme de prétention. Dès lors, il suffit selon Ben de s'exhiber et de poser la question de l'art : « [...] un jour on m'avait demandé une pièce de théâtre et je me suis dit : je fais une pièce de théâtre pourquoi ? Pour qu'on me regarde. Donc, pas la peine de faire quelque chose, je vous demande directement de me regarder. Et je me suis montré deux heures avec un panneau "Regardez-moi cela suffit" [277]. »

Une des nombreuses performances de Ben s'intitule *Public*. Elle a été réalisée lors du Festival de la Libre Expression de 1965. Les spectateurs ont payé cinq francs pour voir Ben se produire sur scène. Mais les comédiens sont en fait dans la salle. Ben se place sur scène avec une pancarte : « Ben va rester là quatre heures à vous regarder. Vous pouvez regarder Ben mais ne venez pas l'embêter. » Les gens sont furieux et commencent à boire. Avec *La Table*, il invite ses amis sur les planches pour un véritable repas devant le public, qui dure deux heures. Il s'agit, après Brecht et Cage, de montrer la réalité

277 « Entretien avec Irmeline Lebeer », *Chroniques de l'Art vivant*, août-septembre 1973, p. 8-11

et de préparer le public à l'action. Dans ces deux performances, l'assistance peut et doit se regarder. Ben crée ainsi une situation vraie sur scène (et en dehors) et cherche à ne pas tomber dans le piège de l'orgueil ou de l'autosuffisance. Au contraire, il faut faire preuve de discrétion et d'humilité dans toutes les créations. Pourtant, dans une lettre datant du 16 mars 1964, Maciunas fait des reproches à Ben : « Je note avec déception ta mégalomanie grandissante. Pourquoi n'essaies-tu pas la méthode zen et n'élimines-tu pas entièrement ton ego ? (si tu peux) ne signe pas n'importe quoi, n'attribue rien à toi-même, dépersonnalise-toi ! C'est en vérité l'esprit collectif Fluxus[278] ! » Car la dépersonnalisation peut être une forme de culte de la personnalité, comme le précise Ben : « Quand je rencontre Maciunas à Londres, lui, il me parle de quelqu'un qui se nomme George Brecht qui travaille la non-personnalité, c'est-à-dire qui ne veut pas être un égotiste. Par exemple, mon héros était Klein. Eh bien, Klein voulait être le premier. George Brecht, quand je l'ai rencontré, il m'a dit qu'il voulait être le dix-huitième. [...] Tandis que la plupart des artistes veulent laisser des traces, voilà quelqu'un qui s'emploie à ne pas en laisser, qui cherche à faire une œuvre discrète, subtile, invisible. »

Comme on l'a vu, c'est au *Festival of Misfits* (Festival des désaxés) que Ben rencontre Maciunas. Dès cet instant, tout change pour le jeune peintre français : « Dans mon travail ce que j'appelle l'"ingrédient" Fluxus, c'est l'esprit anecdote et tout est musique. C'est aussi tout un état d'esprit qui s'est glissé dans mon travail à partir de 1963 et qui me fait dire que j'ai subi l'influence à la fois de Duchamp, de Klein, mais aussi de John Cage et George Brecht[279]. »

278 . Cité par Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, Detroit Michigan, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, en association avec Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, introduction de Robert Pincus-Witten, 1988, p. 133

279 *Ben, Pour ou contre, une rétrospective, op. cit.*, p. 64

Pour Maciunas et Ben, il s'agit de jouer, d'associer des éléments et de créer en dehors d'un but prédéterminé. C'est une ouverture aux choses du monde et au processus de la vie. Il s'agit d'abandonner l'art comme catégorie de la connaissance et de présenter simplement la vie comme modèle possible de l'art.

Toujours en 1963, les deux hommes organisent un festival d'Art Total et du Comportement. Du 25 juillet au 4 août, les artistes assurent des actions dans la ville de Nice. Le dimanche 28 juillet à 20 heures a lieu un concert de musique d'avant-garde et d'avenir à l'hôtel Scribe. Un compte rendu du concert a été rédigé par E. Giraud[280], qui décrit plusieurs performances, notamment les *Pièces d'Opéra* de Paik : deux interprètes arrivent pieds nus sur scène et se jettent soudain sur le public. Dans *Paper Piece* de Patterson, l'assistance est couverte de feuilles de papier. Dans les *Counting Songs* de Williams, on peut compter le public de différentes manières. Un *Hommage à Federico Fellini* est également réalisé par Pierre Pontani. *Regardez Ben cela suffit* de Ben dure six minutes et trente-trois secondes. Giraud explicite dans son article ce que Ben appelle théâtre total: « Il s'agissait d'un théâtre influencé à la fois par le mouvement surréaliste Dada des années 1925, ainsi que du théâtre Gutai-Zen japonais, festival d'Osaka de 1958, de même que des créations de John Cage, un Américain qui, en 1949, donna le premier concerto de silence pour piano [*sic*]. » (Théâtre total « Réalité » donné à l'Artistique le 27 janvier 1964.)

En juin 1966, Ben organise encore des concerts dans l'esprit de ceux de 1963 et se demande ce qu'est un concert fluxus :

280 Théâtre total « Réalité » donné à l'Artistique le 27 janvier 1964

« Qu'est qu'un concert Fluxus classique ? Un concert Fluxus de Maciunas est le résultat de la réflexion théorique de Maciunas qui, cherchant à éviter l'emprise de la connaissance et de la culture (impérialisme culturel) et de l'ennui du concert d'avant-garde, a imaginé l'ossature de 20 à 30 petites pièces qui ne durent pas plus d'une ou deux minutes chacune, au rythme rapide, net, clair, et qui évitent toujours la fiction, l'esthétisme et la théâtralité, selon lui inutiles. Donc, bien qu'ils soient des spectacles créatifs possédant des ingrédients Fluxus, les ingrédients principaux sont "l'*event*" de George Brecht, le divertissement et le gag. »

Ben renvoie donc à la définition de Maciunas, pour qui l'idéologie du groupe est radicalement révolutionnaire. Ce dernier en souligne les fondements dans une lettre à Tomas Schmit (février 1964) :

« [...] Les objectifs de Fluxus sont sociaux (non esthétiques). Ils sont reliés (idéologiquement) au groupe *LEF* de 1929 [*sic*] en Union Soviétique et ont affaire avec : l'élimination graduelle des beaux-arts (musique, théâtre, poésie, littérature, peinture, sculpture, etc., etc.). Cette attitude est motivée par le désir de stopper le ravage des ressources humaines et matérielles [...] et de les détourner à des fins socialement constructives. Appliqués de cette manière, les arts seront (de design industriel, du journalisme, de l'architecture, de l'ingénierie, des arts graphiques-typographiques, de l'impression, etc.).

« [...] Ainsi, Fluxus est définitivement contre l'objet-art, comme commodité non fonctionnelle [...]. Cela doit temporairement avoir la fonction pédagogique d'enseigner au peuple l'inutilité de l'art, incluant l'éventuelle inutilité de soi. Cela ne doit donc pas être permanent [...]. »

« Fluxus est par conséquent ANTIPROFESSIONNEL (contre l'art professionnel [...]). Deuxièmement, FLUXUS est contre l'art comme medium ou comme véhicule encourageant l'ego de l'artiste, depuis que l'art appliqué doit exprimer le problème objectif, évacuer la personnalité de l'artiste ou de son ego. Fluxus, donc, doit tendre à un exprit collectif, anonyme et ANTI-INDIVIDUALISTE — aussi ANTI-EUROPÉANISTE (l'Europe étant le lieu supportant le plus fortement — & même instituant l'idée de — l'artiste professionnel, l'art — pour une idéologie de l'art, pour une expression de l'ego de l'artiste à travers l'art, etc., etc.) [...].

« Ces concerts FLUXUS, ces publications etc. – sont au mieux transitionnels (quelques années) & temporaires, jusqu'au temps où les beaux-arts puissent être totalement éliminés (ou du moins leurs formes institutionnelles) et les artistes trouvent d'autres emplois [...]. »

La musique possède aussi, dans le théâtre total, une place essentielle. En effet, l'artiste cherche le spectacle instrumental dans la salle :

« Lors de toute
représentation théâtrale ou musicale
les bruits des fauteuils,
les regards,
les papiers froissés,
les murmures,
les mouvements du rideau,
les applaudissements,
les départs,
les bévues sur scène,

l'entr'acte et la fin
sont à considérer comme pièce ou composition
d'art total populaire
de Ben mai 1965 »

Duchamp déjà avait souhaité une absence de bon ou de mauvais goût, à l'image du ready-made. Tzara aspirait à une forme de détachement : « Dada n'est pas du tout moderne. Il est davantage un retour à une religion quasi bouddhique de l'indifférence. » (*Lecture sur Dada*, 1922) Dans *Chance Imagery*[281], Brecht développe ces sources historiques, les méthodes et les théories sur le hasard dans les arts. Il illustre son propos d'exemples tirés des champs de la statistique et de la physique. Il distingue « deux aspects du hasard, le premier où l'origine des images est inconnue, parce qu'il s'étend aux niveaux de l'esprit plus profonds que la conscience. Dans le second, les images dérivent de processus mécaniques. Ceux-ci ne sont pas sous le contrôle de l'artiste. » Il parle de l'automatisme dans le surréalisme : ce type d'écriture est selon lui l'une des plus grandes aventures de l'exploration de l'inconscient. Il admet encore que le hasard est beaucoup plus intéressant dans les développements réflexifs. Il cite, à titre d'exemple, les techniques que Duchamp a employées dans ses *3 Stoppages Étalon* et dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (le Grand Verre)*. Il parle aussi du hasard dans les collages d'Arp, dans les œuvres d'Ernst et dans les *Cadavres Exquis*. Mais l'indifférence se trouve également dans la philosophie orientale, dans le bouddhisme, qui est aussi inclusion au monde : les choses sont acceptées telles qu'elles sont, elles peuvent se manifester sans qu'intervienne une main humaine.

281 Première édition 1959, seconde édition : New York, Something Else Press, Great Bear Pamphlet N° 3, 1966

Higgins a parlé de cette « dé-définition » des choses : « Nous pouvons parler d'une chose, mais nous ne pouvons pas nommer une chose. C'est toujours autre chose[282]. » Fluxus joue en effet sur cet étrange territoire, cet espace entre le silence et le son, entre la chose qui peut être définie et celle qui se soustrait à toute décision déterminée. L'une des clés de cet art est dans ce cas précis la création de partitions verbales, de compositions sous forme de texte ou d'instructions pour des interprètes. Il s'agit de petites propositions d'inspiration japonaise haïkaï, de simples exercices placés sur des cartes de jeux de rôles ou sur des feuilles de notes, pour une performance. Le résultat de ces énoncés « événementiels » est très simple. Il se distingue du happening, en apparence plus complexe et polymorphique, comme Ben l'a indiqué en 1966 :

> « Il existe aujourd'hui deux interprétations du happening.
> *La première* est une manifestation extra-picturale.
> Ses principales caractéristiques sont : 1) Une transformation passionnée de la réalité grâce à des accessoires divers (plastique, papier, lumière, etc.) ; 2) Une suite d'événements insolites dont la trame est prévue et les détails improvisés ; 3) Un aspect généralement amateur de la présentation ; 4) Une certaine participation du public à l'action ; 5) Très souvent, en leit-motiv, un symbole politique ou sexuel.
> *La seconde* interprétation, qui s'appelle par ailleurs Événement, proposition théâtrale, est la représentation de la *réalité par la réalité*. C'est la communication de la prise de conscience que tous les détails de la réalité sont spectacle.
> Ce n'est pas comme dans le happening extra-pictural une transformation passionnée de la vie, mais la représentation

282 Dick Higgins, « A Something Else Manifesto », *A Dialectic of Centuries*, New York, Printed Editions, 1978, p. 102-103

et la communication de la *vie* par des attitudes simples et réelles (boire un verre d'eau ou s'acheter un chapeau) état d'esprit que l'on peut résumer en disant : *tout est art* et *l'art c'est la vie.* »

La remise en cause de la réalité par la réalité renvoie en effet à la philosophie zen et au *Tao-tö-King* (Lao-Tseu), où il est dit que « le sage agit à travers le "non-agir" ». Cela ne signifie pas qu'il faut s'abstenir d'agir. Il faut seulement se passer de toute intervention inutile sur le cours des choses. « La Voie n'agit jamais, dit le Tao, or tout est fait par elle ». L'ordre souverain des événements n'est donc pas rejeté, mais réduit à sa stricte mesure. Il faut alors ramener les choses à leur simplicité. Car « Moins le souverain gouverne et d'autant mieux se porte son pays ». Moins l'artiste agit sur son œuvre, plus l'œuvre peut être construite par celui qui la regarde. « C'est [donc bien] le regardeur qui fait le tableau », et pas seulement celui qui le compose. L'artiste, ce souverain tout-puissant, agit avec une faiblesse apparente. Il peut être comparé à l'eau, comme dans la *Chute d'eau* de Duchamp ou la *Water Music* de Cage. Il est comme la musique muette du *Grand Verre*, une musique qui résonne dans le silence, ou cet aveugle qui voit la pureté de l'eau.

Un son est comme un objet

L'eau, élément sans aucun doute essentiel dans la création fluxus, est indispensable à tous les êtres vivants. Puisqu'elle est fluide, rien de dur n'a de prise sur elle. Elle est ce fleuve dont parle Héraclite, dans lequel on n'entre jamais deux fois et par lequel toutes les fausses certitudes des hommes sont battues en brèche, parce qu'il faut considérer la relativité de nos critères et de nos échelles de valeurs. Il faut être perméable à tout phénomène et abandonner toute résistance. C'est là un des grands aspects de Fluxus. Il ne

faut pas se prendre au sérieux, mais accepter que toute chose soit digne d'être nommée « événement artistique ». Pour y parvenir, il faut inventer un espace de l'art en continuelle mutation, comme le prophétise Filliou : « J'imagine que l'art du futur sera, toujours en mouvement, jamais arrivé, l'art d'être perdu sans se perdre[283]. »

Cela nécessite d'accepter le monde tel qu'il est, constamment changeant et en perpétuel mouvement. Pour bien l'écouter, ce monde, il faut faire beaucoup d'économie, un nettoyage par le vide, comme le propose Young avec une partition musicale intitulée *Composition 1960 #5 :*

> « Lâchez un papillon (ou un nombre quelconque de papillons) dans le lieu de la performance. Lorsque la composition est terminée, assurez-vous que le papillon peut s'enfuir. La composition peut durer un temps quelconque, mais si l'on dispose d'une quantité de temps illimitée, les portes et les fenêtres pourront être ouvertes avant de lâcher le papillon : la composition pourra être considérée comme achevée lorsque le papillon se sera envolé. »

Cette pièce est très proche de *4'33* de Cage, mais elle dépasse largement la durée de quatre minutes et trente-trois secondes proposée par Cage. Car si le silence est déjà un son pour Cage, un papillon pour Young peut émettre des bruits avec ses ailes et son corps : il suffit d'amplifier les vibrations qu'il produit. Cependant, le geste ultime, et toujours originel, est définitivement celui de Cage lorsqu'il comprime le silence jusqu'à *0'00*. Grâce à des microphones de contact, le degré zéro du temps embrasse la continuité du travail quotidien, intégrant n'importe quel geste signifiant. Lors d'une

283 Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants*, *op. cit.*, p. 24

performance, le compositeur américain a bu de l'eau, avec des micros posés sur son cou. Les pièces *Composition 1960 #5* et *0'00* demandent donc de tendre l'oreille à chaque son et d'écouter une musique moléculaire.

Il existe un *kôan kikunushi* qu'on peut traduire par « qui est le maître qui écoute ? ». On prête l'oreille à chaque son. On se demande chaque fois qui est le sujet qui écoute et qu'est-ce qui peut être écouté. Or, les choses qui peuvent ici être entendues se placent à un autre niveau de conscience que le processus ordinaire de perception de la musique. Les deux compositeurs affirment donc que tout ce que nous faisons est musique. De telles musiques échappent à toutes les « bonnes » écritures. Elles constituent un élargissement de la vie quotidienne. Une fois que le vrai sens des choses apparaît, vous pouvez vous sentir libéré, car les choses n'existent plus substantiellement, mais réellement.

D'autres énoncés peuvent être évoquées, celui de Ken Friedman, par exemple :

« *Zen Vaudeville*
Le son d'une chaussure tapotée doucement (1966) »

Cette composition d'un autre artiste fluxus se rapproche elle aussi de la conception du *kôan*. Ce terme dérive du chinois *Kung-an*, où il désigne un paradoxe ou une question sans réponse. Le *kôan* (en japonais) est un problème contradictoire qui renvoie à la vérité ultime. Dépourvu de sens pour l'intelligence rationnelle, il peut être résolu par l'éveil à un niveau de conscience plus profond. Utilisé comme medium systématique d'entraînement ou d'enseignement depuis le XIe siècle, il est apparu lorsque les étudiants de Lin-Chi (*Rinzai* en japonais) ont compilé les discours de leur maître dans un écrit intitulé *Rinzairoku*. Un *kôan* peut être soit un épisode tiré d'un des grands maîtres de la tradition zen, dans ses dialogues avec

les étudiants, soit un paradoxe. Construit à partir de mots, il peut prendre n'importe quelle forme pourvu qu'il engage l'étudiant dans une relation directe avec la réalité. Ni théorique ni discursif, le *kôan* est une forme d'auto-enseignement codifié par le langage, ce qui veut dire que celui qui étudie doit s'enseigner lui-même. Ce n'est ni une simple devinette, ni un proverbe, mais un état de conscience qui éveille aux choses qui nous entourent. On en trouve de nombreux exemples dans Fluxus, tels ceux invoqués par Takehisa Kosugi ou encore par Yôko Ono, dont on peut citer deux particulièrement significatifs :

« *Tape Piece I*
Pièce de pierre
Envoyez le son d'une pierre »

« *Mailing Piece II*
Envoyez le son d'une centaine de soleil[s]
se levant en même temps »

Le novice n'a aucune idée de ce que peut être le *kôan*. Le spectateur reste lui aussi très surpris par ces propositions fluxus et se demande qu'est-ce qui après tout est musical dans l'émission d'un son de pierre ou de soleil, ou encore d'une chaussure que l'on frappe. Chacun cherche une réponse logique fondée sur les mots, lesquels révèlent notre fond subjectif. Or répondre avec des mots peut poser problème.

Dans un *kôan* classique, on trouve généralement une question, comme « Qu'est-ce que le son d'une main qui claque ? » Dans la situation traditionnelle, l'étudiant réfléchit sur le problème posé par le maître. Une main, lui semble-t-il, ne peut à elle seule faire du bruit. Il faut selon lui deux mains qui claquent l'une sur l'autre pour obtenir un son. La réponse peut être valable, mais le maître la réfute immédiatement, aussi l'étudiant poursuit-il ses recherches, sans

succès. La réponse n'est jamais contenue dans le langage, mais dans le geste. Le maître montre simplement sa main et dit : « Ceci est le son. Écoutez ». En réponse, le maître peut fort bien trouver un geste équivalent qui transcende la relation entre lui et l'étudiant (ou bien entre le sujet et l'objet). Ce qui est montré dans ce *kôan*, ce n'est pas tant le son ou le silence d'une main, ni celui des deux mains, mais le son en tant que tel, dépassant ainsi la séparation dualiste du son et du silence.

