Décadrages

Cinéma, à travers champs

21-22 | 2012

Cinéma élargi

Du cinéma à l'*intermedia* : autour de Fluxus

François Bovier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/669>

DOI : 10.4000/decadrages.669

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 11-26

ISBN : 978-2-9700668-5-9

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

François Bovier, « Du cinéma à l'*intermedia* : autour de Fluxus », *Décadrages* [En ligne], 21-22 | 2012, mis en ligne le 30 octobre 2014, consulté le 03 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/669> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.669>

Du cinéma à l'intermedia: autour de Fluxus

par François Bovier

Dans les années 1960, différents termes concurrents sont utilisés en Europe et aux États-Unis pour désigner un ensemble de pratiques hybrides qui mettent en jeu une dimension performative et qui mobilisent parfois des dispositifs de projection. Ces œuvres, qui reposent sur un processus d'intermédialité, sont le plus souvent appréhendées à partir d'une forme d'art antérieurement constituée, comme le montre bien le champ lexical attaché à ces désignations: l'accent porte tour à tour sur le théâtre, les arts visuels, le cinéma et, plus rarement, la poésie. Il suffit d'énumérer quelques-unes de ces catégories pour mettre en évidence cet ancrage disciplinaire: *Theater of Mixed-Media* (Richard Kostelanetz), *Theater Piece* (John Cage, Robert Whitman), *Ray Gun Theater* (Claes Oldenburg), *Environmental Theater* (Richard Schechner), *Théâtre total* (Ben Vautier), *Theater by Painters* (Henry Geldzahler), *Kinetic Theater* (Carolee Schneeman), *Happening* (Allan Kaprow, Michael Kirby), *Event* (George Brecht), *Neo-Haiku* (Yoko Ono), *Live Art* (RoseLee Goldberg), *Materialaktion* (Otto Mühl), *Aktion* (Joseph Beuys), *Expanded Cinema* (Jonas Mekas, Stan VanDerBeek), ou encore *Paracinema* (Ken Jacobs). Certaines distinctions sont opératoires et structurent l'espace public dans lequel ces performances se déploient; mais d'un autre point de vue, ces démarches transgressent les délimitations entre champs artistiques, constituant ainsi un ensemble indifférenciable. Quant au paradigme cinématographique, je ne pense pas qu'il surdétermine ou ordonne ces pratiques performatives: le «New Cinema Festival I» (novembre-décembre 1965, New York Film Makers Cinematheque), désigné dans la presse comme festival d'*expanded cinema*¹, et le dossier spécial de *Film Culture* sur les «arts élargis», paru à l'hiver 1966², pour prendre les deux événements inauguraux du «cinéma élargi» aux États-Unis, sont indissociables d'un métissage entre les disciplines artistiques, revivifiées par une dimension *live*. La pratique de l'*expanded cinema*, popularisée par l'ouvrage homonyme de Gene Youngblood³, publié en 1970, doit être envisagée dans le contexte de la performance et du *happening*, qu'elle prolonge en introduisant une composante mécanique ou un facteur

¹ Parmi les chroniques que Mekas a publiées dans *The Village Voice* sur le «New Cinema Festival», voir les entrées du 11 novembre, du 18 novembre, du 2 décembre et du 23 décembre 1965, dans Jonas Mekas, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, New York, Collier Books, 1972, pp. 208-209, pp. 211-217, pp. 220-221 [*Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 1992].

² *Film Culture*, n° 43, hiver 1966 (Jonas Mekas, éd., «Expanded Arts (Happenings, Neo-Baroque Theatre, Expanded Cinema, Kinesthetic Theatre, Acoustic Theatre, Neo-Haiku Theatre, Events, Readymades, Puzzles, Games, Gags, Jokes, etc.)»).

³ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co, 1970. Le corpus de référence de l'étude de Youngblood comprend indifféremment des films monoécraniques et des multiprojections: *Dog Star Man* (1964), Stan Brakhage; *Chinese Firedrill* (1968), Wille Hindle; *7362* (1967), Pat O'Neill; *XFilm* (1968), John Schofill; *Exploding Plastic Inevitable* (1966), Ronald Nameth; *Fuses* (1967), Carolee Schneeman; *Blue Movie* (1969), Andy Warhol; *Flesh* (1968), Paul Morrissey; *Wavelength* (1967), Michael Snow.

4 Sur la défense de la spécificité du médium et sur l'école de New York, voir Clement Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch» (1939), ««American-Type» Painting» (1958), *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, pp. 3-21, pp. 208-229 [«Avant-garde et kitsch», «Peinture américaine», *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988, pp. 9-28, pp. 226-248].

5 Voir Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum*, vol. 5, n° 10, juin 1967, pp. 12-23 [«Art et objectité», *Contre la Théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 113-140].

6 Le terme de *postmédialité* a été proposé par Rosalind Krauss pour appréhender l'art *post-moderniste* (*A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999). Je l'emploie ici dans un sens différent, pour désigner une *dissolution* des média en tant que champs d'activités distincts.

7 Le mouvement Fluxus «émerge» publiquement en 1962 (en 1961, George Maciunas et Almus Salcius organisent une série de concerts et de performances dans leur galerie AG, mais le terme n'est pas encore utilisé). D'envergure internationale, Fluxus est d'abord associé à la musique à travers une série de festivals («Fluxus internationale Festspiele neuester Musik», Wiesbaden, septembre 1962; «Festival of Misfits», Londres, octobre-novembre 1962; «Festum Fluxorum», Copenhague, novembre 1962; «Festum Fluxorum», Paris, décembre 1962; «Festum Fluxorum», Düsseldorf, février-mars 1963; «Festum Fluxorum», Stockholm et Oslo, mars 1963; «Fluxus Festival», Amsterdam, juin 1963; «Fluxus Festival d'Art Total», Nice, juillet-août 1963). Le premier manifeste de Fluxus est publié en 1963, en détournant une entrée de dictionnaire (George Maciunas, «Manifeste», dans Nicolas Feuillie, éd., *Fluxus dixit. Une anthologie*, vol. 1, Dijon, Les Presses du réel, 2002, pp. 93-94). Maciunas tente de fédérer Fluxus en tant que mouvement, mais les dissensions sont nombreuses et le «groupe» à géométrie variable.

8 Voir Dick Higgins, «Intermedia», *Something Else Press Newsletter*, vol. 1, n° 1, février 1966.

9 Voir, par exemple, Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001; Michael Rush, *L'Art vidéo*, Paris, Thames and Hudson, 2007.

10 Sur cette exposition de Paik, qui comportait des pianos arrangés, douze postes de télévi-

sion technique. Certes, je n'entends pas nier par là le rôle considérable joué par le cinéma et la vidéo dans les arts des années 1960. Mais ceux-ci se caractérisent avant tout par un geste d'hybridation des média, en réaction au dogme de la spécificité des supports d'expression, emblématiquement incarné par Clement Greenberg à la fin des années 1930 et identifié à l'expressionnisme abstrait depuis les années 1950⁴. L'opposition de Michael Fried⁵ à la «théâtralité» qui caractérise l'art «littéraliste» permet de dégager clairement les enjeux: la pratique de la performance, de façon plus flagrante encore que le minimalisme, exacerbe l'effet de présence réelle ou «l'objectité» de l'œuvre, qui ne se laisse plus percevoir avec détachement dans sa clôture ou son autosuffisance. Absolutiser le cinéma en tant que dispositif qui oriente les «arts élargis» reviendrait à aligner ces derniers sur la logique moderniste de la spécificité du médium, ce qui constitue un contre-sens par rapport à l'intentionnalité de ces démarches théorisées et débattues par les artistes et les *performers* eux-mêmes.

Je ferai donc porter l'accent sur la *médiation* entre champs d'activités artistiques, à travers la forme privilégiée du montage ou du collage de média distincts – jusqu'à leur point de rupture, d'indifférenciation – dans une perspective qui peut conduire à une pensée authentiquement *postmédiale*⁶. Je m'attacherai à discerner ce qui advient du «cinéma élargi» dans le cadre de l'anti-mouvement Fluxus⁷, en m'appuyant sur un essai programmatique de Dick Higgins: «Intermedia»⁸, publié en 1966, et sur un certain nombre d'événements filmiques ou «paracinématographiques» de la même période. La nébuleuse Fluxus est régulièrement associée à l'émergence de l'art vidéo, qui peut être défini comme un *intermedia*, en ce sens qu'il repose sur une hybridation entre différents supports d'expression: ses deux mythes fondateurs et sans cesse reconduits⁹ reposent sur l'aperception de la vidéo à travers un autre médium, en l'occurrence la musique dans le cas des postes de télévision «arrangés» que Nam June Paik expose en 1963 à la Galerie Parnass (Wuppertal)¹⁰, et la sculpture dans le cas des téléviseurs que Wolf Vostell installe en 1963, à la Smolin Gallery (New York)¹¹. Mais le

sion aux images distordues et de nombreux objets – notamment une tête de bœuf à l'entrée – répartis sur une quinzaine de pièces et dans le jardin de la villa de Rolf Jährling, voir Susanne Neuburger (éd.), *Nam June Paik. Exposition of Music, Electronic Television Revisited*, Vienne/Cologne, MOMUK/Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

11 *TV Decollage* de Vostell a été présenté au Yam Festival, aux côtés de performances de Dick Higgins, Allan Kaprow, Yvonne Rainer, La Monte Young, etc. La même année, Vostell publie un manifeste intitulé «Dé-col/lage» (traduit dans *Fluxus. Révolution*, Mayenne, L'Esprit du temps, 2009, p. 67). Sur son œuvre, voir *Vostell: Environnements, happenings, 1958-1974*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1974.

cinéma représente aussi un outil de prédilection pour les compositeurs, les poètes et les plasticiens associés à Fluxus : la mécanicité et l'impersonnalité de la prise de vue – automatisant ou « désautorisant » l'acte de création –, la reproductibilité du film – copie ou multiple sans original – et le caractère de masse du cinéma – un « art fait par tous » et pour tous – entrent en résonance avec les stratégies subversives de Fluxus, convoquant comme antécédent les incursions des surréalistes dans le champ du film¹².

La prise de position de George Maciunas en 1965, dans un prospectus promotionnel qui présente Fluxus en opposant « l'art-distraction » à « l'art », est explicite sur ce point :

« [...] l'art-distraction doit être simple, amusant, sans prétention, traitant de choses insignifiantes, ne requérant aucune habileté ou entraînements sans fin, n'ayant aucune valeur commerciale ou institutionnelle. La valeur de l'art-distraction doit être abaissée en le rendant illimité, produit en masse, accessible par tous et finalement produit par tous. Fluxus art-distraction est l'arrière-garde sans aucune prétention [...]. Il tend vers les qualités monostructurelles et non théâtrales de l'événement simple et naturel, un jeu ou un gag. C'est la fusion de Spike Jones, du music-hall, du gag, des jeux d'enfants et de Duchamp. »¹³

Maciunas prend parfois explicitement pour modèle le productivisme russe¹⁴ ; malgré son appel à une dissolution de l'art dans l'action politique, sa position s'apparente ici plutôt à l'excentrisme d'un mouvement comme la FEKS (*la fabrique de l'acteur excentrique*)¹⁵, jusque dans ses références au music-hall et aux spectacles populaires qui constituent l'un des versants de l'art de la performance. Dans le graphique qu'il a établi sur les origines et les ramifications de Fluxus¹⁶, Maciunas souligne le rôle central du « concrétisme », de la simultanéité et de l'indétermination dans l'art contemporain, tout en prenant en compte l'appropriation de la culture populaire. Commentant par la suite son graphique¹⁷, en assignant le *ready-made* du côté de *l'objet* chez Duchamp et du côté du *son* chez Cage, Maciunas dérive la notion de « concept », qu'il relie à *l'art-concept* de Henry Flynt et aux *events* de George Brecht. Dans cette perspective, le « concept », qu'il se caractérise par la forme monostructurelle de *l'événement* ou par la structure compartimentée du *happening*, constitue le format d'expression privilégié du groupe Fluxus, parallèlement aux mouvements orientés par l'action (*task-oriented movements*) qui sont au centre de la danse postmoderne (Maciunas renvoie à Ann Halprin dans son graphique). *L'expanded cinema* représente un autre embranchement possible de ces pratiques : la filiation en ce cas se situe résolument du

¹² Quatre soirées de cinéma expérimental sont organisées à la A/G Gallery de G. Maciunas et A. Salcius les 9, 16, 23 et 30 mai 1961, sous le titre générique « Cinema Frontier (Four Evenings of Surrealism) » (voir Bertrand Clavez, *George Maciunas, une révolution furtive*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 173).

