

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

14 | Hiver | 2025

Défaire les histoires disciplinaires : frictions et appropriations réciproques
entre théâtre et performance (de 1950 à nos jours)

Conflictualités situées : le théâtre comme objet de discorde sur les scènes new- yorkaises du happening (1959-1966)

*Situated conflictualities: the theater as object of conflict on the New York
scenes of happening (1959-1966)*

Nicolas Fourgeaud

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2413>

DOI : 10.54563/demeter.2413

Référence électronique

Nicolas Fourgeaud, « Conflictualités situées : le théâtre comme objet de discorde
sur les scènes new-yorkaises du happening (1959-1966) », *Déméter* [En ligne], 14 |
Hiver | 2025, mis en ligne le 30 janvier 2026, consulté le 01 février 2026. URL :
<https://www.peren-revues.fr/demeter/2413>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

Conflictualités situées : le théâtre comme objet de discorde sur les scènes new-yorkaises du happening (1959-1966)

Situated conflictualities: the theater as object of conflict on the New York scenes of happening (1959-1966)

Nicolas Fourgeaud

PLAN

Cage, Pollock et Artaud : nœuds généalogiques et jeux de réception dans les premiers discours américains sur le happening

Le théâtre dans les discours théâtrophiles du happening new-yorkais : une catégorie large et plastique

TEXTE

« I no longer see the distinction between theater and visuals arts very clearly ... distinctions I suppose are a civilized disease.... » Claes Oldenburg, 1960-1962.

« Even the best of the traditional theater is no longer found on Broadway but at the Judson Memorial Church, some miles away » Dick Higgins, 1966²

- 1 Pour introduire ce travail sur la charge conflictuelle dont est porteur le terme « théâtre » dans les réseaux artistiques new-yorkais entre la fin des années 1950 et 1965-1966³, je commencerai par poser une banalité : ces réseaux d'artistes et de critiques, où dominant de jeunes hommes passés par l'université et par des formations supérieures en art, furent matriciels pour la mise en circulation de l'opposition

symbolique entre « happening » et « théâtre ». Si cette banalité a un intérêt, c'est parce qu'elle possède un fond de « vérité⁴ » : elle fait miroiter la « vérité » produite par une certaine grammaire de l'art à laquelle on associe souvent le nom d'Allan Kaprow qui a fini par être instituée au détriment d'autres historiographies. Cette « vérité » qui a fini par servir le travail de légitimation de l'écosystème des arts de l'action a aussi gommé la complexité des liens existant entre happening et théâtre, et la plasticité du terme « théâtre » lorsqu'il est utilisé par les praticien·ne·s des scènes happening.

- 2 Faut-il alors inverser la situation et postuler l'existence de denses réseaux d'échange entre arts visuels et théâtre, que l'histoire des vainqueurs aurait effacée ? La situation me paraît tout autre : s'il y a bien des interactions entre arts visuels et théâtre⁵, il me paraît surtout indispensable de reconnaître que le circuit happening a généré sa propre sphère de débats sur le théâtre. Réviser l'historiographie du happening ne reviendrait donc pas tant à faire apparaître la sphère du théâtre institutionnel sur la carte qu'à décrire les conflits dispersés et sans véritable front commun qui engagent le théâtre dans la sphère des arts visuels. Ces conflits sont multiples et souvent hybrides : ils touchent aux généalogies du happening, à l'extension du champ du théâtre, aux étiquettes ou aux définitions des pratiques artistiques. C'est dans ces cadres et à travers ces conflits que prennent forme une constellation d'imaginaires, théâtrophiles et théâtroclastes tout à la fois. Si ces imaginaires se performant bien sûr à travers les œuvres, nous avons quant à nous choisi de nous intéresser ici en priorité aux discours. Non que ceux-ci soient plus clairs que les œuvres : bien souvent, ils sont au contraire plutôt flottants, irrigués par des idiolectes artistiques et attachés à des situations d'énonciation complexes. Simplement, à ce stade de notre enquête, les discours nous semblent plus à même de mettre en avant la complexité des positions et des grammaires de l'art en présence.
- 3 Ma première partie me conduira à circuler en amont et en aval de l'année 1959, l'année où le terme « happening » fait une entrée timide dans la boîte à outils des arts visuels, dans une publication assez confidentielle de l'artiste Allan Kaprow⁶. J'essayerai de montrer le caractère instable de l'appareil généalogique progressivement mis en place par les acteurs du happening pour construire l'intelligibilité historique de leur projet artistique. En effet, les figures composant

cet appareil (John Cage, Jackson Pollock, Antonin Artaud) vont autant rassembler que diviser. Tout à la fois repères communs et opérateurs de conflictualité, les polarités que vont constituer Artaud, Cage et Pollock nous permettront de repérer comment se dessinent des lignes de force et de fracture autour des enjeux du théâtre dans ce premier monde du happening.

- 4 Pour « réviser » l'historiographie autorisée, il faut bien sûr faire ressortir les modèles théâtrophiles, mais sans manquer comment ces modèles ont tous, sans exception, été formulés en dehors du champ institutionnel du théâtre et sans projet de le rejoindre. Les poches théâtrophiles du circuit happening vont en effet souvent produire une critique sans pitié du théâtre, visant le fixisme de ses dispositifs technico-artistiques, et ses auteurs et metteurs en scène, même les plus « avant-gardistes » (le Living Theater par exemple). J'essaierai de déplier les complexités de ces positions dans ma seconde partie, qui, elle, courra jusqu'aux années 1965-1966. Ce *terminus ad quem* m'a semblé plus évident que le brûlot moderniste de Michael Fried sur la théâtralité de la peinture et de la sculpture contemporaine⁷. 1965–1966 correspond en effet à la première salve de publications sur l'histoire du happening⁸, et ces premiers bilans historiques et esthétiques me semblent indiquer, bien mieux que la thèse monolithique de Fried, la disparité des rapports au théâtre des acteurs du happening dans une époque qui est encore celle d'« avant » la performance⁹, et où le terme de « théâtralité » n'est résolument pas le nœud de la discorde.

Cage, Pollock et Artaud : nœuds généalogiques et jeux de réception dans les premiers discours américains sur le happening

- 5 Cage, Pollock et Artaud sont les trois modernes omniprésents dans les textes ou déclarations des artistes, critiques d'art ou historiographes lié-e-s à l'espace du happening new-yorkais des années 1950 et 1960. S'il faut attendre le début des années 1960 pour que la critique d'art commence à instituer cet appareil généalogique

quelque peu disparate¹⁰, ces trois figures constituent très tôt, ensemble ou séparément, des repères ou des embrayeurs dans les discours des artistes new-yorkais.e.s du circuit du happening. Cage, Pollock et Artaud ont en commun d'offrir des matériaux et des pistes liées au théâtre tout à la fois suffisamment précis et « sous-déterminés¹¹ » pour être stimulants... et irriguer à la fois les positions théâtrophiles et théatroclastes. Observer les adhésions, les contestations, les prélèvements et les réappropriations de ces trois figures, c'est observer comment les uns et les autres dessinent leur propre carte du théâtre, de ses limites, de ses contradictions et de ses possibilités.