Le *kôan*, c'est encore le *mondo*, selon Daisetz Suzuki, c'est-à-dire littéralement le « question-réponse » révélant « une pensée [...] dissimulée sous la plus insignifiante, la plus anodine des affirmations[284] ». Ce « question-réponse » ordinaire renvoie aussi au concept de *prajna*, qui signifie la connaissance suprême ou la sagesse. Il s'agit de considérer l'immédiateté, l'absence de délibération, le refus des propositions secondaires. Le *prajna* est l'expérience pure, révélée sous les auspices les plus singuliers et les plus faibles. Une telle attention résume parfaitement la philosophie fluxus. Higgins, dans *A Child's History of Fluxus* (1979), précise que « L'une de ces questions était : "Pourquoi réduire tout ce que je vois de beau, les tasses, les baisers, les pieds qui pataugent, à une portion de quelque chose de plus splendide, de plus grand ? Pourquoi ne puis-je en faire usage pour le simple plaisir ? » Fluxus, c'est aussi cet esprit des questions, qui repose lui-même sur des révélations musicales. On comprend mieux le chemin emprunté par les artistes, celui du silence ou de la destruction (dont l'évocation est aussi dadaïste). Par exemple, *Zen for Head* de Paik (1962) suit les indications de la célèbre pièce musicale de Young, *Composition 1960 #10 To Bob Morris*. L'auteur traîne sa tête, imbibée d'encre et de jus de tomate, sur un papier posé au sol. Il y a eu d'autres variations, comme celle réalisée dans le loft d'Ono, où

284 Daisetz Teitaro Suzuki, *Studies in Zen*, Christmas Humphreys, New York, A Delta Book, 1955, p. 165

il fallait marquer les murs et le sol à l'aide d'une craie. De son côté, De Maria a tracé une ligne dans le désert, dans *Mile Long Drawing* (1968) ; cette œuvre de Land Art renvoie à un dessin de Maciunas dans lequel un homme utilise une machine à tracer.

Il s'agit dans tous les cas d'une musique pour l'esprit, tout comme Ono a défini une peinture à construire dans sa tête *(Painting to be constructed in your head) :*

> « Parmi mes peintures à instruction, mon intérêt se porte principalement sur la "peinture à construire dans votre tête", dont l'instruction est que "Dans votre tête, par exemple, il est possible qu'une ligne droite existe — non comme un segment d'une courbe, mais d'une ligne droite [...] (1966) [285]" »

Une telle peinture est l'équivalent plastique de la musique pour l'esprit. Dans une autre pièce, Ono trace une ligne horizontale et pose une simple question : « Avez-vous vu l'horizon récemment ? »

Boundary Music, composé en 1963 par une autre artiste japonaise du groupe Ongaku, Mieko Shiomi, est aussi un bon exemple de musique pour l'esprit :

> « Émettez le son le plus tenu possible dans un contexte limite : le son naîtra en tant que son, ou non.
> Pendant la performance, les instruments, les corps humains, les appareillages électroniques, n'importe quoi peut servir [286]. »

285 Barbara Haskell et John Hanhardt, *Yoko Ono, Arias and Objects*, Peregrine Smith Books, Gibbs-Smith Publisher, Salt Lake City, 1991

286 Cité par Ken Friedman, *The Fluxus Performance Workbook*, ed. spec. revue El Djarida, Norvège, Trondheim, Guttom, 1990, p. 47

S'il s'agit, pour la compositrice japonaise, d'évoquer dans son texte un long son tenu indéfiniment, l'interprète ne manque pas de ressources pour répondre expérimentalement à l'instruction posée (il peut même la réaliser dans les termes évoqués par Ono). Comme l'affirme Higgins, « La présentation fluxus convient mieux à un principe général, selon lequel les idées peuvent être révélées ou démontrées, plutôt qu'argumentées dans le sens du pour ou du contre[287]. » Ainsi, au lieu de discuter de ce qui s'oppose (ceci est ou n'est pas de la musique), il est préférable de trouver soi-même une solution claire au problème posé.

Autre exemple, la pièce de Takehisa Kosugi intitulée *Chironomy I*[288]. Elle semble proche de la procédure zen et renvoie à la définition suivante : « art ou science du mouvement des mains s'accordant à un rôle, comme dans la pantomime ou dans l'art oratoire » (*Oxford English Dictionary*). Le texte est simple :

• Chironomy I
Tendre une main par une fenêtre durant un long moment.

Il se rapproche de *Painting to shake hands* d'Ono :

• Painting to Shake Hands
(painting for cowards)
Percez un trou dans une toile et placez votre main à l'intérieur par l'arrière.
Recevez vos invités dans cette position.
Serrez les mains et conversez avec les mains.
automne 1961

287 Dick Higgins, « Something Else About Fluxus », *Art and Artists*, vol. 7, N°7, 1972, p. 16-21

288 *Fluxus Newspaper N°1*, janvier 1964

Dans *Chironomy I*, selon l'instruction générale, les seuls outils sont une main, une fenêtre et du temps. Il faut donc, pour l'interprète, choisir une main, sélectionner une fenêtre et décider de la durée de la performance. Une telle pièce ne manque donc pas d'intentionnalité. Cependant, le texte de Kosugi ne propose pas grand chose. Il est apparemment sans signification, et si simple qu'il n'y a rien à expliquer ni à comprendre. Mais on peut l'interpréter de plusieurs manières. Il s'agit d'une partition musicale, et comme on le sait, aucune interprétation n'est semblable à une autre en musique. Il faut seulement jouer, suivre les instructions pendant une durée convenue et trouver pour soi-même et par soi-même une signification à la composition. Kosugi a défini sa composition verbale de la manière suivante :

> « J'ai fait une performance de cette pièce dans un espace extérieur à Kyôtô. Il y avait une scène extérieure, et il y avait un auditorium, et à l'arrière de la scène, une toile de fond. J'ai juste ouvert un peu la porte et mis la main en dehors. Le public pouvait seulement voir ma main. L'ouverture dans la porte était très étroite, je ne pouvais pas voir le public. L'espace extérieur était si différent ; la main était exposée au public, et cette partie, mon corps, était derrière le mur, aussi étais-je très isolé. Psychologiquement très étrange.
>
> « Fenêtre, porte, la même chose. C'est un passage entre l'intérieur et l'extérieur, aussi peut-on fermer la porte, et faire un intérieur et un extérieur. Mettant une partie de mon corps au travers de la fenêtre, celui-ci devient une partie de l'extérieur — mais mon corps est l'intérieur — psychologiquement, c'est très inhabituel, très affectant pour la conscience. C'est une partie de moi-même, et je suis en train d'exposer une partie de moi-même dans une partie de l'extérieur. Une sorte de réaction. Cette partie de mon corps,

la main, est beaucoup plus une partie de moi. Mais si vous l'exposez à l'extérieur, et s'il y a une barrière entre la main et le corps, la main peut ensuite être indépendante — un petit peu.

« Ce côté, mon intérieur, et l'extérieur, sont si différents, mais ils sont encore les mêmes. Du côté du public, ils peuvent seulement voir ma main, je ne peux pas voir ma main. Mais, en tant que réalité totale, c'est la même chose. J'ai ma main avec moi, mais je ne peux la voir. Le public peut seulement voir ma main, mais il ne peut voir mon corps. Aussi prenez cette chair comme un exemple. Peut-être c'est une autre partie et celle-ci est exposée dans une autre dimension, mais nous ne pouvons le voir. Mais chaque chose est ensemble. Sur la scène physique, c'est juste une chair.

« Une expérience tactile, cette pièce. Les yeux et les oreilles sont ouverts ; cela rend peut-être les yeux et les oreilles plus sensibles. Mais le plus important est la main : la main est une antenne[289]. »

Selon les préceptes zen, ces instructions ne sont valables qu'à partir du moment où vous pouvez être ouvert à ce que le monde peut offrir, et à l'instant où vous pouvez devenir réellement des récepteurs ou des antennes. Car il n'y a pas de monde que cette main ne puisse révéler. Il n'y a pas de sujet ni d'objet, mais plutôt une relation entre les deux. Je pose un sujet, je révèle l'objet. Ils existent au-delà même de leur dénomination, au-delà même de leur perception comme entités isolées. Chacun peut être la cause de l'autre. Ils sont impliqués l'un envers l'autre. Le premier suppose

289 « Entretien de David T. Doris avec Takehisa Kosugi, 10 novembre 1992 », cité par David T. Doris, « Zen Vaudeville », *in* Ken Friedman, *The Fluxus Reader*, Academy Edition, West Sussex, Great Britain, 1998, p. 103-104

toujours l'existence de l'autre, et il est conceptuellement impossible de les distinguer. Ils sont une et même chose dans une causalité réciproque. Higgins, dans *An Exemplative Art*, dit que « L'action est toujours entre : elle ne prend pas place à n'importe quel pôle sans concevoir l'autre pôle. » Il faut donc rester, comme le souligne aussi l'artiste suédois Bengt af Klintberg, entre l'eau et la pierre, entre le chaud et le froid ou entre le cœur et l'esprit. *Chironomy I* est un cadre ouvert qui fonctionne comme un seuil entre deux espaces échangeant sans cesse leur souffle.

Brecht examine lui aussi cette complexité dans une partition datant de 1961 :

• Deux exercices
« Considérez un objet. Nommez ce qui n'est pas l'objet "autre".
Exercice : Additionnez à l'objet, provenant de l'"autre",
un autre objet, pour former un nouvel objet et
un nouvel "autre".
Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'"autre".
Exercice : Prenez une partie de l'objet et additionnez-le à l'"autre",
pour former un nouvel objet et un nouvel "autre".
Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'objet. »

Par une telle opération, Brecht construit un objet à partir d'un autre et vice-versa. Il reprend ainsi une affirmation de Chuang-Tseu : « Ce qui est "ceci" est aussi l'"autre (chose)", ce qui est l'"autre (chose)" est aussi "ceci" [...] Sont-ils réellement Ceci et Autre (chose) ? Ou ne sont-ils ni Ceci ni Autre (chose)[290] ? » Ce paradoxe se retrouve dans une autre partition de Takehisa Kosugi :

290 David T. Doris, « Fluxus and Zen ? Shut My Mouth, Quick ! », p. 135

• Musique pour une révolution.
« À partir d'aujourd'hui, évidez un œil durant cinq ans et faites de même avec l'autre œil cinq ans plus tard. »

Une telle pièce est-elle réellement de la musique ou est-elle autre chose ? La musique est-elle toujours un flux sonore, ou fait-elle appel à une autre perception ? Kosugi pense que « L'objet sonore n'est pas toujours musique mais action, action. Quelquefois pas de son, juste une action. Ouvrir une fenêtre est une belle action, même s'il n'y a pas de son. C'est une partie de la performance. Pour moi c'est très important d'ouvrir les yeux et les oreilles pour combiner une partie non musicale et une partie musicale de l'action. Dans mes concerts, la musique est devenue cette totalité, même s'il n'y a pas de son je dis c'était de la musique. Confusion. C'est de cette façon que j'ouvre mes yeux au chaos [291]. » Ce désordre renvoie à la perception visuelle et « marque une sorte de changement conceptuel dans ma musique. Voir et entendre sont la même chose. Ouvrir une porte est devenu une partie de la musique, comme une fonction de la performance. Lorsque vous écoutez un son, vous pouvez regarder le ciel... c'est une combinaison. Je pense aussi que cette organisation est de la musique. Normalement la musique veut dire pour les oreilles, des sons. Mais pour mes concerts, la musique devenait beaucoup plus large, sans limite. »

291 « Entretien de David T. Doris avec Takehisa Kosugi, 10 novembre 1992 », *art. cit.*, p. 110

C'est dans le même esprit que s'inscrit l'*Event for Midday in the Sunlight* (1963) de Shiomi :

12h00	fermez les yeux
12h03	ouvrez les yeux
12h03'05"	fermez les yeux
12h04	ouvrez les yeux
12h04'04"	fermez les yeux
12h04'30"	ouvrez les yeux
12h04'33"	fermez les yeux
12h07	ouvrez vos yeux et regardez vos mains.

Ces œuvres soulèvent le problème de la perception. Je regarde, je ne regarde pas, à l'exemple des effets stroboscopiques que Fluxus initie dans ses pratiques cinématographiques. C'est l'alternance de photogrammes noirs et blancs, de lumière et d'obscurité dans le film de John Cavanaugh, *Blink*, également intitulé *Flicker*. Ce *Fluxfilm N°5* peut aussi être rapproché de *The Flicker* de Tony Conrad. L'intermittence crée une illusion de continuité dans l'expérience psychophysiologique de la perception. Dans *Eye Blink* (battement de paupières) d'Ono, un œil, filmé en très gros plan et en extrême ralenti (2000 images/seconde), regarde le spectateur. Ce film montre que l'attention portée aux choses, même sans réelle conséquence, modifie notre perception du monde. Ces trois films datent de 1966. Comme la musique, le cinéma relève-t-il d'une question concernant le temps ? Jean Epstein a souligné cette volonté des cinéastes : « Il est donc vrai que des secondes peuvent durer des heures [292]. » Hollis Frampton a bien perçu cette volonté des créateurs, qu'il évoque dans

292 « L'Âme au ralenti », *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, p. 191

un texte intitulé « Pour une méta histoire du cinéma » : « Désormais il n'y avait qu'un petit pas à franchir pour affirmer que le mouvement consiste en une succession infinie d'instants brefs pendant lesquels il n'y a qu'immobilité ; le mouvement pouvait ainsi être défini de manière pratique comme un ensemble de variations à l'intérieur d'une série de positions statiques[293]. »

Je vois donc mes mains, je peux aussi ne pas les voir, comme dans *Chironomy I* et *Painting to Shake Hands*. En fermant les yeux, je perçois un autre monde, proche de la stase. Je m'interroge sur des durées, précisément 12h4'33" dans l'*Event for Midday* de Mieko Shiomi. Kosugi révèle que la musique est une révolution de la perception, un lent processus, puisque cette mutation nécessite dix ans durant lesquels l'homme expérimente trois états différents. Premièrement, l'interprète a cinq ans pour anticiper la suppression de son œil. Ensuite, avec un œil en moins durant cette période, il supporte nécessairement une phase d'ajustement. Ayant perdu le sens de la profondeur visuelle, il développe ses autres sens, particulièrement celui de l'ouïe qui apparaît plus perspicace. Il compense ainsi la perte de l'œil. Enfin, c'est l'obscurité. Ce sont alors les autres sens qui sont développés et affinés, l'ouïe, le goût, le toucher et l'odorat. Les accommodements perceptifs se poursuivent et se complètent.

La musique provient-elle précisément et seulement de ce changement de perception sensorielle ? L'ouverture à la non-perception des choses extérieures provoque-t-elle une perception accrue des choses internes ? On retrouve en cela une musique du silence ou un cinéma sans image, propre à Fluxus. C'est le cas de *Zen for Film* (1962-1964) de Paik, simple bande amorce montée en boucle. Finalement, tout est à faire et à refaire pour celui qui cherche à en

293 *Trafic* N°21, 1997, p. 132

trouver une raison. *Music For a Revolution*, comme l'*Event for Midday in the Sunlight*, n'a de logique qu'en fonction de la philosophie zen. Tous les changements, toutes les transformations se font de l'extérieur vers l'intérieur, des sens vers l'esprit. Assurément, c'est une révolution de la perception, mais c'est aussi une conversion de la conscience. « Mon idée est une sorte de conscience », a dit Kosugi. Selon un passage de Nyojo (1163-1228), fondateur de l'école zen Soto et enseignant de Dogen, vous pouvez perdre la vue et par conséquent être aveugle. Mais, après tout, peu importe de ne plus voir, car vous verrez davantage. De même, vous pouvez perdre le sens de l'ouïe et être sourd. Mais peu importe de ne plus entendre, car vous entendrez davantage. Ainsi de suite, vous pouvez vous dépouiller de tous les sens et être complètement indépendant. C'est cela la méditation du yogi qui n'entend rien, ne voit rien et ne sent rien. C'est la conscience pour le zen, ou l'Esprit selon Cage : « Eh bien, plutôt que l'esprit avec un petit e, c'est l'Esprit avec un grand E. C'est ce que Daisetz Suzuki aurait dit. C'est *l'esprit* — et c'est aussi ce que McLuhan appelle l'extension du système nerveux central[294]. » Le progrès dans la méditation se fait donc par le dépassement de la perception extra-sensorielle, pour atteindre un état de conscience plus profond, caractérisé par le blanc, la vacuité et le silence. On peut toujours s'interroger sur la validité musicale de *4'33*. C'est non seulement une absence, mais encore un épanouissement de la musique, au sens le plus large du terme. Après tout, la musique est peut-être fondamentalement sans limite. « Un son comme un objet, a écrit Mieko Shiomi, plutôt que comme un élément dans une pièce musicale[295]. »

294 John Cage, « La Vie peut être tellement excellente », entretien avec Irmeline Lebeer, 7 décembre 1984, *in Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, N° 52, été 1995, p. 116

295 « Entretien de David T. Doris avec Mieko Shiomi, 16 octobre », cité par David T. Doris, « Zen Vaudeville », *art. cit.*, p. 110

Élargir le domaine de la musique

En 1981, Higgins propose dans *Fluxus: Theory and Reception*[296] une liste de neuf critères fondamentaux pour définir Fluxus ; trois nouvelles catégories sont ensuite ajoutées par l'artiste californien Ken Friedman[297]. Higgins souligne qu'une œuvre ou un projet appartient à Fluxus, en fonction de son intégration aux différentes caractéristiques : plus une création répond aux différentes familles, mieux apparaissent son intention et sa réalisation. Il s'agit du globalisme, de l'unité de l'art et de la vie, de l'intermédia, de l'expérimentation, du hasard, de l'humour, de la simplicité, de l'absence d'implication, de l'exemplification, de la spécificité, de la présence dans le temps et enfin de la musicalité. Plusieurs de ces catégories semblent essentielles, principalement trois, l'intermédia, la présence dans le temps et la musicalité.

À partir de ces douze critères, Fluxus définit un genre particulier de notation musicale, ou une instruction verbale qui peut être interprétée différemment à chaque exécution. Une simple proposition n'a de but qu'en fonction de celui que l'artiste ou le spectateur lui assigne. L'objectif des instructions fluxus n'est donc pas permanent ni conceptuellement défini, mais spécifique à chaque réponse donnée.

296 Manuscrit non publié, 1982, archives Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart. Une version modifiée de ce texte est publiée dans la revue *Lund Art Press 2*, 1991, p. 33. Une autre version révisée a été publiée dans Dick Higgins, *Modernism since Postmodenism*, San Diego State University Press, 1997. La version la plus récente se trouve *The Fluxus Reader*, édition de Ken Friedman, Chichester, West Sussex, Academy Editions, 1998

297 Ken Friedman, « The Twelve Criteria of Fluxus », *revue Lund Art Press 1*, N°4, été-automne 1990, p. 192-196, « Fluxus and Company », repris dans le catalogue *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, Milan, Éditions Mazzota, 1990, p. 328-332

Selon Owen F. Smith[298], cette conception peut être reliée à la notion de postmodernisme qui, à défaut d'un terme plus approprié, ne désigne pas une forme spécifique de production culturelle, mais une attitude ou une interprétation relevant de différentes situations. Elle ne produit pas une forme cohérente et unique, mais des sens contradictoires : pour une proposition unique, des résultats pluriels.

