

Au-delà des contradictions, la voie transculturelle par Fluxus

Avert Erik

Ce texte se base sur la conférence *Culture officielle, contre-culture, la voie du milieu par Fluxus*, réalisée le 13 juin 2014 à l'université de Lorraine, sur l'île du Saulcy à Metz, dans le cadre du colloque international *Contre-cultures et littératures de langue allemande de 1960 à nos jours : entre subversion et utopie*.

Résumé :

Au-delà des oppositions entre culture et contre-culture, Fluxus, en tant que groupe d'individus tous différents, nous montre un chemin qui transcende les catégories. Ainsi entre ces deux voies, Fluxus nous apparaîtra en tant qu'espace culturel neutre, actualisation dans l'espace des réseaux de télécommunications d'une virtualité utopique imaginée par Maciunas.

Les photos présentes dans cet article ne m'appartiennent pas, elles ont été scannées depuis les livres cités en bibliographie. Si vous souhaitez que j'en retire une qui vous appartient, envoyez-moi un mail et je le ferai au plus vite.



Au-delà des contradictions, la voie transculturelle par Fluxus de [Avert Erik](#) est mis à disposition selon les termes de la [licence Creative Commons Attribution 4.0 International](#).

Fondé(e) sur une œuvre à http://erik.avert.free.fr/13_06_2014_contreculture.pdf.

1) Le *Fluxus Festspiele Neuster Musik*

Fluxus a toujours été un groupe international et qui ne se limitait pas à la perspective d'un seul pays, il est donc difficile de ne l'étudier que sous l'angle de l'Allemagne. Cependant la première véritable concrétisation de Fluxus sous ce nom se déroule du premier au 23 septembre 1962 à Wiesbaden. Maciunas, arrivé la même année des États-Unis, avait déjà organisé des petits festivals mais pas de l'ampleur de celui-ci, ni dans des endroits aussi réputés. En effet, il se déroule dans la salle de conférence du prestigieux Städtischen Museums de Wiesbaden. Quelques journalistes assistent à la représentation. Voici quelques extraits du commentaire d'un reportage de la télévision allemande diffusée durant le festival :

« Les écrivains de Wiesbaden ont commencé le *Fluxus Festspiele Neuster Musik* en écrivant sous forme de graffiti sur les affiches : "Les fous sont lâchés". Parler de musique nouvelle, c'est encore trop conformiste. (...) Le public, surtout composé de jeunes, ne sait pas très bien comment réagir. George Maciunas, l'Américain qui présente le Festival, dit que "la musique était depuis longtemps en danger, qu'il faut mettre tout sens dessus dessous".

(...) Le public s'est partagé en deux, le plus grand nombre a pris cela pour du cirque, et un petit nombre l'a comparé à Ionesco et à Beckett. Le public ne jette pas des tomates, mais rit beaucoup.

(...) Oh, sublime Mozart, il ne faut pas t'effrayer, les gens vont toujours s'agglutiner dans les salles de concert pour ta musique¹. »

On voit bien dans les réactions face à cette *Neuster Musik*, et l'appel à Mozart que « ces fous qui ont été lâchés » venaient de créer une *musique* si différente de ce que l'on voyait avant, que la seule réaction possible était de penser soit qu'ils étaient fous, soit de voir cela comme une blague. Cependant, derrière l'ironie des commentaires, on sent poindre une réelle incompréhension face au pourquoi du comment de ces manifestations. Un article du *Allgemeiner Zeitung* datant du 3 septembre 1962 dit : « Quel était le propos de tout cela ? Était-ce censé être une provocation ? Si c'est ça, alors ceux qui devaient être provoqués ne sont pas venus. » En fait, ce qui ressort à regarder un peu les réactions des publics face à ces représentations est simplement que ce qu'ils voient est si loin de ce que l'on appelait de l'Art, de la musique ou de la Culture, qu'il leur est impossible de les penser en ces termes. La mère de George Maciunas raconte :

« Cette extraordinaire performance devait même être montrée à la télévision. Le soir est venu et, je n'ai, heureusement, pas pu regarder ce programme (nous n'avions pas de téléviseur). Le lendemain, j'ai rencontré dans la rue l'ancienne propriétaire de notre hôtel et j'ai été frappée par sa sympathie ... Elle avait vu le programme du soir passé et en avait été horrifiée. Il montrait comment quelques jeunes personnes, dont mon fils, avaient détruit un piano avec des marteaux et des haches. (...) Ces gens se sentaient désolés pour moi, sympathisant et comprenant comment le cœur d'une mère souffrirait de voir ce que faisait son fils². »

En effet, ces quelques jeunes personnes avaient commis un acte si incompréhensible que la seule réaction appropriée était la pitié.

