



**HAL**  
open science

## **Manifestes des (néo-)avant-gardes, de Dada à Fluxus via Rosefeldt : instantanéité, initialité, historicité**

Agathe Mareuge

► **To cite this version:**

Agathe Mareuge. Manifestes des (néo-)avant-gardes, de Dada à Fluxus via Rosefeldt : instantanéité, initialité, historicité. Sylvie Grimm-Hamen; Alain Muzelle; Ingrid Lacheny. Écrivains et artistes : entre échanges et rivalités (XIXe, XXe et XXIe siècles), Presses universitaires de Nancy - Editions Universitaires de Lorraine, 2019, 9782814305229. <hal-02559203>

**HAL Id: hal-02559203**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02559203v1>**

Submitted on 2 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

**Manifestes des (néo-)avant-gardes, de Dada à Fluxus via Rosefeldt :  
instantanéité, initialité, historicité**

**Agathe Mareuge, Sorbonne Université**

**Un « manifeste des manifestes »**

« *Manifesto* ist [...] eine Art Gesamtmanifest, ein Manifest der Manifeste. »<sup>1</sup> Un manifeste total, un manifeste des manifestes : un manifeste au carré pourrait-on dire, c'est ainsi que Julian Rosefeldt définit son installation filmique *Manifesto* de 2015, montée en film l'année suivante. Comment se présente l'installation ? Elle montre un ensemble de douze films de dix minutes chacun, assortis d'un prologue, et diffusés simultanément sur de grands écrans. Dans chaque film (à l'exception du prologue), l'actrice australienne Cate Blanchett (Rosefeldt a choisi une femme en contrepoint aux auteurs très majoritairement masculins des manifestes cités) tient le rôle d'un personnage, différent pour chaque film, dont le monologue consiste en un collage de manifestes des principaux mouvements d'avant-gardes et de néo-avant-gardes du 20<sup>ème</sup> siècle. Les manifestes ne sont pas lus comme tels, mais bien comme s'il s'agissait des propos du personnage dans la situation donnée. Ces collages verbaux ont été réalisés par Rosefeldt à partir de la compilation d'une soixantaine de textes. Ainsi : un clochard hurle en haut du *Teufelsberg* des textes situationnistes, une *trader* reprend les textes futuristes, une mère de famille conservatrice récite en guise de bénédicité un manifeste du pop art, une marionnettiste reprend les surréalistes, une scientifique, le suprématisme et le constructivisme, une PDG, lors d'une réception dans une villa à Wannsee, le *Blauer Reiter* et l'expressionnisme abstrait, une punk tatouée, le créationnisme et le stridentisme, une ouvrière dans une usine d'incinération de déchets, des manifestes d'architectes comme Bruno Taut, ou encore une institutrice, des manifestes cinématographiques. Dans *Manifesto*, il s'agit non pas seulement de représenter les manifestes en tant que manifestes, mais bien directement de mettre en œuvre la performativité du verbe, dans ces textes qui se situent à mi-chemin entre théorie et poésie, littéraire et non-littéraire, poème et poétique, texte et image, parole et action<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « *Manifesto* est une sorte de manifeste total, un manifeste des manifestes ». Julian Rosefeldt : « Interview mit Sarah Tutton und Justin Paton », in Julian Rosefeldt : *Manifesto. Eine Filminstallation in zwölf Szenen*, London : Koenig Books, 2016, p. 96-99, ici p. 97.

<sup>2</sup> Voir sur ce point Hubert van den Berg : « Das Manifest – eine Gattung ? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion », in Hubert van den Berg, Ralf Grüttemeier (Hg.) : *Manifeste : Intentionalität, Avant-*

Le propos de Julian Rosefeldt est donc le suivant : mettre en scène ces différents textes des avant-gardes (1<sup>ère</sup> moitié du 20<sup>ème</sup> siècle) et néo-avant-gardes (2<sup>nde</sup> moitié du 20<sup>ème</sup> siècle) dans différentes situations possibles de la vie quotidienne d'aujourd'hui, afin d'en montrer la pertinence et l'actualité toujours intactes, en misant sur la force des textes eux-mêmes ; Rosefeldt considère les manifestes comme des « sismographes de leur époque » (« Seismographen ihrer Zeit »<sup>3</sup>), un trait qui fonde leur pérennité et leur capacité à être actualisés dans des contextes historiques, sociaux, culturels nouveaux. Dans une interview, il affirme l'ambition des manifestes à changer non pas seulement l'art, mais le monde.