Prenons différents exemples, d'abord les *Three Aqueous Events* (1961) de Brecht : « glace/eau/vapeur » ou la transformation naturelle de l'eau en trois états équivalents. Ce n'est pas un hasard si Fluxus crée des événements liquides, à l'image de la *Water Music* (1952) de Cage. On peut citer plusieurs compositions renvoyant à des processus de fluidité :

• *Zyklus für Wassereimer [oder Flaschen]* (1962) de Tomas Schmit :
« Des seaux d'eau ou des bouteilles sont placés dans le périmètre d'un cercle. Un seul ou une seule est rempli(e) d'eau. L'interprète, à l'intérieur du cercle, prend le seau ou la bouteille pleine et verse de l'eau dans le récipient à sa droite, ensuite prend un autre à sa droite et verse de nouveau du liquide, etc. jusqu'à ce que toute l'eau soit versée ou évaporée. »

Cette composition propose l'utilisation d'une trentaine de bouteilles ou de seaux, à l'aide desquels il est possible de faire des rimes, des sonnets ou des odes. Elle produit rythmes poétiques et musicaux.

• *Water Piece* de Yôko Ono, trois versions :
– N°1 : *Water Piece (Painting to Be Wastered)*, sculpture, avec éponge naturelle, fiole emplie d'eau et pipette, avec l'instruction suivante, « Eau chaque jour ».

298 Owen F. Smith, « Playing with difference : Fluxus as a World View » in catalogue *Fluxus Virus*, Cologne, Galerie Schüppenhauer, 1992, p. 116-123

– N° 2 (1962) : « Volez une lune qui se mire sur l'eau avec un seau. Prolongez le rapt jusqu'à ce qu'aucune lune ne soit vue sur l'eau. » (été 1964).

– N° 3 : *Water Talk*

« vous êtes de l'eau
je suis de l'eau
nous sommes tous de l'eau dans différents conteneurs
parfois nous nous évaporons ensemble
mais même après la venue de l'eau
nous sommes peut-être indiqués comme des conteneurs
et disons, "c'est moi cela, cette personne"
nous sommes les gardiens du conteneur. » (1967)

• *Water Music* (1964) de Shiomi :

– N° 1

1. Demandez à l'eau de prendre forme.
2. Laissez l'eau perdre sa forme.

– N° 2

Un disque est recouvert de substance soluble à l'eau, tels que colle, sucre, etc. Ensuite faites jouer le disque avec un filet d'eau tombant dessus. Le saphir sera relevé lorsque les gouttes seront dissoutes par l'eau.

• *Drip Music* (Événement goutte à goutte, 1959) de Brecht :

« Pour performance unique ou multiple. Une source où de l'eau s'égoutte et un récipient vide sont arrangés de telle sorte que l'eau tombe dans le récipient.
Seconde version : goutte à goutte.
FLUXVERSION I (1963)
Le premier interprète placé sur une grande échelle verse très lentement de l'eau d'un pichet dans le pavillon d'un cor ou d'un tuba tenu dans une position de jeu par un second interprète au niveau du sol. Le joueur de cor sort. »

Cette célèbre pièce rappelle aussi une instruction d'Ono pour la *Waterdrop Painting* :

« Laissez l'eau tomber goutte à goutte.
Placez une pierre dans l'eau.
La peinture est achevée lorsque un trou est produit dans la pierre par les gouttes.
Vous pouvez changer la fréquence du goutte à goutte, selon vos désirs.
Vous pouvez utiliser de la bière, du vin, de l'encre, du sang, etc. au lieu de l'eau.
Vous pouvez utiliser une machine à écrire, des chaussures ou un vêtement à la place de la pierre. »

Cette dernière pièce en évoque une autre, de Wolf Vostell cette fois : « Maintenir sa main dans l'eau durant 15 minutes ». Watts a également créé un *Duet for Tuba* (1963), dans lequel il modifie l'instrument pour que d'une clé s'écoule du café et de l'autre de la crème. Maciunas expérimente quant à lui un *Duo pour bouteille pleine et verre à vin* (1962), donnant des instructions précises :

« Secouage / égouttage lent / égouttage rapide / petit filet / versement / éclaboussement / tire-bouchonnage / rouler la bouteille / laisser tombber [*sic*] la bouteille / heurter la bouteille de verre / brizer [*sic*] le verre / se gargariser / boire / absorption à petites gorgées / rinçage de la bouche / crâchât [*sic*] [299] »

299 *In* catalogue *L'Esprit Fluxus*, *op. cit.*, p. 110

Les événements liquides s'analysent de multiples manières. Ils peuvent même devenir une musique physique avec Paik, le fait de pisser avec toutes ses formes de durée, de temps et de couleur :

• Fluxus Hero or Heroine (For Frank Trowbridge)
« Pissez sur les rails du métro et ensuite stoppez le train. »

Avec *Physical Music* (1962), Paik propose une musique physique dans laquelle il met en scène le simple acte d'uriner. « Les interprètes se mettent en rond autour d'une grande bassine ou d'un seau, sur la scène. Tous pissent dans le seau. Tout en pissant, chacun entonne son hymne national. Dès qu'un concurrent cesse de pisser, il cesse de chanter. Le dernier qui chante encore est le champion. » Mais de quoi est-il le champion ? L'auteur se moque de la virtuosité qui règne dans notre société, fondée sur des hiérarchies, chères à l'art et à la musique occidentale. Tzara a bien dit de Dada, « Nous demandons le droit de pisser en différentes couleurs. » Robert Watts demande aussi que « l'hymne national du pays, ou un autre chant de circonstance [soit] chanté ou joué dans les WC sous la surveillance d'un gardien en uniforme ». Paik a encore indiqué, à propos d'un concours Fluxus de record de pisse, que « Celui qui pissait le plus longtemps se voyait honoré de l'exécution de son hymne national (le premier champion fut F. Trowbridge, 59'7» [*sic*]) [300]. »

Fluxus évoque les jeux d'eau sonores propres à jouer avec la fluidité du monde, d'où l'étymologie allemande de *Zyklus*, cours de l'eau et/ou d'une conférence, fluctuation du liquide ou processus de communication, diarrhée, vomi ou verbiage ininterrompu, à l'exemple de 21.3 (1964) de Morris, dans lequel l'auteur parodiait le célèbre critique d'art Erwin Panofsky. « À la représentation du

300 Nam June Paik, cité par Jean-Paul Fargier, *Nam June Paik*, Paris, Artpress Éditions, octobre 1989, p. 32

Surplus Theatre, raconte Barbara Rose, il se tenait devant un pupitre et mimait la lecture du texte de Panofsky, diffusé simultanément par une bande magnétique. De temps en temps, il s'interrompait pour verser de l'eau d'une carafe dans un verre. Chaque fois qu'il versait l'eau, la bande, réglée pour coïncider avec son action, produisait un bruit de gargouillement[301]. » Au-delà de ces pratiques se pose la tâche à la fois simple et extraordinaire de verser l'eau, de faire ses besoins, de parler sans fin ou d'user de la scène ordinaire de la vie.

Sur la question du processus qui détermine ces œuvres, Costin Miereanu, remettant en jeu le problème du temps, constate dans *Fuite et conquête du champ musical* que, dès que l'œuvre « cesse d'être un objet esthétique fermé, [elle devient] un processus productif[302] », un *Produktionsprozess*, pour reprendre l'expression du compositeur Dieter Schnebel. La question du déploiement de l'œuvre ne s'arrête donc pas à Fluxus, mais l'inaugure certainement. Miereanu rappelle une remarque de Frank Popper, « Le statut de l'œuvre d'art s'est progressivement effrité. L'artiste a choisi d'assumer de nouvelles fonctions, plus proches de celles d'un intermédiaire que de celles d'un créateur, et a commencé à énoncer des propositions d'environnements non conclusives, ouvertes. Quant au spectateur, il a été appelé à intervenir dans le processus de création esthétique, d'une manière entièrement nouvelle. L'essentiel n'est plus l'objet lui-même, mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive[303]. » Les formes ouvertes d'environnements et d'événements ont finalement mené à la liberté en décloisonnant les disciplines.

301 Barbara Rose, « ABC Art », revue *Art in America*, New York, octobre-novembre 1965

302 Costin Miereanu, *Fuite et conquête du champ musical*, *op. cit.*, p. 33

303 Frank Popper, *Le Déclin de l'objet*, cité par Costin Miereanu, Fuite et conquête du champ musical, loc. cit.

De tels jeux sonores ou plastiques ne sont pas sans conséquences. Ils montrent, de manière très simple, que le monde recouvre d'infinies potentialités. Ces distractions sont dès lors, selon Owen F. Smith, des attitudes transformatrices plutôt que formatrices [304] : tout réside dans la manière singulière de jouer.

L'« intermédia » désigne avant tout ce type d'instructions. Aujourd'hui, ce mot repose sur des définitions générales, proches des termes multimédia ou mixed-media, comprenant les happenings, les collages, les assemblages, les environnements, les installations technologiques... Higgins l'utilise dès 1963, mais il n'apparaît dans une publication qu'en 1966, dans le numéro de *The Something Else Newsletters*, sous le titre « The Intermedia Essay » (1965). Ce terme, qui remonte en fait à 1814, est dû au poète romantique Samuel Taylor Coleridge et désigne un travail de fusion conceptuelle, sans caractéristique précise. Ainsi, *The Broadway Opera* est-il appelé en 1963 *fused opera* par Higgins, tandis que l'opéra, en tant que genre, peut être considéré comme un mixed-media. En effet, l'opéra exige livret, musique, décor, costumes, mise en scène..., c'est-à-dire une fusion harmonieuse de différents éléments. Il ne relève donc pas d'une « fusion fusionnante », selon la définition de Kurt Schwitters dans sa *Déclaration pour faire un théâtre merz* (1919). Les matériaux sont équivalents, sans qu'il soit question de synthèse ou de correspondance des arts.

Les techniques intermédia échappent aux catégories artistiques instaurées à la Renaissance. Higgins, dans *Horizons : The Poetics and Theory of the Intermedia* écrit : « De toute manière, le terme "technique intermédiaire" n'est aucunement normatif : entièrement neutre, il sert simplement à constater l'existence d'œuvres intermédiaires, sans qu'aucune approche de la création artistique ne soit fixée. [...]

304 Owen F. Smith, « Playing with Difference : Fluxus as a World View », *art. cit.*, p. 118

elle [la technique intermédiaire] surgit chaque fois qu'un créateur éprouve le besoin de fusionner des techniques[305]. » En même temps, l'intermédia opère entre les différentes formes d'art, comme le remarque Thomas Kellein dans un article intitulé « Tendances intermédiaires depuis 1945 » :

> « Les philosophes, les peintres et les musiciens, malgré eux, renonçaient à leur ego au profit d'une production consciente non dirigée. L'idée de l'"absence d'intentionnalité" — sous-jacente à l'intermédia — signifiait pour Cage que l'ensemble de la tradition musicale européenne de la pensée contrapuntique avait conduit à une domination dictatoriale sur le son. Afin d'aider les sons à s'épanouir librement et à se pénétrer les uns les autres, il fallait rompre avec la tradition du "fusionnement" harmonique. Cage condamna purement et simplement toute aspiration dirigée, toute tension, toute détermination d'un but et toute préparation du matériel sonore, procédés qui avaient culminé depuis le dix-neuvième siècle dans l'idée de "musique absolue". Étaient prévues par contre une musique et une culture anarchistes qui s'orientaient vers les nouveaux médias du vingtième siècle comme le téléphone, la radio, le film et la télévision, et qui assignaient à l'auditeur le rôle de "récepteur"[306]. »

305 Carbondale, Southern Illinois University Press, 1983

306 Thomas Kellein, « Tendances intermédiaires depuis 1945 », revue *Contrechamps*, « Musiques nord-américaines », N°6, avril 1986, p. 158, (traduit par Daniel Haefliger), première édition : « Intermediäre Tendenzen nach 1945 » *in* Karin von Maur, *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20 Jahrhunderts*, Munich, Prestel-Verlag, 1985, p. 438-443

C'est un nouveau paramètre, à partir duquel on peut mesurer les activités passées. Il ne sert pas seulement à retracer une chaîne qui part de Cage, du futurisme ou de Dada, mais recouvre de nombreuses autres formes d'art, tel le collage dont les différentes procédures permettent d'ajouter, de supprimer, de remplacer, de substituer ou de modifier des images, des sons, des informations dans un contexte visuel, sonore, tactile ou performatif. D'autres intermédias dérivent de techniques théâtrales. Pour échapper à la formulation traditionnelle du théâtre, il faut dépasser la simple relation au texte qui se déroule dans un jeu essentiellement linéaire ou dans un enchaînement temporel uniforme, et aboutir à un théâtre verbal, sans toutefois céder, selon Maciunas, au contexte du théâtre néo-baroque qu'est le happening. Il faut laisser agir des éléments sans valeur théâtrale, de même qu'en musique, il faut concevoir une gestuelle sans composantes musicales, aboutissant à ce qu'Eckart Rahn a nommé « musique sans musique ». Finalement, si les événements ne fixent jamais l'œuvre, la forme et le contenu sont techniquement des réservoirs inépuisables d'activités, de formes et de comportements. Ils fondent de nombreux nouveaux médias et de nouvelles formes hybrides. L'intermédia peut donc être soit un art effaçant les limites artificielles entre les arts, soit un art se rapprochant de la vie.

La première forme d'intermédia intéresse la fusion conceptuelle de différents domaines artistiques. Elle concerne donc la poésie, les arts visuels, le théâtre et, de manière fondamentale, la musique. C'est effectivement une fusion, mais qui supprime partiellement ou complètement le medium original. Ce type de musique, performative et non musicale, échappe aux codifications traditionnelles de la musique. Cette dernière peut alors être écrite et jouée selon des schémas plastiques (partition graphique) ou selon des structures verbales. Il n'en reste pas moins que la musique

se définit comme l'art de combiner les sons d'après des règles, d'organiser une durée avec des éléments sonores. On a affaire ici à une musique singulière des choses et des événements, qui renvoie aux deux définitions données par Ken Friedman[307], l'une à propos de la présence dans le temps, l'autre, majeure dans sa contribution, concernant ce qu'il appelle la « musicalité ». La première définition s'applique à de nombreuses œuvres, dont certaines appartiennent au domaine de l'éphémère (les pièces brèves de performance), les autres jouant de la durée (compositions se déroulant sur plusieurs heures, jours ou semaines). Si ces deux catégories d'œuvres semblent opposées, le temps reste cependant la notion essentielle quant au développement des œuvres fluxus. Dans le cadre de l'intermédia, en revanche, le mot musique signifie toujours organisation de sons, mais pas au sens habituel. La musicalité en question est non seulement une écriture, mais également un mode d'écoute, tous deux pouvant varier. La réception en musique diffère de celle de la peinture, du théâtre ou du cinéma. Que se produit-il si l'on modifie la perception musicale par l'intrusion d'éléments plastiques, théâtraux ou cinématographiques ? Si la musique est l'art des sons, est-il possible de concevoir une musique visuelle ou un art plastique sonore ? Comme l'indique Higgins, les genres artistiques et les modes de perception sont radicalement transformés dès lors qu'on fait appel à la notion de temps — temps d'écriture, de lecture, d'exécution. L'intermédia définit alors tout art qui déplace les définitions traditionnellement acceptées et recule les limites de catégories considérées comme pures. Cela concerne le collage, l'assemblage, l'environnement, la musique à lire (*Musik zum lesen* de Schnebel par exemple)... qu'ils soient sonores ou visuels, c'est-à-dire tout ce

307 Ken Friedman, « Fluxus and Company », *art. cit.*, p. 329

qu'Higgins nomme *music from outside*, et Dieter Schnebel « musique imaginaire ». La technique de l'intermédia, flexible dans ses conceptions, crée de nouveaux modèles élargis à tout domaine artistique ou extra-artistique. C'est ce qui fait sa force.

Dynamique de l'intermédia

Après la présence dans le temps, la musicalité est le deuxième facteur fondamental. Elle se réfère à de nombreuses œuvres fluxus, soit des partitions verbales et graphiques, soit des œuvres pouvant être réalisées par des personnes autres que le créateur lui-même. Ce concept est né au début des années soixante, parce que de nombreux artistes du groupe étaient à l'origine des compositeurs. La musicalité implique des opérations multiples. Tout d'abord, l'esprit et l'intention du créateur sont des éléments importants. Ils sont étroitement liés à l'expérimentation et aux méthodes scientifiques, statistiques ou principes d'indétermination. La musicalité suggère aussi qu'une même composition peut être réalisée de nombreuses fois sans rien perdre de sa force, révélée différemment à chaque interprétation.

Cette seconde définition est plus restrictive, elle spécifie principalement les tendances créatrices de Fluxus qui, dans ce cas, renvoient l'intermédia à un espace indéfini, entre ce que sont les médias artistiques et ce qu'Higgins nomme *life media*. Cette étrange expression a été utilisée par les étudiants de Cage à propos de la réalité comme courant naturel ou comme flux continuel constitué de faits agissant sur l'art. Cette idée d'un au-delà ou d'un en deçà des genres suppose une coupure radicale entre un art utilisé pour transmettre, de manière indirecte, une certaine image, et un art permettant une approche directe et non médiatisée de la réalité, qui serait comme une partie concrète du monde. Cette dualité entre l'art et la vie est

cruciale au regard de la différence d'approche entre les notions de happening et d'intermédia. Kaprow définit le happening de la manière suivante :

> « a. La démarcation entre art et vie est maintenue aussi fluide et, si possible, aussi indistincte que possible ;
> b. En conséquence, la source des thèmes, matériels et actions, et leurs relations mutuelles, doivent provenir de tout lieu ou période *excepté* des arts, leurs dérivés et leur monde ;
> c. Le happening se déroule en des lieux largement espacés, parfois mouvants et changeants ;
> d. Le temps, qui obéit étroitement aux mêmes règles que l'espace, est variable et discontinu ;
> e. Les happenings ne sont présentés qu'une fois ;
> f. Il s'ensuit que le public est entièrement éliminé ;
> g. Le happening procède dans sa composition exactement comme pour l'assemblage et les Environnements, c'est-à-dire qu'il évolue comme un collage d'événements dans certains laps de temps et dans certains espaces[308]. »

Dans une lettre adressée à Tomas Schmit (1963), Higgins analyse un environnement intitulé *The Tart* et montre que Kaprow se préoccupe de remplir l'espace, comme s'il s'agissait d'un tableau. Kaprow est plus proche de l'*action painting* que Higgins, qui a d'abord été compositeur. Pour Kaprow, il faut considérer les situations comme des vides et les charger de signification, de même qu'un peintre compose sa toile de signes, de formes, de couleurs. Pour Higgins, les situations sont pleines de sens, et il faut au contraire les vider pour en garder la substance. Si l'espace est envisagé dans les deux cas

308 Allan Kaprow, Assemblage, *Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966, p. 188-198

comme une seule et même chose, il diffère cependant en fonction du contrôle qu'on exerce sur lui. Car le mode de participation dans le happening et les *events* est radicalement différent. Le happening est une accumulation quantitative d'objets et de gestes. Il se fonde principalement sur un scénario précis qui place le spectateur au centre d'une participation commune, et les éléments empruntés à la réalité quotidienne sont mis en situation artistique. Avec Fluxus, les objets et les gestes sont au contraire exposés dans leur formulation la plus élémentaire. La question du contrôle sur les choses et sur les événements est donc essentielle. Elle suscite deux attentions opposées. D'un côté, c'est l'esthétisation de la vie qui semble prédominer. De l'autre, c'est le passage d'un niveau d'existence à un autre niveau, sans aucune forme d'esthétisation.