1 Citation tirée du Reportage diffusé sur la Hessische Rundfunk en septembre 1962. On peut retrouver cette émission en streaming ainsi que sa traduction sur <<http://www.donguy-expo.com/williams.html>>

2 Leokadija Maciunas : manuscrit *Mon fils* de 1979, cité dans Emmet Williams et Ann Noël : *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 51-52

2) Roszak et la contre-culture

Roszak dans son livre *La fabrication d'une contre-culture* nous montre bien d'ailleurs la séparation qui se met en place dans la société d'après-guerre entre une certaine frange de la jeunesse et le monde des adultes. La société vieillissante est qualifiée, par Roszak toujours, de technocratie et se définit comme un régime des experts. Son seul but serait l'atteinte d'une performativité et d'une rationalisation toujours croissante, à travers l'intégration à son système, à son plan social de tous les éléments de l'existence.

Bien sûr, cette culture dominante ne laisse que peu de place à l'expression d'une véritable sensibilité intérieure ou bien à l'expérience, à l'exploration d'autres dimensions de l'existence. Ainsi, une partie de la jeunesse de la classe moyenne américaine, profitant d'un climat permissivité éducative et d'un essor économique très fort, souhaite mettre à mal cette culture officielle et de lui substituer une nouvelle forme de culture ; c'est-à-dire « une culture si radicalement désaffiliée des présupposés traditionnels de notre société, que pour la plupart des gens, elle ressemble à peine à une culture, mais prend l'alarmante apparence d'une intrusion barbare³. »

Et c'est exactement cela que voient les gens lorsqu'ils assistent à la télévision à la destruction d'un piano par les membres de Fluxus en 1962, c'est-à-dire des barbares s'en prenant au symbole de la musique. La mère de George Maciunas dit bien cela : « Les gens ne pouvaient retenir leurs larmes devant une fin si honteuse et tourmentée à cet instrument⁴. » Pour la plupart des gens, c'est le symbole même de la grande culture qui est attaqué par ces jeunes. La réalité est d'ailleurs bien différente de la sauvagerie qui avait été présentée dans les journaux, en affirmant qu'ils s'en étaient pris aux pianos du lieu. En fait George Maciunas avait acheté pour 5\$ des pianos déjà hors d'état et devait les faire sortir en petits morceaux sinon, il devrait payer leur déménagement. Ainsi l'Event de Philip Corner appelé *Piano Activities*, qui recommande simplement d'utiliser l'instrument pour faire tous les sons possibles sauf celui produit par les touches, est devenu un symbole forcé de la violence anti-culturelle de Fluxus.

Roszak, lui, formule le souhait du triomphe des "barbares" de la contre-culture, car la culture est pour lui malade de sa raison, contagieuse, et mènerait à la destruction de l'être humain. En fait sous la plume de Roszak, ce que l'on voit apparaître c'est la scission déjà mise en place par les surréalistes, d'une culture dominante qui ferait appel essentiellement à la rationalité, à laquelle on oppose une force, une puissance subliminale, inconsciente, qui ressemble à la folie, mais qui est une expression d'un moi plus profond. Malgré tout, cette contre-culture n'est pas non plus un mouvement discipliné, et ne peut être caractérisée directement par un manifeste. Cela semble donc convenir très bien au dépassement qui s'opère dans la galaxie Fluxus, où il n'y a plus un groupe

3 Theodore Roszak : *The Making of a Counter Culture*, Oakland, University of California, 1969, p.42

4 Leokadija Maciunas : du manuscrit *Mon fils* de 1979, cité dans Emmet Williams et Ann Noël : *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 52

solidaire et structuré. Lorsque Roszak fait une comparaison avec les croisades médiévales, la ressemblance avec Fluxus devient troublante.