- 6 Les jeux d'appropriation de la boîte à outils cagienne ont été évidemment centraux dans la construction d'une partie du champ du happening, et ils éclairent, à leur manière, une partie des conflictualités liées au théâtre dans le micro-réseau new-yorkais. Si on le compare à Artaud et Pollock, le compositeur américain jouit d'un double privilège : il est encore bien vivant, et il aura dans les années 1940 et 1950 des fonctions d'enseignement aux États-Unis qui vont le mettre au contact de générations plus jeunes — notamment au Black Mountain College (Caroline du Nord) à partir de 1948, puis, plus tard, entre 1956 et 1958, à la New School for Social Research à New York, où sa classe de composition sera notamment suivie par George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen ou encore Allan Kaprow. Assez tôt dans les années 1950, cette grande figure de l'intercession et de la sociabilité va faire du théâtre un mot-clé, mais sans se référer à aucun élément de répertoire — les spectacles pour lesquels Cage a déclaré un peu d'intérêt se comptent d'ailleurs sur les doigts d'une main, comme le rappelle Marjorie Perloff¹². Le compositeur se nourrit plutôt des expériences musicales d'Erik Satie et de l'art des bruits du futuriste italien Russolo¹³ pour penser la mise en exposition des formalités du concert (4'33, 1952) ou des opérations de l'instrumentiste (*Water Music*, 1952). Pour le compositeur américain, le théâtre est surtout un mot-parapluie qui désigne à la fois ce qui constitue le cadre ou le fond de la musique, les actions qui l'accompagnent, mais aussi les bruits et les sons contre quoi elle se fait entendre et qu'il souhaite faire écouter. « La musique est une partie du théâtre. [...] Le théâtre, ce sont toutes les différentes choses qui ont lieu en même temps », déclare-t-il dans une conférence-performance de 1954¹⁴.

Derrière cet intérêt pour la simultanéité qui évoquera peut-être le fameux *Untitled* (1952) performé au Black Mountain College, il faut aussi entendre que théâtraliser la musique, c'est se donner la possibilité de fonder un rapport tout à la fois actif et contemplatif à l'environnement sonore. Ajoutons encore que dans la grammaire cagienne des années 1950, le théâtre est aussi un art qui se rapproche plus de la nature que la musique¹⁵, et qu'il échappe aux catégories (« Mais ce n'est ni une conférence ni de la musique ; c'est, nécessairement, du théâtre : Quoi d'autre ? ») ainsi qu'à l'intention de l'artiste (l'action d'un son est « théâtrale [...], inclusive et intentionnellement non délibérée¹⁶ »). Le compositeur américain dessine une idée très atmosphérique du théâtre comme interface qui permet aux spectateur·rice·s de saisir activement des processus sonores ou visuels exogènes à l'art, mais à *partir du cadre de l'art*.

- 7 Si cette manière de faire du théâtre un outil reste prégnante chez Cage dans les années 1960¹⁷, les cercles d'artistes visuels immédiatement associés à lui ne s'en saisissent pas comme d'un étendard¹⁸. Après la New School, Cage va surtout être revendiqué par les uns et les autres comme celui qui a symboliquement autorisé des formes nouvelles du travail artistique appuyées sur des scripts d'action ou des partitions ouvertes, permettant une implication du récepteur et/ou de celui·celle qui met en œuvre¹⁹. À cette critique de l'autorité de la notation et de l'intention surdéterminante de l'auteur·rice, le cercle des jeunes post-cagiens va agglomérer des jeux de langage et des éventails d'opérations assez différentes. Par exemple, avant même l'émergence de Fluxus, Dick Higgins développe de nombreux travaux situés à la croisée du théâtre conventionnel (distinction salle/scène ; usage de personnages résiduels) et de l'héritage cagien (mise en œuvre de procédures basées sur l'indétermination et la prise de décision de l'interprète)²⁰. Higgins revendique avoir été « en accord avec la plus grande part de l'esthétique de Cage, mais pas avec son goût »²¹. Différemment, le poète Jackson MacLow (qui connaît alors Cage depuis plusieurs années) appliquera les méthodes de l'indétermination au théâtre à partir de 1960, sans en faire pour autant son format de référence. Il déploie en fait une pratique fondamentalement intermédiaire qui implique (voire imbrique) le dessin, la danse, la poésie et évidemment le texte²². C'est peut-être George Brecht avec ses *events* (1959/1960) qui réinvestira le plus radicalement l'idée

que l'art consiste à cadrer la vie ordinaire – objets ou gestes – et à ouvrir des possibilités d'action inédites au récepteur. Pourtant, ce fervent des cours de la New School ne revendique pas le théâtre comme jeu de cadre et opérateur cognitif, sauf peut-être dans un texte très laconique de 1964 où apparaît l'idée shakespearo-cagienne du monde comme théâtre²³. Kaprow, enfin, est assez à part, car, parmi ceux qui ont suivi les cours à la New School, lui seul bataille avec la figure du compositeur : il souhaite en effet ménager aux happenings une place spécifique dans l'Histoire²⁴. Il conteste les « chance operations », trop complexes à son goût²⁵, utilise le modèle cagien du théâtre sans le citer (voir dès 1958, « Notes on the Creation of a Total Art »), et finit par déclarer à la fin des années 1960 qu'il serait arrivé tôt ou tard à faire converger processus ordinaires et processus artistiques, avec ou sans Cage²⁶.

- 8 La geste pollockienne est aux antipodes de la masculinité et de la posture sociale d'un Cage²⁷. Elle va pourtant elle aussi connaître de multiples retombées dans l'art de la fin des années 1950. Elle nourrit d'abord les pratiques de l'assemblage et du *junk* des jeunes artistes américaine.s, mais, surtout, elle va devenir le modèle et le repoussoir du happening avec l'article mythique de Kaprow « The Legacy of Jackson Pollock » (*Artnews*, octobre 1958). Dans ce texte très lu par la jeune génération, Kaprow circonscrit le périmètre du happening sans encore avoir recours au contre-modèle du théâtre : pour l'instant, il préfère parler de l'importance de la triangulation artiste/spectateur/monde extérieur. Surtout, à cette étape de sa production critique, c'est moins le cadre d'action du théâtre que celui du rituel qui semble retenir l'artiste, sans que l'on sache trop s'il en fait un modèle ou un anti-modèle. D'après Kaprow, la geste pollockienne est tiraillée entre le modèle traditionnel de la peinture tournée vers l'objet, le contrôle et la composition, et un modèle du geste rituel qui abolirait les limites entre l'œuvre et le monde. Le rituel, s'il permet de casser le cadre de l'art, semble toutefois achopper sur ce qui intéresse l'inventeur du *happening* : « our everyday life ». De fait, dans « The Legacy... », Kaprow décrit plutôt le rituel comme une pratique appartenant à un temps révolu, lointain, avec possiblement un sous-texte contre les mythologies primitivistes dont se nourrissaient encore les expressionnistes abstraits à leurs débuts. Si l'on se fie à cette lecture du texte de 1958, Kaprow veut avant tout laisser la place