Dans un entretien intitulé « Happenings and Events » (revue *V Tre*), Kaprow et Brecht ont tenté d'analyser leur pratique. Le premier rappelle que « Le happening est le titre d'une pièce que je mis à New York dans la galerie Rubin et ce fut nommé ainsi par la presse et par quelques artistes qui se réclamaient de ce terme. » Le second répond que « L'*event* a simplement la signification que donne le dictionnaire. Je n'accorde aucun crédit à avoir écrit une partition comme *Telephone Events*. L'acte d'imagination ou de perception est en lui-même un arrangement, aussi personne ne peut éviter de faire des arrangements. » Les perspectives sont donc différentes. D'ailleurs, Kaprow souligne sa divergence de point de vue : « À quelques exceptions près, le groupe associé à Fluxus est irresponsable. J'ai l'impression que de nombreuses personnes sont juste bonnes à être en dehors et à prétendre à une sorte de manière très très antipathique, socialement parlant, et certainement socialement en relation avec les autres artistes, si bien qu'ils possèdent une supériorité dans ce qui semble être des petites activités indifférentes, telles que éternuer demain ou un doigt est aussi bon qu'un trou dans un mur, ou n'importe quelles petites directives

qui, si elles opèrent en dehors de ce qui est pour moi important, sont plutôt superficielles, aussi bien que leur effet pour moi et les autres. — "Mes gens font des choses importantes, mais regarde, nous sommes même plus importants lorsqu'on ne fait rien d'important." » La critique est sévère. Brecht répond : « L'événement — ou fait quotidien — qui devrait être le plus important pour moi serait des petits événements de la rue [309]... » Par rapport à une attention multifocale ou polymatérielle du happening, Brecht isole un élément ou un simple phénomène, il révèle la multiplicité au sein de la singularité. Pour lui, il n'est pas nécessaire de développer des structures complexes, polymorphiques. Une simple attention sur un objet — un téléphone qui sonne, un panneau *exit*, une chaise devant une porte — est suffisamment fertile pour créer des performances. C'est seulement l'interaction entre un interprète et un objet qui crée la diversité (mais pas uniquement un dispositif complexe, mixed-media ou multimédia). Brecht révèle la créativité dans les actes simples ou monostructurels, tirés de la vie quotidienne. Dans un texte fondamental intitulé « Fluxus : Theory and Reception [310] », Higgins a lui aussi distingué le happening de l'*event* fluxus. L'événement est la continuation logique du happening. Selon lui, ce terme a été employé pour la première fois par le compositeur Henry Cowell : « Toute œuvre d'art peut être perçue comme une collection d'événements, mais pour les œuvres qui tendent à se fissurer et à se diviser en éléments atomisés, cette approche par événement semble particulièrement appropriée. » Au départ, c'est le collage qui peut être utilisé en art, mais pas seulement dans les arts visuels. Lorsque

309 Extrait cité dans *Happening & Fluxus, Materialien*, Hanns Sohm et Harald Szeemann, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1970, non paginé

310 Cet essai fut écrit à Berlin, en mars 1982 et révisé en 1985. Il fut publié pour la première fois dans le *Fluxus Research*, revue *Lund Art Press*, 1991, une version révisée récente a été publiée dans le dernier livre de Dick Higgins, *Modernism since Post modernism*, San Diego State University Press, 1997

le collage est projeté au-delà de la surface bidimensionnelle, il devient « combine » (le terme est de Rauschenberg). Au moment où la combine *(painting)* enveloppe le spectateur, cela produit un environnement. Quand l'environnement commence à inclure la performance, le happening est créé. Le happening est ensuite modifié en insérant des éléments minimes. Il se fait *event*. Enfin, comme l'événement est minimal, mais avec des implications maximales [311], il se conceptualise. L'*event* est donc l'unité la plus élémentaire et possède une approche totale et plurisensorielle.

Dans « The Intermedia Dynamic [312] », Ina Blom explique aussi que l'approche de Kaprow est celle d'une situation réelle, introduisant dans ses œuvres ce que Williams Seitz, dans son essai sur l'assemblage (1961), a appelé le vernaculaire [313]. Ce terme souligne le degré d'organisation des happenings, en tant que mode de communication. Higgins a dénoncé ce contrôle sur les résultats obtenus.

Comparons, par exemple, les partitions de deux événements qui, en apparence, sont identiques dans l'exécution. Il s'agit de *Motor Vehicule Sundown Event* (1960) de Brecht et de *Car Bibbe* (1958) de Hansen. Un certain nombre d'actions sonores et visuelles sont produites depuis un véhicule en stationnement : allumer et éteindre les phares, ouvrir la boîte à gants, faire sonner le klaxon, laisser claquer les portières, allumer la radio, etc. Les deux événements diffèrent seulement dans les procédures préliminaires. La partition de *Car Bibbe* consiste en une séquence détaillée d'actions spécifiques pour chacune des neuf voitures. Hansen définit en effet les actions de

311 Rappelons ainsi la fameuse remarque d'Ad Reinhardt qui inaugure le minimalisme : « Less in art is no less. More in art is no more. Too little in art is not too little. Too much in art is too much. » *in* Lucy Lippard, *Ad Reinhardt: Paintings*, New York, Jewish Museum, 1966, p. 23

312 Ina Blom, « The Intermedia Dynamic » *in catalogue Fluxus Virus*, Cologne, Galerie Schüppenhauer, 1992, p. 214-221

313 William Seitz, *The Art of Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1961

chaque participant : vingt-huit pour la première, trente-deux pour la seconde, vingt-quatre pour la troisième, dix-sept pour la quatrième, etc. Prenons l'exemple de la voiture sept, dont les actions sont précisément décrites, à l'exception du N°14, où il est demandé d'improviser :

« Voiture sept
1. Entrez dans la voiture par la fenêtre ;
2. Klaxonnez deux fois ;
3. Comptez jusqu'à soixante ;
4. Klaxonnez une fois ;
5. Comptez jusqu'à quatre-vingt ;
6. Klaxonnez une fois ;
7. Claquez une porte une fois ;
8. Allumez et emballez le moteur ;
9. Klaxonnez deux fois ;
10. Claquez une porte une fois ;
11. Comptez jusqu'à cinquante ;
12. Klaxonnez une fois ;
13. Répétez la liste à partir du N°2, remplacez tous les coups de klaxon par des clignotements de lumière ;
14. Improvisez durant un temps ;
15. Quittez le véhicule et observez. »

Hormis quelques improvisations, les opérations, dans *Car Bibbe* sont donc totalement déterminées, quel que soit le véhicule utilisé. L'intérêt se situe alors dans la simultanéité des différentes activités entre les voitures. Mais l'ensemble est finalement rigide, ce qui n'est pas du tout le cas de la pièce de Brecht.

En effet, dans *Motor Vehicle Sundown Event*, de simples actions sont envisagées et ordonnées selon un processus aléatoire. Le nombre d'acteurs est également indéterminé et sans rapport avec la

réalisation de la partition. Alors qu'Hansen organise des actions spécifiques pour chaque véhicule, en un temps donné, Brecht laisse librement agir les différents éléments sonores et visuels, sans durée prédéterminée. Ces conditions aléatoires s'étendent à l'ensemble des instructions :

> « MOTOR VEHICLE SUNDOWN (EVENT)
> (TO JOHN CAGE) SPRING / SUMMER 1960, G. BRECHT
> « Un certain nombre de véhicules sont disposés à l'extérieur.
> Il y a au moins autant de jeux de cartes d'instruction
> que de véhicules. Tous les jeux de cartes d'instruction sont battus
> collectivement, et 22 cartes sont distribuées à chaque interprète
> par véhicule. »

Les circonstances dans lesquelles a été conçu *Motor Vehicle Sundown Event* sont à l'origine particulières. Brecht attend sa femme près de sa voiture, moteur en marche et clignotant gauche allumé. « Il m'est venu à l'esprit qu'une vraie pièce *"event"* pouvait être tirée de cette situation [314]. » Les participants produisent des gestes à partir de leurs véhicules. Chacun possède vingt-deux cartes, onze indiquent un silence (N° 23 à 44), onze des instructions, dont certaines avec des équipements spéciaux, (N° 8 et 22). Cette pièce, qui préfigure certaines des formes musicales aléatoires développées par Fluxus, est sous-titrée *event-score*, une partition d'événements dans laquelle, selon Brecht, « le hasard dans les arts fournit un moyen d'échapper aux préjugés gravés dans notre personnalité par notre culture et notre histoire passée personnelle [315]. »

314 Cité par Michael Nyman, *Experimental Music : Cage and Beyond*, Londres, Studio Vista, 1974, p. 62

315 Cité par Jill Johnston, « Dada and Fluxus » *in* Susan Hapgood, catalogue *Neo-Dada Redifining Art 1958-62*, The American Federation of Arts in association with Universe Publishing, New York, 1994, p. 97

Entre la partition et la réalisation de *Motor Vehicle Sundown Event*, Brecht laisse surgir une certaine dynamique qui travaille entre deux extrêmes, la généralité d'une instruction pour un événement et la spécificité, la simplicité de sa réalisation. Plus important encore, la production d'un événement n'est jamais fermée sur elle-même. Sa dynamique opératoire engendre toujours un processus de perception et de construction différent. Ce type de développement événementiel conduit Brecht à élaborer les boîtes *Water Yam*, qui renferment de simples propositions. Par exemple, le mot *exit*, littéralement « sortie », contenu dans une *Water Yam*[316], doit être exécuté au sens le plus strict. Si le terme engendre une association d'images, d'idées et d'actions, *Exit* ne propose aucune logique prédéterminée, à chacun de trouver sa propre formulation et son éventuelle réalisation. *Exit* repose donc sur une dynamique entre deux forces, le terme générique, sortie, et son possible processus qui n'est jamais fixé par avance, mais continuellement en mouvement. L'instruction ouvre sur une infinité de possibilités, échappant à toute résolution définitive. Son indétermination première embrasse n'importe quel genre artistique. C'est en vérité toute la différence entre faire quelque chose et ne rien faire, ce qui, selon Cage, veut dire : « Quelque chose et rien ne sont pas opposés l'un à l'autre, mais ont besoin l'un de l'autre pour continuer à être l'un et l'autre [...] puisque chaque chose change[317]. » Ay-O, outre des recherches sur des boîtes, des *Finger Boxes*, a fait également des instructions de pièces intitulées *Exit* :

316 *Water Yam*, éditions Fluxus (entre 1959 et 1965), une centaine de petites cartes est insérée, avec des propositions d'événements, des partitions, des exercices, des pièces de théâtre, des objets, etc.

317 John Cage, « Lecture on Something » in *Silence*, Londres, Marion Boyars, 1987, p. 129

• Sortie N° 1
« Le public passe le vestibule qui est couvert de clous qui dépassent vers le haut, excepté pour quelques surfaces ayant la forme d'empreintes de pied.
• Sortie N° 2
Le vestibule est rempli de cordage tendu à hauteur de genou.
• Sortie N° 3
Le sol du vestibule est couvert de caoutchouc souple, imprégné de mousse de savon.
• Sortie N° 4
Le sol du vestibule est couvert de miroirs.
• Sortie N° 5
Le sol du vestibule est couvert de morceaux de bois de diverses formes.
• Sortie N° 6
Le plafond du vestibule est abaissé de deux pieds par rapport au sol.
• Sortie N° 7
Le sol du vestibule a une pente de 30°.
• Sortie N° 8
Le sol du vestibule est couvert de ballons gonflés, qui éclatent au contact. »

Les instructions de Ay-O sont plus complexes que celles de l'*Exit* de Brecht. Cette vision singulière des arts visuels ou de la polymatérialité musicale se retrouve aussi dans les œuvres d'Emmett Williams. La *Pièce vocale pour La Monte Young* (1963) est de ce point de vue vertigineuse : « Demandez si La Monte Young est dans le public, et sortez » L'œuvre *Yes It Was Still There – An Opera* procède différemment :

« Yes, it was still there, shutting his eyes would not make it flee once it opened them again. it had no father, no mother, yet there it was [...] "wake. up..wake... up...., "he implored her left eye opened, then the right. "What do you want at this ungodly hour ?"

"you.....must.....come.....with.....me.....quickly.....," he pleaded

"pull yourself together, man. get under the cover and catch a little sleep."

"but.....you.....must.....come.....with..... me.....a t.....once....."

"You can't be that hard up." [318] [...] »

Yes It Was Still There – An Opera a été exécuté pour la première fois en mars 1960 à Darmstadt, dans le Keller Club, un lieu fréquenté durant les années cinquante et soixante par de nombreux artistes comme Ionesco, Adorno, Cage, Krenek, Stockhausen, Boulez, Audiberti, Kasimir Edschmidt, Maderna, Nono, Brown... Cette pièce est désignée par son créateur comme une farce ; elle est intitulée *Der Verlorene I-Punkt* (*Le Point manquant de i*), *i* renvoyant à l'*art-i* de Kurt Schwitters. L'acteur Gerd Winter tente de lire à haute voix une version écrite que Williams a imprimée pour l'occasion. Claus Bremer et Daniel Spoerri soutiennent une partition géante accompagnée d'un enregistrement. Les spectateurs sont invités à suivre le déroulement du spectacle à l'aide de copies du livret posées sur des tables éclairées à la bougie. La seconde version a probablement eu lieu à Wiesbaden, à la *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, mais ce n'est pas absolument certain selon Jon Hendricks. Knowles, Patterson et l'auteur auraient réalisé la performance durant une soirée entière. La troisième version, la plus mémorable, s'est dérou-

318 Emmett Williams, « An Opera » in Emmett Williams, *My Life in Flux — And Vice Versa —*, Stuttgart, London, Édition Hansjörg Mayer, 1991, p. 107-119

lée à Aix-la-Chapelle, au Technische Hochschule Auditorium Maximum. Douze artistes sont présents, Eric Andersen, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Christiansen, Beuys, Filliou, Gosewitz, Kœpcke, Tomas Schmit, Ben, Vostell et Williams. Cette soirée a été l'une des plus tumultueuses du groupe. Organisée par Valdis Abolins, elle se déroule le 20 juillet 1964—une date qui n'a pas été choisie par hasard : le complot contre Hitler a eu lieu le 20 juillet 1944, et cette réunion d'artistes est en fait une commémoration contre le nazisme. De nombreuses performances sont réalisées. Emmett Williams exécute trois pièces, *O Eine Opera*, *Counting Songs* et *Voice Piece for La Monte Young*[319]. La performance de *O Eine Opera* fait intervenir un narrateur placé derrière un lutrin, un malade à l'agonie allongé sur un sofa, la main d'une jeune femme apparaissant et un compositeur martelant un bongo à l'aide de la partition. Des affiches de différentes couleurs indiquent les changements de scènes. La pièce dure deux heures (une autre exécution aura lieu au Café Au Gogo, à New York, le 25 janvier 1965). La soirée s'est poursuivie avec des travaux de Williams, notamment son *An Opera*, interprété par Knowles et Ay-O.

Il s'agit d'une petite histoire simple. Chaque mot prononcé par l'acteur principal est suivi par une série de points correspondant non seulement à une suite croissante de silence, mais encore à une position numérique de mots et d'espace entre les mots : pour le quatrième mot, par exemple, quatre points, pour le centième mot, cent points, etc. Le texte peut ainsi s'allonger indéfiniment grâce à cette suite numérique de points, obligeant le comédien à espacer de plus en plus les moments de lecture. Dans cette œuvre, la poésie, comme la musique, possède une extension dans l'espace et dans le temps, à la fois présente et absente. À la fin, c'est le silence qui prédomine.

319 *Cf.* Adam C. Oellers et Sibille Spiegel, *"Wollt Ihr das totale Leben ?" Fluxus und Agit-Pop der 60er Jahre in Aachen*, Aix-La-Chapelle, Neuenaachenerkunstverein, 1995

Les termes de généralité et de spécificité, qui marquent les compositions de Brecht ou de Williams, sont liés à une dynamique et caractérisent une extrême économie. La simplicité devient un facteur de développement pour les performances. Les choses les plus élémentaires se résolvent toujours à un autre niveau d'existence et de conscience, engendrant ainsi la complexité, comme dans la *Performance Piece #8* (1965) de Knowles :

> « Divisez un ensemble d'objets en deux groupes. Chaque groupe est étiqueté "tout". Ces groupes peuvent englober plusieurs personnes. Une troisième zone de la scène, vide d'objets, est étiquetée "rien". Chaque objet est "quelque chose". Les objets seront combinés et déplacés de la façon suivante, pendant le temps que l'on voudra :
> 1. quelque chose avec tout
> 2. quelque chose avec rien
> 3. quelque chose avec quelque chose
> 4. tout avec tout
> 5. tout avec rien
> 6. rien avec rien »

Knowles, en définissant trois types d'objets, tout, quelque chose et rien, montre que le mérite d'un objet ne peut se réduire à de simples catégories : la valeur de perfection pour le tout, la valeur relative pour quelque chose, l'absence de valeur pour le rien. Elle suggère que les objets ont un intérêt à partir du moment où l'on décide qu'ils sont efficaces, renvoyant à la célèbre formule de Vostell : « Duchamp a qualifié l'objet dans l'art. J'ai qualifié la vie dans l'art. »

Il s'agit finalement de passer d'un niveau d'existence à un autre, de sauter de la vie à l'art, par exemple, et en même temps, d'opérer des changements de procédure artistique, d'aller d'une forme d'art à une autre. On peut supposer que l'équivalence se fait à tous les

niveaux et dans toutes les formes possibles de création, parce que tout ce qui nous entoure peut devenir poétique et musical à condition que nous puissions, selon Arthur Kœpcke, « remplir : avec sa propre imagination » l'œuvre à construire et qu'« une attitude différentielle dans le dialogue entre (*ceci / cela*) soit demandée [320] ».

Un no man's land musical

Les *Compositions 1960* et *1961* de Young génèrent toute une variété d'associations et de possibilités d'exécution. La partition verbale, qui indique : « Note qui doit être tenue pendant un long moment », tirée de la *Composition 1960 #7* (juin 1960), est à rapprocher de sa *Composition 1960 #10 to Bob Morris :* « Dessinez une ligne et suivez-la ».

Les deux compositions ne peuvent cependant pas être réduites à la même chose ; d'un côté un son, de l'autre une ligne ; l'écoute d'un seul son tenu indéfiniment peut se transformer en perception d'une variété infinie et inattendue. Un son peut être l'extension d'une ligne dans le temps, comme le souligne Achille Bonito Oliva : « Sa notion de temps trouve une de ses sources dans la philosophie zen, où le temps est compris comme un réseau hermétique de moments en mouvement horizontal incessant et continuel. Le temps est une dimension ouverte et discontinue, qui confère de la valeur non seulement au geste significatif, mais aussi aux gestes les plus anonymes et les plus quotidiens. La culture occidentale nous a offert une réflexion sur le temps comme mesure de la pensée humaine, comme dimension qui synchronise le rythme de son écoulement à l'histoire

320 Arthur Kœpcke, *Piece no. 12* et *Piece no. 29* in Kœpcke, *begreifen erleben*, Berlin, Wiens Verlag, Cologne, Walther König Verlag, Stuttgart/Londres, Hansjörg Mayer Verlag, 1994, p. 85 et p. 92

et non comme la chronologie pure d'événements.[321] [...]» Young montre que la musique est un simple son (ou plusieurs sons joués simultanément ensemble) longuement tenu(s), avec parfois de subtiles variations d'intensités ou de hauteurs de ton. Quelle en est la conséquence ? La musique devient une manière de vivre où, indique Daniel Caux, « aucun changement n'intervient sans qu'il ait modifié auparavant sa manière de vivre[322] ». Cette musique pose à la fois une continuité horizontale et une force vitale, elle considère tout ce qui existe dans le monde, se différencie de la musique occidentale, purement verticale et extérieure à tout rythme interne. Si le son se règle sur une manière de vivre, il devient plus facile de s'y introduire, d'en sentir les mouvements et de comprendre que « chaque son est son propre monde et que ce monde n'a un rapport avec le nôtre que dans la mesure où nous en faisons l'expérience par l'intermédiaire de notre propre corps, c'est-à-dire à l'intérieur de nos propres limites » (Young, *Lecture 1960*). On perçoit le son comme son, le monde comme monde, sans se soucier de leur caractère extraordinaire. On en fait simplement l'expérience. On abandonne une partie de soi-même pour entrer dans le son, pour être dans le monde. Cette approche fonde les principes de Fluxus et fondera plus tard ceux de la *Textkomposition*.