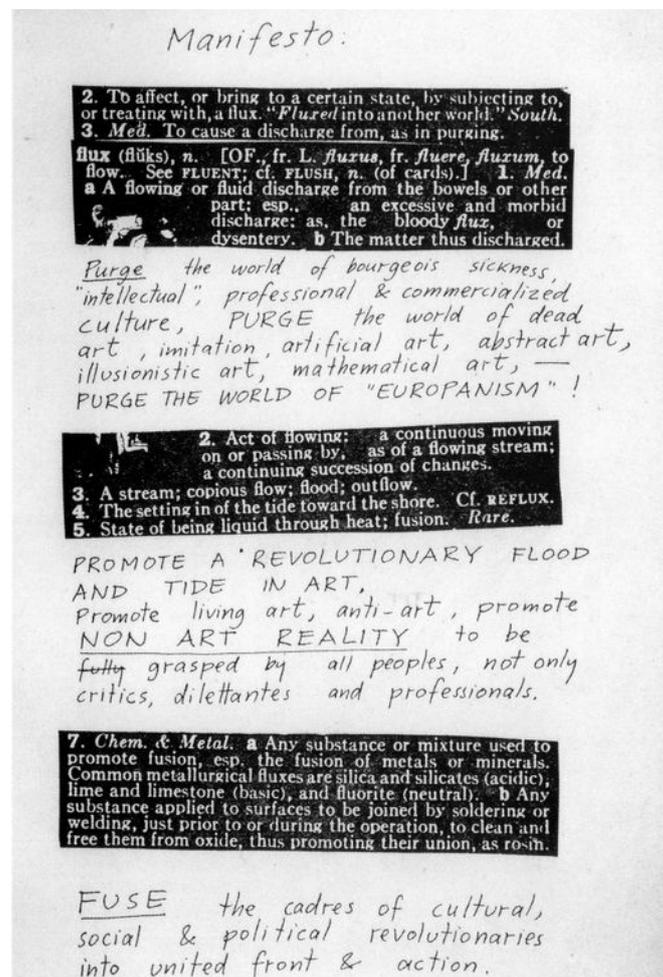
« La contre-culture est assez peu un mouvement discipliné. C'est quelque chose de même nature qu'une croisade médiévale : Une procession bigarrée, constamment en flux, acquérant et perdant des membres tout le long de la route. Assez souvent, il trouve sa propre identité autour d'un symbole nébuleux (...)»⁵.

En effet, Maciunas aurait voulu que Fluxus soit structuré comme un groupe, et a écrit des manifestes censés constituer un mouvement, mais personne ne se sentait en faire parti, et aucun artiste n'a réellement accepté ces textes. Lorsque les membres ne se sentent pas d'accord, ils s'en vont. George Brecht, par exemple s'est parfois dit Fluxus, mais lorsque certains aspects ne lui plaisaient plus, il faisait autre chose à côté, et Maciunas s'efforçait de lui demander de revenir. De même, Robert Filliou ou La Monte Young ont été proches de Fluxus, mais n'en ont jamais vraiment fait partie. Malgré cela, de nombreuses constructions et idées de Maciunas sont devenues des symboles de l'identité (nébuleuse) Fluxus : tels que la représentation de la *Piedra del sol*, montrant le dieu Maya *Tonatiuh* personnification du soleil, qui a soif de sang, de flux vital, et qui l'utilise pour continuer de tourner. Pareillement, l'imagerie médicale des instruments de lavement était très souvent présente dans les imprimés, symbole du flux sortant permettant à l'être d'éliminer tout ce qui le rend malade. Toutes ces comparaisons, ainsi que les réactions dans la presse nous permettent de voir que, dans la société de cette époque, plus grand monde ne semble comprendre vraiment le projet de ce groupe d'hurluberlus, ni pourquoi ils font des poèmes si déstructurés, de la musique en polissant des contrebasses ou bien en détruisant un piano. En fait, leur langage artistique est simplement devenu étranger à la culture dominante.



5 Theodore Roszak : *The Making of a Counter Culture*, Oakland, University of California, 1969, p.48

Cette intention est clairement décrite dans les premières visions de Fluxus que fait valoir George Maciunas. Dans son premier manifeste (Photo au-dessous), il se base sur les trois définitions que prend ce mot dans le dictionnaire, pour tenter de définir l'art Fluxus. En premier lieu, il signifie la purge d'un corps de ce qui le rend malade, que Maciunas réinterprète par une volonté de se débarrasser, de purger la culture de l'art bourgeois. Ensuite, il donne la définition de Fluxus en tant que flux de remise en cause, de révolution permanente, pour promouvoir un art vivant, non-réifié. La dernière description qu'il utilise est celle d'une substance utilisée pour aider à la fusion des métaux, et que lui interprète comme Fluxus, la matière qui aiderait à fusionner les cadres sociaux, pour créer une union de toutes les révoltes sous une seule bannière. Ce rassemblement des diverses tendances de la jeunesse contre la culture dominante et sous une seule bannière dont les limites sont fluctuantes est exactement la description que Roszak fait de la contre-culture. Ainsi, arrivés à ce point, il nous semble que Fluxus, mouvement soit-disant si inclassable peut être facilement rangé comme contre-culture proche de celle décrite par Roszak, en fait classer simplement Fluxus comme un nom donné aux artistes les plus subversifs allant à l'encontre de la culture officielle.