Deux films de l'installation sont consacrés l'un à Dada, l'autre à Fluxus. Nous nous appuyerons sur ces deux films, en les confrontant aux textes de Dada et de Fluxus, pour examiner comment Rosefeldt pose à nouveaux frais la fameuse question de la réunion de l'art et de la vie prônée par les avant-gardes dites historiques, si l'on en croit Peter Bürger dans son livre *Theorie der Avantgarde* de 1974, maintes fois discuté depuis (y compris par le principal intéressé, décédé en août 2017, qui avait notamment publié en 2014 *Nach der Avantgarde*)<sup>4</sup>. Par là, les avant-gardes et néo-avant-gardes opèrent en quelque sorte un déplacement de l'opposition ou des oppositions à dépasser : il ne s'agit plus de dépasser les frontières entre les arts, puisque leurs formes sont d'emblée résolument intermédiaires<sup>5</sup>, mais plutôt de réunir l'art et la vie : art et non-art, mot et action, poésie et poétique, art et esthétique, théorie et pratique. Après cette première étape consacrée aux manifestes « sismographes », compris comme des *instantanés* de leur époque, nous nous interrogerons sur ce qui fonde cette pertinence et cette actualité des manifestes plusieurs décennies après leur création : nous reviendrons pour cela sur le geste initial des manifestes et sur les potentialités contenues dans cette *instantanéité*, dans cet inachèvement. C'est dans l'inachèvement, dans l'irréalisation des manifestes en quelque sorte, que se loge leur capacité à être toujours en prise avec la réalité historique. À cet égard, les manifestes peuvent être considérés comme métaphore et comme quintessence de l'avant-garde dada ou de la néo-avant-garde fluxus, en tout cas de l'avant-garde dont ils résultent et qu'ils expriment. Enfin, dans un troisième temps, nous examinerons le paradoxe par lequel cette *instantanéité*, qui caractérise selon nous les manifestes, s'inscrit de manière étonnante dans une certaine *historicité* : les dadaïstes, tout comme plus tard les artistes fluxus, sont paradoxalement les premiers historiographes de leurs mouvements, et les manifestes peuvent être

---

Garde Critical Studies, vol. 11, Amsterdam : Rodopi, 1998, p. 192-225, en particulier p. 194. Voir également, sur la dimension performative du manifeste et de *Manifesto* en particulier, Burcu Dogramaci : « Sprechen, spielen, verwandeln – Manifeste als Metamorphosen », in : Julian Rosefeldt : *Manifesto. Eine Filminstallation in zwölf Szenen* (note 1), p. 92-95 et Burcu Dogramaci, Katja Schneider (Hg.) : *Clear the air – Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren. Interdisziplinäre Positionen*, Bielefeld : Transcript, 2017.

<sup>3</sup> Julian Rosefeldt : « Interview mit Sarah Tutton und Justin Paton » (note 1), p. 99.

<sup>4</sup> Trente ans après sa publication originale, l'ouvrage de Peter Bürger a paru en France en 2013. La publication est due aux éditions Questions théoriques (collection Saggio Casino), la traduction à Jean-Pierre Cometti.

<sup>5</sup> Dick Higgins, dans la première « newsletter » de ses éditions Something Else Press en 1966, est le premier à employer le terme « Intermedia ». Il reviendra sur l'emploi de cette notion et sur sa fortune dans des textes ultérieurs.

perçus comme leurs tout premiers gestes historiographiques, prenant leur source dans leur réflexivité en même temps que dans leur performativité.

Cette spécificité du manifeste d'avant-garde, forme privilégiée de la réunion entre théorie et pratique, entre vie et art – un art intrinsèquement transdisciplinaire – s'inscrit ainsi dans une temporalité particulière, qui permet son actualisation dans une installation multimédiale cinquante ou cent ans après sa composition

### **« La vie est autrement plus intéressante » : les manifestes-sismographes, des *instantanés***

Dans la « Conférence sur Dada » qu'il prononce à Weimar et à Iéna en septembre 1922, Tristan Tzara déclare : « L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas cette valeur céleste et générale qu'on se plaît à lui accorder. La vie est autrement plus intéressante. »<sup>6</sup> Et il poursuit : « Dada se vante de connaître la juste mesure qu'il faut donner à l'art ; il l'introduit avec des moyens subtils et perfides dans les actes de la fantaisie quotidienne. Et réciproquement. »<sup>7</sup> Ces mots de Tzara – mais curieusement, uniquement la première partie de la citation – sont traduits et repris par George Brecht en exergue de son ouvrage *Change Imagery*, qui paraît en 1966 dans la collection « A Great Bear Pamphlet » des éditions Something Else Press, fondées à New York par Dick Higgins (l'ouvrage de Brecht date cependant de 1957). À la même époque, un autre artiste fluxus, Robert Filliou, a cette phrase fameuse : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », que les dadaïstes auraient pu faire leur. C'est donc l'affirmation d'une rupture franche avec l'idée d'un art qui serait autonome, voire autarcique, qui n'existerait en tout cas que par et pour lui-même, ayant des origines et des fins de nature strictement esthétique et poétique. Précisons que dans le cas de Dada Zurich (c'est un peu différent à Berlin), il ne s'agit pas pour autant d'« asservir » l'art en le mettant au service de causes politiques, sociales, ou autres : le rejet de toute idéologie signifie de façon conséquente que l'art doit rester libre, donc autonome en ce sens, pour être critique. Mais il prend sa source dans la réalité sociale, politique, historique, à la fois collective et individuelle, rompant, selon le diagnostic de Peter Bürger, avec la modernité bourgeoise qui avait séparé l'art de la vie (« Trennung der Kunst von der Lebenspraxis »<sup>8</sup>). Dada naît bien pendant et à cause de la Première Guerre mondiale, d'un dégoût profond à l'égard de la boucherie produite par les sociétés occidentales. Il s'agit d'y opposer le chaos des mots, le dérèglement du langage, et de multiplier les actions propres à choquer le bourgeois, tenu pour responsable. Dans l'Occident des années cinquante et soixante, la Seconde Guerre mondiale est finie mais ce sont les excès de la