Il n'y a donc aucune limite à la réception musicale et aucune frontière entre l'art et le monde ordinaire. Comme le souligne Miereanu à propos de son œuvre *Anfang* (1972) : « Parcourir mentalement et musicalement, par un cheminement progressif, l'espace compris entre l'univers ambiant qui vous est propre, familier, et un ailleurs

321 Achille Bonito Oliva, « Ubi Fluxus ibi Motus », *in* catalogue *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, Milan, Éditions Mazzota, 1990

322 « Musique Underground. La Monte Young », *Chroniques de l'art vivant*, N°12, juillet 1970, p. 29

impersonnel, situé au-delà du moment présent[323]. » Ce que je perçois, c'est mon corps qui le montre. Alors seulement, je peux mesurer l'espace et le temps qui séparent l'art et la vie, l'objet artistique et l'objet commun. À partir de là, il est encore possible de poser des questions, notamment celles de Caux : « Où se situent les frontières entre le musical et le non musical ? À quels moments décidera-t-on qu'il y a musique ou non si le compositeur, tout au long de l'œuvre, a tenu expressément à se situer dans cet espace ambigu, ce "no man's land" que, jusqu'ici, l'on frôlait parfois comme par inadvertance et que l'on évitait le plus souvent ? Mais en nous approchant de ces limites, en explorant ce domaine trop mal connu, n'allons-nous pas être conduit, au-delà de la subjectivité et de l'utopie, à mieux cerner d'une part les possibilités spécifiques de la musique et d'autre part les relations entre celle-ci et les autres disciplines artistiques, entre celle-ci et le monde extérieur[324] ? »

Plus tard, Miereanu favorisera la rature, le gommage, l'effacement qu'il réintègrera dans la partition ou dans les films, films normaux, continus et films identiques avec les chutes du premier, choses que d'habitude on jette, on oblitère et on oublie. On n'échappe pas aux imperfections du papier. On n'embellit pas le monde en supprimant ses dysfonctionnements, ses manques et ses dérèglements. L'ouverture fluxus renvoie simplement au degré zéro de la musique. Mais on peut se demander ce qu'est la musique, si une œuvre réduite à une ligne, à un son longuement tenu, à un silence ou à une biffure (destruction) offre encore une possibilité musicale ; le cadre de la musique n'est-il pas trop restrictif pour entreprendre cette autre musique ? La musique peut-elle jaillir d'un espace qui ne concerne pas originellement les musiciens ? Ou, peut-être, l'espace

323 *Chroniques de l'art vivant*, N°51, 1974, p. 31

324 « À la lisière de l'écoute », *Chroniques de l'art vivant*, N°51, p. 29

qui nous entoure est-il toujours déjà une partition, pour laquelle on fait apparaître ce qu'habituellement on refuse et on efface ? Cette expansion statique du son affecte-t-elle l'environnement, comme nouvel espace musical ? Un son est-il l'extension d'une ligne dans l'espace ? Ces questions mènent finalement aux affirmations de Martin Davorin-Jagodic : « Maintenant, élargir le domaine musical ne suffit plus / il ne s'agit pas des rapports entre les sons / Ne pas dénoncer l'objet musical non plus / mais tendre à créer des situations où l'on agit avec force sur les réalités situées hors de la simple structure sonore / Comprendre / que l'objet d'art n'est pas dans un domaine spécifique / privilégié ou négatif / que le travail du musicien, silencieux ou pas, est plus complexe que de refermer un nouvel espace musical [325] ».

La *Composition 1960 #7* de Young est exemplaire de ce travail de déploiement temporel dans ce nouvel espace musical. Elle est constitée de deux notes jouées simultanément (*si* et *fa* dièse) avec l'indication « To be held a long time ». Écrite à San Francisco, elle a été jouée durant trois heures dans la galerie AG le 2 juillet 1961, puis pendant cinq heures sans interruption lors du Yam Festival Intermedia qui s'est tenu dans la ferme de Segal en mai 1963. Cette pièce constitue nettement un fondement de Fluxus. Avec son intervalle de quinte plaquée et tenue, c'est l'action qui produit l'effet, et non les notes elles-mêmes (on pourrait les rempacer par d'autres). L'artiste renonce à la mélodie et à la mesure, utilisant seulement une relation harmonique déterminée — mais qui n'est pas quant à elle, interchangeable, comme le souligne Thomas Kellein :

325 *Chroniques de l'art vivant*, N°51, p. 30

« De la gamme pentatonique jusqu'à la modulation dans toutes les tonalités tempérées, la quinte fait fonction de creuset et de point de suture des cultures orientales et archaïques et de leurs instruments de musique. Sans quinte, pas de tempérament au piano, ni d'accordage réciproque des cordes du violon, de l'alto et du violoncelle. De plus, par sa fréquence 3 : 2 (2 : 1 étant celle de l'octave) la quinte s'est imposée comme intervalle particulièrement simple et consonant de la gamme majeure. La simplicité, la consonance et la portée historique ont poussé les exégètes à rendre compte de la *Composition 1960 #7* de Young comme d'un fait historique de la musique[326]. »

En principe, une composition est déterminée par le développement et par la transformation du matériau musical dans le temps, jusqu'au moment final. Dans celle de Young, tous les instants coïncident, si bien que l'extension se produit dans un écoulement ininterrompu du temps, jusqu'au point où il n'y a plus de limite au déploiement du matériau musical. On peut donc jouer cette pièce trois heures, cinq heures ou éternellement. La composition évolue dans une dimension du processus potentiellement infinie, donc totalement immobile. Les *Compositions 1960* ont été conçues dans ce cadre radicalement libre et ont été publiées dans *An Anthology of Chance Operations...* en 1963, deux ans après l'achèvement de la série. Young les avait commencées à Berkeley, avant son départ pour New York, sans lien avec les *word events* de Brecht (1959) qu'il ne connaissait pas encore. Les compositions de Young ne possèdent pas toujours de notation musicale, et n'ont parfois pas un rapport étroit avec la musique. La *Composition 1960 #9* renvoie à Cage et à

326 « Tendances intermédiaires depuis 1945 », revue *Contrechamps*, « Musiques nord-américaines », N°6, avril 1986, p. 158 (traduit par D. Haefliger)

son écriture graphique, mais celle-ci est adaptée à la sensibilité minimaliste. La ligne droite dessinée par le compositeur est aussi un archétype de la musique minimaliste ou l'équivalent musical de la ligne dessinée par le peintre abstrait Ellsworth Kelly en 1952. La *Composition #15* propose l'instruction suivante : « Cette pièce est faite de petits tourbillons au milieu de l'océan ». Dédicacée au dadaïste Richard Huelsenbeck, elle dépasse le domaine de la musique par son caractère anti-artistique.

La *Composition #15* est une pièce environnementale, comme *The Ocean Music* de De Maria ou la célèbre photographie de Tadeusz Kantor, *Panoramic Sea Happening* de 1967, concert pour océan et chef d'orchestre conduisant les vagues de l'océan ; le public, en maillot de bains, est confortablement installé sur des chaises longues. Mais ces deux dernières pièces ne sont pas des équivalents de la *Composition #15*, qui fonctionne davantage comme un *kôan* et peut être à la fois interprétée et méditée (tourner dans une danse endiablée, créer des trilles au saxophone ou à la flûte, des trémolos au violon, mettre les images ou les sons en boucle, peut-être même se gargariser, laisser tourbillonner de l'eau dans la gorge ou contempler le roulis des vagues...). Il existe un précédent Fluxus à ce genre de « pièce pour océan ». Il s'agit de *Mirror* de Shiomi (1963) : « Tenez-vous debout sur le sable, dos à la mer. Tenez un miroir devant votre visage et regardez-le. Marchez à reculons vers la mer et entrez dans l'eau. » (Revue *ccVTre*, janvier 1964.) Shiomi évoque *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir (1949), dans lequel, selon Kristine Stiles, « la femme est son propre observateur et reflète les contingences culturelles tout en maintenant simultanément un regard sur son vécu personnel. Observatrice de ses deux états, elle est le témoin de sa pluralité[327]. » Cette composition laisse encore une place à

327 « Entre l'eau et la pierre », catalogue *L'Esprit fluxus*, *op. cit.*, p. 79

l'introspection. C'est de la musique, pourvu que nous l'acceptions non seulement comme une infinité sonore, mais aussi comme une multitude provoquée par l'imagination. Marian Zazeela a réalisé la *Composition #7* en créant un dessin tournoyant avec de l'encre. Elle étend la définition de la musique au registre de l'absurde. La référence à Dada n'est donc pas fortuite. Lorsque Richard Kostelanetz dit à Young en 1968 : « La musique est quelque chose qui fait un son. », ce dernier répond que « Ce sont probablement des choses très silencieuses que de ne pas faire n'importe quel son. La musique pourrait aussi être définie comme n'importe quelle chose que l'on écoute[328]. » Les houles, les oscillations de l'océan sont autant de possibilités musicales, comme l'est encore la *Composition #2*, où il s'agit de faire un feu devant le public. Cette pièce est potentiellement d'une grande valeur visuelle. Lors de sa réalisation, durant l'interprétation de *Dromenon* de Maxfield, elle a été produite avec un instrument traditionnel, un violon. Young a bourré l'instrument d'allumettes enduites d'un liquide inflammable et y a mis le feu.

Deux autres groupes de pièces pour piano, dédiées à Tudor et à Riley, figurent avec les *Compositions 1960* dans le recueil *An Anthology*. La plus connue est la *Piano Piece for David Tudor #1*, la première de trois compositions datant de 1960 :

Piano Piece for David Tudor #1
« Apporter sur scène une botte de foin et un seau d'eau, pour que le piano puisse manger et boire. L'exécutant a le choix entre nourrir lui-même le piano ou le laisser se nourrir tout seul... »
(octobre 1960)

328 Cité par Edward Strickland, *Minimalisn: Origins*, Indiana University Press, Bloomington et Indianapolis, 1993, p. 138

Piano Piece for David Tudor #2
« Soulevez le couvercle du clavier sans faire aucun bruit que vous puissiez entendre. Recommencez autant de fois que vous voudrez. La pièce est terminée soit lorsque vous avez réussi, soit lorsque vous décidez d'arrêter vos essais. Il n'est pas nécessaire de donner des explications au public. Faites simplement ce que vous faites et, lorsque la pièce est achevée, faites-le savoir de la façon habituelle. »
(octobre 1960)

Dans la seconde pièce, on retrouve les procédures de *4'33*, puisque Tudor soulève et referme le couvercle du piano trois fois, pour signifier simplement les trois mouvements de la composition de Cage. Comme la fameuse pièce de silence, la *Piano Piece for David Tudor #2* produit un son faible (ou même pas de son du tout), de sorte que l'interprète est peut-être le seul à entendre la musique.

La troisième pièce est beaucoup plus curieuse. Elle se réfère aux insectes, comme la *Composition #5* qui est réservée aux papillons :

Piano Piece for David Tudor #3
« La plupart d'entre eux sont de très vieilles sauterelles »
(14 novembre 1960)

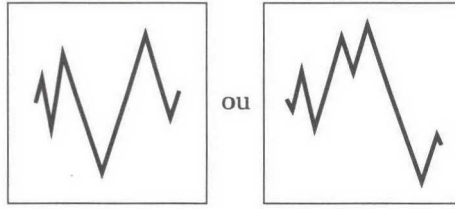
La *Piano Piece for Terry Riley #1* (la *#2* n'a pas été publiée) requiert un jeu particulier : le pianiste pousse son instrument jusqu'à épuisement, en dépit des murs qui font obstacle. Le compositeur Jim Burton a fait l'expérience comique de la *Tudor #1* en 1973, au Hunter College, le but étant de se moquer de l'image romantique du pianiste. Selon Tom Johnson, le piano y est traité comme un cheval (« his

fine pantomiming made the piano really look like a horse[329] »), et l'interprète tout-puissant de la musique, ridiculisé, devient un objet de parodie. Le piano, considéré comme un animal fort productif pour l'être humain, doit être soigné et même choyé ; par ailleurs, le musicien semble n'avoir aucun rôle fondamental à jouer. L'un et l'autre deviennent dès lors de vieilles sauterelles qui, comme toutes les bonnes vieilles sauterelles, ne peuvent plus bondir dans les herbes. Ces compositions détruisent le rôle de l'interprète, lui-même réduit à n'être qu'un animal misérable, frottant l'une contre l'autre ses ailes fatiguées par trop de frictions. Il ne produit plus de chant mélodique.

Deux autres des *Compositions 1960* déstabilisent quant à elles le rôle du public qui, d'habitude, est fort attentiste. Ces deux œuvres sont des extensions d'une performance intitulée *Vision* (12 novembre 1959), qui a été exécutée à Berkeley et a duré trente minutes. Elle comporte onze sons distincts et onze durées différentes. À chaque performance, chaque son et chaque durée sont donnés à entendre une seule fois. Un son peut être joué avec une durée quelconque, et cela doit être déterminé par hasard. En piochant dans un chapeau ou en battant un jeu de cartes, l'interprète tire une première carte sur laquelle figurent le premier son et la première durée. La période de trente minutes est divisée en quarts de seconde. Cela donne un total de 3120 points d'entrée possibles, si bien que l'interprète peut obtenir 3120 fractions de seconde durant lesquelles, à partir des cartes retenues, il peut élaborer son morceau de musique. On peut reconnaître dans une telle composition l'influence de Cage et de l'*Erratum Musical* de Duchamp. Car *Vision*, dont le titre n'est nullement choisi au hasard, renvoie au principe zen de la vision, *seeing*, et de la non-vision, *nonseeing*. Les interprètes sont placés autour du public, comme dans *Gruppen* de Stockhausen (créé à

329 « In Their "Dream House", Music Becomes a Means of Meditation », *New York Times*, 28 avril 1974, II, p. 13

Darmstadt en 1958 et que Young connaissait pour avoir participé aux *Ferienkurse*) ou comme dans la *Spatial Music* de Henry Brant, deux des influences importantes du compositeur californien. C'est justement à la suite du séminaire dirigé par Stockhausen que Young compose cette pièce. Il utilise des sons longuement tenus, produits par des instruments traditionnels. Cependant, la philosophie de Cage semble l'influencer profondément, car les sons produits ne forment pas des intervalles consonants, mais plutôt des sons bruts, primitifs—des *Howl*, *Growl*, *Herd of Elephants* (*winds, growl flutter-tongue e glissando; strings, ponticello e glissando; winds, howl e glissando*...). Les sons produits par les cordes sont notés de la façon suivante :



Ces sons sauvages sont déterminés au moyen de règles logarithmiques, à la manière de Stockhausen ; celle-ci s'appliquent aux timbres et aux structures compositionnelles pré-arrangées, notamment les durées.

De tels dispositifs constituent des équivalents musicaux des séries sculpturales inaugurées par Donald Judd ou par Sol LeWitt dans

les années soixante [330]. De Maria a considéré *Vision* comme un happening méditatif. Flynt remarque, dans son texte « Mutations of the Vanguard », que « Les morceaux de Young allaient au-delà des limites de la musique et manifestaient une sorte de fantaisie paradoxale et autoréférentielle qui était philosophiquement provocatrice. Les gens appelaient ces morceaux "Word Pieces". Ce genre fut immédiatement adopté par les associés de Young [331]. » Pourquoi aller au-delà de la musique ? Assurément, pour créer un état psychologique précis chez l'auditeur, un état hautement spirituel. La *Composition #4*, comme *Vision*, demande que la performance soit produite toutes lumières éteintes, si bien que les sons proviennent de partout en même temps, sans qu'on puisse réellement les localiser :

330 La répétition est au cœur des objets minimalistes, tels que les conçoit Donald Judd par exemple, ainsi que dans des compositions musicales dites répétitives de Phil Glass et de Steve Reich. La musique répétitive est un courant qui apparaît au milieu des années 60. *In C* (1964) constitue l'acte inaugurateur. Elle se caractérise par une extrême économie de moyens, tout comme le minimalisme. Entièrement écrite, cette musique s'inscrit en réaction à l'indétermination de John Cage (le minimalisme s'inscrit contre Jackson Pollock et *l'action painting*). Cette musique est simple et facile à percevoir. Elle se présente sous la forme de processus sonores, strictement élaborés. Cette musique n'est primitive que dans le sens d'une musique première, celle du retour aux origines. La Monte Young, Terry Riley (*1935), Phil Glass (*1937) et Steve Reich (*1936) sont les principaux artistes de ce mouvement. Steve Reich, contrairement à Phil Glass qui utilise le mot « répétitif », parle de *repeating patterns* ou *motifs qui se répètent*. À Phil Glass, nous devons l'utilisation d'un processus additif de développement fondé sur la progression additive d'une figure itérative, équivalent probable dans le domaine de la musique des carrés utilisés par Walter de Maria ou même par Sol LeWitt. À La Monte Young, nous devons une forme minimale grâce à un seul accord tenu ou grâce à un seul son. Il s'agit pour lui de retourner à des sources méditatives, visant à réconcilier l'homme et le monde. Comme sa forme plastique — le minimalisme — la musique répétitive reste un phénomène purement américain.

331 Henry Flynt, « Mutations of the Vanguard. Pre-Fluxus, During Fluxus, Late Fluxus » in catalogue *Ubi Fluxus ibi Motus*, *op. cit.*, p. 99-128

> « Annoncez au public quand la pièce commencera et quand elle finira s'il y a une limite à la durée. Cela peut être n'importe quelle durée. Ensuite annoncez que n'importe qui peut faire ce qu'il veut pendant la durée de la composition. »

Mais contrairement à *Vision*, la *Composition #4* ne met pas l'extinction des lumières en relation étroite avec la musique. Elles sont éteintes pendant la durée prévue pour la performance, et c'est au moment où elles se rallument à la fin de la performance que le public s'avise que ses activités ont précisément été celles de la composition jouée, quoique cela ne soit pas nécessaire. La *Composition #6* est plutôt une critique du rituel social à travers la performance musicale. Les interprètes sur scène singent les activités des spectateurs, assis en rang comme dans une salle de concert ou bien s'appuyant sur le comptoir de la buvette pendant l'entracte. À l'extérieur de l'espace scénique, le spectateur peut acheter un ticket pour aller sur scène ou dans le public. Dans cette pièce, la jonction entre l'art et la vie est fortement sollicitée, puisqu'il y a transfert des compétences et des réactions entre le public et les interprètes.