à des modalités d'action résolument inscrites dans la contemporanéité, celles-là mêmes qu'il décrit dans le célèbre éloge de la 42e rue qui figure à la fin du texte. L'effet Pollock dure chez Kaprow (dans les textes en tous cas) jusqu'aux environs de 1961 dans un article à la tonalité assez existentialiste, si ce n'est romantique, où l'artiste propose tout à la fois d'intégrer le happening dans un concept élargi du théâtre dérivé des « rites of American action painting », et de séparer clairement happening et théâtre (autour des enjeux de scène, texte, mots, répétabilité et rapport au hasard)²⁸. L'effet Pollock est un agent clé de cette opération, puisque, selon Kaprow, c'est l'énergie primitive dérivée du peintre expressionniste abstrait qui repousse les dévots du théâtre loin du happening.

9 Mais il y a encore d'autres Pollock dans le circuit du happening en ce début des années 1960, Claes Oldenburg fantasme un Pollock adipeux et sexuel²⁹ qui lui sert à contester le tropisme anti-expressionniste et anti-objet de Cage et de ceux qu'il nomme la « Jersey School », et dont font partie Kaprow et Brecht³⁰. Dans un genre résolument différent, Michael Kirby va inventer au milieu des années 1960 un Pollock proche des arts du temps dans le but d'associer le happening au champ du « nouveau théâtre » américain, plutôt qu'à celui des arts visuels. Ce Pollock, comme le modèle cagien du théâtre, doit servir à repousser le modèle du happening défini comme collage ou assemblage. Je mentionnerais encore une dernière forme, sans doute plus souterraine, prise par l'effet Pollock. À partir du milieu des années 1960, Kaprow et Kirby me paraissent tous deux essayer de reconfigurer le modèle ritualiste-primitiviste dérivé de l'action painting en injectant dans le terme de « rituel » la sociologie interactionniste d'un Erving Goffman³¹. Simplement, là où Kaprow veut appuyer sur l'importance des pratiques sociales ordinaires pour flouter les frontières entre l'art et la vie, Kirby, lui, avec sa fameuse théorie des « non-matrixed situations », veut surtout souligner comment les actions artistiques « non matricées » sont l'avenir du théâtre américain. Et c'est à cette tâche qu'il s'attèlera dans un numéro désormais célèbre de la *Tulane Drama Review* en 1965.

10 Pour achever de complexifier notre carte, il faut encore faire place à une autre grammaire néo-primitiviste : le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. Si Artaud est loin d'être inconnu des cercles de la littérature *beat*³², il faut attendre 1958 pour que *Le Théâtre et*

son *double* arrive dans les librairies américaines dans la traduction de Mary Caroline Richards — soit vingt ans après l'original, et plusieurs années après la mise en chantier de la traduction. Le texte, que Cage lisait en 1951 au moment de composer *Music of Changes* (1951) et qui aurait nourri *Untitled (Theater Piece)* de manière impressionniste³³, vient donc s'inscrire, à la publication, dans un réseau social, des problématiques et des formes du travail artistique qui n'existaient pas à l'époque du début de la traduction. Mais le plus important ici c'est que le circuit du happening américain va soumettre les idées du français à des formes de « lectures-artiste³⁴ » décorrélées de toute idée de « correction » — le peu de réalisations attachées au théâtre de la cruauté ne faisant qu'encourager cette tendance³⁵. Artaud va notamment se retrouver associé par les artistes américains aux stratégies de l'assemblage et du collage ou à la pop culture. Chez Higgins, par exemple, le « manifesto theater³⁶ » du français va se retrouver imbriqué avec les héritages cagiens et marinettiens³⁷. Chez Oldenburg (qui avoue avoir lu Artaud plutôt de loin³⁸), ce sera avec les formes du théâtre populaire et la peinture de Dubuffet. De son côté, Carolee Schneeman agence le texte français avec la danse d'inspiration Judson, l'expressionnisme abstrait, le psychanalyste Wilhelm Reich, la philosophe Simone de Beauvoir et des reliquats de langage cagien³⁹. À la même époque, le cinéaste *underground* Jack Smith, diffuse les enregistrements d'Artaud dans certaines des projections performées de son cinéma orientaliste queer. Et si toutes ces associations pourraient laisser accroire à une sorte de postmodernisme avant l'heure, ce n'est le cas ni chez Smith, ni chez Oldenburg, qui, tous deux, continuent de défendre l'art pour l'art et maintiennent en vie des résidus de pensée moderniste⁴⁰. Le Artaud des historiographes est tout aussi polymorphe que celui des artistes, tant les agendas varient d'un-e auteur-riche à l'autre. Ainsi, Susan Sontag, dans un des premiers textes de critique d'art sur le happening (1962), inscrit les pratiques américaines de l'action dans le sillage d'une vaste tradition « surréaliste » du choc et de la violence non exclusivement théâtrale, mais où Artaud tient une place centrale : le théâtre de la cruauté est ainsi dissocié du champ du théâtre *stricto sensu*, ce qui permet à Sontag de couper le happening du théâtre textocentriste, et donc, selon elle, du théâtre tout court. Différemment, lorsque Dick Higgins se saisit d'Artaud dans *Postface* (1964), c'est pour défendre l'idée d'un théâtre qui ne cherche pas à intégrer l'espace du théâtre

institutionnel, trop commercial, caricatural dans ses stratégies, et profondément narcissique selon lui⁴¹. Enfin, lorsque Kirby construit sa grande généalogie du happening en 1964, il utilise Artaud de la même manière qu'il avait utilisé Cage et Pollock : pour contrebalancer les modèles du happening issus des arts visuels. Mais, avec Artaud, il cherche aussi à reconstruire une nouvelle histoire du théâtre où les avant-gardes ont droit de cité et dans laquelle le happening puisse être intégré. Cet édifice semble très fragile lorsqu'il est mis à l'épreuve des faits : lors de la première occurrence de la pièce *Sunnyside Garden* de Dick Higgins, Kirby note que l'insistance des performers sur les « effets physiques » (« physical effect ») au détriment des ressources de « l'acting » fit pencher l'ensemble du côté du happening plus que du côté du théâtre⁴². Même au théâtre du corps et de la cruauté, le théâtre semble pouvoir disparaître dans le happening.

Le théâtre dans les discours théâtrophiles du happening new-yorkais : une catégorie large et plastique

- 11 Le territoire des théâtrophiles n'est pas plus facile à décrire que les pratiques de la généalogie. Ce n'est pas un lieu, pas plus qu'un journal, une association ou un réseau. Dans ce monde de l'art new-yorkais, la sociabilité entre artistes est vive, et si des groupes ou des constellations se dessinent, les artistes sont pour beaucoup interconnectés et profitent souvent des réseaux les uns des autres sans que le théâtre conduise à des schismes ou à des dissensus qui fractureraient les rapports sociaux⁴³. Un point de recherche évident ici est celui des croisements entre réseaux du théâtre et réseaux de l'art. Par exemple, le Living a eu des rapports privilégiés avec Jackson Mac Low, inscrivant certaines de ses pièces à leur programme ; les cercles post-cagiens peuvent aussi ponctuellement apparaître sur la scène du Living (voir le *Concert of New Music* du 14 mars 1960, avec Higgins, Mac Low, Brecht, Kaprow...). Néanmoins, si l'on en croit Judith Malina elle-même, il n'a pas été facile pour elle de faire coexister sa pratique de metteuse en scène avec les recherches cagiennes de Mac Low — un témoignage que l'on pourrait compléter avec les analyses de

Judith Rodenbeck sur les divergences entre les enjeux esthétiques du Living et ceux du circuit des arts visuels⁴⁴. Quant à la présence du cercle post-cagien sur la scène du Living, je crois qu'il n'est pas très risqué d'affirmer que la scène était pour l'essentiel de ces cercles, surtout un lieu parmi d'autres pour se produire en public, à côté des galeries, des cafés et des lofts notamment. Même chez les théâtrophiles, on va le voir, c'est sans doute moins la scène qui définit le théâtre que des imaginaires du spectacle populaire, loin des formes de l'avant-garde théâtrale contemporaine ou même de la tradition moderne pourtant nourrie par des formes populaires. Et lorsque, comme chez Hansen ou Higgins, surnagent ponctuellement des reliquats d'une culture théâtrale autre que celle évoquée jusqu'à présent, ils sont noyés dans un agencement de ressources totalement exogènes à la tradition théâtrale⁴⁵.

- 12 Des positionnements idiosyncrasiques, souvent vagues ou généralistes, et des discours rarement systématiques sur le théâtre lui-même dominant le territoire des théâtrophiles et lui confèrent une grande complexité. Pour les artistes qui s'en revendiquent, le théâtre est le plus souvent un mot simple, « un point de départ » (« a point of departure »), pour parler comme Bonnie Marranca⁴⁶. Différemment, une formule de Kirby résume assez bien le flou consubstantiel aux débuts du happening : « Happenings did not develop out of a clear-cut, intellectual theory about theatre and what it should or should not be⁴⁷ ». Les définitions des artistes théâtrophiles témoignent chacune à leur manière de cette absence de fondation, et certainement aussi parfois de l'absence d'inclination théorique des uns ou des autres : pour le Higgins de 1958, le théâtre est un art de la communauté et le « common denominator of all the arts⁴⁸ » ; Oldenburg, un peu plus tard, n'essaye pas de définir le théâtre, mais plus simplement son « personal theater », et c'est le rapport des humains aux objets qui en constitue la cheville centrale : « My theatre, which may be called the theatre of the real or the theatre of the object, is a meeting place of realistic and subjective nature whose sentimental representation is juxtaposed with non-sentimental. A theater of action or of things (people too regarded as things)⁴⁹ ». Pour Robert Whitman, enjoint de définir sa pratique par Kirby en 1964, le théâtre est un art qui prend du temps, et le temps est semblable à n'importe quel autre matériau ; d'ailleurs le théâtre peut commencer « when the sun goes

down, night falls, the stars come out, and people imagine what the constellations are⁵⁰ ». Hansen, lui, en 1965, dans son style très oral et antisystématique, passe plutôt par des déclarations manifestaires pour exemplifier ce qu'il attend du théâtre : « I personally want a theater with the urgency and truth of a child crying at night⁵¹ ».

- 13 Bien sûr, comme sur une médaille, chacune de ces définitions possède un revers où l'on trouve soit un anti-modèle, soit un travers du théâtre institutionnel, avec des degrés de précision très divers : Hansen s'attaque au « old fashioned theater » ou aux « conventionnal forms of theater⁵² » ; conjointement avec Higgins, il prend pour cible le théâtre-marchandise représenté par « Broadway⁵³ ». Oldenburg, lui, s'attaque au « conventional theater », miné par des formes de communication figées, et aux « dry puritan forms of the US Stage⁵⁴ ». Higgins, enfin, s'en prend en 1966 au « proscenium theater » comme résidu du XVII^e siècle et de ses idéaux d'ordre social⁵⁵. À la même époque, dans un célèbre entretien avec Schechner et Kirby (1965), Cage prononce des mots qui pourraient parfaitement résumer l'état d'esprit de la génération du happening : « The difficulty with theater as I see it, is that it has – because of the complexity involved and probably because of the economies – tended to close the circle around it rather than to open it out ». Il ajoute plus loin : les « theater people » sont « a form of museum⁵⁶ ». Plus largement, pour le circuit du happening, le théâtre, c'est aussi le mépris du monde du théâtre pour le happening, même chez des acteurs sociaux censés s'intéresser au théâtre Off Broadway⁵⁷. Le théâtre pour le circuit du happening, c'était aussi parfois des approches académiques périmées, si l'on en croit le témoignage de Robert Whitman qui raconte avec humour comment le grand spécialiste du théâtre Frances Fergusson analysait encore, à la fin des années 1950, le théâtre français contemporain en s'appuyant sur Aristote⁵⁸.

- 14 Quoi qu'il en soit, la grammaire du théâtre sert aux un·e·s et aux autres à forger des étiquettes qui permettent notamment de contourner le fameux mot de happening tellement lié à la personne de Kaprow. Ces étiquettes, qui arrachent le mot théâtre à son champ institutionnel, fonctionnent par agrégation, adjectivation, substantification... : Chance Theater (Higgins), Ray Gun Theater (Oldenburg), Theater Piece (Whitman), Kinetic Theater (Schneeman) ou « milieu play », « blank play », « problem-play in milieu form » chez Dick

Higgins encore⁵⁹ — Jackson Mac Low, loin de ces complexités, se contentera de « play ». Quant au plus général, « painter's theater », il est plutôt utilisé par la critique⁶⁰. Si certains comme Oldenburg ou Dine n'hésitent pas à contester la terminologie de Kaprow⁶¹, d'autres, comme Higgins, préfèrent donner l'impression de s'abstraire de la querelle sémantique : « I call my pieces « Event Theatre », but Allan Kaprow called them Happenings and I'm not interested enough in semantics to quarrel⁶² ». Le peintre et sculpteur Red Grooms, quant à lui, s'en tire par une jolie pirouette lorsqu'il est questionné par Kirby : « Now to the delicate word "Happenings". In prehistoric times when I put on my play the Burning Building, I was groping in the dark without that valuable word. Therefore, I must humbly bow to M. Allan Kaprow for the total invention of the word ; and look with awe at the repercussions that it has caused⁶³ ». Le rôle de ces catégorisations est bien sûr de produire de la différence, de fragmenter le champ des arts de l'action dans une logique de distinction artistique et pratique⁶⁴. Mais ces étiquettes, en raison du peu de discours critique auxquelles elles sont liées, sont sans doute tout autant utilisées par les artistes pour leur force déclarative, voire performative : elles font exister le terrain qu'elles désignent, sans autre forme de procès — ou plutôt elles l'annoncent et le laissent imaginer à qui voudra. Une partie de ces étiquettes va s'éteindre au milieu des années 1960 avec le retrait d'Oldenburg ou d'autres membres du réseau happening, précisément à l'époque où Kirby et Kaprow imposent le terme « happening » avec leurs ouvrages historiographiques — l'un en proposant de nommer toutes les formes d'art de l'action « happening » et en ramenant le happening du côté du théâtre, l'autre en l'en distinguant.

