

Les éditeurs scientifiques remercient
tout spécialement Mariellen R. Sandford
ainsi que Richard Schechner
qui nous a proposé un avant-propos inédit.

SUR LES CONDITIONS D'ÉMERGENCE DES HAPPENINGS, DE L'ANTI-MEDIUM À L'INTERMEDIA

François Bovier & Serge Margel

Le numéro spécial de la *Tulane Drama Review* (TDR) édité par Michael Kirby et Richard Schechner à l'hiver 1965 constitue l'un des premiers recueils de textes théoriques, d'entretiens et de scripts¹ consacrés au *happening* et à la performance, qui fait immédiatement suite à l'anthologie illustrée de Michael Kirby intitulée *Happenings*². Nous en proposons ici la première traduction intégrale en français, avec un avant-propos inédit de Richard Schechner. L'objectif éditorial de ce numéro est d'illustrer, de présenter et de conceptualiser les principales formes du *happening*³, qui sont déjà connues depuis la fin des années 1950 aux États-Unis, mais qui sont ici pour la première fois théorisées dans leur complexité et leur diversité⁴. Kirby établit une distinction structurelle entre le

1 Par « script », nous entendons la description, le protocole, la partition ou encore le schéma d'une performance. Nous utilisons ce terme en référence à Richard Schechner qui le définit comme « ce qui préexiste à toute forme de mise en pratique et qui subsiste d'une représentation à l'autre » (voir « Drame, script, théâtre et performance », in Richard Schechner, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, édition établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, traduit de l'anglais par Marie Pecorari, Paris, Éditions Théâtrales, 2008, tout spécialement p. 29-33 : 29 [« Drama, Script, Theater, and Performance », in *The Drama Review*, vol. 17, n° 3, septembre 1973, p. 5-36]).

2 Voir Michael Kirby (éd.), *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1965.

3 On ne trouve nulle mention qui spécifie le contenu de ce numéro thématique. Cependant, dans la description des contributeurs, Michael Kirby est mentionné comme « le co-éditeur de ce numéro spécial sur les *happenings* » [Michael Kirby has been the co-editor of this special issue on *Happenings*]. Voir la « Notice biographique des contributeurs », dans le présent recueil, p. 32-33 [*Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, p. 2].

4 Jean-Jacques Lebel rappelle ce qui aura été pour lui les origines du *happening* : « La première fois que ce mot a attiré mon attention dans une connotation plus précise, différente, c'était dans le titre d'un poème de Gregory Corso, écrit en 1957 (et publié en 1958 par Ferlinghetti, chez City Lights, à San Francisco, dans le livre intitulé *Gasoline: Two Weird Happenings in Harlem*). Corso, qui était à Paris au moment de la publication de *Gasoline*, a lu ce poème lors d'une des soirées que nous avons organisées dans la cave de la librairie anglaise. [...] Ce que décrit ce poème, ce que Corso dé-crit ou re-présente, ce sont les événements psychiques [...], presque des hallucinations. Bref, des visions. Je n'ai jamais discuté avec Allan Kaprow, mais il me paraît tout à fait naturel que, vivant comme Corso à New York et baignant dans le même bouillon de culture, la même atmosphère, il ait utilisé ce mot dans le même sens que Corso. Le mot *happening* était « dans l'air ». » (Jean-Jacques Lebel et Arnaud Labelle-Rojoux, *Poésie directe, Happenings et Interventions*, Paris, Opus International, 1994, p. 24, cité par Olivier Lussac, *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 183-184.) Lebel est par ailleurs l'auteur d'un important essai sur le *happening* : Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Paris, Denoël, 1966. Sur le rabat de la jaquette, le *happening*, caractérisé comme « un art de participation et de révolte », est

happening et *l'évent*, le premier étant constitué de parties agencées intentionnellement entre elles, à la différence du second qui forme une unité aléatoire⁵. Il faut d'emblée souligner un point important, qui porte sur la ligne éditoriale du dossier : d'une part, Kirby théorise le *happening* comme une forme spécifique de performance, distincte de *l'évent* ; d'autre part, les éditeurs incluent dans leur choix de scripts aussi bien des *events* que des *happenings* selon la définition de Kirby (qui est tout à fait clair sur ce point : il désigne explicitement dans son introduction un certain nombre de pièces aléatoires publiées pour la première fois ou reproduites dans le numéro comme ne participant nullement à la forme du *happening*). On constate donc une certaine ambiguïté catégorielle entre l'orientation générale de ce dossier consacré au *happening* et la diversité des scripts et des propos théoriques rassemblés qui ne se réduisent pas au seul champ artistique du *happening*. Cette ambiguïté constitue selon nous l'intérêt, la pertinence et la productivité du numéro, qui non seulement associe, confronte et théorise différentes formes de performances radicales, mais révèle aussi d'importantes divergences conceptuelles à l'égard de la définition des pratiques du *happening*.

Les textes composant ce numéro de la TDR ont été reproduits à plusieurs reprises dans des anthologies consacrées à la performance, notamment dans le recueil de référence publié en 1995 par Mariellen Sandford, *Happenings and Other Acts*⁶. À la différence de l'anthologie de Kirby déjà mentionnée, qui ne recueille que des scripts d'artistes visuels (Allan Kaprow, Red Grooms, Robert Whitman, Jim Dine et Claes Oldenburg, qui sont étroitement associés au développement historique du *happening*), précédés d'une déclaration déjà publiée par ces différents artistes, le numéro de la TDR revêt un intérêt tout particulier par son inscription dans le domaine des études théâtrales. De plus, ce dossier est original en ce sens qu'il articule son objet, le *happening*, *l'évent* et la performance, aux pratiques de *l'intermedia* (même si le terme n'apparaît pas comme tel) et à un choix de contributions multiples, pour une part sollicitées à cette occasion. Nous pourrions ainsi soutenir que ce numéro « performe » un nouveau genre de pratiques hybrides, accordant au script le même niveau de savoir et la même force heuristique que des prises de position théoriques. En effet, il

significativement assimilé à des « tableaux vivants-en-train-de-se-faire ». Lebel, à la différence de Kirby, refuse toute possibilité de théorisation générale du *happening* : « Il n'y a pas une théorie du *happening*, chaque participant a la sienne, et on verra combien notre position diffère de celle des Américains Kaprow ou Oldenburg. En matière de création artistique collective, il est impossible de généraliser à partir de perceptions plus ou moins fragmentaires. » (*Idem*, p. 26.) Parmi les premiers comptes rendus critiques du *happening* en tant qu'activité artistique, il faut mentionner l'article de Susan Sontag, publié en 1965 : « Les « Happenings », art des confrontations radicales », in *L'Œuvre parle. Œuvres complètes V*, traduit par Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 401-420 [« Happening: An Art of Radical Juxtaposition », *The Second Coming*, n° 6, janvier 1965, p. 20-24]. Comme l'indique le titre, Sontag fait porter l'accent sur la discontinuité des *happenings* (impliquant un acte de juxtaposition), dont la seule temporalité est celle de l'instant présent.

5 « La distinction entre *happenings* et *events* s'opère donc sur la base de la compartimentation ou de la présence d'éléments logiquement discrets. *L'évent* se limite à un seul compartiment, tandis que le *happening* en comporte plusieurs, le plus souvent séquentiels, et fait appel à divers matériaux primaires. » (Voir Michael Kirby, « Le nouveau théâtre », dans le présent recueil, p. 49 [« The New Theater », in *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, p. 29].)

6 Voir Mariellen R. Sandford (éd.), *Happenings and Other Acts*, Londres / New York, Routledge, 1995.

ne s'agit pas simplement pour Kirby et Schechner de proposer une réflexion théorique sur le *happening*, mais encore de confronter différents régimes d'écriture, en privilégiant l'articulation entre plusieurs mediums : danse, théâtre, musique, arts visuels.

Ce numéro soumet la définition du *happening* à un double déplacement conceptuel. D'une part, la performance est réinscrite dans le champ du théâtre ; de l'autre, s'élabore un mouvement d'hybridation des différentes disciplines artistiques, se recoupant et se dynamisant les unes les autres. Le *happening*, plus encore que l'art minimaliste ou « littéraliste » tant décrié par Michael Fried⁷, se caractérise par une « théâtralité » exacerbée, déjà condamnée par Clement Greenberg⁸. Cette forme d'art performative invalide toute entreprise de catégorisation mono-disciplinaire, se situant au croisement de différentes pratiques qui sont reconfigurées en un « medium mixte⁹ ». Ce numéro de la TDR se situe en rupture par rapport à l'anthologie de Kirby, dont nous traduisons ici le texte d'introduction historique et théorique¹⁰, qui constitue un des premiers efforts de catégorisation systématique du *happening*. Si les textes introductifs que Kirby a rédigés pour l'anthologie *Happenings* et le dossier de la TDR sont très proches par leur contenu, ils se différencient nettement par le statut et la fonction qu'ils jouent dans leur contexte de publication respectif. Dans la première anthologie consacrée au *happening*, l'introduction de Kirby contient et cadre conceptuellement ce qui va s'énoncer dans les scripts (comme la performance non matricée, la compartimentation des éléments ou l'intentionnalité de l'œuvre), ceux-ci illustrant en ce sens un point de vue théorique. En revanche, le texte qui ouvre le numéro de la TDR, intitulé plus largement « Le

7 Voir Michael Fried, « Art et objectivité », in *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p. 113-140 [« Art and Objecthood », in *Artforum*, vol. 5, n° 10, juin 1967, p. 12-23].

8 « La surface [d'une peinture classique], écrit Greenberg, se présente encore comme un théâtre, une scène où les formes prennent place : elle n'est pas un morceau de texture unique et indivisible » (Clement Greenberg, « La crise du tableau de chevalet », in *Art et Culture, Essais critiques*, traduit par A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 173 [Art and Culture. Critical Essays, Boston, Beacon Press, 1972]).

9 Richard Kostelanetz, dans un important recueil d'entretiens avec les principaux artistes du *happening* (John Cage, Ann Halprin, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Ken Dewey, La Monte Young, Robert Whitman et le collectif USCO – US Company), défend l'utilisation du terme de « moyens mixtes » [*mixed means*] : « Une désignation telle que *happening* constitue une description totalement inadéquate pour un mouvement qui intègre des performances mises en scène et réitérables, totalement planifiées et exécutées avec précision ; *events* est trop vague et général, *theater without words* est trop négatif, et *the art of radical juxtaposition* est trop maladroit et banal. Je préfère baptiser le mouvement dans sa totalité « le Théâtre des moyens mixtes » [*The Theatre of Mixed Means*], un terme qui comprend différents domaines d'activités et qui permet d'opérer une distinction cruciale entre ce théâtre et les pratiques traditionnelles mono-medium, avec une prédominance littéraire, et l'essai introductif qui suit définit ma conception de la nouvelle forme théâtrale. » (Richard Kostelanetz, « Foreword », in *The Theatre of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*, New York, Dial Press, 1968, p. XI, notre traduction.) Notons encore que Kostelanetz distingue le *happening pur*, qui met en jeu un espace ouvert, un temps ouvert et une action ouverte, du *happening mis en scène*, qui repose sur un espace fermé, un temps variable et une action variable (Richard Kostelanetz, « The Mixed-Means Medium », in *The Theatre of Mixed-Means*, op. cit., p. 7).

10 Voir Michael Kirby, « Happenings : une introduction », dans le présent recueil, p. 213-241 [« Introduction », in *Happenings. An Illustrated Anthology*, op. cit., p. 9-42].

nouveau théâtre »¹¹, est excédé par les scripts et les entretiens qu'il introduit. Nous ne pensons pas simplement ici à la diversité des pratiques engagées par ces scripts, que l'on chercherait en vain dans la première anthologie, mais surtout à des prises de position qui pour certaines relativisent, voire renversent la volonté de classification manifestée par Kirby dans ses essais introductifs.

Nous aimerions développer ici deux hypothèses principales, l'une sur l'émergence des *happenings*, qui est déjà admise dans la littérature spécialisée¹², l'autre sur leur conceptualisation. D'une part, le *happening* s'inscrit dans les mouvements néo-dada qui se développent aux États-Unis, au moins depuis 1951 avec la publication de *The Dada Painters and Poets*. Établie et documentée par le peintre expressionniste américain Robert Motherwell¹³, avec la collaboration de Marcel Duchamp, Jean Arp et Max Ernst, entre autres, cette édition a exercé une influence considérable sur la scène artistique américaine¹⁴, en particulier sur des mouvements comme Fluxus, le *pop art* et les premiers *happenings*. Nous retenons deux points principaux de cet héritage. Le premier concerne le transfert des arts visuels et sonores (John Cage jouant ici un rôle déterminant) dans le domaine théâtral, réformant par là même les arts de la scène et l'ensemble des pratiques artistiques à travers un paradigme performatif. Le second porte plus directement sur la question du médium, et en particulier sur les procédés du collage et de l'assemblage, que revendiquent et développent des artistes tels que Allan Kaprow, Dick Higgins ou encore Ken Dewey. D'autre part, le dossier de la TDR révèle une ambiguïté conceptuelle dans la définition du *happening*, qui est ici spécifiquement distingué de l'*event*. En effet, la tentative de classification engagée par Kirby est excédée par la performativité de scripts qui hybrident les différents champs disciplinaires et par la diversité des régimes d'écriture mobilisés (conceptualisation, description de scripts, commentaire d'œuvres par les artistes, schémas, interventions graphiques et dépliants, entretiens avec des protagonistes du *happening*). L'entretien des éditeurs avec John Cage est en ce sens révélateur : Cage, explicitement convoqué

11 Pour Kirby, Cage constitue la « pierre angulaire du nouveau théâtre », qu'il décrit en ces termes : « Une caractéristique importante et prononcée du nouveau théâtre est la tendance à réduire ou à éliminer les fortes divisions traditionnelles entre drame, danse, opéra, etc. Les changements qui sont intervenus dans la danse et qui lui donnent une place dans le nouveau théâtre sont parallèles à ceux dont témoignent les *events*, les *happenings* et le théâtre aléatoire, mais n'en dérivent pas forcément. » (Michael Kirby, « Le nouveau théâtre », dans le présent recueil, p. 60, p. 57 [« The New Theater », *op. cit.*, p. 41, p. 38]).

12 Voir George Maciunas, « Néo-Dada dans la musique, le théâtre, la poésie et les beaux-arts », conférence prononcée le 9 juin 1962 pour le concert *Kleinen Sommerfest: après John Cage à Wuppertal*, [« Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art », publiée pour la première fois dans *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York, MoMA, 1988, p. 25-27], traduite dans Nicolas Feuillie (éd.), *Fluxus Dixit. Une anthologie*, vol. 1, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 145-147. Voir également Gerald Nordland, « Neo-Dada Goes West », in *Arts Magazine*, vol. 36, n° 9, mai-juin 1962, p. 102-103; Barbara Rose, « Dada Then and Now », in *Art International*, vol. 7, n° 1, janvier 1963, p. 23-28; Edward T. Kelly, « Neo Dada: A Critique of Pop Art », in *Art Journal*, vol. 23, n° 3, printemps 1964, p. 192-201.

13 Voir Robert Motherwell (éd.), *The Dada Painters and Poets*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1951.

14 Voir Dorothee Brill, *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*, Hanover, NH, Dartmouth College Press, 2010, spéc. p. 101 et sq.; Susan Hapgood, *Neo-Dada: Redefining Art 1958-1962*, New York, The American Federation of Arts, Universe Publishing, 1994.

comme l'inventeur du *happening* avec sa pièce de 1952 au Black Mountain College, récuse la distinction fondamentale entre *happening* et *event*, en affirmant que ces deux pratiques participent également d'une nouvelle forme de théâtralité¹⁵.

Aujourd'hui encore, une certaine confusion historique et théorique règne sur la notion et le statut du *happening*. Nous avons constaté au sein de la littérature spécialisée un flottement dans les dates des premiers *happenings* et dans les occurrences du terme lui-même. En effet, la plupart des études critiques se réfèrent à des anthologies de textes d'artistes sur le *happening*¹⁶ qui n'indiquent pas systématiquement la première parution de ces textes, ni ne précisent toujours les lieux de présentation de ces performances et leur date de production. Cette publication en français entend donc, d'abord et avant tout, faire le point historique sur l'apparition et la généralisation du *happening*, mais aussi apporter certains éclaircissements sur les divergences théoriques et pratiques qui traversent ces premiers moments du *happening*. Or, on trouve des occurrences des termes *event* et *happening* dès les années 1950. Selon la littérature spécialisée sur la performance, le terme de *happening* est utilisé pour la première fois par Allan Kaprow, dans « L'héritage de Jackson Pollock », publié en 1958¹⁷, où les peintures de Pollock sont considérées elles-mêmes comme

15 « En esquissant cette définition, écrit Cage, il [Kirby] a été amené à exclure *Motor Vehicle Sundown (Event)* de George Brecht de la catégorie des *happenings* simplement parce que l'œuvre ne relevait pas d'une intention. » (Michael Kirby et Richard Schechner, « Entretien avec John Cage », dans le présent recueil, p. 84 [« An Interview with John Cage », in *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, p. 68]).

16 Voir notamment La Monte Young et Jackson Mac Low (éd.), *An Anthology*, New York, 1963 [titre complet : *An Anthology of chance operations concept art anti-art indeterminacy improvisation meaningless work natural disasters plans of action stories diagrams music poetry essays dance constructions mathematics compositions*]; Jürgen Becker et Wolf Vostell (éd.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Hambourg, Rowolt Verlag, 1965; Al Hansen, *Primer of Happenings and Time Space Art*, New York, Something Else Press, 1965; Michael Kirby (éd.), *Happenings: An Illustrated Anthology*, *op. cit.*; Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, H. N. Abrams, 1966; Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, *op. cit.*

17 Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock », in *L'Art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley, traduits par Jacques Donguy, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 32-39 [« The Legacy of Jackson Pollock », in *Art News*, vol. 57, n° 6, octobre 1958, p. 24-26, 55-57]. Cet article a été soumis à la revue à la suite de la mort de Pollock, en août 1956. Sur ce point, voir notamment l'étude bien documentée de Judith F. Rodenbeck, *Radical Prototypes. Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge, MA / Londres, MIT Press, 2011, p. 8-9. Le terme *happening* est également utilisé par Kaprow au printemps 1959 dans *The Anthologist*, la revue littéraire fondée par les étudiants de Rutgers University, et dont il est le conseiller scientifique (« The Demiurge », in *The Anthologist*, vol. 30, n° 4, printemps 1959, non paginé) : suite à une déclaration de principe sur le « nouvel art », le script d'une performance de Kaprow est précédé par une formule qui définit de façon redondante le *happening* – « Something to take place: a happening » [quelque chose qui se passe : un happening]. Ce scénario d'une performance sans titre est repris sans l'avant-propos introductif de Kaprow dans l'anthologie de Kirby sur le *happening*, et présenté comme le script de 18 *Happenings in 6 Parts*. Voir Allan Kaprow, « 18 Happenings in 6 Parts / The Script », in Michael Kirby (éd.), *Happenings*, *op. cit.*, p. 53-59. Le numéro de *The Anthologist* comprend également une déclaration de Robert Whitman (« A Statement »), et des reproductions d'œuvres d'Allan Kaprow lui-même, Robert Harding, George Segal, Lucas Samara et Robert Whitman. Notons également que Kaprow réalise en 1955 la couverture d'un numéro de cette revue (*The Anthologist*, vol. 26, n° 3). Nos remerciements vont à Erika Gorder, archiviste à Rutgers University Libraries, qui nous a transmis une copie numérique de ces numéros. Sur ce point, voir aussi Joan Marter (éd.), *Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, Newark / New

des « actions » et des « environnements » [*environments*], détruisant ainsi la vieille idée d'une peinture de chevalet¹⁸. Quant au terme d'*event*, il est attribué à George Brecht (*Chance-Imagery*¹⁹, écrit en 1957 et publié en 1964, dans le magazine *Collage*, puis réédité en 1966, associe l'*event* au hasard, dans l'héritage direct de Cage), qui lui aussi souligne l'importance de Pollock pour une nouvelle prise en considération du hasard²⁰. Toujours en 1958, Kaprow présente un *environment* – qui s'apparente à un *happening* – à la Hansa Gallery, à New York, galerie coopérative qu'il a fondée en 1952 avec notamment Robert Whitman et George Segal. Dans « Notes pour la création d'un art total », texte de présentation pour le catalogue de l'exposition *Environment* à la Hansa Gallery, Kaprow affirme que dans un *happening* nous ne regardons pas des formes, mais « nous sommes nous-mêmes des formes²¹ ». C'est ici l'occasion de rappeler que Kaprow comme Brecht ont suivi les cours de John Cage à la New School for Social Research, le premier de 1957 à 1958, le second de 1958 à 1959. Ce qui n'empêche pas Kaprow de répondre de façon critique à ce dossier dans un numéro subséquent de la TDR, en 1966, relativisant le rôle de Cage dans l'essor du *happening*²². Dans cette lettre, traduite ici en annexe, Kaprow réaffirme une fois de

Brunswick, The Newark Museum / Rutgers University Press, 1999, p. 162-164, et Mildred L. Glimcher, *Happenings: New York, 1958-1963*, New York, Pace Gallery, Exhibition Catalogues, 2012.

18 « Il [Pollock] a créé des peintures magnifiques. Mais il a aussi détruit la peinture [...]. Avec sa toile immense placée sur le sol, rendant ainsi difficile pour l'artiste d'avoir une vision d'ensemble, ou même une vision étendue de « parties », Pollock pouvait sincèrement dire qu'il était « à l'intérieur » de son œuvre. Ici, l'application directe d'une approche automatique de l'acte rend clair qu'il ne s'agit plus seulement du vieux métier de peintre, mais qu'il est peut-être en train de se mettre sur les confins du rituel lui-même, qui, en fait, se sert de la peinture comme de l'un de ses matériaux [...]. Le choix d'énormes toiles par Pollock servait différents buts, le premier étant que la peinture murale cesse d'exister en tant que peinture pour devenir un environnement [*environment*] » (Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock », in *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 34 et p. 36). Voir également Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, traduit de l'allemand par Fiona Elliott, Berkeley, University of California Press, 2013, tout spéc. p. 23, et « Kontrolle statt Zufall: Allan Kaprow und das Happening », in Robert Kudielka et Angela Lammert (éd.), *Grenzenlos Kunst?*, Berlin / Dortmund, Akademie der Künste Berlin / Kettler, 2016, p. 58-71.

19 Voir George Brecht, *L'Imagerie du hasard, The Theatre of Mixed Means*, Dijon, Les presses du réel, 2002 [*Chance-Imagery*, New York, Something Else Press, 1966].

20 « Jamais avant Pollock, écrit Brecht, les processus du hasard n'avaient été utilisés avec une telle primauté, une telle consistance et une telle intégrité », *L'Imagerie du hasard*, op. cit., p. 93.

21 « Dans l'exposition présente [« Allan Kaprow : une exposition », galerie Hansa, New York], nous ne venons pas pour regarder les choses. Nous entrons simplement, nous sommes entourés de façon passive ou active selon notre aptitude à nous engager, de la même façon que nous jouons un rôle lorsque nous sortons hors de tout espace de la rue ou de chez nous. Nous sommes nous-mêmes des formes. » (Allan Kaprow, « Notes sur la création d'un art total », in *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 42 [« Notes on the Creation of Total Art », *Environment*, New York, Hansa Gallery, novembre 1958].) Notons encore que Kaprow affirme non sans humour en 1966 que « [l]a fin des happenings a été annoncée régulièrement depuis 1958 – toujours par ceux qui ne les ont jamais fréquentés ». (A. Kaprow, « Les happenings sont morts : longue vie aux happenings ! », in *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 89 [« The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings ! », in *Artforum*, vol. 4, n° 7, mars 1966, p. 36-39].)

22 « Le rôle de stimulant indirect qu'a eu Cage ne devrait pas être sous-estimé, mais lui faire porter le fardeau du parrainage d'un ensemble d'activités qui pourraient, d'une part, ne rien avoir à voir avec lui et, de l'autre, l'embarrasser serait lui faire du tort. [...] Pour parler personnellement maintenant, mes études auprès de Cage ont suivi une direction que j'avais commencé à emprunter quelques années plus tôt en pensant que l'*action painting* – telle que la pratiquait Pollock en particulier – impliquait non pas plus de peinture mais plus d'*action*. J'avais compris que Cage pouvait être utile, surtout dans le domaine des bruits que je commençais alors à employer dans

plus l'héritage de l'*action painting* et en particulier des *drippings* de Pollock, qui font de la peinture une « scène », au sens performatif du terme.

Il serait pertinent d'inscrire ce dossier dans les études comparatives de la scène artistique américaine avec les différents mouvements artistiques qui se développent dans le champ de la performance en Europe et au Japon quelques années auparavant²³. Nous pensons notamment aux nouveaux réalistes et au lettrisme en France dans les années 1950, à l'Independent Group en Angleterre, fondé en 1952 et souvent considéré comme la source du *pop art*, aux actionnistes à Vienne dans les années 1960, ou encore au Japon avec le groupe Gutai qui précède les expérimentations américaines, notamment en 1955 avec la performance *At One Moment Opening Six Holes*, Murakami Saburō traversant un écran de papier²⁴. Kaprow lui-même se réfère d'ailleurs à diverses études sur le plan international dans son article « Les happenings sont morts²⁵ ». Cependant, cette recherche comparative dépasse le propos de cette introduction, centrée sur la scène américaine, à l'instar du dossier de la TDR (seuls des artistes et des auteurs anglo-saxons sont ici publiés).

La couverture originale de ce numéro de la TDR nous paraît programmatique : une photographie en pleine page de George Maciunas, *Pigeon Event in St. Mark's Place, New York City*, recouvre les deux faces ainsi que la tranche de la couverture, représentant des pigeons sur la place Saint-Mark ; Maciunas, qui a conçu cette couverture pour ce numéro, associe deux types de phylactères aux pigeons, tantôt des bulles de parole, tantôt des bulles de pensée. La plupart des collaborateurs du numéro sont ici désignés – au recto : Kaprow, Morris, Oldenburg, Higgins, Cage, Young, Kirby ; au verso : Rainer, Yeaton, Whitman, Mac Low, Halprin, Dewey. Les concepts clefs développés dans ce dossier sont également mentionnés : « Happenings », « Gags », « Game Theater », « Action Theater », « Events », « Fluxus », « No Theater », « Activities ». De cette couverture, nous pouvons déduire que le *happening*, premier terme de la liste, englobe tous ces artistes et circonscrit un champ sémantique et conceptuel, oscillant

mes assemblages et environnements. Il va sans dire qu'il ne m'a pas découragé, et j'ai produit mon premier *happening* dans sa classe. » (Allan Kaprow, « Sur les happenings. À l'éditeur », dans le présent recueil, p. 211-212 [Tulane Drama Review, vol. 10, n° 4, été 1966, p. 281-282].) À propos de l'influence de l'*action painting* sur les *happenings* de Kaprow, voir Barbara Haskell, *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*, New York / Londres, Whitney Museum of American Art, 1984, p. 43-46.

23 D'importantes expositions rétrospectives ont rassemblé des artistes de différents pays travaillant dans le champ de la performance ; nous pensons notamment à *Hors limites : l'art et la vie 1952-1994*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994 ; et à *L'Art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille / Paris, Musée d'Art contemporain / Réunion des musées nationaux, 1996 ; Achim Hochdörfer, Wilfried Kuehn et Susanne Neuburger (éd.), *Konzept, Aktion, Sprache: Pop-Art, Fluxus, Konzeptkunst, Nouveau réalisme und Arte povera aus den Sammlungen Hahn und Ludwig*, Cologne, Walter König, 2010. Pour des études comparatives des scènes américaine, européenne et japonaise, voir Taylor Brandon, *Avant-Garde and After: Rethinking Art Now*, New York, Abrams, 1995 ; Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Post-War Years*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001.

24 Voir Ming Tiampo, *Gutai: Decentering Modernism*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2011, p. 13 ; Françoise Bonnefoy, Sarah Clément, Isabelle Sauvage (éd.), *Gutai*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1999.

25 Voir Allan Kaprow, « Les happenings sont morts : longue vie aux happenings ! » [1966], in *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 90.

entre le jeu, l'événement, l'action, le théâtre et sa négation. Précisons encore que la plupart de ces termes renvoient à des catégories d'œuvres associées à divers artistes, comme *event* pour George Brecht, *happening* pour Allan Kaprow, ou encore *action theater* pour Ken Dewey et *activities* pour le Judson Dance Theater, collectif dans lequel Yvonne Rainer est fortement impliquée. Or, selon l'hypothèse de Kirby, le *happening* relève d'une forme de théâtre renouvelée, qu'il désigne justement comme « le nouveau théâtre »²⁶. C'est donc une forme de théâtralité qui redéfinit les fondements mêmes du théâtre, où le terme d'*action* joue un rôle déterminant et rassemble, à travers un même champ lexical, le *happening*, l'*event* et les *activities*. En ce sens, le *happening* est très proche des performances du groupe Fluxus (dont on attribue souvent la fondation à Maciunas en septembre 1962 à Wiesbaden, à l'occasion du Fluxus Internationale Festspiele neuster Musik), qui s'oppose à l'institutionnalisation de l'art et qui revendique comme gestes « artistiques » le gag, le jeu, le hasard et d'autres formes d'actions improvisées dans la postérité des mouvements dada.

La singularité de ce dossier de la TDR repose donc sur l'articulation entre des textes théoriques, des entretiens d'artistes, des scripts et des descriptions de pièces. De plus, les participants eux-mêmes proviennent de disciplines artistiques diverses, comme le théâtre, la littérature, la musique, la danse et les arts plastiques. À la suite des textes théoriques de Kaprow, tels que l'essai sur Pollock déjà mentionné, « Les happenings sur la scène new-yorkaise²⁷ » de 1961, ou encore l'entretien « A Statement » publié en 1965 dans l'anthologie *Happenings*²⁸, Kirby et Schechner sont les premiers à proposer dans ce numéro une définition précise du *happening*, qui diffère nettement de celle de Kaprow (nous y reviendrons). Selon Kirby, le *happening* est « une forme de théâtre composée délibérément dans laquelle divers éléments alogiques, comprenant des performances non matricielles, sont organisés selon une structure compartimentée²⁹ ». Dans le texte qui conclut le dossier, intitulé précisément « Happening », Schechner souligne les deux enjeux principaux de ces pratiques : l'inscription du *happening* dans l'espace de la rue et l'invention d'un nouveau schème perceptif³⁰. Les définitions de Kirby et de Schechner, malgré leurs différences, prétendent englober l'ensemble des scripts et des performances d'artistes, d'écrivains ou de compositeurs publiés dans ce numéro, à l'instar des contributions de Claes Oldenburg, Robert Whitman, Dick Higgins, le ONCE Group, Allan Kaprow, Ken Dewey ou encore Paul Sills. Selon Kirby, ces performances se démarquent du champ des arts visuels et renouvellent les pratiques théâtrales, en les déplaçant vers un espace « mixte » qu'il désigne

26 Sur la performance et le nouveau théâtre aux États-Unis, voir aussi la traduction d'une série d'essais de Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit.

27 Allan Kaprow, « Les happenings sur la scène new-yorkaise », in *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 46-56 [« Happenings in the New York Scene », in *Art News*, vol. 60, n° 3, mai 1961, p. 36-39].

28 Allan Kaprow, « A Statement », in Michael Kirby (éd.), *Happenings. An Illustrated Anthology*, op. cit., p. 44-52.

29 Michael Kirby, « Happenings. Une introduction », dans le présent recueil, p. 223 [« Introduction », in *Happenings. An Illustrated Anthology*, op. cit., p. 21].

30 Richard Schechner, « Happening », dans le présent recueil, p. 207-209 [« Happening », in *Tulane Drama Review*, op. cit., p. 229-232].

à travers la notion communément partagée dans les années 1960 d'*environnement*. Ainsi, Kirby et Schechner intègrent dans le champ du « nouveau théâtre » un ensemble de pratiques, qui sont habituellement présentées dans des lieux extérieurs à la scène théâtrale, comme les galeries, les espaces d'art alternatifs, mais aussi des caves, des boutiques, des piscines, des rings de boxe, etc.

De plus, ce numéro contient deux entretiens importants, l'un de John Cage par Michael Kirby et Richard Schechner, l'autre d'Ann Halprin par Yvonne Rainer. Cage revient ainsi sur sa célèbre performance de 1952 au Black Mountain College³¹, *Untitled Event*³², très vite considérée par les artistes et les critiques comme le premier *happening*, même si à notre connaissance Cage n'emploie pas ce terme avant la généralisation de son usage par Kaprow³³. Dans cet entretien, Cage se démarque ouvertement de la position de Kirby, selon laquelle le *happening* implique toujours une intention délibérée. Cage revendique l'indétermination³⁴, le hasard ou l'aléa, et affirme que le théâtre peut se retrouver aussi bien dans un concert que dans n'importe quel événement public. Il n'y a donc aucune raison de distinguer spécifiquement le *happening* de l'*event*, ces deux pratiques s'apparentant à de nouvelles formes de « pièces de théâtre » [*theater pieces*]. Quant à Ann Halprin, chorégraphe qui fonde en 1959 le San Francisco Dancers' Workshop (où travaillent entre autres les danseuses et chorégraphes Trisha Brown, Simone Forti et Yvonne Rainer, mais aussi les artistes John Cage et Robert Morris), elle affirme dans son entretien avec Rainer que sa pratique chorégraphique repose sur l'improvisation et les réactions kinesthésiques à l'environnement³⁵. Son propos porte moins sur le *happening* que sur un renouvellement de la chorégraphie, cette dernière cherchant à atteindre des « zones d'inconscience » pour libérer le corps des stéréotypes et des conventions de la danse traditionnelle et moderne. Cette articulation entre le *happening* et la danse « orientée par l'action » est approfondie dans deux autres contributions. Dans son propre texte³⁶, Yvonne Rainer

31 Voir Martin Duberman, *Black Mountain College: An Exploration in Community*, New York, E. p. Dutton, 1972.

32 Voir William Fetterman, *John Cage's Theater Pieces. Notations and Performance*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1996, p. 97-104.

33 Mais jamais sans évoquer une certaine réserve : « Lorsque je vais à un « happening » qui me semble régi par une intention, je pars en disant que cela ne m'intéresse pas. Aussi, je n'ai pas aimé que l'on me dise, dans *18 Happenings in 6 Parts*, d'aller d'une pièce dans une autre. Car bien que je ne sois pas engagé dans la politique, j'ai en tant qu'artiste une certaine intuition du contenu politique de l'art et il ne contient pas la police. » (John Cage, « La salive », in *Le Théâtre 1968.1*, Paris, Christian Bourgois, 1968, repris dans Jean-Yves Bosseur, *Le Sonore et le visuel, Intersections musique / arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis Voir, 1992, p. 76 ; texte cité par Olivier Lussac, *Happening & Fluxus*, op. cit., p. 190-191.)

34 En 1958, à Darmstadt, John Cage donne une conférence intitulée « Indétermination ». Il reproduit plusieurs fois la même phrase, qui ouvre la conférence : « Ceci est une conférence sur la composition indéterminée relativement à son exécution », texte repris dans *Silence. Conférences et écrits*, traduit par Vincent Barras, Genève, Éditions Héros-Limite, 2003, p. 39-46. [*Silence. Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 35-40].

35 « Yvonne Rainer interviewe Ann Halprin », dans le présent recueil, p. 141-161 [« Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin », in *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, p. 142-167].

36 Yvonne Rainer, « Notes rétrospectives sur une danse pour 10 personnes et 12 matelas intitulée *Parts of Some Sextets (Parties de quelques sextuors)*, interprétée au Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut) et à la Judson Memorial Church de New York en mars 1965 », dans le présent recueil,