D'autres pièces de la série des *Compositions 1960* sont plus faciles à réaliser. Ce sont les *Compositions 1960 #5* et *#10*. La première, déjà évoquée, ramène à ce papillon que l'on peut lâcher dans la salle de concert. Elle est très originale dans sa conception et renvoie au bouddhisme zen. Comme Young l'a indiqué à Kostelanetz, « Toutes mes pièces, je les sens, je les traite avec la musique, même les papillons ou le feu[332]. » Ces œuvres préparent à un laisser-aller ou à un laisser-agir, qui est représenté dans toute son ampleur dans la *Composition #13*, où Young demande de choisir et d'interpréter n'importe quelle composition de musique, de manière aussi parfaite

332 Cité par Edward Strickland, *loc. cit.*, p. 140

que possible. C'est à partir de la *Composition 1960 #10* que Young concevra sa série *Compositions 1961*, publiée sous la forme d'un livre miniature, *LY 1961*. Il calcule que tous les treize jours, il peut créer une composition sur le modèle *#10* (dédié à Morris). Ainsi, entre janvier et décembre 1961, vingt-neuf compositions sont-elles élaborées. La *Composition 1961 #1* date du 1er janvier et la dernière, *Composition 1961 #29*, du 31 décembre.

La *Composition 1960 #7* est sans doute la plus intéressante et, peut-être, la plus méditative. En effet, sur la page est notée la quinte originelle de son *Trio for Strings*, transposée un demi-ton plus bas. Sa durée est, nous l'avons vu, conceptuellement infinie, et lorsqu'elle peut être jouée, la *Composotion #7* se meut du registre conceptuel au domaine minimal, dans la sphère, pourrait-on dire, de l'extrême minimalisme pour ce qui est de la complexité technique, mais pas nécessairement pour le contenu. Elle est jouée pour la première fois à New York en 1961 par un trio à cordes.

L'origine de cette composition se trouve donc en fait dans le *Trio for Strings* de 1957. L'ouverture du *Trio* contient en tout et pour tout trois notes, la durée étant de cinq minutes et dix-huit secondes. Elle est composée de sons tenus et de silence. La quinte que l'on entend dans le *Trio* réapparaît dans la *Composition #7*, mais dans un contexte totalement différent, indéfini. La première exécution du *Trio* a eu lieu dans la demeure de Seymour Shifrin, compositeur et professeur de composition à l'université de Californie (Berkeley). Shifrin, au début des années cinquante, était associé à Milton Babbitt et à d'autres compositeurs, tous proches de ce qu'on a appelé la seconde école de Vienne. Convaincu que Young faisait fausse route dans sa manière de composer, il a souhaité créer son œuvre, mais dans le but de lui montrer son erreur. Le *Trio* a été exécuté par Oleg Kavalenko, John Graham et Catherine Graff. Le public se réduisait à la classe de Shifrin, avec notamment Pauline Oliveros, David del Tredici, Douglas Leedy, Loren Rush, Jules Langert et Charles McDermott. Les réactions ont

été polies. Le seul étudiant à avoir encouragé Young dans sa voie a été Terry Riley. Trente ans plus tard, décrivant sa première impression à l'écoute de la musique de Young, il parlera d'« une initiation. Vous n'êtes plus le même par la suite[333] ».

John Rockwell estime que les pièces les plus représentatives de la musique minimale ne sont pas celles de Young, mais deux pièces que Morton Feldman a composées en 1957 : *Piano (Three Hands)* et *Piece for Four Pianos*[334]. La première composition, particulièrement austère, est fondée sur des accords qui déclinent lentement, tandis que la seconde s'offre en écho sur les différents instruments. Il s'agit d'une approximation dans le jeu répétitif minimaliste de mêmes notes dans des timbres identiques. Cependant, en dépit de leur caractère novateur, ces deux œuvres pour piano dérivent davantage de l'esthétique cagienne, par l'intégration du silence et l'équivalence des sons dans le cadre musical. Feldman, comme Cage, laisse les sons être eux-mêmes. De telles pièces se rapprochent de l'expressionnisme abstrait, d'une focalisation sur le geste et sur l'accidentel. Feldman, comme son ami Mark Rothko en peinture, procède à une réduction de l'œuvre dans le cadre de l'expression, mais leurs œuvres sont étrangères au développement minimaliste. Jonathan Bernard[335] a caractérisé la musique et l'art minimalistes de la manière suivante : 1. la minimisation du hasard et de l'accident ; 2. une accentuation sur la surface de l'œuvre... ; 3. une concentration sur le tout plutôt que sur les parties. Or, les musiques pour piano de Feldman, surtout la *Piece for Four Pianos*, ne possèdent aucune de ces caractéristiques, car elles sont trop fermement raccrochées à

333 *Loc. cit.*, p. 122

334 John Rockwell, « Music: La Monte Young » *in New York Times*, 21 mai 1987

335 Jonathan Bernard, « The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music » *in Perspectives of New Music*, 1993

l'indétermination. Plus important encore, ces deux compositions se fondent plutôt sur un événement sonore évanescent que sur un continuum musical comme celui des pièces de Young. Car ce qui est minimal ne tient pas forcément au nombre de notes utilisées, mais plutôt à leur relation, qui est généralement statique harmoniquement et régulière dans la durée. Il s'agit donc de fixité dynamique ou de réduction du mouvement à un état statique. Au début des années soixante, *4'33* et *0'00* de John Cage sont toutefois des modèles pour Young et pour les autres compositeurs. Terry Riley, dans sa fameuse pièce intitulée *In C* (1964), a bien évidemment adopté le principe cagien. La composition est écrite *for any number of musicians* (« pour n'importe quel nombre de musiciens »), en écho à *4'33*, et *for any instrument or combination of instruments* (« pour n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments »).

L'équivalent plastique de la *Composition #7* est bel et bien la *Composition 1960 #10 – to Bob Morris*, « Dessinez une ligne droite et suivez-la. » Il faut suivre une ligne droite. Et cette dimension infinie, temporelle ou spatiale, renvoie les œuvres à une dimension statique, évoquant Jean Tinguely et son tract lâché par avion [336] : *Für Statik* ou « Soyez dans le temps – soyez statiques... » ; elle montre que les changements de plus en plus rapides de la société industrielle moderne possèdent un haut degré d'uniformité. Cette immobilité est l'équivalent plastique et musical de l'entropie en physique, c'est-à-dire l'inertie, la solidification et la cristallisation. Et sans doute, chez Young, le temps est-il lié à l'entropie et à la négation évidente du temps. Cette idée va courir tout au long des années soixante.

336 Voir chapitre III, p. 129

Les *Compositions 1960 #7* et *#10* servent également de modèles à Maciunas, dans son *Homage to La Monte Young :*

> « Effacez, grattez ou lavez aussi bien que possible la ligne ou les lignes précédemment dessinées par La Monte Young ou n'importe quelle autre ligne rencontrée, telles les lignes qui divisent une rue, le papier millimétré ou les tracés de terrains de sports, lignes sur les tables de jeu, lignes dessinées par des enfants sur les trottoirs. »

Tout est bon pour faire une ligne, un peu comme Walter de Maria le fera plus tard dans les déserts américains (par exemple, *Desert Cross* ou *Las Vegas Piece*, 1969). Sans doute, les rapports avec Young ont été fondamentaux tant pour Riley que pour Maciunas, sans compter les différentes lignes créées par Piero Manzoni en 1959 (notamment ses *Lignes d'une longueur infinie*, 1959-1960) ou les musiques d'un seul son d'Yves Klein, de Giacinto Scelsi ou de Gerhard Rühm. De même, assurément, l'*Automobile Tire Print* de Cage et de Rauschenberg (1953) a pu servir, comme les *Compositions* de Young, de modèle à *Zen for Head* de Paik. Piero Manzoni, le seul rival de Young, écrit aussi que « La ligne se développe seulement en longueur, elle se forme infiniment : sa seule dimension est le temps[337] ». La ligne, comme l'écrit l'artiste italien dans la revue danoise *Herning Folkblad*, le 6 juillet 1960, ne se mesure pas en mètres ou en kilomètres, mais en zéro, non pas le zéro comme fin, mais plutôt comme commencement d'une série infinie, et cette extension potentielle peut probablement renvoyer, selon Paul Schimmel, « à

337 Cité par Paul Schimmel, « Leap into the Void: Performance and the Object » *in Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, New York, Londres, Thames and Hudson, 1998, p. 47

des fractions d'une non-dimensionnalité atemporelle – des index disparus d'actions dans le vide du devenir[338] ».

Achille Bonito Oliva pense que cette musicalité renvoie fondamentalement à un degré zéro de l'écriture, puisqu'il s'agit à la fois d'aller aux racines des arts et de placer différents phénomènes sur un même plan de construction ou de destruction :

> « La destruction d'un objet, un violon ou un piano, est contraire à l'idée traditionnelle de l'art qui tend à rendre l'objet fonctionnel à travers sa conservation et son utilisation, sa sonorité. Mais le son peut aussi être le bruit d'un piano ou d'un violon que l'on casse, quand l'artiste frappe répétitivement sur un objet ou quand il enveloppe un microphone avec une feuille de papier. Les sons ne sont pas seulement les codes de la musique. La distance entre l'art et la vie est extrêmement fine ; elle dépend entièrement du langage de l'artiste lorsque se joue une performance. C'est peut-être la raison pour laquelle la phase initiale de Fluxus est surtout concernée par la musique. Elle est après tout le plus abstrait et le moins visible des arts. Avec la musique, il est possible de créer une situation — une liaison entre des circonstances, des objets et des personnes qui sont individualisés et séparés. La musique ne dépend plus du son mais de la volonté de l'artiste, après Cage, de penser même au silence comme musique. Il y a seulement une continuité, pas de ruptures, pas de distances. Il n'y a pas de hiérarchie de faits, il y a seulement un horizon de faits et d'instruments

338 Paul Schimmel, « Leap into the Void: Performance and the Object » *in Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979, op. cit.*, p. 47

qui sont utilisés continûment, toutes les fois que cet horizon est désiré. Cette attention, pour Fluxus, de positionner n'importe quelle chose sur un même plan, pousse le désir de rendre l'art plus accessible et plus démocratique. Briser en partie la spécialisation signifie détruire le privilège et le pouvoir de ceux qui tournent leur spécialisation en profession. »

Les *Compositions 1960* de Young possèdent une valeur exemplaire. Les différents travaux de Fluxus ont inauguré des formes de pluridisciplinarité, de conception poly-artistique qui perdurent encore aujourd'hui. Le terme « poly-art » a été inventé en 1995 par Costin Miereanu, mais la source de ce concept se trouve dans le mouvement futuriste, avec la notion de polyexpressivité ; Lyotard a parlé quant à lui de polyesthétique. « [...] tous les éléments-matériaux, constate Miereanu, font partie d'un champ plus étendu, le champ polyartistique, bien plus riche que les "petits" domaines monoartistiques ; ce champ n'est plus conçu comme un enclos topographique délimité, mais plutôt comme un processus vectoriel plus ouvert à toute recherche et stimulations interdisciplinaires où les formes d'expression doivent suivre aussi les mêmes exigences dynamiques afin de devenir des expressions "multisensorielles". [...] Les arts "plastiques" ont anticipé l'émergence de la tentation polysémique [...], passant tantôt par le postdadaïsme, tantôt par le happening ou par l'art environnemental[339]. »

Fluxus est à l'origine de nombreuses formes d'art contemporain, mais surtout, il a mis en jeu une scénographie sonore tridimensionnelle, en passant essentiellement par les fondements de la *Textkomposition* comme « superposition de communication musicale, poétique, et d'images picturales, graphique, kinésique ». Cette

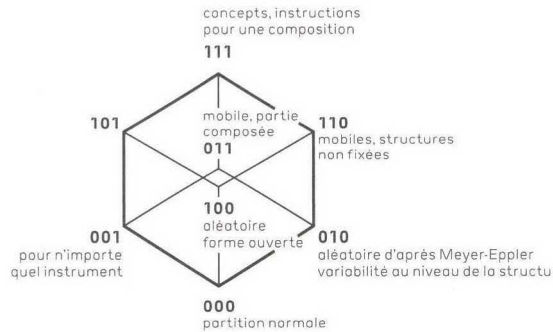
339 *Fuite et conquête du champ musical, op. cit.*, p. 25

activité polyartistique passe encore par le concept d'intermédia : « La *Textkomposition* était un territoire intermédia situé aux confins de la musique, de la poétique et des arts visuels[340] », indique Miereanu. Qu'elle soit issue de Cage ou de Young, cette notion suppose un déplacement de frontière entre conception et interprétation de l'œuvre musicale. Il s'agit à l'origine de remettre en cause les modèles de la musique par une attitude transformative, libérant un type spécifique de pluralité artistique. La naissance se fait donc d'abord par l'éclatement de l'espace de l'écriture musicale, impliquant en même temps l'acte même de composer. Ce sont les recherches menées par Young, « minipoèmes décrivant des actions musicales / gestuelles simples, monostructurées et relevant parfois de la contemplation sonore, parfois du happening ». Ces minipoèmes monodynamiques constituent ce qu'on a appelé la musique intuitive ou méditative. Ou bien ces spéculations relèvent de formes plus complexes, comme c'est le cas avec le groupe Ongaku. On doit reconnaître dans l'une et dans l'autre pratique l'influence majeure de Cage, de l'*Untitled Event* ou de la *Theater Piece* de 1960. La *Textkomposition* est certes une forme de partition, mais qui, toujours selon Miereanu, « cesse d'être un objet esthétique fermé pour devenir un processus productif. L'essentiel n'est plus l'objet lui-même, mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive[341]. » Si la composition cesse d'être un espace clos, elle peut envisager de nouveaux paramètres sonores, des ouvertures aux domaines du visuel, du théâtral et du poétique, par l'usage de graphiques, de textes, de photographies... devenant ainsi non plus une écriture fixant définitivement les notes, mais une notation paramusicale, ou notation de situation servant essentiellement

340 *Loc. cit.*, p. 26

341 *Loc. cit.*, p. 33-34

à la performance. Gianmario Borio[342] et Hermann Danuser, dans *Im Zenit der Moderne*, ont analysé l'élargissement de la notation musicale selon un schéma opératoire où différentes conditions de formes, de structures et de matériaux sonores sont présentées selon leurs propriétés internes (fixes, mobiles, déterminées ou non déterminées) :



À partir de cette représentation, Borio et Danuser ont défini des sous-catégories de forme / structure / matériaux sonores :

Catégories	forme	**0** = fixée	**1** = mobile
	structure	**0** = fixée	**1** = non fixée
	matériaux sonores	**0** = déterminés	**1** = non déterminés

342 *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Freiburg im Breisgrau, Rombach Verlag, 1997, volume 2, p. 192 et suiv.

Ces trois catégories engendrent huit possibilités de notation musicale :

	forme	structure	matériaux sonores
000	fixée	fixée	déterminés
100	mobile	fixée	déterminés
010	fixée	non fixée	déterminés
110	mobile	non fixée	déterminés
001	fixée	fixée	non déterminés
101	mobile	fixée	non déterminés
011	fixée	non fixée	non déterminés
111	mobile	non fixée	non déterminés

Les deux musicologues placent en 100 *Caractères I* de Pousseur (1961), la *Troisième Sonate* de Boulez (1955-57) et le *Klavierstück XI* de Stockhausen (1956) ; en 010 : *Tempi Concerti* ou *Sequenza I* de Berio (1958) ; en 110 : *Mobile* (1958) de Pousseur, *Répons* (1960) de Boulez. 000, 100, 010 et 110 constituent un premier groupe d'œuvres, où tout est prescrit par le compositeur. Tous les matériaux sonores sont déterminés. Les œuvres relevant du second groupe possèdent, par contre, des caractéristiques d'indétermination, tant dans l'exécution que dans l'interaction entre compositeur et interprète. Elles sont illustrées par les compositeurs américains avec *Folio* (1952-53) et *Four Systems* (1954) de Brown et le *Concert for Piano and Orchestra* de Cage. 001 correspond à des possibilités musicales non déterminées, comme dans l'*Aria* (1958) de Cage ; pour la catégorie 101, les auteurs ne fournissent pas d'exemple ; 011 : *Hodograph 1* (1959) de Brown ; enfin, la catégorie 111 est illustrée par des œuvres comme *Variation I* (1958) de Cage et *Glossolalie* (1959) de Schnebel. Cette dernière catégorie est la plus libre ; elle se rapproche beaucoup des compositions fluxus.

À un extrême, donc, la convention d'écriture la plus courante et la plus traditionnelle (000), à l'autre, les expérimentations musicales, méta- ou extramusicales les plus originales (111).
L'objet musical (forme mobile, structure non fixée et matériaux non déterminés) est, dans ce cas précis, la forme la plus extrême et la plus indéterminée. Celle-ci correspond tout à fait aux *events* fluxus ; elle s'est déplacée de la musique écrite vers l'*action music*, à partir de laquelle « les frontières entre interprétation et création, entre transcription et réécriture sont devenues perméables[343] », et met radicalement en jeu la perception musicale à travers trois formes particulières que Miereanu définit de la manière suivante : musique conceptuelle, musique à lire et musique à entendre.

> « Pour le compositeur, le texte est un moyen de communiquer l'intention, d'imposer la méditation tout en la suggérant, ou encore d'amener l'interprète à une participation directe. Un des problèmes fondamentaux soulevés par la *Textkomposition* est celui de l'interprétation. La réalisation acoustique n'est plus conçue comme la forme unique et définitive de manifestation de la musique. L'interprétation acoustique est conçue comme une possibilité, mais qui n'est pas nécessairement la seule. Cela signifie qu'il faut comprendre la *Textkomposition* aussi bien comme "musique pour l'écoute" que comme "musique pour la lecture"[344]. »

Ces musiques soulèvent en effet un problème d'écriture et d'interprétation. De ce point de vue, le séminaire de Stockhausen

343 Costin Miereanu, *Fuite et conquête du champ musical*, *op. cit.*, p. 51

344 *Loc. cit.*, p. 59

intitulé *Musik und Graphik*[345] (Darmstadt, 1959) a été fondamental. Aussi, pour une musique-écoute, faut-il, en face du texte, improviser un schéma d'action en relation avec le modèle proposé par le compositeur. De nombreux interprètes ont été guidés par de telles compositions (Tudor, Kobayashi, Cardew, Bussotti, Schwertsik..., ainsi que des artistes assimilés à Fluxus, comme Paik, Beuys, Christiansen, Patterson...). Dans la musique-lecture, la liberté est absolue. Toute lecture devient interprétation, autant pour *Musik zum lesen* de Schnebel que pour *In Memoriam to Adriano Olivetti* de Maciunas ou pour *Drip Music* de Brecht, ou encore pour les différents travaux de Fluxus, Zaj en Espagne ou Ongaku (Takehisa Kosugi, Mieko Shiomi, Yasunao Tone) au Japon.