- 15 Sans trop de surprise, le tropisme théâtrophile du circuit happening va souvent chercher ses matrices du côté des cultures populaires américaines, déjà omniprésentes dans les pratiques du collage et du *junk* des années 1950. Pour aller vite, il s'agit pour une partie du circuit de faire place à des matériaux « pop », mais aussi de faire fond sur des formes mineures qui font la part belle au corps, à l'action et au non-verbal, ainsi que, devrait-on ajouter, à la distinction spectateur/performeur.euse (contrairement à la tradition du happening « à la » Kaprow). Whitman va emprunter au cirque (*American Moon*, 1960) ; Oldenburg va, lui, puiser dans les registres du comique et d'un

théâtre du travestissement et du déguisement (« disguise ») ou de la « farce pour objet » (« farce for object »)⁶⁵. Jim Dine, s'il se dénie toute compétence pour parler de théâtre (à moins que ce ne soit en raison de cela)⁶⁶, va malgré tout puiser dans la tradition très diverse du « vaudeville » (*Vaudeville Show*, 1960). Higgins, enfin, va chercher des antécédents aux gestes Fluxus dans les jeux de salon du XIXe siècle⁶⁷. Mais, loin de se cantonner exclusivement aux spectacles scéniques, cette même partie du circuit happening va aussi investir des dispositifs techniques ou médiatiques qui racontent une histoire beaucoup plus large des spectacles populaires de l'ère industrielle. Ainsi, Red Grooms mobilise les imaginaires du parc d'attractions, des dioramas, du cinéma muet (Chaplin, Keaton, Méliès) ; dans son « Poor man's theater »⁶⁸, Oldenburg se saisit du cinéma et de la photographie comme attractions foraines (*Fotodeath*) ou pratiques populaires (*Moviehouse*, 1965), mais aussi des foires internationales (« World Fair »), des musées didactiques (« Museum of Science and Industry ») et de tout un éventail de « civic spectacle(s) » – défilés militaires, majorette et pom pom girls comme dans *Fotodeath* encore. Whitman, c'est bien connu, utilise la projection cinématographique dans son travail de happening et d'installation, jusqu'à devenir au milieu des années 1960 un acteur du circuit de l'« expanded cinema ». À titre de comparaison, le très radical fluxiste George Maciunas se servira quant à lui du vaudeville ou du « music-hall » pour nourrir sa guerre contre les « arts professionnels », dont le théâtre et le happening sont à ses yeux deux représentants institués – le happening étant même parfois traité comme une sous-catégorie du théâtre professionnel⁶⁹ !

- 16 Si théâtre il y a dans le circuit happening, c'est donc, paradoxalement, souvent un théâtre du divertissement, et aussi un théâtre profondément hétéronome, lié au commerce et à l'industrie. Cette main tendue vers ces formes populaires est bien sûr une manière très avant-garde de faire pièce au modernisme, à l'idée de répertoire et de théâtre comme art autonome. L'hétéronomie des cultures de masse reste encore, dans ces années 1950-1960, un bon moyen de mettre le modernisme sur la brèche, même s'il ne faut pas écarter la présence d'une forme de nostalgie rétro chez certains de ces jeunes artistes théâtrophiles. Ce qui me semble aussi se dessiner, c'est une inclination pour ce que Dick Higgins nommera « intermedia » dans un

célèbre texte éponyme de 1966, d'ailleurs largement consacré au théâtre. Cette approche intermédiaire, en rupture avec le canon moderniste ou avec une histoire strictement disciplinaire, nourrit en fait, depuis les années 1950, à la fois les théâtrophiles de toute obédience (Cage bien sûr, le New York Audiovisual Group de Hansen et Higgins⁷⁰, ou encore Oldenburg⁷¹) et les futurs théâtrophobes (Kaprow, « Notes sur la création d'un art total », 1958 ou encore « Happenings sur la scène de New York », 1961⁷²). Elle va aussi se manifester dans les débats historiographiques du milieu des années 1960 : Hansen érige ainsi certains dispositifs spectaculaires de l'Europe moderne en antécédent des happenings ; Kirby, lui, insiste plutôt sur la dimension intermédiaire du théâtre des avant-gardes, auquel le happening serait redevable, etc. L'année de la publication du texte d'Higgins, la revue de Jonas Mekas, *Film Culture*, publie un numéro spécial, « Expanded Arts » (hiver 1966), qui contient une cartographie bien singulière des pratiques de l'action : l'« Expanded Art Diagrams » de George Maciunas⁷³. Maciunas y agence une grande partie des pratiques que nous avons évoquées ici en recourant très abondamment à la métacatégorie de théâtre et en démultipliant les étiquettes innovantes et révisionnistes (Happenings NeoBaroque Theatre, Acoustic Theatre, Events Neo-haiku Theatre...) pour englober des recherches qui vont aussi chercher du côté de la danse, de la musique...⁷⁴. Surtout, il relie chacune de ces microfamilles à une histoire « élargie » du théâtre et des spectacles qui court depuis la Rome antique jusqu'aux « Walt Disney spectacle ». Le diagramme de Maciunas atteste à la fois de l'incroyable plasticité de la catégorie de théâtre dans les néo-avant-gardes américaines des années 1960, et de l'histoire élargie des spectacles à partir de laquelle est considéré le « theatre » par ces mêmes néo-avant-gardes. Cette sorte de « broad spectrum approach » (Richard Schechner) avant l'heure continuera d'irriguer la fin des années 1960, de l'*Experiments in Art and Technology* (9 Evenings : Theatre and Engineering, New York, 1966) jusqu'à l'ouvrage culte de Richard Kostelanetz, *The Theater of Mixed Means* (1968).

BIBLIOGRAPHIE

Against Theatre. Creative Destructions on the Modernist Stage, Alan Ackerman, Martin Puchner (éd.), Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2006.

William Brisbane Dick, *Dick's One Hundred Amusement*, Something Else Press, (1879) 1967.

Eva Ehninger, « What's Happening ? Allan Kaprow and Claes Oldenburg Argue about Art and Life », *Getty Research Journal*, n° 6, 2014, p. 195-202. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/675802>

William Fetterman, *John Cage's Theater Pieces. Notations and Performances*, Londres, Routledge, 1996.

Nicolas Fourgeaud, « Archiver le happening, 1965-1966 », *Performance et Archives*, Ross Louis, Anolga Rodionoff (dir.), Paris, éditions Hermann, 2025, p. 337-360.

Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, 1967, p. 12-23.

Célia Galey, « Écriture de la performance, performance de l'écriture : intersémiotité et intermédialité de la poésie de Jackson Mac Low », *Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte*, publication électronique, 2016. URL : <https://www.abula.org/colloques/document4032.php>

Henry Geldzahler, « Happenings : Theater by painters », *The Hudson Review*, n° 4, 1965-1966, p. 581-586.

Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique* [1998], Dijon, Les Presses du Réel, 2009.

Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, New

York/Paris/Cologne, Something Else Press, 1965.

Dick Higgins, *A Book about Love & War & Death. Canto One*, New York, Something Else Press, 1965.

Dick Higgins, *Foew&ombwhnw*, New York, Something Else Press, 1969.

Dick Higgins, *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press* Steve Clay, Ken Friedman (éd.), New York, Catskill, , 2018.

Dick Higgins, *Postface*, [1964] Dijon, Les Presses du Réel, 2006.

Jill Johnston, *Marmalade Me*, [1971] New and Expanded Edition, Hanovre/Londres, University Press of New England, 1998, p. 72-78.

Branden W. Joseph, *Experimentations. John Cage in Music, Art and Architecture*, New York/Londres, Bloomsbury Publishing, 2016.

Branden W. Joseph, « Modernism without organs: Antonin Artaud », *Artforum*, 2012, p. 494-501. URL : <http://www.artforum.com/print/201207/modernism-without-organs-antonin-artaud-31958>

Branden W. Joseph, « Plastic Empathy: The Ghost of Robert Whitman », *Grey Room*, n° 25, 2006, p.64-91.

Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, [1993], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

Michael Kirby, *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York, E.P Dutton & Co, Inc., 1965.

Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means : an Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and*

Other Mixed-means Performances, New York, the Dial Press Inc, 1968.

Liz Kotz, « Post-cagean aesthetics and the "Event" score », *October*, n° 95, 2001, p. 54-89. <https://www.jstor.org/stable/779200>

Jean-Jacques Lebel et Arnaud Labelle-Rojoux, « Un virus particulièrement libertaire : retour d'exil », *Inter*, n° 43, 1989. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/46881ac>

Judith Malina, « Remembering Jackson Mac Low », *PAJ : A Journal of Performance*, mai 2005, p. 76-78.

Bonnie Marranca, « Line of thought. The Graphis Series of Dick Higgins », *PAJ : A Journal of Performance and Art*, n° 2, 2014, p. 92-95.

Mr Fluxus. A Collective Portrait of George Maciunas 1931-1978, Emmett Williams, Ann Noël (éd.), Londres/New York, Thames and Hudson, 1997.

Claes Oldenburg, *Store Days. Documents from the Store*, New York/Villefranche-sur-Mer/Frankfurt-am-Main, Something Else Press, 1967.

Performance by Artists, A. A. Bronson, Peggy Gale (éd.), Toronto, Art Metropole, 1979.

Martin Puchner, *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2006.

Judith Rodenbeck, « Madness and Method : Before Theatricality », *Grey Room*, n° 13, 2003, p. 54-79.

Carolee Schneeman. *Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, Mass./Londres, The MIT Press, 2003.

Cristina de Simone, *Proférations. Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

Susan Sontag, *Against Interpretation*, [1966], Londres, Vintage, 2001.

The Tulane Drama Review, vol. 10, n° 2, 1965.

Ubi Fluxus. Ibi Motus. 1990-1962, Milan, Mazzotta Edizione, 1990.

Robert Whitman, « Oral history interview with Robert Whitman, 2019 Oct. 21 and Nov.4 », Smithsonian Archives of American Art. URL : https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_398531

NOTES

1

2 Claes Oldenburg, *Store Days. Documents from the Store*, New York/Villefranche-sur-Mer/Frankfurt-am-Main, Something Else Press, 1967, p. 83 ; Dick Higgins, « Intermedia », (1966), *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press* Steve Clay, Ken Friedman (éd.), New York, Catskill, , 2018, p. 27. Traductions : « Je ne vois plus très clairement la distinction entre théâtre et arts visuels.... Les distinctions sont, je suppose, une maladie civi-

lisée... » ; même le meilleur du théâtre traditionnel ne se trouve plus sur Broadway, mais à la Judson Memorial Church, à quelques miles de là ».

3 Pour une approche par réseau, voir le texte de Branden W. Joseph traduit dans ce numéro.

4 J'emprunte librement ce terme au vocabulaire de Michel Foucault qui, dans *L'Ordre du discours* (1970), définit la « vérité » comme le système du vrai et du faux lié à des institutions de contrainte et de domination.

5 Pour un article pionnier sur les rapports entre circuits du happening et Living Theater, voir Judith Rodenbeck, « Madness and Method: Before Theatricality », *Grey Room*, n° 13, 2003, p. 54-79.

6 Voir Allan Kaprow, *Untitled Essay and Other Works*, New York, Something Else Press, 1967.

7 Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, 1967, p. 12-23.

8 Voir Nicolas Fourgeaud, « Archiver le happening, 1965-1966 », *Performance et Archives*, Ross Louis, Anolga Rodionoff (dir.), Paris, éditions Hermann, 2025, p. 337-360.

9 Sur l'apparition du terme dans le lexique de l'art, voir Bruce Barber, « Indexing: Conditionalism and its Heretical Equivalents », *Performance by Artists*, A. A Bronson, Peggy Gale (éd.), Toronto, Art Metropole, 1979, p. 187.

10 Voir Susan Sontag, « Happenings: an art of radical juxtaposition » (1962), *Against Interpretation*, [1966], Londres, Vintage, 2001, p. 263-274; Jill Johnston, « On the Happenings New York Scene » (1962), *Marmalade Me*, [1971] New and Expanded Edition, Hanovre/Londres, University Press of New England, 1998, p. 72-78.

11 Voir Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique* [1998], Dijon, Les Presses du Réel, 2009, p. 32.

12 Voir Marjorie Perloff, « John Cage's Living Theatre », *Against Theatre. Creative Destructions on the Modernist Stage*, Alan Ackerman, Martin Puchner (éd.), Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 133. L'unique pièce à laquelle participe Cage à cette époque est *La ruse de Méduse* d'Erik Satie (1913), un travail collectif présenté en 1948 au Black Mountain College.

13 Voir Branden W. Joseph, « A therapeutic value for city-dwellers. John Cage's early avant-garde aesthetic », *Experimentations. John Cage in Music*,

Art and Architecture, New York/Londres, Bloomsbury Publishing, 2016, p. 35-79.

14 John Cage, « 45' pour un orateur » (1954), *Silence*, [1961], Genève, Éditions Héros-Limite, 2003 p.160.

15 John Cage, « Musique expérimentale » (1957), *op. cit.*, p. 13.

16 John Cage, « 45' pour un orateur », *op. cit.*, p. 177 et « Experimental Music : Doctrine » (1955), *op. cit.*, p. 16.

17 Voir « An Interview with John Cage. Michael Kirby and Richard Schechner », *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, 1965, p. 50-72.

18 Pour une valorisation de la théâtralité à la manière de Cage, voir néanmoins Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, New York/Paris/Cologne, Something Else Press, 1965, p. 49 et Dick Higgins, *Postface*, *op. cit.*, p. 100.

19 Voir Liz Kotz, « Post-cagean aesthetics and the "Event" score », *October*, n° 95, 2001, p. 54-89. <https://www.jstor.org/stable/779200> [consulté le 13012026]

20 Pour un exemple d'une telle agglomération, voir Higgins, « The Tart, or Miss America », *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, 1965, p. 132-141. <https://doi.org/10.2307/1125240> [consulté le 13012026]

21 Higgins, *Postface*, *op. cit.*, p. 114.

22 Voir Célia Galey, « Écriture de la performance, performance de l'écriture : intersémiotité et intermédialité de la poésie de Jackson Mac Low », *Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte*, publication électronique, 2016. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4032.php> p. [consulté le 13012026]

23 Voir George Brecht, « Something about Fluxus » (1964), *Ubi Fluxus. Ibi Motus. 1990-1962*, Milan, Mazzota Edizione, 1990, p. 144. Sur Cage et Pollock, voir la postface de l'artiste à la réédition de *Chance Imagery*, New York, Something Else Press, 1965.

24 Voir la critique de Kaprow à Kirby pour avoir fait de Cage la figure centrale de l'histoire du happening : « On happening », *The Tulane Drama Review*, 1966, p. 281-283.

25 Voir Branden W. Joseph, *Experimentations. John Cage in Music, Art and Architecture*, *op. cit.*, p. 133-134.

26 Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means: an Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-means Performances*, New York, the Dial Press Inc, 1968, p. 106.

27 Voir Branden W. Joseph, « Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue », *October*, n° 81, 1997, p. 69. <https://doi.org/10.2307/779018> [consulté le 13/01/2026]

28 Kaprow, « Les Happenings sur la scène new yorkaise » (1961), *L'Art et la vie confondus* [1993], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 48 et 50.

29 Voir Oldenburg, *Store Days. Documents from the Store*, op. cit., p. 13. « I feel as if Pollock is sitting on my shoulder, or rather crouching in my pants » ; « j'ai l'impression que Pollock est assis sur mon épaule, ou plutôt qu'il est tapis dans mon caleçon ».

30 Voir Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, op. cit., p. 138. Kaprow, Brecht et Robert Watts enseignaient à Rutgers University dans le New Jersey.

31 Voir par exemple Kaprow, « Happenings identifiés comme tels » (1967), *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 118. La dimension rituelle des happenings de Kaprow a souvent été glosée par la critique.

32 Voir Cristina de Simone, *Proférations. Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 115-120 et p. 406-417.

33 Voir William Fetterman, *John Cage's Theater Pieces. Notations and Performances*, Londres, Routledge, 1996, p. 37.

34 Voir « La lecture-artiste », Centre Pompidou, publication électronique, 2018. URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cbEo6kK>. [consulté le 13/01/2026]

35 La circulation de la copie pirate de la pièce radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947) dans les réseaux transatlantiques viendra pallier à cette absence d'exemplification. Voir Jean-Jacques Lebel et Arnaud Labelle-Rojoux, « Un virus particulièrement libertaire : retour d'exil », *Inter*, n° 43, 1989. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/46881ac>

36 Martin Puchner, « Artaud's Manifesto Theater », *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2006, p. 196-208.

37 Voir par exemple Higgins, *Postface*, op. cit., p. 54 sq.

38 Voir Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, op.cit, p. 136-137.

39 Voir « Interview with Linda Montano », Carolee Schneeman. *Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, Mass./Londres, The MIT Press, 2003, p. 133 ; Joseph, *Experimentations. John Cage in Music, Art and Architecture*, op. cit., p. 14-23.

40 Voir Branden W. Joseph, « Modernism without organs », *Artforum*, 2012. URL : <https://www.artforum.com/print/201207/modernism-without-organs-antonin-artaud-31958> [consulté le 13/01/2026]

41 Higgins vise notamment Edward Albee, le Living Theater, Pirandello, Tennessee Williams... Voir Higgins, *Postface*, op. cit., p. 32. Plus loin (p. 114), Higgins souligne qu'il a lu Artaud dans la vieille édition Gallimard.

42 Kirby, « The New Theatre », *The Tulane Drama Review*, op. cit. p. 36.

43 Le genre peut, par contre, vous laisser à la porte des réseaux, livres et revues. À propos de Carolee Schneeman, voir Joseph, *Experimentations. John Cage in Music, Art and Architecture*, op. cit., p. 14.

44 Voir Judith Malina, « Remembering Jackson Mac Low », *PAJ: A Journal of Performance*, mai 2005, p. 76-78; Judith Rodenbeck, « Madness and Method: Before Theatricality », *Art. cit.*

45 Pour une référence à Bertolt Brecht, Weill et Eisler, voir Higgins, *Postface*, op. cit., p. 113 ; pour Stanislavski, voir Hansen, *A Primer of Happenings*, op. cit., p. 91.

46 Bonnie Marranca, « Line of thought. The Graphis Series of Dick Higgins », *PAJ : A Journal of Performance and Art*, n° 2, 2014, p. 92.

47 Michael Kirby, *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York, E.P Dutton & Co, Inc., 1965, p. 10. « Les happenings ne se sont pas développés à partir d'une théorie du théâtre clairement définie et intellectuelle et de ce qu'il devrait être ou pas ».

48 Voir Higgins, « Toward An Abstract Theater » (1958), *Foew&ombwhnw*, New York, Something Else Press, 1969, p. 169. « le dénominateur commun de tous les arts ».

49 Oldenburg, *Store Days*, op. cit., p. 79 et 80. « Mon théâtre, qui pourrait être appelé le théâtre de la réalité ou le théâtre de l'objet, est un lieu de rencontre d'une nature réaliste et subjective dont la représentation sentimentale est juxtaposée avec du non sentimental. Un théâtre d'action ou de choses (les gens aussi considérés comme des objets ».

50 Voir le « statement » de Whitman dans Kirby, *Happenings*, op. cit., p. 134-136. « quand le soleil se couche, que la nuit tombe, que les étoiles sortent, et que les gens imaginent ce que sont les constellations ».

51 Hansen, *A Primer of Happenings*, op. cit., p. 87. « À titre personnel, je veux un théâtre qui ait l'urgence et la vérité d'un enfant qui pleure la nuit »

52 *Ibid.*, p. 6. « théâtre démodé » ; « les formes conventionnelles du théâtre »

53 *Ibid.*, cit., p. 6, p. 56-57; Dick Higgins, « Intermedia », op. cit., p. 27. Schechner, lorsqu'il prend la direction de la *Tulane Drama Review* (1962), fait lui aussi du théâtre commercial de Broadway sa cible privilégiée.

54 Oldenburg, *Store Days*, op. cit., p. 81 et 83. « le théâtre conventionnel » ; « les formes puritaines sèches de la scène US »

55 Higgins, « Intermedia », op. cit., p. 26.

56 « An Interview with John Cage. Michael Kirby and Richard Schechner », art. cit., p. 70. « La difficulté avec le théâtre tel que je le conçois, est qu'il a - à cause de la complexité engagée et probablement aussi des économies - tendu à fermer le cercle autour de lui plutôt qu'à l'ouvrir ». « Les gens de théâtre » sont « une forme de musée ».

57 Voir Claes Oldenburg à propos de Jerry Talmer, fondateur du Village Voice et chantre du théâtre Off-Broadway dans Kostelanetz, *The Theater of Mixed Means*, op. cit., p. 140.

58 « Oral history interview with Robert Whitman, 2019 Oct. 21 and Nov.4 », Smithsonian Archives of American Art. URL : https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_398531 [consulté le 13012026]

59 Higgins, *A Book about Love & War & Death. Canto One*, New York, Something Else Press, 1965, p. 23.

60 Henry Geldzahler, « Happenings: Theater by painters », *The Hudson Review*, n° 4, 1965-1966, p. 581-586. <https://doi.org/10.2307/3849708> [consulté le 13012026]

61 Pour Dine, voir Kirby, *Happenings*, op. cit., p. 187. Pour Oldenburg, voir Eva Ehninger, « What's Happening ? Allan Kaprow and Claes Oldenburg Argue about Art and Life », *Getty Research Journal*, n° 6, 2014, p. 195-202. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/675802> [consulté le 13012026]

62 Higgins, « The Tart, or Miss America », *The Tulane Drama Review*, op. cit., p. 133. « J'appelle mes œuvres "Event Theatre", mais Allan Kaprow les appelle Happenings et je ne suis pas assez intéressé par la sémantique pour me disputer ».

63 Kirby, *Happenings*, op. cit., p. 120. « Maintenant le délicat mot "Happenings". Dans des temps préhistoriques, quand je montais ma pièce *The Burning Building*, je tâtonnais dans l'obscurité sans ce mot précieux. Donc, je dois humblement m'incliner devant Mr. Allan Kaprow pour l'invention complète de ce mot. Et regarder avec émerveillement les répercussions qu'il a causé ».

64 *Ibid.*, p. 10.

65 Oldenburg, *Store Days*, op. cit., p. 28, 27 et 83. « théâtre de l'homme pauvre ».

66 Kirby, *Happenings*, op. cit., p. 184.

67 William Brisbane Dick, *Dick's One Hundred Amusement*, Something Else Press, [1879] 1967.

68 Oldenburg, *Store Days*, op. cit., p. 80: « It's a poor man's theatre and the lead is a beggar. »

69 Voir *Mr Fluxus. A Collective Portrait of George Maciunas 1931-1978*, Emmett Williams, Ann Noël (éd.), Londres/New York, Thames and Hudson, 1997, par exemple p. 41-42, p. 88 et p. 120-121.

70 Voir Hansen, *A Primer of Happening*, op. cit., p. 102 sq. Le groupe est fondé en 1958.

71 Voir Oldenburg dans *Store Days*, op. cit., p. 80.

72 Pour ce dernier texte, voir en particulier p. 47-48 de l'édition française des écrits de Kaprow.

73 Voir Branden W. Joseph, « Plastic Empathy: The Ghost of Robert Whitman », *Grey Room*, n° 25, 2006, en particulier p. 67-74.

74 Dans un texte accompagnant le diagramme, Maciunas assure que ces regroupements par familles sont basés sur des discours des artistes eux-mêmes ou sur l'observation directe de leurs performances. Pour d'autres approches « expanded », voir Henry Martin, « Happening or Dance Happening or Happening Theater or Theater Happenings or Collage Events or Situations and All the Various Things they Have Been Called », *Ubi Fluxus. Ibi Motus*, op. cit., p. 62.

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose d'interroger un lieu commun important de l'histoire de l'art américaine du début des années 1960 : les réseaux new-yorkais du happening (1959-1966) seraient de féroces opposants au théâtre. Prenant à rebours ce préjugé, nous avons choisi de mettre en lumière les très hétéroclites discours théâtrophiles portés par les artistes de ce circuit. Pour saisir un peu des complexes relations des artistes au modèle du théâtre, nous commençons par examiner les appropriations très diverses des programmes de John Cage, Jackson Pollock et Antonin Artaud — trois figures qui ont irrigué ce nouveau désir de théâtre chez les artistes américains du happening. Ensuite, nous essayons de recenser les grandes caractéristiques des différentes positions théâtrophiles du circuit du happening new-yorkais. À travers ce double prisme, nous esquissons l'image d'un autre théâtre : un théâtre d'artistes qui se nourrit des formes populaires du théâtre américain, et plus largement des produits de l'industrie culturelle américaine, et qui repousse aussi loin que possible le champ institutionnel du théâtre, Broadway ou ses différentes marges.

English

This article examines one very important common place of the american art history of the early 1960's : the New York social networks of happening (1959-1966) were fierce opponents to theatre. Going against this prejudice, we have chosen to enlighten the very motley collection of theatrophiliac discourses engaged by the artists of this network. In order to grasp the complex relations of the artists to the model of theater, we first examine the very diverse appropriations of the programs of John Cage, Jackson Pollock and Antonin Artaud - three figures who motivated a new sense of theater among the American artists of happenings. In a second time, we try to identify the general features of the different theatrophiliac positions of the New York network. Through this binocular, we delineate the image of an other theater : a theater of artists that feeds itself from the popular forms of the american theater, and more generally of the products of cultural industry, and that repel as far as possible the institutional field of theater - Broadway or its margins.

INDEX

Mots-clés

théâtre, happening, New York, théâtrophilie, théâtroclastie, 1959-1966

Keywords

theatre, happening, New York, theatrophilia, anti-theater, 1959-1966

AUTEUR

Nicolas Fourgeaud

Nicolas Fourgeaud est historien de l'art, et enseigne l'histoire de l'art et la culture visuelle à la Haute école des arts du Rhin à Strasbourg. Il a notamment co-dirigé (avec Cyrille Bret et Jean-François Gavoty) l'ouvrage *Objets à l'état vif. Entre dynamiques sociales et pratiques artistiques*, Dijon, Les Presses du réel, 2024. Il a publié dans les revues *Marges*, *Déméter*, *Intermédialités* ainsi que dans les ouvrages collectifs P. Mougin (dir.) *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2017 ; I. Barbéris (dir.) *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 et dans (dir. Laurence Corbel ; Christophe Viart) *Paperboard : la conférence performance : artistes et cas d'études*, Paris, T&P Publishing, 2021. Il est cofondateur du groupe de recherche Relire.