3) La Fluxus News-Policy Letter N°6 et les réactions qu'elle suscite

Sous l'impulsion de la pensée qu'il développe avec Henry Flynt, la volonté subversive de Maciunas va croissante durant les années 1963-64. Les lettres qu'il envoie aux autres artistes sont très révélatrices de cela. À l'occasion de son envoi du 6 avril 1963, la *Fluxus News-Policy Letter n°6*⁶, il propose aux membres de Fluxus d'organiser pour le mois de novembre 1963 des actions de propagande et de subversion, c'est-à-dire des piquets de grève, des distributions de tracts, de boucher les intersections les plus passantes de New York par des pannes de voitures, encombrer le métro en essayant d'y faire rentrer des instruments immenses, ou de déranger les représentations des salles de concert avec des bombes puantes. Dans ce courrier, Maciunas se pose directement en réaction contre la culture officielle, et en appelle à faire des gestes qui dérangent ou perturbent le bon déroulement de la vie quotidienne des New-Yorkais. Même si cela semble plus éloigné de la définition de Roszak, le positionnement de Henry Flynt comme celui de Maciunas correspondent en tout point à la vision ouverte de la contre-culture que donne Christiane Saint-Jean-Paulin ; c'est-à-dire « un style de vie et de conceptions philosophiques qui se définissent avant tout par leur opposition avec les modes de pensée de la grande majorité de la population - en somme la culture de la société industrialisée⁷. »

Cependant, face à ce courrier les réactions des personnes ne se font pas attendre : George Brecht qui commençait déjà à se poser des questions sur ce qu'entendait Maciunas sur les activités de « propagande Fluxus », en a confirmation. Il s'énerve, et lui envoie une lettre pour ne plus faire partie de Fluxus. Jackson Mc Low lui répond par un courrier entièrement en lettres majuscules : « Je ne suis pas opposé à la culture sérieuse – bien au contraire. Je suis entièrement pour ; j'espère et je considère que mon travail y est une authentique contribution⁸. » Les lettres des autres personnes répondent toutes à peu près sur le même ton. On voit bien que malgré les aspects contre-culturels du projet Fluxus-Maciunas, la réalité des membres est bien différente. Il écrit peu de temps après à Emmet Williams :

« George Brecht s'est mis en rogne, parce que les propositions devenaient trop terroristes et agressives, Henry Flynt pensait qu'elles étaient trop artistiques, trop culture sérieuse comme il dit. Jackson Mc Low pensait qu'elles n'étaient pas assez sérieuses. Chacun tire dans un sens différent comme la pièce pour piano de Paik⁹. »

Ces réactions sont très représentatives de ce qu'a été Fluxus, vu de façon plus large, c'est-à-dire en tant que projet imaginé par Maciunas, mais qui nécessitait la participation d'artistes déjà

6 George Maciunas : *Fluxus Newsletter No6*, Elhalten, 6 avril 1963, cité dans Emmet Williams et Ann Noël : *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 93-94

7 Christiane Saint-Jean Paulin : *La contre-culture*, Paris, Autrement, 1997, p.9

8 Jackson Mac Low : lettre à George Maciunas, du 25 avril 1962, située dans les archives Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart, citée dans Hannah Higgins : *Fluxus Experience*, Berkeley, University of California Press, 2002, p.77

9 George Maciunas : lettre à Emmet Williams, Elhalten, 1er Mai 1963, cité dans Emmet Williams et Ann Noël : *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 95

reconnus. En effet, Maciunas était un excellent designer, mais beaucoup moins enclin aux arts plastiques. Il souhaitait créer un front commun des arts et de la société qui se lancerait dans des actions subversives contre la culture dominante, mais les artistes qui étaient parties prenantes de son projet œuvraient déjà dans le domaine de la culture sérieuse, et donc ne se sentaient pas du tout l'envie d'aller à l'encontre de celle-ci et de se lancer dans des actions violentes de subversion.