La *Textkomposition* part de fondements essentiellement musicaux, mais ne repose plus sur eux. Elle met en jeu des « mécanismes associatifs et d'équivalences », comme « domaine composite situé aux frontières de la musique, de la poétique, du geste et de la graphie[346] » (Miereanu). Tel est le cas d'*Anagram for Strings* de Tone (1963), qui se compose d'instructions et d'un graphique composé de différents cercles :

« ANAGRAM FOR STRINGS BY YASUNAO TONE
1. Jouez seulement des glissandi.
2. Dessinez une ligne oblique de la gauche vers la droite et jouez là où la ligne oblique coupe un cercle.
3. Regardez le point d'intersection, là où la figure horizontale est plus large que la figure verticale, jouez le nombre en balance, et là où la figure verticale est plus large que la figure horizontale,

345 Karlheinz Stockhausen, « Musik und Graphik » *in Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 3, Mayence, 1960, p. 5-25

346 Costin Miereanu, *Fuite et conquête du champ musical*, *op. cit.*, p. 61

jouez le nombre total des deux figures.
Les cercles blancs concernent les longs glissandi.
Les cercles noirs signifient des glissandi moyens.
Les points renvoient à de courts glissandi.
4. La composition peut être jouée avec un violon, un alto, un violoncelle ou une contrebasse ou n'importe quelle combinaison de ces instruments. »

Tone, avant de rejoindre Fluxus et de créer *Anagram for Strings*, faisait partie du groupe japonais Ongaku[347], qui était en relation avec deux autres réunions d'artistes, le Neo-Dada Organisers et le High Red Center[348]. Ongaku a été le premier groupe d'improvisation musicale. Fondé par des étudiants de la Tokyo National University of Fine Arts and Music, il commence ses activités en 1958 et prend le nom d'Ongaku, qui signifie musique, en 1960. En 1962, le groupe cesse ses activités. Il tend, dès le début, à créer des musiques *live* en temps et espace réels, par les moyens de l'improvisation. Ongaku commence par des expérimentations quasi identiques à celles menées par Cage et par les artistes évoluant dans le cercle de Fluxus (elles diffèrent seulement par la méthode). Il s'agit d'une musique accidentelle, équivalent japonais de l'*Incidental Music* de Brecht. Au mois de novembre 1958, Shukou Mizuno et Takehisa Kosugi commencent à improviser ensemble au violoncelle et au violon. Pour ces deux interprètes-compositeurs, le concept de musique européenne réduit la performance musicale à un problème de

347 *Cf.* Michel Henritzi, « Interview Yasunao Tone », revue *Revue 8 corrigée*, N°46, décembre 2000, p. 6-15

348 Sur les trois groupes japonais, *cf.* nos articles, « L'après-Gutai : troubles à l'ordre public », revue *Mouvement*, N°5, juin-septembre 1999, p. 98-99 et « Géographie musicale : l'expérimentation musicale du groupe *Ongaku* », revue *Musica Falsa* N°6, déc. 1998-janv. 1999, p. 40-42

représentation, marquant, selon eux, l'actualité de l'acoustique. En effet, les compositeurs européens se sont occupés de sons fixés de manière prédéterminée, à partir de notations ou de partitions écrites précédant ou régulant la performance, et ont négligé l'exploration des différentes acoustiques qui changent graduellement et constamment à l'intérieur de l'espace et du temps réel. Le principe fondamental de Ongaku est l'improvisation de *music chance operation* ou *musical event*. La musique va être un acte ou en acte, en rapport avec l'exécution. C'est donc aux alentours de 1958 que Mizuno et Kosugi, souhaitant rompre avec la composition occidentale, explorent, pour trouver de nouvelles sonorités, le jazz, la théorie du Fumio Koizumi (folklore japonais) et la musique indienne. La première manifestation du groupe Ongaku se déroule au cours d'un concert intitulé *Sokkyô ensô to onkyô obuje* (« Improvisations et objets sonores »). Ces recherches musicales se révèlent parallèles à celles menées par le groupe Fluxus en Allemagne (concerts expérimentaux dans l'atelier de Mary Bauermeister) et aux États-Unis (concert de la galerie AG). Kosugi commence donc à travailler sur des événements musicaux. En 1963, dans *Chamber Music*, il se met dans un sac avec une fermeture éclair servant d'instrument, d'où il fait sortir ses mains et ses pieds. À partir de 1965, il s'installe à New York et commence à collaborer avec Paik (*Mano-Dharma-Electronic*, pièce dans laquelle ils jouent avec des cannes à pêche et un ventilateur) et avec Charlotte Moorman, fondatrice du *New York Avant-Garde Festival*.

Entre 1959 et 1960, Chieko (Mieko) Shiomi, Mikio Tojima, Genichi Tsuge (étudiant en musicologie), Yumiko Tanno (du programme de musique vocale) et Yasunao Tone (diplômé du département de littérature japonaise de Chiba University) rejoignent les deux hommes et font de nombreuses improvisations. Ils expérimentent des performances, telles *Automatism* (1960), *Object* (1960) et *Metaplasm 9-15* (1961). Dans cette dernière, chaque interprète répond à

des sons non musicaux provenant d'instruments de musique ou d'objets récupérés de la vie quotidienne. *Automatism* et *Object* sont des musiques improvisées à partir de deux performances *live* qui avaient été enregistrées dans l'atelier de Mizuno. Pour ces deux performances, les artistes ont utilisé comme matériaux sonores des instruments de musique (un piano, un orgue à pédales, un violoncelle et un saxophone alto), ainsi que des objets utilitaires (un aspirateur, une radio, un bidon d'huile, des poupées et de la vaisselle). Dans *Automatism*, les décisions d'employer tel ou tel instrument ou d'articuler les sons sont laissées à la discrétion de chaque interprète, ou prises au hasard. Les instrumentistes, éventuellement placés dans deux salles séparées, peuvent faire varier les dimensions spatiales et utiliser des objets pris dans l'une des deux pièces. Durant la performance, un des interprètes a modifié la vitesse de l'enregistrement, ce qui donne un tout autre résultat sonore. Au contraire d'*Automatism*, dans *Object*, chaque interprète écoute les différents sons proposés par les autres et cherche à créer un univers musical total et complexe, un espace sonore à l'unisson. Dans *Metaplasm*, qui provient du premier récital au Sogetsu Kaikan Hall de Tôkyô, l'improvisation est divisée en deux parties. La première fait appel à une improvisation collective, avec de nombreux instruments musicaux. La performance commence par des sonorités de cloches. À la moitié de la pièce, alors que Kosugi et Tone jouent du saxophone, brusquement ils se lèvent et quittent la scène. Dans la seconde partie, les interprètes font des expériences sonores avec une radio et différents instruments, incorporant des enregistrements préparés par avance. Ces différentes expériences musicales ont été créées en fonction d'une approche aléatoire ou automatique, insistant sur la nature indéterminée ou accidentelle des sons[349].

349 *Cf.* CD *Music of Group Ongaku par le Group Ongaku*, Osaka, Hear-002, 1996

Après leur premier récital en 1961, un conflit s'amorce entre les interprètes. Certains continuent une improvisation collective entièrement musicale. Les autres préfèrent jouer sur des expériences plus banales, pour transcender les concepts musicaux traditionnels. Les caractéristiques d'Ongaku changent alors, passant d'une improvisation collective à un ensemble flexible d'individus. Trois artistes rejoignent le groupe Fluxus en 1963 : Takehisa Kosugi, Mieko Shiomi et Yasunao Tone.

Si le groupe Ongaku cesse ses créations collectives en 1961, si Fluxus interrompt ses activités de groupe en 1978, précisément à la mort de Maciunas, l'esprit demeure néanmoins actif et perdure aujourd'hui encore dans de nombreuses formes artistiques. À l'origine, il concerne essentiellement la musique et remonte à *4'33*. Le silence permet au compositeur Jo Kondo de dire que « en fin de compte (après *4'33* de John Cage), on commence à poser la question de la re-création de la musique, comment construire la musique, plutôt que de la détruire comme naguère[350] ? » Une telle problématique permet un éclatement du processus de composition en musique, en poésie et dans les arts plastiques.

Le décloisonnement qui constitue la performance musicale ou l'*action music* (équivalent musical de l'*action painting* ou de l'*action poetry*) en ses origines se produit autour de nombreuses pratiques. L'*action music* inaugure une attitude qui va évoluer au cours des années soixante et soixante-dix, sous le terme générique de performance, remettant en question la notation, l'instrumentation et l'interprétation musicale, les différents langages artistiques, décloisonnant les catégories et autorisant l'interchangeabilité des rôles entre artistes et spectateurs. Fluxus, comme territoire

350 Cité par Ryusoke Shiina, « Le paysage japonais à travers Cage » *in Revue d'esthétique* nos 13-14-15, Toulouse, Privat, 1987-88, p. 429

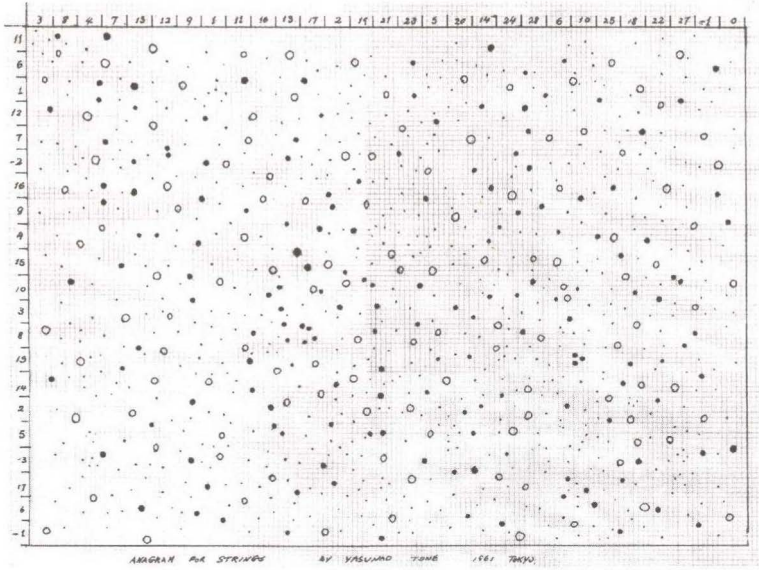
circonscrit de l'*action music*, devient alors l'un des premiers groupes postmodernes de l'histoire artistique contemporaine. Comme l'a remarqué Chantal Pontbriant dans ses *Fragments critiques*, « Les notions de performance et de processus ont contribué à changer considérablement le sens du temps et de l'espace dans l'art de ce siècle et ont amené avec elles une compréhension de l'art et du monde différente. [...] L'effet de flux constant engendré par les nouvelles œuvres a éloigné l'art de la représentation pour montrer ce qu'il y a d'irreprésentable : soit l'entre-deux des choses, ce qui passe, ce qui transite dans notre appréhension de la vie, ce qui souvent demeure infixé, ou infixable par les moyens traditionnels de visualisation et de représentation. [...] Les nouvelles formes d'art nous laissent voir l'entre-deux, l'espace entre, l'espace sans nom [351]. »

Michael Nyman, dans son célèbre ouvrage *Experimental Music : Cage and Beyond*, a lui aussi analysé la musique expérimentale en 1974, dégageant différentes catégories de développements actifs et réactifs en matière de performance : les processus définis par le hasard, pratique de Cage, fondamentale pour Fluxus ; les processus déterminés par les interprètes dans le cadre de l'improvisation en chorégraphie ou en musique ; les processus situationnels, qui tiennent compte et des interprètes et du public (Higgins nomme ce processus « fusion des horizons ») ; les processus répétitifs, qui rendent imprévisibles certains phénomènes, comme dans les œuvres de Young ou de Riley ; enfin les dispositifs électroniques : musique ou vidéo *live*, telles les œuvres de Paik. Tous ces processus peuvent interagir les uns sur les autres et font appel au graphisme musical et textuel, à l'*action music* ou à l'usage de multimédia. Les différentes créations fluxus montrent que l'artiste n'a plus besoin d'être un virtuose. Elles échappent aux Beaux-Arts, mais détiennent encore

351 « Introduction », *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'Art », 1998, p. 11

une certaine valeur. Elles demeurent indéterminées. L'instrumentation varie considérablement d'une pièce à l'autre. Les frontières entre les arts tendent inévitablement à disparaître ou du moins à reculer considérablement. C'est à cette seule condition que les limites entre l'art et la vie commencent à s'effacer et sont appellées à se confondre.

L'espace sans nom dont parle Chantal Pontbriand, c'est sans aucun doute celui de l'intermédia et de Fluxus, et même ce que Beuys appelle l'élargissement de la notion d'art *(Die Erweiterung des Kunstbegriffs)*, dont on a coutume aujourd'hui d'observer les effets dans les pratiques artistiques contemporaines.


ARAGRAM FOR STRINGS BY YASUNAO TONE 1961 TOKYO

Anagram for strings

by Yasunao Tone

1961 Tokyo

Instructions:

1. Play downward glissando(i) only.

2. Draw an oblique line from left to right and play the oblique line intersects with the circles and dots.

3. See the point of intersection, then, where the horizontal figure is larger than vertical figure, play the number of the balance. Where the vertical figure is larger than the horizontal figure, play the total number of both figures.

○ White circles denote long glissandi
● Black circles denote medium long glissandi
• Dots denote short glissandi

4. The piece may be played by any string instruments capable of making glissandi and any combination of string instruments

BIBLIOGRAPHIE

1962 Wiesbaden FLUXUS 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen, Wiesbaden, Arlekin Art et Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1983 (catalogue anglais/allemand)

BAKER Kenneth, *Minimalism: Art of Circumstance*, New York, Abbeville Press, 1988

BANES Sally, *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham et Londres, Duke University Press, 1993

BANES Sally, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham et Londres, Duke University Press, 1993

BELACH Helga et JACOBSEN Wolfgang, *CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme. Internationale Filmfestspiele Berlin, Retrospektive 1993*, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, 1993

BERGER Maurice, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper and Row, 1989

BLOCH Ernst, *Gesammelte Schriften*, Band IX, Frankfurt/Main, Suhrkamp

BORIO Gianmario et DANUSER Hermann, *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Freiburg im Breisgrau, Rombach Verlag, 1997, 3 volumes

BOSSEUR Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales. La Musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1986

BOSSEUR Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Minerve, 1993

BOSSEUR Jean-Yves, *Le Sonore et le visuel*, Paris, Dis Voir

BRECHT George, *Chance-Imagery*, New York, Something Else Press, 1966. Édition française : *L'Imagerie du hasard*, Dijon, Les Presses du réel, 2002

CAGE John, *Silence*, Londres, Marion Boyars, 1987

CASTANET Pierre-Albert, « Earle Brown et la tendance aléatoire des années 50 aux USA », revue *Les Cahiers du CIREM*, N° 18-19, décembre 1990-mars 1991, p. 27

CASTANET Pierre-Albert, « Esquisses pour un portrait de l'interprète de musique contemporaine », revue *Analyse musicale*, N° 7, avril 1987

CAUX Daniel, « Cette musique que l'on dit "répétitive", des mots autour des fantasmes et des fantasmes autour des mots », revue *Musique en jeu*, N° 26, février 1977

CHARLES Daniel, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF-Thémis, 2001

CHARLES Daniel, *Musiques nomades*, Paris, Éditions Kimé, écrits réunis et présentés par Christian Hauer, 1998

CUMMINGS Paul, « Interview with Walter de Maria for the Archives of American Arts / Smithsonian Institute », 4 octobre 1972, p. 61-62, (traduction française de Maria da Glória Araújo Ferreira, thèse de doctorat non publiée, *«L'Invisible est réel». Sur l'œuvre de Walter de Maria*, sous la direction de Jean-Claude Lebensztejn, Paris, Université de Paris I, 1996)

DREHER Thomas, *Performance Art nach 1945. Aktiontheater und Intermedia*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2001

EBBEKE Klaus, « La Genèse des "Soldats" », *in Die Soldaten. Bernd Alois Zimmermann*, Musica 88, Dernières Nouvelles d'Alsace, Contrechamps, 1988, p. 21 (traduction Carlo Russi), première parution : « Zur Entstehungsgeschichte der *Soldaten* » *in Programme* pour les représentations des *Soldats*, Stuttgart, 23 mars 1987

EBBEKE Klaus, *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, Mayence, Schott Verlag, 1998

Écouter par les yeux, Paris, catalogue Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1980

FARGIER Jean-Paul, *Nam June Paik*, Paris, Artpress Éditions, octobre 1989

FELDMAN Morton, *Essays*, Beginner Press, 1985, textes réunis par Walter Zimmermann (anglais / allemand)

Filliou Robert, catalogue raisonné des éditions et multiples, Dijon, Les Presses du réel, 2002

FILLIOU Robert, *Enseigner et apprendre, arts vivants par Robert Filliou*, Archives Lebeer Hossmann et Marianne Filliou, Paris, Bruxelles, 1998, p. 14, première édition : *Teaching and Learning as Performing Arts*, Verlag Gebr. König, Cologne, New York, 1970

FILLIOU Robert, *Long poèmes courts à terminer chez soi*, Bruxelles-Hambourg, Lebeer Hossmann, 1984

Fluxus – Aspekte eines Phänomens, catalogue de l'exposition, Museumsverein Wuppertal, 15 décembre 1981-31 janvier 1982, Wuppertal, 1981

Fluxus Dixit, Textes réunis par Nicolas Feuillie, Dijon, Les Presses du réel, 2002

Fluxus. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten, catalogue d'exposition Stuttgart, IFA, 1995

« Fluxus / Musik », numéro spécial de la revue *Neue Zeitschrift für Musik*, N° 4, juillet-août 2001

Fluxus Subjektiv, Vienne, catalogue d'exposition Galerie Krinzinger, 1990

Fluxus Virus, Cologne, catalogue d'exposition Galerie Schüppenhauer, 1992-1993

FRIEDMAN Ken, « The Twelve Criteria of Fluxus », revue *Lund Art Press 1*, N° 4, été-automne 1990, p. 192-196, « Fluxus and Company », repris dans le catalogue *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, Milan, Éditions Mazzota, 1990, p. 328-332

FRIEDMAN Ken, *The Fluxus Performance Workbook*, ed. spec. revue *El Djarida*, Norvège, Trondheim, Guttom, 1990, p. 47

FRIEDMAN Ken, *The Fluxus Reader*, Academy Editions, 1998

GOLDBERG RoseLee, *Performance Art*, Londres, Thames and Hudson, 1988

Happening & Fluxus, Materialien, Hanns Sohm et Harald Szeemann, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1970, non paginé

HANSEN Alfred, *A Primer of Happenings and Time / Space Art*, New York, Something Else Press, 1965

HASKELL Barbara et HANHARDT John, *Yoko Ono, Arias and Objects*, Peregrine Smith Books, Gibbs-Smith Publisher, Salt Lake City, 1991

HENDRICKS Jon, *Fluxus Codex*, Detroit Michigan, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, en association avec Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, introduction de Robert Pincus-Witten, 1988

HENDRICKS Jon, *Fluxus etc., The Gilbert and Lila Silverman Collection*, catalogue Cranbrook Academy of Art Museums, Bloomfield Hills, Michigan, 1981

HERZOGENRATH Wulf, *Nam June Paik 1946-1976. Musik-Fluxus-Video*, catalogue Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1976, deuxième édition : 1980

HERZOGENRATH Wulf et LUEG Gabriele, *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Von Happening zum Kunstmarkt*, catalogue Kölnischen Kunstvereins, 1986

HIGGINS Dick, *Horizons The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984

HIGGINS Dick, *Modernism since Postmodernism Essays on Intermedia*, San Diego State University Press, 1994

HIGGINS Dick, *The Word and Beyond*, New York, The Smith, 1982

HOFFMANN Justin, *Destruktionkunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Munich, Verlag Silke Schreiber, 1995

JACKSON David K., VOS Eric et DRUCKER Johanna, *Experimental-Visual-Concrete: Avant-garde Poetry since the 1960s*, Amsterdam, Rodopi, 1996

JOHNSTON Jill, « Dada and Fluxus » *in* Susan Hapgood, catalogue *Neo-Dada Redifining Art 1958-62*, The American Federation of Arts in association with Universe Publishing, New York, 1994

KAHN Douglas, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, Mass., Londres, The MIT Press, 1999

KAPROW Allan, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966, p. 188-198

KELLEIN Thomas, « Tendances intermédiaires depuis 1945 », revue *Contrechamps*, « Musiques nord-américaines », N° 6, avril 1986, p. 158, (traduit par Daniel Haefliger), première édition : « Intermediäre Tendenzen nach 1945 » *in* Karin von Maur, *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20 Jahrhunderts*, Munich, Prestel-Verlag, 1985, p. 438-443

KLOSE Joh. G., « Ein Müllman und ein Eierwefer. Eröffnung in der Gallerie 22/Mit Geschrei und Scherben » *in NRZ*, novembre 1959