---

<sup>6</sup> Tristan Tzara : « Conférence sur Dada », 23 et 25 septembre 1922, parue dans la revue *Merz* en janvier 1924, repr. in Tristan Tzara : *Œuvres complètes*, t. 1, éd. Henri Béhar, Paris : Flammarion, 1975, p. 419 sq.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Peter Bürger : *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974, « Zum Problem der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft », p. 49-75, ici p. 66. Version française : Peter Bürger : *Théorie de l'avant-garde*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris : Questions théoriques, 2013.

société de consommation, une critique des formes de vie et des pratiques artistiques, qui motivent les *events*, *happenings*, festivals et autres actions de Fluxus. Il semble bien en effet que ces avant-gardes, telles qu'elles s'expriment dans leurs manifestes qui cristallisent à la fois leur programme (ou leur anti-programme), leurs intentions (ou leur absence d'intention) et leur mode d'action, que ces avant-gardes donc aient cette capacité à capter la réalité, cette sensibilité particulière à leur environnement qui leur permettent d'enregistrer les phénomènes de la réalité sociale, politique, économique, culturelle, et d'en fournir une sorte de diagnostic qui se situe d'emblée sur le plan de l'action, du soulèvement, de l'appel. Dès lors, l'art qui entend agir *dans* cette réalité requiert d'abord nécessairement la critique radicale de son propre fonctionnement : il implique la mise en cause du statut de l'œuvre, de son aura, et dans le même temps la mise en cause du statut de l'artiste et de l'auteur ; l'œuvre se fait objet trouvé (*ready-made*, collage) dans Dada, puis « événement » trouvé chez Fluxus, en empruntant aux gestes du quotidien ; l'œuvre s'efface au profit du processus, soit que le résultat final en porte la trace visible, soit que l'œuvre devienne elle-même un processus, donc quelque chose d'éphémère et d'insaisissable.

Cela vaut particulièrement pour les manifestes, et c'est aussi ce que propose Rosefeldt, qui procède lui-même par collage de manifestes, juxtaposant les auteurs, et faisant un usage systématique de l'ironie : le film consacré à Dada est un enterrement, les manifestes dada se font discours funèbre – bien sûr, c'est conséquent, si l'art est mort ; mais il est aussi « réaliste », ou du moins crédible, que précisément en une telle circonstance soit tenu un discours prônant ou bien le doute absolu, ou bien le rejet franc et massif du monde environnement, ou même de toute réalité, sans que rien ne soit sauvé. Et soudain, ces manifestes qui peuvent d'abord sembler radicaux résonnent de façon presque naturelle dans la bouche de l'oratrice – même si des moments de décalage humoristique préservent parfois une certaine mise à distance<sup>9</sup> :

Ici nous jetons l'ancre dans la terre grasse. Revenants ivres d'énergie nous enfonçons le trident dans la chair insoucieuse. Je vous dis : il n'y a pas de commencement et nous ne tremblons pas, nous ne sommes pas sentimentaux. Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. Préparons la suppression du deuil et remplaçons les larmes par les sirènes tendues d'un continent à l'autre. Pavillons de joie intense et veufs de la tristesse du poison.<sup>10</sup>

On meurt en héros, ou en idiot ce qui est la même chose. Le seul mot qui ne soit pas éphémère c'est le mot mort.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Nous indiquons ci-après la version originale française des différents manifestes, et en précisons la source (dans l'installation de Rosefeldt, les textes sont en anglais, et collés).

<sup>10</sup> Tristan Tzara : *Manifeste Dada 1918*, 1918.

<sup>11</sup> Francis Picabia : *Manifeste Cannibale Dada*, 1920.

Vous aimez probablement vivre. Mais vous avez de mauvaises habitudes. Vous aimez trop ce qu'on vous a appris à aimer. Les cimetières, la mélancolie, le tragique amoureux, les gondoles vénitiennes. Vous hurlez à la lune.

Si vous n'étiez pas lâches et affaiblis parce qu'on vous a trop fait considérer les hauteurs et les abstractions inexistantes, et toutes les balivernes montées en dogmes, vous vous dresseriez, et vous joueriez comme nous au jeu de massacre. Mais vous avez peur de ne plus croire, et de nager comme des bouchons à la surface d'une canthare, avec le seul souvenir de la limonade gazeuse. Vous ne savez pas qu'on peut n'être attaché à rien et être joyeux.<sup>12</sup>

Nous voyons tout, nous n'aimons rien. Nous sommes indifférents. Nous sommes morts, mais nous ne pourrions pas, parce que nous n'avons jamais le même cœur dans la poitrine, ni le même cerveau dans la tête.<sup>13</sup>

De même, pour le film consacré à Fluxus et à la performance, on pourrait d'abord croire que Rosefeldt « triche » en mettant en scène une chorégraphe. Mais c'est pour mieux retourner contre elle son discours, car le film dénote une chorégraphe insatisfaite, exigeante et dure avec sa troupe, qui par effet de contraste présente un spectacle non pas « pointu » mais qualifié par Rosefeldt dans les didascalies de « style Moulin Rouge » ou « Las Vegas » – donc précisément le genre de spectacle que Fluxus ou, à sa suite, Yvonne Rainer (dont le « No Manifesto » ouvre la scène) se sont employés à dénoncer. Ce faisant, il propose une réconciliation possible de l'avant-garde avec la culture populaire, que l'on perçoit plutôt comme antagonistes habituellement. Yvonne Rainer : « No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendence of the star image... »<sup>14</sup> ; puis Maciunas : « Purge the world of [...] professional & commercialized culture. PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art. »<sup>15</sup>