4) Maciunas et la technocratie soviétique

Ces réactions nous montrent bien que de nombreux artistes de Fluxus ne souhaitent pas détruire la culture sérieuse et même, pour certains, en sont des participants actifs. George Brecht en plus de son travail comme ingénieur, expose ses objets dans des galeries New-Yorkaises aux côtés des Néo-dadas, ou bien même des artistes Pop. Pareillement, dans les mêmes années, Alison Knowles fait aussi des expositions personnelles dans des galeries, comme la Judson Gallery ou la Smolin Gallery. D'ailleurs, même les volontés politiques, la radicalité contre-culturelle de Flynt et Maciunas sont bien différents des prophètes de l'amour et de la paix universelle que nous décrit Roszak. Le projet de Maciunas, bien qu'il soit critique envers l'économie et le système américain, reste très proche des volontés technocratiques soviétiques. Maciunas envoie par exemple une lettre à Tomas Schmit dans laquelle il dit : « Tu devrais aller à l'université et étudier les mathématiques. Ça serait bien plus utile à Fluxus plutôt que de te transformer en beatnik comme tu le fais – Ce qui est inutile à Fluxus... Il n'y a pas une seule personne à N.Y. qui ne travaille pas¹⁰. » Cette volonté d'une forme de discipline rationnelle semble donc placer plutôt mal Fluxus face à la contre-culture de ces années, surtout face aux revendications hédonistes des jeunes américains, ce que Saint-Jean-Paulin nomme la « civilisation de la douceur¹¹ ». En effet, le modèle du shaman poète de la contre-culture de Roszak, a bien souvent terminé dans des circonstances peu flatteuses. Saint-Jean Paulin nous le montre très bien lorsqu'elle dit qu'une telle attitude :

« nie par là même la violence fondamentale du monde. Et on peut dire que cet hédonisme est finalement soumission à la loi tyrannique du temps. (...) Le rêve utopique de cette liberté absolue, objet de la quête contre-culturelle, s'effondrera faute de pouvoir contrôler la violence cachée au sein de toute culture¹². »

La plupart des artistes Fluxus ne ressemblent en rien à cela. Comme l'a très bien dit Maciunas, tous les artistes de Fluxus à New-York occupent un emploi à côté de leur pratique, ils font tous un travail « socialement utile ». Tout cela nous permet de prendre conscience que loin de se situer en marge de la culture officielle, ou de la société dans laquelle ils existent, les personnages proches de Fluxus

10 George Maciunas : Lettre à Tomas Schmit, Janvier 1964, dans la collection Silverman, cité dans Emmet Williams et Ann Noël : *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 104

11 Christiane Saint-Jean Paulin : *La contre-culture*, Paris, Autrement, 1997

12 Christiane Saint-Jean Paulin : *La contre-culture*, Paris, Autrement, 1997

font partie de la *machine technocratique* décriée par Roszak. Ainsi on pourrait se demander si, dans son ensemble, Fluxus ne serait pas une galaxie d'artistes dont la plupart ont fait partie de la culture officielle et dont les seules volontés contre-culturelles sont venues de quelques personnages comme Flynt ou Maciunas ayant voulu, pour certaines raisons idéologiques, récupérer le travail d'artistes pour en faire une vitrine de leurs volontés politiques.

5) Fluxus : Une culture classique ?

Pour tenter d'y voir un peu plus clair, il nous faudra créer un choc avec les derniers défenseurs de la culture rationnelle que Roszak appelle technocratique et voir si leurs volontés peuvent se rapprocher de certains artistes Fluxus. À notre époque, un personnage comme Jean-louis Harouel me semble tout à fait y correspondre. Dans son livre *Cultures et contre-cultures*, il met en place une opposition entre la culture classique basée sur la raison et le modernisme artistique, qui est pour lui de façon approximative, une contre-culture égalitariste et irrationnelle. La réflexion d'Harouel se base sur un principe hiérarchique libéral, qui s'appuierait sur un élitisme de la raison. Ces volontés sont manifestes et indiquées clairement, lorsqu'il dit « À l'égalitarisme s'oppose, tant en matière économique que culturelle, la solution libérale, qui est un processus d'égalisation par le haut. Le pauvre, par son travail, se hisse vers le riche. Le non-cultivé, par son effort à se cultiver, se hisse vers le groupe des cultivés¹³. »

Charles Dreyfus nous parle aussi d'une forme d'attirance vers un classicisme, la présence d'un certain élitisme chez Maciunas : « Avec sa théorie, Maciunas renoue avec un esthétisme d'élite », mais rajoute aussitôt : « mais pas celui de la bourgeoisie de la société de masse mais celui de Thomas Mann, qui réfléchit, qui dérange, qui ne permet pas le nivellement de l'esprit humain¹⁴. » Ainsi notre comparaison s'arrête aussitôt qu'elle a commencé. Les volontés populaires et la concrétude de l'art Fluxus ne peuvent en aucun cas être compatibles avec l'appel à un élitisme rationnel que nous avons vu chez Harouel. Les visées de Maciunas dans son Art-distraction, toutes les boîtes et les jeux Fluxus, ainsi que les happenings et surtout les *events* sont de faire concevoir le monde différemment, d'élever la conscience de ceux qui en font l'expérience, à travers des moyens populaires et accessibles à tous.

Ainsi, si la violence anti-culturelle ou subversive de ces années est rejetée par de nombreux

13 Jean-Louis Harouel : *Culture et Contre-cultures* [1ère édition 1992], Paris, PUF, 2002, P.28. Nous passons sous silence dans le corps du texte, les inexactitudes et les raccourcis doxiques que prends l'auteur, mais il est à préciser que pour quelqu'un qui se veut homme de haute culture et de rationalité, décoré du prix de l'académie des sciences morales et politiques, M. Harouel se permet des raccourcis que peu de penseurs, même les plus versés dans des domaines *irrationnels* n'oseraient faire.

14 Charles Dreyfus : *Fluxus, L'avant-garde en mouvement*, Dijon, Presses du réel, Coll. « L'écart absolu », 2012, p. 164

Concernant la question de la pensée esthétique de Maciunas et de Fluxus, que nous avons juste effleuré dans ce chapitre, le livre de Charles Dreyfus développe cela bien plus loin, je ne peux qu'en conseiller vivement la lecture.

personnages de Fluxus, ils ne trouvent pas plus de confort dans les volontés hiérarchiques et rationnelles de la haute culture, ou de la culture bourgeoise. Non, le modèle de culture qui décrit Fluxus est une recherche difficilement descriptible, d'un art basé sur les expériences quotidiennes, et surtout qui ne soit facteur ni d'élitisme, ni de nivellement de la pensée, mais plutôt un outil qui permette à tout-un-chacun de chercher à s'élever aussi bien de façon spirituelle que philosophique et rationnelle.

6) Description de Fluxus par George Brecht : la force du neutre

Après avoir remis en cause tous les modèles préétablis sur le rapport de Fluxus à la culture, nous en arrivons à un vide, qu'il nous est difficile de décrire. À voir cela, la seule position sur Fluxus qui puisse s'en rapprocher est la non-position de George Brecht dans son texte de 1965 appelé *Quelque chose à propos de Fluxus* :

« Que vous pensiez que les Hall de concerts, et les galeries d'art sont les endroits naturels de la musique, des performances, et des objets d'aujourd'hui, ou que vous trouviez ces endroits momifiants, leurs préférant les rues, les maisons et les gares, ou que vous ne trouviez pas utile la distinction entre ces deux aspects du théâtre du monde, il y a toujours quelqu'un associé avec Fluxus qui est d'accord avec vous. Artistes, anti-artistes, non-artistes, anartistes, les engagés politiquement et les apolitiques, poètes de non-poésie, non-danseurs dansant, faiseurs, défaiseurs, Fluxus inclut les opposés. Envisagez votre opposition, votre support, votre ignorance, le changement de votre esprit¹⁵. »

Lisant cela, un détail nous touche, car Fluxus nous semble effectivement et depuis le début se situer dans un espace entre-deux, qui embrasse les contraires, qui « inclut les opposés ». Même lorsque Maciunas presse les artistes Fluxus de s'inscrire dans une visée politique, dans des actions subversives comme avec la *Flux News Policy Letter N°6*, George Brecht lui répond concernant ses propres travaux artistiques « Je suis intéressé par des actions neutres¹⁶. »

En effet, en cherchant son étymologie, le mot neutre vient de *Ne-uter* : ni l'un, ni l'autre, il est écart entre les termes contradictoires. Il se présente donc comme un troisième terme, qui ne peut être ni l'un, ni l'autre, qui garde en lui les opposés dans toute leur vitalité. Ainsi Louis Marin, dans son livre *Utopiques : Jeux d'espace* nous présente le neutre sous un jour nouveau : Il est le « lieu autre (ni l'un, ni l'autre) », mais aussi « l'autre du lieu (non-lieu, utopie)¹⁷ ». Le neutre, en tant que troisième terme, se situe entre les contraires. Il n'est pas la synthèse de ces termes, car la synthèse

15 George Brecht : *Quelque chose à propos de Fluxus* [écrit en 1964], traduit dans Nicolas Feuillie : *Fluxus Dixit*, Dijon, Les presses du réel, Coll. « L'écart absolu », 2002, p.98

16 George Brecht : Lettre à George Maciunas, 18 avril 1963, Archive Sohm, citation prise dans Owen Smith : *Fluxus, The history of an attitude*, San Diego, San Diego State University Press, 1998, p.114

17 Louis Marin : *Utopiques : Jeux d'espace*, Paris, Les éditions de Minuit, Coll. « Critiques », 1973, p.29

leur est supérieure, elle englobe les contradictoires. Le neutre, lui, n'est que passage, transition entre deux termes qui ont gardé toute leur virulence contradictoire. Le neutre est « écart des contradictoires, la contradiction même maintenue entre le vrai et le faux, ouvrant dans le discours un espace que le discours ne peut accueillir ; troisième terme, mais *supplémentaire*, et non synthétique¹⁸ ». Si l'on regarde Fluxus de façon plus globale que celle préjugée par la plupart des gens, si l'on prend le temps de lire les conceptions artistiques de chacun de ses membres, il nous apparaît en fait comme une cacophonie culturelle, où chacun a un avis différent sur la question, et où pourtant tout le monde se réunit pour créer des pièces dans un espace artistique qui n'est ni culturel ni contre-culturel, et c'est à ce champs artistique neutre que Maciunas a donné le nom de Fluxus.

Les *Fluxus-leute*, habitaient aux quatre coins de la planète, et ne se voyaient que très rarement, ainsi leur lien essentiel était celui des communications téléphoniques ou bien le courrier. Il n'y avait pas un lieu donné où tous les artistes se réunissaient pour créer ensemble. La plupart des projets Fluxus n'ont eu d'existence que par l'intermédiaire de la poste et des réseaux de télécommunications. Les *events* par exemple, sont le fait de George Brecht qui commença à envoyer à tous ses amis par la poste des petites cartes qu'il fabriquait avec des sortes de règles du jeu. Ces *Events-cards*, lettres, et ensuite les journaux Fluxus sont ainsi devenus le moyen principal de ces artistes pour rester en contact. Bien sûr les festivals ont aussi été des lieux d'existence physique de ces *events*, mais ils n'ont été que l'actualisation d'une toute petite partie des échanges de lettres ou d'instructions pour des performances qui existaient à travers ce réseau d'idée. De plus, le but essentiel de ces festivals, a souvent été, pour Maciunas, celui d'un événement publicitaire devant diffuser les idées (sociales et politiques) de Fluxus. D'ailleurs même les *Fluxshops* qui vendaient des objets plus concrets, se réduisaient bien souvent à des travaux stockés dans le salon des artistes et étaient plus conçus comme les entrepôts d'un magasin de vente par correspondance, dont le catalogue se retrouvait dans les différentes publications. Ces œuvres matérielles étaient la plupart du temps de petits objets qui devaient pouvoir être envoyés à peu de frais par la poste, et n'ont eu dans les faits, que très peu d'acheteurs durant l'existence de Maciunas. Ainsi cet espace neutre dans lequel la plupart des *events* et objets (reproduits en photos ou en instructions) Fluxus ont réellement existé est bien plus l'espace dématérialisé des réseaux transnationaux de communication, qui émerge grâce à l'amoindrissement du coût des communications et des transports.

Un très bon exemple est celui de *La Cédille qui Sourit* créée entre 1965 et 1968 à Villefranche-sur-Mer. Durant cette courte existence, elle a été un des *Fluxshops* officiels, mais aussi un lieu de création géré par George Brecht et Robert Filliou. Cependant, dû à un manque d'acheteur

18 Louis Marin : *Utopiques : Jeux d'espace*, Paris, Les éditions de Minuit, Coll. « Critiques », 1973, p.21

catastrophique, la boutique finit par fermer. Cette banqueroute de *La cédille qui Sourit* est annoncée en grande pompe comme le début vers autre chose : la création par Filliou de l'*Eternal network* (réseau éternel), traduit en français comme *La fête permanente*. Cette invention en plus d'être une dématérialisation de la coopération qui avait commencé entre Filliou et Brecht, est aussi une extension, un moyen de transmettre à tous ses amis des créations qui existent sans avoir de lieu de production concret. Ce réseau trouve son actualisation dans « des fêtes, des noces, et des divorces comme spectacles, et aussi bien des débats judiciaires des funérailles, le travail dans les usines, des tours de villes, des manifestations pour les noirs et contre le Vietnam, les bistrotts, les églises etc...¹⁹ », c'est-à-dire dans la plupart des événements de la vie quotidienne, que l'on peut annoncer par courrier ou au téléphone. Il dit « l'artiste doit se rendre compte qu'il fait partie d'un réseau plus vaste de la "Fête Permanente" qui l'entoure partout et ailleurs dans le monde. »

Nous l'avons vu, Fluxus est à mi-chemin entre la réalité artistique et humaine de ses participants, qui avaient tous des volontés et des individualités antagonistes ; et d'un autre côté le rêve de George Maciunas, d'une sorte de communauté artistique qui fonctionnerait sur le principe du communisme économique, comme avant-garde d'un changement à venir dans la société. Ce projet idéal est très bien résumé par Olivier Lussac lorsqu'il dit : « Il s'agissait bien grâce à un retour au concret (théorie du concrétisme de Maciunas) de *s'approprier le réel à des fins subversives*²⁰. » Marin, lui, nous décrit justement la forme littéraire de l'Utopie comme cet espace neutre entre des contraires inconciliables; c'est-à-dire entre la réalité de la société anglaise du 16e siècle et le rêve d'une société parfaite que décrit Thomas More. Plus précisément, Marin en dit :

« Au plan du concept, le discours utopique occupe la place inoccupable théoriquement – puisque bloquée par l'idéologie – et historiquement vide – puisque "les temps n'étaient point encore venus" – de la résolution historique et théorique d'une contradiction. Il est au lieu du neutre, le remplaçant comme supplément-suppléant²¹. »

Cet espace neutre de la pensée ne trouve sa concrétisation que dans l'espace du récit de voyage, qui avait été popularisé par la diffusion à grande échelle permise par l'invention de l'imprimerie. C'est aussi l'espace neutre utopique qui semble le mieux convenir pour décrire le lieu d'existence de Fluxus²². Entre la réalité culturelle de cette époque et le rêve de Maciunas, le seul espace où peuvent se résoudre virtuellement ces contradictions est celui du réseau d'artiste Fluxus concrétisé dans l'espace des réseaux transnationaux de communication. Au-delà de l'utopie de

19 Robert Filliou : Catalogue *Robert Filliou*, Hannovre, Sprengel-Museum, 1984, p. 63-64

20 Olivier Lussac : *Fluxus et la musique*, Dijon, Les presses du réel, coll. « ohcetecho », 2010, p.12

21 Louis Marin : *Utopiques : Jeux d'espace*, Paris, Les éditions de Minuit, Coll. « Critiques », 1973, p.25-26

22 Pour plus de précisions sur les liens qui existent entre certains artistes proches de Fluxus et l'utopie, et plus exactement entre les avant-gardes du vingtième siècle et certains penseurs utopistes, voir le travail de Michel Giroud, dans ses manifestations artistiques, les articles qu'il écrit, ainsi que dans la ligne éditoriale de la collection *L'écart absolu* qu'il dirige aux Presses du réel.

Maciunas, la plupart de ces artistes ont réutilisés ces moyens de communication comme des outils de création et de production à l'échelle planétaire, un *Eternal Network*, en tant que réseau de communication et de fête permanente transnationale.

7) Le transculturel

La concrétisation de Fluxus en tant qu'espace neutre utopique nous a permis de faire tomber les barrières et séparations rationnelles entre culture et contre-culture, et même entre les différentes cultures (que ce soient entre orient et occident, ou bien entre communisme et capitalisme, jeunes et vieux). Avant même que Roszak n'institue ces dichotomies par l'écriture de son livre, il semble que Fluxus, par leur attitude, les transgressaient déjà. Ainsi, ce dépassement des cultures qui s'est opéré par la technologie des réseaux ressemble fortement à la notion plus tardive de transculturel. En effet, cet espace neutre utopique Fluxus semble très proche du projet social transdisciplinaire auquel invite Basarab Nicolescu. Lui constate pareillement cet anéantissement du sujet dans une société entièrement orientée vers la technoscience objective. Il propose cependant de dépasser ces contradictoires, par une réintégration de ce sujet à la *société technocratique*. À travers leur utilisation des réseaux transnationaux, c'est exactement le même projet qui semble motiver les Fluxus. Ainsi entre le modèle d'une culture rationnelle et objective - ne pouvant amener qu'à des formes technocratiques dont Hiroshima a été la consécration la plus visible -, et la contre-culture irrationnelle et subjective - qui n'a mené qu'à la violence subversive, ou bien à la perte psychédélique - ; entre ces oppositions apparaît l'espace utopique Fluxus qui propose une troisième voie, en tant que recherche de réintégration du sujet dans un projet social et culturel objectif. Cette troisième voie me semble avoir été, trente ans avant, une intuition du projet transdisciplinaire et plus spécifiquement ici, de la notion de *Transculturel*, tel que nous le décrit Nicolescu :

« Cette perception de ce qui traverse et dépasse les cultures est, tout d'abord, une expérience irréductible à toute théorisation. Mais elle est riche d'enseignements pour notre propre vie et pour notre action dans le monde. Elle nous indique qu'aucune culture ne constitue le lieu privilégié d'où l'on puisse juger les autres cultures. Chaque culture est l'actualisation d'une potentialité de l'être humain, en un lieu bien déterminé de la Terre et à un moment bien déterminé de l'Histoire. Les lieux différents de la Terre et les moments différents de l'Histoire actualisent les différentes potentialités de l'être humain, les différentes cultures. C'est l'être humain, dans sa totalité ouverte, qui est le lieu sans lieu de ce qui traverse et dépasse les cultures²³. »

23 Basarab Nicolescu : *La transdisciplinarité : Manifeste*, Monaco, Éditions du rocher, 1996, p.66