¹³ George Maciunas, « Art / Art-distraction Fluxus » (1965), dans Nicolas Feuillie (éd.), *Fluxus dixit. Une anthologie*, vol. 1, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 109.

¹⁴ « Les objectifs de Fluxus sont sociaux (non esthétiques). Ils sont en relation avec le groupe LEF de 1929 en Union soviétique (idéologiquement) et le concernent par : une élimination progressive des beaux-arts [...]. Ceci est motivé par le désir de stopper le gaspillage des ressources matérielles et humaines [...] pour les convertir en des fins socialement constructives. Comme le seraient les arts appliqués (design industriel, maquette, architecture, ingénierie, arts graphiques et typographiques, imprimerie, etc.) [...] » (George Maciunas, « Lettre à Tomas Schmit », 1964, dans Nicolas Feuillie, éd., *Fluxus dixit*, op. cit., p. 102).

¹⁵ Voir Oksana Bulgakova, *FEKS, die Fabrik des Exzentrischen Schauspieler*, Berlin, Potemkin Press, 1996 ; Eric Schmulevitch, *La FEKS : La Fabrique de l'acteur excentrique, ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹⁶ Voir George Maciunas, « Expanded Arts Diagram », *Film Culture*, n° 43, hiver 1966, p. 7. Les antécédents et les embranchements de Fluxus, selon ce graphique, sont indissociables du parcours de John Cage – et, dans une moindre mesure, du futurisme ou de l'art du bruit de Russolo, du collage ou du photomontage chez dada. Pour une analyse de la fonction des diagrammes dans le système de pensée de Maciunas, voir Astrit Schmidt-Burckhardt, *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*, Vienne, Springer, 2011 [2005].

¹⁷ Voir Larry Miller, « Entretien avec George Maciunas » (1978), dans *Fluxus dixit*, op. cit., pp. 49-74.

Intermedia

Le concept d'«*intermedia*»¹⁹, théorisé par Dick Higgins, constitue un point d'entrée productif pour circonscrire et contextualiser le «cinéma élargi». L'essai programmatique de Higgins²⁰ est publié en 1966 dans le premier numéro de *Something Else Press Newsletter*, la revue associée à la maison d'édition fondée par Higgins en 1963²¹ – et que Maciunas

courant qu'à la suite de la publication de son essai en 1966 (voir Dick Higgins, « On Doing Too Much » [1977], *A Dialectic of Centuries*, op. cit., p. 107). Sur la notion d'*intermedia*, voir notamment Bertrand Clavez, « Intermedia, retour aux sources », *Co-présences*, n° 16, juillet 2007.

19 Voir Dick Higgins, «Intermedia» [1966], *A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*, New York, Printed Editions, 1978, pp. 12-17; traduit dans Nicolas Feuillie, éd., *Fluxus dixit, op. cit.*, pp. 201-207). Dans le catalogue *Poésure et peinture: «d'un art, l'autre»* (Marseille, Musées de Marseille/Réunion des Musées nationaux, 1993), *Intermedia* est traduit par «technique intermédiaire». Je suis ici le

choix terminologique de Nicolas Feuillie (*inter-media*), qui souligne que « cet « entre les media » ne se situe pas seulement entre les techniques artistiques traditionnelles, mais entre tout ce qu'on peut concevoir comme support d'expression » (*Fluxus dixit*, *op. cit.*, p. 201).

20 Higgins utilise le terme *intermedia* depuis 1964, mais celui-ci n'entre dans le langage

21. Something Else Press a publié, entre 1964 et 1973, de la poésie concrète ou sonore (Emmett Williams, Richard Huelsenbeck), des livres d'artistes associés à Fluxus (George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Dieter Roth, Daniel Spoerri, Wolf Vostell), au *happening* (Al Hansen, Claes Oldenburg), à la musique (John Cage, Henry Cowell, Ray Johnson) ou encore à la danse (Merce Cunningham), parallèlement à la réédition de romans expérimentaux de Gertrude Stein.

22 Dick Higgins, «Boredom and Danger» [1966], *A Dialectic of Centuries*, op. cit., p. 44 (ma traduction).

23 Voir Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1973 (rééd. 2001). Les principes de l'art conceptuel, au centre du recueil de Lippard, ont été articulés dans leurs grandes lignes dès 1961 par Henry Flynt, artiste associé à Fluxus (voir Henry Flynt, «Concept Art», dans La Monte Young et Jackson Mac Low, éd., *An Anthology of Chance Operations*, New York, 1963, non paginé; traduit dans Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos, éd., *Art conceptuel, une entologie*, Paris, Éditions MIX, 2008, pp. 417-420).

24 Dick Higgins, «Intermedia», traduit dans *Fluxus dixit*, op. cit., p. 202.

25 Voir Meyer Shapiro, «The Social Bases of Art» [1936], dans Charles Harrison et Paul Wood (éd.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1993, p. 508 [*Art en théorie: 1900-1990*, Paris, Hazan, 2007].

26 Dick Higgins, «Intermedia», op. cit., p. 203.

considérait comme concurrente avec les activités de publication de Fluxus. Higgins lui-même présente Fluxus comme une «tribune qui regroupe un large corpus de *happenings* et d'*events* qui n'étaient pas orientés vers les arts visuels, et dont on ne pouvait avoir connaissance à travers le circuit des galeries d'art»²². Dans tous les cas, l'usage du concept d'*intermedia*, dans le sens où l'entend Higgins, se généralise rapidement, désignant l'un des points communs des arts des années 1960 – et qui a pu être ressaisi, dans une perspective diamétralement opposée, comme un geste de «dématérialisation de l'œuvre»²³.

L'*intermedia*, à suivre Higgins, excède les divisions entre champs artistiques, en rompant avec l'idéologie de la spécificité des supports d'expression :

«Ce n'est pas un hasard si le meilleur de la production artistique actuelle semble en grande partie se situer entre les techniques [*media*]. Le concept de séparation entre les techniques naît à la Renaissance. L'idée qu'une peinture est faite de pigments sur toile ou qu'une sculpture ne doit pas être peinte, paraît caractéristique d'un type de pensée sociale – divisant et structurant la société entre la noblesse et ses subdivisions, bourgeoisie sans titre, artisans, serfs et travailleurs sans terre.»²⁴

L'inscription de l'œuvre dans son contexte social n'est pas sans rappeler les prises de position de Meyer Shapiro²⁵, qui représentent une alternative au mythe moderniste de l'art autonome. Mais ce qui retient mon attention ici, c'est l'accent mis sur l'interstice entre les média, que Higgins précise en référence aux *ready-mades* de Duchamp :

«Certaines des raisons qui font que les objets de Duchamp sont fascinants tandis que s'affaiblit la voix de Picasso sont que ceux-ci sont véritablement entre les *media*, entre sculpture et autre chose, tandis que Picasso est aisément rangé dans l'ornement peint. [...] Le *ready-made*, ou objet trouvé, n'ayant pas été conçu pour se conformer au pur *medium*, évoque en un sens l'idée d'*intermedium*, et par conséquent une situation entre les *media* artistiques en général et ceux de la vie.»²⁶

L'*intermedia* désigne donc des voies d'interaction inédites dans les arts, tout en contestant l'autonomisation de l'œuvre, son retrait hors du champ social et de la «vie». Car il ne s'agit pas seulement d'enchevêtrer les disciplines artistiques, mais encore de confronter l'œuvre à des éléments non artistiques. Higgins s'oppose ici explicitement aux mythes expressifs, ancrés dans un schème phénoménologique, qui innervent la pensée de Greenberg :

«Dans le milieu des années 1950, beaucoup de peintres commencent à prendre conscience de l'inanité fondamentale de l'expres-

sionnisme abstrait, qui était le courant dominant à l'époque. Des peintres comme Allan Kaprow ou Robert Rauschenberg aux États-Unis et Wolf Vostell en Allemagne se tournèrent vers le collage, ou dans le cas de ce dernier vers le *dé-coll/age* qui consistait à ajouter ou ôter, substituer ou altérer les composants d'une œuvre d'art.»²⁷

«Ajouter ou ôter, substituer ou altérer les composants d'une œuvre d'art», c'est là le geste négatif de l'*intermedia* ou, plus précisément, du «dé-coll/age», tel que l'a pratiqué et théorisé Vostell²⁸ – que l'on peut faire remonter aux Nouveaux Réalistes et à leur appropriation de l'espace public à travers des affiches lacérées. Dans son versant positif, l'*intermedia* réarticule des techniques ou des supports préexistants, en opérant des greffes entre eux et en les exposant à des ferments non artistiques. En suivant la trajectoire de Kaprow, Higgins établit une relation de corrélation entre la pratique du *collage* et les formes dérivées de l'*environnement* et du *happening*²⁹; la matière de l'*intermedia*, en ce sens, repose sur la relation entre le spectateur et l'œuvre, celui-ci étant pleinement intégré à celle-là. Cette participation à l'œuvre se distingue cependant radicalement de la dynamique de l'«absorption» du spectateur dans l'espace de la représentation; elle relève au contraire de cette forme de «théâtralité» critiquée par Michael Fried comme contrevenant à toute possibilité d'absorbement dans le tableau³⁰. En transposant ce *distinguo* dans le contexte du cinéma, il est possible d'affirmer qu'une logique de l'«attraction» s'oppose ici à la «narration»³¹: un mode de représentation «primitif» et «acentré» rompt avec la linéarisation des signifiants et la hiérarchisation de la composition, appelant à la participation active du spectateur à la séance de cinéma ou à la présentation sans apprêt de l'œuvre.

Mais pour revenir à Higgins, celui-ci évoque ici littéralement une *terra incognita*, qu'il identifie à un geste de continuation ou de relève des avant-gardes historiques, dans une perspective transhistorique (ou faudrait-il écrire: post-historique ?³²):

«Nous avons besoin de plus de mobilité et de flexibilité, ce que ne peut apporter le théâtre traditionnel. [...] Ainsi, le happening s'est développé comme un *intermedium*, un territoire vierge s'étendant entre le collage, la musique et le théâtre. Il n'est pas régi par des règles; chaque œuvre détermine son propre support [*medium*] et sa forme en fonction de ses besoins. [...] Nous avons mentionné l'*intermedia* dans le théâtre et les arts plastiques, les happenings et certaines variétés d'installations. [...] Toutefois, j'aimerais avancer que l'usage de l'*intermedia* est plus ou moins universel dans l'ensemble des beaux-arts, puisque notre nouvelle mentalité se caractérise par

²⁷ *Id.*, p. 204.

²⁸ Wolf Vostell forge le concept de «dé-coll/age» en détournant un entrefilet du *Figaro* (le dé-collage suivi du crash d'un avion), en septembre 1954. Il présente la plupart de ses œuvres à travers cette notion générique, dont il propose une formulation définitive en 1966 (voir Wolf Vostell, «dé-coll/age», *Books*, vol. 3, n° 3, mai 1966; traduit dans *Fluxus dixit*, *op. cit.*, pp. 197-199).

²⁹ Dick Higgins, «Intermedia», *A Dialectic of Centuries*, *op. cit.*, p. 14; *Fluxus dixit*, *op. cit.*, p. 204.

³⁰ Voir Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998 [*Contre la Théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, *op. cit.*].

³¹ Sur l'opposition entre «narration» et «attraction», ou encore entre «mode de représentation institutionnel» et «mode de représentation primitif», voir Tom Gunning, «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde», dans Thomas Elsaesser (éd.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, Londres, BFI, 1990, pp. 56-62 [«Le cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde», 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006, pp. 55-65]; Noël Burch, *Life to these Shadows*, Londres, BFI, 1990 [*La Lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991].

³² Higgins soutient que depuis l'avènement des *happenings* et de la poésie concrète, qu'il fait remonter à 1958 (le terme *happening* apparaît alors dans la revue *Anthologist*, animée par les étudiants de l'université de Rutgers, où enseignent notamment George Brecht, Allan Kaprow et Robert Watts), nous évoluons dans une ère «post-cognitive» (terme qu'il préfère à «postmoderne», associé selon lui à la pensée de Ihab Hassan). Voir Dick Higgins, «The Post-Cognitive Era: Looking for the Sense in it All» [1976], *A Dialectic of Centuries*, *op. cit.*, pp. 3-9.

Le cinéma constitue *de facto* un *intermedia* : il se situe entre la vision, la parole et le son. Mais à l'ère du happening, il se reconfigure ou mute à son tour, oscillant entre l'espace de la représentation projeté à distance, la présence corporelle du *performer* et la participation du public au spectacle. La distinction que Higgins postule entre l'*intermedia* et les *mixed media* permet de préciser ce point. En effet, Higgins oppose l'*intermédiation* au *multimédia*, en prenant l'exemple de la musique populaire diffusée à la radio, qui mixe la *folk music* et le *rock*, tout en intégrant d'autres éléments (la tradition indienne, le *blues* du Mississippi, l'*ostinato* indonésien et les expérimentations électroniques européennes) :

« De l'une ou l'autre de ces choses, nos pères auraient fait une tradition, ils auraient constitué une « technique mixte » [*Mixed Media*] dans laquelle chaque élément serait distinct des autres, et l'agrégat aurait appartenu à l'un ou l'autre de ces éléments. Mais il semble que nous ayons développé un goût pour l'« *intermedia* » dont l'essence repose très exactement en certains points spécifiques [...] situés dans l'entre-deux. [...] Des éléments de sources différentes produisent un nouvel hybride qui semble prospérer vigoureusement. »³⁵

De la même façon, le « cinéma élargi » ne constitue pas une « technique mixte », agrégeant la performance au cinéma, mais un « nouvel hybride » qui se développe en des configurations inédites – ce qui conduit Jonas Mekas à soutenir, en 1966, que l'*expanded cinema* dépasse et supplante le « nouveau cinéma américain »³⁶. Le « cinéma élargi », en tant que sous-phénomène de l'*intermedia*, ne devrait pas être abordé en termes de synthèse, quand bien même celle-ci serait-elle disjonctive, mais en termes d'« hybride » qui procède par greffes entre média et non-média générant une forme inédite, inouïe, *monstrueuse* en un sens. Maciunas opposait la forme « monostructurelle » de l'*event* à la structure compartimentée du *happening*, dans le but de dissocier les activités de Fluxus des performances théorisées à la même époque par Allan Kaprow, Michael Kirby ou encore Richard Kostelanetz³⁷. Higgins, quant à lui, soutient que le *happening* constitue la forme d'*intermedia* la plus spectaculaire, en se situant à la croisée des arts visuels, du théâtre et de la musique³⁸. Suivant cette perspective, je soutiendrai que le « cinéma élargi » prolonge ou dévie le *happening*, en introduisant au sein de la performance la dynamique de la projection et ses pulsations stroboscopiques.

Fluxfilms : scénarios « intournables », installations et performances

« paracinématographiques »

Les artistes associés à Fluxus qui ont travaillé systématiquement sur le médium filmique évoluent le plus souvent de la projection sur un écran

³⁵ Dick Higgins, « Structural Researches », *The Something Else Press Newsletter*, vol. 1, n° 8, avril 1968, repris dans *A Dialectic of Centuries*, op. cit., p. 56 (« Recherches structurelles », *Fluxus dixit*, op. cit., pp. 218-219).

³⁶ Dans sa chronique du 23 juin 1966 dans le *Village Voice*, Mekas rapporte qu'il a répondu à des programmeurs du festival de Cannes qu'il fallait inviter des cinéastes et des techniciens à *performer* le temps d'une soirée, plutôt que de faire venir des copies de films qui n'étaient plus représentatifs de l'avancée du *New American Cinema* (Joans Mekas, *Movie Journal*, op. cit., pp. 247-250).

³⁷ Voir Michael Kirby, *Happenings*, New York, E. P. Dutton, 1965 ; Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, Abrams, 1966 ; Richard Kostelanetz, *The Theater of Mixed Means*, New York, Dial Press, 1966.

³⁸ Voir Dick Higgins, « The Post-Cognitive Era: Looking for the Sense in it All » [1976], *A Dialectic of Centuries*, op. cit., p. 3.

39 Voir Yann Beauvais (éd.), *Paul Sharits*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

40 Voir *Epileptic Seizure Comparison* (1976, double projection ou film sur un seul écran). Sharits a développé une réflexion théorique sur sa pratique filmique, convoquant le structuralisme et le modèle musicaliste (voir notamment Paul Sharits, *Entendre : voir / Mots par page*, Paris, Les Cahiers de Paris Expérimental, 2002).

41 Voir Kate Mondloch, *Screens : Viewing Media Installation Art*, University of Minnesota Press, 2011, pp. 5-11.

42 Notons qu'un processus analogue de consommation de la pellicule est mis en jeu dans *Third Degree* (1982) de Paul Sharits.

43 Voir P. Adams Sitney, « Structural Film », *Film Culture*, n° 47, été 1969, pp. 1-10 [*Le Film structural*, Paris, Les Cahiers de Paris Expérimental, 2006].

fixe, qui s'inscrit dans le dispositif « classique » de la salle obscure, à la spatialisation d'images en mouvement sous forme d'installations (je pense ici au *white cube*, mais aussi aux *fluxboxes*). L'œuvre filmique de Paul Sharits incarne ce déplacement de façon emblématique³⁹. En un premier temps, Sharits interroge l'articulation entre les photogrammes et la dimension volumétrique de la projection dans ses *flicker films*, en associant des couleurs pures qui se superposent et qui exercent une impression physique sur le spectateur – Sharits ayant lui-même établi un parallélisme entre cette expérience traumatique et la crise d'épilepsie⁴⁰. En un second temps – à partir de 1971 –, il conçoit des installations filmiques, en transgressant l'unité du photogramme : il joue désormais sur un effet de superposition des images à travers la disposition des écrans dans l'espace, le montage se déplaçant sur un plan purement spatial⁴¹. C'est en vain que l'on chercherait un tel tournant dans les films de George Landow. Mais celui-ci a néanmoins intégré la démultiplication de l'écran dans certaines de ses œuvres, notamment *Bardo Follies* (1967/1974) qui inclut quatre projections simultanées en jouant sur la destruction du celluloïd, la pellicule se consumant⁴².

Le différend qui oppose Maciunas et P. Adams Sitney autour de la catégorisation et de la définition du « film structural » permet de ressaisir l'opposition entre la logique anti-culturelle de Fluxus et la recherche d'une grammaire filmique élémentaire. En 1969, Sitney identifie un changement de paradigme dans le cinéma expérimental⁴³, qui correspond à une rupture avec l'apologie de la subjectivité du regard du cinéaste – qui peut être mise en parallèle avec l'essor du minimalisme (même si Sitney ne prend pas en compte les films de Richard Serra, qui représentent un point de jonction évident avec le cinéma « structural »). Maciunas dénonce trois erreurs par rapport au postulat de Sitney, à savoir « une terminologie erronée, des exemples et une chronologie

Yoko Ono, *Fly* (1970)

erronés, ainsi que des données erronées sur les origines»⁴⁴. Par-delà l'opposition entre le point de vue d'un critique qui se fait le porte-parole du cinéma indépendant américain et l'imprésario de Fluxus qui convoque comme antécédents les films et les pièces de George Brecht, Tony Conrad, Dick Higgins, George Maciunas, Jackson Mac Low, Yoko Ono, Nam June Paik ou encore La Monte Young, ce sont deux conceptions du cinéma qui s'affrontent : Sitney s'inscrit dans une perspective formelle qui consiste à hypostasier la réduction du cinéma à ses seuls éléments constitutifs, tandis que Maciunas appréhende le film comme un simple médium que les artistes peuvent s'approprier, en le déconstruisant et le refaçonant. C'est selon cette dernière optique qu'il convient d'appréhender les incursions des artistes Fluxus dans le cinéma, le film étant investi en tant qu'*intermedia*.

Même lorsque le dispositif de projection «classique» est maintenu, le statut du film n'en est pas moins radicalement altéré : les films que Yoko Ono a réalisés pour le festival du film à l'Elgin Theater, par exemple, incorporent l'événementialité de la performance au moment du tournage, à travers un dispositif qui n'est pas sans évoquer les performances d'atelier. *Fly* (1970), centré sur les mouvements d'une mouche sur le corps d'une femme nue, et *Legs* (1970), entreprise de catalogage de 363 paires de jambes, partagent plus d'affinités avec les compositions «musicales» de La Monte Young (à l'instar de *Composition 1960 n° 5*, lâcher de papillons dans la salle de concert, ou *Composition 1960 n° 2*, préparation d'un feu devant le public)⁴⁵ qu'avec les recherches systématiques du «film structurel». De toute évidence, *Legs* prolonge le geste de Yoko Ono dans *Four* (*Fluxfilm n° 16*, 1966), cartographie indicelle de 365 fesses dénudées de la scène artistique londonienne. *Fly*, par contre, propose une variation sur l'un des six scénarios de films non tournés que l'artiste a écrits en 1964⁴⁶, en articulant une action discrète à l'énoncé d'une idée qui peut se passer de toute actualisation. Ces concepts de films s'apparentent à une forme de (néo)haïkus visuels. *The Walk to the Taj Mahal*, découpé en trois phases, repose alternativement

⁴⁴ George Maciunas, «Some Comments on 'Structural Film'» (by P. Adams Sitney), dans P. Adams Sitney (éd.), *Film Culture Reader*, New York, Praeger, 1970, p. 349.

⁴⁵ Selon Young, le public, dans la pièce au feu, doit «écouter ce qu'habituellement il ne fait que regarder, [...] regarder ce qu'habituellement il ne fait qu'entendre» (cité dans Michael Nyman, *Experimental Music. Cage et au-delà*, Paris, Éditions Allia, 2005, pp. 133-134 [*Experimental*

Music. Cage and beyond, New York, Schirmer Books, 1974]).

⁴⁶ Voir Jean-Michel Bouhours (éd.), *Jonas Mekas présente Fluxfriends: George Maciunas, Yoko Ono, John Lennon*, Paris, Centre Pompidou, 2002, pp. 26-28. Les six scénarios non tournés sont les suivants : *The Walk to the Taj Mahal*; *Mona Lisa and her Smile*; *Scenario n° 3-5*; *Compilation*.

Yoko Ono, *Four* (*Fluxfilm n° 16*) (1966)

47 La troisième partie de *The Walk to the Taj Mahal* est décrite ainsi : « scène d'hiver (neige, autrement dit tout blanc) ». En note, Yoko Ono précise que la neige peut être remplacée par la « lumière aveuglante du soleil » (version été), des « ciels ou étoffes de coton » (automne) ou des « fleurs » (printemps). (Jonas Mekas présente *Fluxfriends: George Maciunas, Yoko Ono, John Lennon*, op. cit., p. 26).

48 Voir Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible: 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, Paris, Éditions Jean-Michel Place/Arte, 1995.

49 Voir Emmett Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press, 1967.

50 « Frottez une allumette et regardez-la jusqu'à ce qu'elle se consume. » (Voir Mike Sell, *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism. Approaching the Living Theater, Happening/Fluxus, and the Black Arts Movement*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005, p. 184).

sur la musique (en relation de contrepoint avec un écran noir), l'imagerie (composée d'une série de travellings urbains pris en voiture ou en moto, sans son) et « l'image réelle » qui tend à se confondre avec le faisceau du projecteur (un écran blanc)⁴⁷. Malgré son caractère conceptuel, cet énoncé de consignes implique la subjectivité du regard du spectateur : ce qui est visé, c'est la formation d'images rémanentes ou mentales, qui indifférencient toute distinction entre l'acte de création et la réception publique de l'œuvre. Deux « scénarios intournables » – représentant une variation sur ce genre littéraire surréaliste⁴⁸, réinvesti à partir de la pratique de la poésie concrète⁴⁹ et des *events* Fluxus – manifestent littéralement cette confusion. Les instructions de *Mona Lisa and Her Smile* – « Demander aux spectateurs de regarder fixement une figure (n'importe laquelle) pendant une longue durée, puis de tourner immédiatement le regard vers l'écran et d'en voir l'image fantôme » – et du *Scénario n° 4* – « Demander aux spectateurs de regarder fixement l'écran jusqu'à ce qu'il devienne tout noir » – proposent de faire l'expérience du point d'indistinction entre l'objectivité du substrat de l'image et son redoublement ou son effacement par l'acte de la perception subjective.

Et il ne s'agit là en aucun cas d'une entreprise isolée, qui serait liée au caractère idiosyncrasique du cinéma de Yoko Ono (qui est l'une des instigatrices des *events* avec sa pièce *Lighting Piece* en 1955⁵⁰ – à l'image d'autres événements discrets qu'elle accueillera régulièrement dans son atelier, en 1960-1961). Ainsi en est-il de *Tree Movie* de Jackson Mac Low. Conçu en janvier 1961, ce projet de film est influencé par les compositions de La Monte Young, comme le précise Mac Low dans une lettre à

Nam June Paik, *Zen for Film* (1964)

Maciunas (en récusant au passage l'influence de *Tree Movie* sur les films de Warhol, comme s'obstine à l'écrire par ailleurs Maciunas):

«L'idée d'un film qui consiste en une vue continue du même objet est d'après moi directement dérivée de compositions telles que *Composition 1960 Number 7* (juillet 1960) de La Monte, où l'on demande aux interprètes de tenir «longuement» une quinte.»⁵¹

Sans équivoque, *Tree Movie* (1961) se présente comme un film d'instructions, se réduisant à l'énoncé d'un concept:

«Choisissez un arbre*. Dressez devant lui une caméra et cadrez de telle sorte que l'arbre* emplisse la majeure partie de l'image. Mettez la caméra en route et laissez-la tourner pendant un nombre d'heures indéterminé. Si la caméra n'a plus de film, remplacez-la par une autre avec un film vierge. Les deux caméras pourront être alternées de cette manière indéfiniment. L'enregistrement sonore fonctionnera en même temps que les caméras. Pouvant commencer à n'importe quel moment du film, une projection publique montrera n'importe quelle longueur du film.

*À la place du mot arbre, on peut mettre «montagne», «mer», «fleur», «lac», etc.»⁵²

L'acte de concentration, la pure perception de l'observateur qui se centre sur un objet, sont ici identifiés à une éventuelle œuvre qui fait la médiation entre une captation dépersonnalisée et un improbable artefact culturel. Ce projet de film a néanmoins fini par connaître une actualisation – en fait, pas moins de trois versions réalisées en vidéo par Mac Low en 1971 et 1972, et diffusées à l'occasion de deux programmes de quatre heures à Anthology Film Archives, en janvier 1975⁵³. À suivre l'argumentation de Higgins, ces films d'instructions devraient être envisagés en tant qu'*intermedia* entre la poésie concrète et le cinéma. Mac Low, pour sa part, place explicitement *Tree Movie* sous le signe de Cage:

«L'idée d'accepter tout ce qui pouvait advenir en face de la caméra lorsqu'elle était focalisée sur un arbre ou n'importe quel autre objet pendant un long laps de temps était bien entendu influencée par John.»⁵⁴

Dans un registre nettement plus performatif, *Zen for Film* (1964) de Nam June Paik – qui réactualise *Zen for Head* (1962) et *Zen for TV* (1963) dans le contexte du cinéma – incarne l'équivocité fondamentale entre la réduction du film à sa plus simple expression et son redoublement par la présence corporelle du *performer*. La première représentation de *Zen for Film* a lieu en mai 1964 à New York, dans le cadre de concerts Fluxus organisés par Maciunas. Cette performance «paracinématographique» s'inscrit explicitement dans le format de la composition musicale et le

⁵¹ Jackson Mac Low, «A Letter to George Maciunas», *Film Culture*, n° 46, été 1968, p. 62. Voir aussi Jackson Mac Low, «Tree Movie», *Fluxus cc V Tre*, n° 1, janvier 1964 (traduit dans *Fluxus dixit*, op. cit., pp. 242-243).

⁵² Jackson Mac Low, «Tree Movie», op. cit., pp. 242-243.

⁵³ Voir Bruce Jenkins, «Fluxfilms in Three False Starts», dans Tanya Leighton (éd.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, Londres, Tate/Afterall, 2008, p. 58; Jackson Mac Low, «Wie George Maciunas die New Yorker Avantgarde kennenlernte», dans René Block (éd.), *1962 Wiesbaden Fluxus 1982: Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Wiesbaden/Berlin, Harlekin Art & Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1983, pp. 123-125.

⁵⁴ Jackson Mac Low, «A Letter to John Maciunas», *Film Culture*, n° 46, été 1968, p. 62.

Nam June Paik, *Zen for TV* (1963)

55 Dans la pièce *In Homage to John Cage* (1959), Paik découpe la cravate de Cage et lui applique vigoureusement un shampoing à l'aide de crème à raser. Calvin Tomkins aurait déclaré à ce sujet : « C'est le genre de choses qui a conduit Cage à se demander si son influence sur la jeunesse était si bénéfique que cela » (Michael Nyman, *Experimental Music. Cage et au-delà*, op. cit., p. 138).

56 Voir Georg Christoph Lichtenberg, *Le Couteau sans lame et autres textes satiriques*, Paris, José Corti, 1999 [Albert Leitzmann (éd.), *Georg Christoph Lichtenbergs Aphorismen: Heft. 1764-1771*, Berlin, B. Behr, 1902].

contexte de la salle de concert, une amorce transparente étant projetée en boucle sur un écran de taille modeste, aux côtés d'un piano et d'une contrebasse, tandis que Paik dessine des ombres sur l'écran en s'interposant face au faisceau du projecteur. L'ombre de Cage hante la scène – « l'hommage » iconoclaste de Paik qui a coupé la cravate du maître en 1959 ne signifiant pas pour autant qu'il se soit dépris de son emprise⁵⁵. L'absence d'image souligne l'écoulement du temps, à travers l'intensité d'un présent continu (*continuous present*) que Gertrude Stein n'aurait probablement pas déniée ; l'amorce blanche devient le support d'une écriture aléatoire et discrète, la poussière s'accumulant sur la pellicule où peuvent s'inscrire de fines rayures (le parallélisme avec la célèbre composition vide 4'33" de Cage, interprétée par David Tudor en 1952, est évident). L'œuvre, participant au « concrétisme » revendiqué par Maciunas (elle est d'ailleurs proposée sous forme de boîte dans les Éditions Fluxus en 1964 : à savoir une pellicule non impressionnée), met néanmoins en jeu une logique paradoxale, s'apparentant à un « couteau sans lame auquel manque le manche »⁵⁶. *Zen for Film* actualise, à travers la dynamique filmique, *Zen for Head* – qui représente une variation sur les consignes de la *Composition 1960 n° 10 (for Bob Morris)* de La Monte Young, tout en introduisant un axe temporel unidirectionnel : d'après les instructions de Young, il s'agissait de tracer au sol une ligne blanche à la craie (« Tirez un trait et suivez-le »), geste dont la répétition induit d'infinies modulations ; Paik en avait proposé une variante devenue célèbre, la tête induite de peinture, dans sa performance *Zen for Head*. Le même geste, ramené aux limites du tube cathodique, structure *Zen for TV*, exposé en 1963 à la galerie Parnass – une ligne blanche traverse verticalement l'écran. *Zen for Film*, équivalent « paracinématographique » du bruit blanc, laisse entrevoir l'espace incommensurable qui sépare la présence de l'absence, l'image du néant, et le son du silence – tout en imposant la présence *live* du corps du *performer* qui dessine une figuration par son ombre projetée contre un écran blanc. Par le biais de la mécanique du film mise à nu, le bruit du projecteur souligne l'inexistence du silence, tandis que l'inscription matérielle du temps sur la pellicule signifie l'inconsistance du vide. En s'interposant entre l'écran et le projecteur, Paik fait encore intervenir un dispositif qui sous-tend le cinéma, à savoir la fantasmagorie et le théâtre d'ombres.

Une interprétation ouverte et multiple est indissociable des pièces Fluxus – et ce, pas uniquement dans le domaine de la composition musicale. Aussi n'est-il pas surprenant que *Zen for Film* puisse ouvrir l'anthologie de films Fluxus établie par Maciunas en 1966 – mais cette fois, en l'absence de tout *performer* (dont la présence corporelle, en particulier

lorsque Paik est accompagné par la violoniste Charlotte Moorman, a pu à l'occasion provoquer de vives réactions, parfois sanctionnées par les forces de l'ordre⁵⁷). Maciunas, patronnant Fluxus, prend la décision de produire une anthologie de films, parallèlement aux boîtes et aux autres œuvres multiples qu'il édite chaque année à l'enseigne du mouvement. En 1965, il propose une première version courte d'une anthologie de films Fluxus (avec huit films, environ 40 minutes) au « Ann Arbor Film Festival » et à la New York Film Makers Cinematheque ; en 1966, il établit une version longue de Fluxfilms, qu'il exploite à diverses occasions⁵⁸. Cette anthologie de films, qui est l'œuvre commune de compositeurs, de poètes, de peintres, de graphistes et de cinéastes, s'apparente au programme composite des séances permanentes des années 1910-1920 – c'est là la signature de Maciunas en tant qu'orchestrateur de Fluxus, qui participe également à l'anthologie à travers quelques courts films. L'humour, la dérision et le gag prévalent, non sans mise en abyme du dispositif cinématographique et l'exploitation de matériaux parafilmiques (amorces, décomptes, perforations, images test, etc.). La structure des films est minimale, « monomorphique », oscillant entre le plan très longuement tenu, parfois avec l'utilisation du ralenti, et le montage ultracourt, photogramme par photogramme. Le deuxième film de l'anthologie, *Invocation of Canyons and Boulders for Stan Brakhage* (1963) de Dick Higgins, donne le ton. En gros plan, Higgins mâche un chewing-gum, le film prenant fin après vingt secondes – sa nonchalance contrastant et inversant le cinéma visionnaire de Stan Brakhage (qui vit retiré à *Boulder*) ou encore de Bruce Baillie (le fondateur de *Canyon Cinema*), à travers un jeu de mots irrévérencieux (*Invocation of Canyons and Boulders*). Le même film avait été montré en une boucle continue, à travers une installation qui s'apparente aux motifs idiots de la tapisserie (ou à une exposition de « films au mètre »). De la même façon, il est possible de présenter la *Fluxfilm Anthology* à travers différents dispositifs de mise en scène : les films peuvent être projetés continûment sur un seul écran, dans une salle obscure, ou être exposés dans un cube, les films se déployant simultanément sur les quatre murs de la pièce – Maciunas désignant ce mode d'installation à travers une référence aux spationautes, parlant de « Flux Space Center » ou de « Flux Capsules ». L'attention du spectateur est dans ce cas des plus flottantes, celui-ci prélevant de façon personnelle des bribes d'images et de sons. Ce que vise Maciunas à travers ce dispositif de monstration, c'est littéralement une production d'« art au mètre » par le biais d'une forme inédite d'*intermedia*, qu'il dénomme « films-papier peint »⁵⁹.

Ce basculement du cinéma à l'*intermedia* au sein de l'amas diffus d'œuvres que constitue Fluxus est indissociable du mouvement

⁵⁷ À l'issue de l'interprétation de l'*Opera Sextronic* en 1967 à New York, la violoncelliste Charlotte Moorman a été arrêtée et inculpée pour attentat à la pudeur (voir Wulf Herzogenrath, éd., *Nam June Paik. Fluxus – Video*, Munich, Verlag Silke Schreiber, 1983, p. 62). Paik avait alors émis une profession de foi envers la libération de la sexualité dans la musique, qui est restée lettre morte (voir Michael Nyman, *Experimental Music*, op. cit., p. 139).

⁵⁸ Voir Bruce Jenkins, « Fluxfilms in three false starts », op. cit., p. 61, note 17.

⁵⁹ Dans l'exposition « Film Wallpaper », Maciunas présente vingt films en boucle dans une « capsule ».

60 Dès le projet de publication d'une deuxième anthologie Fluxus (la première, constituée en 1961, n'est publiée qu'en 1963), Maciunas prévoit de mobiliser Jonas Mekas comme le responsable du «cinéma pour toutes les sections» (cité par Olivier Lussac, *Fluxus et la musique*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 26); la deuxième anthologie et les suivantes devaient s'intituler génériquement *Fluxus*.

61 Voir *Film Culture*, n° 43, hiver 1966: Jonas Mekas (éd.), «Expanded Arts (Happenings, Neo-Baroque Theatre, Expanded Cinema, Kinesthetic Theatre, Acoustic Theatre, Neo-Haiku Theatre, Events, Readymades, Puzzles, Games, Gags, Jokes, etc.)»; La Monte Young et Jackson Mac Low (éd.), *An Anthology (Chances Operations, Concept Art, Anti-art, Indeterminacy, Improvisations, Meaningless Work, Natural Disasters, Plans of Actions, Stories, Diagrams, Music, Poetry, Essays, Dance Compositions and Mathematical Composition)*, New York, 1963 [disponible sur www.ubu.com/historical/young/index.html].

concomitant de dépassement du film *underground* par l'*expanded cinema*. Il faut le souligner, Jonas Mekas occupe une fois encore le rôle de passeur dans cette entreprise, étant impliqué dans les projets de publication de Maciunas en tant que correspondant en charge du cinéma⁶⁰. Le jeu de miroir entre la première anthologie publiée par Fluxus et le numéro spécial de *Film Culture* consacré aux «arts élargis» est évident dans l'écho entre les deux titres⁶¹. Ce redoublement permet de souligner l'antagonisme de logique et de politique entre le «cinéma visionnaire» chroniqué par P. Adams Sitney dans son ouvrage somme et le «cinéma élargi» qui procède par métissage, remontage et démontage, entre média mais aussi entre éléments non artistiques. Le rôle de l'humour dans le cinéma populaire, en particulier le burlesque, est revivifié par Fluxus, qui peut être ressaisi comme un geste subversif, présentant un monde inversé et se situant *entre les média*.