Autrement dit, Rosefeldt retourne encore une fois les manifestes contre eux-mêmes, et c'est là ce qui leur permet de « fonctionner » encore dans un nouveau contexte, dans un contexte contemporain. Dans son interprétation des manifestes, Rosefeldt va même au-delà de leur seule actualité, et relève leur caractère visionnaire : « [die Manifeste sind] nicht nur relevant, sondern auch visionär. Kunstgeschichte ist ein Derivat der Geschichte und aus Geschichte lernen wir. Künstler, Schriftsteller, Philosophen und Naturwissenschaftler sind immer schon die Einzigen gewesen, die mit ihren Gedanken und Entwürfen gewagt haben, etwas zu formulieren, dessen Beweis erst noch erbracht werden musste. »<sup>16</sup> On peut aller plus loin en argumentant que ce qui

---

<sup>12</sup> Georges Ribemont-Dessaignes : « Les plaisirs de Dada », *Littérature* 13, 1920.

<sup>13</sup> Paul Eluard : « Cinq moyens pénurie ou deux mots d'explication », *Littérature* 13, 1920.

<sup>14</sup> Yvonne Rainer : *No Manifesto*, 1965.

<sup>15</sup> George Maciunas : *Fluxus Manifesto*, 1963.

<sup>16</sup> « Les manifestes ne sont pas seulement pertinents, ils sont visionnaires. L'histoire de l'art est un dérivé de l'histoire, et c'est de l'histoire que nous apprenons. Les artistes, les écrivains, les philosophes, les scientifiques des sciences naturelles ont toujours été les seuls à oser formuler par leur pensée des choses dont la preuve devait encore être apportée. » Julian Rosefeldt (note 1), p. 99.

garantit l'actualité, par delà les années, de ces *instantanés*, c'est précisément leur *instantanéité* : le fait qu'ils sont ramassés en un instant, demeurant par là inachevés.

**« Dada est mort », « Fluxus n'a jamais existé » : le geste initial des manifestes, condition de leur actualisation future (*instantanéité* et *initialité*)**

Ainsi, ce retournement des manifestes contre eux-mêmes se produit aussi au plan de la temporalité ; c'est la clé de leur actualisation possible. C'est d'ailleurs très précisément ce que donne à voir – et à entendre – le prologue conçu par Julian Rosefeldt pour son installation : en très gros plan, à la limite de l'abstraction, il filme une mèche d'allumage qui se consume peu à peu. En voix *off*, d'abord, un extrait de la « matrice » des manifestes artistiques : le *Manifeste du Parti Communiste* de Marx et Engels, de 1848, dont le vidéaste ne retient qu'une phrase : « All that is solid melts into air »<sup>17</sup> (dans l'original allemand : « Alles Ständische und Stehende verdampft »), autrement dit, un passage qui choisit une métaphore se concentrant sur la dimension physique du passage d'un état à l'autre de la matière pour dire le potentiel révolutionnaire contenu dans caractère éphémère et transitoire de toute chose. Puis, tandis que le spectateur observe toujours la mèche qui crépite, la voix *off* poursuit avec Tzara et Soupault sur la dimension réflexive du manifeste (« To put out a manifesto you must want : ABC.... »).

Examinons plus précisément ce que recouvre, chez Dada et Fluxus, cette image de la mèche d'allumage, si nous la gardons au-delà du prologue de Rosefeldt comme clé d'interprétation de la temporalité spécifique des deux mouvements. « Dada est contre le futur. Dada est mort. Dada est idiot. Vive Dada. »<sup>18</sup> proclame Tzara dans son *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*. Et comme en écho, Robert Filliou : « Fluxus n'a jamais existé, d'une certaine façon. On ne sait pas quand 'ça' a commencé, et il n'y a pas de raison que 'ça' se termine. »<sup>19</sup> C'est bien ce paradoxe constitutif de Dada et de Fluxus, qui, au lieu de disqualifier les mouvements en empêchant leur perpétuation, est la garantie de leur pérennité.

On peut en quelque sorte réduire Dada ou Fluxus à cette « initialité », au geste de rupture radicale qui, à lui seul, contient déjà toutes les potentialités du mouvement, notamment au plan diachronique. Les manifestes – ou plutôt : les anti-manifestes – en sont la clé. Le *Manifeste Dada 1918* de Tristan Tzara est très clair quant à la négation de tout passé, de tout futur, et, partant, de toute perspective historique :

Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale. [...] Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun. [...] abolition de la logique, danse des impuissants de la création : DADA ; [...] abolition de la mémoire : DADA ; abolition de l'archéologie :

---

<sup>17</sup> Julian Rosefeldt (note 1), p. 5.

<sup>18</sup> Tristan Tzara : *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, 1918, in : *sept manifestes dada* [1924], reprint Paris : Dilecta, 2013.

<sup>19</sup> Robert Filliou, cité par Chantal Gaudreau : « Robert Filliou : une galerie dans une casquette », in : *Cahier de l'école sociologique interrogative* n°1, mars 1980, p. 11 ; repr. Nicolas Feuillie (éd.) : *Fluxus dixit. Une anthologie vol. 1*, Dijon : Les Presses du Réel, 2002, p. 21.