KOEPCKE Arthur, *begreifen erleben*, Vienne, König Meyer, 1994

LABELLE-ROJOUX Arnaud, « Fluxus Mordicus », revue *Java* N° 6, Paris, 1991

LAMARCHE-VADEL Bernard, *Joseph Beuys, is it a bicycle?*, Paris, Marval, 1985

L'Esprit Fluxus, catalogue 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

LEBEER Irmeline, *L'Art ? C'est une meilleure idée !*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 96. Première édition : revue *Chroniques de l'art vivant*, mai 1973, N° 39

LEBEER Irmeline, « Vostell, l'Âge du dé-collage », revue *Chroniques de l'Art vivant*, N° 16, décembre-janvier 1971

LUSSAC Olivier, *happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004

LUSSAC Olivier, « Avec l'accompagnement des oiseaux chantant à l'aube (À propos de quelques figures dénuées de sens) » (« With the accompaniment of the birds singing at down (About some meaningless figures) »), revue *Figures de l'art* N° 5 « l'art des figures », revue d'études esthétiques, textes réunis par Bernard Lafargue, Presse Universitaire de Pau, 1999-2001, p. 365-382

LUSSAC Olivier, « Fluxus et les actions politiques : "Des buts sociaux, non esthétiques" », colloque *De la fonction critique de l'art et des interventions sociales des artistes aujourd'hui*, Nanterre, Paris X, organisé sous la direction de Jean-Marc Lachaud, 2-3 mai 2000, publication revue *Actuel Marx* N° 32, deuxième semestre 2002, Paris, PUF, CNRS, Paris X-Nanterre, p. 169-184

LUSSAC Olivier, « Fluxus et la musique », Besançon, Revue *Luvah* & Éditions Les Presses du Réel, hors série N°29, 2004, p. 181-199

LUSSAC Olivier, « Géographie musicale : l'expérimentation musicale du groupe *Ongaku* », (dossier *Géographie musicale*) revue *Musica Falsa* N°6, décembre 1998-janvier 1999, p. 40-42

LUSSAC Olivier, « L'après-Gutai : troubles à l'ordre public », revue *Mouvement*, N°5, juin-septembre 1999, p. 98-99

LUSSAC Olivier, « La Théorie de l'intermédia. Essai de taxinomie » *Musica Falsa* N°18, printemps 2003, p. 18-21

LUSSAC Olivier, « Le Jeu du collage / montage. Trois stratégies musicales : Paik, Zimmermann, Stockhausen », revue *Pleine marge*, N°30, décembre 1999, ISCAM-CNRS, p. 108-119

LUSSAC Olivier, « Les Recherches érotiques du cinéma structurel et la réduction radicale de Fluxus », revue *Figures de l'art* N°4 : *Nude or naked ? érotiques ou pornographies de l'art*, revue d'études d'esthétiques, textes réunis par Bernard Lafargue, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit éditeur, 1999, p. 593-604

LUSSAC Olivier, « Trois stratégies musicales : Paik, Zimmermann, Stockhausen ou comment Fluxus a conquis l'Allemagne », *Musica Falsa* N°19, automne 2003, p. 77-81

LUSSAC Olivier, « Wollt Ihr das totale Leben ? » Décollage dans le happening et dans Fluxus. L'exemple d'Aix-La-Chapelle (20 juillet 1964) », journée d'études Arts 8 consacrée à « Fragment, montage-démontage, collage-décollage : la défection de l'œuvre ? », Université de Paris VIII, UFR arts, philosophie et esthétique, 7-8 novembre 2002 (publication L'Harmattan, Arts 8, 2004, p. 101-118

MARTER Joan, *Off Limits. Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, Newark, New Jersey, The Newark Museum et Rutgers Unversity Press, New Jersey et Londres, 1999

METZGER Gustav, *'Damaged Nature, autodestructive Art'*, Londres, Coracle, 1996

MIEREANU Costin, *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Klincksieck, 1995

Robert Morris, Paris, catalogue Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1995

« Notations / Graphismes », numéro spécial *Musique en jeu* N°13, novembre 1973

NYMAN Michael, *Experimental Music: Cage and Beyond*, New York, Schirmer Books, 1974

ONO Yôko, *Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*, New York, S & S Classic Edition, 2000

ONO Yôko, *Instructions Paintings*, New York, Tokyo, Weatherhill, 1995

ONO Yôko, *Yoko Ono, Have you seen the horizon lately?*, catalogue Museum of Modern Art, Oxford, 1997-1998

PAIK Nam June, *Werke 1946-1976. Musik – Fluxus – Video*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1976, p. 67 (2e édition : 1980)

PAIK Nam June, « Marcel Duchamp n'a pas pensé à la vidéo », entretien avec Irmeline Lebeer (Bochum, 16 décembre 1974), publiée dans une version abrégée *in Chroniques de l'Art Vivant*, N° 55, Paris, février 1975, p. 30-33

Nam June Paik – Beuys Vox (1962-1986), Ed. Galeries Won et Hyundai, Séoul, Corée, 1986

« Parti-pris sur le happening », *Identités N° 13-14*, février 1966, réédition Derrière la salle de bains, 1999

PEDERSEN Knud, *Der Kampf gegen die Bürgermusik*, Cologne, 1973, première édition : Copenhague, (1968)

Poésure et peintrie, d'un art l'autre, catalogue Marseille, Musées de Marseille, 1993

PONTBRIAND Chantal, *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'Art », 1998

RENNERT Susanne, *Arthur Kœpcke. Grenzgänger Bilder, Objekte, Fluxus-Stücke*, Munich, Verlag Silke Schreiber, 1996

RICHTER Hans, *Dada Art et anti-art*, Bruxelles, Edition de la connaissance, Verlag Dumont Schauberg, Cologne, 1965

RIGONI Michel, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, Millénaire III, 1998

RUHÉ Harry, *25 Fluxus Stories*, Amsterdam, Tuja Books, 1999

RUHÉ Harry, *The Best of Wim T. Shippers*, Centraal Museum

RUTHENBECK Reiner, *Reiner Ruthenbeck. Fotographie 1956-1976*, catalogue d'exposition. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1991

Sammlung Hahn, Publikation des Museums Moderner Kunst Vienne, III/1979

SAYRE Henry M., *The Object of Performance, The American Avant-Garde since 1970*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1989

SCHIMMEL Paul, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, New York, Londres, Thames and Hudson, 1998

SCHNEBEL Dieter, « Composition 1960 : La Monte Young (1971) », revue *Musique en jeu*, N° 11, juin 1973 (trad. Corinne Lyotard)

« Dieter SCHNEBEL », *Musik-Konzepte 16*, Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Münich, edition text + kritik, 1980

SCHNEEDE Uwe M., *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1994

SCHNEEMANN Carolee, *More than Meat Joy: Complete Performance Work & Selected Writings*, New York, New Paltz : Documentext, 1979, ed. Bruce McPherson.

SHIINA Ryosuke, « Le paysage japonais à travers Cage », *Revue d'esthétique* N° 13-14-15, Toulouse, Privat, 1987-88

SMITH Owen F., *Fluxus. The History of an Attitude*, San Diego, San Diego State University Press, 1998

STACHELHAUS Heiner, *Joseph Beuys. Une biographie*, New York, Paris, Londres, Éditions Abbeville, 1994, p. 120. Première édition : Claassen Verlag GmbH, Düsseldorf, 1987

STOCKHAUSEN Karlheinz, *Texte zu eigenen Werken zur Kunst anderer Aktuelles*, Bd 2, Aufsätze 1952-1962 zur Musikalischen Praxis, hg. von Dieter Schnebel, Cologne, 1964 (1988)

STOIANOVA Ivanka, *Geste-texte-musique*, Paris, UGE 10/18, 1978

STRICKLAND Edward, *Minimalisn: Origins*, Indiana University Press, Bloomington et Indianapolis, 1993

Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962, catalogue Milan, Éditions Mazzota, 1990

VAUTIER Ben, *Ben, Pour ou contre, une rétrospective*, catalogue Musées de Marseille, Réunions des musées nationaux, MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, Marseille, 1995

VAUTIER Ben, *Me Ben I Sign*, Beau Geste Press, Grande Bretagne, Cranleigh, 1975

VOSTELL Wolf, *Happening & Leben*, Neuwied, 1970

VOSTELL Wolf, *Vostell und Berlin. Leben und Werk 1971-1981*, Berlin, Daadgalerie, 1982

WILLIAMS Emmett (ed.), *Anthology of Concrete Poetry*, New York, Villefranche, Francfort, Something Else Press, 1967, non paginé

WILLIAMS Emmett et NOËL Ann, *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1997

WILLIAMS Emmett, *My Life in Flux – And Vice Versa*, Stuttgart, Londres, Edition Hansjörg Mayer, 1991

YOUNG La Monte, *Conférence 1960*, Paris, Éolienne, 1998, traduction de Marc Dachy

Enregistrement vidéographique et CDrom

PAIK Nam June, *Hommage à Charlotte Moorman*, Munich, Systema, 1997 (CDrom)

PATTERSON Benjamin, *Swan Lake, A Live-Video Performance*, Wiesbaden, musique de Peter Tchaikowsky, chorégraphie de Ben Patterson, Edition Hundertmark

Enregistrements audiophoniques (K7, LP & CD)

BEHRMAN David, *Wave Train. (Music from 1959 to 1968)*, Milan, Alga Marghen, plana-B 5nmn.020, 1998

BRECHT George, *Drip Music* et PATTERSON Ben, *370 Flies*, Milan, Alga Marghen, plana-P alga16, 2003

CAGE John, *Credo in us*, Mainz, Wergo WER 6651 2, 2001

CAGE John, *John Cage*, Nova Musicha N.1, Cramps Records, Milan, CRSCD 101, 1989

CAGE John, *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*, Mayence, Wergo WER 6247-2, 1994

CAGE John, *Variations I-III, Lectures on nothing*, New York, Mode 129, 2003

CALE John - CONRAD Tony - MACLISE Angus - YOUNG La Monte - ZAZEELA Marian, *Inside the Dream Syndicate. Volume 1: Day of Niagara (1965)*, Table of the Elements, 74 183.84 W, 2000

CARDEW Cornelius, *Piano Music 1959-70*, Matching Tye, Essex, Matchless Recordings and Publishing, MRCD 29, 1996

CHRISTIANSEN Henning, BEUYS Joseph et PAIK Nam June, *Abschiedssymphonie*, Berlin, Galerie Block EB118, 1988 (LP)

CHRISTIANSEN Henning, MOSS Kate et PATTERSON Benjamin, *Dust out of brain*, Museum für moderne Kunst, Weddel, 1993

CORNER Philip, *40 Years and One. Philip Corner Plays the Piano*, New York, XIRrecords, XI125 (2000)

CORNER Philip, *From the Judson Years*, Milan, Alga Marghen, plana-C 4NMN.019, 1998

CORNER Philip, *Piano Works*, Amsterdam, Slowscan vol. 10, 2000 (LP)

CORNER Philip, *Word-Voices*, Milan, Alga Marghen, plana-C 4Vocson010, 1997 (LP)

ECHO. The Images of Sound II, Eindhoven, Het Apollohuis, ACD 019209, 1987 (œuvre de Jones et Kosugi)

Fluxus Anthology, préparée par Maurizio Nannucci, Anthology records, ANT 18-11, 1995

Fluxus Tellus #24, The Audio Cassette Magazine, New York, 1990

FLUXUS. Œuvres de Philip Corner, Alison Knowles et George Brecht, Mayence, Wergo WER 6312 2, 2001

FLYNT Henry, *Graduation And Other New Country And Blues Music*, New York, Ampersand, AMPERE 08, 2001

FLYNT Henry, *Raga Electric*, Locust 06, 2002

FLYNT Henry, *You Are My Everlovin' Celestial Power*, Baltimore, Recorded NAEM 01, 2001

Groupe ONGAKU, Osaka, Hear sound art library, 1996

HANSEN Al, *Andy Warhol Attentat Sound*, Records 04, Edition Hundertmark, 2000

HIDALGO Juan, *ZAJ: UNA VOZ (un etcétera)*, Milan, Alga Marghen, plana-H 13VVocSon040, 2001 (LP)

ICHIYANAGI Toshi, *Cosmos de Toshi Ichiyanagi III 1960's & 1990's*, Camerata 25CM-552-3 (*Music for Electric Metronome, For Strings, Music for Piano N°4* et *6, Parallel Music...*)

ICHIYANAGI Toshi-MAKI Ishii, *Music For Living Process-ChoEtsu*, Berlin,Edition RZ, RZ1008, 1991 (LP)

Immedia Concerto, Festival d'intervention 4, Installations-Arts Media-Performances, 20-30 octobre 1988, Québec, 1989, (K7)

JONES Joe, *Back and Forth Exhibition Sound*, Records 08, Edition Hundertmark, 2002

JONES Joe, *Solar Music*, Records 01, Edition Hundertmark, 2000

JONES Joe, *Solar Music at Sierkdorf*, Records 06, Edition Hundertmark, 2000

JONES Joe et Chicken to Chicken, *Fluxsaints*, Wiesbaden, Artware 015, 1994

KNOWLES Alison, *Frijoles Canyon*, What'Next WN07

KNÍZÁK Milan, *Broken Music*, Chicago, Ampersand, Ampere 12, 2002

KNÍZÁK Milan, *Obrad Horicí Mysli*, Condor, IM 001 2311, 1991

KØPCKE Arthur, *Was ist das*, avec textebuch, Berlin, Éditions Møen et Block, 1996

KOSUGI Takehisa, *Catch Waves*, Swax, TDCD 90962, 2002

KOSUGI Takehisa-SUZUKI Akio, *New Sense of Hearing*, ALM, UR-3, 1980 (LP)

KOSUGITakehisa - ICHIYANAGI Toshi - RANTA Michael, *Improvisation*, Iskra002, 1975 (LP)

MAC LOW Jackson, *Open Secrets*, New York, Experimental Art Foundation, XI110 1993 (*Thanks*)

MARCHETTI Walter, *Antibarbarus*, Milan, Alga Marghen, plana-M 3NMN.016, 1998

MARCHETTI Walter, *De musicorum infelitate*, Milan, Alga Marghen, plana-M 15NMN.038, 2001

MARCHETTI Walter, *Natura Morta*, Milan, Cramps CRSCD031, 1989

MARCHETTI Walter, *Nei mari del Sud. Musica in secca*, Milan, Alga Marghen, plana-M 9NMN.029, 1999

MARCHETTI Walter, *Suoni dentro suoni*, Milan, Cramps CRSCD076-077, 1996

MAXFIELD Richard-BUDD Harold, *The Oak of the Golden Dreams. Works By Richard Maxfield Harold Budd*, NewWorldRecords 80555-2, 1999 (*Pastoral Symphony, Bacchanale, Piano Concert for David Tudor, Amazing Grace*)

PAIK Nam June, *Works 1958-1979*, SUB ROSA SR178, 2001 (*Hommage à John Cage, Simple, Étude for PianoForte*)

PATTERSON Benjamin, *Early Works*, Milan, Alga Marghen, plana-P 8NN.028, 1999. (Le seul enregistrement historique des œuvres de Patterson, avec *Paper Piece*)

PATTERSON Benjamin, *Tells Fluxus Stories (From 1962 to 2002)*, ? Records, Edition Hundertmark, Q 07, 2002

ONO Yoko-Plastic Ono Band, Ryko, RCD 10414, 1997

ONO Yoko-Plastic Ono Band, *Fly*, Ryko, RCD 10415/416, 1997, (avec Joe Jones)

ONO Yoko-LENNON John, *Unfinished Music N°1, Two Virgins*, Ryko RCD 10411, 1997

ONO Yoko-LENNON John, *Unfinished Music N°2, Life with the Lions*, Ryko, RCD 10412, 1997

ONO Yoko-LENNON John, *Wedding Album*, Ryko, RCD 10413, 1997

RILEY Terry, *Music For The Gift-Bird of Paradise-Mescalin Mix*, Malibu, Organ of Corti, Corti 1-Terry Riley Archive Series, 2000

Riverrun. Voicings-Soundscapes. Mainz, Wergo WER 6307-2, 1999

Rumori alla rotonda, Milan, Alga Marghen, plana-VA 11NMN.031, 1999, livret de Gabrielle Bonomo (enregistrement du célèbre concert du 21 janvier 1959, avec des pièces de Cage, Marchetti, Feldman, Hidalgo et La Rosa)

SHIOMI Mieko, *A Musical Dictionary Of 80 People Around Fluxus*, Allemagne, ? Records, Edition Hundertmark, Q 10, 2002

SONIC YOUTH, *Good Bye 20th Century*, SYR 4, 1999 (avec des pièces de Cage, Cardew, Kosugi, Maciunas, Oliveros, Ono, Reich, Slonimsky, Tenney et Wolff) Le premier CD est également un CDrom, visualisant la célèbre pièce de Maciunas, *Carpenter's Piece*, exécutée par le groupe

STOCKHAUSEN Karlheinz, *Kontakte*, Mayence, Wergo, WER 6009-2, 1992

TONE Yasunao, *Musica Iconologos*, Lovely Music, CD3041, 1994

TONE Yasunao, *Solo for Wounded CD*, Tzadik, TZ7212, 1997

TUDOR David, *Microphone*, Milan, Cramps Records, CRSCD116, 1973

TUDOR David, *Rainforest*, Mode mode 64, 1998

TUDOR David, *Three Works for Live Electronics*, Lovely Music, LCD1601, 1996

YOUNG La Monte, *On remembering A Naiad*, cinq pièces pour quatuor à cordes (1956) : *A Wisp, A Gnarl, A Leaf, A Twig, A Tooth*, par le quatuor Arditti, Coproduction Disques Montaigne- Westdeutscher Rundfunk, WDR Cologne, 2001 AUVIDIS/NAÏVE

YOUNG La Monte, 13 I 73 5 : 35-6 : 14 : 03 PM NYC and Drift Study 14 VII 73 9 : 27 : 27-10 : 06 41 PM NYC, La Monte Young 1973, Distribution Discodis

YOUNG La Monte & The Forever Bad Blues Band, *Just Stompin'/Live at The Kitchen*, Young's Dorian Blues in G, Gramavision, New York City, juillet 1993, 2-CDs

TABLE

Fluxus et la musique

Olivier Lussac

ISBN : 978-2-84066-256-3
EAN : 9782840662563

www.lespressesdureel.com

ÉDITION
Yvan Etienne

RELECTURE
Hassan Afnakkar
Marie Verry

ILLUSTRATION COUVERTURE
Anagram for strings, Yasunao Tone, 1961, courtoisie de l'artiste

GRAPHISME & MISE EN PAGE
Nicolas Bardey assisté de Yvan Etienne

DIFFUSION / DISTRIBUTION
Les presses du réel
35, rue Colson 21000 Dijon (F)

IMPRESSION
Présence Graphique /septembre 2010

Ce livre est le troisième volume de la collection oh cet echo dirigée par Yvan Etienne en collaboration avec Xavier Douroux.
Présentée sous la forme de catalogues d'artistes, d'essais, d'éditions intermédia, cette collection vise à interroger les arts sonores dans le domaine des arts plastiques, de l'architecture, du design et de la musique.

L'ouvrage a été réalisé en partenariat avec :
- l'Association **Le Centre d'Art Mobile**, Besançon, soutenue par la Direction régionale des affaires culturelles de Franche-Comté
- l'**Institut d'Esthétique, des Arts et des Technologies** (IDEAT) unité mixte de recherches université/CNRS N° 8153-Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne. Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique.