



HAL
open science

George Brecht, figure du chercheur transdisciplinaire

Erik Avert

► **To cite this version:**

Erik Avert. George Brecht, figure du chercheur transdisciplinaire. Art et histoire de l'art. Université de Lorraine, 2017. Français. NNT : 2017LORR0371 . tel-01864651

HAL Id: tel-01864651

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01864651v1>

Submitted on 30 Aug 2018

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

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



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

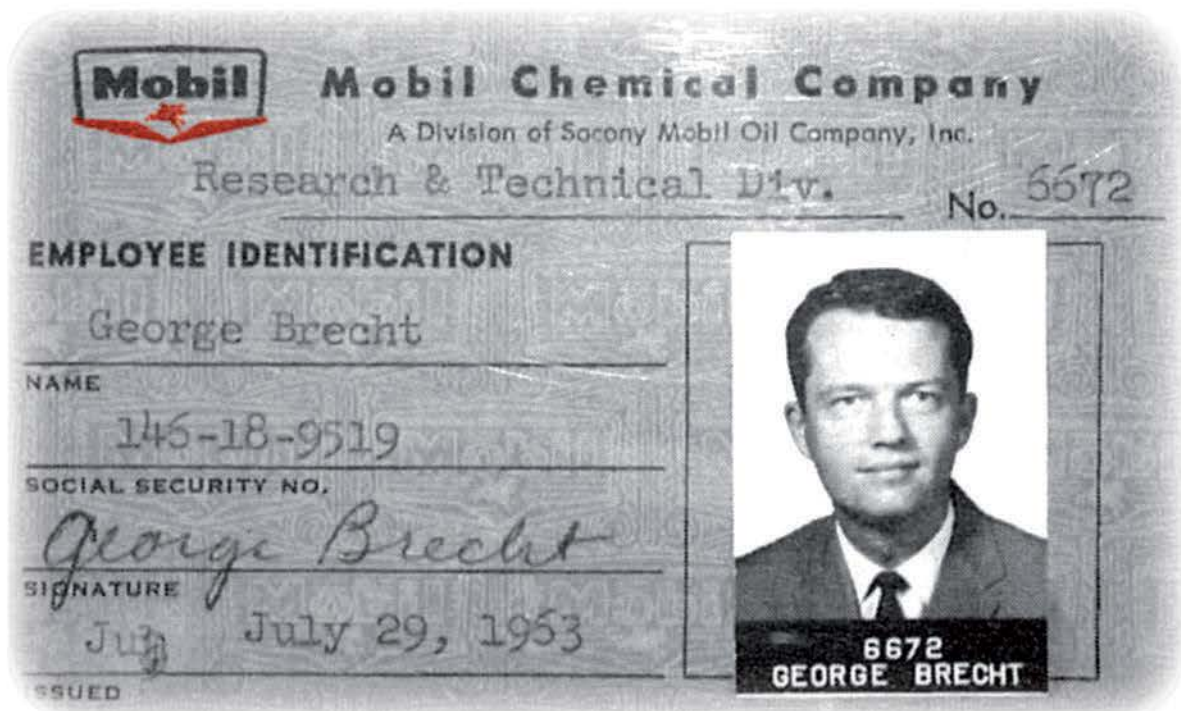
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

George Brecht,

figure du chercheur transdisciplinaire

Avert Erik,
Thèse en Arts
Soutenue le 24/11/2017
Direction : Lussac Olivier
École doctorale Fernand-Braudel
Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales



JURY

Directeur de jury : LACHAUD Jean-Marc, Professeur des universités, Paris 1 Panthéon Sorbonne
Rapportrice : CROCE Cécile, Maîtresse de conférence, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Examinateur : LUSSAC Olivier, Professeur des universités, Université de Lorraine, Metz
Examinateur : TRENTINI Bruno, Maître de conférence, Université de Lorraine, Metz
Invité : ETIENNE Yvan, Professeur des écoles d'art, Haute École des Arts du Rhin, Mulhouse

Table des matières

Table des matières	1
Introduction.....	7
La guerre Fluxus	7
Conclusion de cette guerre et ouverture du troisième terme : Brecht.....	12
Résumé de ce travail	15
I Fluxus et ses précurseurs : les dimensions pluri-inter-trans.....	19
I.1 Les précurseurs, visions pré-Flux du monde.....	20
I.1.1) Les pluri-disciplinaires : Dada, art total et théâtre de la peste	21
I.1.1.A) Richard Wagner et l'idée de totalité en art	21
I.1.1.B) Dada et la pratique multimédia.....	23
I.1.1.C) Artaud et le théâtre des passions.....	28
I.1.2) Les médias chez Marshall Mac Luhan, une union Verbi-Voco-Visuelle	31
I.1.2.A) Généralités sur la théorie des médias de Mc Luhan	31
I.1.2.B) Les expérimentations verbi-voco-visuelles	33
I.1.3) Dick Higgins et l'intermédia	39
I.1.3.A) Étymologie du terme intermédia	39
I.1.3.B) L'intermédia comme art d'une société sans classes	41
I.1.3.C) Un intermédia entre art et vie	44
I.1.3.D) De l'espace utopique entre les disciplines à leur embrouillement : essai de définitions de l'intermédia Fluxus	46
I.1.3.E) Retour au terme de Higgins : de la tradition synchrétique	48
I.1.3.F) Ouverture et critique de la vision synchrétique de Fluxus	52
I.2 Fluxus : vers une pratique totale de l'intermédia.....	54
I.2.1) Chercher à définir la globalité de Fluxus à travers les controverses.....	57
I.2.1.A) Le festival de Wiesbaden : Fluxus comme contre-culture ?	57
I.2.1.B) Maciunas et sa vision de Fluxus : pour une contre-culture subversive	60
I.2.1.C) Les réactions des artistes de Fluxus : Un groupe éclaté	65
I.2.1.D) George Brecht et le neutre : Fluxus comme espace utopique ?	67
I.2.2) Quelques exemples de l'utopie Fluxus par George Maciunas.....	71
I.2.2.A) Les premières galeries : l'art comme prétexte.....	71
I.2.2.B) Les premiers festivals Fluxus	72
I.2.2.C) Fluxhall et Fluxshops : Du petit magasin jusqu'à l'entreprise et le centre commercial.....	73
I.2.2.D) Des projets à moitiés virtuels et à moitié actuels.....	76

I.2.2.E)	Prendre en charge la vie entière des artistes : Fluxhouses et FluxIsland.....	78
I.2.2.F)	Maciunas comme refondateur de la culture.....	81
I.2.3)	Flynt et le concept art :.....	83
I.2.3.A)	<i>Brend</i> et <i>Creep</i> : pour une redéfinition personnelle de la culture.....	83
I.2.3.B)	<i>Blueprint for a higher civilization</i> : Pour une <i>urdoxa</i> imaginaire.....	84
I.2.3.C)	Réinterprétation par la pensée d'Anne Cauquelin.....	89
I.2.3.D)	Pour une science imaginaire : vers un intermédia entre science et art.....	92
I.2.3.E)	Pour un art du concept.....	97
I.2.4)	Fluxus et le jeu, un intermédiaire ?.....	101
I.2.4.A)	Lushetisch et les jeux Fluxus.....	101
I.2.4.B)	Nouvelles catégories du jeu chez Fluxus : vers l'escalade de termes.....	102
I.2.4.C)	Retour sur Huizinga.....	106
I.2.4.D)	Caillois et le jeu : Vers un Flux-brouillage.....	108
I.2.4.E)	Les Fluxgames comme méta-jeux : un hommage plutôt qu'une déconstruction.....	115
I.2.4.F)	Winnicott et l'espace potentiel du jeu.....	116
I.2.5)	Multi-sensorialité des œuvres : vers une réinterprétation philosophique.....	123
I.2.5.A)	Au-delà du visuel, les <i>Fluxus Experiences</i> de Hannah Higgins.....	123
I.2.5.B)	Les events et le quotidien : au-delà de l'opposition art/vie.....	125
I.2.5.C)	Le multisensoriel de Fluxus entre cognition et sensation.....	128
I.2.5.D)	Fluxus et le pragmatisme.....	131
I.2.5.E)	L'art Fluxus comme expérience : mettre le focus.....	135
I.2.5.F)	Fluxus, un art démocratique ?.....	139
I.2.6)	Le concrétisme de Maciunas comme philosophie Fluxus.....	141
I.2.6.A)	Maciunas et son approximation du réel.....	141
I.2.6.B)	Reprise du terme de Maciunas : Fluxus comme philosophie concrète.....	144
I.2.6.C)	Les œuvres Fluxus et le mystère de l'expérience : hors des idéologies.....	147
	Conclusion I.2 : Définition de Fluxus comme pratique totale de l'intermédia.....	151
	Conclusion I.....	154
II	Réinterprétation transdisciplinaire du travail de George Brecht.....	156
II.1	La transdisciplinarité : introduction et comparaison avec la pensée de George Brecht....	157
II.1.1)	Les niveaux de réalité et de perception.....	161
II.1.1.A)	La science et ses paradigmes.....	161
II.1.1.B)	<i>Cogito</i> cartésien et logique de Lupasco.....	163
II.1.1.C)	Les niveaux de réalité.....	165
II.1.1.D)	Introduction du sujet et de ses niveaux de perception dans la connaissance.....	169
II.1.2)	Le tournant de l'histoire et la réponse transdisciplinaire.....	177
II.1.2.A)	Intégration des savoirs et changement social.....	177

II.1.2.B)	Changement dans la vision de la Nature.....	179
II.1.2.C)	Homo sui transcendentalis.....	184
II.1.3)	Orientation vers l'inconnu.....	189
II.1.3.A)	Le théorème de Gödel.....	189
II.1.3.B)	Rapprochement avec la notion de concret, nécessité de la rigueur et de l'ouverture 191	
II.1.3.C)	Le sacré transdisciplinaire.....	193
II.1.3.D)	Le silence sacré comme trans-langage.....	196
II.1.4)	Un programme universitaire et éducatif.....	198
II.1.4.A)	Le rapport Delors.....	198
II.1.4.B)	Des savoirs pour tous les sens.....	205
II.1.4.C)	L'université comme pivot de la société.....	208
II.1.4.D)	Formation de formateurs.....	216
II.1.4.E)	Les recherches du CIRET. Leurs objectifs, leurs résultats.....	217
II.1.5)	Visions artistiques transdisciplinaires.....	220
II.1.5.A)	Lupasco et les artistes de son temps.....	223
II.1.5.B)	Le travail de René Berger.....	226
II.1.5.C)	Quelques exemples concrets : l'échec de l'art transdisciplinaire.....	227
II.1.5.D)	Le VideoArt Festival de Locarno.....	234
II.1.5.E)	La pensée de Daniel Charles.....	237
II.1.5.F)	Retour au terme transdisciplinaire, pour une recherche en art et au-delà.....	239
II.1.6)	Introduction de la transdisciplinarité en art : une rupture paradigmatique ?.....	242
II.1.6.A)	Le recherche nécessite de ses perdre soi-même et ses contemporains.....	242
II.1.6.B)	Le paradigme artistique.....	244
Conclusion II.1	250
II.2	Comparaison de la pensée et du travail de George Brecht avec la transdisciplinarité.....	251
II.2.1)	La science et ses applications dans la pensée de Brecht.....	252
II.2.1.A)	La science et ses paradigmes.....	252
II.2.1.B)	<i>Cogito</i> cartésien et les contradictions logiques : les paradoxes de Lupasco.....	264
II.2.1.C)	Les différents niveaux de réalité : George Brecht et la vision de la réalité.....	274
II.2.1.D)	Complexité et la vision subjective de la science dans les œuvres de Brecht.....	282
II.2.2)	Visées sociales.....	290
II.2.2.A)	Les changements sociaux chez Brecht : vers un détachement total.....	290
II.2.2.B)	Vision de la transmission et de l'université chez Brecht.....	295
II.2.3)	Orientation vers l'inconnu.....	300
II.2.3.A)	La vision de la nature : <i>Chance Imagery</i> et autres textes.....	300
II.2.3.B)	Gödel et l'inconnaissable selon Brecht et le bouddhisme.....	303

II.2.3.C) Le sacré transdisciplinaire	306
II.2.3.D) Le silence sacré comme trans-langage : George Brecht et le silence.....	311
II.2.4) Visions artistiques transdisciplinaires ?	318
II.2.4.A) Brecht et le dépassement du paradigme Duchampien.....	318
II.2.4.B) Brecht et le dépassement de l'intermédia.....	324
II.2.4.C) La vision de la recherche chez Brecht : un chercheur sans limite.....	327
II.2.5) Un paradigme transdisciplinaire : George Brecht comme figure.....	332
Conclusion II.2.....	334
Addenda au II.2, l'entretien <i>Concerning George Brecht's VOID</i> avec Henry Martin	336
II.3 George Brecht et ses œuvres : Réinterprétation transdisciplinaire.....	354
II.3.1) De l' <i>event</i> et de la science : redéfinition	355
II.3.1.A) Événements et continuum spatio-temporel	355
II.3.1.B) Participation de l'observateur	363
II.3.1.C) Actualisations et virtualisations	365
II.3.1.D) Cône de lumière et événements	370
II.3.2) Réinterprétation transdisciplinaire de certains events-objets.....	372
II.3.2.A) Chair Event : Un spectacle pour aveugle.	372
II.3.2.B) Une table élémentaire	377
II.3.2.C) Une échelle alchimique.....	382
II.3.2.D) Addenda Alchimique pour les pièces de Brecht.....	384
II.3.3) <i>The book of the Tumbler on Fire</i> : pour une réinterprétation.....	389
II.3.3.A) Thermodynamique des flux et expérience du gobelet.....	391
II.3.3.B) <i>Footnotes</i> et autres extrêmes	394
II.3.4) Quelques boîtes	397
II.3.4.A) Les boîtes de Brecht et leur placement dans <i>The Book of the Tumbler on Fire</i> .	397
II.3.4.B) L'aire de l'amer.....	399
II.3.4.C) Petite musique du rien	400
II.3.4.D) Deux structures pour une boîte vide.....	405
Conclusion générale.....	410
Concernant le travail de George Brecht	410
Modernismes, postmodernismes et autres métarécits.	419
De la modernité.....	419
Description de l'avant-garde par Philippe Sers.....	420
Le trans-avantgardisme	422
Lyotard et la pensée postmoderne	427
Rosalind Krauss et les mythes modernistes	430
Brecht et la voie transdisciplinaire.....	433

Survivances contemporaines du trans-avantgardisme	434
Introduction et définition d'un paradigme transdisciplinaire.....	436
De l'art transmédia, un art de toutes les casquettes et dans tous les sens	443
Le Transmedia par Henry Jenkins.....	443
Quelques caractéristiques de l'art transmédia.....	445
Addenda : mon travail plastique	451
Ma pratique plastique.....	451
Le matériau documentaire.....	466
Bibliographie.....	468
Fluxus.....	468
Généralités :	468
Catalogues d'expositions :.....	470
Revue :.....	470
Articles de journaux :.....	470
Films :	471
George Brecht	471
Généralités :	471
Catalogues d'exposition :	472
Articles de journaux :.....	472
Vidéos etc. :.....	472
John Cage.....	473
Robert Filliou:.....	473
Généralités :	473
Catalogues d'exposition :	474
Henry Flynt	475
Maciunas	475
Higgins et intermédia.....	476
Autres artistes et histoire de l'art	476
Généralités :	476
Dvd, liens Internet:.....	477
Science dure	478
Transdisciplinarités	478
Ouvrages :	478
Liens Internet et vidéos :.....	479
Théologie	480
Bouddhisme :	480
Films :	480

Mystiques européens :.....	480
Alchimie.....	481
Philosophie.....	482
Sociologie et psychologie	482
Théorie du jeu	483
Esthétique et philosophie de la perception.....	483
Remerciements.....	485

Introduction

La guerre Fluxus

Donner son avis sur Fluxus n'est jamais chose aisée. Encore plus à notre époque où les débats font rage sur ce qu'a été Fluxus à proprement parler; et surtout sur ce qu'il faut faire de l'héritage que nous ont laissé ces artistes.

Fluxus est né dans le début des années soixante. Ce nom est l'invention de George Maciunas, et lui trottait en tête depuis sa plus jeune enfance. Il tentera plusieurs fois de l'apposer à certains de ses projets artistico-idéologiques. Par exemple, en 1960, il essaye d'utiliser ce nom pour publier un journal pro-communiste pour la société lituanienne de New York. Sachant que la plupart avaient fui le communisme, les membres n'ont que peu apprécié cette facétie...

Dans tous les cas, Fluxus prend ses lettres de noblesses en septembre 1962 à Wiesbaden, lorsque le premier festival sous ce nom (le *Fluxus Internationale Festspiel Neuester Musik*) se voit consacré par la presse locale et même par une diffusion télévisée aux États-Unis. C'est Maciunas qui nomme cette galaxie d'artistes. La plupart des publications sous ce nom ou bien les éditions d'objets Fluxus seront réalisées par lui également. Il donne une esthétique aux travaux Fluxus et leurs impulsions à la plupart des manifestations diffusées à grande échelle. La tentation a été grande pour Maciunas – qui avait une certaine passion pour l'attitude dictatoriale – d'imposer ce que Fluxus devait être. Il voulait rattacher ces travaux à sa volonté anti-artistique, réaliste et utilitariste, c'est-à-dire Fluxus comme le véhicule et comme la forme de ses idéologies. La vision fermée de Maciunas est très bien décrite par Charles Dreyfus lorsqu'il parle de l'« A-cercle de Maciunas » :

L'idéologie de Fluxus se réfère au groupe LEF de 1929, année de la scission du nouveau LEF et de la formation du REF, qui prône l'élimination progressive des beaux-arts (musique, théâtre, poésie, fiction, peinture, sculpture...) et la fin du gaspillage des ressources humaines et matérielles, qui doivent être utilisées à des fins sociales constructives.

Fluxus est anti-professionnel : il conteste les artistes qui ne font que de l'art ou qui en vivent. Fluxus est donc contre l'objet d'art : celui-ci, étant non fonctionnel, n'est qu'une facilité : sa vente permet à l'artiste de vivre... L'agitateur Fluxus peut avoir provisoirement la fonction d'enseigner aux autres l'inutilité de l'art (par la satire de l'art, la dénonciation de l'avant-garde et de cet enseignement lui-même, s'il se prolonge). Fluxus est anti-individualiste : il est contre l'art en tant que promoteur de l'ego artistique.

(...) Fluxus se veut une période transitoire de quelques années, en attendant que les beaux-arts soient complètement éliminés – du moins ses formes institutionnelles- et que les artistes trouvent d'autres activités.

(...) Les moyens que se donne Maciunas s'appuient sur deux piliers : la reconstruction politique de la culture – pour se donner les moyens de la dissoudre –, et la gaieté de la modestie. Les trois principales modalités – "Purger", faire de la propagande Fluxus, fédérer – ont deux alliés infailibles : l'amusement et le "concrétisme"¹.

Maciunas souhaitait donner à Fluxus une tournure clairement communiste, faire de l'art qui soit socialement utile, voire même en faire un outil pour l'élimination des beaux-arts. Pour cela, il pense qu'il faut reconstruire politiquement l'art dans le but de le détruire, et que l'artiste doit avoir une modestie qui le pousse à gommer son propre travail au profit de la vie. Il faut, pour lui, purger, éliminer ce qui est en trop dans les beaux-arts, devenir propagandiste et essayer de fédérer l'adhésion populaire par des œuvres amusantes et ancrées dans le quotidien.

Cette vision a bien sûr largement essaimé une image historiciste de Fluxus, comme continuation du travail des avant-gardes, dans la droite ligne utopiste moderne. Maciunas a toujours renié la possibilité que Fluxus soit une avant-garde (puisque, pour lui, Fluxus n'avait pas de fonction plus élevée qu'un bon gag). À notre époque, cela se retrouve dans des points de vue tels que celui d'Estera Milman, qui refuse même de penser qu'il puisse exister une attitude Fluxus autrement qu'en tant que mystification personnelle et semble forcer Fluxus à suivre la voie historique des avant-gardes modernes :

Les participants du mouvement (sic.) ont, de façon concurrente, adopté une posture anhistorique délibérée dépendante de la supposée existence d'une Fluxattitude universelle. (...) Cependant, il est bien plus plausible que, en nous aidant à oublier que la tâche initiale de démolir la culture sérieuse était une réponse stratégique et spécifique au contexte et aux impératifs historiques de cette époque, de telles évocations d'un état d'esprit anhistorique sapent le droit collectif, durement gagné (et longtemps retardé) d'une inclusion de plein droit dans notre liste historique séculaire d'activistes utopiens vénérés de la culture artistique².

On voit bien que l'auteure va jusqu'à inclure Fluxus dans la liste des « activistes utopiens », ce qui ne peut simplement à aucun moment correspondre à la réalité de ce qu'a été Fluxus, et encore plus sachant que ce petit groupe était international et que, donc, certains de ses participants n'avaient rien à voir avec ce que nous pourrions appeler une modernité utopique (essentiellement

¹ DREYFUS (Charles), *FLUXUS : Circulez y a rien à voir !*, dans *Hors limites. L'art et la vie, 1952-1994*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 165

² MILMAN (Ester), *Fluxus history and trans-history*, dans FRIEDMAN (Ken) ed., *The Fluxus Reader*, Chichester, Academy Editions, 1998, p.163

occidentale).

Pour en revenir à Maciunas, la plupart de ses tentatives pour créer un mouvement, pour devenir le leader de Fluxus, ont échoué. Dès qu'il souhaitait un peu trop imposer sa vision du groupe et ses idéologies, la plupart des autres artistes le contraient très violemment. Aujourd'hui, la vision monolithique Fluxus = George Maciunas a été remise en cause et souvent à juste titre. Hannah Higgins (fille de Dick Higgins) se pose clairement dans la lignée critique face à cette vision fermée de Fluxus. L'impression qui reste à la lecture des textes de Higgins, c'est que Fluxus aurait été détourné majoritairement par les institutions vers la vision Fluxus-Maciunas.

Du point de vue du *mainstream* des beaux-arts, par exemple, Fluxus a été premièrement compris comme un rejet de l'expressionnisme abstrait (spécifiquement sa base picturale), une interprétation qui fait bien peu pour montrer son aspect expérientiel premier. Que Fluxus ait été rejeté dans les premiers temps pour avoir été excessivement ennuyeux (c'est-à-dire : non-théâtral), moche (c'est-à-dire : non-pictural), et idéologique (c'est-à-dire : non-américain) nous montre des attentes prévues par une lecture particulière de l'art produit durant la guerre froide et associées avec la catégorie large du formalisme. (...) La réception de Fluxus durant les trente années passées, qui est marqué par un ton de dénigrement ou d'appréciation remarquablement cohérent en ce sens, se trouve tout entier dans les perceptions vraies ou fausses des premières années³.

Ce rejet de l'expressionnisme abstrait, et les caractéristiques de non-théâtralité, d'anti-picturalisme et d'idéologie anti-américaine sont clairement liées à la grille d'analyse de Maciunas. Cette grille a effectivement été l'une des seules utilisée pour juger ces travaux dans les premières années d'existence de la nébuleuse Fluxus. Nous tenterons pourtant de nuancer ce point de vue.

Il me faut avouer qu'effectivement, dans toutes les expositions Fluxus que j'ai pu voir, la scénographie met en jeu plutôt les visions anti-art de Fluxus et les objets multiples de Maciunas, qui continue en partie d'imprégner beaucoup de textes sur Fluxus. Je prendrais ici comme exemple-type l'exposition *FIAT FLUX : La nébuleuse Fluxus* qui s'est tenue en 2012 au musée d'art moderne de Saint-Étienne. La plupart des objets présentés étaient sous verres et très peu d'entre eux étaient réellement utilisables, car ils étaient réduits au fétichisme de l'objet estampillé Fluxus produit par Maciunas. Ainsi, le côté gag des objets ou des magazines que nous voyions, était renforcé par l'impossibilité de sentir, de toucher ces objets. Encore une fois, le visuel primait, et par lui, la mainmise quasi-exclusive de Maciunas qui a dessiné et réalisé la plupart de ces objets. Le texte d'une des commissaires est d'ailleurs très révélateur du regard que portent les institutions de l'art sur Fluxus.

³ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 154, nous traduisons

On a beaucoup discuté la figure de Maciunas comme chef de file, ou même comme porte-parole de Fluxus. Personnage central de la nébuleuse, "Mr Fluxus" qui lui a pourtant fourni un nom et quelques manifestes, n'est en effet jamais parvenu à unifier conceptuellement un phénomène d'une force rare, mais résolument désordonné. Il reste que parmi le nombre de personnalités à avoir participé à Fluxus, à l'avoir incarné, un seul semble incontournable, au sens le plus neutre du mot⁴.

Ce texte relaie aussi, bien entendu, le point de vue idéologique de Maciunas :

Car si Maciunas comprend, comme l'affirme Nam June Paik, que l'artiste peut s'émanciper en s'emparant du système de distribution, il comprend aussi qu'à l'ère de la consommation de masse, maîtriser ces canaux, c'est aussi avoir accès à cet autre opprimé qu'est le consommateur lui-même⁵.

Nous pouvons voir que, bien sûr, Fluxus n'est pas vu comme un mouvement d'avant-garde anti-art "dirigé" par Maciunas et qui serait son invention exclusive, mais plutôt que le langage porté par les institutions - « s'émanciper » ou bien « cet autre opprimé » - ainsi que les oppositions utilisées ramènent la vision de Fluxus vers un point proche des idéologies Fluxus-Maciunas.

Malgré cela, le contrepoint à cette vision de Fluxus que porte Higgins nous semble devoir être également regardé sous un œil critique si nous voulons que notre recherche universitaire ait un sens. En fait, au-delà des grandes expositions institutionnelles, la plupart des publications que j'ai pu lire sur Fluxus, sont en général bien plus nuancées concernant l'apport de Maciunas. Toutes s'accordent à voir Maciunas comme le fondateur du cercle et des éditions Fluxus, mais elles s'accordent à dire aussi que ces artistes faisaient partie d'autres cercles artistiques de cette époque et que ce « fluxisme » se retrouvait dans d'autres attitudes envers l'art. Olivier Lussac résume très bien cette vision contemporaine de Fluxus, et qui sera la plus proche de notre point de vue dans ce travail :

Fluxus, né en 1962, est non seulement lié à l'histoire d'un cercle artistique, mais est encore considéré comme un libre jeu de l'art et comme un esprit sans conséquences, non pas futile, mais évitant les prétentions liées à la personnalité de l'artiste. Cet esprit perdure jusqu'à aujourd'hui, et suppose les idées de flux, de mutation entre les choses et d'interrelation entre les arts. Fluxus implique subséquemment pluralisme, choc des créations et des méthodes. Au-delà de l'art et de la vie, il signifie l'écoulement ou l'idée de la fluidité non contrariée de l'esprit. Le marchand d'art berlinois René Block a nommé ce concept "fluxisme", se référant aux présocratiques qui, en anglais, sont appelés *fluxers*⁶

⁴ BRUN (Jeanne), *Fluxshops & Co*, dans *Fiat Flux : La nébuleuse Fluxus*, Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 2013, p. 87

⁵ Ibid. p.89

⁶ LUSSAC (Olivier), *Fluxus et la musique*, Dijon, Les presses du réel, Coll. Ohcetecho, 2010, p.13

Une question peut alors nous toucher : Pourquoi donc Hannah Higgins souhaite mettre en place cette opposition entre Fluxus Maciunas et une attitude ou une pensée Fluxus plus large ? Entre ce qui serait une vision historiciste et idéologique provenant de Maciunas et un Fluxus sans cesse renouvelé que des artistes contemporains pourraient continuer de s'approprier ? La lecture du texte de la chercheuse nous en apprend un peu plus :

La réponse critique à Fluxus aux États-Unis a été remarquablement cohérente depuis sa conception, en étant située largement dans le paradigme de Maciunas. Cette réponse ne laisse que peu de place pour des travaux Fluxus récents, qui ne correspondent pas aux attentes des critiques et des commissaires. Ainsi les travaux contemporains des artistes Fluxus échouent généralement, ou sont au mieux mal compris par les critiques.

En contraste, la récupération publique de la tradition d'avant-garde en Allemagne, à la fois dans les années 60 et aujourd'hui, ont créé un support critique institutionnel de Fluxus qui a mené à la production de nouveaux travaux, continuant ainsi l'esprit créatif du mouvement. Ce renouveau de l'avant-garde historique a été tout autant le cas en Italie, alors qu'au Danemark, les festivals Fluxus ont servis comme témoignage de la variété et de l'individualisme, tous deux des marques de fabrique de la tradition libérale de ce pays.

Ces différentes lectures indiquent toutes des voies dans lesquelles Fluxus continue d'être important, en situations diverses et en fonction des attentes multiples, aux critiques, commissaires, et aux artistes similaires – et ce, malgré le fait que les cadres discursifs utilisés pour interpréter les travaux Fluxus ignorent typiquement cette base expérientielle⁷.

La séparation qu'elle opère se révèle ici portée par une volonté très paradoxale de vouloir continuer à faire exister le groupe historique pour offrir aux nouveaux travaux de Fluxus les mêmes ressources financières et la même reconnaissance que les pièces classiques. Il est d'ailleurs plutôt contradictoire de la part de Higgins de vouloir à la fois critiquer la vision Fluxus historique et en même temps de demander que la *marque-caution*⁸ Fluxus soit toujours valable pour les nouveaux artistes. Ainsi, bien que son analyse des pièces Fluxus en tant qu'expérience soit simplement une des meilleures visions qu'il nous ait été donné de lire, la vision *continuante* de Fluxus que propose Hannah Higgins est parfois une relecture de l'histoire plutôt dérangeante.

⁷ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 183, nous traduisons

⁸ Entendue au sens de la notion de marketing, qui est la caution qu'apporte une grande marque sur un produit à qui l'on a donné un nom à lui (une marque-produit).

Conclusion de cette guerre et ouverture du troisième terme : Brecht

Ce que l'on voit poindre à l'aune de cet éclairage est l'ancienne dichotomie Maciunas contre Dick Higgins, dans leurs engueulades sur ce que devrait être Fluxus. D'un côté, la vision fermée et idéologique de Maciunas, qui veut limiter Fluxus à un nombre de participants donnés qui pourraient conduire, à la façon des avant-gardes russes, la révolution contre la culture. De l'autre côté, la vision de Dick Higgins, qui souhaite ouvrir Fluxus à tous les artistes appartenant de près ou de loin à cette sensibilité artistique et même les tenants d'une vision artistique plus institutionnelle (la musique de Stockhausen, les "performances" des nouveaux-réalistes, les happenings théâtraux et expressionnistes, les dé/collages de Vostell).

À notre époque, ces dissensions persistent chez les universitaires représentés d'un côté par Jon Hendricks (directeur de la collection Gilbert et Lila Silvermann au Moma : une des plus grosses archives de Fluxus et surtout de Maciunas), et de l'autre Hannah Higgins ; c'est-à-dire une dichotomie rapide entre un Fluxus historique et un Fluxus toujours vivant. Notre recherche sera de transcender ces oppositions binaires et stériles, en reconnaissant Fluxus comme un moment historique né de George Maciunas, qui est mort avec lui, et qui a eu la chance d'être reconnu bien plus que les autres dénominations de ce cercle d'artistes réunis par une attitude ou un esprit particulier (May, Dé/collage, Audio-visual group, etc.). Ce Fluxisme, qu'avaient ces artistes tous différents, a aussi continué d'exister grâce à George Maciunas, qui y a insufflé un esprit et une vision populaire qui le rendait accessible au plus grand nombre et l'ont fait entrer dans l'histoire.

De nombreux artistes ou proches de Fluxus continuent de s'insurger et de demander une réhabilitation de Fluxus en-dehors de Maciunas, en grande partie pour pouvoir profiter de la reconnaissance qu'offre le tampon Fluxus sur leurs travaux. Rendons à Maciunas (Flux-César) ce qui est à Maciunas, et à l'inconscient collectif ce qui est à l'inconscient collectif.

George Brecht, lui, a déclaré « Fluxus has Fluxed⁹ ». Encore une fois l'esprit et les formules de cet artiste résument toute une pensée en trois mots. La forme au passé du verbe qu'utilise Brecht nous montre bien que Fluxus en tant que tel est mort et enterré, mais qu'au fond, cela n'est pas si grave, car si « Fluxus A fluxÉ » c'est qu'il a amené cet esprit fluant à prendre part dans l'inconscient collectif et qu'il n'est donc nul besoin de chercher à le mettre sous respirateur pour qu'il continue à

⁹ Rapporté par FRIEDMAN (Ken), *Introduction : A transformative vision of Fluxus*, dans FRIEDMAN (Ken) ed., *The Fluxus Reader*, Chichester, Academy Editions, 1998, p. X

vivre. Puisqu'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve (formule d'Héraclite qui a bien souvent été citée comme source du nom Fluxus), il est inutile de vouloir agripper l'eau qui a coulé entre 1962 et 1978.

Au-delà des rapides dissensions qui n'appartiennent qu'à une historicité historique de l'art ou à des jeux d'ego et de reconnaissance, il semble que George Brecht, à la fois dans son travail et dans son attitude, a pu faire émerger de réelles pistes de réflexions toujours vivantes. Pour toutes ces raisons, Brecht sera la figure centrale de cette thèse, dans ses coopérations avec Maciunas, bien qu'il ne se soit jamais senti réellement attaché à Fluxus. Lorsque les positions de Maciunas ne lui plaisent plus, il "démissionne". S'il est une personne qui a poussé l'esprit Fluxus dans ses retranchements sans pour autant ne jamais chercher à les enfermer dans des visions pro- ou contra-, nous pensons que c'est bel et bien Brecht. Ainsi comme porte de sortie vers un nouveau paradigme - qui ne soit pas une répétition forcée des questionnements artistiques de Fluxus ou bien un retour réactionnaire à une expressivité "trans avant-gardiste" - c'est la figure de George Brecht, et certains des chemins qu'ont pu tracer ses recherches, qui semblent pouvoir avoir un véritable impact contemporain.

De façon plus large, Brecht a publié des articles, des livres ou des travaux dans de nombreux domaines très différents. Il a étudié la chimie pharmaceutique en même temps qu'il prenait des cours d'art. À la fin des années 50, il dépose plusieurs brevets lorsqu'il travaille chez Johnson & Johnson, en même temps qu'il prend des cours avec John Cage. Durant cette même période, il donne naissance à la notion d'*event*, et écrit l'article qui deviendra un livre intitulé *L'imagerie du hasard*. À partir de mi-65, il arrête l'ingénierie et part en Europe. Il fonde avec Robert Filliou la galerie-magasin *La cédille qui sourit*, puis se consacre à la traduction de textes spirituels bouddhistes, en même temps qu'il continue à lire des ouvrages de science fondamentale, d'écrire des articles sur Fluxus, des livres sur les paradoxes, et de continuer un travail artistique qui devient de plus en plus minimal jusqu'à devenir quasi-inexistant à partir des années 80. Dans tous les cas, chercher à définir l'activité principale, la recherche qu'a conduite George Brecht durant sa vie est une des tâches qui pourrait s'avérer des plus difficiles sans une grille de lecture appropriée.

C'est donc par une sorte de grand écart que nous chercherons un cadre nous permettant de décrire ses recherches et voir l'apport qu'elles ont eu sur la pensée de notre époque. Ces différents intérêts ne sont pas sans nous rappeler la recherche plus récente que Basarab Nicolescu a brillamment décrit dans son livre *La transdisciplinarité : manifeste*. Si nous regardons les points de

concentration de cette pensée, nous retrouvons cette même recherche au sens le plus large possible qui part des sciences fondamentales, pour ensuite essayer toutes les disciplines et en arriver à une réintégration des niveaux de réalité (étude principale des sciences "dures") à leurs niveaux de perception (apanage des sciences humaines) à travers le filtre, l'union que permet de réaliser la pratique artistique. C'est une réinclusion du sujet aux projets objectifs de recherche que nous voyons se développer par la recherche transdisciplinaire de Basarab Nicolescu. C'est à partir de celle-ci qu'il pourrait nous être permis de réinterpréter et de définir un peu mieux la recherche qui a été celle de George Brecht.

Ce dernier sera montré en tant que figure singulière et transcendante des questions qu'a pu ouvrir l'art développé par la galaxie Fluxus. Nous chercherons, à travers son travail, une forme de quintessence de cet « esprit Fluxus » qui pourrait nous permettre d'ouvrir de nouvelles voies pour le présent. Ainsi, nous nous poserons la question, dans ce travail de thèse, de ce en quoi la relecture des intérêts hétérogènes qu'a eu George Brecht durant sa vie peut nous amener à voir son travail de recherche comme une prédiction de la pensée transdisciplinaire développée trente ans plus tard ; et pouvoir ainsi postuler un nouveau profil du chercheur dont George Brecht a été la figure, c'est-à-dire une recherche qui utilise l'art en tant qu'outil mais dont les questions profondes dépassent le médium et le véhicule artistique.

Il me faut maintenant préciser mon point de vue particulier sur le travail de thèse ainsi que la méthodologie qui en découlera. Ma formation première n'est pas celle d'un universitaire. J'ai d'abord étudié la pratique des arts. Bien sûr, ce ne sera pas le point central de cette thèse, mais cela a de grandes chances d'en imposer certaines particularités. Mon expérience a été celle d'une déception : si l'école d'art a semblé ne se concentrer que sur la forme du travail artistique et restreindre les liens d'idées qu'il m'était permis de faire, l'université m'est apparue limitante en terme de réflexion sur la pratique et l'expérience mise en jeu dans la création et la réception de l'œuvre d'art.

Cependant, la découverte d'artistes tels qu'Hugo Ball ou George Brecht m'a apporté une ouverture sans laquelle il m'aurait été impossible de faire le travail que j'aborde actuellement. Effectivement, ces deux figures ont en commun d'avoir explosé les cadres des recherches qu'ils ont conduites (que ce soit en science ou en philosophie), et d'avoir ensuite utilisé l'art comme un outil pour donner forme à cette recherche. Ainsi, m'étant déjà intéressé à Hugo Ball lors de mon travail de master, il me semblait important de continuer à m'intéresser à cette lignée d'artistes jusqu'aux plus contemporains et me permettre, grâce à cela, d'affirmer un paradigme nouveau de l'art et de la recherche. Il me fallait créer une structure théorique qui puisse supporter tous les intérêts de certains artistes contemporains se situant hors des cadres disciplinaires, ou plus exactement entre eux. Ce

sont les bases de cette structure qu'il m'a semblé voir lorsque j'ai découvert la transdisciplinarité.

La méthodologie à laquelle nous allons faire appel, sera celle d'une confrontation dialectique entre la vie et les intérêts hétérogènes d'un artiste qui a commencé dans l'après-guerre, plus précisément à la fin des années cinquante ; et une pensée qui a été développée dans les années quatre-vingt-dix et correspond à une ère numérique et post-moderne. Le but recherché est bien sûr de trouver un troisième terme, qui puisse nous permettre de faire ressortir un nouveau cadre d'analyse et de critique de certains artistes qui se situeraient au-delà des segmentations et de la pensée disciplinaire.

Résumé de ce travail

La première partie de ce travail consistera en une analyse rétroactive d'artistes de l'ère moderne ayant souhaité créer une certaine forme de synthèse des arts, qui pourrait nous révéler des prémisses transdisciplinaires. Trois artistes semblent particulièrement bien répondre à cela, mais beaucoup d'autres pourraient être ajoutés : Richard Wagner, le couple Hugo Ball et Emmy Hennings, et finalement Antonin Artaud. Chacun à leur façon ont eu des préoccupations qui tendaient vers une voie transdisciplinaire. Tous ont émis le souhait de créer une synthèse des différents arts et pouvoir ainsi toucher le spectateur au-delà de la pensée rationnelle.

Mac Luhan pourrait nous aider à comprendre ce que sont les médias et pourquoi l'apparition de médias liés à l'énergie électrique semble avoir fait muter en profondeur la façon dont nous conservons et comprenons les idées sur le monde. Un de ses livres est particulièrement important concernant cela, c'est *Verbi-Voco-Visual Experiments*, dans lequel il décrit les changements apparus grâce à l'émergence des médias électroniques et la façon dont les vitesses atteintes par les technologies de la communication ne permettent plus un long travail de réflexion et de conservation, mais nous obligent à revenir à l'intuition du verbal.

La suite logique des médias de Mac Luhan est l'apparition de l'intermédia tel que l'a décrit Dick Higgins. Nous tenterons de voir si cette vision artistique trouve des conséquences sociales et si Brecht partageait ce point de vue avec Dick Higgins. Il nous semble possible de trouver une racine commune à ces pensées et aux artistes que nous avons cités ; trouver ce qu'ils partagent aussi avec la plus tardive pensée transdisciplinaire.

Nous nous poserons ensuite la question de quels intermédias ont pu être mis en jeu dans le groupe d'artiste Fluxus, et si cette dénomination est suffisante pour donner une grille d'analyse intéressante à ces travaux. Nous souhaiterions pouvoir tout d'abord définir ce qu'a été Fluxus. Était-ce un mouvement culturel, une contre-culture ? Tous les artistes avaient-ils une vision commune de ce qu'était ce nom-valise ? Peut-être faudrait-il chercher dans le contexte d'émergence de ce petit groupe, les traces d'un terrain neutre où tous leurs travaux très différents pouvaient cohabiter.

George Maciunas a été une des figures centrales de Fluxus et l'a au moins nommé. Nous souhaiterions chercher sous toutes les casquettes qu'il a adoptées pour promouvoir cet art, si certaines ne relèveraient pas d'un intermédia qui serait intéressant pour notre propos.

La figure plus périphérique de Henry Flynt nous semble aussi valoir le détour dans le courant de cette thèse puisqu'il a fait des études de mathématiques, et s'est aussi intéressé à l'art, mais d'une façon assez distante. Ce personnage hors norme a pourtant créé dans ses travaux des intermédias très intéressants pour notre propos, dont le *concept art* n'est qu'un parmi d'autres.

Par la suite, il sera intéressant d'étudier les jeux Fluxus, ainsi que de les décrire à travers le prisme des théories du jeu. Notre problématique sera ici de tenter de faire émerger au-delà de la mise en lien des œuvres avec la philosophie du jeu, les intermédias présents dans ses jeux d'un type particulier. Se pourrait-il que l'intermédia que génèrent les *Fluxgames* ait à voir avec la zone de confrontation entre nous et le monde que décrivent les théories psychanalytiques du jeu ?

Les expériences multi-sensorielles que proposent les travaux Fluxus pourraient aussi nous permettre de trouver des intermédias rentrant dans le cadre de ce travail. Tous ces artistes semblent vouloir dépasser le rapport purement visuel à l'œuvre et ainsi rentrer dans une expérience du monde qui ne soit pas coupée du quotidien. Dans cette recherche entre cognition et sensation, il semble que la pensée pragmatiste nous aide à comprendre l'intermédia entre le subjectif et l'objectif mis en jeu dans certaines œuvres Fluxus.

Reprenant à Maciunas le terme de concrétisme, nous tenterons ensuite de montrer que l'intuition de Maciunas marque le vrai tournant philosophique de l'œuvre Fluxus, en tant que synthèse entre la pensée réaliste et la pensée empirique, intermédia philosophique concrétisé en objet. Par la philosophie de Gabriel Marcel, nous souhaiterions essayer de faire ressortir la dimension de mystère qui fait partie de la rencontre physique avec les objets Fluxus.

Hors de toutes les idées préconçues sur les œuvres Fluxus et en cherchant à voir les intermédias qu'elles ont créées, il semble possible de faire émerger une définition plus globale de Fluxus et redonner ainsi un certain souffle à une critique qui se cherchait dans les oppositions binaires entre *Fluxus-Maciunas* et *Fluxisme* indéfiniment reproductible.

Il serait aussi très important ici d'étudier la pensée transdisciplinaire de façon un peu plus profonde. Sa naissance provient d'une suite de remises en cause, au cours du vingtième siècle, de la logique qui modelait la pensée scientifique. Nicolescu est physicien et c'est le point de départ de son travail. Par cette recherche physique, il a compris la nécessité de remettre en cause la logique cartésienne et aristotélicienne. Cependant, pour comprendre les nouvelles logiques non-aristotéliciennes, il est nécessaire d'introduire le sujet observateur et sa perception dans la façon dont la science modélise l'univers. C'est le prélude à toute la pensée transdisciplinaire.

Pour Nicolescu, il y a urgence à accorder les connaissances et la conscience que nous avons du monde. Le projet social de la transdisciplinarité est un appel à une nouvelle conscience de la nature ainsi qu'un changement profond de l'être humain et de la société. Il faudra tenter de creuser cela chez le Physicien.

L'exploration mystérieuse d'un univers insondable est un point important de la réflexion de Nicolescu et nous tenterons de le rapprocher avec la notion de philosophie concrète de Gabriel Marcel, pour voir dans cette pensée les traces d'une nouvelle vision du sacré, d'une zone où perception et réalité peuvent se rencontrer.

Le programme universitaire et éducatif de la transdisciplinarité semble ainsi être au cœur de la pensée de Nicolescu, et l'avènement d'une nouvelle université y occupe une place plus importante encore. Nous tenterons de voir et décrire les réalisations du Ciret (Centre International de Recherches et d'Études Transdisciplinaires) car les plateformes mises en place par ce *collegium* de chercheurs sont du plus haut intérêt pour la diffusion de ce programme éducatif.

Il serait ensuite important de revenir, et surtout concernant le propos que nous souhaitons développer ici, sur la vision artistique des penseurs transdisciplinaires. René Berger a été une des grandes figures de la critique d'art, de ses occurrences transdisciplinaires et de l'art à l'ordinateur. Nous regarderons les artistes que ces penseurs ont mis en avant et nous demanderons si ceux-ci correspondent parfaitement à la vision transdisciplinaire de l'art. Se pourrait-il qu'il ait existé un paradigme transdisciplinaire de l'art, et si oui, qu'en est-il de Brecht ?

Nous chercherons ensuite à créer un rapprochement entre la transdisciplinarité et la pensée ainsi que les œuvres de George Brecht. Il connaissait les découvertes de la physique fondamentale, il semble que cela ait beaucoup influencé sa vision notamment dans le livre *L'imagerie du hasard* qu'il écrit en 1957. Il connaît aussi la remise en cause de la logique cartésienne et les paradoxes dont il parle souvent semblent être pour lui une façon de faire l'expérience d'une logique contradictoire. Sa vision infiniment subjective de la science et du travail perceptuel de l'art nous questionnera sur un rapprochement direct possible avec la pensée de Nicolescu.

Brecht n'a eu que peu de volontés sociales, contrastant ainsi avec le travail de Nicolescu. Sera-t-il possible de déceler dans son œuvre une réelle pensée transdisciplinaire malgré cette distance ?

Sa vision de la Nature, son rapport à l'ouverture du savoir et à un besoin de sacré nous montrera les espaces personnels et la recherche intérieure de George Brecht. Cela pourrait nous permettre de savoir si celle-ci est profondément en phase avec la transdisciplinarité. Le silence, le refus de transmettre chez George Brecht permettent de voir la concentration solitaire, quasi-monacale de l'artiste.

Nous regarderons ses interviews et ses travaux à la loupe pour voir quel paradigme correspond le plus au cadre sans cadre de son travail ? Il s'intéresse de près au paradigme duchampien, serait-ce une voie d'étude pour son travail ? Dépasse-t-il d'ailleurs la vision intermédia que donne Higgins et que l'on retrouve souvent dans les travaux Fluxus ? Ou bien, est-il l'ouvreur d'un paradigme artistique qui dépasse cela ?

L'analyse transdisciplinaire de ses œuvres pourrait également se révéler instructive, tant la critique habituelle de George Brecht semble éluder en partie le travail de poser des mots sur ce qu'il a créé. Nous ferons une analyse de l'*event* de Brecht à la lumière des découvertes de la science physique. Pareillement, le *Water Yam* est un travail de questionnement sans cesse répété du quotidien, peut-il nous en apprendre plus sur la dimension virtuelle ou actuelle de ces travaux ? Les *events* qu'il a voulu développer comme objets pourraient révéler un rapprochement intéressant, un jeu de l'aveuglement qui montre symboliquement le travail qu'il reste à faire sur notre regard pour voir au-delà. L'ensemble de ses travaux appelé *The Book of the Tumbler on Fire* nous rappelle certaines idées de la thermodynamique des flux. Les différentes boîtes de Brecht nous font penser à une sorte de taxinomie que l'on retrouve dans les musées d'histoires naturelles, mais avec des expériences du quotidien. La pensée orientale aurait-elle un lien avec cela ?

Au final, nous reviendrons sur les théories de l'époque moderne et les paradigmes qui ont été mis en avant dans l'histoire de l'art. Les avant-gardes ainsi qu'une vision rationaliste et utopique du modernisme ont été privilégiées, puis contestées à la fin des années soixante-dix. Cette contestation en tant que trans-avantgarde ou bien postmodernisme est encore très présente dans l'art exposé dans les Frac et les grands musées. Serait-il possible que le travail de George Brecht puisse nous aider à faire une contre-histoire du modernisme moins rationaliste, moins spécialiste et moins idéologique que ce qui a été retenu des avant-gardes ? Je vous laisse le découvrir à la lecture de ce travail.

I Fluxus et ses précurseurs : les dimensions pluri-inter-trans

I.1 Les précurseurs, visions pré-Flux du monde

Il semble qu'un des plus grands apports du siècle passé à la pensée contemporaine soit bel et bien l'éclatement des anciennes limitations et surtout celle des disciplines qui enfermaient les recherches, de tout type que ce soit, dans des stéréotypes et des répétitions sans fins. Ainsi, ce sont d'abord ces dimensions pluridisciplinaires, ensuite interdisciplinaires et aujourd'hui transdisciplinaires qui me semblent pouvoir décrire le mieux les hybridations et les intérêts contemporains de certaines œuvres, et, essentiellement, ici, celles de Fluxus et de George Brecht. Cependant, il semble qu'un petit retour historique sur ces différentes dimensions *pluri-inter-trans* pourrait nous aider et surtout nous éclairer sur certaines sources et sur la filiation de Fluxus.

Commençons tout d'abord par les différentes unions des arts plastiques avec d'autres disciplines et la façon dont certains groupes artistiques ont commencé à esquisser une vision transdisciplinaire du monde, entendue comme une voie vers un dépassement des disciplines instituées. Cela se retrouve sous de nombreux noms différents et n'a pas trouvé réellement une forme unique, mais il nous semble que le point central de notre travail a à voir avec cela. Pour certains cela s'est appelé œuvre d'art totale, pour d'autres synthèse des arts, multimédia, intermédia. Chacun à sa façon apporte de l'eau au moulin de notre travail, qui recherche pour sa part, le centre de cette pensée syncrétique, une sorte de synthèse des synthèses des arts.

I.1.1) Les pluri-disciplinaires : Dada, art total et théâtre de la peste

L'histoire de l'art regorge bien sûr d'exemples d'hybridation de l'art avec d'autres disciplines, et ce, d'autant plus avant les rationalisations disciplinaires de la science moderne. La tragédie grecque, par ses grandes mises en scènes à caractère artistique, politique, et religieux, en serait un début. Léonard de Vinci en serait l'exemple-type, en tant que peintre, inventeur, biologiste, ingénieur, architecte, et la liste continue. Nous passerons cependant là-dessus pour revenir directement à la *réouverture* des disciplines, qui a été commencée dans le champ des arts modernes à partir de la fin du dix-neuvième siècle et ce, par l'Œuvre d'art totale, ou *Œuvre d'art de l'avenir*, dont le but et les volontés sont précisées dans un texte écrit par Richard Wagner en 1849.

I.1.1.A) Richard Wagner et l'idée de totalité en art

L'œuvre d'art de l'avenir est pour Wagner avant tout une œuvre dramatique qui mélangerait les différents arts, et qui permettrait ainsi à l'homme de faire une expérience directe de la nature et du monde, au lieu de chercher à l'atteindre par l'abstraction des langages scientifiques. Dans ce texte, il commence par décrire cette nature comme une force liée à la nécessité : « La nature engendre et façonne sans intention et inconsciemment selon le besoin, et par conséquent par nécessité¹⁰ ». Il oppose la force inconsciente de la nature à la vie consciente de l'être humain, symbolisée par la science.

En séparant sa propre pensée de l'essence de la nature par la pensée rationnelle, l'Homme commet la première erreur. Seule solution pour retrouver cette union perdue, retrouver une nature qui dans l'Homme serait consciente d'elle-même. En ce cas :

La vie Humaine elle-même atteint son intelligence par la science qui, en retour, se fait cette [intelligence] un objet d'expérience ; la mise en action de la conscience acquise par la science, la représentation de la vie reconnue par elle, l'image de sa nécessité et [de sa] vérité – c'est l'Art¹¹.

Ainsi, c'est l'art qui, seul, semble pouvoir unir l'intelligence de la science et l'expérience immédiate que nous faisons de la nature. L'important chez Wagner, c'est que l'œuvre prenne les traits, le désordre de la vie directe et concrète :

Or si la solution de la science est la reconnaissance de la vie immédiate, se conditionnant elle-même, [de

¹⁰ WAGNER (Richard), *L'œuvre d'art de l'avenir* (1ère édition : 1849), Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1982, p. 59

¹¹ *Ibid.*, p. 61

la vie] réelle par conséquent, cette reconnaissance acquiert son expression la plus directe et la plus sincère dans l'art, ou plutôt dans l'*Œuvre d'art*.¹²

La pensée de Wagner, c'est aussi celle d'une union retrouvée entre les membres d'un même peuple. Pour le compositeur, le peuple est comme une force naturelle et irrationnelle. Il n'y a pas encore de fascisme chez le compositeur, au moment où il écrit ce texte, puisque lui-même dit que l'État ou la religion institutionnelle sont des entraves à la puissance irrationnelle, à la nature-même du peuple, de ses besoins, de sa nécessité.

Les grandes erreurs involontaires du peuple telles qu'elles se manifestèrent dès l'origine dans leurs conceptions religieuses, en devenant les points de départ d'une pensée et d'une systématisation arbitraires, spéculatives, dans la théologie et dans la philosophie, se sont, dans ces sciences et surtout par l'intermédiaire de leur sœur adoptive, la politique, élevées à l'état de puissances qui ne prétendent pas moins qu'à dominer le monde et la vie en vertu de l'immanente infaillibilité divine¹³.

Il en appelle donc à une union des différentes forces artistiques pour créer une œuvre d'art qui puisse répondre directement à chacun des individus d'un peuple, essayer de les toucher et ainsi élever les esprits plutôt que de divertir et d'anesthésier, créer une forme de communion quasi-religieuse mais non-dogmatique. Pour lui, l'opéra était auparavant « une institution dont la destination spéciale est presque exclusivement d'offrir une distraction et un amusement à une population aussi ennuyée qu'avide de plaisir¹⁴ ». Il veut couper le peuple de ces intérêts vulgaires, « pour l'élever au culte et à l'intelligence de ce que l'esprit humain peut concevoir de plus profond et de plus grand. » Son contre-modèle est celui de la tragédie grecque, où le théâtre était comme une religion, une célébration qui unissait le peuple : « là, le théâtre n'ouvrait son enceinte qu'à certaines solennités, où s'accomplissait une fête religieuse qu'accompagnaient les jouissances de l'art. » En cela les artistes apparaissent presque comme des prêtres dans la conception wagnérienne du théâtre. Pour lui, la tragédie grecque semble apparaître non pas tant comme une utopie artistique qu'un paradis perdu à retrouver.

L'œuvre d'art de l'avenir, reprenant les conceptions antiques, doit elle-même être une union des différentes disciplines artistiques. L'idée de Wagner, c'est de retrouver l'alliance perdue entre la poésie, la musique et la danse, pour créer une œuvre qui toucherait le spectateur de façon immédiate, sans passer par des raisonnements ou des savoirs et ainsi faire ressortir les racines communes à un peuple. Il prévoit déjà cette utopie, qui courra dans toutes les avant-gardes du vingtième siècle, de l'artiste en tant qu'intelligentsia qui doit guider le peuple. Pour lui, le créateur ne peut supporter cet

¹² *Ibid.*, p. 64

¹³ *Ibid.*, p. 66

¹⁴ WAGNER (Richard), *Écrits sur la musique*, Paris, Gallimard, 2013, pp. 355 - 356

« *isolement* de ses facultés artistiques, il est *dépendant* et imparfaitement ce qu'il peut être ; tandis que dans l'œuvre d'art commune, il est *libre*, et entièrement de ce qu'il peut être¹⁵. » À travers cette liberté, il est donné à l'artiste le pouvoir de transmettre au plus grand nombre cette « exaltation *dans l'art de l'homme en général*. »

Ainsi, on voit déjà apparaître chez Wagner de nombreux intérêts qui courent dans l'art tout au long du vingtième siècle, c'est-à-dire un dépassement des catégories des beaux-arts qui permette de créer une œuvre d'art totale, elle seule capable de toucher, de secouer le spectateur inconsciemment et immédiatement.

Pareillement, il nous apparaît une certaine volonté de retrouver une expérience plus directe et moins médiatisée par les conceptions rationnelles ; repenser la vie dans sa concrétude irrationnelle, et ainsi permettre à l'homme de retrouver une spiritualité qui n'aurait été entachée ni par les appareils éducatifs et politiques, qui parlent tous à la raison, ni par les dogmes religieux.

S'il reste chez Wagner une dichotomie et une place privilégiée donnée à l'art par rapport à la science, nous voyons malgré tout les prémises d'une certaine attitude multimédia au niveau de l'art, ainsi que la volonté chez le compositeur de retrouver un art qui puisse palier certains manques de la science, et devenir une célébration publique quasi-religieuse. Nous pourrions voir en cela, le début de la porosité entre l'art et les autres disciplines, une forme de d'art pluridisciplinaire qui s'ancrerait dans une recherche de concrétude, très important, nous le verrons, dans la conception de l'art Fluxus.

I.1.1.B) Dada et la pratique multimédia

Le chaos Dada, quant à lui, est un peu plus indescriptible en termes de pluri- ou interdisciplinarité. Le fondateur du Cabaret Voltaire, Hugo Ball, entame son aventure au début 1916 avec la ferme intention de réaliser une jonction entre la poésie, le théâtre et les arts plastique dans ce qu'il décrit comme une « synthèse des arts », nous rappelant étrangement les mots de Wagner.

À la fois Novalis et Kandinsky ont posé une *Totalwissenschaft*, une synthèse de tous les savoirs, qui devait être achevée dans la forme poétisée, et Ball recherchait aussi cela, faisant la promotion de l'art comme une faculté médiumnique à révéler le dénominateur commun de l'expression humaine : en peinture, l'image comme signe préservé dans une époque de perturbation totale ; en poésie, le mot comme abstraction absolue ; et dans les performances, le mot et l'image ensemble, combinés avec la musique et la

¹⁵ WAGNER (Richard), *L'œuvre d'art de l'avenir* (1ère édition : 1849), Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1982, pp. 216 - 217

danse dans un *Gesamtkunstwerk* frénétique¹⁶.

Cette citation se rapproche beaucoup de la question centrale de notre travail de recherche, d'une synthèse artistique et philosophique qui serait comme incarnée dans un travail proche du *Gesamtkunstwerk*.

Lorsqu'Elderfield parle de capacité médiumnique nous voyons aussi apparaître l'irrationnel dans ce travail. Hugo Ball, à l'époque dont parle Elderfield, est encore à la recherche d'un *Psychologietheater*, c'est-à-dire un théâtre, qui puisse choquer directement le spectateur dans son inconscient : « Que diriez-vous de l'hystérie de Freud disséquée dans le but de propager un état d'hystérie généralisée¹⁷. » Hugo Ball cherche, dans cette synthèse de différents domaines, à créer une forme de spectacle qui ne touche pas que la raison, mais l'inconscient des personnes présentes. Il dit aussi « L'Europe a trouvé une nouvelle manière de peindre, de faire de la musique et de la poésie. Une fusion de toutes les idées régénératrices, et non pas seulement celles du domaine de l'art¹⁸. » Cette volonté de trouver des idées nouvelles dans un domaine qui ne soit pas seulement artistique fait clairement écho à notre recherche transdisciplinaire.

Peu après, lorsqu'il fonde le Cabaret Voltaire, il a totalement abandonné le théâtre. Cependant, la synthèse des arts continue à être une partie très importante des spectacles du cabaret. Hugo Ball dit de la publication éponyme : « Sur trente-deux feuillets, c'est la première synthèse des mouvements modernes de l'art et de la littérature. Les fondateurs de l'expressionnisme, du futurisme, et du cubisme y sont représentés¹⁹. » Les spectacles étaient de la même teneur. Ils étaient fait de chants populaires (très souvent chantés par la poétesse Emmy Hennings, compagne de Hugo Ball), mais aussi de performances, de récitations poétiques et de musiques d'avant-gardes. Même la décoration de la salle avait été pensée par Arp qui avait peint les murs en bleu et le plafond en noir, comme pour inverser la position du ciel et de la terre, en plus des masques de Marcel Janco qui étaient installés au mur.

Le cabaret Voltaire, est l'une des premières ouvertures, au vingtième siècle, des disciplines artistiques à une porosité. Ces artistes s'étaient eux-mêmes inspirés des spectacles de cabaret et de café-concert, qui avaient déjà commencé à créer des formes de divertissements multimédias pour attirer des clients avides de nouvelles sensations. Hugo Ball, lui, connaissait bien le monde des

¹⁶ ELDERFIELD (John), *Introduction*, dans BALL (Hugo), *Flight out of time*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. xxiv

¹⁷ BALL (Hugo), *Das Psychologietheater*, dans *Phoebus*, mai/juin 1914, texte disponible sur le site <http://www.textlog.de/39021.html>, nous traduisons

¹⁸ BALL (Hugo), *La fuite hors du temps*, trad. Sabine Wolf, Monaco, ed. Du Rocher, 1993, p. 34

¹⁹ *Ibid.*, p. 136

cabarets (où il avait été souvent engagé comme pianiste), puisque cela avait été un des maigres moyens de subsistance pour lui, après sa fuite d'Allemagne.

Conscient de la portée multimédia de ces cabarets et fort des expériences qu'il avait déjà faites dans ceux fréquentés par les expressionnistes à Munich, Ball ouvre le Cabaret Voltaire avec la volonté affirmée de créer une union vivante de tous les arts en un seul lieu de création et de représentation. Dans le journal où il le présente, Ball décrit cet endroit comme « une association de jeunes artistes et écrivains dont le but est de créer un centre de divertissement artistique²⁰. » Ce sont toutes les formes artistiques qui sont mises en jeu dès les balbutiements de ce qui se développera sous le nom de Dada. Dès le départ, cette union des arts doit amener chez le spectateur une compréhension directe, *im-médiate* de l'œuvre.

Les différentes manifestations de Dada continueront selon les mêmes modalités. Cependant, après Zurich, l'éclatement des groupes Dada et des personnalité créeront des interprétations différentes de ce qu'a été l'expérience zurichoise. Dada Berlin, mené par Huelsenbeck, générera des spectacles agressifs et subversifs et en lien avec une pensée communiste²¹. Dada Paris, mené par Tzara et Picabia sera une résurgence d'une forme de nihilisme libertin²². Malgré cela, tous ont eu pour point commun de mêler les arts, dans une forme pré-performative qui puisse choquer le spectateur dans son inconscient²³. Cette forme de synthèse des arts constitue il nous semble une des premières manifestations d'un art pluridisciplinaire.

Plus précisément, pour en donner une définition qui nous semble satisfaisante, Basarab Nicolescu définit le pluridisciplinaire comme ce qui « concerne l'étude d'une seule et même discipline par plusieurs disciplines à la fois. La recherche pluridisciplinaire apporte un plus à la discipline en question (...), mais ce "plus" est au service exclusif de cette même discipline. Autrement dit, la démarche pluridisciplinaire déborde les disciplines mais sa finalité reste inscrite dans le cadre de la recherche disciplinaire²⁴. » Nous entendons ici art pluridisciplinaire comme

²⁰ *Ibid.*, p. 111

²¹ Voir HUELSENBECK (Richard), *En Avant Dada, l'histoire du dadaïsme*, Dijon, Les presses du Réel, 2005

²² Voir LISTA (Giovanni), *Dada : Libertin & libertaire*, Paris, L'insolite, 2005

²³ Nous pouvons tout de même noter que là où les spectacles du cabaret Voltaire étaient influencés par la vision magico-religieuse de Ball et devaient donc toucher le spectateur dans des régions supra-rationnelles de son esprit, l'influence idéologique ou nihiliste des Dada postérieurs feront la part belle à un irrationnel provocateur et destructeur. Hugo Ball a écrit cette phrase qui semble résumer de nombreuses erreurs postérieures concernant ce qu'a été Dada : « Hé puis nous voulions redonner droit aux faits, ces faits, quels qu'ils soient (cruels, ridicules, sublimes ou décourageants), qui, pris dans leur totalité représentent "l'irrationnel, le dérisoirement sublime, l'inépuisable miracle de la vie". Mais ici aussi le vrai et le faux se trouvent mélangés. Il faut distinguer les irrationalismes. Le sur-raisonnable et le dé-raisonnable sont tous deux irrationnels. Dans notre recherche de la vie nous avons succombé à cette superstition que la vie elle-même ferait partie de nos irrationalismes. » BALL (Hugo), *La fuite hors du temps* (trad. Sabine Wolf), Monaco, ed. Du Rocher, 1993, p. 158

²⁴ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité, manifeste*, Le Rocher, Monaco, 1996, p. xxvi-xxvii

l'utilisation de différentes disciplines bien séparées et de médiums artistiques bien distincts, qui sont cependant réunis au sein d'un même environnement de présentation et de recherche artistique.

Le cabaret Voltaire en est ainsi un exemple-type. Il rassemblait dans l'unité d'une scène et de soirées, des peintres, des musiciens, des poètes, des philosophes, et journalistes qui créaient chacun différents médiums, mais réunis au sein du cabaret Voltaire. La finalité des contributions de ces personnages semble pourtant avoir été essentiellement artistique, ou tout du moins n'a été retenue que par l'histoire de l'art. Chacun de ces artistes souhaitaient créer un changement social plus large. Chacun à sa façon voulait changer, critiquer la société, la pensée, la science de leur époque. Malgré tout, il faut voir que cela semble avoir été un échec, seule l'histoire de l'art a retenu ces personnages, et tout au plus en les considérant comme des *excentrés*.

Pourtant, dans le parcours d'Hugo Ball, ses conceptions de l'art ne peuvent être détachées de ses lectures spirituelles et de ses intérêts philosophiques, ainsi que de sa pensée politique.

Ce que nous appelons Dada est une bouffonnerie issue du néant et toutes les grandes questions y entrent en jeu ; un geste de gladiateur ; un jeu avec de misérables résidus ; une mise à mort de la moralité et de l'abondance qui ne sont que postures²⁵. »

Le dadaïsme - un jeu de masques, un éclat de rire ? Et derrière cela une synthèse des théories romantiques, dandies et démoniaques du XIXe siècle²⁶.

La pensée spirituelle de Ball l'amène à vouloir faire entrer dans Dada de nombreux domaines qui dépassent l'art, ce qu'il appelle « toutes les grandes questions ». Il ne faut pas oublier qu'après avoir commencé une maîtrise sur la pensée nietzschéenne, il s'est intéressé à la langue sanskrite avant de devenir journaliste anarchiste, puis directeur d'un théâtre de Munich. Après avoir été musicien et artiste pendant les événements de Dada Zurich, il deviendra conseiller pour la réforme démocratique de l'Allemagne, puis enfin journaliste et il se reclura avec sa femme dans la maison familiale des Hennings pour faire un travail d'exégète de la pensée de premiers saints catholiques. Son chemin n'est pas qu'artistique. Il passe par l'art pour ensuite suivre une voie spirituelle.

Ce qui apparaît chez lui en tant que figure de proue, et que l'on retrouve durant de certaines manifestations du « mouvement Dada », c'est une union artistique qui dépasserait le pluridisciplinaire. Ainsi, avec ses *Poèmes sonores* ou bien sa *scène de la Nativité* (mais aussi parfois chez les autres membres de Dada Zurich comme lors de la représentation dansée des masques de

²⁵ BALL (Hugo), *La fuite hors du temps*, trad. Sabine Wolf, Monaco, ed. Du Rocher, 1993, p. 136

²⁶ *Ibid.*, p. 220

Janco), on voit apparaître non plus une coexistence des différents médiums artistiques et des idées philosophiques ou spirituelles qui les ont inspirés, mais une forme de synthèse dans laquelle la porosité entre toutes ces disciplines est telle qu'elles se mettent à coexister au sein d'une seule œuvre d'art. Par exemple concernant les poèmes sonores, Hugo Ball souligne :

Nous avons maintenant fait tellement évoluer la plasticité du mot qu'il sera difficile d'aller encore plus loin. Nous avons obtenu ce résultat au prix de l'abandon de la construction logique et rationnelle de la phrase (...). Nous avons chargé le mot de forces et d'énergies qui nous ont fait redécouvrir le sens évangélique du « verbe » (logos), qui est une image magique complexe²⁷.

Dans cette destruction de la construction logique de la phrase, Ball voit la possibilité de découvrir un nouveau langage magique, une force qui semble venir presque directement de Dieu pour parler aux hommes, de donner un sens évangélique au langage. Ses *Lautgedichtes* retrouvent réellement une fonction sacrée. Ce sont des mots qui ne ramènent pas qu'à une seule notion rationnelle, mais suggèrent « mille idées à la fois, sans les nommer²⁸ ». La phrase sans mots permet de réveiller « les couches les plus profondes de la mémoire ». Ainsi les expérimentations artistiques de Dada Zurich « ont frôlé des régions de la philosophie et de la vie auxquelles notre environnement, tant raisonnable, tant faussement adulte, n'aurait plus idée de penser, même en rêve. »

Il donne à ses œuvres des finalités aussi bien philosophiques que politiques et même spirituelles. Dada, dans sa globalité, ne semble pas avoir eu autant d'impact que le travail d'Hugo Ball hors des cercles de l'art et, la plupart du temps, les manifestations de Dada Paris sont apparues comme des représentations n'ayant pour but que de choquer le goût bourgeois. Hugo Ball décrit cela dès 1918 dans son manifeste Dada lorsqu'il dit : « Très facile à comprendre. Lorsqu'on en fait une tendance artistique, cela revient à vouloir supprimer les complications. Psychologie Dada. Allemagne Dada y compris indigestions et crampes brouillardeuses, littérature Dada, bourgeoisie Dada²⁹. » Dans ce que dit Hugo Ball dès le début de Dada, nous voyons qu'il met déjà en garde, ses deux « amis et soi-disant poètes, très estimés fabricateurs et évangélistes Dada Tzara, Dada Huelsenbeck » et futurs continuateurs des risques d'embourgeoisement de Dada comme tendance artistique. Pour lui, le but de Dada était ailleurs et bien plus complexe.

À la lumière des travaux de Brecht, de quelques autres artistes, et en prenant à rebours l'histoire de l'art qui a coloré Dada Zurich par ses manifestations parisiennes et berlinoises, le

²⁷ *Ibid.*, p. 140

²⁸ *Ibid.*, p. 141

²⁹ BALL (Hugo), *Premier manifeste Dada*, lu lors de la soirée du 14 juillet 1916 au cabaret voltaire, dans BALL (Hugo), *Dada à Zurich – Le mot et l'image (1915-1916)*, trad. Sabine Wolf, Dijon, Les presses du réel, Coll. L'écart absolu, 2006, disponible sur <http://www.le-dadaisme.com/manifeste.html>

cabaret Voltaire a eu une autre teneur que la simple pluridisciplinarité. Il semble avoir déjà plongé dans un certain intermédia. Par la forme de synthèse des arts et de la pensée que souhaitait faire Hugo Ball (qui a été l'impulsion des manifestations zurichoises), il apparaît une autre forme que simplement l'apport d'autres disciplines à l'art seul. Les *Lautgedichtes* ont contribué à former les futures expériences *Zaoum*, ainsi que toute la tradition de la poésie sonore. Ils permettaient de montrer philosophiquement comment le langage, pris en tant que médium plastique pouvait, non pas seulement transmettre rationnellement un signifié, mais créer un ensemble de signes et de signifiés, qui entraînent en contact avec des zones de l'inconscient encore très peu explorées. C'est ainsi que nous voyons le Cabaret Voltaire devenir une forme de *Gesamtkunstwerk* bien plus modeste en terme de moyens mis en œuvre, un pré-intermédia, qui va donner jour aux premiers événements performatifs de l'histoire de l'art. Mais surtout, à travers ces performances poétiques Dada, nous voyons la naissance en art d'une forme d'exploration de l'inconscient et du sur-raisonnable humain si puissante qu'elle ne trouvera son contrepoint que vingt ans plus tard, dans le théâtre de la cruauté.

I.1.1.C) Artaud et le théâtre des passions

Il semble qu'une des idées contiguë à celle d'un art pluridisciplinaire, et s'intéressant à des questions proches de celles de ce travail, serait les conceptions théâtrales d'Antonin Artaud. Le constat qu'il fait dans *Le Théâtre et son double* sur la mise en scène à son époque, ainsi que sa volonté assumée de toucher le spectateur dans son inconscient, ne sont pas sans nous rappeler Wagner et l'œuvre d'art totale.

Il commence par nous parler des ravages de la peste en Europe et la façon dont celle-ci se propage, mais surtout les effets qu'elle a sur la population. Artaud fait un retour rapide sur la folie, les gestes gratuits qu'ont provoquées ces épidémies :

Le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père ; le continent sodomise ses proches. Le luxurieux devient pur. L'avare jette son or à poignées par les fenêtres. Le Héros guerrier incendie la ville qu'il s'est autrefois sacrifié pour sauver. L'élégant se pomponne et va se promener sur les charniers³⁰.

Lorsque le fils tue le père, lorsque l'avare jette son or et que le héros incendie la ville, ce sont toutes les *imagos* mythiques et donc psychologiques que nous voyons réapparaître. Ils sont poussés à leur paroxysme (comme nous le montre le thème œdipien réalisé du fils qui tue le père), et par cette action se déroulant sur scène se rejouent chez le spectateur tous ces conflits immémoriaux.

³⁰ ARTAUD (Antonin), *Le théâtre et son double*, 1ère édition 1938, Paris, Gallimard, 1964, pp. 34 - 35

« Comme la peste, le théâtre est donc un formidable appel de forces qui ramènent l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits³¹. » Ces gestes gratuits, absurdes auxquels poussent la peste, ce sont des gestes irrationnels, qui proviennent du plus profond de l'inconscient, ils sont les symboles de forces enfouies, qui lors du déclenchement de la maladie, font jour aux sus et aux vues de tous. Ainsi le théâtre comme la peste sont un déchaînement des passions autrefois enfouies et interdites. « Il me semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide ; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès³². »

Ce que combat Artaud, dans le théâtre de son époque, c'est le dialogue qui rejette en arrière-plan les autres aspects scéniques et ne touche plus que la raison. « Le plus urgent me paraît être de déterminer en quoi consiste ce langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole³³ ? » Artaud cherche une forme de théâtre qui se différencie de la parole, qui retrouve un langage du corps. Ainsi cette forme de théâtre « consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole. » Ce n'est plus à l'esprit que s'adresse le théâtre de la cruauté, mais au corps crûment et simplement.

Le seul moyen de retrouver cette catharsis, ce réveil des forces inconscientes chez le spectateur c'est d'utiliser tous les moyens scéniques extra-langagiers : « Cette poésie très difficile et complexe revêt de multiples aspects : elle revêt d'abord ceux de tous les moyens d'expression utilisables sur une scène, comme musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonation, architecture, éclairage et décor³⁴. » Ainsi par le biais du *Théâtre et son double* c'est véritablement l'envers du décor des conceptions artistiques rationalistes qui font jour, c'est-à-dire un art qui mette les pulsions à jours, qui éclaire la partie irrationnelle de notre existence. Pour réussir à toucher le spectateur à cet endroit, Artaud sent bien qu'il faut que les moyens scéniques utilisés dans le théâtre soient démultipliés. La parole fluette et légère ne suffit plus. Pour s'adresser au corps, ils faut des tambours, des sons et des lumières violentes, des mimiques et des intonations tout à fait inhabituelles. Faire vivre au spectateur une véritable expérience qui plonge à la source de ses peurs et de sa psyché, qu'il redevienne comme les premiers hommes face aux sons et aux lumières des

³¹ *Ibid.*, p. 43

³² *Ibid.*, p. 45

³³ *Ibid.*, p. 56

³⁴ *Ibid.*, pp. 57 - 58

orages³⁵, ou bien comme le citoyen d'une ville qui voit toute cette structure se déliter par une épidémie qui se propage apparemment sans limite.

Pour revenir à notre recherche, Artaud veut créer une union multimédia, en réunissant sur une scène tous les éléments artistiques différents, et ainsi apporter une nouvelle dynamique au théâtre. Ce travail avait été commencé par des petits groupes d'artistes, dont Wagner dans l'œuvre d'art totale, et surtout l'art inclassable de Dada Zurich. Tous ces personnages, à leur manière, ont apporté une certaine ouverture des disciplines et des médiums artistiques autrefois séparés. En plus de cela, tous ont voulu que cette ouverture multimédia crée des œuvres qui puissent toucher tout-un-chacun de manière inconsciente, au plus profond de ses représentations irrationnelles. L'hybridation des formes, des médias et des pensées ainsi que la recherche sur l'irrationnel sont des caractéristiques qui nous suivront tout au long de ce travail.

La liste d'artistes et d'intérêts sur lesquels nous avons mis l'accent ici, n'a bien sûr rien à voir avec une volonté exhaustive ou historique. Nous avons choisi ces artistes et ces moments de l'histoire de l'art car certains de leurs centres d'intérêts se recoupent et recourent aussi ceux développés par Basarab Nicolescu concernant la transdisciplinarité. Ainsi, nous souhaiterions continuer à chercher des personnages qui pourraient dépasser la simple approche multimédia pour créer une certaine ouverture intermédia, entendue au sens, non plus de la cohabitation de deux ou plusieurs médias au sein d'une seule œuvre, mais l'interpénétration de ces médias entre eux, une recherche qui se situe entre les médiums.

³⁵ Nous faisons ici référence aux mythologies occidentales et leurs liaisons avec les effrois des premiers hommes face aux orages ou aux tempêtes, dont nous parle dans son livre : HARRISON (Robert), *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992, p. 22

I.1.2) Les médias chez Marshall Mac Luhan, une union Verbi-Voco-Visuelle

Nous avons commencé à entrevoir une pluri- voire intermédialité chez certains artistes et dans des mouvements du début du vingtième siècle. Il est donc important de revenir en partie sur cette notion de média et surtout sur un penseur qui sera très intéressant pour comprendre Fluxus dans la façon dont ces médias étaient reçus à leur époque : Marshall Mc Luhan (Le livre *Pour comprendre les Médias* sort en 1964, peu après le début des activités de Fluxus). Nous étudierons de façon rapide la théorie des médias de Mac Luhan, avant de nous intéresser plus en profondeur à un de ses textes les plus intéressants pour notre propos, c'est-à-dire les expérimentations verbi-voco-visuelles qu'il a voulu conduire dans un livre éponyme.

I.1.2.A) Généralités sur la théorie des médias de Mc Luhan

Intéressons-nous tout d'abord à la pensée qu'il développe dans son livre *Pour comprendre les médias*. La théorie des médias de Mac Luhan se déploie autour de la vision de ceux-ci comme des entre-deux entre nous et le monde. Plus précisément, les médias sont un prolongement de l'être humain. Ils lui permettent d'accroître ses capacités. La notion de média recoupe en partie celle d'outil, mais cependant, le théoricien n'explique pas réellement la différence qui pourrait exister entre les deux. Il semble confondre l'outil (qui est un entremetteur physique entre l'humain et l'action qu'il peut avoir sur son environnement), et la notion globalement acceptée de média, qui désigne tout moyen de communication ou de diffusion.

Toujours est-il qu'il prend un exemple concret avec la roue, qui est un prolongement de nos propres pieds et une accélération des fonctions de celui-ci. Cependant, chaque nouvelle accélération due à une révolution des médias donne de nouvelles vitesses et de nouvelles accélérations à ces prolongements de notre propre corps : sa structure-même change à chaque fois. L'électricité a elle-même mis à mal tous les modèles anciens d'actions de l'être humain, car elle a introduit la réaction et la connectivité. Effectivement, chacune de nos actions n'est plus détachée du reste de l'humanité, mais à l'heure du village global, l'action est tellement rapide que la réaction peut se faire à la vitesse d'une discussion. Ces actions ne peuvent plus se faire en étant séparées des autres. Ainsi, c'est la notion de participation globale de l'être humain qui remplace tout doucement le travail fragmentaire et personnel.

Il fait la différence entre l'âge machiniste des premières révolutions industrielles dans lesquelles « la lenteur du mouvement retardait considérablement les réactions », qui était celui de « la technologie de l'alphabet [qui] donne à l'homme occidental la capacité d'agir sans réagir », alors qu'« aujourd'hui l'action et la réaction ont lieu presque en même temps. (...) À l'âge de l'électricité, où notre système nerveux central se prolonge technologiquement au point de nous engager vis-à-vis de l'ensemble de de l'humanité et de nous l'associer, nous participons nécessairement et en profondeur aux conséquences de chacune de nos actions. Il ne nous est plus possible d'adopter l'attitude flegmatique et détachée de l'Occidental alphabétisé³⁶. » Nous voyons bien cette différence que fait Mac Luhan entre l'homme de l'alphabet, qui prenait le temps d'écrire sur du papier et auquel on ne pouvait pas répondre en direct, et l'homme connecté, qui en vient à pouvoir répondre en direct. L'écriture n'est plus seulement le moyen de consigner pour plus tard, elle devient un moyen de se parler quasiment en direct, comme une conversation possible d'un bout à l'autre de la terre.

Cette péremption de l'âge machiniste se rejoue aussi par la fin des segmentations de la connaissance en catégories. C'est réellement un nouveau paradigme que nous annonce Mac Luhan au niveau des médias. L'automation, pour lui, annonce une réduction des emplois, mais aussi une participation active des gens à leur travail et à la société, contrairement au travail fractionné et à sens unique de l'ancien paradigme mécanique.

C'est le fractionnement, qui est l'essence-même de la technologie mécanique, qui façonnait les structures de travail et d'association des humains. L'essence de la technologie de l'automation est toute à l'opposé. Elle est englobante et profondément décentralisatrice, alors que la machine était fractionnelle, centralisatrice et superficielle dans son façonnement des relations humaines³⁷.

Tout comme l'époque de la mécanique pensait en termes de fractionnement, de découpe des tâches et des disciplines, l'époque de la connectivité ininterrompue est celle de la pensée et des relations globale, de l'interconnectivité instantanée.

En fait, pour Mac Luhan, c'est tout le rapport entre les êtres humains, mais aussi entre les êtres et leur environnement qui a changé. Le simultané remplace le séquentiel. Une conscience globale instantanée naît entre les êtres humains. Tout cela, pour lui, est dû à une attention nouvelle concernant la façon dont on retranscrit les données du monde :

Des segments spécialisés d'attention ont disparu au profit de la totalité du champ, et nous pouvons désormais dire le plus naturellement du monde "Le message c'est le médium." Avant la vitesse électrique et le champ global, il n'était pas évident que le message fut le médium lui-même. Le message, semblait-il,

³⁶ MAC LUHAN (Marshall), *Pour comprendre les médias*, 1ère édition 1964, Seuil, coll. Points, 1968, p. 22

³⁷ *Ibid.*, p. 26

était le contenu.³⁸.

Lorsque le message était transmis par des machines (courrier envoyé par transports mécanique, imprimerie etc.) et que ces outils étaient des entités bien séparées avec chacune leurs règles, il était facile de penser que chacun d'eux avaient des spécificités particulières mais que le message rationnel (écrit) qu'ils contenaient était le même ; le message n'était que peu influencée par le milieu qui le transmettait. À l'opposé, après la révolution électrique, l'accélération des vitesses et des moyens globaux, la remise en cause des spécificités des médiums, nous voyons bien mieux à quel point le message qui passe à travers un médium ne peut être séparé de celui-ci. La radio modère le discours qui y passe, le téléphone a ses us et coutumes, la télévision ne délivre pas le même message que l'audio-visuel cinématographique et ainsi de suite. Le médium modifie irrémédiablement son contenu jusqu'à devenir le message lui-même.

À chaque modification des outils technologiques de l'être humain, c'est l'ensemble de la société et de ses structures qui sont reconfigurées. Le passage de notre monde à une société des médias n'y échappe pas. Ce nouveau paradigme, où les disciplines, ainsi que les anciennes segmentations, n'ont plus cours, ressemble très fortement aux consciences inter- et trans-disciplinaires, que nous avons vu commencer à poindre dans l'art au début du vingtième siècle.

I.1.2.B) Les expérimentations verbi-voco-visuelles

Un livre de Marshall Mac Luhan est particulièrement significatif en termes d'utilisation de ces médias selon une structure nouvelle et intermédiaire. *Verbi-voco-visual* se donne en partie pour objectif de créer un contexte prompt à l'émergence d'une nouvelle vision orale de la communication. Son point de départ est que la communication typographique, la communication visuelle des idées est périmée à notre époque de nouveaux médias, des rythmes de l'automation, et qu'il est temps de ramener une certaine oralité, voire même auralité (c'est-à-dire, ce qui se situe dans l'oreille, qui se joue d'écoute et d'imitation) à l'intérieur de cette communication.

Le premier constat est donc d'abord celui d'un retard de l'homme d'écriture, le fait que « l'électronique ne permet plus à l'homme patient, laborieux et systématique d'aller à son rythme mental d'escargot. L'électronique signifie que même le commerce et la bureaucratie doivent devenir oraux et inventifs³⁹. » Toutes les institutions de la société les plus valorisées (institutions étatiques et économiques) étaient basées auparavant sur le travail écrit. À l'ère de l'automation électronique

³⁸ *Ibid.*, p. 31

³⁹ MAC LUHAN (Marshall), *Verbi-Voco-Visual Explorations*, New York, Something Else Press, 1967, item n°1, nous traduisons

et de la communication planétaire, l'être humain ne peut y apporter qu'une inventivité qui a plus à voir avec l'oralité qu'avec les tableaux et les classeurs, qui commencent à être générés sur ordinateur dans les années soixante.

Ce livre n'est pas du tout structuré séquentiellement et les idées ne s'y développent pas en continu. C'est une suite de courts textes fragmentaires entrecoupés d'expérimentations typographiques et dont les rythmes et les discontinuités nous font plus penser à une pensée orale qu'au véritable livre écrit. Cette forme n'est bien sûr pas révolutionnaire. Certains des livres des futuristes, Dadas, ou des cubo-futuristes font déjà des expérimentations typographiques ayant à voir avec l'oralité des caractères imprimés. Cependant, il est important ici de regarder la façon dont ce texte mélange le contenu et le médium pour essayer de créer une nouvelle *écoute* (plutôt que vision) du livre.

Son propos principal concerne le passage qui est en train de se réaliser depuis une société qui privilégiait le savoir écrit, vers une société où tous les médias ont tant accéléré et globalisé les vitesses de la pensée qu'il n'est plus possible de faire sans les savoirs oraux. « Notre monde est en train de changer rapidement depuis la fixité monolithique de l'homme qui dit "De là d'où je me tiens" vers une vision en strates multiples (...).⁴⁰ » C'est réellement un monde dans lequel la parole et l'art convoquent tous les sens, là où l'écrit convoquait la monolithique rationalité.

C'est ainsi une partie de notre propos artistique que l'on voit ressortir ici. L'écrit pour Mac Luhan doit avoir à faire avec tous les sens. L'écriture imprimée traditionnelle est linéaire et rationnelle, les avant-gardes littéraires et artistiques ont donc tenté de remettre cela en cause à travers l'idée de synesthésie : « Après des siècles de linéarités abstraites ou imprimées, Les Baudelaire et Rimbaud se sont révoltés à travers la synesthésie parce que les ressources télégraphiques et photographiques du début du dix-neuvième siècle avaient soudain révélé la possibilité d'une expérience simultanée à tous les niveaux⁴¹. » Ce sont tous les médiums reproductibles qui ont permis à l'écriture de devenir un jeu de création et de communication populaire. Il était possible à tout-un-chacun, à travers la reproductibilité des médiums photographiques et communicationnels de faire l'expérience de la simultanéité qu'avaient explorée les avant-gardes artistiques et littéraires. Ces expérimentations sémiologiques se sont donc transmises et sont devenues tout doucement des normes de société, même dans le quotidien suburbain :

Wagner a sauté sur toutes les possibilités. Le *Bauhaus* a donné une forme institutionnelle à ces mêmes

⁴⁰ *Ibid.*, item n°3

⁴¹ *Ibid.*

développements. Aujourd'hui on prend le programme entier du *Bauhaus* comme un acquis du mode de vie suburbain normal. La sculpture tactile, les souches délavées, autant que le blond délavé, ont supplanté les conques, les *Aspidistra*, et les peignoirs comme propriétés des scènes des banlieues aisées⁴².

Ainsi, c'est la naissance d'un mélange entre le rationnel du langage écrit et l'irrationnel de la création et des images qui fait jour ici et se transporte dans la société et le quotidien.

Pour Mac Luhan, et c'est ce que l'on ressent totalement à la lecture de ce livre, c'est la culture orale et frénétique de l'écrit journalistique qui doit remplacer la linéarité silencieuse et la fixité du livre écrit : « L'aspect simultané de la page du papier journal révèle dès le début son caractère oral : beaucoup d'histoires, beaucoup de scènes en un coup d'œil. (...) La presse ne pourrait pas éviter d'assumer une forme orale dans une époque qui en est arrivée à se baser sur le télégraphe. Le flot instantané de l'information a conduit à appliquer un schéma oral à chacune des phrases de la presse qui viennent ensuite⁴³. » Ainsi, encore une fois, c'est la rapidité atteinte par la technologie électrique qui pousse Mac Luhan à revoir la façon dont la presse s'inspire des grands écrits, et nous montrer que c'est l'écriture qui devrait s'inspirer de la culture orale et de la vision complexe de la presse.

Tout dans ce livre se passe de façon fragmentaire, mais des fragments qui, reliés ensemble, nous donnent une sorte de vision globale, un plaidoyer pour l'accélération verbale des savoirs. On voit des applications de cette nouvelle appréhension du monde, comme la découverte des maladies systémiques telles que le stress (une des premières maladies à n'avoir aucun signes directement visuels), ou bien même la façon dont les types de personnalités ayant une concentration psychologique orales ou anales sont influencées dans leur vie quotidienne par cela. « Fenichel décrit le caractère corrélatif anal comme étant frugal, ordonné, obstiné, enclin à se préoccuper de l'argent et d'être à l'heure⁴⁴. » Nous voyons bien que le point de vue de Mac Luhan tend plutôt à discréditer cette vision écrite (anale), au profit de l'aérienne oralité.

Dans ce nouveau monde verbi-voco-visuel, les savoirs et la compréhension se font à travers des métaphores biologiques, englobantes, non plus à travers des métaphores mécanistes héritées de Newton. « La concentration sur le biologique avec ses hypothèses de connexion totale dans les moindres détails commence à apparaître à travers la joie prise dans le nouveau réalisme, dans le fait de documenter la plus ordinaire des scènes de la vie quotidienne dans la presse, les nouvelles, la

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, item n°5

⁴⁴ *Ibid.*, item n°9

peinture.⁴⁵ » Une volonté de connexion ininterrompue caractérise le monde qu'il entrevoit, et dans lequel nous vivons, nous permet de mieux comprendre cette façon d'apprécier même les choses les plus insignifiantes du quotidien. Cette vision du monde fait jour au moment où il écrit ce livre, mais trouve son point d'orgue aujourd'hui, avec Youtube ou Facebook. Grâce à Mac Luhan, nous comprenons aussi pourquoi la concentration sur les micro-événements du quotidien pratiqué par Fluxus ne sort pas d'un chapeau, mais provient de changements sociaux profonds, qui ont pour source le travail oral du langage. La plupart des artistes de Fluxus étaient d'ailleurs au courant des développements de la poésie sonore, et donc connaissaient cette plasticité du langage, et ce en quoi ces expérimentations se raccrochaient aux perceptions de la vie de tous les jours.

L'auteur reprends à son compte des citations de poètes et écrivains tels que Whitman, Wyndham Lewis et aussi du futuriste Marinetti, pour faire de ce livre un plaidoyer pour l'accélération de la pensée permise par l'oralité. C'est la multi-sensorialité des sons des couleurs, du toucher que ces nouvelles technologies permettent de convoquer. Et ce langage reste quasiment entièrement à découvrir :

PERSONNE ne connaît encore le langage inhérent à la culture des nouvelles technologies ; nous sommes tous des aveugles sourds et muets en termes de situation contemporaine. Nos mots et pensées les plus impressionnants nous trahissent en se référant à ce qui existait avant, et pas au présent.

Nous sommes de retour dans l'espace acoustique

Nous ne faisons que commencer à structurer les sentiments et émotions primordiaux dont 3000 ans de littérature nous ont séparés⁴⁶.

C'est un appel à une imagination dans tous les sens(uels), en imagerie poétique quasi-audible, synesthésique, vorticiste, convexe, sphérique comme l'espace sonore, que Mac Luhan cherche à nous transmettre dans une structuration de l'écrit aussi frénétique qu'un numéro de Dada, ou le journal *Mad magazine*.

Il cite ensuite de nombreuses sources pour enrichir son propos telles que le *Organization Man* de William H. Whyte (connu comme un des premiers livres de management). Ce dernier reprends le modèle de management de l'individu dans une entreprise pour en faire en donner une nouvelle vision aurale, dans laquelle le groupe assure sa cohésion par un réel besoin de bonheur et de bien-vivre ensemble, et peut obtenir un résultat bien plus large que par la somme de ses parties. Même l'expérience du vin devient pour Mac Luhan source de réflexion, car la description par des

⁴⁵ *Ibid.*, item n°10

⁴⁶ *Ibid.*, item n°14

mots opposée au fait de goûter le vin, est un terrain de recherche pour la communication des expériences multi-sensorielles provoquées par les nouveaux médias.

De la reprise des méthodes orales de la scolastique par Wittgenstein à la relation des nouveaux riches avec la créativité, chaque exemple participe à la globalité du propos. Victor J. Papanek, lui, écrit un texte sur les relations des artistes avec l'espace à travers l'introduction de la machine au vingtième siècle. Si le futurisme a fait de la machine un culte à la modernité, les cubistes ont, quant à eux, utilisés celle-ci comme une forme de design abstrait. Ensuite, Papanek reprends la vision machinique de l'homme développée par Duchamp, dont l'existence se montrerait dénuée de volonté ou de sens. La vision surréaliste de l'homme dévoré par la machine est à l'inverse de celle de Duchamp. Il propose ensuite de regarder les conséquences de la physique quantique et des géométries non-euclidiennes sur notre vision du monde, et sur l'art. Les tableaux de Picasso, mais aussi les travaux du Bauhaus et de De Stijl, se sont développés comme une remise en cause de l'espace euclidien de la peinture de chevalet. Tout l'intérêt de Papanek est de montrer ici la façon dont l'art a reconquis de nouvelles formes d'espaces (non-euclidiens), en se référant à la science. Il nous dit :

Les découvertes de la science moderne (Einstein, les lois booléennes, le principe d'incertitude de Haisenberg, la géométrie non-euclidienne, la logique non-aristotélicienne etc. etc.) ont hâté ce processus de retour de l'art à un niveau de *haptique* de temps-acoustique, qu'il n'avait pas occupé depuis l'introduction de la presse d'impression en Europe occidentale au quinzième siècle⁴⁷.

Ces nouvelles formes d'espaces développés dans l'art moderne, trouvent leur correspondance dans les découvertes de la science, et en plus permettent de voir l'espace comme n'étant pas limité seulement au visuel. L'espace peut aussi être défini par l'oreille en termes de temps-acoustiques, c'est-à-dire d'espace sonore.

Dans tous les cas, ce livre permet de pressentir les paradigmes nouveaux qui font jour à l'époque de Fluxus, grâce aux changements induits par les médias électriques. Ces outils permettent une réactivité prompte à générer, à travers des fragments de textes isolés, une vision globale qui ait une plasticité proche de celle de l'oral. L'insistance dont fait preuve Mac Luhan quant aux décroissements des spécialités et leurs conséquences sur l'appréhension des savoirs fait ainsi sens. À travers l'appel à des nouvelles formes orales de sociétés, le théoricien des médias semble vouloir générer une ouverture et une interpénétration des disciplines, ainsi qu'une nouvelle conscience globale. Nous pouvons noter par ailleurs que le livre *Verbi Voco Visual* n'a connu qu'une seule

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10

édition par les Something Else Press, lancée par Dick Higgins pour éditer la plupart des projets intermédiés qu'il voulait soutenir.

I.1.3) Dick Higgins et l'intermédia

Il semble important, ici, de commencer par une petite histoire (drôle ?) Fluxus. Dick Higgins souhaitait publier en 1964 un de ses travaux (*Jefferson's Birthday*, qui collectait ses travaux écrits, du 13 avril 62 à 63) par le biais des éditions Fluxus, et Maciunas devait se charger du travail. Comme à son habitude, Maciunas, qui travaillait seul et se surchargeait de travail, a laissé traîner cet ouvrage pendant des mois. Au bout d'un moment, Dick Higgins est allé le voir, s'est engueulé avec lui, et, après avoir été boire au bar le plus proche est rentré chez lui pour annoncer à sa compagne Alison Knowles, qu'il allait créer les éditions *Shirtsleeves*. Alison lui répondit que c'était un nom horrible, puis « Why don't you call it something else (nda : Pourquoi ne l'appelles-tu pas autrement) ? » Ce qu'il fit.

L'essai de Mac Luhan est paru aux éditions *Something Else Press*, et ce n'est pas un hasard. Ce texte regroupe nombre d'intérêts que l'on retrouve dans le travail de Dick Higgins ainsi que dans les travaux Fluxus. Higgins publie dans la première *Something Else Newsletter* de 1965 un autre texte, aujourd'hui très connu, appelé *Intermedia*, qui lui permet de théoriser certaines des pratiques artistiques les plus intéressantes de son époque, en même temps qu'il annonce une certaine ligne éditoriale des *Something Else Press*.

I.1.3.A) Étymologie du terme intermédia

La notion d'intermédia, Dick Higgins l'emprunte à Samuel Taylor Coleridge, qui l'avait utilisé dans *Lecture III on Spenser* : « L'allégorie narrative est distincte de la mythologie comme la réalité l'est du symbole ; c'est, en raccourci, le propre *intermedium* qu'il existe entre la personne et la personnification⁴⁸. » Coleridge semble ici nous parler plus d'une forme de troisième terme ou de concept intermédiaire à deux autres concepts ; un entre-deux entre une perception individuelle et une perception commune à une collectivité (entre la réalité personnelle, et le symbole que partage une communauté).

Ken Friedman rappelle que ce terme n'avait pas encore la même signification pour Coleridge, et que lorsque Higgins cite cette source comme première utilisation du mot, c'est par modestie. Bien que l'amitié de Friedman biaise nécessairement ces remarques, le terme de Coleridge ne semble

⁴⁸ Citation de COLERIDGE (Samuel Taylor), *Lecture III on Spenser*, reprise dans MOREN (Lisa), *The Wind is a Medium of the Sky*, dans MOREN (Lisa) dir., *inter; The Dick Higgins Collection at UMBC*, Baltimore, Albin O. Kuhn Library & Gallery, University of Maryland, 2003, disponible sur <http://userpages.umbc.edu/~lmoren/pdf/intermediaCatalog.pdf>, p. 12, nous traduisons

avoir apporté à Higgins que le rapprochement néologique entre intermédiaire et médium. Friedman nous précise : « Coleridge se référait à un point précis niché entre deux types de significations utilisées dans un médium artistique. Le mot *intermedium* de Coleridge était un terme singulier, utilisé presque comme un adjectif nominal⁴⁹. » Ce n'est pas exactement notre point de vue. Higgins est tout de même poussé par la tentation syncrétique qu'il y a dans l'utilisation de ce terme par Coleridge. Ce dernier semble voir l'allégorie narrative comme un intermédia entre les mythes d'une communauté et l'imaginaire qui existe chez un individu, entre l'individuel et le partagé ; et nous verrons que les œuvres Fluxus sont proches de cette description. Cependant Friedman est bien plus en phase avec notre propos lorsqu'il dit : « Higgins a dit qu'il avait pu avoir lu l'essai de Coleridge lors de ses années à Yale ou Columbia, en l'enregistrant inconsciemment. C'est peut-être vrai. Mais même en tenant compte de cela, Higgins a introduit un nouveau mot dans le terme *intermedia*, lui donnant sa forme actuelle et sa signification contemporaine encore en cours aujourd'hui⁵⁰. » L'utilisation que nous avons aujourd'hui du terme intermédia est bien sûr dû essentiellement à Higgins, et Coleridge n'y a amené qu'une impulsion première.

Lisa Moren pousse l'analyse des racines de ce mot un peu plus loin, en découpant le mot en *intermédiaire* et *médium* et en cherchant la première signification médiévale de ce dernier :

Archaïquement, médium se réfère au fait d'influencer ou d'intervenir sur les agencements de l'environnement : "Le vent est un médium du ciel". Plus tard, médium a été utilisé pour décrire un moyen ou un instrument par lequel quelque chose est convoyé ou accomplis (les mots sont un médium d'expression). Aujourd'hui, bien sûr, le médium est aussi utilisé pour signifier un outil ou un matériau pour l'expression artistique ou un moyen de communication de masse, comme la radio, la télévision, le journalisme ou l'internet⁵¹.

Reprenant Mac Luhan, le média apparaît comme un outil, un intermédiaire entre nous et une action sur le monde, même s'il semble aujourd'hui signifier plus un intermède mis en jeu dans l'expression ou la communication.

L'interprétation du mot intermédia que fait Lisa Moren, et de la façon dont le conglomérat intermédiaire + médium a été repris par Coleridge nous semble ici, parler de lui-même : « Intermédiaire en tant qu'adjectif se réfère à une position entre deux points, deux personnes ou

⁴⁹ FRIEDMAN (Ken), *Intermedia: four histories, three directions, two futures*, dans BREDER (Hans) et BUSSE (Klaus-Peter), dir., *Intermedia: Enacting the Liminal*, Dortmund, University of Dortmund Press, 2005, p. 51

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ MOREN (Lisa), *The Wind is a Medium of the Sky*, dans MOREN (Lisa), dir., *inter; The Dick Higgins Collection at UMBC*, Baltimore, Albin O. Kuhn Library & Gallery, University of Maryland, 2003, disponible sur <http://userpages.umbc.edu/~lmoren/pdf/intermediaCatalog.pdf>, p. 12, nous traduisons

deux choses ; le terme est relié à un intermédiaire, qui agit entre deux personnes⁵². » Elle reprends d'ailleurs l'interprétation chimique qu'avait le terme *intermedium* à l'époque de Coleridge :

Un agent intermédiaire en chimie est une substance dérivée temporaire durant une réaction chimique ou un processus naturel. Ainsi, il n'est pas surprenant que nous trouvions dès 1610 le terme *intermedium* utilisé par des chimistes (et depuis 1611, par les théâtres pour décrire l'intervalle entre les actes d'une pièce ou d'une comédie musicale). Par exemple en 1756, C. Lucas utilisa le terme composé lorsqu'il dit "Les huiles sont insolubles dans l'eau sans un *intermedium* qui leur est propre." Étant donné les intérêts de Coleridge, ce n'est pas un grand saut que d'introduire l'étymologie chimique d'*intermedium* à cette discussion. Coleridge était plutôt bon ami avec le fameux conférencier et chimiste Sir Humphry Davy ; ensemble ils avaient planifié de monter un laboratoire chimique. De plus, Coleridge a souvent dit que pour renouveler son stock de métaphores, il participait aux conférences de Davy⁵³.

Il semble donc que l'étymologie d'intermédia ait à voir avec une difficile chimie (voire alchimie) des arts. L'intermédia de Higgins nous ramène à une coalescence, à une façon de dissoudre deux matières ou des arts qui ne se mélangent pas, à travers l'introduction d'un tiers-élément. C'est bel et bien l'introduction de disciplines entre les disciplines, de médias entre les médias que semble vouloir faire Higgins lorsqu'il utilise ce terme. Comme si, en créant ces intermédiaires, on pouvait mettre en branle un mouvement de fusionnement de tous les médias artistiques auparavant séparés.

I.1.3.B) L'intermédia comme art d'une société sans classes

L'intermédia, pour Higgins, semble être ce qui se situe *entre* les médias. Il est ce carrefour entre un art et un autre. Tous les artistes vus jusqu'ici semblent correspondre rétrospectivement à cette inter-catégorie. Ils ont tous créé des intermédiuums qui font se fusionner les arts en diluant les cadres des disciplines artistiques. Les drames de Wagner se situent entre la poésie, la musique et la danse. Le cabaret Voltaire se situe entre la poésie, les arts de cabarets et les avant-gardes artistiques. L'essai de Mac Luhan se situe au carrefour des expérimentations typographiques, du journalisme, de la poésie parlée, écrite, et de la sémiologie.

L'intermédia de Higgins touche souvent à l'interdisciplinaire. Il est cet espace libre et non exploré (à cette époque tout du moins), où chaque spécialité adopte la méthode d'une autre pour enrichir son propos. C'est ainsi par ce champ libre des disciplines que se nourrit la pensée de cette époque et surtout celle de Fluxus.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

Pour exemple de ces nouveaux espaces à conquérir, il décrit d'autres intermédias créés par des artistes proches de Fluxus : Phillip Corner et John Cage, qui explorent, pour lui, l'intermédia entre la musique et la philosophie. Les instruments automatiques de Joe Jones, qui créent un intermédia entre musique et sculpture, en sont aussi un très bon aperçu. Il termine par l'exemple de Robert Filliou, Emmet Williams et leur intermédiaire entre sculpture et poésie. Il met bien sûr sous silence le travail de Maciunas qui se situe entre art et entrepreneuriat, mais nous le verrons par la suite.

Higgins cite également comme sources de l'intermédia les collages photos de John Heartfield, et les réactions à l'expressionnisme abstrait d'Allan Kaprow et Robert Rauschenberg, ainsi que les *dé-coll/age* de Vostell. Pour Higgins, et en 1965, le meilleur exemple d'art intermédia, c'est le happening. Il décrit très bien l'intégration qui se fait tout doucement du spectateur dans l'œuvre et comment elle amène à remettre en cause les statuts de regardeur et de créateur :

Rauschenberg appelait ses constructions "Combines" et allait jusqu'à y placer une chèvre empaillée, élaboussée de peinture, avec un pneu autour du cou. Kaprow, plus philosophe et plus agité, médita sur la relation de l'œuvre au spectateur. Il intégra des miroirs à ses objets pour que le spectateur puisse se sentir dans l'œuvre. Ce n'était pas encore assez physique, alors il fit des collages qui entouraient le spectateur, qu'il appela "environnements". Enfin, au printemps 1958, il commença à intégrer des personnes vivantes comme partie du collage et il appela cela un "happening"⁵⁴.

Depuis les *combine paintings*, jusqu'aux œuvres miroirs de Kaprow, les exemples se suivent de personnes qui ont souhaité créer des inter-arts ; et comment cela a mené à la création du happening, en tant qu'intermédia entre le travail de l'artiste et la réception du spectateur.

Pour Dick Higgins, c'est le happening qui est la forme la plus haute d'ouverture des médiums artistiques : « Le happening s'est développé comme un *intermedium*, un territoire vierge s'étendant entre le collage, la musique et le théâtre. Il n'est pas régi par des règles ; chaque œuvre détermine son propre support [*medium*] et sa forme en fonction de ses besoins.⁵⁵ » C'est réellement cet intérêt pour les territoires vierges qui semble motiver l'artiste ; pour une nouvelle liberté retrouvée face aux fermetures des médias traditionnels.

Dans son texte, Dick Higgins reprend en partie les prévisions de Mac Luhan. Il constate que la vision mécaniste du monde et la subdivision en catégorie ne peut plus avoir cours à son époque, mais reprend ce concept sous une approche plus sociétale et en lui donnant une tournure égalitariste (voire politique, même s'il nous dit s'en détacher). Il dit : « Pourtant, les problèmes sociaux qui

⁵⁴ HIGGINS (Dick), *Intermedia*, publié dans *The Something Else Press Newsletter* vol.1 n°1, février 1966, traduit dans FEUILLIE (Nicolas) dir., *Fluxus Dixit, Une anthologie* vol.1, Dijon, les presses du réel, 2002, p. 204

⁵⁵ *Ibid.*, p. 206

marquent notre époque, par opposition aux problèmes politiques, n'autorisent plus une approche compartimentée⁵⁶. » Il fait ici une différence entre le social et la politique. La politique étant vue comme une spécialité visant à produire des règles de perfectionnement pour la structure sociale, alors que le social se réfère simplement à un ensemble d'individus qui partagent des normes et une culture pour former ensemble un groupe. Le social vise bien plus à voir quels sont les caractéristiques immatérielles qui unissent les individus, alors que le politique s'occupe de générer une structure cohérente à appliquer à ces relations inter-individuelles.

Il rajoute des exemples à ces changements sociaux : « Castro travaille dans les champs de canne à sucre. Lindsay, le maire de New York va à son travail à pied pendant les grèves du métro. Les millionnaires déjeunent à la cafétéria Horn & Hardart. Cette sorte de populisme est une tendance qui va croissante⁵⁷. » Ainsi, à cette époque, le fait que les politiques commencent à intégrer des valeurs populaires, sont pour Higgins un indicateur d'une sorte de démocratisation de la société, du fait que les classes sociales sont en train de céder. S'il nous est permis de voir rétrospectivement l'affirmation de Higgins, son utilisation (quasi-malencontreuse aujourd'hui) du mot populisme est tout-à-fait à-propos, bien qu'il y entendait un mouvement populaire positif. Aujourd'hui les valeurs populaires ou bourgeoises n'ont plus cours, mais le fossé s'est creusé entre les valeurs du profit et les valeurs humaines. Simplement, les classes sociales (bourgeoisie et prolétariat), qui représentaient une certaine culture, ont été remplacées par des classes économiques ayant toutes une culture du divertissement et du passe-temps. Cette culture prend les traits de la culture populaire pour en pervertir le fond politique et en faire un objet économique dont la valeur se base sur le libidinal et l'hédonisme nihiliste.

Dans tous les cas, pour Higgins et à son époque, cette égalisation des valeurs dans la société est porteuse d'espoir. Cet état de fait peut rendre impossible la production d'un art ayant une plus-value aussi importante que les productions du pop-art ou des expressionnistes abstraits. « Le Pop art et l'Op art sont morts parce qu'ils se retranchent, par les techniques [*media*] qu'ils emploient, dans des fonctions anciennes de l'art, décoratives et ostentatoires, quels que soient leur contenu précis ou leurs intentions artistiques⁵⁸. » Ce cloisonnement entre objets artistiques ayant une plus-value immense et les objets du quotidien répond au cloisonnement des médiums en eux-mêmes. « Cette scène [nda : celle des grandes galeries du pop art], cependant, ne caractérise pas seulement le monde de l'art comme institution, elle est aussi une conséquence naturelle (et inéluctable) du concept de *médium* pur, peinture ou tout objet précieux. C'est la manière dont de tels objets doivent

⁵⁶ *Ibid.*, p. 202

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

être commercialisés puisque c'est le monde auxquels ils appartiennent et auquel ils sont liés⁵⁹. » Le texte de Higgins propose une vision des artistes intermédias comme un groupe de personnes sentant qu'il faut remettre en cause l'art et le monde ancien auquel il appartient, pour en arriver à une nouvelle vision sociale, plus égalitaire et sans classes, ayant adopté des valeurs et des formes populaires. Nous souhaiterions ici résumer le propos politique (bien que le mot ne soit jamais dit) et artistique, qui semble sous-tendre à tout ce texte : Dick Higgins voit les artistes intermédias comme une avant-garde d'une société sans classe, qui doit faire advenir une nouvelle culture où les différences de classes et de disciplines soient aplanies. Une forme d'avant-garde démocratique et égalitariste.

Cette façon de voir l'intermédia comme l'avant-garde d'un changement social à venir va de pair avec la mise en avant du *Happening* par Higgins au détriment de l'*event* Fluxus. Ce dernier se concentre sur l'effacement de la frontière entre art et quotidien. Il y a une volonté assumée de faire aussi peu d'art que possible. Le *Happening* garde une très forte concentration artistique et ses mises en scène sont en général bien plus importantes. Ainsi, la vision artistique intermédia que décrit Dick Higgins en 1965 est bien plus proche des *Happenings* de Kaprow et Rauschenberg qui créent des œuvres assumées dans des contextes artistiques, que de l'*event* Fluxus, qui avaient déjà commencés à se dérouler dans les rues de Nice ou de New York. Higgins voit clairement l'artiste comme une figure qui doit accompagner les changements d'une société sans classe à venir, alors que, dans la plupart des *events* Fluxus, si l'on enlève les velléités communistes de Maciunas, il est plus intéressant de se concentrer sur le quotidien, plutôt que d'imaginer apporter une vérité au spectateur.

I.1.3.C) Un intermédia entre art et vie

Il donne pour exemple de travaux en-dehors des cloisonnements anciens, le *ready-made* de Duchamp.

Le *ready-made* ou objet trouvé, n'ayant pas été conçu pour se conformer au pur *medium*, évoque en un sens l'idée d'*intermedium*, et par conséquent une situation entre les *medias* artistiques en général et ceux de la vie. Cependant, les situations de cette sorte sont aujourd'hui relativement inexplorées, en comparaison aux croisements entre les arts⁶⁰.

Cette explication est plutôt intéressante pour notre propos, car elle nous montre une volonté de dépassement du simple intermédia chez Higgins, pour en arriver à une ouverture plus large. Intégrer la concrétude de la vie dans les préoccupations anciennement artistico-artistiques. Cette

⁵⁹ *Ibid.*, p. 203

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 203 - 204

concentration sur le quotidien reste cantonnée, pour lui, à certains artistes, et il ne décrit pas les *events* Fluxus dans la catégorie des intermédiats en 1965. Ses disputes à répétition avec George Maciunas l'empêchent de voir la portée intermédia des œuvres Fluxus et l'art qu'il décrit est plus proche du Happening. Sa vision de Fluxus comme intermédia se modifiera par la suite.

Achille Bonito Oliva réanalyse, dans *Ubi Fluxus ibi Motus*, les rapports à l'intermédia de ces artistes, et montre bien que l'extension de l'intermédia propre à Fluxus se révèle à travers la position intermédiaire entre l'art et la vie de leurs créations. Bonito Oliva commence par montrer que : « les actions Fluxus sont considérablement plus qu'une affirmation du principe d'inter-média en art, comme c'est le cas pour les happenings. Ils représentent une tentative de révéler une qualité que l'*event* ou l'objet quotidien possède déjà en lui-même – la seule qualité d'être quotidien⁶¹. » Ainsi, pour lui, bien que Higgins se concentre dans son texte de 1965 sur des artistes qui restent ancrés dans une tradition artistique, la structure de l'intermédia qu'il donne est suffisamment lâche pour y inclure toute forme d'*events* du quotidien.

Les actions Fluxus contiennent un plus par rapport aux expérimentations intermédiats des autres artistes : ce sont des espaces qui intègrent un dépassement du domaine artistique seul et promeuvent la vie de tous les jours en tant qu'espace d'art. Il rajoute :

Le quotidien n'est donc plus considéré comme la limite basse de l'art, il est l'espace réel, et ainsi le seul espace dans lequel il est possible de vivre soit avec soit sans art. Fluxus est ainsi une transition salutaire de la poésie à la prose, de l'art pompeux à un état dans lequel l'art peut se concentrer sur sa façon d'appréhender la réalité⁶².

À travers les mots de Bonito-Oliva, Fluxus semble être une généralisation de la situation artistique. Ils créent des œuvres quotidiennes, qui permettent d'inclure ou pas l'art à l'intérieur, et de créer un art qui nous questionne sur nos manières de percevoir la réalité.

À travers cette concentration sur le quotidien des œuvres Fluxus, celles-ci ne se limitent plus à un espace artistique abstrait, mais devient celui de « la réalité », nous dirons plutôt celui de la concrétude de l'expérience quotidienne. Ce faisant, ces travaux sortent des structures de l'analyse artistique traditionnelle :

Fluxus travaille sur la base d'une attitude intermédia, qui promeut un type d'art qui n'a plus aucune relation aux paramètres ou catégories traditionnelles.

Fluxus ne parle plus de peinture, de sculpture, de poésie ou de musique ; il s'intéresse aux *events* qui incluent toutes les disciplines et les styles possibles. À sa base, il y a une attitude idéologique de

⁶¹ BONITO OLIVA (Achille), *Ubi Fluxus ibi Motus*, dans le catalogue BONITO OLIVA (Achille), dir., *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, Venise et Milan, Mazotta, 1990, p. 35

⁶² *Ibid.*

cleptomanie, l'hypothèse que l'on a le droit d'utiliser chacun des aspects du monde comme matériau total et permanent⁶³.

Les *events*, en tant qu'intermédias qui dépassent l'intermédia, sont une attitude, un mouvement de sortie des catégories traditionnelles, et dont le point de visée utopique permet de créer une égalité entre les médias dont l'artiste dispose, ainsi chacun des aspects du monde peut être matière à création.

Nous voyons réellement l'apport de Fluxus, pour qui l'art n'est plus un décloisonnement simple des médias (qui a été le crédo de Rauschenberg ou Kaprow), mais un décloisonnement des frontières entre l'art, les sciences, le quotidien et ses expériences multi-sensorielles : entre l'art et la vie en somme. Fluxus n'est pas une ouverture à un intermédia artistique, mais à un intermédia qui contient aussi la vie et les expériences quotidiennes.

I.1.3.D) De l'espace utopique entre les disciplines à leur embrouillement : essai de définitions de l'intermédia Fluxus

Andreas Huyssen, dans un article de 1995⁶⁴ met l'accent sur l'intermédia comme espace utopien, c'est-à-dire à la fois endroit nulle part, encore non-advenu ; et en même temps champ libre, dans lequel tous les possibles sont ouverts⁶⁵. L'intermédia ressemble effectivement à une utopie syncrétique chez Higgins. La tentation de penser le futur comme l'advenue d'un troisième terme qui aplanirait toute différence entre les médias, entre les disciplines, semble avoir eu une importance particulière dans ses écrits.

Cette visée eschatologique fait jour lorsqu'il dit « Nous sommes à l'aube d'une société sans classe pour laquelle la division en catégorie rigide n'est plus pertinente⁶⁶. » Notre point de vue sera plutôt que les intermédias nous semblent plus avoir été un lieu de confrontations entre des disciplines, des médias et des points de vue, que réellement un aplanissement de ceux-ci. De plus, la société sans classes n'est pas d'actualité. Huyssen marque bien cette frontière lorsqu'il dit : « L'espace *u-topien* Fluxus entre les médias n'a bien entendu de sens que dans la mesure où les

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ HUYSSSEN (Andreas), *Retour vers le futur : Fluxus dans son contexte*, dans ROTHFUSS (Joan), ARMSTRONG (Elizabeth), *L'esprit Fluxus* (catalogue), Marseille, Direction des musées de Marseille, 1995, pp. 140-151

⁶⁵ Nous avons déjà discuté dans notre précédent travail universitaire de la puissance du *lieu u-topique* : voir AVERT (Erik), *De l'utopie dans Dada Zurich, Hugo Ball et les images-souhais Dada*, mémoire de master 2 soutenu en 2012 à l'université Jean Monnet de Saint-Etienne, sous la direction d'Itzhak Goldberg, pp. 122 - 130

⁶⁶ HIGGINS (Dick), *Intermedia*, publié dans *The Something Else Press Newsletter* vol.1 n°1, février 1966, traduit dans FEUILLIE (Nicolas) dir., *Fluxus Dixit, Une anthologie* vol.1, Dijon, les presses du réel, 2002, p. 202

frontières existantes ou précédemment dominantes sont encore respectées ou du moins connues⁶⁷. » Dans cette inter-zone où les anciennes frontières sont toujours là, mais où l'on joue à les flouter, tous les possibles semblent ouverts. C'est un espace à inventer, dans lequel l'imaginaire peut se projeter, tout comme le territoire du nouveau monde a été un espace de projection pour l'utopie de More.

L'intermédia a surtout été un lieu d'exploration des possibles encore inconnus dans les arts et c'est ce que nous retiendrons essentiellement du texte de Higgins. Ce qu'il critique – comme la première partie du livre *Utopia* est basée sur une critique radicale de la société anglaise du seizième siècle – ce sont les rationalisations apparues après l'humanisme, au commencement de l'ère moderne, qui ont amené à séparer les différentes techniques et disciplines. Higgins y voit un paradigme général de la société qui maintient la structure sociale dans des castes :

Le concept de séparation entre les techniques naît à la Renaissance. L'idée qu'une peinture est faite de pigments sur toile ou qu'une sculpture ne doit pas être peinte, paraît caractéristique d'un type de pensée sociale – divisant et structurant la société entre la noblesse et ses subdivisions (...) – que l'on appelle la conception féodale de la "Grande Chaîne de l'Être"⁶⁸.

Dans ce texte il passe de la peinture à l'organisation sociale de la société féodale. Les pensées artistiques, scientifiques et sociales semblent inséparables pour lui. D'ailleurs, il nous dit que cette séparation rationnelle des techniques et des disciplines n'est pas une longue tradition. Elle date de la Renaissance. Auparavant, les artistes se permettaient déjà d'être entre les spécialités.

Il faudra simplement remarquer que rarement l'art n'était devenu quasi-égal à l'existence quotidienne, comme c'est le cas chez Fluxus. Si la tragédie grecque engageait la vie spirituelle, les mythes et tous les sens du spectateur, elle se faisait dans un lieu coupé de la vie. Le génie multiple de De Vinci trouvait sa source dans une fascination pour son observation de la nature, mais son art ne préconisait pas simplement de regarder dehors, il mettait en forme. Un certain type de cadre entre les disciplines et les différents savoirs a toujours existé, la seule question étant leur rigidité. Fluxus a simplement amené une nouvelle limite basse du syncrétisme artistique par le rapprochement entre geste artistique et geste quotidien.

Huyssen montre que l'intermédia de Fluxus ne peut exister sans les catégories rigides précédemment existantes, et adopte simplement à leur égard une attitude dissolutive : Fluxus souhaite faire réagir, mélanger les différentes disciplines, ou médias artistiques jusqu'à ce qu'ils n'existent plus.

⁶⁷ HUYSSSEN (Andreas), *Retour vers le futur : Fluxus dans son contexte*, dans ROTHFUSS (Joan), ARMSTRONG (Elizabeth), *L'esprit Fluxus* (catalogue), Marseille, Direction des musées de Marseille, 1995, p. 150

⁶⁸ HIGGINS (Dick), *Intermedia*, publié dans *The Something Else Press Newsletter* vol. 1 n°1, février 1966, traduit dans FEUILLIE (Nicolas) dir., *Fluxus Dixit, Une anthologie* vol.1, Dijon, les presses du réel, 2002, p. 202

Cette dépendance implicite envers un système artistique structuré de façon traditionnelle, que l'event Fluxus tenta de gommer, fut magnifiquement exprimée par Adorno dans un essai fondamental de 1966, comme accroissement du *Verfransung der Künste*. Cette notion de *Verfransung* (effilochage, emmêlage, brouillage des frontières) tout en étant proche de la célèbre formule *intermedia* de Higgins, est peut-être plus fine dans la mesure où elle incorpore le sens de dissolution évolutive⁶⁹.

Ce brouillage des arts fait apparaître une *volonté transdisciplinaire*, même si elle n'est ici qu'un début. Fluxus voulait rompre avec la coexistence des médias purs (ce que proposait le multimédia) et commençait à esquisser une voie vers un dépassement des médiums dans leurs créations artistiques.

Dick Higgins hasarda le terme *Intermedia*, qu'il souhaitait distinguer clairement de la notion de multimédias. Les multimédias résultaient d'additions et de juxtapositions, l'*Intermédia* se centrait sur des espaces jusqu'alors vides entre des arts rigidement séparés et définis. Les principes directeurs de l'*intermédia* étaient la soustraction et la réduction plutôt que l'addition ; et en ceci l'*event intermedia* tendit aussi à être, selon les mots de Maciunas, concret, monomorphe, non-théâtral et (tout particulièrement dans les pièces laconiques de George Brecht), minimaliste⁷⁰.

L'*intermédia* se montre à nous non plus comme une simple coexistence des médias et des disciplines, mais comme une interpénétration de celles-ci entre elles, c'est-à-dire un brouillage de leur frontières jusqu'à les dissoudre toutes les unes dans les autres. Par cette dissolution, tout comme il en est question lors de la synthèse en littérature, le résultat devient « synthétique » au sens commun. Les pièces Fluxus sont minimales, tendent à prendre des formes simples et non-spectaculaires, et l'*event* ne fait que pousser cela au maximum. Par le biais de cette voie de simplicité volontaire, la poésie peut aussi être du théâtre, l'horloge de la gare ou bien l'envol d'un papillon peut devenir un événement etc. L'introduction d'un art qui soit (presque) la vie était une conséquence logique.

I.1.3.E) Retour au terme de Higgins : de la tradition syncrétique

Ce que nous avons appelé une *volonté transdisciplinaire* de ces travaux, ou bien un brouillage, dissolution évolutive des disciplines pourrait ainsi nous apparaître comme plus simplement une volonté syncrétique du projet intermédia chez Dick Higgins. Il revient sur cet aspect dans un texte plus tardif dans lequel il réfléchit sur le contexte d'apparition de Fluxus :

Il est cependant clair qu'une telle approche, de travailler sans à-priori sur les médias et que le travail ne

⁶⁹ HUYSEN (Andreas), *Retour vers le futur : Fluxus dans son contexte*, dans ROTHFUSS (Joan), ARMSTRONG (Elizabeth), *L'esprit Fluxus* (catalogue), Marseille, Direction des musées de Marseille, 1995, p. 150

⁷⁰ *Ibid.*, p.149

suppose que la création de son médium naturel et inhérent, implique dès le début une certaine dose de syncrétisme, qui était inhabituelle dans l'art occidental depuis une longue période qui précède immédiatement ce siècle – mais qui en fait possède une longue et respectable lignée, tant et si bien en fait, que la tradition aristotélicienne des genres et médias discrets et inflexibles, pourrait être jugé comme une déviation (et peut-être malchanceuse) du courant principal⁷¹.

Nous voyons que la lignée que trace Higgins est on ne peut plus intéressante.

Comme nous le disions plus haut, la Renaissance marque l'apparition de disciplines fermées développant chacune sa propre méthodologie et ses propres visions du monde. C'est ce que Higgins appelle la « tradition aristotélicienne » des disciplines discrètes. Celle-ci n'est remise en cause que dans certains textes ésotériques, ou bien chez certains présocratiques, ceux que nous appellerons les penseurs syncrétiques. Cette notion de syncrétisme des arts et des disciplines semble pouvoir décrire de la meilleure façon le mouvement général des artistes auxquels nous nous intéresserons dans ce travail. Higgins, dans ce même écrit, ne se contente pas de donner le terme, mais retrace une lignée, une tradition syncrétique de penseurs qui auraient pu influencer Fluxus de loin en loin. Ces penseurs sont aussi certaines des sources de la pensée transdisciplinaire.

Higgins, dans ce texte, parle de Thomas Carlyle dans la composition musicale, ainsi que de Coleridge dans la poésie, qui ont tous deux cherché à trouver la composante minimale des arts. Pour Coleridge « Tous les beaux-arts ne sont que différentes espèces de poésie. Le même esprit parle au cerveau à travers différents sens par des manifestations de lui-même, mais approprié à chacun de ces sens⁷². » La poésie, pour Coleridge, serait l'élément minimal de l'art, dont chacun des médias ne serait qu'une actualisation différente. Après les écrits de Dewey, et surtout par l'intermédiaire de l'*event* Fluxus, ce sont plutôt les gestes et la recherche d'une poésie dans le quotidien qui semblent devenir l'unité minimale de l'art dont les médias ne sont qu'une actualisation dans un domaine ou un autre.

Ensuite, Higgins cite un des penseurs majeurs de cette tradition syncrétique, c'est-à-dire Giordano Bruno :

Bruno est un des plus syncrétiques des grands penseurs, en essayant de retrouver des schèmes conceptuels et linguistiques dans tous les domaines de préoccupations intellectuelles de son époque – la magie, l'astrologie, la théologie, l'éthique, l'épistémologie, la logique, les mathématiques, la mythologie, la cosmologie, et bien sûr, les arts. Le dernier travail publié de son vivant constitue une véritable sémiotique des certaines de ces régions. Voici une citation de son *De imaginum, signorum et idearum compositione*

⁷¹ HIGGINS (Dick), *Some Thoughts on the Context of Fluxus*, dans *Flash Art*, n° 84-85, Octobre-Novembre 1978, pp. 34-35

⁷² COLERIDGE (Samuel Taylor), *On the Principles of Genial Criticism*, dans *Biographia Literaria*, Londres, ed John Shawcross, 1902, vol. 2, p. 220-221, cité par HIGGINS (Dick), *Some Thoughts on the Context of Fluxus*, dans *Flash Art*, n° 84-85, Octobre-Novembre 1978, p. 34 - 35

(1591) : "Par conséquent, et dans une certaine mesure, les philosophes sont des peintres ; les poètes sont des peintres et des philosophes. Celui qui n'est ni poète ni peintre, n'est pas un philosophe. Nous disons directement que comprendre c'est voir des formes et des figures imaginaires ; et que comprendre est imaginatif, ou au moins n'est pas coupé de l'imaginaire..."⁷³.

Par cette citation, la lignée de penseurs syncrétiques semble s'éclairer un peu. Cette recherche de schèmes conceptuels communs à toutes les disciplines, ainsi que dans l'acceptation du fait que comprendre c'est imaginer, nous révèle l'intérêt porté par Higgins à la pensée syncrétique. Il semble y trouver une source, une raison pour laquelle il introduit l'intermédia dans l'art.

Cette pensée trouve ses racines chez les présocratiques, mais Higgins cite plutôt Bernard Silvestre de Chartres, en 1150, et les impulsions syncrétiques de La Boétie concernant la musique : « Nous voici reprenant un thème Pythagoricien, le fait que la musique peut être une forme spéculative sur le principe des choses – la *musica speculativa* pourrait ne pas être seulement pour la performance, mais pour les considérations métaphysiques⁷⁴. » La Boétie permet à Higgins de montrer que le premier des *concept arts*, bien avant Henry Flynt, a été imaginé dans la musique comme moyen de comprendre et de penser le monde, d'aller au cœur de l'*ontos* et d'en retirer une essence qui est mise en forme différemment par la musique.

Higgins rappelle que cette idée de syncrétisme dans la musique et les arts se retrouve aussi bien chez Saint-Augustin, qu'Aristoxène, Nicomaque et Platon. « En d'autres mots, c'est une étrangeté du passé proche que personne ne puisse penser que le concept art (la concept music?), pour reprendre le terme de 1961 du Fluxartiste Henry Flynt, ne fasse pas partie des possibles les plus évidents, ou bien d'imaginer que les médias artistiques puissent être discrets⁷⁵. » Reprenant l'idée de *musica speculativa* pour la transposer au *concept art* de Flynt, Higgins montre bien ce que nous avons vu avec Bruno. L'art et l'imaginaire peuvent être supports à comprendre le monde, et limiter l'art à une abstraction de la vie et de la recherche scientifique est pour lui le symptôme d'une époque qui se basait sur la tradition aristotélicienne, et qui commence à se déliter au début du vingtième siècle.

Il explore ensuite, dans ce texte, un rapprochement possible entre la volonté syncrétique de l'intermédia (trouver des schémas communs aux arts et aux disciplines) avec la pensée structuraliste, comme pour donner un crédit universitaire à son texte, à sa recherche de sources syncrétiques pour la pratique Fluxus. Nous ne creuserons pas plus ici cette question, car concernant cela, la référence

⁷³ HIGGINS (Dick), *Some Thoughts on the Context of Fluxus*, dans *Flash Art*, n° 84-85, Octobre-Novembre 1978, p. 35, nous traduisons

⁷⁴ *Ibid.*, p. 35

⁷⁵ *Ibid.*, p. 36

que fait sans cesse George Brecht dans ses cahiers à la *Philosophie des formes Symboliques* d'Ernst Cassirer⁷⁶ semble bien plus pointue et proche de la pensée syncrétique. Cassirer dans ce livre relève aussi d'une recherche syncrétique (entre les sciences humaines, les arts et les sciences "dures"), mais en affirmant une volonté de trouver l'unité minimale de cognition, qu'il désigne sous le terme de *forme symbolique* :

Une nouvelle tâche s'ouvre par-là à la critique philosophique de la connaissance, qui devra suivre et parcourir dans son ensemble le chemin que chaque science emprunte de son côté. Il faudra poser la question de savoir si les symboles intellectuels à travers lesquels les différentes disciplines scientifiques considèrent la réalité et la décrivent doivent être pensés dans un rapport de simple contiguïté, ou s'il est possible d'y voir les diverses manifestations d'une seule et même fonction spirituelle fondamentale⁷⁷.

Comme nous le voyons chez Giordano Bruno, Cassirer souhaite pouvoir retrouver le symbole intellectuel qui décrirait toutes les différentes disciplines ; et ainsi toutes les différentes fonctions spirituelles incluant la connaissance, la créativité, l'intuition, la croyance et l'imaginaire. Le but de son étude est celui de chercher « une règle qui régisse les fonctions cognitives dans leur multiplicité et leur diversité concrètes et qui permette de les réunir en une activité spirituelle unique et close sur elle-même⁷⁸. »

La considération de Cassirer dépasse déjà toutes les disciplines de la pensée (sciences, philosophie, spiritualité ou arts...). Il recherche cette unité minimale et souhaite retourner à ce champ libre qui est au-delà des segmentations et des constructions des disciplines et des spécialités, l'expérience pure et simple de la vie *im-médiate* :

La richesse des images ne désigne pas, elle recouvre et occulte l'Un qui n'a pas d'image, qui se trouve derrière elles et qu'elles visent, quoique en vain. Ce n'est qu'en dépassant toute détermination par l'image, ce n'est qu'en retournant à la "pureté du néant", selon la formule mystique, que nous pouvons retrouver le véritable fonds originel et essentiel. Dans toute autre approche, cette opposition est un conflit et une tension ininterrompue entre la "culture" et la "vie". Car le destin nécessaire de la culture est de nous éloigner de plus en plus de la pureté originelle de la vie par toutes les créations du procès incessant d'organisation et de "construction"⁷⁹.

⁷⁶ Voir CASSIRER (Ernst), *La Philosophie des formes symboliques* (1923-1929), 3 tomes, Paris, Éditions de Minuit, 1972. La lecture de ces gros livres, d'environ 1000 pages chacun prend un bon moment à George Brecht. On en retrouve ainsi des références dans deux de ses cahiers, sous formes de sigles brodés autour des lettres PSF (Philosophy of Symbolic Forms), toujours en haut à droite de ses pages de cahiers et à partir desquels il crée des variations typographiques tout à fait amusantes... Voir BRECHT (George), *Notebooks II et III* (écrits d'Oct. 1958 à Avril 1959 et d'Avril à Août 1959), Cologne, Walter König Verlag, 1991

⁷⁷ CASSIRER (Ernst), *la philosophie des formes symboliques*, 1ère édition 1923, Paris, Les éditions de minuit, 1972, pp. 17 – 18

⁷⁸ *Ibid.*, p. 18

⁷⁹ *Ibid.*, p. 57

Toutes les images, tous les mots recouvrent cette unité minimale et, pour Cassirer, il faut « retourner au néant » pour pouvoir mieux sentir ce véritable fond originel. Ce point de vue est très proche de certains des penseurs mystiques que cite Higgins ou bien les philosophes extrême-orientaux qui ont influencé les artistes Fluxus. La voie vers une certaine unicité synchrétique de l'expérience se fait hors des mots et hors des images, vers le vide. Pour Cassirer, la culture semble nous éloigner de la vie plus qu'elle nous en rapproche, et ce n'est qu'en retournant à cette expérience pure et simple que nous retrouvons « pureté originelle de la vie ».

Cette recherche d'une unité minimale de la connaissance, que Cassirer appelle *forme symbolique*, semble assez proche de ce que Higgins appelle au niveau des arts les « schèmes conceptuels » de la musique ou des arts. Ces schèmes permettent de chercher des langages qui exprimeraient des réalités propres à plusieurs disciplines en même temps. Reprenant la pensée de Cassirer, nous avons vu apparaître un autre point utopique de Higgins, qui serait une unité de l'expérience visant à sortir de toute image ou tout média pour se projeter directement dans la vie.

Cette volonté synchrétique, nous l'avons retrouvée chez tous les artistes et penseurs que nous avons décrit. Ils ont tous cherché à interroger de nombreux domaines (de la science, de la pensée, voire de la vie) à partir de l'art, et tenter de retourner à une unité minimale de la cognition qui se situerait au-delà du rationnel. Encore une fois, la vivacité de l'esprit de Higgins est saisissante, en cela que ce texte, même s'il date aujourd'hui, ouvre la voie, en nommant ce courant et en lui donnant une lignée, à une bonne partie de la recherche d'un art au-delà des disciplines. Ce mouvement synchrétique caractérise l'objet central de notre travail.

I.1.3.F) Ouverture et critique de la vision synchrétique de Fluxus

Higgins, dans son essai de 1965, ouvre un nouvel espace de création artistique, un champ libre qui semble n'avoir eu que peu de précédents depuis les segmentations du dix-septième siècle. Il dit pour conclure son texte : « Est-il plus raisonnable de considérer l'usage de l'intermédia, remplaçant les compartiments traditionnels, comme une innovation historique inévitable et irréversible, plus comparable, par exemple, au développement de la musique instrumentale qu'à celui du Romantisme⁸⁰ ? » Ainsi ce qu'il semble décrire sans le nommer, c'est une vision entièrement nouvelle de l'art et des catégories des savoirs. Cela, à notre époque, nous l'appelons facilement paradigme, mais ce terme n'a été amené en art que plus tard.

⁸⁰ HIGGINS (Dick), *Intermedia*, publié dans *The Something Else Press Newsletter* vol.1 n°1, février 1966, traduit dans FEUILLIE (Nicolas) dir., *Fluxus Dixit, Une anthologie* vol.1, Dijon, les presses du réel, 2002, p. 207

C'est bel et bien l'ouverture d'un art intermédia, qui répond aux ouvertures interdisciplinaires des savoirs dans tous les domaines de la vie, dont parle Higgins. L'éditeur et artiste n'a pourtant pas inventé cela. De nombreux artistes avant lui ont créé des œuvres clairement entre les médiums, et en étaient tout à fait conscients. Cependant, le mérite de Higgins ici aura été de théoriser cette nouvelle forme d'art et d'étendre cela depuis l'ouverture d'une discipline (ici l'art) à la concrétude de la vie.

Cependant, imaginant déjà créer une nouvelle vision de l'art, et ayant des volontés égalitaires, Higgins semble un peu diluer les différences que l'on peut voir dans Fluxus. L'art et la vie ne sont pas confondus chez ces artistes. Ils ne sont pas déjà hors des disciplines, dans un brouillage qui ressemblerait plus à une dissolution, et qui donnerait une apparence uniforme à toute cette recherche. À travers sa vision syncrétique de l'intermédia dans Fluxus, il semble que Higgins se situe déjà dans une synthèse uniformisante des explorations et expérimentations de Fluxus. Comme s'ils avaient été les précurseurs d'un art et d'une société sans classe. Cependant, tous avaient, encore une fois, un avis différent sur la question. Il me semble donc important d'étudier tous les aspects intermédiés de Fluxus et pouvoir faire ressortir un propos global et un peu plus complexe sur ceux-ci, et ceci sans tomber dans une uniformisation de leur pensée.

I.2 Fluxus : vers une pratique totale de l'intermédia

Ayant vu certaines des sources de l'ouverture des disciplines et des médias au vingtième siècle, il semble important de voir maintenant certaines des caractéristiques plus précises de ce groupe d'artiste qu'a été Fluxus et, plus particulièrement, la façon dont leurs intérêts très variés pourraient être vus comme intermédiés, voire interdisciplinaires.

Si l'on veut retracer l'histoire du terme *Fluxus* et le moment où Maciunas l'utilise pour la première fois, il nous faudrait des recherches quasi-archéologiques. D'après certains témoignages, on trouve déjà des traces de ce mot dans les cahiers du jeune Jurgis à l'école. Il commence en 1960 par tenter d'utiliser ce nom pour la publication d'un journal pro-communiste par le biais de la Société Lituanienne de New-York, ce que le directoire n'a pas vraiment apprécié, étant donné que la plupart des membres avaient fui le communisme. C'est ensuite durant certaines soirées de la AG Gallery qu'il ouvre en 1961 avec Almius Salcius à New York, que Maciunas demande au public une contribution pour une publication d'un journal d'avant-garde appelé *Fluxus*. Le 21 mai 1962, Maciunas envoie la première *Fluxus News-Policy-Letter*, qui annonce les premières publications et les premiers événements Fluxus.

Il part ensuite en Allemagne pour échapper aux dettes accumulées par sa galerie, pour travailler en tant que designer pour une base de l'US Air Force. Durant ses deux années de vie en Allemagne, George Maciunas aura organisé 5 ou 6 festivals, et ainsi commencé la première période de Fluxus, c'est-à-dire les premiers festivals et les premières performances collectives. Par la suite, l'asthme dont il souffrait deviendra de plus en plus fort. Il sera obligé de retourner aux États-Unis, car ses crises semblent avoir été accentuées par le climat européen, et l'US Air Force commence à mal apprécier ses envois de courriers intempestifs par le service postal interne.

À cette première période européenne⁸¹ succède une seconde qui commence fin 1963, durant laquelle Maciunas, à cause de ses positions politiques extrêmes, créera de nombreuses dissensions au sein de Fluxus, et donc aura plus de mal à fédérer de grands événements et festivals réunissant les protagonistes de ce groupe. De plus, obnubilé par sa volonté d'action et de révolution

⁸¹ Pour connaître un peu plus les modalités de cette classification en période, cette historisation de Fluxus voir : SMITH (Owen), *Fluxus, The history of an attitude*, San Diego, San Diego University Press, 1998, ou bien encore MACIUNAS (George), *Mr. Fluxus, A collective Portrait of George Maciunas 1931-1978* (textes édités et compilés par WILLIAMS (Emmet) et NOEL (Ann)), Londres, Thames and Hudson, 1997

communiste, il organise entre 1964 et 65 de nombreuses manifestations contre d'autres artistes ou musiciens, ce qui lui crée pas mal d'inimitiés.

Cependant, cette période, pour lui, est aussi celle où il commence à essayer de réaliser et à commercialiser des petites boîtes ou objets labellisés Fluxus, et à ensuite les promouvoir à travers des publications. De 1965 à 1969, Maciunas développe de nombreuses éditions. En 1965, sort la première « Yearbox », qui est appelé *Fluxus 1*⁸², et qui se présentait comme une boîte en bois contenant des petites cartes, des dessins, et des papiers. Ce kit est très orienté vers les formats papiers. De plus, Maciunas passait déjà plusieurs heures par jour à créer des produits Fluxus, et s'économisait le travail inutile en ne produisant les travaux que lorsqu'on les lui commandait et en fonction des boîtes qu'il avait sous la main. Ainsi, les *Fluxboxes* ont connu différentes variantes et différents contenants. La valise *Fluxkit*, sortie en 1965, était, quant à elle, conçue comme l'attaché-case du V.R.P. Fluxus pour vendre les objets en porte à porte. Elle contenait beaucoup de boîtes et de petits objets-jouets, telle que la boîte *Games and Puzzles* de George Brecht.

Il faut dire qu'entre-temps et ce, depuis 1964, Maciunas avait commencé à créer des microéditions de petites boîtes de jeux d'artistes, telles que la *Finger Box* de Ay-o, ou bien encore les *Bean Rolls* de Alison Knowles. Cette valise en est une sorte de compilation. Pour la *Fluxus Yearbox 2*, il faudra attendre 1966. Elle contenait de nombreux petits objets, mais aussi toujours des papiers et des *event cards*, auxquels étaient rajoutées des bobines de films d'artistes, qu'il est possible de lire avec une liseuse à main qu'il avait trouvé dans les magasins d'écoulement de stocks de New York. Fluxus connaîtra une édition anthologique n° 3, mais qui n'en sera pas vraiment une, puisque la *Fluxbox 3* sera un *Fluxpack 3*, qui contenait essentiellement du matériel imprimé.

Dans le même temps, Maciunas publie le journal *cc V TRE*⁸³, reprenant le nom utilisé par Brecht pour un journal⁸⁴ regroupant des travaux d'artistes qu'il avait fait paraître durant le Yam festival de mai (May) 1963. Le journal connaîtra des parutions assez régulières entre 1964 et 1966, ensuite une édition *John, Yoko et Flux* en 1970, puis un numéro créé par Geoffrey Hendricks dans le cadre d'un repas surprise organisé en l'honneur de Maciunas en 1976 (après son tabassage par des électriciens à qui il devait de l'argent), avant la dernière et onzième édition posthume pour Maciunas réalisée en 1979. Les *cc V TRE*, étaient des journaux qui contenaient en général 4 pages et étaient

⁸² Pour une meilleure vue de ces boîtes, voir HENDRICKS (Jon), *Fluxus Codex*, New York, Harry N. Abrams, 1988 ou bien <http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/maciunasgeorge/artistsbook/fx1251.html> et enfin https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/category_works/fluxus1/

⁸³ Encore une fois ici, je ne peux vous renvoyer qu'au livre de Jon Hendricks, ou bien aux archives de la collection Bonotto concernant CC V TRE : <http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/collective/periodical/fxc1092112.html>

⁸⁴ Le titre de base de la publication de Brecht était V TRE, sûrement dérivé des échoppes de Noël vendant des sapins vivants (Live Trees) dont les néons dysfonctionnaient, que l'on pouvait voir depuis l'autoroute entre Metuchen, New Jersey (où il habitait) et New York.

agrémentés d'articles, de dessins, de gags et de faux articles de presses créés par le groupe changeant d'artistes qui voulaient bien travailler avec ou qui n'avaient pas été « virés » par Maciunas.

Ces travaux réunis sous l'égide du "groupe Fluxus" montrent bien une orientation clairement intermédia. Il est à constater que tous ces travaux s'approprient une forme qui n'est pas celle traditionnellement dévolue à l'art (tableaux, sculptures ou autres objets exposables dans un musée). Que ce soit celle de la mise en scène de performances, du jeu, de la partition musicale, du journal, des cartes à jouer ou bien de la boîte à souvenir, ces objets artistiques n'ont pas dû sembler, à cette époque, relever du domaine de l'art. C'était le souhait de Maciunas. Cependant, quelles ont été les caractéristiques de cet intermédia, et qu'a-t-il provoqué sur la façon dont nous voyons ces œuvres ?

Nous souhaiterions commencer par chercher à définir de façon très générale et globalisante qu'est-ce qu'a été Fluxus ? On a dit qu'ils ont été un groupe, un front uni, une galaxie, une nébuleuse d'artistes... Cherchons peut-être un peu plus loin.

Ce sont toujours dans les dissensions, les divergences d'avis de ces artistes que nous voyons apparaître la multiplicité de Fluxus. Je souhaiterais explorer en premier lieu ces controverses et voir si elles nous révèlent un locus commun d'existence de ces artistes. Ensuite, nous tenterons de voir, à partir ce territoire partagé de Fluxus, si les projets de Maciunas peuvent révéler un espace neutre, une forme d'intermédia utopique dans lequel son imaginaire de Fluxus et la réalité de ces artistes puissent exister. Henry Flynt, dans ses visées particulières, a pu créer un certain intermédia entre art et sciences prompt à nourrir les artistes Fluxus, étudions-le plus attentivement. Faisant suite à cela, nous chercherons à voir la dimension ludique de Fluxus et ainsi, nous demander de quelle façon celle-ci peut nous montrer un aspect intermédia entre art et jeu. Nous regarderons ensuite les qualités de quotidienneté et de concrétude de ces œuvres, et ce que cela peut provoquer sur la personne qui fait l'expérience de ces travaux. La notion de concrétisme en philosophie nous aidera à y voir plus clair. Nous pourrons ainsi projeter une définition plus globale de Fluxus en nous demandant en quoi cela peut se rapprocher de la notion d'intermédia de Dick Higgins, puis nous poser finalement la question de la place de George Brecht dans les travaux de ces artistes.

I.2.1) Chercher à définir la globalité de Fluxus à travers les controverses

Parler de Fluxus de façon générale n'est pas chose aisée, et de nombreuses dissensions ont couru dans ce groupe quant à ce que *devait être* Fluxus. George Maciunas constitue Fluxus au départ comme une marque-repère qui permet à un groupe assez étendu de s'agréger autour d'un nom et d'une identité visuelle. Pour lui, il s'agissait surtout de lui donner une coloration politique. Mais ne voir que cela serait omettre la générosité de cette personne qui n'a jamais compté ses heures pour pouvoir éditer certains objets pour des artistes, et cela, sans lui-même toucher un dollar. Fluxus était aussi une façon pour Maciunas d'éviter la récupération des artistes, qui ont constitué le socle de ce groupe, par des personnages plus connus comme Alan Kaprow, ou bien Stockhausen. Chez Maciunas, l'aspect tactique, voire la fourberie, est indétachable des efforts qu'il a faits pour aider ces artistes à éditer leurs travaux et de la générosité relative de son entreprise.

I.2.1.A) Le festival de Wiesbaden : Fluxus comme contre-culture ?

La première véritable concrétisation de Fluxus sous ce nom se déroule du premier au 23 septembre 1962 à Wiesbaden. Maciunas, arrivé la même année des États-Unis (Pour échapper à ses dettes américaines), avait déjà organisé des petits festivals mais pas de l'ampleur de celui-ci, ni dans des endroits aussi réputés. En effet, il se déroule dans la salle de conférence du prestigieux Städtischen Museums de Wiesbaden. Quelques journalistes assistent à une des représentations. Voici quelques extraits du commentaire d'un reportage de la télévision allemande diffusée durant le festival :

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

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

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

concert pour ta musique⁸⁵.

On voit bien dans les réactions face à cette *Neuster Musik*, et l'appel à Mozart que « ces fous » qui ont été « lâchés » venaient de créer une *musique* si différente de ce que l'on voyait avant, que la seule réaction possible était de penser soit qu'ils avaient perdu la raison, soit de voir cela comme une blague. Cependant, derrière l'ironie des commentaires, on sent poindre une réelle incompréhension face au pourquoi et au comment de ces manifestations.

Un article de l'*Allgemeiner Zeitung* datant du 3 septembre 1962 déclare : « Quel était le propos de tout cela ? Était-ce censé être une provocation ? Si c'est ça, alors ceux qui devaient être provoqués ne sont pas venus⁸⁶. » En fait, ce qui ressort à regarder un peu les réactions des publics face à ces représentations est simplement que ce qu'ils voient est si loin de ce que l'on appelait de l'Art, de la musique ou de la Culture, qu'il leur est impossible de les penser en ces termes. La mère de George Maciunas raconte également :

Cette extraordinaire performance devait même être montrée à la télévision. Le soir est venu et, je n'ai, heureusement, pas pu regarder ce programme (nous n'avions pas de téléviseur). Le lendemain, j'ai rencontré dans la rue l'ancienne propriétaire de notre hôtel et j'ai été frappée par sa sympathie... Elle avait vu le programme du soir passé et en avait été horrifiée. Il montrait comment quelques jeunes personnes, dont mon fils, avaient détruit un piano avec des marteaux et des haches. (...) Ces gens se sentaient désolés pour moi, sympathisant et comprenant comment le cœur d'une mère souffrirait de voir ce que faisait son fils⁸⁷.

En effet, ces quelques jeunes personnes avaient commis un acte si incompréhensible que la seule réaction appropriée était la pitié. La mère de Maciunas était devenue une personne à plaindre car son fils avait mal tourné, était devenu un « sauvageon » détruisant des instruments. C'est exactement cela que voient les gens lorsqu'ils assistent, à la télévision, à la destruction d'un piano par les membres de Fluxus, c'est-à-dire des barbares s'en prenant au symbole de la musique.

Cette vision de Fluxus par les journalistes semble très proche de ce que Théodore Roszak appelle la contre-culture. Cette dernière est née comme une réaction face à la culture dominante, qu'une partie de la jeunesse souhaitait mettre à mal et de lui substituer une nouvelle forme ; c'est-à-

⁸⁵ Citation tirée du Reportage diffusé sur la Hessische Rundfunk en septembre 1962. On peut retrouver cette émission en streaming ainsi que sa traduction sur <http://www.donguy-expo.com/williams.html>. Traducteur inconnu (sûrement Jacques Donguy lui-même)

⁸⁶ *Musik und Antimusik*, dans l'*Allgemeine Zeitung*, 3 Septembre 1962 p. 13

⁸⁷ MACIUNAS (Leokadija), manuscrit *Mon fils* de 1979, cité dans Emmet Williams et Ann Noël : *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 51-52, la traduction nous est personnelle. Une autre version traduite existe dans CLAVEZ (Bertrand), *George Maciunas, une révolution furtive*, Dijon, Les presses du réel, coll. L'écart absolu, 2009

dire « une culture si radicalement désaffiliée des présupposés traditionnels de notre société, que pour la plupart des gens, elle ressemble à peine à une culture, mais prend l'alarmante apparence d'une intrusion barbare⁸⁸. »

La mère de George Maciunas insiste bien là-dessus : « Les gens ne pouvaient retenir leurs larmes devant une fin si honteuse et tourmentée de cet instrument⁸⁹. » C'est le symbole même de la haute culture qui est attaqué par ces jeunes. La réalité est d'ailleurs bien différente de la sauvagerie qui avait été présentée dans les journaux, en affirmant qu'ils s'en étaient pris aux pianos du lieu. En fait, George Maciunas avait acheté pour 5\$ des pianos déjà hors d'état et devait les faire sortir en petits morceaux, sinon il aurait dû payer leur déménagement. Ainsi l'*event* de Philip Corner appelé *Piano Activities*, qui recommande simplement d'utiliser l'instrument pour faire tous les sons possibles, sauf celui produit par les touches, est devenu un symbole forcé de la violence anti-culturelle de Fluxus.

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

La contre-culture est assez peu un mouvement discipliné. C'est quelque chose de même nature qu'une croisade médiévale : Une procession bigarrée, constamment en flux, acquérant et perdant des membres tout le long de la route. Assez souvent, il trouve sa propre identité autour d'un symbole nébuleux (...) ⁹⁰.

Cette intention est clairement décrite dans les premières visions de Fluxus que fait valoir George Maciunas. Dans son premier manifeste⁹¹, il se base sur les trois définitions que prend ce mot dans le dictionnaire, pour tenter de définir l'art Fluxus. En premier lieu, il signifie la purge d'un corps de ce qui le rend malade, que Maciunas réinterprète par une volonté de se débarrasser, de

⁸⁸ ROSZAK (Théodore), *The Making of a Counter Culture*, Oakland, University of California, 1969, p.42

⁸⁹ MACIUNAS (Leokadija), manuscrit *Mon fils* de 1979, cité dans Emmet Williams et Ann Noël : *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 52, nous traduisons

⁹⁰ ROSZAK (Théodore), *The Making of a Counter Culture*, Oakland, University of California, 1969, p.48

⁹¹ MACIUNAS (George), *Manifeste*, 1963, traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, pp. 93-94

purger la culture de l'art bourgeois. Ensuite, il donne la définition de Fluxus en tant que flux de remise en cause, de révolution permanente, pour promouvoir un art vivant, non-réifié. La dernière description qu'il utilise est celle d'une substance utilisée pour aider à la fusion des métaux, et que lui interprète comme Fluxus, la matière qui aiderait à fusionner les cadres sociaux, pour créer une union de toutes les révoltes sous une seule bannière.

Ce rassemblement des diverses tendances de la jeunesse contre la culture dominante et sous une seule bannière dont les limites sont fluctuantes est exactement la description que Roszak fait de la contre-culture. Pareillement, de nombreuses constructions et idées de Maciunas sont devenues des symboles de l'identité (nébuleuse) Fluxus : tels que la représentation de la *Piedra del sol*, montrant le dieu Maya *Tonatiuh* personnification du soleil, qui a soif de sang, de flux vital, et qui fait tourner l'univers. Pareillement, l'imagerie médicale des instruments de lavement était très souvent présente dans les imprimés, symbole du flux sortant permettant à l'être d'éliminer tout ce qui le rend malade. Ainsi, voyant ces rapprochements de Fluxus avec les pensées contre-culturelles, il nous semblerait presque possible de ranger ces artistes avec les représentants de la contre-culture.

I.2.1.B) Maciunas et sa vision de Fluxus : pour une contre-culture subversive

Maciunas développe d'ailleurs, durant les années soixante, une vision très particulière de Fluxus, comme un front commun d'artistes souhaitant militer contre l'art officiel, et ne produisant que ce qu'il appelle de l'« art-amusement », accessible à tous et fondé sur le gag. Son but était la révolution culturelle qui devait amener à la révolution politique.

Il fonde, avec Henry Flynt, le comité *Action Against Cultural Imperialism* (AACI), qui a eu pour réalisation essentielle des piquets de grève contre les institutions officielles de l'art, par exemple le Moma de New York, le Metropolitan Museum of Art, et le Philharmonic Hall. Le plus connu de ces piquets est celui contre la représentation de la pièce musicale *Originale* de Stockhausen, au Judson Hall, le 8 septembre 1964 lors du *Second Annual Festival of Avant-Garde*. Cet exemple semble très bien décrire de façon globale ce qu'a été Fluxus dans ses dissensions et ses manifestations.

Le nombre de personnes présentes est variable selon les différentes lectures des artistes, mais on sait pour sûr que Flynt, Maciunas, Ay-o, Takako Saito, Marc Schleifer et Tony Conrad étaient présents au piquet. À l'intérieur, se trouvent Charlotte Moorman, Nam June Paik, Jackson Mac Low, Joe Jones, Dick Higgins et Alison Knowles, rejoints ensuite par Alan Kaprow qui a

participé au piquet et est ensuite rentré jouer la pièce. Cependant, il ne faut pas oublier qu'il est difficile de savoir exactement quels membres étaient à l'intérieur et lesquels étaient à l'extérieur, car les histoires changent avec ceux qui les racontent. Hannah Higgins raconte l'histoire contée par ses parents, puis se base sur les noms marqués sur le programme :

Le programme du concert liste comme performeurs et/ou artiste les membres Fluxus Nam June Paik (sans surprise), Dick Higgins, Jackson Mac Low, Joe Jones, et George Brecht, aux côtés de Charlotte Moorman, Mary Bauermeister, Lette Lou Eisenhauer, Allan Kaprow, et Michael Kirby, qui faisaient quelque fois des performances Fluxus. Cependant, d'autres artistes Fluxus—Ben Vautier, Takako Saito, George Maciunas, et Henry Flynt—distribuaient un flyer au concert pour protester. Contribuant à la confusion, au moins trois artistes (Dick Higgins, Allan Kaprow, et Alison Knowles) ont à la fois joué dedans et protesté contre le concert⁹².

Cependant, dans tous les témoignages que nous avons, aucun ne fait mention de la présence de Brecht. Bien souvent, il faisait jouer ses pièces par d'autres parce qu'il ne pouvait pas être présent. Pareillement, le peu d'information concernant les personnes présentes au concert font que Owen Smith ne parle même pas des personnes dans le concert, mais seulement des personnes à l'extérieur (et les noms ne correspondent pas avec ceux de Hannah Higgins : « Il y a avait six manifestants, incluant Maciunas, Flynt, Ay-O, Saito, Marc Schliefer, et Tony Conrad⁹³. »

Henry Flynt, lui, fait un diagramme des pro- et anti-stockhausen dans un texte de 1990 sur l'histoire de Fluxus⁹⁴ :

Pour Stockhausen	Contre Stockhausen
M. Bauermeister	Ay-O
D. Behrman	Conrad
R. Breer	Flynt
R. D. Brown	Maciunas
L. Eisenhauer	Saito
V. Gaeta	Schleifer
A. Ginsberg	Vautier
G. Graves	
G. Harris	
D. Higgins	
A. Kaprow	
M. Kirby	

⁹² HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 72, nous traduisons

⁹³ SMITH (Owen), *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego, San Diego State University Press, 1999, p. 158, nous traduisons

⁹⁴ FLYNT (Henry), *Mutations of the Vanguard : Pre-Fluxus, During Fluxus, Late Fluxus*, dans BONITO OLIVA (Achille) *Ubi Fluxus, ibi motus 1990-1962*, Milan, Mazotta, 1990, p. 114, nous traduisons

O. Kluver (maintenant O. Adorno)	
P. Leventhal	
A. Lucier	
J. MacLow	
C. Moorman	
M. Neuhaus	
N. J. Paik	
M. Strider	
J. Tenney	

Et il dit aussi : « Toutes paroles d'autres performeurs d'*Originale* ayant pu dire qu'ils ont protesté avant, était une fabrication (Ginsberg était le seul maraudeur dont Maciunas m'ait parlé)⁹⁵. » Dans tous les cas, aucune version ne s'accorde, et aucune conclusion finale ne peut jamais être apportée quant aux "histoires Fluxus", et nous ne saurons jamais vraiment qui y était ou pas.

Pour en revenir aux raisons du piquet, Charlotte Moorman, qui participait auparavant à Fluxus, avait lancé un an plus tôt le premier *festival of avant-garde*, réunissant de nombreux artistes tels que Varèse, Cage ou Tudor, mais aussi des *events* ou pièces de Stockhausen, La Monte Young, ou Toshi Ichianagi. Maciunas n'avait pas trop apprécié cette entreprise, puisque cela faisait en quelque sorte concurrence à son projet, dans lequel il souhaitait attirer, lui aussi, de nombreux artistes de l'avant-garde. Il décrit dans une lettre à George Brecht ce qu'il voit dans le projet de Moorman : « Cela serait totalement comique si son but n'était qu'un concours de *qui est le meilleur*, plutôt que le besoin d'un ego surdimensionné de détruire Fluxus comme compétiteur⁹⁶. »

Il en est de même avec Stockhausen. Maciunas n'avait au départ pas d'animosité particulière envers lui, mais considérait simplement que le travail du compositeur concernait la tradition de la musique classique européenne et n'avait rien à voir avec Fluxus.

Il est vrai que, si la pièce *Originale* semble être d'une relative liberté, sa structure est, elle, assez inflexible dans l'articulation des parties. C'est une pièce conçue comme un théâtre musical pour des peintres, des poètes, des acteurs, qui pouvaient créer des actions spontanées et indéterminées. Cependant, la structure de la pièce donne des points de marquage temporels très précis qui obligeaient le performeur à une rigueur toute musicale. Dans tous les cas, durant les

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ MACIUNAS (George), Lettre à George Brecht, 28 août 195, traduction personnelle de cette lettre citée dans SMITH (Owen), *Fluxus, the History of an Attitude*, San Diego, San Diego State University Press, 1999, p. 159, nous traduisons

années 63 et 64, aidé par les positions de plus en plus anti-élitistes et anti-bourgeoises que Maciunas développe avec Flynt, sa haine envers la musique de Stockhausen ne fait que grandir.

Ce choix n'était pourtant pas si innocent que ce qu'on peut souvent lire. Premièrement, le compositeur aurait qualifié les musiques non-européennes dans ses conférences de primaires ou barbares⁹⁷, ce qui avait des chances d'énervier des amateurs de musiques traditionnelles et populaires comme Flynt ou Maciunas ; ensuite, et plus important, Stockhausen est vu par le grand public comme un représentant de ce qu'est la Musique d'avant-garde (avec un grand M). Malgré cela, il souhaite maintenir une structure affirmée et qui demande une certaine habileté pour la musique ou la composition, faisant ainsi la promotion au grand public d'une vision bien plus rigide et fermée de la musique que celle de Cage ou bien de David Tudor. Par ce rapprochement entre leur énervement contre le projet de Charlotte Moorman et la musique élitiste de Stockhausen, Maciunas et Flynt choisissent la représentation d'Originale durant le *festival of avant-garde*, comme meilleur moment pour créer un coup d'éclat subversif contre la musique et l'art de l'élite avant-gardiste.

Les réactions des journalistes sont révélatrices de la tension provoquée par cet événement. Ils montrent les participants au piquet comme un groupe rival à ce qui se passait dedans, se faisant appelé Fluxus et portant des panneaux « combattez l'art snob des riches ». Le journaliste du *Times* rajoute une pointe d'humour en notant que « l'ouverture au Judson Hall n'aurait pu se faire sous des conditions plus propices⁹⁸. » Le *Nation* parle de protestataires qui « sont contre l'art des riches crétiens américains comme Leonard Bernstein et Benny Goodman⁹⁹. » Les piqueteurs distribuent un prospectus écrit par Flynt dans lequel ils précisent leur volonté.

⁹⁷ « Le second recueil des textes de Stockhausen fut publié. À l'intérieur se trouvait son *Musikalischen Eindrücke einer Amerikareise (Impressions musicales d'un voyage américain, 1959)*. Cette contribution fut aussi publiée dans *Incontri Musicali* à Milan et un an auparavant, dans un programme du WDR. Il se peut que ces impressions soient des souvenirs de cette première conférence à Harvard et que le motto, "Jazz [black music] is primitive... barbaric... beat and a few simple chords... garbage..." [nda : "La musique Jazz (de noir), est primitive... barbare... des boumboums et quelques accords simples... de la merde..."], soit un résumé de sa position en matière musicale. » LUSSAC (Olivier), *Fluxus et propagande politique : des buts sociaux, non esthétiques*, dans *Actuel Marx*, février 2002, n° 32, p. 169-183, disponible sur www.cairn.info/revue-actuel-marx-2002-2-page-169.htm

⁹⁸ *Avant-Garde: Stuffed Bird at 48 Sharp*, dans le magazine *Time*, 18 Sept 1964. Nous traduisons une citation de HIGGINS (Hannah), *Fluxus Fortuna*, dans FRIEDMAN (Ken), ed., *Fluxus Reader*, Chichester, Academy Editions, 1998, p. 33

⁹⁹ BOWERS (Foubion), *A Feast of Astonishments*, *The Nation*, 28 Sept 1964, p. 174. T nous traduisons une citation de HIGGINS (Hannah), *Fluxus Fortuna*, dans FRIEDMAN (Ken), ed., *Fluxus Reader*, Chichester, Academy Editions, 1998, p. 33

THE FIRST CULTURAL TASK is PUBLICLY TO EXPOSE AND **FIGHT** THE DOMINATION OF WHITE, EUROPEAN-U.S. RULING-CLASS ART!

George Maciunas, Henry Flynt, détail du prospectus *PICKET STOCKHAUSEN CONCERT*,
1964

La première partie du document fait état de l'art aristocratique occidental. Il montre comment les lois de la musique classique telle que l'harmonie ou les 12 tons musicaux, sont des lois relatives qui se sont imposées par une vénération forcée, en écrasant toutes les autres formes musicales. La deuxième partie précise en quoi Stockhausen serait le représentant des artistes de la classe dirigeante. Ses faits et gestes seraient « supportés par le gouvernement ouest-allemand aussi bien que les riches américains¹⁰⁰ » et il serait « La source des "idées" pour répandre la doctrine de la suprématie de l'art européen. » Le dernier paragraphe oppose à cet art, la figure des "révolutionnaires culturels" qui refuseraient cette domination. La suprématie de l'« art ploutocratique des blancs européens » est maintenue par la violence oppressive et entretiendrait un climat raciste, une peur d'être "contaminé" par les autres cultures. Le tract se finissant sur « Stockhausen, le théoriste-patricien de la suprématie des blancs : Va en enfer ! »

Nous voyons bien dans l'organisation de cet événement et dans le plan du tract, que Maciunas et, ici, Flynt souhaitent créer une scission avec ce que l'on appelait le « High Art » incluant l'art d'avant-garde, et y opposer l'art Fluxus en tant que révolution culturelle. Par les

¹⁰⁰ FLYNT (Henry), Action Against Cultural Imperialism, PICKET STOCKHAUSEN CONCERT, prospectus autoédité, 8 septembre 1964, disponible dans les archives du MAM Saint-Étienne ou sur <http://id3419.securedata.net/artnotart/fluxus/hflynt-actionagainst.html>

réactions de la presse, Fluxus apparaît ici comme un groupe politique univoque et opposé à tout l'art officiel, c'est-à-dire une véritable contre-culture.

I.2.1.C) Les réactions des artistes de Fluxus : Un groupe éclaté

Les lettres que Maciunas envoie aux autres artistes sont très révélatrices de sa volonté subversive. Un an avant l'épisode du piquet de grève, à l'occasion de son envoi du 6 avril 1963, la *Fluxus News-Policy Letter n°6*¹⁰¹, il propose aux membres de Fluxus d'organiser pour le mois de novembre 1963 des actions de propagande et de subversion. Cela se traduirait par des piquets de grève, des distributions de tracts, le bouchage des intersections les plus passantes de New York par des pannes de voitures, encombrer le métro en essayant d'y faire rentrer des instruments immenses, ou de déranger les représentations des salles de concert avec des bombes puantes.

Dans ce courrier, Maciunas se pose directement en réaction contre la culture officielle, et en appelle à faire des gestes qui dérangent ou perturbent le bon déroulement de la vie quotidienne des New-Yorkais. Même si cela semble plus éloigné de la définition de Roszak, le positionnement de Henry Flynt comme celui de Maciunas correspondent en tout point à la vision ouverte de la contre-culture que donne Christiane Saint-Jean-Paulin ; c'est-à-dire « un style de vie et de conceptions philosophiques qui se définissent avant tout par leur opposition avec les modes de pensée de la grande majorité de la population - en somme la culture de la société industrialisée¹⁰². »

Cependant, face à ce courrier les réactions des personnes ne se font pas attendre : George Brecht qui commençait déjà à se poser des questions sur ce qu'entendait Maciunas sur les activités de « propagande Fluxus », en a confirmation. Il s'énerve et lui envoie une lettre pour ne plus faire partie de Fluxus. Jackson Mc Low lui répond par un courrier entièrement en lettres majuscules : « JE NE SUIS PAS OPPOSÉ À LA CULTURE SÉRIEUSE – BIEN AU CONTRAIRE. JE SUIS ENTIÈREMENT POUR ; J'ESPÈRE ET JE CONSIDÈRE QUE MON TRAVAIL Y EST UNE AUTHENTIQUE CONTRIBUTION¹⁰³. » Les lettres des autres personnes répondent toutes à peu près sur le même ton. On voit que, malgré les aspects contreculturels du projet Fluxus-Maciunas, la réalité des membres est bien différente. Il écrit peu de temps après à Emmet Williams :

George Brecht s'est mis en rogne, parce que les propositions devenaient trop terroristes et agressives, Henry Flynt pensait qu'elles étaient trop artistiques, trop culture sérieuse comme il dit. Jackson Mc Low

¹⁰¹ MACIUNAS, (George), *Fluxus Newsletter No6*, Elhalten, 6 avril 1963, cité dans NOEL (Ann), WILLIAMS (Emmet), *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 93-94

¹⁰² SAINT-JEAN PAULIN (Christiane), *La contre-culture*, Paris, Autrement, 1997, p.9

¹⁰³ MAC LOW (Jackson), lettre à George Maciunas, du 25 avril 1962, située dans les archives Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart, citée dans HIGGINS (Hannah) *Fluxus Experience*, Berkeley, University of California Press, 2002, p.77

pensait qu'elles n'étaient pas assez sérieuses. Chacun tire dans un sens différent comme la pièce pour piano de Paik¹⁰⁴.

Ces réactions sont très représentatives de ce qu'a été Fluxus, vu de façon plus large, c'est-à-dire en tant que projet imaginé par Maciunas, mais qui nécessitait la participation d'artistes déjà reconnus. En effet, Maciunas était un excellent designer, mais beaucoup moins enclin aux arts plastiques. Il souhaitait, durant les années 63 et 64, créer un front commun des arts et de la société qui se lancerait dans des actions subversives contre la culture dominante, mais les artistes qui étaient parties prenantes de son projet œuvraient déjà dans le domaine de la culture sérieuse, et donc ne se sentaient pas du tout l'envie d'aller à l'encontre de celle-ci et de se lancer dans des actions violentes de subversion.

La vision véhiculée par la presse de Fluxus comme activisme, comme un groupe subversif en combat contre la culture, quasiment un groupe d'action politique, est bien sûr fausse. Lors de la représentation d'*Originale* de Stockhausen le 8 septembre 1964, une grande partie des artistes de Fluxus s'engueulent avec Maciunas et rentrent jouer la pièce. La plupart le critiquent et, soit disent à Maciunas qu'ils démissionnent, soit veulent carrément faire un putsch et qu'il s'en aille de son poste de directeur. Ainsi, comme nous le décrit très bien Hannah Higgins dans son texte *Fluxus Fortuna* :

Puisque tous les membres de Fluxus qui participaient au concert risquaient l'expulsion (...) sur ordre de Maciunas, et vu que les piqueteurs ne faisaient pas face à la menace, la protestation fonctionna comme un site de différenciation au sein-même de Fluxus, comme c'était le cas dans l'esprit de Maciunas¹⁰⁵.

En plus de fonctionner comme un schisme extérieur entre Fluxus et l'art "d'avant-garde", cet événement peut être vu comme une scission interne à Fluxus. Cependant, le petit groupe n'a pas imposé suite à ces deux incidents. Certains artistes ont pris de la distance avec Maciunas, d'autres ont fini par refaire des pièces avec lui, après que, face à ces réactions, il ait renvoyé des courriers pour expliciter (sans vraiment directement s'excuser de) ses positions. Dans tous les cas Fluxus se montrait dans ses années comme une contre-culture (comme nous l'ont montré les réactions de Maciunas, ou de la presse), mais il n'en était rien. Si, pour la plupart des gens dans les années 60, Fluxus « ressemble à peine à une culture, mais prend l'alarmante apparence d'une intrusion barbare¹⁰⁶ », cela ne signifie pas que tous veulent mettre à terre la culture. Jackson Mac Low (mais aussi Brecht, Higgins, Paik et ainsi de suite) dit à Maciunas qu'il n'est pas opposé à la culture

¹⁰⁴ MACIUNAS (George), lettre à Emmet Williams, Elhalten, 1er Mai 1963, cité dans WILLIAMS (Emmet), NOËL (Ann), ed., *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 95

¹⁰⁵ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Fortuna*, dans FRIEDMAN (Ken), ed., *Fluxus Reader*, Chichester, Academy Editions, 1998, p. 34, nous traduisons

¹⁰⁶ ROSZAK (Théodore), *The Making of a Counter Culture*, Oakland, University of California, 1969, p.42

sérieuse. Tous aimaient la culture traditionnelle et l'art de cette époque, ils souhaitaient simplement créer des travaux qui soient plus simple, plus détendus et qui aient rapport plus direct au quotidien.

Cette constellation d'artiste ne semble donc correspondre ni à l'idée de culture classique, ni à celle de contre-culture, mais fonctionne comme des fragments auxquels il nous semble impossible de donner une unité. Pourtant, Fluxus a été un groupe avec une esthétique donnée, ainsi qu'une forme d'unité au niveau de leurs travaux. Étant donné la façon dont ces artistes ont marqué l'art de leur époque, il nous semble difficile de ne les voir que comme un éparpillement insulaire, et il nous faut donc chercher un autre moyen de décrire ce phénomène artistique.

I.2.1.D) George Brecht et le neutre : Fluxus comme espace utopique ?

La seule position sur Fluxus qui puisse se rapprocher de ce que nous avons vu est la non-position de George Brecht dans son texte de 1965 appelé *Quelque chose à propos de Fluxus* :

Que vous pensiez que les Hall de concerts, et les galeries d'art sont les endroits naturels de la musique, des performances, et des objets d'aujourd'hui, ou que vous trouviez ces endroits momifiants, leurs préférant les rues, les maisons et les gares, ou que vous ne trouviez pas utile la distinction entre ces deux aspects du théâtre du monde, il y a toujours quelqu'un associé avec Fluxus qui est d'accord avec vous. Artistes, anti-artistes, non-artistes, anartistes, les engagés politiquement et les apolitiques, poètes de non-poésie, non-danseurs dansant, faiseurs, défaiseurs, Fluxus inclut les opposés. Envisagez votre opposition, votre support, votre ignorance, le changement de votre esprit¹⁰⁷

Lisant cela, un détail nous touche. Fluxus semble effectivement et depuis le début se situer dans un espace entre-deux, qui embrasse les contraires, qui « inclut les opposés ». Même lorsque Maciunas presse ces artistes de s'inscrire dans des actions subversives et politiques comme avec la *Flux News Policy Letter N°6*, George Brecht lui répond concernant ses propres travaux artistiques « Je suis intéressé par des actions neutres¹⁰⁸. »

En cherchant son étymologie, le mot neutre vient de *Ne-uter* : ni l'un, ni l'autre, il est écart entre les termes contradictoires. Il se présente donc comme un troisième terme, qui ne peut être ni l'un, ni l'autre, qui garde en lui les opposés dans toute leur vitalité.

Louis Marin, dans son livre *Utopiques : Jeux d'espace* présente le neutre sous un jour nouveau : Il est le « lieu autre (ni l'un, ni l'autre) », mais aussi « l'autre du lieu (non-lieu,

¹⁰⁷ BRECHT (George), *Quelque chose à propos de Fluxus* [écrit en 1964], traduit dans Nicolas Feuillie : *Fluxus Dixit*, Dijon, Les presses du réel, Coll. « L'écart absolu », 2002, p.98

¹⁰⁸ BRECHT (George), Lettre à George Maciunas, 18 avril 1963, Archive Sohm, citation prise dans SMITH (Owen), *Fluxus, The history of an attitude*, San Diego, San Diego State University Press, 1998, p.114

utopie)¹⁰⁹ ». Le neutre, en tant que troisième terme, se situe entre les contraires, dans une zone intermédiaire. Il n'est pas la synthèse de ces termes, car la synthèse leur est supérieure, elle englobe les contradictoires. Le neutre n'est que passage, transition entre deux termes qui ont gardé toute leur virulence contradictoire. Le neutre est « écart des contradictoires, la contradiction même maintenue entre le vrai et le faux, ouvrant dans le discours un espace que le discours ne peut accueillir ; troisième terme, mais *supplémentaire*, et non synthétique¹¹⁰ ».

Si l'on regarde Fluxus de façon plus globale que ce que nous avons vu des pour et des contre, si l'on prend le temps de lire les conceptions artistiques de chacun, il apparaît en fait comme une cacophonie culturelle, où chacun a un avis différent sur la question, et où, pourtant, tout le monde se réunit pour créer des pièces dans un espace artistique qui n'est ni culturel ni contreculturel, et c'est à ce champs artistique neutre que Maciunas a donné le nom de Fluxus.

Les *Fluxus-Leute*, habitaient aux quatre coins de la planète, et ne se voyaient que très rarement, leur lien essentiel était celui des communications téléphoniques ou bien le courrier. Il n'y avait pas un lieu donné où tous les artistes se réunissaient pour créer ensemble.

La plupart des projets Fluxus n'ont eu d'existence que par l'intermédiaire de la poste et des réseaux de télécommunications. Les *events*, par exemple, sont le fait de George Brecht qui commença à envoyer à tous ses amis par la poste des petites cartes qu'il fabriquait avec des sortes de règles du jeu. Ces *events-cards*, lettres et, ensuite, les journaux Fluxus sont devenus le moyen principal de ces artistes pour rester en contact. Bien sûr, les festivals ont aussi été des lieux d'existence physique de ces *events*, mais ils n'ont été que l'actualisation d'une toute petite partie des échanges de lettres ou d'instructions pour des performances qui existaient à travers ce réseau d'idée. De plus, le but essentiel de ces festivals a souvent été, pour Maciunas, celui d'un événement publicitaire devant diffuser les idées (sociales et politiques) de Fluxus. D'ailleurs, même les *Fluxshops* qui vendaient des objets plus concrets, se réduisaient bien souvent à des travaux stockés dans le salon des artistes et étaient plus conçus comme les entrepôts d'un magasin de vente par correspondance, dont le catalogue se retrouvait dans les différentes publications.

Ces œuvres matérielles étaient la plupart du temps de petits objets qui devaient pouvoir être envoyés à peu de frais par la poste et n'ont eu, dans les faits, que très peu d'acheteurs durant l'existence de Maciunas. Ainsi, cet espace neutre dans lequel la plupart des *events* et objets (reproduits en photos ou en instructions) Fluxus ont réellement existé est bien plus l'espace

¹⁰⁹ MARIN (Louis), *Utopiques : Jeux d'espace*, Paris, Les éditions de Minuit, Coll. « Critiques », 1973, p.29

¹¹⁰ *Ibid.*, p.21

dématérialisé des réseaux transnationaux de communication, qui émergent grâce à l'amointrissement du coût des communications et des transports.

Un très bon exemple est celui de *La Cédille qui sourit* créée entre 1965 et 1968 à Villefranche-sur-Mer. Durant cette courte existence, elle a été non seulement un des *Fluxshops* officiels, mais aussi un lieu de création géré par George Brecht et Robert Filliou. Cependant, dû à un manque d'acheteur catastrophique, la boutique finit par fermer. Cette banqueroute de *La Cédille qui sourit* est annoncée en grande pompe comme le début vers autre chose : la création par Filliou de l'*Eternal network* (réseau éternel), traduit en français comme *La Fête permanente*. Cette invention en plus d'être une dématérialisation de la coopération qui avait commencé entre Filliou et Brecht, est aussi une extension, un moyen de transmettre à tous ses amis des créations qui existent sans avoir de lieu de production concret.

Ce réseau trouve son actualisation dans « des fêtes, des noces, et des divorces comme spectacles, et aussi bien des débats judiciaires des funérailles, le travail dans les usines, des tours de villes, des manifestations pour les noirs et contre le Vietnam, les bistrotts, les églises etc...¹¹¹ », c'est-à-dire dans la plupart des événements de la vie quotidienne, que l'on peut annoncer par courrier ou au téléphone. Il dit « l'artiste doit se rendre compte qu'il fait partie d'un réseau plus vaste de la "Fête permanente" qui l'entoure partout et ailleurs dans le monde. » Avec l'*Eternal Network*, l'espace de création de Filliou et Brecht devient réellement celui d'un espace neutre, à travers les réseaux de communications, tout comme cela a été le cas de façon générale pour Fluxus.

Fluxus est à mi-chemin entre la réalité artistique et humaine de ses participants, qui avaient tous des volontés, des individualités antagonistes et, d'un autre côté, le rêve de George Maciunas, d'une sorte de communauté artistique qui fonctionnerait sur le principe du communisme économique, comme avant-garde d'un changement à venir dans la société. Louis Marin décrit justement la forme littéraire de l'Utopie comme cet espace neutre entre des contraires inconciliables, c'est-à-dire entre la réalité de la société anglaise du 16^e siècle et le rêve d'une société parfaite que décrit Thomas More. Plus précisément, Marin en dit :

Au plan du concept, le discours utopique occupe la place inoccupable théoriquement – puisque bloquée par l'idéologie – et historiquement vide – puisque "les temps n'étaient point encore venus" – de la résolution historique et théorique d'une contradiction. Il est au lieu du neutre, le remplaçant comme supplément-suppléant¹¹².

¹¹¹ FILLIOU (Robert), Catalogue *Robert Filliou*, Hannover, Sprengel-Museum, 1984, p. 63-64

¹¹² MARIN (Louis), *Utopiques : Jeux d'espace*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973, p.25-26

Cet espace neutre de la pensée ne trouve sa concrétisation que dans l'espace du récit de voyage, qui avait été popularisé par la diffusion à grande échelle permise par l'invention de l'imprimerie. C'est aussi l'espace neutre utopique qui semble le mieux convenir pour décrire le lieu d'existence de Fluxus¹¹³.

Entre la réalité culturelle de cette époque et le rêve de Maciunas, le seul espace où peuvent se résoudre virtuellement ces contradictions est celui du réseau d'artiste Fluxus concrétisé dans l'espace des réseaux transnationaux de communication. Au-delà de l'utopie de Maciunas, la plupart de ces artistes ont réutilisé ces moyens de communication comme des outils de création et de production à l'échelle planétaire, un *Eternal Network*, en tant que réseau de communication et de fête permanente transnationale. C'est dans cette interzone utopique que l'on peut trouver le locus le plus probable qui puisse convenir à décrire les personnages de Fluxus. Il semble ainsi intéressant d'étudier plus en profondeur, de faire un retour analytique sur les essais de concrétisations de ces projets utopiques par Maciunas.

¹¹³ Pour plus de précisions sur les liens qui existent entre certains artistes proches de Fluxus et l'utopie, et plus exactement entre les avant-gardes du vingtième siècle et certains penseurs utopistes, voir le travail de Michel Giroud, dans ses manifestations artistiques, les articles qu'il écrit, ainsi que dans la ligne éditoriale de la collection *L'écart absolu* qu'il dirige aux *Presses du réel*.

I.2.2) Quelques exemples de l'utopie Fluxus par George Maciunas

Maciunas a œuvré toute sa vie, et bien souvent au prix de sa santé, à chercher à ouvrir des brèches, des niches dans lesquelles puissent exister ses idées, voire ses idéologies sur l'art. Il pensait que l'art Fluxus ne devait être qu'une passade. Que ce n'était qu'un moment de transformation vers une société communiste dans laquelle l'art concrétiste aurait rendu l'Art simplement inutile. Ce sont les modalités physiques et spatiales de réalisation de ces travaux sur lesquelles nous nous concentrerons.

I.2.2.A) Les premières galeries : l'art comme prétexte

Il fonde en 1961 avec Almius Salcius, la Galerie AG à New York. Dès le début, on voit qu'il y a chez Maciunas un déplacement et une ouverture par rapport aux espaces de culture traditionnels. Là où une galerie classique se concentrait à cette époque sur la monstration et la vente de travaux d'art, dans la galerie AG (pour Maciunas en tout cas), les peintures ne sont quasiment qu'un prétexte pour faire venir les gens. En effet, les peintures exposées ont été décrites par Dick Higgins comme du « très mauvais art moderne »¹¹⁴, et étaient choisies par Salcius. Il y a eu quelques exceptions notables dont, par exemple, l'exposition de peinture de Yoko Ono appelée *Painting & Drawings of Yoko Ono*, en juillet 1961, qui avait été montée par Maciunas. Cependant, de façon plus générale, George Maciunas avait plutôt la charge des soirées, qui réunissaient le cercle de l'avant-garde New Yorkaise. Jonas Mekas raconte très bien cette façon de faire de l'AG gallery :

Une exposition était annoncée à la galerie AG et la presse avait été invitée à la voir. Je ne peux me rappeler qui était l'artiste, mais cet artiste avait renoncé deux ou trois jours avant l'ouverture. Je rentre dans la galerie, et je vois le sol entier recouvert de toiles blanches. "Aide-moi", dit George, "Aide-moi à étendre de l'eau sur les toiles, je dois les avoir réalisées pour demain." (...) En quinze minutes, à peu près, nous avons "peint" au moins vingt toiles¹¹⁵.

En tant que galerie, censée montrer un travail artistique et surtout visuel, Maciunas reprend ici les codes de l'exposition pour n'en faire qu'une sorte de support à communication qui permettrait d'attirer le plus grand nombre de personnes vers les concerts d'avant-garde et de musique baroque qu'il produisait parallèlement. Dès le départ, il se place dans une position assez étrange. Il est censé être galeriste et ne produit quasiment pas d'exposition, ou bien les fabrique de toutes pièces. Dans le

¹¹⁴ HIGGINS (Dick), *Jefferson's Birthday/Postface*, New York, Something Else Press, 1964, p. 66

¹¹⁵ MEKAS (Jonas), *Lettre à Emmet Williams*, de Juillet 1993, dans WILLIAMS (Emmet), NOËL (Ann), *Mr. Fluxus, A Collective Portrait of George Maciunas*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p.34

même temps, il produit des concerts d'avant-garde, des concerts de musique baroque, pour lesquels il importe et vend des instruments baroques lituaniens.

En peu de temps, faute d'acheteurs et de visiteurs, la galerie AG fait faillite. Pour échapper à ses créanciers, Maciunas part en Allemagne. Cette expérience ne veut pas du tout dire un arrêt de ses activités artistiques. Il continue là-bas de vouloir organiser des concerts et des festivals avec les personnes qu'il a connues à New-York et des artistes qu'il rencontre sur place.

I.2.2.B) Les premiers festivals Fluxus

Le *Fluxus internationale Festspiele neuester Musik* de Wiesbaden en 1962 en fait partie. La lecture du programme pourrait nous faire attendre un festival de musique d'avant-garde assez classique, avec de la musique sérielle ou moderne, puisque l'affiche liste entre autres Stockhausen, Ligeti, Pierre Henry ou Pierre Schaeffer. Cependant, suite aux renvois de musiciens par Maciunas, ou au départ volontaire d'autres à cause de la coloration trop « gag » des pièces Fluxus, seule une petite partie des concerts de musique a lieu et la plupart des événements qui se dérouleront seront des Happenings, des events ou de l'Action-music (c'est-à-dire les formes qui vont créer ce que sera l'*event* Fluxus). Concernant l'espace dans lequel ces événements prennent place, aucun lieu n'est fait pour la présentation de pièces Fluxus, et très peu de lieux d'art souhaitent les accueillir. Le seul endroit où Maciunas réussit à faire jouer son festival est une salle d'écoute de musique classique située dans le Städtischen Museums de Wiesbaden. Les gens qui sont habitués à venir y trouver de la grande musique ou à aller au musée, en définitive tombent quasiment par hasard sur un événement bien différent de ce à quoi ils s'attendaient, permettant à Maciunas de faire la démonstration de cette forme artistique au plus grand nombre de personnes possibles.

Au lieu de n'être que simple producteur de ce groupe d'artiste, il devient à la fois producteur, artiste et, en quelque sorte, médiateur avant l'heure, puisque toutes les pièces qu'il décidait de jouer avaient une teneur populaire, de gag, et une simplicité qui ont fait le succès de Fluxus. Il ne faut pas oublier qu'au-delà de l'aspect managérial de Maciunas, c'est lui qui a l'idée d'utiliser les petites pièces performatives, plutôt quotidiennes d'artistes comme George Brecht ou bien La Monte Young pour les mettre en scène dans des sortes *festivals-foire expo-freak shows*. Regardant cela de plus près, il apparaît que, dès le début, le rôle de Maciunas se situe à la croisée de plusieurs spécialités différentes. Il se comporte plus comme un metteur en scène, le manager d'un courant artistique, que comme un véritable producteur ou bien éditeur.

I.2.2.C) Fluxhall et Fluxshops : Du petit magasin jusqu'à l'entreprise et le centre commercial

À la fin de l'année 1963, Maciunas retourne aux États-Unis et loue un loft, qu'il divise en deux parties : d'un côté un Fluxhall et de l'autre un Fluxshop. Le Fluxhall se présente à l'opposé des espaces dédiés à la musique ou au théâtre, car il n'implique aucune scène ou séparation entre le public et le performeur, comme le décrit Owen Smith :

Le Fluxhall en lui-même était une salle rectangulaire de taille moyenne avec aucune scène démarquée, mais un espace pour la performance était installé près de l'entrée du hall. Il n'y avait aucune séparation physique entre l'audience et les performances, dont un grand nombre avaient été présentés durant le premier Fluxfestival à New York, et impliquaient une interaction directe entre les performeurs et le public¹¹⁶.

Le Fluxhall casse les codes traditionnels, en poursuivant le but de pouvoir rendre l'interaction entre public et performeur toujours plus grande et, ainsi, parachever en partie le projet de Maciunas, c'est-à-dire la fusion concrétiste de la forme et du contenu. Le but poursuivi est toujours le même qu'avec le théâtre d'Antonin Artaud, ou bien avec la scène du cabaret Voltaire : casser le mur qui existe entre le performeur et le public. Artaud le fait en introduisant des moyens théâtraux qui touchent le spectateur au plus profond de son inconscient. Les Dadas Zurich le font en utilisant des moyens de spectacles de divertissement grivois, ou de provocation envers le public, qui crie, qui hue, qui s'excite et s'emporte.

Le Fluxhall, en un sens, ne fait que retirer le piédestal de la scène et jouer sur l'effacement de cette frontière. Bien que les *events* Fluxus ne soient pas tous complètement interactifs, et qu'il reste donc une certaine démarcation entre public et performeurs, celle-ci n'est plus signalée par un quelconque moyen. La pièce est jouée au milieu du public. Cette situation permet de tenir la frontière, l'intermédia que souhaitait créer Fluxus : une œuvre qui ne soit ni hiérarchique, ni un enfermement et une obligation du public à jouer. Les gens pouvaient décider de briser la frontière entre eux et le performeur ou pas, le choix était à l'appréciation de chacun. Le FluxHall est donc devenu un lieu de rencontre, de médiation¹¹⁷ entre le public et l'artiste, un espace intermédiaire entre créateur et récepteur.

Le Fluxshop, lui, était à la base un magasin assez classique, qui vendait des produits Fluxus. Cependant, et c'est là que se trouve la particularité, le Fluxshop ne ressemble pas tant à une galerie

¹¹⁶ SMITH (Owen), *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego, San Diego State University Press, 1998, p. 147-148

¹¹⁷ Nous entendons bien sûr ici médiation dans son plein sens, de se mettre au milieu, d'être une zone intermédiaire entre créateur et receveur. La médiation telle que nous la voyons pratiquée dans les lieux d'art aujourd'hui n'est pas un entre-deux, c'est une infantilisation du spectateur qui est pris par la main, et à qui on *explique* l'œuvre.

qu'à un magasin de petits objets. D'ailleurs, même les œuvres vendues dans le Fluxshop ne sont la plupart du temps que des petites boîtes avec des objets de grande distribution, des éléments poétiques ou bien une simple phrase. Pour Maciunas, le but de la création était de donner les moyens au public de supprimer le statut supérieur de l'artiste.

Cela peut faire penser à un travail de Claes Oldenburg qu'il a appelé *The Store : Manufacturing Ray Gun*. L'artiste commence, au tournant des années cinquante et soixante, à créer des tableaux-sculptures en papier mâché peint sur du grillage à poule, qui sont censés représenter le visage de la rue, qu'il appelle *The Street*. Il commence à réfléchir au dispositif de mise en scène de l'art et ouvre ainsi tout d'abord une exposition très chaotique faite à partir de débris de cartons peints et ramassés dans la rue, à la très expérimentale Judson Gallery. Par ce geste, il utilise déjà la rue et la vie quotidienne comme matériau principal de son œuvre, bien que ces œuvres soient montrées dans un contexte artistique de galerie. Il garde, en même temps que l'exposition à la Judson, les pièces plus objectales et artistiques qu'il crée pour une exposition à la Reuben Gallery. Cette dernière exposition n'était pas un remake commercial de la première, mais simplement, une façon différente d'appréhender son sujet.

Il n'y a pas eu de performances ou autres activités à l'exposition de la Reuben. Oldenburg a donc fait évoluer la performativité expérimentale de l'exposition *Street* à la Judson sous la forme d'installations d'objets pour l'exposition *Street* à la Reuben ; Ils pendaient, gisaient, étaient assis, apparaissaient comme des écriteaux de magasin hors du mur, en changeant leur échelle et leur texture. Il planifia un nombre de possibilités dans lesquelles le regardeur se promenant dans l'espace deviendrait une composante intégrale de l'installation¹¹⁸.

C'est ainsi déjà une idée de l'intégration d'éléments de la rue et même le spectateur lui-même au travail artistique auquel pense Claes Oldenburg à ce moment-là.

Cependant, un autre de ses travaux réalisé par la suite est encore plus intéressant pour notre propos. Il loue à partir de juin 1961, un magasin, qu'il utilise tout d'abord comme studio et qu'il ouvre ensuite à partir du premier décembre 1961. Dans ce magasin, ce ne sont plus des débris de la rue qui sont présentés, mais plutôt des sorte de sculptures-tableaux (toujours réalisées en papier mâché peint sur du grillage), et qui représentent tous les éléments de la culture populaire que l'on pourrait trouver dans un vrai magasin. On y trouve des sculptures de gâteaux ou de hamburgers dégoulinants de peinture, ce qui les fait ressembler à des gâteaux ratés ou ultra-caloriques. Les robes, masques poupées, caisses enregistreuses ou vêtements sont, eux aussi, créés sur cette

¹¹⁸ HÖCHDORFER (Achim), *From Street to Store : Claes Oldenburg's Pop Expressionism*, dans HÖCHDORFER (Achim), ed., *Claes Oldenburg: The Sixties*, New York, Prestel, 2012, p. 34

structure et dégoulinent de peinture. Cela apparaît au final à une mauvaise reproduction d'un magasin, dans lequel pourtant, tous les éléments auraient été curieusement méticuleusement rassemblés. On trouve tout ce que l'on pourrait voir dans un magasin, les objets sont posés sur des vitrines, il y a tout type de "marchandises", et même une caisse enregistreuse. Cependant, ce n'est pas un vrai magasin.

Pour Oldenburg, la forme artistique qu'il crée naît d'une inspiration de la vie, elle ne doit en aucun cas être conçue pour les musées, mais trouver son inspiration dans la rue, dans les réalités politiques, érotiques et spirituelles du temps présent.

Cependant, Maciunas ne recrée pas une forme qui s'inspire d'un magasin, il ouvre un vrai magasin, dans lequel on trouve des petits objets rigolos Fluxus, et une vraie caisse enregistreuse. Il y a un déplacement qui s'opère chez Fluxus, et que Maciunas a souvent vu comme un rapport au concret. Les pièces de ces artistes ne s'inspirent plus de la vie pour leur donner une forme artistique qui en décale le sens. Elles sont directement issues de la vie et sont vendues par des moyens qui coupent l'abstraction possible de ces pièces avec le quotidien. En vendant les objets Fluxus (qui n'étaient déjà plus que des ready-made améliorés) dans des conditions de la vie du New York des années soixante, le déplacement qui s'opère floute de plus en plus la frontière avec la vie quotidienne.

Le Fluxshop est donc un reflet de cette volonté, de cette distinction de plus en plus tenue par rapport aux magasins plus classiques de jeux ou de souvenirs. Maciunas lui-même se crée un rôle qui se situe dans un intermédia entre vendeur ou éditeur d'objet artistique (rôle que l'on attendrait d'un galeriste), créateur d'événements artistiques, metteur en scène de micro-événements commerciaux et prêteur de scène, voire architecte d'espaces scéniques et de configurations de représentations.

Cette idée des objets artistiques Fluxus vus comme non-précieux et produits en série trouve son point d'orgue lorsque Maciunas, dépassé par les dizaines de projets qu'il a sans arrêt dans la tête, crée avec Robert Watts et Lee Heflin *Implosions Inc.* C'est une entreprise vouée à produire les multiples des artistes Fluxus qui étaient les plus proches des objets de grande série. Plus spécifiquement, la compagnie produit des décalcomanies, des tabliers et des habits imprimés, des cartes postales ou des fournitures à bas prix. Avec ces différents objets que chacun d'entre nous possède chez lui, la catégorie dans laquelle les objets artistiques Fluxus (qui n'en sont plus) s'inscrivent devient réellement et pleinement celle du quotidien, du partout tout le temps.

En fait, les objets deviennent eux-mêmes réellement un entre-deux, un intermédia entre les jeux ou les objets-souvenirs, et les œuvres artistiques. À cela, la casquette de Maciunas change aussi. D'éditeur et impresario de Fluxus, il devient réellement à moitié éditeur d'art et à moitié patron d'une entreprise de petits objets rigolos.

Pour revenir au Fluxshop, ce n'était au début qu'un loft ressemblant à un magasin assez classique et qui avait pour seule étrangeté un lot de sonnettes à gauche de la porte déclenchant des petits *events* sonores ou bien lançant de l'eau sur celui qui y appuyait. Ce projet a cependant muté de plus en plus dans l'esprit de Maciunas, pour devenir remarquable. Durant l'été 66, il développa l'idée de transformer le fait-même de vendre ou d'acheter en performances interactives. Par exemple, en posant sur la caisse enregistreuse des dispositifs qui déclencheraient des *events* sonores, des chutes de neige artificielle ou bien l'extinction des lumières, en plus d'*events* qui se tiendraient en continu dans le Fluxshop.

Ce qui pourrait être un espace seulement dédié à l'art déborde sur d'autres catégories et devient un projet mêlant l'art à la communication et au marketing. L'artiste va jusqu'à faire des plans pour un centre de jeux et de divertissements qu'il appelle *Greene Street Precinct*, et auquel il dévouerait un bâtiment tout entier avec au rez-de-chaussée, un dancing, et au deuxième étage, des échoppes telles que des magasins de disques de jazz, un chiromancien et un stand de journaux underground. Il souhaite donc créer des intermédiats entre la galerie et les centres commerciaux, c'est-à-dire comment imaginer donner une résonance artistique à la plupart des produits de grande distribution. Il ne semble y avoir, pour Maciunas, aucune limite à l'entreprise artistique qu'il se voit diriger et il se sent prêt à assumer toutes les casquettes nécessaires à la promotion et à la réussite de Fluxus en tant qu'intermédia entre art et produits de grande série.

I.2.2.D) Des projets à moitiés virtuels et à moitié actuels

Il est à voir aussi que la plupart des projets imaginés par Maciunas n'ont eu d'existence que sur papier. Faute de moyens, il doit abandonner de nombreuses propositions qu'il avait faites. Le *Greene Street Precinct* est par exemple arrêté, car les gens avec qui il veut créer ce bâtiment ne sont pas d'accord avec son idée. Avec Fluxus, la communication sur les événements, les magasins ou les objets en vente ne sont pas à prendre au pied de la lettre.

La plupart des objets qui apparaissent en vente dans les magazines Fluxus ne sont en fait qu'en partie, voire pas du tout réalisés. L'intérêt est ici le floutage que fait Maciunas entre le projet virtuel et son actualisation en objet. Par une sorte de maîtrise communicationnelle qui se situe entre

la filouterie et une technique très acérée de marketing (Nous appellerons cela une sorte de flux(us) tendu : on ne construit l'objet que si on le commande), les objets se mettent à prendre sur papier une existence quasi-concrète ; là où la plupart du temps ils n'en sont qu'à l'état de prototype.

Un bon exemple de la virtualité relative de ces projets est lorsque Maciunas souhaite ouvrir des succursales des Fluxshops dans d'autres pays. La photo du salon de Willem de Ridder à Amsterdam est bien connue de toute personne s'intéressant un tant soit peu à Fluxus. Bien souvent dans les livres, on peut lire que cette photo est une preuve d'un des Fluxshop existant en Europe. Cependant, l'*European Mail - Order/Fluxshop*, comme le précise Hannah Higgins « a existé dans le salon de De Ridder pour seulement une soirée¹¹⁹ ». Elle dit d'ailleurs plus loin : « En plus de n'être pratiquement que temporaire et imaginaire, ce Fluxshop – et ce grâce à une photographie souvent reproduite – est devenu une conceptualisation des pratiques de vente Fluxus. »



Willem de Ridder, *European Mail-Order Warehouse/Fluxshop*, Amsterdam, hiver 1964-65

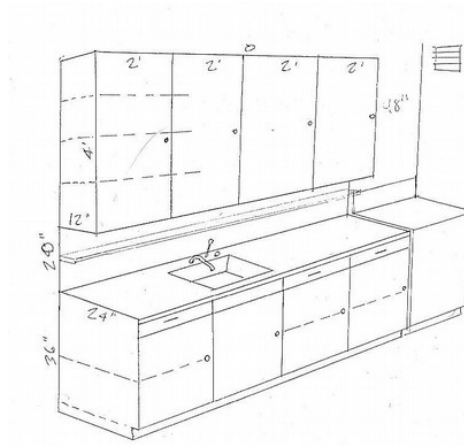
¹¹⁹ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p.129

Cet exemple est tout à fait intéressant, en cela qu'il semble être conçu comme un gag ou, plus exactement, une singerie du système traditionnel de la grande distribution. En effet, avec Fluxus, les lieux de culture ou les lieux de ventes de leurs travaux deviennent eux-mêmes supports à "subversion" et imagination. En voyant cette image, on pense qu'en Europe il y avait des succursales pour vendre les objets Fluxus qui contenaient des dizaines et des dizaines de boîtes, offrant toujours plus de choix (tout comme dans la grande distribution, les boîtes de produits sont sans cesse mises sur le devant des rayons de supermarché pour donner l'impression d'opulence).

En fait, en tant que galerie ou Fluxshop d'Amsterdam, même si cet appartement a en effet été un entrepôt pour les *Mail-order Fluxus*, quasiment aucune vente n'y ont été réalisées, et les objets y étaient simplement stockés et non pas présentés. De Ridder, lui, avait rapidement accepté de peut-être vendre des objets Fluxus et ne s'attendait pas à recevoir de la part de Maciunas une caisse entière de boîtes et de jeux Fluxus. En regardant de plus près, la facture de la photographie elle-même nous évoque les images publicitaires avec, par exemple, le nom Fluxus qui revient sans cesse et en grosses lettres sur les boîtes à l'arrière. Au centre de l'image, la petite amie de l'artiste à cette époque, Dorothy Mejer, nous regarde, dans une position suggestive digne des pinups. Tout concourt, tout se recoupe, ici, pour que l'image ressemble trait pour trait à une publicité de l'époque. Ainsi, les codes de la vente en masse et de la communication sont rejoués, car c'est l'image "publicitaire" qui a fait exister dans les textes des historiens la galerie-entrepôt et pas l'inverse. Reprenant la logique de la publicité comme support à vendre un produit déjà existant, Fluxus pousse cela jusqu'à l'extrême, en faisant exister grâce à l'image des projets, des événements ou des objets qui ont été à moitié virtuels et à moitié construits.

I.2.2.E) Prendre en charge la vie entière des artistes : Fluxhouses et FluxIsland

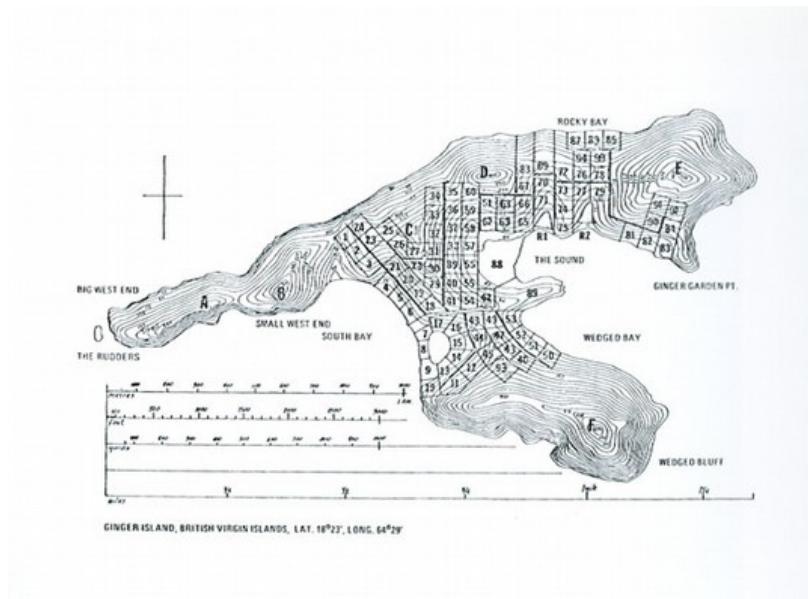
Un autre projet de Maciunas, quant à lui beaucoup plus concret, est celui de *Fluxhouse*. En effet, friand de financements et de bonnes occasions, il découvre en 1966 le projet de loi *Experimental Housing Bill* qui permet de faire des prêts avantageux pour des rénovations de bâtiments destinés à devenir des lofts d'artistes. Ainsi, il commence un projet qui durera quasiment jusqu'à la fin de sa vie, et qui était celui de rénover différents *Cast-Iron-Buildings* dans le quartier de Soho.



George Maciunas, *Design du mobilier de cuisine standard d'une FluxHouse, 1970*

Le but était de créer dans chaque bâtiment un système d'ascenseurs et de ventilation communs, d'équiper les logements de toutes les commodités modernes, et que chacun des occupants devienne copropriétaire du bâtiment géré par un collectif d'artistes, ou plus exactement comme un Kolkhoz pour artistes. Ici, l'idée d'espace de création, ou d'atelier d'artiste, est déplacée. Par la façon dont le bâtiment était fait et les appartements vendus, la personne qui y vivait était censée participer à la collectivité.

Les modalités de la création (le plus souvent très individualistes en Europe et aux États-Unis), deviennent par ce projet, un espace collectif où les artistes sont obligés de se rencontrer et de vivre ensemble. La casquette de Maciunas change ici. De producteur et impresario, ou patron d'entreprise, il devient créateur et designer d'espaces de vie pour ces artistes, en plus d'être aussi le chef d'une entreprise de rénovation. Toujours à la croisée de toutes ces occupations, Maciunas souhaite endosser tous les rôles qui seront nécessaires pour pouvoir faire la promotion de cet art Fluxus. Il ne faut pas oublier qu'avec ce projet, et malgré l'échec commercial absolu qu'a été cette entreprise, Maciunas a rénové pas mal de bâtiments dans Soho, devenant, au prix de sa santé, un des pionniers de ce quartier, aujourd'hui le point central du New York artistique.



George Maciunas, *Carte de l'Île Ginger*, 1969, disponible sur <<http://fluxusfoundation.com>>

Continuant sur l'idée de collectivité, un dernier projet de Maciunas est particulièrement notable : c'est-à-dire la *FluxIsland*, qui concernait l'établissement d'une communauté artistique sur l'île Ginger, située dans les Îles Vierges britanniques. En effet, Maciunas avait trouvé cette île et le propriétaire était prêt à lui en vendre une partie.

Aussi est-il parti quelques jours sur cette île déserte faire des plans pour une *FluxColony* accompagné de Yoshi Wada, Milan Knizak, Igor Demian et (ce n'est pas une blague) Robert de Niro en vacances avant le tournage de *Taxi Driver*. Cependant, les aventuriers ont eu quelques mésaventures plutôt désagréables, telles un manque d'eau potable ou un aveuglement temporaire dû à des arbres toxiques. Dans tous les cas, le temps que tout ce petit monde rentre de voyage, le propriétaire était mort et ses successeurs avaient d'autres projets que de vendre à Maciunas.

Le projet virtuel supplante, comme avec les *Fluxshops*, son actualisation en termes de colonie d'artistes. Cependant, la proposition est remarquable en tant que point culminant du projet collectif Fluxus. Sur ses derniers projets, Maciunas ne réinvestit pas différemment les lieux de culture, comme les premiers concerts Fluxus, ni ne cherche à renverser les lieux et les codes de production de l'art, comme on le voit avec les objets Fluxus et les Fluxshop. Non, avec les kolkhozes artistiques *Fluxhouse* et surtout la *FluxIsland* tout est centré sur le vivre-ensemble, c'est la totalité de l'existence du participant qui est prise en charge par la collectivité. Avec Maciunas, la culture, en tant que construction de modes de perception partagée par une collectivité d'individus,

est poussée jusque dans ses retranchements, voire reconstruite depuis sa base, pour amener à de nouvelles pratiques trans-individuelles, de nouveaux modes de vie plus collectifs, voir collectivistes.

I.2.2.F) Maciunas comme refondateur de la culture

Cette recherche de transformation directement des modes de vie et d'habitation, se trouve être ce que nous pourrions appeler une *intuition dans l'action* d'une thèse d'Edward T. Hall sur les cultures :

Le rapport qui lie l'homme à la dimension culturelle se caractérise par un façonnement réciproque. L'homme est maintenant en mesure de construire de toutes pièces la totalité du monde où il vit : ce que les biologistes appellent son « biotope ». En créant ce monde, il détermine en fait l'organisme qu'il sera¹²⁰.

À travers les dimensions cachées, inconscientes de la culture, c'est l'environnement de l'être humain qui forme sa culture tout autant que lui forme ensuite cet environnement à l'image de ce qu'il perçoit. On voit, par cet éclairage, se dessiner un peu mieux les raisons de la quête de Maciunas tout d'abord de nouveaux modes et lieux de création et de vente, puis ensuite d'espaces de vie qui pourraient réunir les personnages de Fluxus.

Ces projets étaient les premiers pas vers une utopie, un rêve fou qu'il a poursuivi sans relâche et qui était la refondation de la culture (ou au moins celle des artistes autour de lui) selon de nouvelles modalités collectives. Ainsi, à travers la modification des lieux de création et de vie, Maciunas souhaite changer aussi les conceptions culturelles et mentales de ceux qui habitent ou voient ces projets, et pouvoir au final reconstruire de nouveaux modes de vivre-ensemble.

Finalement, c'est surtout la notion d'intermédia que l'on voit ressortir des travaux et des aspirations de Maciunas. Loin de n'être que des travaux artistiques, les œuvres Fluxus avaient pour Maciunas un but bien différent de celui traditionnellement accepté. Pour lui, les œuvres d'art n'étaient qu'un prétexte à refonder la culture et les conceptions culturelles des individus. Toutes les œuvres qu'a éditées, ou les lieux de culture qu'a fondés Maciunas ne sont que des entre-deux.

Entre la tradition artistique (galerie, œuvres et publications d'art), et leurs équivalents populaires (magasin de souvenirs, petits objets décoratifs ou rigolos, fanzine), tous les travaux Fluxus-Maciunas se veulent toujours des intermédiats entre le *high art* et les traditions populaires, entre objets culturels et objets de divertissement, entre art et vie, en somme. À la fin de sa vie, ce seront même des plans pour des intermédiats entre lieux de créations et de résidence que souhaitera

¹²⁰ HALL (Edward T.), *La dimension cachée*, 1966, tr. fr. Amélie Petita, Points Seuil, 1978, p. 16-17

créer Maciunas, n'étant jamais rebuté par l'échelle gigantesque de ses projets (achats d'immeubles, de terrains et même d'îles), et tout cela, la plupart du temps au prix de sa propre santé.

I.2.3) Flynt et le concept art :

Un grand ami de Maciunas, partageant avec lui ses visées communistes et ayant gravité autour de Fluxus était Henry Flynt. Chez lui, il n'y a pas de projet de création d'espaces ou de nouveaux lieux de l'art. Bien qu'il ait partagé ses volontés politiques avec Maciunas, Flynt reste axé sur un mode de redéfinition de la culture infiniment personnel. Il avait étudié les mathématiques, la musique et s'est souvent distancié de Fluxus, en disant qu'il était bien plus intéressé par la philosophie que par l'art. À partir de 1962, il rejette d'ailleurs ses travaux proches des *events* Fluxus (plus précisément ses *Word Pieces*) et se désintéresse de l'art, préférant donner des conférences sur la destruction de la culture élitiste et de l'art.

I.2.3.A) *Brend et Creep* : pour une redéfinition personnelle de la culture

Dans la continuité de ces critiques, il introduit durant une de ses conférences¹²¹ un nouveau champ de la création, ce que lui appelle *Brend*. Flynt commence dans son discours par montrer que l'œuvre d'art est un objet que l'artiste adresse aux autres, et qui ne lui est que peu personnel. Ce faisant, il montre que l'art traditionnel est lié de façon inextricable aux règles d'expression et de la forme, et n'est donc ni un véritable amusement pour les gens qui le font, ni quelque chose qui leur est réellement personnel. Ainsi la plupart des gens, dans leurs loisirs censés être un temps pour eux, continueraient de s'aliéner aux autres plutôt que de chercher ce que, eux, veulent vraiment faire « juste parce qu'ils aiment le faire¹²² », une création qui leur serait réellement personnelle.

Cette nouvelle aire de la création, axée sur une pratique hors de la forme artistique, mais que l'on fait juste parce qu'on aime le faire, il ne nomme *Veramusement* (contraction de *veritas* et *amusement*) ou bien finalement, *Brend*. Bien sûr, chez Flynt, tout est lié à cette volonté de l'individu de ne pas se laisser corrompre par la "société" et la culture bourgeoise dominante. Son contre-modèle est celui du *Creep*, ou du pauvre type, c'est-à-dire socialement inadapté, qui refuse de grandir et devenir un membre productif. En fait, celui dont la personnalité repousse tant les autres qu'il doit trouver des occupations non pas sociales, mais centrées sur lui-même.

Sa théorie du *Creep* ne fait que créer et démontrer les aspects socialement positifs de ce type de personnalité. Cela est à l'opposé du projet de Fluxus mais il y a, chez Flynt comme chez

¹²¹ FLYNT (Henry), *From Culture to Veramusement*, conférence donnée dans le loft de Walter De Maria, New York, le 28 février 1963

¹²² FLYNT (Henry), *ART OR BREND ?*, dans *Blueprint for a higher civilization*, Milan, Multhipla, 1975, p. 65, nous traduisons

Maciunas, une volonté d'ouvrir de nouveaux espaces artistiques pour le plus grand nombre et, surtout, qui soient transgressifs envers la haute culture.

I.2.3.B) *Blueprint for a higher civilization : Pour une urdoxa imaginaire*

Flynt fait paraître, en 1975, son livre *Blueprint for a higher civilization*, qui est en fait une compilation de textes qu'il écrivait et d'idées qu'il développait depuis déjà bien longtemps. Le moment de sa collaboration avec La Monte Young au tout début des années 60, puis avec George Maciunas courant 63-64 sont des périodes durant lesquelles il développe ses idées sur le *Creep* ou bien sur le *Brend*. La plupart des thèmes qu'il développe ont été pensés durant ses années de rapprochement avec Fluxus. Ses œuvres semblent donc pouvoir éclairer une partie de l'intermédia des œuvres Fluxus.

L'univers de Flynt lui est propre, et bien souvent difficile à comprendre pour quiconque le lit. Toute sa pensée part d'une remise en cause totale de quelconque poids que la société ferait peser sur l'individu. Les premières lignes de son livre donnent le ton :

La philosophie sociale de pratiquement tous les régimes dans le monde dit que l'individu a pour devoir de servir la société au meilleur de ses capacités. La reconnaissance sociale est censée être la récompense qui indique que l'individu a effectivement servi la société. (...) Cependant quand l'individu accomplit de telles tâches, la vraie réponse de la société est quasiment toujours la persécution (Galilée), ou l'indifférence (Mendel). Ainsi la doctrine disant que l'individu doit servir la société est une imposture hypocrite¹²³.

Cette critique l'amène à penser son livre comme une suite de textes permettant à l'individu de s'émanciper des réalités sociales et, donc, d'arriver à une civilisation d'un niveau plus élevé¹²⁴.

Il fonde ce projet sur une critique radicale et totale de tous les préjugés humains habituellement acceptés. Ce livre en entier est une suite d'attaque à l'encontre des concepts et des doxas traditionnels. Un de ses premiers textes s'appelle *Les Imperfections de nos conceptions profondes*, et nous pose la question de l'existence d'un réel au-delà de nos perceptions. Le reste ne peut que se citer :

Est-ce que l'Empire State Building continue d'exister même quand je ne suis pas en train de le regarder ? Si l'une ou l'autre de ces questions peut être posée, alors il doit y avoir effectivement un champ au-delà de mon expérience. (...) La raison, c'est qu'il doit y avoir un domaine au-delà de mon expérience pour que la phrase "un domaine au-delà de mon expérience" ait une quelconque signification. La théorie de la

¹²³ FLYNT (Henry), *Blueprint for a higher civilization*, Milan, Multhipla, 1975, p. 5, nous traduisons

¹²⁴ Voir l'utopie que développe Flynt dans son texte *Escaping "Social" Reality: Principles of a Higher Civilization*, disponible sur <http://www.henryflynt.org/anarchic/escreal.html>

description définie de Russell ne marchera pas ici ; il est impossible de sauter le gouffre entre mon expérience et le champ au-delà de mon expérience. L'affirmation "il y a un domaine au-delà de mon expérience" est vraie si elle est significative, et c'est précisément ce qui est faux¹²⁵.

Flynt fait une critique du sens commun, de notre expérience quotidienne du monde. Cependant, il ne se base que sur des références peu communes provenant plutôt du monde de l'épistémologie (Carnap¹²⁶ ou Russel par exemple). Le texte nous donne au final l'impression de faire la

¹²⁵ FLYNT (Henry), *Blueprint for a higher civilization*, Milan, Multhipla, 1975, p. 13, nous traduisons

¹²⁶ « Il y a des règles implicites dans le langage naturel en ce qui concerne ce qui est légitime sémantiquement. Sans une règle qui dit qu'une affirmation et sa négation ne peuvent être simultanément vraies, par exemple, le langage naturel serait dans un tel état de chaos qu'on ne pourrait l'utiliser. L'*Organon* de Aristote a été la première tentative pour expliquer la forme de cette structure, et le supplément D de *Signification et nécessité* de Carnap montre que les hypothèses sur les règles implicites du langage naturel sont bien définies et testables. Un exemple de sémantique implicite est l'aphorisme "dire qu'une chose est ainsi ne la transforme pas." Cet aphorisme a été véhiculé dans la sémantique des sciences physiques : Son importance est qu'il n'y a rien de tel qu'une affirmation substantive qui est vraie simplement parce qu'elle est signifiante. Si une affirmation est vraie simplement parce qu'elle est signifiante, alors cela est aussi vrai. Ce doit être une sorte de piège définitionnel qui ne dit rien. Et ce sera notre conclusion concernant l'affirmation qu'il y a un domaine au-delà de mon expérience. Puisque ce serait vrai si c'était signifiant, ce ne peut être une affirmation substantive. » Ibid.

Dans cette citation, il cherche des lois de validation des axiomes de bases du langage et de la logique. Cependant, cela ne peut bien sûr être validé scientifiquement, puisque les lois à la base du langage se sont constituées sur une expérience et une pratique subjective du monde. Flynt déclare ensuite qu' Aristote et Carnap ont été les seuls à s'intéresser réellement à la légitimation sémantique du langage, et cela lui permet de démontrer que l'existence d'un domaine dépassant notre propre expérience peut être dite, mais n'aura profondément aucune signification. Nous laissons au juger de chacun l'appréciation de cette logique.

« Hume, Mach, et les positivistes du vingtième siècle ont fait un pas en avant pour sauver la physique de spéculations sans fondements en reconstruisant ses résultats comme des collectes frugales d'expérience des sens. Le slogan était "À partir des impressions sensorielles collectons des impressions sensorielles." Cela était corrélatif au formalisme de Hilbert : Les mathématiques sont un jeu avec des pions tangibles. Comme l'a noté Carnap, le positivisme a permis une interprétation solipsiste. Ce que nous ont montré les dernières décades, c'est que la physique est une culture en soi – qui a vicieusement supplanté les sauveurs positivistes et leurs contraintes. Ayant grimpé à l'arbre des phénomènes du quotidien, la physique ne redescendra pas pour remonter ailleurs. La physique moderne aura toujours une base de physique "fausse". La physique ne peut éjecter des idées qui n'ont pas de conséquences testables. La testabilité comme le laïc de la science l'imagine demeure un confinement inacceptable. Les dichotomies méthodologiques dont le but est de rendre une option plus désirable qu'une autre peuvent être renversées par des leurres argumentaires : L'ontologie frugale opposée au contre-intuitif, les données primaires opposées au jugement. » FLYNT (Henry), *HOW PHYSICS DOCTRINE MORPHS ON A TIME-SCALE OF DECADES*, disponible sur http://www.henryflynt.org/studies_sci/physics_morphs.htm

démonstration scientifique voire purement idéaliste d'une forme d'empirisme extrémiste. Il rajoute d'ailleurs :

La méthodologie de ce texte requiert un commentaire spécial. Puisque nous considérons les questions ultimes, il est inutile de chercher à avancer un argument sur des considérations basiques, généralement acceptées de logique, de langage et de cognition. Après tout, de telles considérations sont questionnées ici. La seule approche possible dans ce texte est une critique interne du sens commun et du langage naturel, qui les juge en se référant à des aspects d'eux-mêmes¹²⁷.

Il nous fait donc savoir que qu'il est inutile d'avancer des arguments pour contrer son propos, puisque ce sont les considérations primaires de la logique et du langage qu'il questionne. Il fait donc une critique du sens commun et du langage à partir d'aspects fragmentaires de ceux-ci. La méthode est pour le moins peu scientifique. C'est tout le propos du livre et de la pensée de Flynt que l'on voit se déployer, c'est-à-dire, une liberté prise face à la réalité, une recherche pour voir le monde différemment à travers un raisonnement empirique.

Si l'on ne prend en compte que certains aspects de la réalité, on peut remettre en cause quasiment toute la vision du sens commun, de l'*Urdoxa*¹²⁸, sur laquelle l'être humain a construit sa cognition du monde. C'est à partir de cette logique - qu'au moment de ses premiers textes il semblait penser valide - qu'il continue à chercher à remettre en cause toutes les barrières physiques de l'existence humaine, par exemple, en pensant que si l'on n'était pas convaincu de ne pas pouvoir traverser les murs, nous pourrions le faire !

La logique qu'il développe pour le prouver est une perle rhétorique, qui ressemble presque à un raisonnement par l'absurde, tout en ne développant absolument aucun second degré.

Nous savons que les gens au Moyen-Âge pensaient impossible de ne pas croire au fait qu'ils seraient foudroyés s'ils proféraient un blasphème. Pourtant je ne crois absolument pas que je serais frappé par la foudre si je profère un blasphème. De telles croyances, nous les appellerons ici des croyances de peur. Ailleurs, j'ai postulé que toutes les croyances s'auto-illusionnent. J'ai également observé qu'il y a souvent des motivations non-cognitives pour conserver une croyance, de telle façon que même une démonstration technique et analytique du fait qu'une croyance soit trompeuse ne produira pas nécessairement un motif suffisant pour y renoncer.

Dans ce texte, un autre exemple. Il tente de démontrer que les bases de la physique pourront toujours être déclarées fausses par la subjectivité empirique, mais cependant, la physique s'étant constituée entièrement sur une base idéaliste et positiviste, il est impossible de faire chemin arrière.

¹²⁷ FLYNT (Henry), *Blueprint for a higher civilization*, Milan, Multhipla, 1975, p. 13, nous traduisons

¹²⁸ Nous reprenons ici ce terme de Husserl à CAUQUELIN (Anne), *A l'angle des mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010. Il signifie l'ensemble des conceptions et doxas qui restent en arrière-plan dans notre expérience de l'être, et dont il semble impossible de nous détacher. Cauquelin utilise le mot *ontologie d'arrière-plan* comme traduction de ce concept en français.

(...) Étant donné que les gens ont un jour tenu pour vrai la croyance sur le blasphème, et moi pas, j'ai donc réussi à supprimer une croyance de peur. Deux croyances qui sont exactement analogues à celle sur le blasphème sont que si je saute d'une fenêtre au dixième étage je me ferais mal, et la croyance que si je tente de traverser un mur, je me ferais des bleus. Étant donné que je suis capable de supprimer la croyance sur le blasphème, il suit, en effet, que je suis capable de traverser les murs des personnes du moyen-âge. C'est-à-dire que ma capacité à blasphémer sans être foudroyé serait tout aussi inimaginable à eux que celle de traverser les murs à notre époque. Le sujet de mon essai est de se demander s'il est possible de transférer ma réussite concernant le blasphème à d'autres croyances de peur¹²⁹.

Ainsi, les croyances médiévales basées sur la foudre divine seraient comparables pour lui à certains présupposés que nous avons acquis sur le monde (la dureté des matériaux par exemple). Cependant, en tant qu'observateurs externes de ce texte, nous savons que de nombreuses personnes ont dû blasphémer durant l'étendue de mille ans que couvre le Moyen-Âge et, que, cependant, aucun cas avéré de foudroiement post-blasphème n'a été rapporté par l'histoire, alors que nous voyons quasi-quotidiennement des gens se heurter aux matières solides de nos propres yeux. Son point de vue sur la réalité est donc purement idéaliste et ne peut s'expérimenter concrètement. Ses raisonnements oscillent donc d'une façon assez retorse entre empirisme pur et idéalisme auto-centré.

Il est assez comique de voir à quel point la remise en cause des conceptions et des limites traditionnelles que nous mettons à notre environnement peuvent être conduites à des extrêmes par les mots de Henry Flynt. Pour ma part, étant assez maladroit, il m'est souvent arrivé d'être convaincu qu'une porte ou une vitre étaient ouvertes et qu'elles me fassent tout de même mal. Son raisonnement semble donc en totale contradiction avec l'expérience pragmatique que nous faisons du monde. Loin de se démonter, il finit son essai sur : « Un jour nous réaliserons que nous avons toujours été libres de marcher à travers les murs. Mais nous ne pouvions pas exercer cette liberté parce que nous structurions toute la situation, et l'évidence, d'une façon asservissante¹³⁰. »

Il n'est pas non plus possible de seulement rigoler de Flynt, car il donne toutes les précisions possibles, lorsqu'il écrit son texte. Il ne tombe jamais dans l'affirmation du fait que nous pouvons marcher à travers les murs. Simplement, il explore un possible qui lui semble intellectuellement valide (nda : bien que sa méthode de raisonnement lui soit tout de même très personnelle...) et chercher la méthode à appliquer, pour que ce qui nous semblait impossible devienne une expérience concrète. Il donne une série d'instructions (bien sûr irréalisables pour un être humain normal) qui devraient nous permettre de traverser les murs :

1. ARRÊTEZ TOUTES LES "CROYANCES GROSSIÈRES", TELLES QUE LA CROYANCE EN D'AUTRES ESPRITS, EN LA CAUSALITÉ, ET EN DES ENTITÉS FANTÔMES DE LA SCIENCE

¹²⁹ FLYNT (Henry), *Blueprint for a higher civilization*, Milan, Multhipla, 1975, pp. 16-17, nous traduisons

¹³⁰ *Ibid.*, p. 19

(ATOMES, ÉLECTRONS, ETC.)

2. ARRÊTEZ DE PENSER EN TERMES DE LANGAGE PROPOSITIONNEL

3. ARRÊTEZ TOUTES FORMES D'HYPOTHÈSES SCIENTIFIQUES. NE CONSIDÉREZ PAS VOS "VISIONS" DE L'EMPIRE STATE BUILDING COMME DES CONFIRMATIONS QU'IL Y EST LORSQUE VOUS NE LE REGARDEZ PAS—OU À CE PROPOS COMME DES CONFIRMATIONS QU'IL EST LÀ LORSQUE VOUS LE REGARDEZ.

4. ARRÊTEZ D'ORGANISER VOS EXPÉRIENCES VISUELLES ET TACTILES À TRAVERS DES OBJETS-GESTALTS. ARRÊTEZ D'ORGANISER CE QUE L'ON APPELLE LES "ORIENTATIONS SPATIALES DIFFÉRENTES OU LES DIFFÉRENTES SURFACE TOUCHÉES DES OBJETS" À TRAVERS DES OBJETS-GESTALTS. C'EST-À-DIRE QU'IL FAUT QUE VOUS ARRÊTIEZ D'AVOIR DES PERCEPTIONS DES OBJETS.

5. ARRÊTEZ DE CROIRE AU TEMPS PASSÉ ET FUTUR. C'EST-À-DIRE VIVEZ HORS DU TEMPS. ARRÊTEZ DE RESSENTIR DE LA NOSTALGIE, DE LA CRAINTE, OU DU REGRET.

6. ARRÊTEZ DE CROIRE QUE VOUS POUVEZ BOUGER VOTRE CORPS.

7. ARRÊTEZ DE CROIRE QUE CES INSTRUCTIONS ONT UN QUELCONQUE SENS OBJECTIF.

8. VOUS ÊTES MAINTENANT LIBRES DE MARCHER À TRAVERS LES MURS (SI VOUS POUVEZ LES TROUVER)¹³¹.

Il nous serait donc effectivement possible de traverser les murs, si, et seulement si, nous pouvions : arrêter de croire en la plupart des bases de notre vision du monde (électricité, causalité, altérité), arrêter d'utiliser le langage, trouver un moyen de ne plus hiérarchiser les expériences que nous faisons de nos sens (sachant que par exemple, le primat de la vision sur les autres sens est un des facteurs clés de l'évolution des singes en homo sapiens...), arrêter de croire à l'existence du temps, ne plus penser en terme de corporalité, et enfin, finalement, dédire ses propres mots en tant qu'ayant un sens... Le raisonnement lui-même semble assez juste, mais de la même façon que l'ensemble d'un univers de science-fiction est cohérent. En fait, la proposition de Flynt est une sorte de nihilisme total de tout ce que nous avons cru, ainsi que de notre propre être (étant constitué sur ces présupposés comme base de notre développement psychique). Il serait effectivement possible de traverser les murs dans un monde où nous serions pure énergie, c'est-à-dire un univers différent du nôtre (puisque même les particules les plus énergétiques de l'univers ont un poids qui les limite).

¹³¹ *Ibid.*, p. 25

C'est le champ complet de la réalité que souhaite remettre en cause Henry Flynt. En fait, son texte donne une impression de liberté pareille à celle que nous ressentons lorsque nous lisons des livres sur la physique quantique¹³², c'est-à-dire le fait que notre réalité expérimentée n'est qu'une fraction infinitésimale du champ des possibles, et que nous aurions très bien pu vivre dans un monde où il était possible de traverser les murs.

I.2.3.C) Réinterprétation par la pensée d'Anne Cauquelin

Cette pensée se rapproche d'ailleurs du propos récent du livre d'Anne Cauquelin appelé *À l'angle des mondes possibles*. Elle se pose la question dans ce texte de l'existence d'autres mondes, d'autres formes d'être. Elle souhaite explorer une sorte d'ontologie de l'imaginaire, qui nous permettrait de nous projeter réellement dans les *autres* mondes, comme les mondes dessinés par la peinture, les doubles virtuels de notre monde ou bien l'imaginaire que nous projetons sur notre propre monde.

Elle pose, en premier lieu, la question de ce qui valide l'existence de notre propre univers en tant qu'il est le seul et l'unique : « que penser d'un monde définitivement unique, le nôtre que nous qualifions de réel par rapport aux fictions¹³³ ? » De ce questionnement sur l'unicité de notre univers naît la question d'autres univers parallèles au nôtre : « Qui nous certifie qu'il est vraiment unique, et qu'il n'y a pas, au même moment, parallèlement à lui, un autre monde assez semblable mais cependant distinct, que nous pourrions habiter ? » Ainsi la question d'univers possibles que nous pourrions habiter ramène à cette recherche, chez Flynt, d'un monde dans lequel nous pourrions remettre en cause ce que nous expérimentons de façon scientifique ou pragmatique et ainsi pouvoir traverser les murs. Cependant, là où Anne Cauquelin cherche ces autres mondes dans les confins de notre expérience, dans notre imaginaire, par exemple dans l'au-delà figuré par l'horizon du tableau, ou par nos doubles virtuels dans le cyberspace, Henry Flynt pousse, de son côté, à créer des expériences qui se situent à la limite du raisonnement et de l'imagination, qui tendent à prendre corps dans la réalité.

Par exemple, il fait grand cas de décrire le monde des rêves avec le même raisonnement scientifique que l'on appliquerait au réel, toujours dans le but de chercher à atteindre ce qu'il appelle des « mondes extraterrestres » : « J'ai décidé d'utiliser les rêves comme matériel, pensant que mes

¹³² Nous conseillons tout particulièrement ici, et au-delà des livres de Stephen Hawking, un livre de vulgarisation scientifique de SUSSKIND (Léonard), *Le Paysage cosmique*, 1ère édition 2006, Paris Gallimard, 2008. Celui-ci nous montre à travers le champ des possibles de la physique quantique, comment le paysage de notre univers se serait développé possiblement dans un multivers, dans lequel naissent des bulles d'espace-temps, chacune ayant un paysage physique différent, et l'univers tel que nous le connaissons serait l'un de ces possibles actualisé.

¹³³ CAUQUELIN (Anne), *À l'angle des mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 12

rêves m'amèneraient vers des mondes extra-terrestres. Mais la plupart du temps, ils ne l'ont pas fait¹³⁴. » Bien que cette déception soit présente, il continue : « L'accent a été mis sur la redéfinition de la réalité de telle sorte que les rêves étaient sur le même niveau que la vie éveillée ; de façon à ce qu'ils soient appréhendés comme ce qu'ils semblent être : réalité littérale (et pas la mémoire, la précognition, ou le symbolisme). » Ainsi, il nous propose pas moins que de transformer la vie éveillée pour qu'elle prenne la même forme que le rêve, et que celui-ci puisse devenir « réalité littérale ». Il considère le rêve comme ayant purement et simplement la même substance que le monde dans lequel nous vivons et s'intéresse à en dresser des lois quasi-scientifiques :

J'ai commencé à me préoccuper de l'étude analytique de l'ordre naturel du monde des rêves, une investigation parascientifique. Comme je faisais face à des arguments rationnels contre le traitement des rêves en tant que réalité littérale, le projet est devenu un exercice analytique difficile dans la philosophie des sciences. Le but original sensuo-esthétique était perdu¹³⁵.

Lorsqu'on lui oppose des arguments rationnels contre son propos, il souhaite changer de catégorie de recherche, pour pouvoir tout de même la continuer. De la philosophie des sciences, il passe au parascientifique, c'est-à-dire une science hors de la norme des sciences. Le projet encore une fois apparaît abscons, et Flynt semble le transformer au gré des critiques.

Partant de ces raisonnements, la pensée de Henry Flynt peut sembler friser la folie, si nous ne considérons pas nous-mêmes son entreprise de la même façon que nous considérons la philosophie de Cauquelin, c'est-à-dire comme un jeu de l'esprit, un frisson hors de l'expérience du quotidien.

Si nous souhaitons nous embarquer à travers le postulat que les rêves sont de la réalité littérale, il nous faudra donc adopter un modèle cognitif bien différent de celui des sciences naturelles. (...) Nous souhaitons être au moins aussi rationnels, empiriques, et cognitivement aussi parcimonieux que ne l'est la science¹³⁶.

Le traitement des rêves qu'il souhaite faire semble étrange, surtout lorsque nous voyons qu'il part de la conclusion pour tenter de recréer un modèle cognitif qui le valide. Il souhaite être aussi rigoureux que la science mais en n'entrant pas dans ses catégories. Il prend pour particulièrement importante une expérience de semi-rêve qu'il a fait un matin et qui est, selon lui, un rempart contre les « sciences neurologiques [qui] pourraient réussir leur entreprise de gagner le contrôle expérimental complet des rêves¹³⁷. » Ainsi, on sent bien qu'il y a un jeu chez Flynt, dans cette recherche d'autres mondes et d'autres perceptions. Cependant cette vision avoisine souvent des

¹³⁴ FLYNT (Henry), *Blueprint for a higher civilization*, Milan, Multhipla, 1975, p. 160, nous traduisons

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 164

¹³⁷ *Ibid.*, p. 165

zones de pertes de prise avec la réalité concrète de notre existence, pour qui ne souhaiterait pas considérer ce propos comme jeu.

Cauquelin, dans sa recherche de mondes possibles, d'une altérité totale, semble répondre au projet de Flynt. Partant de la réalité modale, c'est-à-dire la supposition de l'existence de notre monde en tant qu'il existe à côté d'autres, elle amène à remettre en cause notre propre vision de la réalité, l'appréhension que nous avons de cette « ontologie d'arrière-plan ».

Tout d'abord elle commence par montrer le réalisme classique et l'idée de réalité tels que nous les connaissions comme des privations d'autres possibles de la réalité : « L'assertion de la réalité de notre monde exclut en effet le reflet des autres mondes pour nous ici, et le reflet de notre réalité d'ici pour les mondes alternes. La réalité ainsi affirmée est donc privation de réalités plurielles¹³⁸. » Cependant, dans notre imaginaire, dans les œuvres d'art, dans les mondes virtuels et toute autre forme créatives, nous jouons à vivre, à voir, à chercher d'autres univers. L'existence d'autres univers est donc clairement commode pour la vie psychique des êtres humains, bien que les souvenirs de la confrontation avec le « réel » soit toujours présente : « La situation est délicate : d'une part, la croyance en la réalité repose sur la somme d'expériences entrecroisées qui forment l'arrière-plan, et qui refusent de se laisser leurrer par des abstractions, et d'autres parts, l'hypothèse d'une réalité de ces mondes est "utile" et donc vraie¹³⁹. » Cette utilité pragmatique d'autres mondes amène donc à repenser la vision que nous avons du monde. Il faut perdre en partie notre idée de la réalité (l'ontologie d'arrière-plan) pour pouvoir rêver, imaginer, créer, même si cela entraîne à perdre un peu ce que nous savions du monde :

Ainsi se penser *en tant que* multiple dans des mondes multiples, c'est tourner le dos à l'essentialisme, et pratiquer, selon le terme de Quine, un relativisme ontologique. C'est là le mode d'accès aux mondes pluriels que nous pouvons viser dès lors que, et cette fois dans le langage de Lewis, nous assumerions la "perte ontologique" que cette attitude entraîne¹⁴⁰.

Il est impossible de pénétrer entièrement dans les autres mondes, sans perdre pied, sans détruire toutes nos conceptions d'arrière-plan, il faudrait assumer une « perte ontologique ». Cependant, elle remet cela en jeu en montrant comment les espaces imaginaires permettent de faire un voyage vers d'autres mondes, sans pour autant réellement être dépossédé de nous-même et nous perdre.

Contemplant de l'art ou jouant à des jeux avec d'autres personnes, nous perdons pieds en abordant presque un autre monde et une nouvelle ontologie. Cependant, le jeu comme la

¹³⁸ CAUQUELIN (Anne), *À l'angle des mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, pp. 184-185

¹³⁹ *Ibid.*, p. 188

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 199

contemplation de l'art étant une activité coupée du monde à la base, nous revenons toujours à *la maison*, dans nos conceptions du monde *réel* :

Nous sommes de retour au monde dit "réel" qui a vacillé le temps d'un jeu, laissant place à un réel d'une autre nature, un réel des mondes alternes et des *qua* [nda : les mondes *en tant que*]. Il en est de même en ce qui concerne l'art : après l'extase qui transporte le spectateur à la vue d'un tableau de Raphaël, l'extasié rentre chez lui. Le monde dit "réel" reprend sa place et son importance. Le temps d'un jeu de regard, le spectateur a été "en-tant-que" dans le monde de Raphaël. Le monde qui s'est ouvert et refermé est l'alibi des mondes pluriels qu'il remplace¹⁴¹.

Les œuvres d'art comme les jeux nous permettraient donc d'explorer ces autres univers pendant un temps déterminé, sans pour autant nous perdre en cherchant à faire advenir des lois qui ne correspondent pas à notre expérience du monde. En repensant aux œuvres de Henry Flynt, nous voyons bien le rapprochement entre l'art, le jeu et les questions d'ontologie qui se font dans sa pensée. Ses œuvres semblent simplement jouer à être comme les mondes alternes des jeux et des œuvres d'art de Cauquelin, comme des façons de nous faire perdre pieds pendant un temps sur ce que nous croyions sur l'univers.

I.2.3.D) Pour une science imaginaire : vers un intermédia entre science et art

Il faut pourtant penser les écrits de Flynt comme art, en tant qu'ils nous permettent d'explorer des possibles différents de nos visions traditionnelles du monde. Les prendre comme argent comptant serait nous perdre nous-mêmes. Cependant, une question reste en suspens, qui est celle du classement de ces textes. Henry Flynt, en 1975, s'est déjà éloigné de Fluxus, il ne considère pas ses projets comme relevant de l'art, mais, il le dit, ceux-ci ne sont pas non plus une étude de la réalité comme le demande la science.

Prenons, par exemple un de ses textes appelé *The Perception-Dissociation of physics*, dans lequel il montre que « Du point de vue du physicien, la dichotomie humaine entre la vue et le toucher est une coïncidence. Elle ne correspond à aucune dichotomie dans le monde physique objectif. La lumière exerce une pression, et les substances chaudes au toucher émettent une lumière infrarouge¹⁴². » Il tente ainsi de comprendre, à travers des raisonnements à la fois mathématiques et philosophiques, pour quelle raison nous avons adopté cette division entre le toucher et la vue, alors que l'un et l'autre ne sont que des échelles différentes de ces ressentis. Il conclut qu'il faudrait

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 197

¹⁴² FLYNT (Henry), *Blueprint for a higher civilization*, Milan, Multhipla, 1975, p. 77, nous traduisons

développer des outils pour voir cette gradation de la vue et du toucher dans l'analyse des résultats des expériences scientifiques.

Les questions que pose Henry Flynt dans ce texte sont une sorte d'épistémologie très libre, mais qui cherche à faire comprendre des problèmes philosophiques différemment. Il conclut d'ailleurs son texte de façon plus philosophique que scientifique : « nos simples perceptions sont en fait apprises, des interprétations "inconscientes" de données brutes qui en elles-mêmes ne ressemblent à rien¹⁴³. » On voit bien affleurer certaines références inconscientes à des philosophies pragmatistes ou à la gestalt, mais sans réellement les citer directement ou éclaircir le propos à la lumière de ces sentiers déjà défrichés.

Plus intéressant serait son texte *Mathematical Studies* de 1966, dans lequel il fait la démonstration d'une forme d'activité ou de jeu qui consisterait à faire des mathématiques, mais dont l'application directe ou bien la stricte logique n'auraient pas nécessité d'être un axiome de base. Il commence par décrire les mathématiques comme une forme de pratique qui ne doit pas être ancrée dans le réel : « Les mathématiques pures sont la première des activités intrinsèquement formalistes. Elle est la seule des activités qui ramène la valeur pratique dans les activités formelles. Les jeux abstraits correspondent parfaitement à la tradition et au raisonnement des mathématiques pures¹⁴⁴. » Cette catégorie des activités formalistes, qui rassemble les jeux et certains arts, semble correspondre pour lui à un ensemble cohérent qui serait pourtant en partie abstrait de l'expérience de la réalité quotidienne. Il souhaite pouvoir y inclure les mathématiques, en ce sens qu'elles sont une activité dont le but n'est pas directement de s'appliquer à la construction du réel. Cette abstraction de la réalité vécue empiriquement permet d'en faire un jeu qui sort d'une application pratique :

Cela ne fait aucun mal si le mathématicien choisit de jouer à un jeu qui est indéterminé en termes de standards logiques traditionnels. Tout ce qui compte est que le mathématicien spécifie clairement les règles de son jeu, et qu'il ne déclare pas les résultats qui sont inconsistants avec ses règles¹⁴⁵.

Les mathématiques sont une abstraction logique dont les règles n'ont pas à être celles de notre monde. Le mathématicien peut donc très bien jouer à imaginer d'autres mondes logiques, et qui seraient différent de celui-ci, dont on peut faire l'expérience, qui résistent à nos conceptions.

C'est ainsi qu'il cherche à construire une forme d'activité quasi-esthétique qui utiliserait des règles de mathématiques (comme un certain raisonnement logique ou l'utilisation, quelquefois, de

¹⁴³ *Ibid.*, p. 81

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 85

¹⁴⁵ *Ibid.*

symboles mathématiques), mais ne s'encombrerait pas d'une description de la réalité aussi fidèle que dans les mathématiques classiques :

Par "mathématiques formalistes" j'entendrais ici les systèmes mathématiques actuels (...). En fait, comme de nombreux observateurs ont pu le voir, le succès des géométries "imaginaires" non-Euclidiennes ont permis de reconnaître le caractère ludique inévitable des mathématiques. Le formalisme est potentiellement la plus grande scission avec la tradition dans l'histoire des mathématiques¹⁴⁶.

Par la suite, il utilise les démonstrations de Carnap dans son livre *La syntaxe logique du langage*, pour tenter de montrer que nous « sommes libres de choisir les règles d'une système mathématique arbitrairement », et que donc, essayer de créer des mathématiques *vraies* n'est plus un réel problème :

Ne vous souciez pas du fait que votre jeu arbitraire corresponde à la vérité, à la tradition ou à la réalité : il est toujours légitime en mathématiques. Malgré ce merveilleux Principe de Tolérance en Mathématiques, Carnap ne s'est jamais aventuré au-delà des bonnes vieilles structures encre-sur-papier et axiomatique-déductive. Moi, cependant, j'ai pris Carnap à son propre jeu. Le résultat en sont mes "mathématiques post-formalistes"¹⁴⁷."

En plus d'interpréter la pensée de Carnap, Flynt semble déjà la dépasser, en proposant d'aller au-delà des formes encrées sur papier (chiffres, lettres et schémas), pour créer des mathématiques sur d'autres dimensions, sous d'autres formes ou d'autres supports.

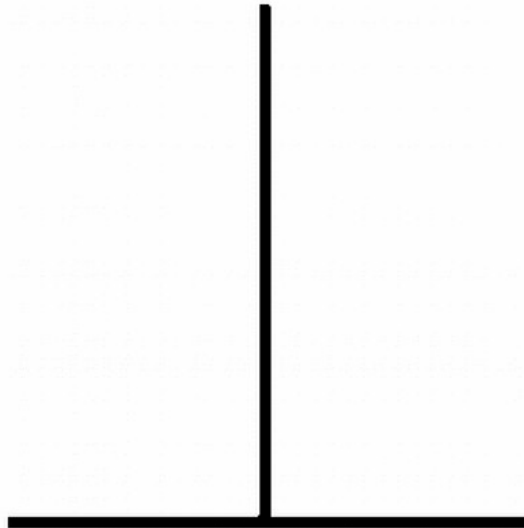
Flynt construit, à la suite de ce constat, des formes de raisonnements mathématiques, mais selon deux axes qui lui sont purement personnels. En premier lieu, il souhaite utiliser des formes différentes des raisonnements écrits sur papier. En second lieu, il voudrait s'affranchir des règles logiques du raisonnement mathématiques et de la temporalité du raisonnement mathématique (du raisonnement vers le résultat et pas l'inverse par exemple...). « Mes systèmes ne suivent pas nécessairement la structure axiomatique-déductive ou bien déclaration-implication-axiome-preuve théorème¹⁴⁸. »

Il commence donc à mettre en place des jeux mathématiques dont la déclaration de base n'est composée que d'une figure géométrique, ou d'axiomes mathématiques. Par exemple, avec la reprise d'une illusion d'optique bien connue qu'un segment de droite est plus court que l'autre, alors qu'elles sont de même longueur. Le but étant de « corriger » en quelque sorte cette illusion d'optique de façon à ce que le plus grand nombre de personnes puissent avoir l'impression que ces lignes sont de même longueur.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 87

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*



Henry Flynt, schéma d'une forme de *mathématique post-formaliste*, appelée *Illusion*, 1975

Il est intéressant de voir à quel point certains thèmes traversent tous les travaux de Flynt, c'est-à-dire une forme de raisonnement pur qui semble nier certains préceptes mathématiques ou de corrélation avec le monde concret. Dans ce jeu de raisonnement, des questions de perception de la réalité ressortent toujours, ainsi que celles des illusions qui peuvent se glisser au milieu.

Ces jeux mathématiques n'ont pourtant pas plus de réalité que la peinture abstraite, ils jouent d'une abstraction libératrice face à la description d'une réalité expérimentée. « Depuis que le Principe de Tolérance de Carnap a ouvert les vannes de l'arbitraire en mathématiques, nous avons été confronté à la prospection de mathématiques indiscernables de l'art-pour-l'art, ou de l'amusement-pour-l'amusement¹⁴⁹. » Les mathématiques de Flynt, ayant été libérées au maximum de toutes structures les raccrochant au *réel*, deviennent proches de certaines problématiques de l'art abstrait, de l'art pour l'art. Il faut cependant voir que, pour Flynt, la possibilité d'existence de ses constructions mathématiques n'est pas toujours exclue, ou pas si facilement. Il rajoute plus loin :

Mais maintenant que les mathématiques sont grandes ouvertes, et que tout peut en sortir, nous devrions être plus que jamais conscients que l'applicabilité scientifique est la seule valeur qu'ont les mathématiques. Je n'aurais pas mis en place la théorie de la mémoire construite ou les systèmes post-formalistes si je ne croyais pas qu'ils pouvaient être appliqués. Quand et comment ils le seront est une autre histoire¹⁵⁰.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.100

¹⁵⁰ *Ibid.*

Tout cela pourrait rappeler les mathématiques révolutionnaires de la physique quantique, qui calculent des abstractions sans se soucier de savoir si cela correspond directement à notre monde. Cependant Flynt semble penser qu'ils pourraient avoir un jour une application pratique. Il considère que de nombreuses choses que nous pensons aujourd'hui impossibles, comme simplement les limites physiques de notre corps ou de notre univers, pourront, un jour, être dépassées. Il nous apparaît pourtant que tenter de méconstruire aujourd'hui ces frontières du monde physique tendrait à nous plonger dans la folie. L'intérêt des travaux de Flynt est évident, en tant qu'ils restent dans un entre-deux entre mathématiques et art, en tant qu'ils sont comme les mondes possibles de Cauquelin, un entre-deux fragile entre la réalité et l'imaginaire. Tenter de les coincer dans l'une ou l'autre des catégories, tenter de chercher à faire l'expérience de ces mondes, comme semble vouloir le faire Flynt à certains moments, serait perdre pied avec notre ontologie d'arrière-plan, avec ce qui maintient dans une certaine idée de la réalité.

Cependant, cet intermédia est pour le moins notable en tant qu'il fait se rencontrer concrètement les mathématiques et l'abstraction artistique. Dans ces mondes possibles des mathématiques et de la physique, tout comme dans les surfaces informes de la peinture *abstraite*, gisent des possibles, des inexplorés de l'expérience et de la cognition humaine que Flynt semble vouloir ici mettre en jeu en les faisant se rencontrer.

Il propose pareillement, dans d'autres textes du *Blueprint for a Higher Civilization*, des sortes d'expériences consistant à vouloir traiter de la même façon nos idées imaginaires et celles des souvenirs. Il les décrit comme des démonstrations mathématiques sur des possibilités d'altération de la mémoire. Par exemple, en démontrant les conséquences possibles de ce qu'il appelle une Mémoire-M : « Une "Mémoire-M" est une mémoire d'un organisme conscient de telle sorte que l'organisme peut penser précisément une déclaration à la fois, et chacune d'entre elles a la force de la mémoire¹⁵¹. » Ainsi, dans cette expérience, il semble que chaque déclaration ne pourrait qu'isoler les déclarations en unité et chacune d'elle aurait la force du souvenir, c'est-à-dire serait imprimée en nous. Cette pensée ressemble un peu à une sorte d'idéalisation scientifique totale des processus mentaux, comme si Flynt cherchait des moyens de disséquer scientifiquement des cerveaux devenus rationnellement parfaits. Il continue à chercher d'autres formes de mémoires qui ne fonctionneraient pas comme ce que l'on observe au quotidien, tout en remplissant ce texte de démonstrations mathématiques plus ou moins absconses.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 103

On voit bien à quel point tous les aspects de la réalité classiquement admise sont questionnés par Flynt dans ce livre. Il a aussi une façon très personnelle de créer des activités totalement nouvelles, qui ne se situent pas dans l'idée de réel, tel qu'on le voit dans les « mathématiques formalistes », ni dans le pur imaginaire, tel qu'on pourrait le voir dans l'abstraction picturale. Les activités de l'artiste semblent se situer dans un intermédia assez fragile entre imaginaire et réalité où chacun nourrit l'autre au prix du risque.

Ces jeux sont d'un intérêt évident pour notre propos en tant qu'ils représentent de réels intermédiats entre l'art, la science, la philosophie, l'ontologie et l'épistémologie. Ce sont des *Veramusement*, pour reprendre la dénomination de Flynt, c'est-à-dire des intermédiats entre vérité et amusement scientifique, des formes d'activités nouvelles qui se situent à la frontière entre imaginaire et réalité, entre exploration et rejet de l'idée de réel.

I.2.3.E) Pour un art du concept

Tout cela se retrouve condensé dans une des idées les plus importantes de la carrière de Henry Flynt, en tant que découvreur jamais remercié ni cité par ses suiveurs : c'est l'idée de *concept art*. Il l'a défini ainsi :

Le concept art est le premier des tous les arts dont les matériaux sont des concepts, tout comme les matériaux de p. ex. la musique sont des sons. Puisque les concepts sont étroitement liés avec le langage, le concept art est un type d'art dont le matériau est le langage. C'est-à-dire, contrairement p. ex. à un travail musical, dans lequel la musique correcte (opposée à la notation, à l'analyse, etc.) est simplement du son, le concept art correct impliquera le langage. De la philosophie du langage nous apprenons qu'un concept peut aussi bien être pensé comme l'intention d'un nom ; c'est la relation entre les concepts et le langage^{152*}. La notion d'un concept est un vestige de la notion d'une forme platonique (la chose que p. ex. toutes les tables ont en commun : la *tabléité*), laquelle notion est remplacée par la notion d'un nom objectivement et métaphysiquement liée à son intention (pour que toutes les tables aient maintenant en commun leur relation objective à la table)¹⁵³.

Flynt souhaite créer une forme artistique qui puisse utiliser pour matériau principal le langage et les concepts. Cela peut sembler au premier abord antithétique, puisque l'art se décrit dans le ressenti, l'expérience, plus que dans une rationalité exacerbée telle que celle des concepts. Cependant, toujours dans une recherche d'intermèdes entre la réalité scientifique et son imaginaire individuel, il

¹⁵² L'extension du mot "table" représente toutes les tables existantes ; l'intention de "table" est de représenter toutes les possibles occurrences d'une table

¹⁵³ *Ibid.*, p.125

cherche à triturer le concept lui-même et pouvoir, ainsi, essayer d'influer imaginairement sur la *chose-en-soi*, sur l'objet en tant qu'externalité pure.

À la base de cet art, il y a le souhait de Flynt de sortir de la rigueur du modèle logique et de corrélation avec le réel dans les mathématiques et ainsi pouvoir en faire une pratique proche des jeux ou de l'art.

La révolution a pris place premièrement car, pour des raisons de goûts, j'ai souhaité moins mettre l'accent sur la découverte en mathématiques, les mathématiques comme des théorèmes de recherche et des preuves. Je n'étais pas très bon à ce type de découvertes et elles m'ennuyaient. Seulement, les univers mathématiques ainsi créés ne peuvent simplement pas être corrélés avec l'univers dans lequel nous vivons¹⁵⁴.

Cependant, il reprend les livres de Rudolf Carnap pour tenter de montrer que ce relâchement du modèle mathématique ne signifie pas nécessairement que cela soit mathématiquement faux. Il souhaite s'abstraire aussi de la notation écrite du langage et de la logique scientifique, et pour cela, la notion de concept semble lui apporter exactement ce qu'il souhaitait. Par le biais du concept, il peut donner forme, c'est-à-dire tenter de créer un univers de signifiants semblant cohérents entre eux qui n'ont pas nécessité à s'ancrer dans nos expériences du réel. Au passage, cela lui permet de montrer que son travail de concept art devient le cas général de tous les autres jeux de l'esprit basés sur l'idée d'expérience du réel. Par exemple :

La catégorie des mathématiques, en tant que vestige du platonisme, en est une copie bâtarde, déformée. Mon travail en mathématiques nous amène à la nouvelle catégorie du concept art, dont les mathématiques traditionnelles (de recherche) sont une partie atypique, petite mais intensivement développée¹⁵⁵.

Ainsi, son *art des concepts* découle d'une volonté d'explorer de nouveaux mondes, qui semblent avoir une cohérence (mais qui sont pourtant différents du notre), par le biais d'un raisonnement quasi-subjectif, ou en tout cas ayant la possibilité de s'affranchir des supports de réflexion traditionnels. Tout cela fonctionne comme si Henry Flynt souhaitait effectivement créer des univers dans lesquels il serait possible d'être raisonnement pur, ou bien énergie pure et pouvoir enfin réellement *marcher à travers les murs*.

Pour Flynt, cette activité se pose en tant qu'activité esthétique, car elle provient d'un relâchement de la structure de cette discipline scientifique. Il prend la liberté de ne plus chercher à valider la corrélation entre les signes mathématiques et les expériences concrètes. C'est en partie la raison pour laquelle le *Concept Art* reste une activité artistique :

Je peux maintenant retourner à la question de pourquoi le concept art est un art. Pourquoi n'est-il pas une

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 126

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 127

activité totalement nouvelle, ou au moins, non-artistique, non-esthétique ? La réponse est que les antécédents de concept art sont regardés de façon commune comme des activités artistiques, esthétiques ; à un niveau plus profond, les concepts intéressants, les concepts plaisants en eux-même, spécialement lorsqu'ils se déroulent dans un contexte mathématique, sont communément reconnus pour être beaux. En appelant mon activité de l'art, je reconnais par conséquent simplement cet usage commun, et l'origine de l'activité dans l'art structurel et les mathématiques¹⁵⁶.

Le concept art n'est pas réellement pour lui une catégorie des beaux-arts, mais il ne peut pas non plus être classé comme une recherche mathématique (pour des raisons évidentes). C'est exactement la définition de l'intermédia que donne Dick Higgins. L'intermédia de Flynt se situe à la lisière entre imaginaire et description rationnelle de la réalité, entre sciences dures et beaux-arts, et le plus souvent entre mathématiques et art. Cependant, chez Flynt, ces préoccupations sont une parmi tant d'autres. Il s'intéresse également à nos perceptions, à la philosophie, à la musique et aux arts populaires.

Il semble qu'étant donné son implication dans d'autres domaines que l'art, Flynt dépasse la catégorie des artistes intermédia. Il a contribué à décrire certains des intermédiats les plus intéressants de son époque et que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres Fluxus. Nous avons particulièrement souligné son invention du concept art, en tant qu'intermédia entre concepts de sciences dures et abstraction artistique. Le *veramusement*, proche du concept art et du *brend* a aussi été important en tant qu'activité artistique libérée des contraintes formelles de l'art ainsi que de l'inutilité traditionnellement échue aux sciences humaines et aux activités créatives.

Nous souhaiterions pouvoir montrer une des applications les plus drôles du concept art de Flynt, et qui était celui de *Mock Risk Games*. Ce sont des jeux ayant pour principale caractéristique de reprendre ce que Flynt appelle les *Risk Games*, c'est-à-dire le fait de jouer à essayer de prendre un risque délibéré en tentant au maximum de l'éviter. Se tenir derrière une porte avant que quelqu'un ne l'ouvre vers vous en tentant de sauter en arrière le plus tard possible pourrait y correspondre, ou bien la très traditionnelle roulette russe. Les *Mock Risk Games*, cependant sont une moquerie de cela, qui tente d'inventer des jeux à risques qui ne semblent pas pouvoir exister dans la réalité telle que nous la connaissons. Il faudra ainsi tenter de se prémunir d'un risque qui ne semble pas probablement pouvoir advenir. Flynt voit cela comme une nouvelle aire du comportement humain, une façon d'être qui n'a encore jamais eu lieu :

Les *mock risk games* constituent une nouvelle aire des comportements humains, parce qu'ils ne sont pas quelque chose que les gens faisaient auparavant, vous ne savez pas ce qu'ils pourront être sans les tester,

¹⁵⁶ *Ibid.*

et il m'a fallu un effort particulier pour les concevoir. Ils ont un avantage formidable par rapport à d'autres activités de signification comparable, car ils peuvent être produits dans l'intimité de votre chambre sans nécessiter d'équipements spéciaux. Essayons d'explorer ce nouvel effet psychologique, et nous demander quel peut être son utilité avant de nous familiariser avec lui¹⁵⁷.

Il liste quelques exemples de ces comportements possibles, tels que chercher à s'ancrer au sol pour éviter un renversement de gravité ; éviter d'être grillé par le plafond devenu brûlant si la gravité devait s'arrêter ; ou encore deux joueurs doivent tenter d'éviter le choc psychologique d'avoir eu leur conscience échangée, et qu'il faut donc qu'ils essayent d'avoir des perceptions les plus semblables possibles.

Là où nous pouvions voir un sérieux quelque fois dérangeant dans certaines des *Creep Theories* de Flynt, les *Mock Risk Games* font la démonstration d'un humour salvateur. D'ailleurs, ces pièces, bien que partant d'une forme de *veramusement* très personnel à Flynt, et donc assez proche de la science, de ses règles et concepts, semblent très bien correspondre l'idée d'*event* telle qu'on la voit chez Fluxus.

Elles sont également des mises en scène de situations ancrées dans le quotidien, mais en y ramenant une fantaisie ou une poésie qui nous permet de nous concentrer sur des perceptions que nous ignorions d'habitude (la gravité et ses effets, ou bien l'écart de perception qu'il peut exister entre nous et une autre personne). La seule différence reste toujours l'imaginaire scientifique qui travaille Flynt, ainsi que sa volonté indéfectible de créer des travaux pour les *Creeps*, c'est-à-dire pour les personnes seules et dont le contact avec les autres êtres humains paraît être un défi.

L'intermédia du concept art peut avoir de nombreuses similitudes avec les *Word Pieces* et *Events* Fluxus, et très spécialement lorsque celles-ci prennent l'aspect du jeu. Ces différents aspects intermédiés se retrouvent souvent dans les pièces et les jeux Fluxus, et il semble intéressant de les explorer plus profondément.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.153

I.2.4) Fluxus et le jeu, un intermédiaire ?

I.2.4.A) Lushetisch et les jeux Fluxus

Nous avons commencé à voir les boîtes de jeux de certains artistes Fluxus, dérivées de jeux préexistants, et créant des règles ludiques pour la réalisation de performance ou d'actions artistiques. Avec Fluxus, le jeu et l'art se mettent à être les différentes facettes d'un même objet, tant et si bien qu'il n'est plus possible clairement d'identifier la différence entre chacun des objets. C'est ainsi une forme d'intermédiaire entre l'art et le jeu dont il est question et que nous souhaiterions essayer d'analyser ici plus en profondeur.

Il a été difficile de trouver des articles et des personnes qui parlaient spécifiquement de ce sujet. Cependant, notre point de départ méthodologique était de développer une analyse des travaux Fluxus dans leur globalité, par rapport aux théories du jeu, telles que celle de Roger Caillois, ou bien celle de Joan Huizinga. Ce propos a cependant été largement défriché par Natasha Lushetisch dans un article du *Theatre Journal*¹⁵⁸. Nous tenterons ainsi ici d'en faire un résumé critique et de développer ensuite notre point de vue concernant l'intermédiaire du jeu dans Fluxus.

Lushetich commence par poser dans ce texte, la question de ce qui semble être la contradiction entre la vision Fluxus de l'Art-Amusement (en tout cas tel que défini par Maciunas) et le fait qu'il se soit déroulé une exposition de ces jeux en 2008, à la Tate Modern, mais aussi entre le soutien de la UBS Bank à cette exposition et les petits objets sans prétentions que sont les jeux et *events* Fluxus.

Au-delà de ces contradictions un peu rapides, l'auteure finit son introduction sur un propos on ne peut plus intéressant pour notre étude :

Cette apparente incongruité voire incompatibilité de position, qui fonctionne comme une balance et une interpénétration continue de ce que l'on pourrait appeler structure (ou peut-être même une restriction) et la liberté, reflète beaucoup des positions irréductibles opératives dans Fluxus et est évidemment un thème récurrent de cet essai. Il fait figurer de façon importante dans la pratique-concept même de l'Art-Amusement, qui a inspiré la fameuse notion d'art comme amusement à Marcel Duchamp et inversement, les jeux comme art et défini par George Maciunas comme une "fusion de Spike Jones, du Vaudeville, des gags, des jeux d'enfants et Duchamp", qui ne peut pas être réduit à aucune catégorie, ni celle de l'"art", ni celle de l'"amusement" ; à la place, nous montrerons ici qu'il constitue une pratique socio-esthétique qui

¹⁵⁸ LUSHETICH (Natasha), *Ludus Populi : The Practice of Nonsense*, dans le *Theatre Journal*, Vol. 63 n°1, Baltimore, John Hopkins University Press, Mars 2011, pp. 23-41, disponible sur https://www.academia.edu/9506831/Ludus_Populi_the_Practice_of_Nonsense

provient de la dissolution des distinctions dualistes entre l'art et l'amusement¹⁵⁹.

Dès le départ, c'est dans un entre-deux que se situe Fluxus, entre des structures fermées et une volonté de liberté, entre l'art et l'amusement.

Elle donne ensuite l'exemple de *Smell Chess* de Takako Saito, qui est un jeu d'échec dans lequel la reconnaissance des différentes pièces se fait par l'odeur qu'elles dégagent. On comprend rapidement que jouer avec ces pièces devient tout au moins malaisé, voire, la plupart du temps, impossible. Ainsi, « Le but habituel du jeu et ses manières de déroulement contemplatives, transcendantes sont ici subverties voire déjouées par une série d'interférences concrètes¹⁶⁰. »

Lushetich considère le concrétisme non pas comme un élément premier, mais plutôt comme un moyen de déjouer les règles habituelles du jeu, créer une situation qui soit hors du contexte et des règles fixées, hors d'une pratique où certains éléments du jeu sont plus importants que d'autres. « Ce décentrement essentiel, dans lequel chacun des éléments multiples entre dans une relation équivalente et non-hiérarchique avec les autres (...) est cruciale pour comprendre le saut de conscience que la pratique du *ludus populi* effectue¹⁶¹. » Dans les *FluxGames*, chaque élément du jeu semble être aussi important que les autres. La matière de la boîte, son odeur, semblent avoir leur importance, et d'ailleurs cette interférence est en général très présente voire même empêche le cours du jeu, comme avec le *Smell Chess*.

I.2.4.B) Nouvelles catégories du jeu chez Fluxus : vers l'escalade de termes

Le texte de Natasha Lushetich décrit les FluxGames comme des *ludus populi*, des jeux populaires, c'est-à-dire une nouvelle catégorie qui n'existerait pas encore. L'auteure reprend le terme *différance* à Derrida pour chercher à caractériser ce qu'étaient les FluxGames, c'est-à-dire un concept, une forme qui diffère de ce qu'est traditionnellement le jeu, et que le mot *ludus populi* incarne.

Effectivement, Derrida et sa déconstruction de la langue écrite semble tout indiqué pour Fluxus. Eux aussi ont tenté, à travers le jeu et l'art, de déconstruire les présupposés à la base de ces formes, pour mieux montrer les notions inconscientes qu'elles portent en elles. Derrida cherche à créer des concepts en dehors des clous, ou plus exactement, il cherche une différence, un autre sens que celui communément admis par les concepts que portent les mots. Il utilise le mot *différance*, qui sous-entend essayer d'être différent de la signification communément acceptée, mais aussi différer,

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.24

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.27

¹⁶¹ *Ibid.*, p.27

c'est-à-dire remettre à plus tard la définition-même de cette catégorie. Ce concept semble créer une brèche dans les anciennes limitations. Il « dissout la structure hiérarchique qui ségrègue la signification, la réalité atemporelle et idéale de l'existence¹⁶². » Ainsi, ce flou créé autour de la catégorie du jeu par les œuvres Flux « prévient la réduction à une signification ou une position ultime¹⁶³. »

Elle nous montre aussi ces jeux comme une façon de réaliser une *Tactique aveugle*. Derrida, lui, voit la *différance* comme une recherche à l'aveugle, qui se situe hors des concepts et des catégories traditionnelles. C'est d'une stratégie aventureuse dont il parle, qui n'est pas que calcul et but, mais qui se veut aussi ouverte au hasard et à la contingence, au-delà de l'antagonisme hasard et nécessité.

Stratégie finalement sans finalité, on pourrait appeler cela tactique aveugle, errance empirique, si la valeur d'empirisme ne prenait elle-même tout son sens de son opposition à la responsabilité philosophique. S'il y a une certaine errance dans le tracé de la différence, elle ne suit pas plus la ligne du discours philosophico-logique que celle de son envers symétrique et solidaire, le discours empirico-logique. Le concept de *jeu* se tient au-delà de cette opposition, il annonce, à la veille et au-delà de la philosophie, l'unité du hasard et de la nécessité dans un calcul sans fin¹⁶⁴.

Le jeu est, pour lui, une très bonne concrétisation de cette tactique aveugle. Ainsi, on pourrait dire à la suite de Lushetich que le Jeu Fluxus serait, lui aussi, en quelque sorte *différant* des jeux normaux et chercherait au-delà des antagonismes entre tactique et hasard, à créer une nouvelle forme ludique.

Cependant, cette définition philosophique du jeu Fluxus comme *différance* semble ici, de la part de Lushetich, assez peu à-propos. Il semble bien plus direct et intéressant de revenir simplement à l'ouverture, au champ libre que sous-entend Dick Higgins lorsqu'il parle d'intermédiaire, c'est-à-dire comme des objets difficilement descriptibles selon les catégories traditionnelles, créant un flou autant entre les médiums anciens qu'entre les termes et les concepts traditionnellement liés à l'art.

Nous avons vu au chapitre précédent que, pour Coleridge, l'intermédiaire était une signification nichée entre deux concepts, c'est-à-dire dans le flou utopique de ces inter-médias, de ces inter-concepts. Higgins ne fait que différer la conceptualisation et la réification des inter-médiums qu'il vient de nommer, c'est de toute façon un préalable à son texte. Ainsi, la dimension de remise à plus tard du concept de *différance* semble bien présente chez Higgins. Il écrit cela justement pour dire que ces intermédiaires ne peuvent devenir des pièces de musée. Ils se vivent

¹⁶² *Ibid.*, p.28

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ DERRIDA (Jacques), *la différence*, dans DERRIDA (Jacques), *Marges de la philosophie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972, p.7

dans l'inquiétude conceptuelle qu'ils créent. Juste pour le plaisir, citons à nouveau le texte de Higgins :

Le théâtre à proscenium découle des idéaux sur l'ordre social du XVII^e siècle. (...) Nous avons besoin de plus de mobilité et de flexibilité, ce que ne peut apporter le théâtre traditionnel. Il était conçu pour Versailles ou pour des seigneurs sédentaires, non pour des démons vivants motorisés, qui parcourent mille kilomètres par semaine. La voix de Versailles ne nous parvient presque plus aux oreilles, puisque nous pensons à 150 km/h¹⁶⁵.

Ainsi l'idéal et l'ordre social du dix-septième siècle sont, pour Higgins, enchaînés à une vision du monde qui privilégiait le théâtre avec scène et la fixité de la dramaturgie classique. Pour lui, les *events* et les intermédiés Fluxus ne peuvent plus rester dans cette fixité réfléchie qui caractérisait l'art classique. Puisque l'œuvre d'art Fluxus pense à 150 kilomètre par heure, il n'est plus possible de la trouver suffisamment fixe pour la réifier dans des concepts.

Au-delà de cet aspect, et en tenant compte du fait que ce que décrit l'auteure comme *différance*, est déjà compris dans la notion même d'intermédia, nous pouvons voir dans ce texte nombre d'intérêts pour catégoriser comment opèrent les intermédiés que sont les jeux Fluxus.

Lushetich parle de cet entre-deux de certaines œuvres Fluxus ou de celles qui les ont inspirées, et qui se situent entre le hasard et la nécessité, ce que Derrida appelle la « tactique aveugle ». Elle prend l'exemple de *4''33'* de John Cage, ou bien *Le Grand verre* de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Duchamp, qui opèrent dans leur fabrication comme dans leur réalisation entre une structure fermée et la liberté du hasard dans la réalisation. Effectivement, dans les 4 minutes et 33 secondes précises de la pièce de Cage, la fixité des trois parties ainsi que la rigueur du dispositif (une configuration de musique classique on ne peut plus rigide) semblent être contrebalancés par le hasard de la réalisation. Rappelons que la pièce de Cage ne dit à l'interprète que de faire silence, et après, l'interprétation est laissée au jugé. Tous les sons que l'on peut entendre durant cette pièce ne sont que ceux qui proviennent de l'extérieur. La structure de la pièce n'a pour seul intérêt que de concentrer l'écoute durant quatre minutes et trente-trois secondes, tous les sons qui adviennent proviennent de l'en-dehors de cette structure.

L'œuvre de Duchamp se base aussi sur un *modus operandi* strict : l'artiste tire avec un canon en jouet sur une feuille pour trouver la position qu'occuperont les moules mâliques sur son Grand Verre. Ainsi, le processus semble arrêté voire fixe. Cependant, le hasard de l'endroit où tombe le projectile du canon en jouet permet de déjouer l'idée de l'artiste qui place ses éléments sur

¹⁶⁵ HIGGINS (Dick), *Intermedia*, publié dans *The Something Else Press Newsletter* vol.1 n°1, février 1966, traduit dans FEUILLIE (Nicolas) dir., *Fluxus Dixit, Une anthologie* vol.1, Dijon, les presses du réel, 2002, p.204-205

la toile (ici une très grande vitre) selon un ordonnancement seulement lié à l'esthétique et à son talent. Avec Duchamp, cette maîtrise est impossible. Encore une fois, si la règle de réalisation de l'œuvre semble fixe, voire rigide, elle ouvre pourtant à un hasard non réductible, qui questionne ce que nous pensions être la *maestria* de l'artiste ou de l'interprète.

Il en serait de même pour de nombreux jeux créés par Fluxus dans lequel les règles du jeu traditionnel sont perverties pour en arriver à une réalisation hasardeuse. Nous prendrons l'exemple ici de l'événement *Proposition* de Alison Knowles de 1962, qui indique « Make a salad » peut sembler plutôt injonctif. Faire une salade est plutôt une activité fermée de la vie de tous les jours. Au premier abord, on peut se dire qu'on ne fait pas 100000 salades différentes. Pourtant, dans cet événement, rien n'est précisé sur le cadre dans lequel réaliser cette salade, et ce que celle-ci doit être. Ainsi, lorsque je fais ma salade verte pour manger à midi, je réalise l'événement de Knowles, mais je peux aussi le réaliser dans un musée et faire une salade pour 200 personnes avec toute sorte d'ingrédients farfelus. et cette salade ne sera pas du tout celle que je mangerais chez moi. Dans un cas comme dans l'autre, je réalise cet événement.

Autant l'injonction de départ de cet événement peut sembler enfermer dans une activité quotidienne et embêtante, autant sa réalisation peut ouvrir à des possibles infinis. Encore une fois avec Cage, Duchamp et surtout les FluxGames, on se retrouve face à une catégorie de jeux (ou d'activités) nouveaux, que Lushetich réifie sous le terme *ludus populi*. Elle en dit : « Le *Ludus Populi* dissout cette structuralité et la supprime par la nonstructuralité du jeu, qui, au lieu de produire des aperçus transcendants, implique le participant dans le fait de forger une pratique socio-esthétique et corpo-matérielle¹⁶⁶. » Le jeu populaire Fluxus serait donc une forme de jeu, dont la structure serait plus légère et ramènerait à des pratiques du corps, plutôt que de se concentrer sur une structuration perceptuelle, telle que celle de la vision perspectiviste. Plutôt que de créer des univers concentrés sur une seule aptitude (ce qu'elle appelle aperçus transcendants), ce jeu permettrait d'ouvrir sa pratique à une dimension plus sociale, voire même esthétique dans un sens de *poïesis*, ancrée dans le faire et dans le corps du participant.

Elle continue sur cette dimension artistique : « Opérant par hypothèse de l'art comme façon de faire, une *gestalt* cognitivo-actionnelle, et une façon de se comporter en tant que membre de la société, le *ludus populi* propose un changement de conscience concrétiste et enjoué, une expérience sociale et esthétique¹⁶⁷. » Ainsi, par ce qu'elle appelle une « *gestalt* cognitivo-actionnelle », nous voyons se dessiner encore et toujours un intermédia dans les jeux Fluxus entre l'action et la

¹⁶⁶ LUSHETICH (Natasha), *Ludus Populi : The Practice of Nonsense*, dans le *Theatre Journal*, Vol. 63 n°1, Baltimore, John Hopkins University Press, Mars 2011, p.30

¹⁶⁷ *Ibid.*

réflexion (qui a été présent dans la plupart des jeux). Pareillement l'expérience sociale et esthétique est tout le propos du changement de société dont parle Higgins dans son texte de 1965, une transformation du monde permettant de ne plus hiérarchiser les rapports, mais créer des relations au monde poétiques entre individus égaux.

Nous souhaiterions synthétiser tout le propos un peu complexe de Lushetisch en ramenant simplement les FluxGames à des jeux intermédiés entre hasard et nécessité, entre la règle et l'amusement pur, entre expérience personnelle de transcendance artistique et pratique sociale.

I.2.4.C) Retour sur Huizinga

Lushetich souhaite faire un retour sur la théorie du jeu de Johan Huizinga et de son livre *Homo Ludens* pour décrire les jeux Fluxus. Celui-ci parle essentiellement de la dimension culturelle du jeu. Il cherche à contrer les formes de recherches du début du vingtième siècle qui pensent qu'il faut chercher un pourquoi, une explication biologique finale à l'existence du jeu chez les êtres vivants. Il voit que : « toutes ces explications ont un point de départ commun : l'hypothèse que le jeu se produit en fonction d'autre chose, qu'il répond à certaines fins biologiques. Elles demandent le pourquoi et le but du jeu¹⁶⁸. » La concentration de ces études sur une nature du jeu dans l'être humain tend à évincer toute dimension plaisante, quasi-esthétique de la pratique du jeu. Lui souhaite décrire cette pratique différemment :

La plupart de ces tentatives d'explications ne s'occupent qu'en second lieu de la nature du jeu en soi et de sa signification pour les joueurs. Elles abordent immédiatement le jeu avec les instruments de mesure de la science expérimentale, sans prêter tout d'abord l'attention nécessaire à la particularité du jeu profondément ancrée dans l'esthétique. Devant chacune des explications données, la question reste valable : soit, mais quel est donc en somme le "plaisant" du jeu¹⁶⁹ ?

Ce plaisant, le bonheur que nous avons à jouer est le point de départ de Huizinga. Qu'est-ce que provoque en nous le fait de jouer ? Et comment peut-on classer ces jeux en différentes catégories en fonction des plaisirs différents qu'ils nous procurent ?

Il voit cette activité comme étant toujours librement consentie, et en même temps, détachée de la vie courante. « Il [le jeu] offre un prétexte à s'évader de celle-ci pour entre dans une sphère provisoire d'activités à tendance propre¹⁷⁰. » Le jeu est cependant strictement réglé, délimité spatialement et temporellement.

¹⁶⁸ HUIZINGA (Johan), *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, première édition 1938, Paris, Gallimard, 1988, p. 17

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.24

Pour résumer :

Sous l'angle de la forme, on peut donc en bref définir le jeu comme une action libre, sentie comme "fictive" et située hors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit dans un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec un ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel¹⁷¹.

Cette explication est on ne peut plus claire. Le jeu est une action libre, coupée de la vie, et qui semble attirer toute notre attention. Cette activité n'ayant que peu d'utilité pratique ou sociale, on retrouve le plaisir de jouer selon des règles différentes de celles de la société, ou en les retravaillant. Cela suscite une forme de socialisation différente de celle du quotidien. Cet espace entre la rêverie, la suspension de la règle sociale et la vie quotidienne que l'on retravaille dans un espace à part, est exactement l'intermédia des *FluxGames*, entre la vie et l'art, entre le quotidien et le jeu, bien que Huizinga ne mette pas l'accent sur cet aspect.

Dans tous les cas, c'est le vertige et le plaisir provoqué par le jeu qu'il souhaite étudier, ainsi que la façon dont cette forme s'insinue dans toutes les parties de la culture humaine. En quel sens la culture, la politique et les formes sociales humaines se sont développées comme jeu. Les jeux peuvent être cruels, ils peuvent aussi être contournés, des tricheurs peuvent s'y insinuer, et donc chaque aspect culturel peut être vu comme une forme particulière du jeu. Il cite quelque fois les jeux de rhéteurs que l'on peut voir dans les assemblés nationales de certains pays. Lorsque nous voyons la façon dont George Maciunas a essayé de « diriger » Fluxus, et de créer des utopies-entreprises Fluxus irréalisables, il semble que cette vision de la culture et de la société humaine comme jeu est une très bonne description de ce que pointent les FluxGames dans leur modification de la règle des jeux devenus des classiques (football, échecs, jeux de cartes).

Lushetich s'intéresse à une autre partie du livre de Huizinga.

Dans *Homo Ludens* le théoricien du jeu et historien de la culture Johan Huizinga théorise la disparition graduelle de "l'élément de jeu" dans le champ du sport et des jeux. Le jeu, qui est essentiellement la liberté prise face à la contrainte -une force créative essentielle pour l'innovation- ne peut être trouvé que difficilement dans le sport et les jeux modernes, nous dit Huizinga, cela à cause de leur assujettissement croissant à la systématisation et à la rationalisation¹⁷².

¹⁷¹ *Ibid.*, p.31

¹⁷² LUSHETICH (Natasha), *Ludus Populi : The Practice of Nonsense*, dans le *Theatre Journal*, Vol. 63 n°1, Baltimore, John Hopkins University Press, Mars 2011, p.30

Tout d'abord Lushetich réinterprète Huizinga de façon qu'il faut bien appeler dérangeante. Toute la pensée de Huizinga ne fait que montrer que les règles sociales sont instituées comme jeu. Que ce jeu lui-même peut-être cruel et parfois injuste. Le jeu n'est pas du tout une liberté prise face à la contrainte pour lui ! C'est simplement une façon qui permet à l'être humain d'apprendre à faire avec la rigueur des contraintes sociales. Peut-être que Huizinga voit qu'il se crée une contradiction entre les valeurs du jeu et du sport et leur professionnalisation croissante, mais il ne semble pas aller au-delà, et dire qu'ils seraient assujettis « à la systématisation et à la rationalisation ». Le jeu se fait par des règles qui sont fixées, il est donc basé sur des règles systématiques et rationnelles.

Au-delà de cette mésinterprétation de Huizinga, qui la conduit à montrer Fluxus comme différent du jeu, le propos de Lushetich est intéressant sur Fluxus. Les *ludus populi* permettent de résoudre cet antagonisme et de ramener au milieu du sport, de son sérieux d'entraînement et de rationalisation, un élément du hasard, qui rend impossible cette approche sérieuse. Elle donne l'exemple du *Stilt Soccer* de Bici Hendricks, qui est une partie de football, avec les mêmes règles et les mêmes prérequis, sauf qu'il faut utiliser des échasses, ce qui rend la *maestria* habituellement accordée au jeu du football quasi-inopérante. Elle en dit :

Les Flux sports engagent le joueur dans un clash des opposés en lui demandant de poursuivre le but du jeu dans des voies et par des moyens qui sont soit absurdes, soit entièrement contre-productives. Ce faisant, elles perturbent la division hiérarchique entre les moyens du jeu – par exemple, les gants de boxes, la balle – et ses fins – par exemple, frapper un opposant ou marquer un but –. Bien que le *Stilt Soccer* soit un jeu comme le football habituel dans la mesure où il consiste en un ensemble de règles auxquelles le joueur est d'accord de se conformer pendant sa durée autant que des rôles clairement définis, il propose pourtant une reconfiguration structurelle des relations inhérentes au jeu¹⁷³.

I.2.4.D) Caillois et le jeu : Vers un Flux-brouillage

Lushetich utilise ensuite les quatre catégories de classification du jeu décrites par Roger Caillois dans *Les jeux et les hommes*. Elle reprend d'ailleurs les définitions données par Huizinga. Cette classification reconnaît dans le jeu des typologies réparties en « agôn », « alea », « mimicry », et « ilinx ».

Il est bon de rappeler avec les mots de l'auteur lui-même que l'*Agôn* « apparaît comme une compétition, c'est-à-dire comme un combat où l'égalité des chances est artificiellement créée¹⁷⁴. » Cela signifie que l'*agon* dans le jeu permet à chaque joueur d'être à égalité dans un certain domaine

¹⁷³ *Ibid.*, p.31

¹⁷⁴ CAILLOIS (Roger), *Les jeux et les hommes*, première édition 1958, Paris, Gallimard, 1991, p. 50

et donc de montrer sa maîtrise technique à l'intérieur de ces limites. *L'aléa* « est en latin, le nom du jeu de dés¹⁷⁵. » Il « marque et révèle la faveur du destin. Le joueur y est entièrement passif, il n'y déploie pas ses qualités ou ses dispositions (...). Il ne fait qu'attendre, dans l'espoir et le tremblement, l'arrêt du sort. » C'est ainsi, le frisson du hasard qui est mis en jeu. Les joueurs y sont égaux face aux coups du destin. *L'agôn* et *l'alea* obéissent tous deux à une loi d'égalité artificielle entre les joueurs, la *Mimicry*, elle, fonctionne différemment. « Le jeu peut aussi consister, non pas à déployer une activité ou à subir un destin dans un milieu imaginaire, mais à devenir soi-même un personnage illusoire et à se conduire en conséquence¹⁷⁶. » Le théâtre, les jeux de rôles ont tous se point commun de la mimique, de chercher pendant un temps à devenir autre. « Une dernière espèce de jeux rassemblent ceux qui reposent sur la poursuite du vertige et qui consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse¹⁷⁷. » Cette catégorie est *l'Ilinx*, qui nous fait perdre prise sur nos perceptions habituelles du monde, comme le tourniquet des enfants fait tourner la tête.

Ces quatre catégories se répartissent elles-mêmes entre deux pôles que Caillois appelle *Ludus* et *Paidia*. La *paidia* est la puissance primaire du jeu, c'est la traduction d' « une agitation immédiate et désordonnée, une récréation primesautière et détendue, volontiers excessive, dont le caractère impromptu et déréglé demeure l'essentielle sinon l'unique raison d'être¹⁷⁸. » Le *ludus* est, quant à lui, la force d'organisation et de tenue des règles du jeu, il « propose au désir primitif de s'ébattre et de se divertir des obstacles arbitraires perpétuellement renouvelés¹⁷⁹ ». Il semble que, pour Caillois, *ludus* et *paidia* soient en quelque sorte les deux forces fondamentales d'organisation, de mise en ordre d'un côté, et de chaos, de jouissance pure et désordonnée de l'autre. C'est ainsi encore une fois le couple antagoniste structure et hasard qui fait jour dans les descriptions du sociologue.

Natasha Lushetich reparle du *Stilt Soccer* pour démontrer que les différentes catégories de jeu créées par Caillois se retrouvent en fait mélangées, comme lysées à l'intérieur de ce *Fluxgame*, mais toujours avec sa tendance à différencier Fluxus et le jeu. Pour elle, le football est essentiellement basé sur l'*agon*, c'est-à-dire une égalité artificielle des chances par le biais de règles, alors que le *Stilt Soccer* possède aussi une certaine dose d'*agon* « parce qu'elle adhère aux règles habituelles du fait de marquer des buts comme des moyens de réaliser le méta-but, celui de gagner

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 56

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 61

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 67-68

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 77

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 86

le jeu¹⁸⁰ ». Ce jeu amène aussi un très fort *aléa* « par le biais du manque d'adresse du joueur, puisque courir sur des échasses est une tâche exigeante pour le joueur non habitué, sans parler du fait de frapper la balle sans perdre son équilibre ». Le jeu de football sur échasse, pour Lushetisch, est aussi un jeu de travestissement « puisque les joueurs prétendent jouer à un jeu que chacun d'eux comprends, et auquel il sait jouer », ainsi qu'une déstabilisation des sens tout à fait proche de l'*Ilinx*, « à cause du déséquilibre, du vertige, de la panique momentanée et du frisson qui l'accompagne dus tous au fait de poursuivre la balle sur des échasses ». Ce jeu serait donc, pour elle, un jeu qui contiendrait toutes les caractéristiques du jeu.

Ce *FluxGame* semble effectivement avoir un plus grand équilibre entre ces différentes caractéristiques du jeu, cependant, on pourrait voir que le football ne se cramponne pas qu'au seul plaisir de suivre des règles instituées pour démontrer la maîtrise du corps. Le placement de la balle arrive toujours de façon différente et aléatoire. Pareillement, les jeunes qui se mettent au football ont toujours une façon d'essayer d'imiter les stars du foot ou les meilleurs joueurs pour la plupart qui semble très proche de la *Mimicry*. Finalement, le frisson ressenti avant un but (pour les joueurs comme pour les spectateurs) est très proche de la description de l'*Ilinx* de Caillois. Il semble simplement, qu'en déplaçant un petit élément qui est acquis dans le football (avoir les pieds au sol), *Stilt Soccer* nous fasse réfléchir à ce que nous prenons pour acquis dans la pratique du football. Ce jeu Fluxus n'est donc pas un super-jeu, mais plutôt un détournement auto-reflexif de celui-ci. Il ne cherche pas à subvertir le football traditionnel, mais plutôt à en révéler des aspects que l'on ignorait auparavant.

De façon analogue, Lushetisch décrit une certaine égalité entre *Ludus* et *Paidia* dans ce jeu. Les échasses rajoutent à la force d'organisation du football classique et de ses règles, une forme d'aléatoire qui permet de retrouver une agitation primaire, « un tumulte euphorique et paniqué¹⁸¹. » Certains jeux Fluxus permettent de créer, pour Lushetisch, des sortes de super-jeux qui contiendraient toutes les caractéristiques des différents jeux et permettrait de déconstruire la mise en valeur de la maîtrise technique qui permet habituellement de reconnaître les *bons* joueurs.

Sur le *Stilt Soccer*, Lushetich pointe les différences avec le football « où l'adresse, la force ou la vitesse peuvent être montrés et mesurés¹⁸² ». Pour elle : « le *Stilt Soccer* perturbe les positions établies et subvertit la notion de terrain de test comme un existant purement idéal n'ayant aucune existence réelle ou matérielle¹⁸³ », c'est-à-dire que les *FluxGames* subvertissent les notions de

¹⁸⁰ ILUSHETICH (Natasha), *Ludus Populi : The Practice of Nonsense*, dans le *Theatre Journal*, Vol. 63 n°1, Baltimore, John Hopkins University Press, Mars 2011, p.32, nous traduisons

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 33

¹⁸² *Ibid.*, p.34

¹⁸³ *Ibid.*

compétition, et remettent en cause l'utopie égalitariste du terrain de jeu où chacun aurait la même chance. « Cela signifie au-delà qu'il est impossible de former une quelconque idée du développement du jeu avant d'y être impliqué, et que la seule tactique utile est le type non-stratégique à l'aveugle. » Ainsi, la seule tactique des *FluxSport* serait celle de la tactique à l'aveugle de Derrida.

Nous voyons bien, à travers ce texte, que le jeu Fluxus crée un entre-deux difficilement identifiable, loin de la perfection de règle et de structure idéale normalement impliquée dans la compétition sportive. Lushetich pousse l'analyse de ce rôle du sport un peu plus loin encore. Elle développe son propos par une critique de la pratique sportive de façon générale : « Non seulement le rôle de suppléance de la pratique sportive perpétue l'illusion de cette idéalité transcendante, qui est temporairement absente du domaine de la réalité, mais en consolidant plus tard les relations de pouvoir que maintient cette illusion¹⁸⁴. » Ainsi, pour elle, les sports créent une certaine forme idéale du corps qui tendrait à en avoir une image faussée, et qui, de plus, en perpétuant ce rêve de transcendance du corps, maintiennent les relations de pouvoir en place dans notre monde.

Cette pensée fait réellement penser au livre de Brohm et Perelman qui critique violemment le football. Dans ce livre, les auteurs souhaitent passer de l'autre côté du traditionnel encensement du football, pour en démontrer les mécaniques capitalistes et l'aliénation engrangée par ce spectacle. Ils disent :

À tous les rêveurs impénitents qui distillent à longueur d'années la mélasse populiste – et en cela consiste leur travail de mystification, de manipulation et d'instrumentalisation de l'opinion publique – nous avons donc mis le nez dans la boue des stades, où pataugent de nombreux acteurs pas toujours très propres¹⁸⁵.

S'il nous est permis d'analyser cela, tout d'abord, les rêveurs, ceux qui aiment le football comme un sport populaire seraient « impénitents » pour les auteurs. Ce livre serait donc faire un peu à l'image du glaive de la vérité, censé amener ceux qui aiment ce sport à faire pénitence, et donc à s'auto-flageller pour avoir perpétué un certain idéal sportif. De plus la référence à la saleté quant aux acteurs des stades, il nous semble, convoque le même imaginaire que la déclaration de Jacques Chirac sur « le bruit et l'odeur ». Tout cela semble une analyse critique bien rapide.

S'il faut effectivement reconnaître une nécessaire autocritique de l'instrumentalisation politique que subit le foot (une photo avec les joueurs de l'équipe de football française suffirait presque à un politique pour éviter d'être vu comme raciste ou faire oublier ses affaires de corruption), ainsi que de l'affairisme et l'imagerie néo-libérale qui l'entoure (trafics d'argent de la

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.34

¹⁸⁵ BROHM (Jean-Marie), PERELMAN (Marc), *Le football, une peste émotionnelle : La barbarie des stades*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, pp. 12 – 13

FIFA, joueurs roulant en Ferrari et portant des montres en or), celle-ci, comme toute pratique sociale, n'est qu'un reflet en miroir de la société qui lui a donné naissance. De plus, les auteurs semblent critiquer un idéal du corps dans le sport et le football qui, en plus d'avoir toujours été présent dans la plupart des cultures, est effectivement présent dans les grandes messes du football télévisé, mais est assez peu reproduit par la plupart des pratiquants ou supporters de ce jeu.

Les auteurs poussent à bout cette critique pour montrer le football comme une machine à générer ces idéaux « populistes ». C'est exactement là que se trouve le point de notre critique. En se concentrant sur les grandes messes du football et en niant sa réutilisation populaire (la plupart des supporters de foot aiment jouer avec leurs amis, et avec des règles très fluctuantes qui ressemblent plus aux *FluxGames* qu'au football lui-même), les auteurs font à ce sport un procès de populisme, et il semble possible de répondre : et de quel droit ?

Reprenant l'exemple de la coupe du monde 1998, les auteurs disent :

Le consensus postmoderne autour du football – de la "gauche durable" à la droite libérale carnassière – a trouvé son terrain d'élection dans la Coupe du monde de football en 1998 qui fut un bon révélateur de la crétinisation des intellectuels des "leaders d'opinions", particulièrement des journalistes de "gauche", et bien sûr des légions de la pensée unique sportive où se sont croisés vedettes du showbiz, starlettes multimédias, "grands penseurs de notre temps", publicitaires affairistes et présentateurs serviles du prêt-à-penser¹⁸⁶.

Les auteurs nous disent ici que le football et la fête entourant la victoire de la France en 1998, n'aurait été que prétexte à récupération politique, au nez et à la barbe des penseurs qui auraient été manipulés par la « pensée unique », les empêchant d'avoir un recul critique. Cela semble tout d'abord prendre ces intellectuels comme des grands enfants sans aucune responsabilité éthique et rationnelle, qui semble pour le moins déformée. De plus, les auteurs semblent générer une hiérarchie sur l'intelligence et les métiers des personnes qui nous semble encore une fois des plus dérangeantes, comme si cela était un problème de mélanger penseurs et vedettes du showbiz.

Leur concentration unique sur la dimension populiste du football les amène à rater l'essentiel : Derrière le spectacle du 3-0, il y a des millions de personnes qui se retrouvent dans les rues pour faire la fête ensemble. Les auteurs semblent voir cette effervescence populaire comme une façon de contenir un élan profondément républicain d'être ensemble. Comme si ce seul événement avait réussi à diluer toute envie de réunion voire de révoltes populaires. Au contraire, il nous semble que la force de cette effervescence n'est pas de se contenir dans un seul et grand spectacle, mais sa tendance à se répéter. Pour résumer, plutôt que de ressembler aux jeux du cirque romain (comparaison que font les auteurs) qui ont permis de faire ressortir tous les élans meurtrier et

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp.16 – 17

maintenir une société endormie, il semble que la réunion populaire et la fête qui a suivi ces matchs de football a pu justement montrer aux gens qu'il était bon de tous se retrouver à un endroit, de reprendre place tous ensemble dans l'espace public. La plupart des images de la coupe du monde 1998, de cette liesse dans les rues, ressemblent étrangement aux actuelles photographies des « nuits debout ». Notre avis, ici serait même plutôt de penser que la ferveur de 1998 a été un moteur de rencontre et de socialisation de classes qui ne se connaissaient pas. Les mouvements récents qui tentent de s'appropriier l'espace public ne font que réitérer cette envie.

Et dans les jeux Fluxus c'est bien de la mise en avant de cette force sociale et festive des sports dont il s'agit. Point n'est question de détruire les jeux existants, mais de leur trouver une nouvelle actualisation et de donner envie aux gens de jouer ensemble au football, au football sur échasse, au football en ski, en patin à glace etc. Tout comme la ferveur populaire de certains matchs permettent à des gens d'avoir envie de rejouer avec leurs amis à du football qui n'en est pas vraiment (des sacs à dos comme buts, des équipes de 3 joueurs, une démonstration de jonglage avec le ballon, et ainsi de suite).

Cette critique de l'instrumentalisation du sport présente chez Brohm et Perelman semble travailler aussi la critique de Lushetisch, et l'auteure remet en place les mêmes oppositions : Individus/structure sociale, oppression/liberté, jeux populaires versus révoltes populaires. De la mise en place de ces oppositions arrive, pour Lushetisch, une conclusion naturelle : Fluxus cherche à déconstruire ces notions incluses dans le sport :

Les *Flux Sports* offrent une déconstruction performative – c'est-à-dire, interactive – d'un égalitarisme idéal qui se cache derrière la notion de sport comme activité essentiellement récréative. En faisant cela, les *Flux Sports* démantèlent aussi l'instrumentalité engrainée dans la pratique hégémonique du sport et engagent le joueur dans une exploration du carnivalesque et du transgressif¹⁸⁷.

De cette déconstruction performative de l'égalitarisme idéal, de la structuration des jeux sportifs, Lushetich en tire une volonté chez Fluxus de déconstruire l'instrumentalité oppressive du jeu. Ensuite, elle semble montrer que le carnivalesque et le transgressif (qui correspondent à la force de la *païdia*) semblerait plus présente dans ces *Fluxgames*. Nous pourrions remarquer en premier lieu que Caillois lui-même dit que l'existence de la structure (du *ludus*) dans le jeu n'est jamais seule présente dans les différents types de jeu. Il donne de nombreux types de jeux qui se situent entre structure et ivresse désorganisée (*paidia*).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.35

Aussi, chercher à voir la structure du jeu sportif en tant qu'outil d'oppression est un raccourci un peu rapide. Déjà le sport est bien souvent une façon, pour la plupart des gens, de vivre une certaine ivresse par procuration comparable à celle de certains *events* de Fluxus (l'attente du lâcher de papillon, ou bien lorsqu'un des joueurs sur échasse menace de tomber). Ensuite, les artistes réunis sous le nom de Fluxus ne parlaient pas nécessairement d'une volonté de détruire ces cadres sociaux, et de s'abstraire de la réalité des sports de leur époque. Simplement, ils en jouent. Ils rigolent avec cette forme de compétition et ces rêves Apollinien du corps modelé par l'idéal sportif. Pour résumer, il n'y a pas de volonté de critiquer les sports et d'autant plus les sports populaires, mais simplement de leur rendre hommage, tout en révélant des aspects cachés en eux (le vertige qu'ils peuvent provoquer, la dimension sociale qu'ils génèrent, les aléas qui se glissent à l'intérieur). Les Fluxartistes semblent tout-à-fait conscients qu'il existe, dans le sport, une forme d'adhésion aux structures sociales, mais plutôt que de rejeter en bloc le sport tel qu'on le vit traditionnellement, et d'en proposer des déconstructions, ils souhaitent en créer une version qui révélerait les aspects sociaux et rigolos de ces jeux et de ces sports. Bien que les FluxGames soient effectivement une exploration transgressive et carnavalesque des jeux traditionnels, il semble que le jeu ne soit pas l'élément à transformer, comme l'auteure semble croire que font les *ludus populi*.

Lushetich reprend d'ailleurs par la suite des notions bourdieusiennes pour pouvoir chercher à montrer ces *ludus populi*, comme des activités qui, au lieu de valider les structures libérales et capitalistes, les subvertissent et les rendent inopérantes, tout en créant de nouvelles modalités relationnelles et sociales. Pour terminer notre propos, nous dirons que cette vision du jeu Fluxus n'est pas sans intérêt, il semble cependant ici qu'elle omet encore une partie des questionnements de ces artistes.

Nous l'avons déjà vu avec Dick Higgins, mais aussi avec George Maciunas et sa vision très personnelle de Fluxus : il existe une interprétation socio-politique, voire idéologique des œuvres et des concepts de ces artistes. Nous ne la partageons pas entièrement. Bien que cette dimension soit très intéressante et existe sans aucun doute dans ces œuvres, ne les voir qu'en termes de dialectique oppression/libération, que comme barrières contre l'enfermement de l'être humain dans des structures sociales et économiques est très réducteur pour la puissance spirituelle des travaux Fluxus. La plupart de ces artistes ne souhaitaient pas écarter ces structures sociales puisqu'ils vivaient parmi elles, et, bien souvent, en profitaient (malgré tout ce que l'on peut penser, beaucoup vivaient soient de fortunes parentales, soit de l'argent de galeristes, voire tout simplement d'emplois les plus classiques possibles).

Reprenant dans ce travail l'avis de George Brecht¹⁸⁸, nous préférons éclairer ici la façon dont ces Fluxgames créent un changement, une nouvelle façon d'appréhender le monde chez les spectateurs et cela dans la pleine subjectivité de celui-ci, plutôt que de ne voir que la confrontation entre ces œuvres et ces jeux avec les structures (oppressives) sociales. Nous souhaiterions ici déplacer le propos d'une analyse socio-contextuelle, telle que celle que fait Lushetich, à une analyse des enjeux psychologiques (donc spirituels) et surtout poétiques de ces jeux. En fait, tourner notre regard vers l'intérieur.

I.2.4.E) Les Fluxgames comme méta-jeux : un hommage plutôt qu'une déconstruction

On voit bien que les *Fluxgames* ne peuvent réellement être classés dans une des catégories que nous donne Caillois. Bien au contraire, les transformations qu'opèrent les artistes Fluxus semblent plus proches de la récupération populaire des sports et des jeux, c'est-à-dire qu'ils semblent jouer avec ces catégories et ces codes. Lushetich nous parlait de super-jeux qui contiendraient toutes les caractéristiques des jeux en un seul et qui deviendraient une arme contre l'oppression générée par la pratique du sport.

Il est clair que ce n'est pas un simple jeu auquel nous avons à faire ici. Les Fluxgames utilisent le *stock* préexistant des sports et des jeux comme des modèles de base, mais en les rassemblant, les subvertissant et les réinventant. Mais, faisant cela, ils nous questionnent sur ces jeux. C'est ainsi le préfixe méta- qui correspondrait le mieux aux jeux Fluxus, en amenant l'idée d'auto-référence réflexive, autant que l'idée de transcender, de dépasser l'univers seul du jeu. Ce même préfixe grec ancien, provient de l'indo-européen « meth », signifiant arracher, comme si les méta-jeux Fluxus pouvaient être réunis dans une catégorie de jeux qui s'est arrachée à la réalité du jeu et des sports et, les regardant d'une vision supérieure, pouvait en restituer une version syncrétique.

Ainsi, il semblerait possible que toutes les actions qu'ont le jeu sur l'être humain puissent être concentrées dans ce jeu des jeux, qui ne serait pas différent des jeux précédents, mais simplement tenterait de les synthétiser. L'intérêt de cette utilisation syncrétique du méta-jeu serait, à la fois de réfléchir sur ce que provoque en nous et dans la société la pratique du jeu, ainsi que de

¹⁸⁸ Nous répétons ici : « Que vous pensiez que les Hall de concerts, et les galeries d'art sont les endroits naturels de la musique, des performances, et des objets d'aujourd'hui, ou que vous trouviez ces endroits momifiants, leurs préférant les rues, les maisons et les gares, ou que vous ne trouviez pas utile la distinction entre ces deux aspects du théâtre du monde, il y a toujours quelqu'un associé avec Fluxus qui est d'accord avec vous. Artistes, anti-artistes, non-artistes, anartistes, les engagés politiquement et les apolitiques, poètes de non-poésie, non-danseurs dansant, faiseurs, défaiseurs, Fluxus inclut les opposés. Envisagez votre opposition, votre support, votre ignorance, le changement de votre esprit » BRECHT (George), *Quelque chose à propos de Fluxus* [écrit en 1964], traduit dans Nicolas Feuillie : *Fluxus Dixit*, Dijon, Les presses du réel, Coll. « L'écart absolu », 2002, p.98

pouvoir nous permettre de faire tomber les barrières qui pourraient exister en nous et entre nous. C'est, selon cette double articulation (socio-structurelle ET psychologico-mythique), que les *Fluxgames* semblent vouloir provoquer chez le spectateur ce que Lushetich appelait un « changement de conscience ». Pour continuer plus avant notre réflexion, il faudrait donc chercher plutôt les fonctions psychologiques et mythiques qu'a le jeu sur la construction de notre esprit. Un des premiers travaux à avoir pu parler de cette relation a été celui de Donald Woods Winnicott.

I.2.4.F) Winnicott et l'espace potentiel du jeu

Dans son livre *Jeu et réalité*, Winnicott utilise tout son bagage des séances de thérapies qu'il a conduites pour postuler une nouvelle aire de la psyché. Beaucoup de psychologues précédant ses travaux s'attachaient à décrire l'évolution de la vie du nouveau-né comme une confrontation d'un sujet intérieur avec l'objet extérieur, les deux étant bien sûr clairement délimités.

Le jeu, ainsi que l'objet chez l'enfant, ne seraient donc que des zones qu'il internaliserait. La force de Winnicott est d'avoir compris que ce qui se passe chez l'enfant au moment où il prend conscience qu'il existe un monde en dehors de lui, c'est qu'il se crée une zone intermédiaire entre l'objectif et le subjectif. C'est précisément cette zone qui est l'entremetteur entre le réel et l'être intérieur : celle des jeux, celle de la culture et de la créativité.

On voit bien à quel point ce que postule Winnicott peut se rapprocher des travaux de Huizinga. Ce dernier montrait l'omniprésence du jeu dans la réalité sociale et culturelle. Winnicott dit qu'ils proviennent de la même aire qu'il nomme « l'espace potentiel ». C'est bel et bien dans cette zone que vit la psyché saine qui n'est ni au-dehors (dans une rationalité et une objectivation effrénée), ni au-dedans (dans une vision fantasmée, voire hallucinatoire). L'être humain, dans son quotidien vit ses expériences dans un espace où se rencontrent et discutent librement réel et imaginaire.

J'ai tenté d'attirer l'attention sur l'importance tant dans la théorie que dans la pratique d'une troisième aire, celle du jeu, qui s'étend jusqu'à la vie créatrice et à toute la vie culturelle de l'homme. Cette troisième aire a été opposée, d'une part à la réalité psychique intérieure ou personnelle et d'autre part au monde existant dans lequel vit l'individu monde qui peut être objectivement perçu¹⁸⁹.

Ainsi, chez le nouveau-né, Winnicott découvre que la pratique du jeu a une importance toute particulière, et que cet espace du jeu a été jusqu'alors opposée à la réalité psychique et au réel tel

¹⁸⁹ WINNICOTT (Donald Woods), *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, 1ère édition 1971, Paris, Gallimard, 2002, p. 190

qu'il est perçu. Mais pour lui, cet espace potentiel symbolise l'essai pour l'enfant de créer un lien entre la réalité psychique et le monde :

L'espace potentiel entre le bébé et la mère, entre l'enfant et la famille, entre l'individu et la société ou le monde, dépend de l'expérience qui conduit à la confiance. On peut le considérer comme sacré pour l'individu dans la mesure où celui-ci fait, dans cet espace même, l'expérience de la vie créative¹⁹⁰.

Pour Winnicott, cet espace du jeu plus tardif chez l'enfant répond à un besoin de recréer le lien premier entre l'enfant et la mère, entre l'enfant et la famille, puis entre l'enfant et la société. Le jeu est ici une façon créative de surpasser les difficultés de l'être au monde lorsque, grandissant, les structures familiales et sociales se distancient.

Cependant, lorsque quelque chose s'introduit dans ce processus, cela ne peut être sans conséquences. Il dit : « A l'opposé, l'exploitation de cette aire conduit à une condition pathologique ou l'individu est littéralement encombré d'éléments persécutifs dont il n'arrive pas à se débarrasser¹⁹¹. » Cette zone est effectivement le lieu sacré où se rejoue sans cesse ce que nous avons connu dans notre histoire personnelle. Lorsque l'amour y est présent, et que les parents conduisent l'enfant à grandir, ce dernier éprouve une confiance envers les autres et le monde. À l'inverse si les parents y ont introduits des éléments persécutifs, ont exploités cette aire pour des satisfactions personnelles, l'enfant et ensuite l'adulte aura plus de mal à établir contact avec les autres. Le poids des parents sera toujours présent. C'est l'aire d'expérience du monde que Lacan appelle le symbolique.

Par le biais de Winnicott, nous retrouvons en partie ce que disait Lushetich, mais dans un but qui ne tend pas à exacerber les oppositions entre le soi et les structures sociales. Le monde des années soixante est celui des débuts de l'économie libidinale, de la publicité de masse et de la libéralisation des normes éthiques de l'individu. Les luttes antérieures des avant-gardes qui se plaçaient sur le terrain de la société et des structures sociales, semblent être devenues obsolètes (de nombreuses avant-gardes ont souhaité remplacer les modèles dominants de la culture bourgeoise par des modèles rationalistes, souvent communistes, fascistes ou anarchistes). Le monde social est effectivement de plus en plus libéré, les êtres ne sont plus contraints à des modèles sociaux normatifs, l'odeur du *Flower Power* commence à se faire sentir. Cependant, c'est l'aire inconsciente de l'être humain qui commence à être colonisée, avec l'apparition du star-system, de la publicité radiophonique et télévisée, l'utilisation de désirs premiers pour susciter l'envie d'acheter un produit. Ce sont aussi les modèles utopiques du travailleur-vacancier, ou bien du voyage en quête de soi qui

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 191

¹⁹¹ *Ibid.*

se développent, bien sûr seulement permis grâce à un modèle de vie ayant la possibilité de capitaliser ce temps et ces ressources.

Herbert Marcuse, dans *Eros et Civilisation*, en parle très justement. Il reprend, comme Winnicott, des notions de psychologie, cependant il déplace cela sur un terrain d'analyse plus sociologique. Marcuse ne parle plus de l'opposition entre intérieur et extérieur, mais cherche à montrer en quoi la confrontation de l'être aux structures sociales se mettrait en place selon une dynamique contradictoire entre pulsion et répression, entre nature de l'individu et culture partagée socialement. Le discours que tient Marcuse s'intéresse cependant bien plus à la confrontation entre l'individu et la société qu'à une zone tierce d'entente, de créativité et de jeu. Il dit :

La manipulation de la conscience qui s'est produite dans l'ère de la civilisation industrielle contemporaine a été décrite dans les diverses interprétations des "cultures populaires" et totalitaires : elle consiste dans la coordination de l'existence privée et publique, des réactions spontanées et conditionnées. La promotion des activités de loisir abêtissantes, l'organisation monopoliste de l'information, l'anéantissement de toute véritable opposition au système établi, le triomphe des idéologies anti-intellectuelles sont des exemples de cette tendance. Cette extension des contrôles à des régions de la conscience et des loisirs auparavant libres, autorise un relâchement des tabous sexuels (qui étaient avant plus importants parce que les contrôles sur l'ensemble de la personnalité étaient moins efficaces)¹⁹².

Dans l'extrait ci-dessus, il montre à quel point le relâchement de certains tabous (dont sexuels) est dû à une prise de position des structures sociales à l'intérieur de la psyché humaine. Les activités abêtissantes de loisirs (comme la télévision ou le jeu vidéo), l'unipolarisation du monde rendant impossible toute alternative au système libéral-démocratique, ainsi que le monopole d'entreprises sur les grands médias, génèrent une forme fabrication de désirs à l'intérieur-même de l'esprit des gens. Ainsi, nous dit Marcuse, s'amenuisent les différences entre vie privée et publique : les êtres sont tout le temps en représentation d'eux-mêmes, même dans leur intimité (Facebook n'est que le sommet de cet iceberg), les réactions conditionnées prennent le pas sur les réactions spontanées (les publicités érotiques de nourriture ou de parfum créent un désir conditionné et statistiquement vérifiable).

Cependant, d'après Winnicott, toute tentative d'exploitation de cette aire d'expérience première conduit nécessairement à une condition pathologique, et à l'apparition d'éléments persécutifs. C'est ce danger de la société de leur époque dont certains artistes Fluxus semblent avoir été conscients, et ainsi chercher non pas à chasser ces contraintes extérieures, comme semble encore vouloir le faire Marcuse, mais simplement à les utiliser différemment. Huizinga semble, lui aussi,

¹⁹² MARCUSE (Herbert), *Eros et Civilisation*, 1ère édition 1955, Paris, éditions de Minuit, 1970, p. 94

affirmer quelque chose de comparable lorsqu'il conclut son livre et montre à quel point la culture toute entière semble être un jeu sans réel but et librement consenti.

La vraie culture ne peut exister sans une certaine teneur ludique, car la culture suppose une certaine modération et une certaine maîtrise de soi, une certaine aptitude à ne pas voir la perfection dans ses propres tendances, mais à se considérer toutefois comme enfermé dans certaines limites librement consenties. La culture sera toujours, en un sens, "jouée", du fait d'un accord mutuel suivant des règles données¹⁹³.

Par ces phrases, on voit à quel point le jeu et le comportement social, sont déjà liés chez Huizinga, avant-même l'existence de la pensée de Winnicott. La culture doit être jouée, puisqu'en ce sens, les limites et les fixités sociales deviennent partie d'un jeu dans lequel on essaye de se promouvoir, mais sans être détruit lorsque l'on perd.

La véritable civilisation exige toujours et à tous points de vue le "fair play" et le "fair play" n'est pas autre chose que l'équivalent en termes ludiques, de la bonne foi. Le briseur de jeu brise la culture même. Elle ne doit pas consister dans l'égarement, ou dans le reniement des normes prescrites par la raison, l'humanité ou la foi. Elle ne doit pas être le faux-semblant qui masque le dessein d'atteindre des buts déterminés au moyen du développement intentionnel de formes ludiques. Le vrai jeu exclut toute propagande. Il a sa fin en soi. Son esprit et son climat sont ceux de l'exaltation joyeuse, non de la fièvre hystérique. La propagande actuelle (nda : Huizinga écrit son livre en 1938 en Allemagne...), qui s'empare de tous les domaines de la vie, utilise les réactions hystériques de masse. Par-là, il dépend de l'expérience qui même lorsqu'elle prend des formes ludiques, elle ne peut être admise comme l'expression moderne de l'esprit du jeu, mais seulement considérée comme sa falsification¹⁹⁴.

Ainsi le joueur social doit-il accepter les règles et jouer de bonne grâce pour Huizinga (ne pas tricher, ne pas remettre en cause totalement le jeu social), tout autant que l'ambiance du jeu social et de la société doit être celle d'une prise de distance, d'une zone de confort qui ne peut pas permettre aux grands sentiments de masse et aux hystéries collectives de se produire. Pour lui et à son époque, la propagande nazie est une falsification du jeu, en cela qu'elle déplace la zone pacifique du jeu social vers des zones d'antithèses destructrices qui renient les normes de la raison, l'humanité ou la foi.

Il semble en fait, et en reprenant le plus tardif Winnicott, que le jeu, la culture et la créativité soient situés dans la même aire de la cognition qui n'est ni intérieure ni extérieure. L'ensemble de l'aire sociale que l'on appelle culture se joue, en tant qu' « accord mutuel suivant des règles données. » Huizinga montre bien que la propagande, en n'étant pas située dans une certaine *tactique*

¹⁹³ HUIZINGA (Johan), *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, première édition 1938, Paris, Gallimard, 1988, p.289

¹⁹⁴ *Ibid.*

aveugle, c'est-à-dire entre le hasard et les buts conscients, mais une exploitation de l'inconscient à des fins utilitaires, conduit à l'hystérie de masse. Il en va de même avec la publicité et l'investissement de l'inconscient que l'on voit ressortir après la deuxième guerre mondiale, en ce sens qu'ils sont « le faux-semblant qui masque le dessein d'atteindre des buts déterminés au moyen du développement intentionnel de formes ludiques¹⁹⁵ ».

Les jeux Fluxus semblent opérer comme des façons de déjouer une certaine normalisation des comportements autour des schémas réifiant du star-system publicitaire, ou bien du sport-star-system. Toute personne souhaitant se rêver être aussi bon footballeur que Ronaldo, passera des heures par jour à essayer d'atteindre de façon monomaniaque un niveau technique aussi bon que celui de la star, alors que de pratiquer une seule fois du *Stilt Soccer*, poussera la personne qui s'y essaye à de telles déconvenues et de tels rires que le modèle fantasmatique de la star sera aussitôt liquéfié : l'organe star system est évacué par *Fluxus*¹⁹⁶. Pareillement, la pratique du violon ou du piano plusieurs heures par jour, pour devenir aussi bon que les stars de la chanson ne résistent pas au choc direct ressenti lors de la désintégration d'un violon dans le *One for Violin* de Nam June Paik, ou bien la destruction d'un piano par la reprise que fait George Maciunas de *Piano Activities* de Phil Corner.

Les pièces dont nous parlons ici ne sont pas directement des jeux Fluxus, puisqu'elles sont plutôt présentées dans des mises en scène théâtrales (artistes sur scène qui exécutent une action pendant que le public regarde), cependant, la sorte de frisson qui nous parcourt lorsque l'on assiste en direct à la mort d'instruments aussi sacrés jouent sur nous de la même façon et sur le même espace potentiel que les jeux. C'est réellement un étourdissement comparable à l'*Illinx* de Caillois qui a du parcourir les premiers spectateurs qui ont assisté à ces pièces en 1962.

Ce n'est point un modèle de réaction contre le système libéral, ni même un combat contre les structures sociales que l'on peut voir chez Fluxus à travers le travail de Winnicott et de Huizinga, que bien plus une façon amusante d'utiliser et de conforter « l'espace potentiel entre le bébé et la mère, entre l'enfant et la famille, entre l'individu et la société ou le monde, [qui] dépend de l'expérience qui conduit à la confiance¹⁹⁷. »

Ce n'est jamais l'hystérie que propagent ces artistes dans leurs représentations. Leurs *Fluxfestivals* n'ont jamais ressemblé aux pièces de Dada Paris ou à la virulence des spectacles

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Nous parlons ici du véritable terme médical.

¹⁹⁷ WINNICOTT (Donald Woods), *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, 1ère édition 1971, Paris, Gallimard, 2002, p.191

d'Artaud, qui devaient générer une certaine peur et une certaine fascination destructive envers les structures sociales établies. Ce sont, la plupart du temps, des choses de l'ordre de gestes quotidiens tels que saluer avec un chapeau, observer un papillon qui s'envole ou jouer avec du papier. Ce sont donc des actions qui n'impliquent pas du tout une impression d'emprisonnement ou des sentiments extrêmes chez les spectateurs. Tout-au-plus les a-t-on pris pour des gentils fous. De plus, l'aspect gag que leur a donné Maciunas a permis d'alléger encore le poids que pouvait avoir, dans les années soixante, le fait de réaliser sur des scènes de spectacles, des gestes du quotidien légèrement modifiés, qui faisaient plus penser à un quotidien réenchanté qu'à des véritables représentations artistiques.

Fluxus joue plutôt que de remettre en cause. Ils prennent les règles culturelles de la représentation musicale ou théâtrale (ils se placent généralement sur une scène et sont habillés comme des musiciens classiques) et reproduisent des gestes quotidiens tout à fait en décalage avec la mise en scène. Ils créent aussi des jeux ou des sports qui ressemblent aux jeux classiques. Ils en gardent d'ailleurs les règles de base, mais ils en changent un tout petit élément et tout est modifié. Le football se fait sur échasse, le jeu d'échec n'utilise plus le regard pour reconnaître les pièces mais l'odeur, le ping-pong se joue sur des raquettes modifiées et ainsi de suite. Toutes les modifications que font les artistes Fluxus, sur les jeux ou les sports qu'ils utilisent, pourraient être ceux que feraient des enfants dans la cour de récréation, ou bien un groupe de jeunes gens en mal d'amusement en fin de soirée. Fluxus n'est pas une résistance aux structures sociales, mais simplement une prise de position face aux travaux de leur époque qui commencent à comprendre un peu mieux la psyché humaine. Si certaines normes sociales commencent à essayer de coloniser cet « espace potentiel », Fluxus souhaite simplement le mettre en lumière et révéler sa créativité inhérente, par des déplacements joueurs et sans agressivité.

Fluxus ne fait que ramener à ce jeu dont « [l'] esprit et [le] climat sont ceux de l'exaltation joyeuse, non de la fièvre hystérique¹⁹⁸. » Ces Fluxgames se seront présentés à nous ici en tant qu'intermédiés entre l'art et le jeu, en tant que méta-jeu (un jeu qui réfléchit sur les jeux) entre le hasard et la contrainte (sociale aussi bien que personnelle), et surtout dont la pratique se situe dans une aire inconsciente entre le sujet et l'objet. Tout cela pour permettre à l'être humain, à travers le *rire-Fluxus*, de sortir toutes ses névroses, ses « éléments persécutifs » et recomposer des relations sociales pacifiées et amusantes, malgré les normes et structures sociales. Letty Lou Eisenhower résume très simplement tout cela lorsqu'elle dit :

On pourrait dire que la performance/ l'*event* Fluxus sont des travaux dans lesquels "L'artiste inspire au

¹⁹⁸ HUIZINGA (Johan), *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, première édition 1938, Paris, Gallimard, 1988, p. 289

public une nouvelle expérience dans un cadre spécialisé pour aider le public à réaliser son 'soi'¹⁹⁹. " ²⁰⁰

¹⁹⁹ WINNICOTT (Donald Woods), *Playing and reality*, Londres, Routledge, 1982. Référence de Eisenhauer, nous l'avons gardé telle quelle, et simplement traduite.

²⁰⁰ EISENHAUER (Letty Lou), *A Version of Trace in 2008 ; An interpretation of Scores*, dans HENDRICKS (Jon), BECH (Marianne), FARZIN (Media), ed., *Fluxus Scores and Instruction, The Transformative Years, "Make a salad"*, Roskilde, Museet for Samtidskunst, 2009, nous traduisons

I.2.5) Multi-sensorialité des œuvres : vers une réinterprétation philosophique

De nombreux jeux Fluxus, nous l'avons vu, tentent de créer un saut de conscience en déplaçant les sens traditionnellement utilisés par le jeu. Le *Smell Chess* de Saito déplace la vision des formes et des couleurs des pièces d'échecs vers l'odorat. Il faut voir qu'au-delà du simple intermédiaire, ces artistes créaient des œuvres dans tous les médiums possibles.

Il y a chez Fluxus un déplacement d'un art essentiellement visuel vers un art multi-sensoriel. Que ce soit Saito, Filliou, Spoerri et tant d'autres, tous tentent d'ouvrir à tous les sens, à un rapport véritablement sensuel. Tous aimaient non seulement l'art visuel, la musique et le son, mais ils aimaient surtout manger, discuter, ainsi que tous les plaisirs du toucher et des sens. En fait, ces artistes ouvraient la sécheresse rationnelle de l'art rétinien, pour tendre vers une multi-sensorialité qui est simplement celle de la vie. Hannah Higgins dans son livre *Fluxus Experience*²⁰¹, décrit cela avec une acuité remarquable.

I.2.5.A) Au-delà du visuel, les *Fluxus Experiences* de Hannah Higgins

Dans la première partie, elle prend pour exemples deux Fluxfilms pour nous montrer la façon dont ceux-ci sont devenus des représentants de la destruction qu'opère Fluxus sur ce que Duchamp a appelé « l'art rétinien », c'est-à-dire la mise en avant absolue et non questionnée de la vision dans les arts plastiques. Un tableau dans un musée ne se touche pas, tout comme une sculpture ; et leur odeur est bien souvent celle de la poussière...

Avec le film *Flicker* de John Cavanaugh (assemblé dans la boîte *Fluxfilms* de 1966), ce sont les limites de la vision que l'on atteint. Ce film est une succession ininterrompue de noir et de blanc :

Regarder, cligner des yeux ou manipuler la projection du film expose les limites physiques des yeux du regardeur. Le regardeur expérimente les limitations à la fois du visible (ce que l'on voit dans le monde) et de l'optique (Comment les humains voient les choses). (...) En ce sens, *Flicker* crée une expérience optique qui se situe au-delà du domaine du visible, ou le terme *visible* se réfère à un monde de choses objectives "en-dehors" qui peuvent être perçues ou observées par l'œil "ici-même"²⁰².

La succession d'images noires et blanches vingt-cinq fois par seconde qui caractérise ce film, crée une fatigue du nerf optique, qui fait apparaître des formes et des couleurs qui n'existent pas dans le

²⁰¹ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, nous traduisons

²⁰² *Ibid.*, p. 20

film. Des tâches jaunes ou violettes, des formes inconnues sont les manifestations que la plupart des gens voient apparaître en regardant ce film. C'est l'œil non pas en tant que simple récepteur dont il est question, mais en tant qu'outil vivant présent dans un corps et dans une subjectivité, et lui-même générateur de formes et de plasticité. Higgins parle également d'*EyeBlink* de Yoko Ono qui montre le clignement d'un œil au ralenti. Ce film fait apparaître tout le processus dans son entièreté : comment ce point aveugle, cette suspension de la vision qu'est le clignement d'un œil peut se continuer et devenir le seul intérêt d'une œuvre. C'est cette suspension de la vision, des capacités rétinienne qu'annonce symboliquement Ono par son film.

Hannah Higgins conclue sur ces deux films : « Dans le jargon de l'histoire de l'art contemporaine, en forçant l'œil aux limites de ses capacités visuelles (*Flicker*) et en accédant au fossé dans la visibilité caractérisée par un clignement (*Eyeblink*), ces films sapent l'autorité de regard désincarné²⁰³. »

La première question qui vient à nous serait ce qu'entend Higgins par l'autorité du regard désincarné. Elle répond peu après :

En contraste avec ce modelage expérientiel de la vision, la perspective renaissante, avec son regard désincarné, était, selon l'historien de la Philosophie Paul Virilio, "le nodule dans lequel le modelage de la vision se développerait et, avec lui, tout standardisation possible des façons de voir." Ce point de vue rend l'introduction d'un autre mode de vision très difficile dans un contexte post-Renaissance, en cela qu'il sera inévitablement vu en opposition à la vision perspectivement organisée²⁰⁴.

Le regard post-Renaissance se développe comme un système qui rationalise l'espace selon une grille unique qui est celle de l'espace du tableau appliquant les règles de la perspective. Par « l'autorité » de ce modèle de vision, Higgins entendait cette tendance qu'a eue la perspective à se poser comme seul modèle de vision, comme seule grille de lecture du regard, puisqu'auparavant, il n'y aurait eu aucune façon de régler et reproduire le champ de vision (nous savons d'ailleurs que cela est faux). Cependant, le paradigme de la vision, qui se situe hors de l'œil, dans un horizon fantasmé et réglé par la perspective, a pendant longtemps été le plus utilisé et, comme le dit Higgins, on pensait que « sans la grille/écran, le chaos règne²⁰⁵. »

L'auteure décrit le fait que de nombreuses œuvres Fluxus amènent un nouveau regard sur le processus de vision. Il y a chez Fluxus une volonté de remettre en cause le processus de vision, le regard de l'œuvre comme une simple expérience optique. Dans les œuvres Fluxus, c'est plutôt l'œil incarné dans un corps qui est mis en jeu.

Le modèle incarné de la vision est dynamique. L'expérience n'apparaît que si le regardeur y met quelque

²⁰³ *Ibid.*, p. 22

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 24

²⁰⁵ *Ibid.*

chose : loin de s'évanouir, le regardeur affirme son existence face au point de fuite. L'effort nécessaire à faire se passer cela peut être décrit comme l'élément performatif de tout travail Fluxus : Les spectateurs doivent faire quelque chose pour finir le travail²⁰⁶.

À travers ce modèle nouveau de vision de l'œuvre, c'est le corps du regardeur qui fait jour. La vision n'est plus abstraite de ses canaux de conduction, l'œil est parasité par ses limites. Le corps et la subjectivité du spectateur rentrent en compte dans la façon dont il voit une œuvre. Elle est une expérience que l'on fait et que chacun active et perçoit différemment.

I.2.5.B) Les events et le quotidien : au-delà de l'opposition art/vie

La plupart des pièces Fluxus proposent au spectateur de modifier des gestes très quotidiens (le clignement d'un œil, une partie d'échecs ou de football). Elles le poussent à agir, car les gestes présentés dans les performances sont ceux qu'il est habitué à faire au quotidien. Même les pièces qui ne demandent pas l'action directe du spectateur (les *events* présentés lors de festivals Fluxus par exemple) l'invitent, par les gestes de tous les jours présentés sur scène, à y repenser après. Tous demandent au spectateur de faire un effort d'imagination ou de déplacement perceptuel, en appellent à ses souvenirs et à ses habitudes.

En 1962, George Brecht se met à décrire les arrangements qu'il faisait sur des petites cartes (plus proche des partitions que de l'objet d'art), et faire prendre conscience de la nature événementielle que peut prendre la rencontre avec tout objet du monde, même le plus simple, même le plus quotidien. Là où beaucoup de monde confond la notion d'événement chez George Brecht avec les *Events* de festivals Fluxus (se passant bien souvent dans des contextes plus musicaux qu'artistiques), ou avec le happening (bien plus théâtral et mis en scène), l'*event* chez George Brecht n'est pas du tout conçu de la même façon que ceux des Festivals Fluxus. Emmett Williams nous le rappelle :

Ces *events*, nés dans une configuration américaine, étaient pour lui (Brecht) "très privés, comme des petites illuminations que je voulais communiquer à mes amis qui sauraient quoi faire avec", et il n'a jamais pensé à eux comme des performances publiques élaborées. Eh bien, dans les festivals Fluxus européens, ils sont devenus exactement cela, à la plus grande surprise de George, des réalisations publiques d'événements simples qu'il voulait que l'on remarque naturellement dans la vraie vie²⁰⁷.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 25

²⁰⁷ WILLIAMS (Emmet), *Happy Birthday Everybody*, dans le magazine *Art & Design* n°28, *Fluxus Today and Yesterday*, Londres, VCH Publishers, 1993, p. 28

Les événements de Brecht sont ceux d'un quotidien qui s'éclaire et s'illumine. La chaise sur laquelle je suis assis, lorsque je la regarde différemment et qu'inconsciemment, elle me révèle quelque chose sur la nature du monde qui m'entoure, devient un *event*. Cela est bien sûr déclinable à l'infini : le signe *Exit*, la table de cuisine, ou quelconque aspect de l'environnement rendu signifiant. Les événements de George Brecht n'ont rien "d'événementiel" (au sens culturel qu'il a dans le langage administratif français), sauf pour la personne qu'ils touchent. George Brecht à travers l'*event* ne fait que mettre la concentration (le focus) sur un événement qui se passe tous les jours et qui, peut-être, peut nous révéler certains points dont nous n'avions pas pris conscience.

Malgré cette concentration sur les événements du quotidien, l'artiste continue à créer des arrangements et à faire des expositions. C'est, je pense, cette friction entre l'art et la vie quotidienne que met en jeu la réalisation de certaines de ses partitions. George Brecht dit d'ailleurs dans *L'imagerie du hasard* :

Je doute qu'une augmentation de notre capacité à reconnaître la signification dans les images du hasard que la nature nous présente à tous personnellement signifie une fin des activités personnelles que nous avons appelées art. L'artiste continuera probablement à réaliser des images signifiantes, à la fois parce que quelques-unes de ces images ne se produisent que rarement dans la nature, et du fait d'une libération personnelle émanant d'une telle activité²⁰⁸.

Son œuvre n'est pas une élimination de l'art au profit de la vie, même si ces pièces sont conçues pour être jouées dans des contextes plus quotidiens qu'artistiques.

Pour en revenir aux *events* Fluxus tels qu'ils ont été montrés par George Maciunas et lors des festivals, ils ne sont pas aussi privés que ceux de Brecht. Les pièces Fluxus jouent d'un entre-deux assez équilibré entre le spectaculaire d'un travail artistique et les gestes du quotidien mis en scène dans ces *events*. L'aspect performatif des pièces Fluxus joue indéniablement sur la quotidienneté et la participation du spectateur à l'œuvre, mais laissent cependant plus de distance. Bien souvent, les pièces sont jouées dans des configurations scéniques (salles de concerts) ou théâtrales, et même si le spectateur est amené à participer à la pièce, comme par exemple dans *Paper Piece*²⁰⁹, il n'en reste pas moins spectateur/acteur.

Malgré la vision très ouverte et quotidienne de ces pièces développées par George Brecht, les *events* Fluxus seront, de façon générale, plus théâtraux et mis en scène. Nous pourrions dire qu'il y a un équilibre plus juste entre art et vie quotidienne. C'est donc bel et bien encore un intermédia

²⁰⁸ BRECHT (George), *L'imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Presses du réel, coll. l'écart absolu, 2002, p.114

²⁰⁹ *Event* de Benjamin Patterson, *Paper Piece* de 1960, dans lequel les performeurs envoient au public des bandes de papiers ou des feuilles, ou des journaux et qui s'amuse à les froisser, les déchirer, les regarder.

entre art et vie, entre quotidien et événementiel qui fait jour dans les pièces Fluxus. Les problématiques développées par George Brecht avec ses petites cartes d'*events* semblent quant à elles dépasser celles de Fluxus.

Cette vision d'un art Fluxus qui ne soit pas situé que dans le quotidien se retrouve aussi dans le texte de Hannah Higgins. Elle se pose la question de l'intérêt de Fluxus en tant que purs gestes du quotidien qui évinceraient toute dimension artistique (ce qui était à peu près le point de vue de Maciunas dans ses premiers manifestes). Higgins se demande s'il y a intérêt à considérer Fluxus en tant qu'art, et y répond à travers le texte d'une historienne de l'art :

Dans son livre *What Is Art For?* L'historienne de l'art darwinienne Ellen Dissanayake affirme que la production de l'art est un impératif biologique universel, comme le langage, et bien qu'il diffère du langage à la fois dans sa forme et sa fonction. L'art produit par tous les peuples est "spécial", estime-t-elle, même si ces peuples n'ont aucune notion de grand art (tel que fait par les artistes). Dissanayake explore trois caractéristiques d'un art qui transcende à la fois les normes culturelles et la pratique individuelle : toutes les sociétés produisent de l'art ; les institutions d'art sont essentielles à l'ordre social ; et l'art est une forme d'engagement entre les gens psychologiquement, psychiquement et intellectuellement agréable. Ses découvertes nous aident à comprendre les *Fluxus Experiences* en tant qu'art²¹⁰.

L'engagement social de Fluxus (de façon générale, c'est-à-dire en excluant les vellétés d'engagement révolutionnaire des travaux de Maciunas et Flynt) ne peut être séparé de sa forme artistique qui, en utilisant les expériences quotidiennes *en tant qu'art* grâce à l'*event*, nous propose une expérience qui semble avoir une qualité particulière, que n'aurait pas le quotidien.

Les *Fluxkits* et les *Events* font apparaître la réalité ordinaire comme spéciale à travers des occasions et des objets à la fois dans et hors des situations esthétiques appelées art. Bien que ces travaux fonctionnent occasionnellement comme de l'art dans un sens relativement traditionnel (on les voit dans des musées et sont performés dans des salles de concerts), les artistes Fluxus à New York, travaillant dans un contexte artistique qui privilégiait l'abstraction picturale, ont clairement récolté quelque chose d'autre. Plutôt que de communiquer de façon abstraite leur propre monde émotionnel, les artistes Fluxus ont dirigé l'attention de leur audience aux matières quotidiennes concrètes – abordant la méta-réalité esthétique dans le sens le plus large²¹¹.

Plutôt que de parler de leur propre monde d'artiste qui serait hors de la vie, Fluxus s'est tourné vers le quotidien des spectateurs en tant que matériau artistique, et ainsi ont souhaité l'engager dans leurs travaux. C'est à travers l'art et surtout de façon plus claire dans la performance, que Fluxus rejoint

²¹⁰ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 61

²¹¹ *Ibid.*, p.62

le spectateur à s'engager plus pleinement dans son quotidien par un travail de renouvellement des gestes vus lors des performances. Ces artistes voulaient faire apparaître chaque aspect particulier de l'existence et du quotidien de façon plus claire et plus consciente. Pour cela, la dimension artistique est toujours présente chez Fluxus, mais elle permet de mettre en valeur le quotidien et la vie. C'est la fameuse phrase de Filliou : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. »

I.2.5.C) Le multisensoriel de Fluxus entre cognition et sensation

Dans tous les cas, même si les festivals Fluxus se passaient souvent dans des contextes plus musicaux et leurs œuvres étaient reconnues par des amateurs d'arts visuels, ces artistes, individuellement, faisaient chacun de leur côté des œuvres tirées du quotidien à voir, à toucher, à entendre etc. Leurs partitions en témoignent très bien, depuis le feu de bois ou le lâcher de papillon de La Monte Young, jusqu'au partage de salade ou aux performances avec des graines d'Alison Knowles, en passant bien sûr par la *Finger Box* de Ay-o, les *Festum Fluxorum*, *Flux-wedding* et toutes autres formes de performances-repas. Même les plus centrées sur la vue donnent à ressentir autre chose. Par exemple, lorsque Michael Nyman parle à George Brecht de la musicalité de ses *events*, sa réponse est sans appel :

Michael Nyman : Tu as dit qu'en Angleterre tu es plus connu comme compositeur que comme artiste. (...) *Water Yam* est évidemment le centre de cette concentration musicale. Certaines des cartes de cette boîte sont des partitions auto-évidentes pour des performances musicales. (...) Avais-tu conscience de cela ? As-tu eu conscience de cela ? As-tu conçu ces *events* pour encapsuler certaines "vérités" générales à propos des performances musicales ?

George Brecht : Non pas que ça ait été un aspect spécial de celles-ci, ou que ça ait été plus important que les autres²¹².

Higgins prend l'exemple de travaux comme *Blink*²¹³ créé par George Brecht en collaboration avec Charlotte Moorman et Robert Watts, dans lequel, on voit les deux artistes (Moorman et Brecht) dont le corps a été peint, puis en dessous en grosses lettres rouges le mot BLINK, puis encore plus bas, des ciseaux qui s'ouvrent de plus en plus. En regardant ce travail, nous ressentons le même frisson, le même malaise qu'à la vue du film *Un chien andalou* de Buñuel, c'est comme si des ciseaux coupaient nos paupières pour nous permettre de voir. Comme si chaque coup de ciseaux nous faisait mal et nous montrait ce que notre regard produit sur ce que l'on voit : il l'analyse, il le

²¹² Brecht (George), NYMAN (Michael), *An Interview with George Brecht*, dans BRECHT (George), catalogue, *Works from 1959-73*, Londres, Gagosian Gallery, 2004, p.46

²¹³ Voir la reproduction sur le site du MOMA : <https://www.moma.org/collection/works/128036>

découpe en petites parties. Ces personnes se tiennent dans une position qui semble suggérer un intérêt l'un pour l'autre, ce que les ciseaux semblent ensuite revenir découper. Il suffit que l'on cligne des yeux et voilà que ce que l'on croyait être donné, ce lien entre deux personnes semble aussitôt incisé. Dans tous les cas, ces travaux montrent que lorsque les artistes Fluxus n'utilisent pas directement d'autres médiums que visuels, il y a toujours une qualité sensorielle, quasi-tactile de l'œuvre, comme si on la sentait en la voyant.

Higgins enfonce le clou :

Les ciseaux en bas du mot BLINK invoquent le sens du toucher. S'ouvrant de droite à gauche, comme s'ils étaient déplacés par une main invisible. Ils semblent avoir été imprimés à partir des choses dont ils sont faits, leur encre argent qui brillent comme de l'acier poli. Ces objets quotidiens, ils semblent néanmoins intéressants à utiliser, costauds, utiles, et froids au toucher. En ce sens, ils contrastent catégoriquement avec leur fond jaune brillant. Ils ne sont pas une partie implicite d'un contexte plus large, une machine à coudre ou une usine, par exemple, qui pourrait les faire sembler réels dans l'espace falsifié de la toile. Au lieu de ça, ils passent simplement au-dessus du champ jaune indéterminé²¹⁴.

Dans cette première analyse, nous voyons tout le brio du livre de Higgins. Elle ne fait pas du tout une analyse visuelle, mais réellement et pleinement sensuelle de l'œuvre des trois comparses/artistes. Elle nous parle de l'imaginaire qui accompagne inévitablement la vue de ces affiches : les ciseaux semblent avoir été ouverts par une main invisible, ils sont brillants comme de l'acier, ils sont costauds mais semblent froids au toucher. Ils semblent flotter dans un jaune infini, comme s'ils étaient abstraits de tout contexte. Ainsi, parlant d'une image qui génère tant d'impressions à toucher ou à sentir, Higgins cherche à nous montrer qu'elle appartient à une catégorie particulière :

C'est une image haptique, qui appartient à un "système de perception basé sur les valeurs de contact", ou de toucher. Les images haptiques tendent à apparaître dans un espace restreint et suggèrent le toucher en accentuant les textures de surface, ou les contours des choses. Les images en *trompe l'œil* sont haptiques en ce sens. Le besoin de toucher rend la rencontre troublante, et spécialement dans les musées. Dans le cas de *Blink*, la réalité de remplacement des ciseaux représentés créent un Flicker avec l'étrange sensation qu'ils sont imprimés sur les matériaux dont les vrais ciseaux sont faits. En invitant le spectateur à regarder de plus près, à toucher et à imaginer l'objet comme réellement présenté au-lieu d'être représenté, *Blink* offre une expérience multi-sensorielle²¹⁵.

Bien que *Blink* soit imprimé dans un médium à la base essentiellement visuel, cette œuvre semble tout faire pour nous extirper de l'œil et nous pousser à avoir envie de la toucher, à nous imaginer la froideur de ces ciseaux, dont le gris acier dénote avec la chaleur du jaune. Ainsi, *Blink* crée une

²¹⁴ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 28

²¹⁵ *Ibid.*

image haptique, qui est visuelle mais en appelle à d'autres sens. Elle montre la voie aux expériences multi-sensorielles qui seront l'apanage des boîtes Fluxus.

Mettant en jeu l'expérience du corps dans le processus de réception de l'œuvre, et en écrémant tout doucement toutes les idées reçues sur celle-ci (l'œil idéalisée, la vision désincarnée, la réception objective), Hannah Higgins permet de faire ressortir le corps vivant et dynamique du spectateur dans le processus multisensoriel d'expérience du travail artistique, et surtout celui de Fluxus. Higgins nous dit : « Notre corps, loin de nous limiter dans notre rencontre avec le monde, nous donne accès simultanément à ce que nos sens perçoivent et ce qui nous lie à l'univers tout entier des perceptions humaines²¹⁶. »

Cette façon de décrire la perception humaine comme étant profondément ancrée dans le corps est clairement proche de la *phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. Ce dernier part du besoin qu'a la philosophie d'étudier le monde des phénomènes, c'est-à-dire se concentrer sur l'expérience vécue, plutôt que de poser l'existence des entités idéales « sujet » et « objet » dont nous ne pouvons pas faire l'expérience. Il décrit donc la phénoménologie comme une science qui ne s'intéresse qu'à une perception incorporée, incarnée. Il dit très simplement : « Toute perception extérieure est immédiatement synonyme d'une certaine perception de mon corps comme toute perception de mon corps s'explicite dans le langage de la perception extérieure²¹⁷. » Le corps et la perception ne peuvent se détacher l'un de l'autre et le corps influence les sens autant qu'ils influencent le corps.

Higgins voit, dans cette incarnation de la perception, la façon dont les œuvres Fluxus deviennent des outils vers un savoir acquis par l'expérience perceptuelle et donc incorporé directement par le regardeur ou bien le spectateur :

Je crois que le but ultime de Fluxus se trouve précisément dans cette tâche : former de multiples sentiers vers un "savoir ontologique" et l'expansion des "données de l'expérience humaine." Levin décrit cette expansion comme le fait de devenir "plus pleinement humain," ce qui, loin d'être prédit par aucune notion de savoir universel humain, est richement déterminé par une croyance dans l'unique signification des expériences particulières²¹⁸.

C'est réellement le but des philosophies pragmatiques et aussi de la phénoménologie de la perception que d'avoir permis de montrer que seules les expériences particulières pouvaient devenir signifiantes et recomposer une nouvelle croyance en ce que nous ressentons. Higgins montre que Fluxus n'est qu'un enfant de ces pensées, mais qu'ils ont réussi à le rendre concret à travers des

²¹⁶ *Ibid.*, p. 38

²¹⁷ MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 239

²¹⁸ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 38

œuvres-outils que seule l'expérience permettait d'activer. L'expérience de ces pièces ne se situe pas dans une compréhension ou une analyse du travail, mais il faut les voir comme des outils nous permettant de devenir "plus pleinement humains".

Nous voyons à nouveau poindre cette « sensation d'intégrité et de plénitude » que nous avons déjà vu dans le rapport de Fluxus au jeu. C'est encore et toujours dans cette zone intermédiaire entre nous et le monde, entre sujet et objet que semblent se situer les pièces Fluxus ; dans ce que Levin, qu'elle cite, décrit comme un « savoir ontologique ».

Le critique d'art spécialiste de Fluxus Henry Martin lie la qualité expérientielle de Fluxus à la "recherche implacable" sur les relations entre sentir et savoir qui "contribue[nt] à une sensation d'intégrité et de plénitude," une qualité qui est à la base de Fluxus. La phrase de Martin résonne à travers les mots de John Dewey, qui a décrit les mécanismes de cette sensibilité esthétique intégrée : "Dans l'art vu comme expérience, la réalité et la possibilité ou idéalité, le nouveau et l'ancien, le matériau objectif et la réponse personnelle, la surface et la profondeur, le sensible et le sensé, sont intégrés en une expérience au sein de laquelle ils sont tous transfigurés par rapport au sens qui est le leur quand ils sont segmentés par la réflexion.²¹⁹" L'expérience esthétique, en résumé, se déroule dans un espace intermédiaire entre les opposés apparent, ceux dont Dewey parle²²⁰.

Les travaux Fluxus nous semblent bien faire partie de cette expérience esthétique que décrit Dewey. Ils amènent une sensation d'intégrité et mélangent cognition et sensation. Ces œuvres semblent faire la part belle à une expérience qui ne se situe ni à l'intérieur ni à l'extérieur. Ce sont donc peut-être les philosophies pragmatiques de William James, et à sa suite John Dewey, qui peuvent être les plus aptes à décrire ces expériences quotidiennes et la façon dont elles se retrouvent dans l'art.

I.2.5.D) Fluxus et le pragmatisme

L'histoire de cette philosophie commence au début du vingtième siècle avec l'opposition entre empirisme et idéalisme, qui faisait rage sans trouver réellement d'entre-deux, ou plus exactement de troisième terme. À cela, William James réponds clairement :

Je donne à ma conception du monde le nom d' "empirisme radical". L'empirisme, on le sait, est le contraire du rationalisme. Le rationalisme tend à mettre l'accent sur les universaux et à faire passer les tous avant les parties, dans l'ordre de la logique comme dans celui de l'être. L'empirisme, au contraire, fait porter l'explication sur la partie, l'élément, l'individu, et traite tout comme une collection et l'universel comme une abstraction. Ma description des choses commence donc avec les parties et fait du tout un être de second ordre. C'est par essence une philosophie en mosaïque, une philosophie des faits pluriels comme celle de Hume et de ses descendants (...). Mais elle diffère de l'empirisme humien sur un point particulier

²¹⁹ DEWEY (John), *L'art comme expérience* (1ère parution 1934), Pau, Farrago, 2005, p.343

²²⁰ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, pp. 32-33

qui lui fait ajouter l'épithète de "radical".

Pour être radical, un empirisme ne doit admettre dans ses constructions aucun élément dont on ne fait pas directement l'expérience, et n'en exclure aucun élément dont on fait directement l'expérience. Pour une telle philosophie, *les relations qui relient les expériences doivent elles-mêmes être des relations dont on fait l'expérience, et toute relation, de quelque type qu'elle soit, dont on fait l'expérience, doit être considérée comme aussi "réelle" que n'importe quoi d'autre dans le système*²²¹.

L'idéalisme de Platon (les idées sont des formes parfaites qui se modèlent sur le réel), repris par le rationalisme cartésien, a amené, nous dit James, à toujours privilégier les concepts et les mouvements généraux, à créer un modèle global et cohérent du monde. L'empirisme, lui, semble faire l'inverse. Il privilégie la pensée construite par l'expérience d'un seul individu. Cette philosophie ne peut donc être que fragmentaire.

James souhaite aller jusqu'au bout et construire une philosophie dans laquelle il soit impossible de parler de ce dont on ne fait pas l'expérience avec son corps. Ainsi, cette philosophie se pose en totale opposition avec l'idéalisme, et semble différer légèrement de l'empirisme classique, qui se base encore sur des préjugés d'un lointain idéalisme. L'empirisme voit par exemple encore une différence entre la pensée que nous produisons en nous et l'expérience que nous faisons du monde. Pour l'empirisme radical, ce n'est plus le cas. Même les liens entre les idées proviennent de notre expérience, ils sont modelés par ceux-ci. Il n'est donc plus possible de séparer le raisonnement et l'expérience que l'on fait du monde.

À la source de tous ces débats, il y a le champ de la conscience. Celui-ci a bien souvent été vu comme une entité située dans le sujet. À travers son corps, le sujet devait tenter de connaître le monde extérieur à lui, celui des objets. Le point de vue très simple de William James est qu'il n'y a plus à faire cette différence ancienne entre sujet et objet, mais c'est l'expérience pure que chacun fait du monde qui doit primer dans notre description de la réalité et prendre la place du couple antagoniste sujet/objet. Devant un parterre de psychologues, James revient sur cette vision du champ de conscience comme n'étant que lié à l'expérience.

Prenons la perception extérieure, la sensation directe que nous donnent par exemple les murs de cette salle. Peut-on ici dire que le psychique et le physique sont absolument hétérogènes ? Au contraire, ils sont si peu hétérogènes que si nous nous plaçons au point de vue du sens commun, si nous faisons abstraction de toutes les inventions explicatives, des molécules et des ondulations éthérées, par exemple, qui au fond sont des entités métaphysiques, si, en un mot, nous prenons la réalité naïvement et telle qu'elle nous est donnée tout d'abord – cette réalité sensible d'où dépendent nos intérêts vitaux, et sur laquelle se portent nos actions - , eh bien, cette réalité sensible et la sensation que nous en avons sont, au moment où la

²²¹ JAMES (William), *Essais d'empirisme radical*, traduction et compilation de conférences données entre 1904 et 1905, Paris, Flammarion, 2007, pp. 58-59

sensation se produit, absolument identiques l'une à l'autre²²².

Dans cet exemple, James montre bien que les murs d'une salle, si nous enlevons toutes les constructions intellectuelles idéalistes que nous y rattachons, sont en fait la simple et pure perception que nous en avons. Il est donc impossible de séparer la chose "mur de cette salle" que nous percevons de son idée. La sensation et l'idée sont intrinsèquement de la même substance. Il conclue ensuite sur son point de vue philosophique plus large :

La réalité est l'aperception même. Les mots "murs de cette salle" ne signifient que cette blancheur fraîche et sonore qui nous entoure, coupée par ces fenêtres, bornée par ces lignes et ces angles. Le physique ici n'a pas d'autre contenu que le psychique. Le sujet et l'objet se confondent²²³.

Lorsque l'idée et l'expérience d'une chose se confondent, cela remet en cause la séparation sujet/objet qui était à la base de la plupart des philosophies occidentales. La réalité n'est que l'aperception, c'est-à-dire la façon dont notre conscience traite les percepts.

Pour James, la fermeture de cette scission se situe dans les expériences que nous faisons du monde. Il semble que l'expérience que j'ai d'un objet actuellement entre mes mains, n'ait pas plus de réalité dans ma perception que le souvenir, mais qu'ils soient simplement liés par des relations différentes.

Il est vrai que nous opposons habituellement nos images intérieures aux objets, et que nous les considérons comme de petites copies, comme des calques ou doubles, affaiblis, de ces derniers. C'est qu'un objet présent a une vivacité et une netteté supérieure à celle de l'image. Il lui fait ainsi contraste ; et pour me servir de l'excellent mot de Taine, il lui sert de *réducteur*. Quand les deux sont présents ensemble, l'objet prend le premier plan et l'image "recule", devient une chose "absente". Mais cet objet présent, qu'est-il en lui-même ? De quelle étoffe est-il fait ? De la même étoffe que l'image. Il est fait de *sensations* ; il est chose perçue. Son être est d'être perçu, et lui et l'image sont génétiquement homogène²²⁴.

Toujours à partir d'un exemple (nous sentons bien ici le pragmatisme avant l'heure), James montre que l'objet que l'on tient en main, si l'on enlève tout préjugé qui parasiterait notre expérience, semble avoir une force supérieure au souvenir, mais être pourtant fait de la même substance : celle de la sensation. Lorsque nous pensons à un objet, ou bien lorsque nous touchons concrètement un objet, les sensations sont semblables. La seule chose qui les différencie est que le souvenir semble moins vivace que l'expérience concrète. Par le biais de cet exemple, la différence entre d'un côté l'expérience directe que l'on fait du monde, la sensation, et de l'autre, l'expérience rétrospective d'un

²²² *Ibid.*, pp. 161-162

²²³ *Ibid.*, p. 162

²²⁴ *Ibid.*, p. 163

objet rencontré, la représentation, devient quasi nulle. Seules les liaisons entre ces percepts semblent différents.

Cependant, le propos de James semble encore abscons. Nous ne sentons toujours pas pour quelle raison il y aurait une différence d'intensité entre le souvenir et l'expérience d'un objet, si ceux-ci sont faits de la même étoffe. Il tente de creuser plus profondément son idée :

L'immense importance, pour la vie humaine, de cette sorte de connaissance tient dans le fait qu'une expérience qui en connaît une autre peut figurer comme sa *représentante*, non pas en un sens "épistémologique" quasi-miraculeux, mais au sens pratique et précis de *substitut* dans différentes opérations, parfois physiques et parfois mentales, qui nous mènent à ses associés et à ses conséquences²²⁵.

Les mots de James nous montrent comment le souvenir d'une expérience peut agir comme une re-présentation d'une expérience vécue et nous permettrait de la manipuler bien plus facilement. Il est donc possible de prévoir beaucoup plus facilement le comportement de ce qui nous est extérieur lorsqu'une expérience similaire se représentera concrètement à nous :

« En expérimentant sur nos idées de la réalité, nous pouvons nous épargner la peine d'expérimenter sur les expériences réelles que chacune d'elle désigne. Les idées forment des systèmes reliés, correspondant point par point aux systèmes que forment les réalités ; et en permettant à un terme idéal de convoquer ses associés systématiquement, nous pouvons être conduits jusqu'à un terme ultime auquel aurait conduit le terme réel correspondant si nous avions opéré sur le monde réel²²⁶. »

Ainsi, l'expérience concrète que nous faisons du monde n'est pas différente de l'idée d'une chose lorsque nous y réfléchissons ensuite. Les idées, c'est-à-dire la représentation d'une expérience, sont plus ductiles et plus rapides, bien qu'elles soient moins fortes. Elles nous permettent plus facilement d'en voir l'issue.

Les liens entre les expériences que je fais actuellement du monde sont mécaniques, et les liens entre mes souvenirs sont des liens de causalité qui apparaissent diaphanes, ce sont des liens *représentés*. Les liaisons des souvenirs sont légères, rapides, vont d'un point *a* à un point *z*, alors que les expériences du monde que nous faisons en direct sont lourdes, lentes et demandent une certaine patience. C'est aussi la raison pour laquelle il est souvent bien plus facile de se rapporter à une rêverie imaginaire, ou bien à une image idéologique du monde, plutôt qu'à une présence ici et maintenant.

Pour revenir à notre sujet, les œuvres Fluxus se présentent à nous comme de réels intermédiats entre expérience directe et expérience représentée. Leur concentration sur la matière, sur le multi-sensoriel apparaît contradictoire, soit avec leurs dimensions imaginaires et

²²⁵ *Ibid.*, p. 69

²²⁶ *Ibid.*

fantasmagiques - comme l'*Orifice Flux Plugs* de Larry Miller, ou bien la *Lick Piece* de Benjamin Patterson. -, soit avec leur proximité avec les jeux, qui nous en rappellent la légèreté et la suspension de l'habituel. Ils jouent sur nous comme des expériences pures qui chargent de l'aura et de la légèreté des souvenirs ou du raisonnement, les lourdes et contraignantes expériences directes du quotidien.