DADA ; abolition des prophètes : DADA ; abolition du futur : DADA ; [...] trajectoire d'une parole jetée comme un disque sonore cri<sup>20</sup>

Et pour ce qui est de la nature même du manifeste, Tzara la met à mal dès les toutes premières lignes :

J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes [...]

J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration ; je suis contre l'action ; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens.<sup>21</sup>

23 mars 1918 : de façon caractéristique, alors qu'il s'agit là de l'un des premiers manifestes artistiques des avant-gardes du début du 20<sup>ème</sup> siècle (après les manifestes futuristes et les tout premiers textes dada), Tzara en subvertit d'emblée le genre – si tant est que l'on puisse parler d'un genre<sup>22</sup> –, proposant plutôt une forme d'anti-manifeste incarnant l'anti-mouvement artistique qu'il annonce et met par là immédiatement en œuvre : il ne veut rien (quand les manifestes sont avant tout une marque d'intentionnalité)<sup>23</sup>, rejette cependant un certain nombre de choses et en prône une en particulier, la contradiction, qui préside en effet à son manifeste dada. Tzara place ainsi au cœur de Dada d'une part la critique de la rationalité occidentale et du langage par lequel elle s'exprime, et d'autre part l'action (puisqu'il est contre), elle-même centrale dans une forme littéraire essentiellement performative. Hugo Ball l'avait déjà dit deux ans auparavant à Zurich, en ouverture de la première soirée dada :

Dada. [...] Nur ein Wort und das Wort als Bewegung. [...]

Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. Alle Worte haben andere erfunden. Ich will meinen eigenen Unfug, und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen. [...]

Das Wort, das Wort, das Weh gerade an diesem Ort, das Wort, meine Herren, ist eine öffentliche Angelegenheit ersten Ranges.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Tristan Tzara : *Manifeste Dada 1918*, in : *sept manifestes dada* [1924], reprint Paris : Dilecta, 2013. Et l'on pourrait ajouter : « Dada ist Anfang und Ende, fängt mit dem Ende an, lässt alsdann den Anfang folgen und schließt nicht mit dem dicken Mittelteil. » Hans Arp : « Dada Sprüche », *Unsern täglichen Traum...*, Zürich : Arche, 1955, p. 49 ; « Dada Weltkrieg und kein Ende, Dada Revolution und kein Anfang. », Hugo Ball : *Eröffnungs-Manifest*, 1. Dada-Abend, Zürich, 14. Juli 1916 ; « Dada fut une courte explosion dans l'histoire de la littérature, mais puissante et à lointaines répercussions. » Tristan Tzara : *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Paris : Nagel, 1947, p. 27 ; « Die explosive Kraft Dadas », Richard Huelsenbeck : *Mit Witz, Licht und Grütze* [1957], Hamburg : Nautilus, 1992, p. 23.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Hubert van den Berg a bien montré l'hétérogénéité caractéristique des manifestes artistiques. Voir Hubert van den Berg (note 2).

<sup>23</sup> Selon Hubert van den Berg et Ralf Grüttemeier, on peut distinguer trois aspects de l'intentionnalité des manifestes : interprétation, fonctionnalité, stratégie. Bien sûr, ce « non-vouloir » dada doit aussi être analysé comme une stratégie délibérée. Voir Hubert van den Berg, Ralf Grüttemeier : « Interpretation, Funktionalität und Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests » in : H. van den Berg, R. Grüttemeier (note 2), p. 7-38.

<sup>24</sup> « Dada. [...] Seulement un mot et ce mot comme mouvement. [...] Je ne veux pas de mots inventés par quelqu'un d'autre. Tous les mots ont été inventés par les autres. Je revendique mes propres bêtises, mon propre rythme et des voyelles et des consonnes qui vont avec, qui y correspondent, qui soient les miens. [...] Le mot, messieurs, le mot est

« Das Wort als Bewegung », le mot comme mouvement donc, c'est à dire comme action, mais aussi : comme *flux*, comme ce qui passe, comme ce qui est intrinsèquement éphémère, et ne laissera pas de trace autre que son instantanéité irréductible, ce que nous appelons : son initialité. En 1962, George Maciunas entrelace son manifeste-collage des différents points de définition du mot « flux » : [OF., fr. L *fluxus*, [...]] 1. a *Med* A flowing of fluid [...] 2 Act of flowing [...].<sup>25</sup>

Et dans l'entretien cité plus haut, Robert Filliou poursuit : « Fluxus a évité le piège traditionnel d'être coincé dans un truc où tu travailles cinq ans sur un problème, au bout de cinq ans tu regardes un endroit où poser ton chapeau... il n'y a plus rien... tu ne sais plus où le mettre... le monde a changé et plus personne ne s'intéresse à ce que tu fais. » À cet égard, on peut parler avec la critique Isabelle Danto de « ratage fécond »<sup>26</sup>. Fluxus n'a pas « pris », surtout en France, où le « terrain », essentiellement parisien encore à l'époque, était occupé encore par les surréalistes, et, en plein existentialisme, par les lettristes et les situationnistes ; Fluxus préfère la Côte d'Azur. Fluxus reste en dehors du champ culturel, ne se constituant ni en galerie, ni en revue, ni même en groupe identifiable, ne rédigeant d'ailleurs quasiment pas de manifeste – c'est tout le caractère paradoxal de celui de Maciunas, qu'il rédige seul, ou de celui de Dick Higgins, qui est celui de sa maison d'édition (« A Something Else Manifesto ») ; luttant contre la marchandisation de l'art, les artistes Fluxus ont à cœur de réaliser des partitions que tout un chacun peut s'approprier et exécuter, plutôt que des œuvres que l'on puisse ensuite exposer dans un musée – d'où le défi des expositions « Fluxus » telles que celle de Saint-Etienne en 2013, entre documentarisation, reconstitution et recréation...

### **« Je n'explique pas » : l'historiographie paradoxale de Dada et Fluxus (*instantanéité et historicité*)**

Paradoxalement, alors que les manifestes – et l'avant-garde dada en général – fondent leur pertinence, leur pérennité dans la réduction à l'instant (ce que nous avons appelé : leur initialité), rejetant toute perspective historique, les dadaïstes se feront, parfois à leur corps défendant, les premiers historiographes du mouvement, et à leur suite, tout en reprenant ce principe fondamental, ce geste initial, les artistes fluxus s'inscriront dans une filiation explicite à l'égard notamment de Dada, créant ainsi une véritable généalogie. Étonnamment, ce geste rétrospectif ne va pas à l'encontre de la dimension de projection des manifestes « historiques », mais il en était au contraire déjà un élément constitutif. Les manifestes sont au cœur même de ce paradoxe : instantanés, éclats performés et aussitôt évanouis, et dans le même temps, toute première manifestation

---

une affaire publique de tout premier ordre. » Hugo Ball, *Eröffnungs-Manifest*, 1. Dada-Abend, Zürich, 14. Juli 1916 ; trad. française de Sabine Wolf in Hugo Ball : *Dada à Zurich – Le mot et l'image (1915-1916)*, Dijon : Les Presses du Réel, 2006, p. 9.

<sup>25</sup> George Maciunas, *Manifesto* [1962], tract imprimé et distribué en 1963 par l'auteur lors du festival Fluxus de Düsseldorf.

<sup>26</sup> Isabelle Danto : « Fluxus, un ratage fécond », *Esprit* 2012/12 (décembre), p. 134-136.

historiographique, de par leur nature réflexive. Pour qu'il y ait rupture, il faut qu'il y ait un fil chronologique que l'on entend rompre ; ce fil est donc nécessairement présent en creux dans les manifestes. Il y a passage de témoin, d'une avant-garde intermédiaire à une autre, par la transmission et la réappropriation des manifestes et de leurs avatars historiographiques.

Si l'on se place précisément à cette époque de l'après-Seconde Guerre mondiale, dans les années cinquante, on constate donc une exacerbation du paradoxe initial. Dada rejetait toute perspective historique et toute théorisation, mais il a produit des anthologies, des manifestes (eux-mêmes contradictoires, de façon conséquente, pour détruire dans un seul et même geste ce qu'ils affirmaient) ; mais ensuite, au delà du « moment Dada », comment transmettre ou hériter cette esthétique de rupture ? C'est bien la question qui se pose tant aux artistes dada « après Dada », qu'à ceux qui viennent après et se réclament d'eux, comme Fluxus : « WHAT IS FLUX? NEO-DADA? REARGARD? DING-DONG? YIN-YANG? COME WITH A CONTRIBUTION OF ONE DOLLAR FIFTY AND FIND OUT »<sup>27</sup>, propose ainsi, cinquante ans après l'ouverture du Cabaret Voltaire, l'artiste fluxus Jeff Berner. En effet, Fluxus se réclame d'abord de Dada, et se définit explicitement, dans les premiers temps, comme néo-Dada (avant même d'adopter le terme « Fluxus »). C'est par exemple le titre de l'un des tout premiers textes théoriques de George Maciunas en 1962 : « Néo-Dada dans la musique, le théâtre, la poésie et les beaux-arts ». Et quatre ans plus tard, en 1966, dans son diagramme (Maciunas avait une formation de graphiste) qui forme une réponse lointaine à celui élaboré par Alfred Barr, directeur du MoMA de New York, trente ans auparavant à l'occasion de l'exposition « Cubism and Abstract Art », Dada figure bien à côté de Marcel Duchamp et John Cage – une triple filiation également revendiquée par Ben Vautier – parmi les ancêtres de Fluxus, du Neo-Haïku Theatre et des *events*.

Ces généalogies sont produites au moment où, à partir de la seconde moitié des années 1950, les dadaïstes eux-mêmes deviennent, parfois malgré eux, et souvent par nécessité (car il n'y a que très peu de savoir disponible alors sur Dada) les premiers historiographes du mouvement, au moyen de multiples publications rétrospectives, témoignages, souvenirs, documents – qui peuvent être lus comme des prolongements des manifestes premiers. De même que les manifestes procédaient déjà par contradiction, ces reconstitutions ne sont pas exemptes de mystifications. Ainsi, lors de la genèse de *Courrier dada / Kurier Dada* (paru en 1958), Raoul Hausmann confond à dessein la langue originale de l'ouvrage – allemande ou française – dans sa correspondance avec les éditeurs des deux pays, pour mieux brouiller les pistes ; Jean Hans Arp, dans *Unsern täglichen Traum...* (1955) annonce un poème de l'époque dada, mais il en réécrit la dernière strophe ; Richard Huelsenbeck, dans *Mit Witz, Licht und Grüte* (paru en 1957), réécrit l'histoire de Dada Berlin et affirme qu'il s'agissait de la toute première forme d'existentialisme... Ces publications

---

<sup>27</sup> Photographie repr. in Joan Rothfuss, Elizabeth Armstrong, Simon Anderson, Janet Jenkins : *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis : Walker Art Center, 1994.

rétrospectives sont aussi initiées par des éditeurs tels que Peter Schifferli<sup>28</sup> ou Willy Verkauf<sup>29</sup>. C'est aussi, notons le, le moment où se construit un discours scientifique et institutionnel sur les avant-gardes<sup>30</sup>.

Dans ces historiographies, qui rusent tant bien que mal pour ne pas en être, ou du moins pour éviter les écueils de la monumentalisation et de l'auto-canonisation (et demeurer ainsi fidèles à la nature mixte du manifeste, qui mêlait à la théorie la dimension créative, « en acte »), il est dès lors fait mention des successeurs, des héritiers de Dada, de tous ceux qui voient dans les dadaïstes des figures tutélaires. Hans Richter consacre ainsi la dernière section de *Dada Kunst und Anti-Kunst* en 1964, ou de l'exposition rétrospective qu'il organise en 1966 pour le réseau du *Goethe Institut* à l'occasion du cinquantenaire Dada (une exposition qui voyagera partout dans le monde sans présenter aucune œuvre originale, uniquement des reproductions) à « Néo-Dada ». Bien sûr, ces questions de filiations ou d'héritages plus ou moins revendiqués sont souvent de nature polémique (on songe notamment à Raoul Hausmann face aux lettristes ou aux « articulationnistes » de Franz Mon, comme il les nomme), et il en va à coup sûr de positionnements stratégiques dans le champ artistique et littéraire, à l'heure où les uns se voient reconnus, tandis que d'autres persistent à être marginalisés.

Mais dans le cas de Dada et Fluxus, et des happenings, il y a de vraies rencontres – quoique éparées – dans lesquels les manifestes dada jouent un rôle essentiel, passés comme témoins à la génération suivante. La génération fluxus s'approprie certains manifestes dada et produit ses propres manifestes, cette forme singulière incarnant de façon privilégiée, selon nous, la transmission de principes fondateurs des avant-gardes : le rejet des frontières entre les arts, dans une perspective résolument intermédiaire, ainsi que le rejet des oppositions entre la théorie (poétologique, esthétique) et la pratique (poétique ou artistique), comme entre l'art et le quotidien.

Ainsi, Hans Richter échange avec Allan Kaprow, Dick Higgins et Charlotte Moorman, tout comme Nam June Paik, rendent visite à Hannah Höch à Berlin-Heiligensee au moment des tournées Fluxus en Allemagne (après le coup d'envoi marqué par le *Fluxus Festival neuester Musik* à Wiesbaden en septembre 1962), George Brecht, on l'a vu, cite Tzara, Raoul Hausmann correspond activement avec Wolf Wostell, La Monte Young cite Huelsenbeck en 1960... Et plus précisément,

---

<sup>28</sup> Dans sa collection « Sammlung Horizont » (Arche Verlag, Zurich), il publie un certain nombre d'anthologies (*Die Geburt des Dada, Das war Dada...*) à côté des œuvres de Hugo Ball, Kurt Schwitters, Walter Mehring, et des autres dadaïstes.

<sup>29</sup> Avec la collaboration de Marcel Janco et Hans Bolliger, il publie *Dada. Monographie einer Bewegung* en 1958 (Arthur Niggli Verlag, Teufen).

<sup>30</sup> Voir notamment Rosalind Krauss : *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*, Cambridge : MIT Press, 1985 ; ainsi que Hal Foster : « What's Neo about the Neo-Avant-Garde ? », in *October* 70 (Autumn 1994 : *The Duchamp Effect*), p. 5-32 et Hal Foster : *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge : MIT Press, 1996.

comme le rapporte Marc Dachy<sup>31</sup> qui a remarquablement documenté ces échanges, il se produit deux événements ou *happenings* particulièrement explicites : à New York au début des années 1960, lors de son *Hall Street Happening* performé à Brooklyn, Al Hansen brandit l'anthologie essentielle de Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets* (1951), qui a tant compté dans la réception de Dada outre-Atlantique et contient la majorité des manifestes du mouvement ; plus tard, Larry Poons, se saisissant de cette même anthologie, l'ouvre au hasard et tombe sur « Hurle », la seizième partie du *Manifeste dada sur l'amour faible et l'amour amer*, et la profère (anticipant en quelque sorte Allen Ginsberg), et reproduisant, en l'ironisant, le geste légendaire des dadaïstes au Cabaret Voltaire avec le dictionnaire Larousse. Le manifeste dada est ainsi actualisée dans sa forme performée. Comme les dadaïstes en leur temps, les artistes fluxus produisent eux aussi rapidement une anthologie, documentant le mouvement concomitamment à sa création, avec l'ouvrage *An Anthology* dirigé par La Monte Young et Jackson Mac Low et publié chez Something Else Press en 1963, et dont la maquette, signée Maciunas, n'est pas sans rappeler celle de *Der Pyramidenrock* de Arp en 1924...

Et trois ans plus tard, en 1966, c'est une anthologie de manifestes que publie Dick Higgins en 1966 avec le volume *Manifestos*, paru dans sa collection « A Great Bear Pamphlet ». Il rassemble seize manifestes d'auteurs et artistes différents, dont ce manifeste-instruction d'Ay-O : « Cover your head with a yellow hat because Tristan Tzara didn't cover his head with one in 1916, 1918, 1919 and 1920. »<sup>32</sup> Il est précédé de « Word Power » d'Alison Knowles, qui peut aussi être lu comme un hommage, cinquante ans après, à Dada. Tout en franchissant un pas supplémentaire bien marqué vers la participation du public, ces deux instructions s'inscrivent dans la continuité de Dada Zurich, s'amusant des définitions de dictionnaire et reprenant une expression poussant l'humour et la négation à l'absurde.

Manifesto :

Definition – a public declaration, usually of a sovereign or person claiming large powers, showing intentions and motives; a statement of policy or opinion issued by an organization, party or school.

From the above word, make as many three-, four-, five-, six-, seven-, eight- or nine- letter words as possible, using only one form of a word - for example, "eat" or "ate," not both. Compare your list with

---

<sup>31</sup> Voir notamment : *Dada et les dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris : Gallimard, 1994, édition revue et augmentée, 2011, en particulier chapitre 8 « Les muses doivent fanfanter si l'humanité veut survivre » et chapitre 9 « Cette poésie aujourd'hui commence... » ; *Archives Dada. Chronique*, Paris : Hazan, 2005, en particulier la section « Post-Dada » ; et les livraisons successives des deux séries de la revue *Luna-Park*, consacrée aux avant-gardes et aux nouvelles avant-gardes, dans laquelle il a publié ou fait publier un important nombre d'inédits.

<sup>32</sup> Ay-o : « Rainbow Manifesto », in Dick Higgins : *Manifestos, A Great Bear Pamphlet*, New York : Something Else Press, 1966, p. 7.

that on the next page.<sup>33</sup>

La page suivante présente 130 mots-solutions, organisés par ordre alphabétique des combinaisons possibles.

Ces phénomènes de réappropriation, d'auto-historicisation et de recréation tendraient ainsi à donner tort à Peter Bürger lorsqu'il affirme, en forme de reproche, que les néo-avant-gardes ont institutionnalisé, et donc trahi, l'avant-garde – on voit bien ici qu'il y a néo-avant-garde et néo-avant-garde, et qu'on ne peut pas mettre sur le même plan par exemple le Pop Art et Fluxus. Hal Foster, dans sa critique de Bürger, a montré qu'il y avait une illusion rétrospective à réécrire ainsi une histoire selon laquelle les avant-gardes constitueraient une origine idéalisée, quand les nouvelles avant-gardes n'en seraient qu'un succédané dégradé, amoindri voire perverti. Les avant-gardes (qui récusaient d'ailleurs cette appellation) ne se sont jamais pensé comme origine de quoi que ce soit, on le voit bien dans leurs manifestes – sinon comme une origine qui serait une mort en même temps. Au contraire, comme le défend Foster, ce n'est qu'à partir des années cinquante que l'on découvre, réinvente (on pourrait même dire : que l'on invente, tout simplement) l'avant-garde, et que l'on crée cette généalogie rétrospective – y compris au moyen des manifestes de la génération suivante.

À la lumière des manifestes et autres textes ou actions théoriques ou historiographiques, on peut même compléter l'analyse de Foster en disant que cette invention de l'avant-garde n'est pas seulement le fait des néo-avant-gardes redécouvrant, exposant, republiant leurs aînés – c'est aussi et d'abord le fait des avant-gardistes vieillissants eux-mêmes, qui ce faisant prennent en compte leurs jeunes contemporains et se redéfinissent par rapport à cette nouvelle génération. Cela ne vaut d'ailleurs pas seulement pour leur positionnement théorique, mais concerne également leurs créations, qui prennent en compte les dernières recherches de leurs collègues. Ils sont donc les premiers acteurs de l'actualisation de leurs travaux, avant que ne s'en chargent, à leur manière, les artistes fluxus et leurs successeurs. La dimension réflexive et intermédiaire de leurs productions et, parallèlement, le caractère poétique et performatif de leurs manifestes, ont ouvert la voie à la postmodernité artistique et à ce que Nathalie Heinich a appelé le « paradigme de l'art contemporain »<sup>34</sup>, où les frontières entre les arts, comme entre théorie et pratique, entre art et vie sont souvent caduques. Mais la spécificité de Dada par rapport à un grand nombre de productions ultérieures – c'est un trait qui fonde selon nous la filiation entre Dada et Fluxus, et qui est perceptible aussi bien dans leurs manifestes que dans l'installation multimédiale de Rosefeldt – c'est la volonté, au sein même des productions humoristiques, parodiques, ironiques, de distraction

---

<sup>33</sup> Alison Knowles : « Word power », in Dick Higgins (note 32), p. 5-6.

<sup>34</sup> Nathalie Heinich : *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014.

(Maciunas) d'inscrire la pratique artistique dans une démarche éthique et sincère, et de prendre l'art au sérieux.