I.2.5.E) L'art Fluxus comme expérience : mettre le focus

Un des premiers personnages à avoir compris l'intérêt profond de l'art en tant que mise en application de cet empirisme radical, et qui était élève de William James, c'est John Dewey. James avait, à la base, voulu embrasser la carrière de peintre, mais était resté assez peu volubile concernant la théorie esthétique, « convaincu qu'il était que ses principes formels abstraits et ses définitions discursives étaient condamnées à passer à côté (et tendaient même à obscurcir) des subtilités ineffables de l'art²²⁷ ».

Dans tous les cas, celui qui a réellement souhaité explorer cet empirisme radical appliqué à l'art, c'est Dewey dans son livre *L'Art comme expérience*. Il faut voir que nombre d'artistes de ou autour de Fluxus avaient lu ce livre et on en retrouve aussi des citations explicites dans les journaux de John Cage. Dans tous les cas, la pensée de Dewey part du pragmatisme de James, pour l'appliquer à l'expérience esthétique, et donc ramène l'œuvre d'art à la praxis du quotidien. La pratique de la vie courante est à la base de tout le courant de pensée pragmatique. C'est par l'expérience que l'on connaît le monde, c'est de celle-ci dont doit parler la philosophie.

Dewey commence par une analyse des objets esthétiques, qui sont, par définition, abstraits de la réalité dans laquelle vivent ceux qui les regardent :

Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique. L'art est alors relégué dans un monde à part, où il est coupé de cette association avec les matériaux et les objectifs de toute une autre forme d'effort, de souffrance, de réussite²²⁸.

Pour ôter cette opacité qui entoure les œuvres d'art et qui les coupent de leur public, Dewey se propose d'enraciner l'expérience esthétique dans le quotidien, d'effacer la différence entre les grandes expériences transcendantes de l'art et l'expérience simple du quotidien :

Une première tâche s'impose donc à celui qui entreprend d'écrire sur la philosophie des beaux-arts. Il

²²⁷ SHUSTERMAN (Richard), préface de DEWEY (John), *L'art comme expérience* (1ère parution 1934), Pau, Farrago, 2005, p.8

²²⁸ DEWEY (John), *L'art comme expérience* (1ère parution 1934), Pau, Farrago, 2005, p. 21-22

s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience²²⁹.

Les événements du quotidien font partie de l'expérience du spectateur, se couper de cela revient à mettre le spectateur à distance de l'œuvre que l'on produit.

C'est une esthétique des objets artistiques pris dans le quotidien, dans l'expérience commune à toutes les personnes partageant une culture, dont parle Dewey. Cependant, pour les êtres humains, toutes les expériences ne se valent pas :

Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence. Dans des conditions de résistance et de conflit, des aspects et des éléments du moi et du monde impliqués dans cette interaction enrichissent l'expérience d'émotions et d'idées, de sorte qu'une intention consciente en émerge. Il arrive souvent, toutefois, que l'expérience soit rudimentaire. Il est des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer *une* expérience. Il y a dévoiement et dispersion ; il n'y a pas adéquation entre, d'une part ce que nous observons et ce que nous pensons, et d'autre part ce que nous désirons et ce que nous obtenons. Nous nous attelons à la tâche puis l'abandonnons ; nous commençons puis nous arrêtons, non pas parce que l'expérience est arrivée au terme visé lorsqu'elle avait été entreprise mais à cause d'interruptions diverses ou d'une léthargie intérieure.

À la différence de ce type d'expérience, nous vivons *une* expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences. Il peut s'agir d'un travail quelconque que l'on termine de façon satisfaisante ; d'un problème que l'on résout ; d'un jeu que l'on poursuit jusqu'au bout ; d'une situation quelle qu'elle soit (dégustation d'un repas, jeu d'échecs, conversation, rédaction d'un ouvrage, ou participation à une campagne électorale) qui est conclue si harmonieusement que son terme est un parachèvement et non une cessation. Une telle expérience forme un tout ; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'*une* expérience²³⁰.

L'œuvre d'art en cristallisant *une* expérience devient notable dans l'existence de la personne qui la vit. Par exemple, faire l'expérience d'un *event* n'a rien à voir avec l'action réalisée tous les jours. L'*event* Fluxus pose un temps de la performance et une mise en scène qui le place en tant qu'élément unique, comme nous l'avons vu avec la salade d'Alison Knowles. Elle est totalement différente de l'événement *Faire une salade* pris dans le flux du quotidien, qui semblera moins signifiant et auquel on fera, en général, moins attention.

²²⁹ *Ibid.*, p. 22

²³⁰ *Ibid.*, p. 59

Lorsqu'on réalise un geste dans le quotidien qui n'est pas un *event*, on aura tendance à ne pas lui accorder d'importance, à le réaliser rapidement sans y faire attention. Ainsi lorsqu'on mange un sandwich ou une salade habituellement, il semble qu'« il n'y a pas adéquation entre, d'une part ce que nous observons et ce que nous pensons, et d'autre part ce que nous désirons et ce que nous obtenons. » Nous ne faisons pas attention, nous n'observons et ne pensons pas à l'action que nous faisons. Habituellement, on pense à autre chose : on ne se rend plus compte de la mastication, du goût de chaque élément séparé, on n'est plus présent à ce qu'on fait. Ainsi, se crée par des « interruptions diverses ou une léthargie intérieure », une expérience qui ne sera que rudimentaire.

À l'opposé, la réalisation d'un ou plusieurs *events*, même lorsque ceux-ci demandent de faire un geste quotidien, amène à s'extirper des interruptions de la pensée pour concentrer notre attention sur ce geste. L'action quotidienne « est conclue si harmonieusement que son terme est un parachèvement et non une cessation ». Il apparaît donc une conclusion bien plus profonde, alors qu'habituellement, ces expériences sont mises sous silence par notre besoin intérieur à fuir ces commodités.

Il se révèle ici, et par le biais des travaux presque-quotidiens de *Fluxus*, un des aspects importants de leur action : c'est notre présence aux événements, notre conscience de ce que l'on fait qui détermine l'importance de notre action. C'est notre propre subjectivité qui révèle, à travers ces travaux, la frontière de l'*event* et de l'action quotidienne. Notre perception influe sur les événements objectifs du monde, lorsqu'on prend le temps de créer une complétude entre ce que nous faisons et ce que nous pensons. Cette salade avalée à midi avant de repartir aussitôt, rendra mon expérience inaboutie, alors que simplement prendre le temps de me concentrer dessus lors d'un *event Fluxus*, me révélera des aspects inattendus de cette action.

Avec les *events Fluxus*, nous retrouvons un intermédia entre expérience vécue et imaginaire. Dewey nous dit quelque chose d'assez proche concernant l'art comme expérience : « L'expérience esthétique est une expérience imaginative. Ce fait, associé à une idée fautive de la nature de l'imagination, a contribué à masquer le fait plus général que toute expérience *consciente* recèle à quelque degré une qualité imaginative²³¹. » Ainsi, dans toute expérience consciente, notre imaginaire est présent. Que nous regardions un tableau de grands maîtres ou bien que nous fassions la vaisselle, nous imaginons autant que nous sentons.

La perception ainsi que la conscience ne sont pas coupées de notre imaginaire : « si toute expérience s'enracine dans l'interaction de la créature vivante avec son environnement, elle ne

²³¹ *Ibid.*, p. 317

devient consciente et ne forme la matière d'une perception que quand elle se charge de significations dérivées d'expériences antérieures²³². » Lorsqu'on regarde une œuvre d'art, nous la voyons avec les significations d'expériences antérieures (artistiques et quotidiennes). Notre imaginaire ne provient donc pas d'un abstrait artistique ou d'une création pure, mais surtout de notre quotidien.

Tenant compte de cela, les performances et les petits objets *Fluxus* ne font que révéler la concentration nécessaire à transformer tout événement du quotidien en *event* artistique, et que cet événement devienne véritablement *une* expérience. Il reste qu'avec *Fluxus* c'est toujours un inframince²³³ qui sépare l'expérience du quotidien de l'expérience aboutie et accomplie. Il n'y a que notre regard, notre subjectivité sur l'événement qui crée sa profondeur, sa vitalité. Ce que Dewey appelle *l'expérience* : « L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle *est* véritablement expérience est une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie commerce actif et alerte avec le monde²³⁴. » Ce n'est donc pas un enfermement imaginaire dont nous parle Dewey, mais plutôt une façon de questionner avec notre imaginaire le monde qui nous entoure.

L'harmonie de L'expérience pourrait être atteinte, pour lui, dans une œuvre qui ne se couperait pas du monde extérieur, mais qui jouerait avec les relations que le spectateur entretient avec cet extérieur :

À son plus haut degré, elle est synonyme d'interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements. Au lieu de signifier l'abandon au caprice et au désordre, elle fournit l'unique manifestation d'une stabilité qui n'est pas stagnation mais mouvement rythmé et évolution. Parce que l'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, elle est la forme embryonnaire de l'art. Même dans ses formes rudimentaires, elle contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique²³⁵.

Ainsi, ce mouvement harmonique de l'être dans le monde qui n'est ni enfermement imaginaire, ni recherche forcenée d'une objectivité, est la composante de la recherche que fait tout être humain confronté au monde. L'œuvre d'art ne fait qu'en montrer un modèle miniature, qui permet au spectateur de continuer ce travail dans son quotidien.

²³² *Ibid.*

²³³ Nous faisons référence au concept de Marcel Duchamp. Ce dernier a désigné l'inframince comme une espace infiniment fin qui sépare différents domaines de l'existence, ou bien un intervalle à la limite du perceptible entre des événements. Par exemple, la différence de statut entre la pelle à neige de *In Advance of the broken Arm* et une pelle à neige telle que l'on peut avoir dans son garage est un inframince. Cela est d'autant plus valable, dans notre remarque, concernant Fluxus puisqu'ils ont encore réduit l'épaisseur de la différence entre art et vie dans les *events* dont nous parlons ici.

²³⁴ *Ibid.*, p. 39, également cité en partie par Higgins, préface, p. XIV

²³⁵ *Ibid.*

On retrouve quasiment les mots de Hannah Higgins, c'est ce « commerce actif et alerte avec le monde » que semblent provoquer les pièces Fluxus. Nous ne sommes plus tournés seulement vers le reste du monde, ou bien prisonniers de nos sensations et de nos fantasmes. Nous sommes dans cet interstice qu'est l'expérience pure, où chaque action du quotidien peut se révéler comme *une* expérience, si on se concentre profondément dessus et qu'on tente de modifier la conscience que nous avons de réaliser cet événement.

I.2.5.F) Fluxus, un art démocratique ?

Higgins, dans son livre, voit les pièces Fluxus comme des outils à élever nos consciences. C'est aussi tout le propos de Dewey, qui était fervent démocrate. Il fait, à la fin de son ouvrage, un plaidoyer pour un art qui permettrait, à travers la prise en compte des expériences quotidiennes des spectateurs, d'élever les consciences d'un peuple, de permettre à tout un chacun de devenir plus conscient de son impact sur son environnement et pouvoir faire régner une certaine harmonie, trouver des formes de relations pacifiées, et non-contraignantes. « L'art est un mode de prédiction qui ne se trouve pas dans les graphiques et les statistiques, et il suggère des possibilités de relations humaines qui n'ont pas à être fondées sur la règle ou le précepte, l'exhortation ou la contrainte²³⁶. » L'art, pour Dewey, permet de faire une expérience signifiante du monde et de la relation que le spectateur entretient avec les autres et avec le monde extérieur à lui. En faisant cela, il permet de créer une expérience harmonique entre notre imaginaire et le monde extérieur, qui nous fait voir que l'on peut trouver des relations non-contraignantes à l'autre, et cela sans passer par des calculs et des rationalisations. Plutôt que d'exhorter et d'obliger, l'art peut améliorer notre confiance dans la relation entre nous et les autres, en une expérience signifiante que nous aurons eu l'impression de comprendre nous-mêmes.

Il semble que cette vision est très proche de celle développée par Higgins lorsqu'elle cherche dans les objets Fluxus des « outils qui nous permettent de créer nos propres expériences significatives. Ils sont (à des degrés plus ou moins grands) fondamentalement démocratiques en ce sens²³⁷. » Même si Higgins ramène ces *Fluxus Experiences* vers le champ de l'idéal démocratique, c'est bel et bien la possibilité de relations humaines non fondées sur la contrainte qui peut sembler ici être le point central des travaux Fluxus.

Ainsi, de façon plus globale, Fluxus est devenu un lieu pour une certaine forme de *res-publica*, de chose publique, qui mette en scène la relation quotidienne de l'individu au monde et à

²³⁶ *Ibid.*, p. 399

²³⁷ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 207

l'autre sur un terrain d'expérience et d'innovation qui serait débarrassé du poids échu au terrain expérimental des idéologies et surtout politiques, tout en lui donnant, à travers l'aspect performatif du travail Fluxus un possible champ d'expérimentation concret, que n'avaient pas les philosophies politiques. Arrivé à ce point de l'analyse, il semble important de comprendre un peu mieux la concrétude des travaux Fluxus et ce en quoi ils semblent se différencier des travaux empreints d'idéal démocratique que Dewey souhaite faire éclore.

I.2.6) Le concrétisme de Maciunas comme philosophie Fluxus

I.2.6.A) Maciunas et son approximation du réel

Même si Hannah Higgins, dans son livre, ne souhaite pas le nommer directement, le terme qui regroupe le mieux cette volonté d'expérience première et quotidienne, pourtant vécue *comme* art et qui permet de rejouer les relations sociales traditionnelles, est bien le terme de concrétisme que Maciunas a souvent utilisé :

Les matériaux Fluxus sont précisément utiles dans un tel sens émancipatoire – non pas parce qu'ils construisent des idéologies politiques mais plutôt parce qu'ils fournissent des contextes Fluxus (le Fluxkit et l'Event) pour des expériences premières. En offrant des opportunités d'augmenter ses savoirs à travers des moyens multisensoriels et performatifs, Fluxus a des implications politiques dans un sens non fixé et non assigné, voire même anarchique. (Quelquefois, la compression de l'expérience, de la forme et du contenu partagés est appelé concrétisme, mais pour éviter la confusion avec la poésie concrète, je l'appellerais dorénavant "matérialisante"²³⁸.)

Bien que le début de sa phrase regroupe toutes nos préoccupations passées en un seul et même espace de texte, notre point de vue sera à l'opposé. Il nous semble que c'est la notion de concrétude, particulièrement importante chez Maciunas, qui est une base possible de toute l'action des œuvres Fluxus :

Les concrétistes, par opposition aux illusionnistes, préfèrent l'unité de forme et de contenu à leur séparation. Ils préfèrent le monde de la réalité concrète à l'abstraction artificielle de l'illusionnisme. Ainsi dans les arts plastiques par exemple, un concrétiste perçoit et exprime une tomate pourrie sans changer sa réalité ou sa forme. En fin de compte, la forme et l'expression demeurent identiques au contenu et à la perception – la réalité de la tomate rouge, plutôt qu'une image illusionniste²³⁹.

Avant ce texte, Maciunas se référait encore bien souvent au réalisme ou au concrétisme comme deux termes quasi-échangeables, ce qui montre encore une hésitation quant à la portée philosophique de l'utilisation du mot concret. Ce dernier terme se rapproche bien plus de l'empirisme radical que la notion de réalisme. Le réalisme en philosophie est un concept qui sous-entend qu'il y aurait un réel extérieur à nous et qu'il nous faudrait tenter à tout prix, par le biais de notre raisonnement, de tenter de le connaître de la meilleure façon possible. Ce concept sous-entend donc une forte séparation entre le subjectif et l'objectif, qui est bien sûr totalement contradictoire avec la portée des travaux Fluxus.

²³⁸ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 58

²³⁹ MACIUNAS (George), *Néo-Dada dans la musique, le théâtre, la poésie et les beaux-arts* (écrit en 1962), dans FEUILLIE (Nicolas) – dir., *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 146

Hannah Higgins raconte un peu plus profondément l'histoire du rapport de Maciunas au concrétisme :

Un événement clé de cette évolution s'est déroulé le 9 juin 1962 à l'un des premiers concerts européens de Fluxus "Après John Cage", qui s'est tenu à Wuppertal, quand Arthur C. Caspari a lu à l'assemblée l'essai de Maciunas : *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*.

« Le texte décrit néo-dada comme n'étant pas nihiliste (comme l'avait interprété la presse américaine), mais comme étant positionné entre l'anti-art et le principe créateur, en particulier l'idée de concrétisme, qui signifie ici la fusion de l'art et la vie, la forme et le contenu²⁴⁰.

Dès le premier abord apparaissent clairement des divergences dans cette idée de concrétisme avec une quelconque forme de réalisme, et Fluxus est clairement plus proche de la pensée pragmatiste. La position d'intermédia des œuvres dites *concrètes*, entre l'anti-art et le principe créateur, entre la forme artistique et le contenu qu'elles véhiculent, nous montre une possibilité de syncrétisme prompt à générer un art très proche de la vie et des expériences quotidiennes. Hannah Higgins cite ensuite la classification que Maciunas fait des arts concrétistes :

Le Néo-Dada, son équivalent, ou ce qui paraît être Néo-Dada se manifeste dans de très larges champs de créativité. Il s'étend des arts du "temps" aux arts de l' "espace" ; ou plus précisément des arts littéraires (arts-du-temps) aux arts graphiques (arts-de-l'espace), en passant par la littérature graphique (arts-de-l'espace-temps), à la musique non graphique ou sans partition (arts-du-temps), en passant par la musique graphique (arts-du-temps-espace) et aux environnements (arts-de-l'espace), en passant par la musique théâtrale (arts-du-temps-espace). Il n'y a pas de frontières d'un extrême à l'autre. Beaucoup d'œuvres appartiennent à plusieurs catégories de même que beaucoup d'artistes créent des œuvres différentes dans chaque catégorie. Pourtant presque chaque catégorie et chaque artiste dépend du concept de *concrétisme* qui croît en intensité depuis le pseudo-concrétisme, le concrétisme superficiel, le concrétisme structurel, le concrétisme de méthode (systèmes aléatoires), jusqu'à l'extrême concrétisme se situant au-delà des limites de l'art, et par conséquent quelquefois qualifié d'anti-art ou de nihilisme artistique²⁴¹.

Cette classification semble montrer l'importance que donne Maciunas, dans sa pensée à la fusion entre les arts du temps et les arts de l'espace. De plus, bien loin de l'art réaliste tel qu'il nommait le travail Néo-Dada (à cette époque Fluxus était encore vu comme une forme de continuité de Dada), est une succession de nombreuses nuances différentes de concrétisme, qui part de l'art abstrait (le moins concret possible), jusqu'au nihilisme artistique (but avoué de Maciunas : détruire l'art et la différence entre l'artiste et le peuple).

²⁴⁰ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 167

²⁴¹ Nous utilisons ici la traduction de FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 145

Cette interpénétration entre les médiums artistiques (temporels et spatiaux), ainsi que la continuité des types d'art dans leur rapport au concrétisme semble pouvoir bien mieux décrire l'idée que se faisait Maciunas de ce qu'a été Fluxus. Higgins continue par nous décrire la vision néo-Dada de Fluxus :

La première idée de Maciunas d'un néo-Dada – spécifiquement en tant que modèle pour valider le travail d'artistes auparavant groupés autour de Cage et de Stockhausen – a mûri dans un environnement de réception allemand. Étant donné la vision standard de Dada comme un rejet de l'expressionnisme allemand, sa définition interdisciplinaire de néo-Dada pourrait aussi refléter un désir de se rapporter à Fluxus par la peinture abstraite. En 1962, donc, Maciunas fit l'association entre Fluxus et néo-dada ; cependant, ses projets politiques en relation avec le premier mouvement ne se formèrent pas. En 1963 le concrétisme de néo-dada prendra le pas sur la politisation de Fluxus²⁴².

La première vision de ce néo-Dada par Maciunas est clairement interdisciplinaire (entre la peinture moderne, les concerts baroques et les happenings). Cependant, il ne nous semble pas juste de voir le désir de Maciunas de se rapporter à la peinture abstraite. S'il établit une palette du concrétisme, c'est pour mieux montrer que Fluxus est à l'opposé de la peinture abstraite. Fluxus s'est justement constitué comme néo-Dada pour indiquer un rejet de l'expressionnisme abstrait, tout comme Dada a rejeté l'expressionnisme.

Au tournant 1962-1963, la vision de l'art Fluxus selon Maciunas change. Le nom de Fluxus est unanimement adopté et la politisation que veut en faire son *chairman* va croissante :

La période de conversion de Maciunas à l'idéologie que l'on voit dans les publications de 1963-64 (...) coïncide avec le baptême de Fluxus en 1962 et sa politisation entre ses mains un an plus tard. Comme observa l'artiste Fluxus Henry Flynt "Pour autant qu'au milieu 61, la préférence de Maciunas en art fut un modernisme raisonnable et académique ... [En 1963], Maciunas avait changé vers une position d'hostilité face à la culture respectable – sur une base de non-prétention radicale et [l'art radical] était supposé s'accorder avec la politique de gauche." Tandis que dans ses propositions "néo-dada", Maciunas mentionne de nombreuses formes d'art concret, comme la musique théâtrale et les environnements, cela n'aurait pas été cohérent avec sa plus tardive "hostilité envers la culture respectable", ses perspectives ultérieures ont été illustrées par des pièces et des *events* de petites dimensions. Ainsi en 1962 l'utilisation du terme néo-dada par Maciunas, bien qu'il ait pu avoir des implications politiques, n'était pas de façon première politique mais philosophique, alignant Fluxus avec le concrétisme artistique et l'anti-expressionnisme, ainsi qu'avec le changement historique de l'expressionnisme vers Dada. Au moment où il écrivit son *Purge Manifesto* en 1962, son évolution vers "l'extrême concrétisme" eut été complète²⁴³.

Bien que cette histoire de la notion de concrétisme soit passionnante, le placement de Fluxus comme continuité de Dada n'est pas si juste que cela. Fluxus peut sembler être une réaction aux

²⁴² HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, pp. 167-168

²⁴³ *Ibid.*, p. 167

abstractions expressionnistes et ils le sont en partie. Cependant, la dimension philosophique induite par le terme de concrétisme semble pouvoir situer Fluxus au-delà des problématiques de Dada, en ce sens que Dada se pose en réaction contre l'art de son époque, alors qu'il y a chez Fluxus un rapprochement avec l'avant-garde de son époque qui ne se nie pas (à part Maciunas, la plupart d'entre eux ont joué avec et aimaient les pièces de Stockhausen, de Cage, ou bien même étaient proches des artistes de l'expressionnisme abstrait). Bien sûr, ici, la confusion concerne encore une fois le passage d'une idéologie de Fluxus par Maciunas à ce qu'a été concrètement cette réunion d'artistes disparates.

Nous voyons qu'il y a chez Maciunas, une certaine volonté de réutiliser le concrétisme pour des visées politiques, qui avaient plus à voir avec le réalisme de ses premières positions. Olivier Lussac résume d'ailleurs en une phrase tout ce projet de Maciunas : « Il s'agissait bien grâce à un retour au concret (théorie du concrétisme de Maciunas) de *s'approprier le réel à des fins subversives*²⁴⁴. » Mais la position de Maciunas n'était pas partagée unanimement.

I.2.6.B) Reprise du terme de Maciunas : Fluxus comme philosophie concrète

Le concrétisme de Fluxus de façon plus globale n'a bien sûr pas eu les mêmes visées politiques, voire subversives. Le mot concret, lui, se définit par son opposition à abstrait, et vient du latin *concretus*, qui signifie dru, épais, condensé. Il est le participe passé de *concreresco*, qui est la formation, la croissance (*cresco*) par agrégation.

Pareillement l'appréhension que l'on a d'une œuvre Fluxus doit procéder, comme le montre Hannah Higgins, par concrétion de sensations multiples. *Concret* prend aussi un sens de lourdeur, de palpabilité qu'il est difficile de nier. Ici, ce qui fait jour c'est l'importance du corps du regardeur dans le travail d'appréhension de l'œuvre. À l'inverse d'un art qui s'abstrairait du corps et des autres sens pour chercher une vision idéale et intérieure du monde, le concrétisme de Fluxus conçoit comme centrale cette expérience de notre corps qui rencontre un autre corps, dans leurs incarnations réciproques.

Gabriel Marcel, lorsqu'il parle de philosophie concrète, le dit bien : « Être incarné, c'est apparaître comme corps, comme ce corps-ci, sans pouvoir s'identifier à lui, sans pouvoir non plus s'en distinguer²⁴⁵ ». En cela, si l'on regarde les philosophies qui se sont fondées réellement sur l'expérience concrète, il apparaît plus clairement la nature prospective (de celui qui cherche à tâtons, avec sa canne) de la plupart des œuvres Fluxus :

²⁴⁴ LUSSAC (Olivier), *Fluxus et la musique*, Dijon, Les presses du réel, coll. « ohcetecho », 2010, p.12

²⁴⁵ MARCEL (Gabriel), *Essai de Philosophie concrète* (1ère édition 1940), Paris, Gallimard, 1967, pp. 34-35

Je dirais qu'il y a au centre de la réalité ou de la destinée humaine un inépuisable concret (...). À cet inépuisable, chacun de nous ne peut accéder qu'avec le plus intact, avec le plus vierge de lui-même. Les difficultés d'ailleurs sont immenses. L'expérience nous montre en effet que ces parties vierges qui peuvent seules prendre contact avec l'être sont d'abord recouvertes par une foule d'apports et de scories ; ce n'est que par un long et pénible travail de déblayage, ou plus exactement de purification, par une ascèse pénible que nous parvenons à les dégager²⁴⁶.

Même si Gabriel Marcel parle de ces questions ontologiques selon un point de vue clairement religieux, en cherchant dans cet inépuisable concret les traces d'un mystère ontologique sacré, il semble largement possible de reprendre son propos philosophique. Il y a d'ailleurs réellement une dimension de mystère dans la rencontre avec l'incarnation des objets Fluxus.

Il y a, dans les questions de perception et d'ontologie soulevées par les œuvres de Fluxus, un véritable inconnaissable auquel les artistes ne donnent pas nécessairement de réponses ou d'interprétations. Nous pourrions dire que les œuvres Fluxus lancent des expériences sans les circonscrire et donc leur donner une interprétation.

Par exemple, les chaises de George Brecht sur lesquelles sont posés des objets du quotidien sont simplement des chaises ! Dans le cas du *Three Chair Events*, il n'y a plus que des chaises disséminées dans l'espace d'exposition et qui se confondent avec les chaises offertes au public habituellement. Il les a certainement réunies car il y trouve une possible interprétation qui dépasse la simple vision d'une chaise au quotidien, mais l'artiste ne guide pas vers une analyse ou une autre. C'est au spectateur de faire l'expérience de s'asseoir sur cette chaise et de comprendre ce qu'il rattache à cet objet.

La reprise de cette œuvre par Joseph Kosuth appelée *One and three chairs*²⁴⁷ (dans laquelle on voit une chaise, une reproduction de celle-ci en photo, ainsi que la définition du mot chaise dans le dictionnaire), nous montre un propos bien différent. L'artiste semble nous prendre par la main, nous guider à découvrir qu'une simple chaise n'est pas si simple que ce que l'on pensait. Une chaise est aussi un concept mental, tel que les mots du dictionnaire le montrent, ainsi qu'une image diaphane, un simple élément visuel, celle que l'on reproduit à travers la photographie.

Nous retrouvons des préoccupations proches du *Concept art* de Henry Flynt dans cette œuvre de Kosuth et elle nous questionne aussi sur ce que nous rattachons à la perception quotidienne d'une chaise. Cependant, contrairement à l'utilisation d'objets ou de scènes du quotidien chez Fluxus, l'artiste conceptuel nous guide pour nous montrer qu'une chaise n'est pas une chaise,

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 104

²⁴⁷ Voir la photographie sur : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5jdxbr6rdGeK>

qu'elle est aussi un concept mental et une image imprimée en nous. Il y a, contrairement à Fluxus, une dimension infantilisante, un mystère qui est cassé. La rencontre d'une chaise de Kosuth apparaît comme une visite guidée, une auto-médiation, et non pas un voyage libre.

Nous pourrions voir cette dimension mystérieuse dans de nombreuses autres pièces de Fluxus, comme le sandwich ou la salade d'Alison Knowles, et même dans les destructions d'instrument de Paik (*One for violin*), ou de Phill Corner (*Piano Activities*, repris dans un sens destructif par Maciunas). Ces éléments sont présentationnels²⁴⁸, en ce sens qu'ils donnent à voir quelque chose ou à vivre une expérience sans guider le spectateur à travers celle-ci. On dit qu'on mange un sandwich et la pièce consiste à manger un sandwich, on dit qu'on va casser un instrument et l'*event* consiste à le faire. Il faut simplement réaliser cette action sans guider le spectateur : le mystère ontologique de la rencontre avec un objet ou un événement subsiste. C'est pour cette raison que Dick Higgins et Ken Friedman vont jusqu'à nommer les events Fluxus exemplativisme, même si ce terme est plus éloigné du concrétisme et de certains de ses aspects que nous mettons ici en jeu²⁴⁹.

²⁴⁸ « Beaucoup de travaux Fluxus rejettent l'approche représentationnelle de l'art. Au lieu de cela, ils sont généralement présentationnels, ou basés sur la réalité. » Dans HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 49

²⁴⁹ Pour Dick Higgins, le principe de base de l'exemplativisme est que « l'idée est développée à travers son incorporation dans le travail actuel, et ainsi le travail devient un instrument pour convoier un complexe pensée-sentiments en impliquant un ensemble d'exemple de celui-ci. L'audience perçoit ainsi le travail, pas simplement comme une fin en soi, mais comme une communication de la gamme entière des possibilités d'un aspect de la réalité. » HIGGINS (Dick), *An exemplativist Manifesto*, autoédition, 1976, disponible sur <http://www.walkerart.org/collections/artworks/an-exemplativist-manifesto>.

« L'exemplativisme est le principe que Dick Higgins a souligné dans un autre essai, le 'Exemplativist Manifesto'. L'exemplativisme est la qualité d'un travail qui exemplifie la théorie et la signification de sa construction. Tous les travaux Fluxus ne sont pas exemplatifs, il y a toujours eu un sentiment que ces pièces qui sont exemplatives sont en quelque sorte plus près de l'idéal que celles qui ne le sont pas. Tu pourrais dire par exemple, que l'exemplativisme est la différence entre les propositions poétiques de George Brecht et celles de Ray Johnson – et montrerait probablement pourquoi Brecht est dans le cercle de Fluxus alors que Johnson, si proche de Fluxus qu'il soit, n'a jamais réellement fait partie de cela. » FRIEDMAN (Ken), *Fluxus and company*, dans FRIEDMAN (Ken), ed., *Fluxus Reader*, Academy editions, Chichester, 1998, p.250.

David T. Doris utilise dans son article *ZEN VAUDEVILLE: A MEDI(T)ATION IN THE MARGINS OF FLUXUS*, dans ce même livre la notion d'exemplativisme pour le rapprocher de la citation de Brecht de « l'expression d'un maximum de signification avec une image minimale, c'est-à-dire, l'achèvement d'un art aux multiples implications, à travers des moyens simples, voire même austères. » dans BRECHT (George), *Project in Multiple Dimensions*, (1957/58), dans MARTIN (Henry), *Introduction to the Book of the Tumbler on Fire*, milan, Multipla, 1978.

I.2.6.C) Les œuvres Fluxus et le mystère de l'expérience : hors des idéologies

C'est l'esquisse de ce travail tout d'abord d'agrégation de sensations multiples à travers ces œuvres à voir, entendre, sentir, goûter, puis ensuite de recherche de la sensation la plus concrète, débarrassée des scories analytiques, que devra faire celui qui veut faire l'expérience la plus pure des pièces Fluxus. Nous voyons bien ici se dessiner un intérêt philosophique évident.

Maciunas finit par utiliser le mot concret pour désigner les travaux Fluxus et c'est très certainement parce qu'il avait senti que le réalisme sous-entendait une position que les œuvres Fluxus dépassaient. Gabriel Marcel montre d'ailleurs la proximité de ce qu'il appelle une philosophie concrète avec certains traits de l'empirisme radical de James.

Il semble pourtant qu'on se trouve ici en présence d'une véritable aporie : comment en effet pourrai-je parler de "mon point de vue" sans l'opposer à ce "point de vue absolu" que je viens de déclarer inconcevable ? Peut-être faut-il simplement répondre que l'idée d'une ordonnance véritable du monde, telle qu'elle se découvrirait à un observateur occupant une situation privilégiée ou bénéficiant d'un ensemble optimum de conditions optiques, est impliquée dans le fait de reconnaître que ce monde m'est donné initialement selon une perspective qui est la mienne et rien que la mienne²⁵⁰.

Pour Marcel, et il le décrit dans la suite de son livre, la notion d'expérience est toute aussi centrale que dans les pensées pragmatiques, mais en donnant sens à une recherche d'exploration de l'inconnu bien plus importante.

La pensée de Dewey que nous avons utilisée pour décrire Fluxus, voulait aussi permettre à tout-un-chacun de devenir plus conscient ; comme si les œuvres d'art étaient des outils à permettre d'instruire le peuple, qu'il devienne aussi conscient qu'une certaine intelligentsia artistique. Chez Fluxus, il semble qu'il n'y a pas, de façon générale, cette hiérarchie, cette volonté de "tirer les gens vers le haut", d'instruire ; mais simplement de proposer une expérience différente de celles que proposent habituellement l'œuvre d'art ou notre quotidien, de chercher à ouvrir tout-un-chacun au mystère de la perception.

Dewey part d'un propos ontologique envers l'œuvre d'art, pour le déplacer vers une philosophie politique. Il n'y a pas ce déplacement dans la philosophie concrète. Le point de vue de Gabriel Marcel semble donc assez proche de certains buts des œuvres Fluxus. De la même manière,

Il semble exagéré de rapprocher la phrase de Brecht avec le fait de voir Fluxus comme une façon d'exemplifier un complexe pensée-image. La phrase de Brecht dépasse la simple vision de l'exemple. Nous pensons ici que la notion de concrétude suffit à décrire la dimension expérientielle et la liberté laissée au spectateur, sans ramener le mot d'exemple qui, il nous semble ici, donnerait une certaine vision didactique. Fluxus n'est pas didactique...

²⁵⁰ MARCEL (Gabriel), *Essai de Philosophie concrète* (1ère édition 1940), Paris, Gallimard, 1967, p.11

l'idée de concret semble très bien résumer tous les aspects expérientiels déjà vus chez Fluxus avec le pragmatisme, mais en leur donnant une coloration réellement exploratoire et expérimentale, qui semblent dépasser la simple analyse pragmatique. Il y a, dans les œuvres Fluxus, quelque chose que l'on ne peut comprendre, qui reste suspendu et qui ne tombe jamais dans une affirmation d'une vision ou d'une autre. Il convient de le nommer comme l'élément poétique plutôt que sacré des œuvres Fluxus.

La vision très démocratique de l'art selon Dewey se retrouve en partie dans les volontés de Hannah Higgins de voir les travaux Fluxus (et même les travaux-jeux de Fluxus du chapitre précédant), comme des outils pour un changement de conscience, qui permettent d'être mieux avec nous et entre nous.

En d'autres termes, même si l'expérience devait être déconstruite comme le suggère Derrida, et même s'il est un produit du discours comme le maintient Mitchell, la dimension expérientielle des travaux Fluxus a néanmoins la capacité (réelle ou par le biais d'un discours sur les bases empiriques de l'expérience) d'offrir un savoir ontologique qui connecte les gens à un monde réel et entre eux, étendant ainsi le sens individuel d'appartenir à un lieu et à un groupe²⁵¹.

Sur le plan philosophique, Higgins réussit le tour de force de faire se rejoindre le pragmatisme avec les œuvres concrètes de Fluxus, par le biais de ce qu'elle appelle un « savoir ontologique ». Ce faisant, elle leur donne une certaine coloration politique en affirmant que ces œuvres sont « fondamentalement démocratiques²⁵² ». Elle les voit comme des objets permettant d'offrir un savoir ontologique, qui serait accessible à tous et, en ce sens, démocratiques.

Il semble que le concrétisme de ces œuvres, la puissance de ce que Higgins appelle *Fluxus Experience* n'est pas non plus situé seulement dans un code éthique démocratique, que comme de simples outils "d'instruction". Même l'auteure a du mal à leur définir un vrai but d'instruction démocratique. Elle dit d'ailleurs plus loin :

Le modèle pédagogique offert par Fluxus en général, et les *Fluxkits* et *Event* en particulier, incluent l'expérience directe, les conversations, les collaborations, et une libération des moyens. Fluxus nous encourage à regarder, écouter et sentir l'environnement, à apprendre de cette expérience et rester ouvert aux nouvelles perceptions²⁵³.

Il n'est pas grand-chose à apporter ici d'autre qu'une forme de synthèse corrigée de tout ce que nous avons vu. Les objets Fluxus se situent dans un intermédia entre l'œuvre d'art et l'objet

²⁵¹ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 59

²⁵² *Ibid.*, p. 207

²⁵³ *Ibid.*

quotidien. Ce faisant, ils répondent clairement aux avancées philosophiques et à la façon dont elles nous permettent de réviser notre conscience du monde. James, Williams, ainsi que la psychologie de Winnicott ont montré que nos expériences quotidiennes se situent dans une zone qui n'est ni intérieure ni extérieure, mais intermédiaire et dont l'équilibre est fragile ; qui est sans cesse alimentée par nos expériences. Si cet espace potentiel (le symbolique de Lacan) entre nous et le monde se peuple d'éléments persécutifs, alors l'équilibre de l'individu est menacé. Les Jeux Fluxus eux créent des terrains d'expérimentations libres dans cette interzone, tout en suivant une sorte de ligne éthique, qui n'a rien à voir avec les dogmes de Maciunas, de Henry Flynt, ni avec ceux de l'anarchisme ou du nihilisme qu'on a souvent prêté un peu rapidement à Fluxus.

Ces travaux sont également bien plus exploratoires en termes d'éthique de l'individu face au monde, que l'idée de démocratisation de l'art. Il y a une certaine égalité entre les participants et même entre le spectateur et l'artiste dans les œuvres Fluxus, mais ce n'est pas une règle générale. Certains *events* ont été créés et réalisés de façon très théâtrale, tous n'étaient pas démocratique voire communistes ou égalitaires, mais tous se posaient la question de la place du spectateur et de l'auteur dans un monde de l'art qui avait auparavant promu un système hiérarchique spectateur-auteur.

Faire l'expérience de ces œuvres permet aussi de mettre à jour une certaine éthique libertaire, mais pas dogmatique, puisqu'il y a compréhension chez ces personnes du fait que la contrainte est partie intégrante de l'équilibre d'un être et d'un groupe. Leur ligne éthique et les outils qu'ils créent questionnent et explorent la possibilité de relations sans contrainte, d'égal à égal, elle ne souhaite pas faire advenir à tout prix cet idéal.

En fait, si l'on voulait donner un exemple plus clair, il semble qu'il reste un fossé entre l'éthique démocratique des travaux pragmatiques de Dewey (repris par Hannah Higgins), et les travaux Fluxus ; ce fossé serait le même que celui qui sépare l'instruit et l'idiot de Nicolas de Cues²⁵⁴. Les travaux Fluxus ont une orientation plus directe, plus concrète aux rapports entre êtres humains. Ils ne proposent pas de s'élever, ou d'être plus instruits. Ils proposent simplement de vivre une expérience signifiante entre nous et le monde, et parfois entre nous et les autres. Les œuvres Fluxus ne donnent pas de réponses sur comment il faudrait que le monde soit, ils explorent des possibles de relations nouvelles.

Fluxus est souvent apparu comme inqualifiable, bien que nous ayons cherché à éclairer un peu certaines notions qui nous semblaient importantes. Lorsqu'on les approche sans préjugés, ce groupe d'artistes apparaît avoir créé des œuvres concrètes qui se rencontrent dans des interzones ni

²⁵⁴ DE CUES (Nicolas), *La Sagesse selon l'Idiot* (1ère édition : *Idiota de sapientia*, 1450), Paris, Hermann, 2009

subjectives ni objectives, et permettent à tout-un-chacun de créer de nouvelles formes de dialogues, de nouvelles formes de rencontres avec l'environnement et les autres, questionnant et testant les contraintes sociales traditionnellement admises. Leur ligne éthique est simplement celle de rejouer les relations traditionnelles des êtres entre eux et leur environnement, chercher un terrain de *res-publica* pour trouver un équilibre qui soit hors de la contrainte sociale ou bien hors de l'individualité solipsiste. Robert Filliou a appelé cette interzone le territoire de la république géniale :

J'essaie d'imaginer s'il y a une « proposition artistique » aux problèmes actuels dans le monde. (...)
J'entends par « proposition artistique », une solution distincte de celle proposée par les scientifiques ou les politiciens. C'est pourquoi je parle de

Participation au rêve collectif

Création permanente d'une liberté permanente

Mais je n'ai pas de réponses, simplement des questions. C'est une recherche. Je ne peux mener cette recherche seul et espère que d'autres y participeront. J'insiste sur l'idée que la recherche est bien le privilège de ceux qui ne savent pas et non pas le domaine de ceux qui savent (comme moi, et peut-être vous !)²⁵⁵.

²⁵⁵ FILLIOU (Robert), catalogue *Research at the Stedelijk*, Amsterdam, Stedelijk, 1971, traduit de l'anglais par Sylvie Jouval dans la plaquette de présentation de Robert Filliou du Centre Pompidou, disponible sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Filliou/index.html>

Conclusion I.2 : Définition de Fluxus comme pratique totale de l'intermédia

Nous avons commencé à aborder, au chapitre précédent, la vision de Dick Higgins sur ce qu'il a défini comme intermédia. Sa définition d'un art sans disciplines et sans frontières qui répondrait à une ouverture des classes de la société, est apparue comme une bonne description première de Fluxus.

Ce groupe semble avoir été l'intermédiaire qui faisait cohabiter sans détruire des individualités toutes différentes en une seule dénomination, et ce, malgré les visions antagonistes de chacune de ces personnes. Nous avons privilégié la vision utopiste de Fluxus qu'a voulu donner Maciunas, puisqu'il en a été son fondateur. Les autres artistes avaient eux aussi une vision idéalisée de Fluxus. Dick Higgins, nous l'avons vu, semblait voir Fluxus comme une forme de groupe d'avant-garde qui ne conduirait pas une révolution, mais qui obtiendraient la palme du groupe le plus novateur, puisqu'ils suivaient déjà les principes de la société à venir, c'est-à-dire une société sans classe et sans limitations disciplinaires. Paik cherchait lui à tirer au début la couverture de Fluxus vers son inclusion avec le groupe qui tournait autour de Stockhausen. D'autres artistes voulaient en faire une vitrine de la pratique d'un anarchisme communautaire. Nous retrouvons avec Fluxus la base du terme syncrétisme qu'utilise souvent Higgins : chacun de ces personnages prêchait pour sa paroisse. Ce groupe ressemblait à une réunion de crétois (étymologiquement *sun-kretismos*), de forbans s'alliant contre un ennemi commun (peut-être contre une tendance à l'abstraction de l'art de leur époque...).

Dans tous les cas, Fluxus, sous la pression de toutes ces idées différentes, s'est stabilisé comme un terrain neutre, presque une forme d'utopie dans laquelle chacune des visions idéalistes se retrouvaient concrétisées à travers les réseaux nouveaux de déplacement et de communication qui se développaient à ce moment-là.

Maciunas, lui, a tenté de créer de nombreux projets utopiques pour Fluxus, ayant tous pour particularité de mélanger des formes populaires aux formes artistiques les plus hautes, c'est-à-dire de véritables intermédiats entre art populaire et *high art*.

Flynt a montré l'envers de la conception de l'art intermédia de Maciunas, avec la création et l'ouverture de champs de la création purement individuels, et surtout pour les personnes les plus rejetées de la société. Il a également créé de nombreuses activités interdisciplinaires très

intéressantes, des intermédias entre sciences et art, même parfois à la lisière entre philosophie, sciences dures et pratique artistiques. Dans tous les cas, ce sont surtout des zones périlleuses à la frontière entre imaginaire et expériences concrètes qu'a permis d'ouvrir Flynt à travers ses nouveaux champs d'activités humaines (*Brend, Veramusement*, et surtout *Concept Art*).

Les jeux Fluxus se situent dans un entre-deux entre la structure et le pur plaisir anarchique, entre matérialité contraignante et idéalité fantasmatique, entre subjectif et objectif. C'est dans l'entre-deux philosophique de William James et à sa suite John Dewey que figurent les pièces Fluxus : entre l'idéalisme objectif et l'empirisme subjectif.

En résumé, nous voyons bien que la position de Fluxus est toujours celle d'un entre-deux, celle d'une voie du milieu, que l'esprit fulgurant de Dick Higgins a très justement appelé intermédia. Notre position dans ce travail n'est pas de trouver un énième terme pompeux pour décrire cet entre-deux (interstice, *verfransung*, neutre utopique, *différance*, stratégie aveugle, et ainsi de suite), mais de rendre sa primauté et sa plénitude au terme de Higgins père. Reprenant le terme de Coleridge, nous voyons ici toute la puissance des œuvres de Fluxus faire jour en tant qu'intermédiaire entre « la personne et la personnification », un interconcept qui ne lie pas ensemble que de simples médiums, mais cherche à rendre la lutte sans cesse renouvelée entre soi et le monde, soi et les autres qui se joue dans l'acte de percevoir, et qui se constitue à travers l'aire du jeu.

La psychologie des jeux de Winnicott, a rendu aux jeux Fluxus leur pleine dimension d'outils à conforter cette interzone fragile entre nous et le monde, entre l'imaginaire et l'expérience du réel.

Par la suite, nous avons pu apprécier à sa juste valeur la multi-sensorialité de Fluxus et rendre compte de toutes les dimensions pragmatiques de ce que Hannah Higgins a appelé *Fluxus Experiences*. Les œuvres Fluxus semblent faire partie de ces outils qui se situent dans l'intermède entre sentir et savoir, entre expérience directe, lourde et expérience re-présentée.

Tout cela a permis de conclure à un rapprochement des œuvres Fluxus avec une forme de philosophie concrétiste, en tant qu'outils de recherche exploratoires de comment nous percevons le monde et comment nous le rencontrons, sans pour autant contraindre cette recherche par aucune forme d'idéaux préexistants. Le but final semble avoir été celui de créer des outils exploratoires pour de nouvelles formes de vivre-ensemble, qui ne se basent sur aucune forme de structure ou d'idéologie, mais qui joue à chercher comment recréer la rencontre avec l'autre et le monde différemment.

Nous voyons Fluxus non plus apparaître comme fragmenté entre cent définitions différentes de cet espace entre-deux créé par l'expérience de leurs travaux, mais reprenant la méthodologie de

la complexité d'Edgar Morin²⁵⁶, nous voyons tous les aspects particuliers du *complexus* de ce réseau-toile qu'a été Fluxus éclairé sous une seule lumière qui est celle de l'intermédia.

Wagner avait souhaité appeler son travail *œuvre d'art totale*, en cela qu'elle devait intégrer tous les arts en une seule et même scène et permettre de toucher au cœur de ce qui faisait le ciment du peuple allemand, toucher l'inconscient du spectateur. Il semble que c'est une certaine idée de cela qui a perduré dans les travaux de Fluxus (sans nier bien sûr le poids que l'histoire a attaché aux idées de Wagner).

Ils ont souhaité ouvrir encore cela, en créant des œuvres populaires qui prennent forme dans tous les médiums possibles et même dans les expériences quotidiennes. Ce faisant, ils pouvaient toucher une grande partie des êtres humains et leur permettre d'expérimenter de nouveaux rapports au monde, une nouvelle façon de conforter l'espace potentiel de Winnicott, et trouver de nouvelles « relations humaines qui n'ont pas à être fondées sur la règle ou le précepte, l'exhortation ou la contrainte²⁵⁷. » Ce n'est donc pas un art révolutionnaire dont nous parlons, puisqu'il ne souhaite pas remplacer les structures sociales actuelles par de nouvelles ; mais un art exploratoire de nouveaux modes de relations entre nous et le monde, dont le point clé se situe à l'intérieur de chacun de nous, dans l'espace de l'altérité, entre soi et l'autre.

Il nous est maintenant possible de résumer tous les aspects pratiques et philosophiques de Fluxus sous la seule égide de ce que nous appellerons ici, une *pratique totale de l'intermédia*. Ces artistes l'ont réalisé à travers la création de travaux artistiques concrets ancrés dans les expériences de notre quotidien. Fluxus a été intermédia dans tous les aspects de son existence : entre groupe et individuel, entre formes populaires et formes artistiques hautes, entre l'imaginaire et l'expérience concrète, entre sujet et objet, entre idéalisme et empirisme, entre soi et les autres. C'est dans ce lieu sans lieu que s'est développée la réalité de l'existence de ce que Maciunas a eu le génie de nommer Fluxus, la fusion, le Flux en devenir ; et Dick Higgins de théoriser comme espace entre-deux.

²⁵⁶ « Qu'est-ce que la complexité ? Au premier abord, la complexité est un tissu (*complexus* : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. Au second abord, la complexité est effectivement le tissu d'événements, actions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal. Mais alors la complexité se présente avec les traits inquiétants du fouillis, de l'inextricable, du désordre, de l'ambiguïté, de l'incertitude... D'où la nécessité, pour la connaissance, de mettre de l'ordre dans les phénomènes en refoulant le désordre, d'écarter l'incertain, c'est-à-dire de sélectionner les éléments d'ordre et de certitude, de désambigüiser, clarifier, distinguer, hiérarchiser... » MORIN (Edgar), *Introduction à la pensée complexe*, 1ère publication:1990, Paris, Seuil, 2005, p. 21

²⁵⁷ DEWEY (John), *L'art comme expérience* (1ère parution 1934), Pau, Farrago, 2005, p. 399

Conclusion I

Pour conclure, concernant notre questionnement global, nous avons vu que George Brecht a tenté de définir Fluxus de façon plus ouverte que l'intermédia, de voir les aspects qui ne sont pas que entre les disciplines ou les médias. Il dit à quel point pour lui, les artistes, les anti-artistes dans Fluxus sont les faces d'une même pièce puisque « Fluxus inclut les opposés²⁵⁸ ». Sa vision de ce groupe d'artiste et de l'art en général semble dépasser le seul entre-deux que l'on retrouve à de nombreux endroits dans Fluxus, cette « voie du milieu », toujours entre deux pôles.

George Brecht, lui, semble ne pas même voir ces oppositions. Ses pièces sont ouvertes au paysage tout entier de la concrétude de l'existence quotidienne, et n'ont aucun besoin de se situer entre l'art et le quotidien. Chez Brecht, il y a une façon particulière d'aborder son travail qui ne peut pas se lire *entre* les disciplines ou les médias. Il y a plutôt une façon de considérer tous les événements du quotidien ou ceux de l'art, ou ceux de l'imaginaire, ou de n'importe quelle expérience possible, comme pouvant être signifiants pour qui s'y sent touché. Avec Henry Flynt, pareillement, certaines de ses conceptions semblent trop complexes pour se situer dans un simple intermédia entre art et science. Il y a un dépassement de la rhétorique et de la limitation disciplinaire et médiatique.

Il faut voir que là où la plupart des artistes Fluxus ont évolué dans des environnements traitant plutôt des sciences humaines (Maciunas était artiste, éditeur et graphiste, Higgins artiste et éditeur, Benjamin Patterson artiste, musicien, et ensuite employé dans des symphonies racialement mixtes, ou encore employé aux affaires culturelles de la ville de New York), Henry Flynt et George Brecht ont réellement eu plusieurs casquettes. Flynt avait fait des études de mathématiques, et même s'il n'en fit pas carrière, il continua à créer de la musique avec des mathématiciens et musiciens (Catherine Christer-Hennix, par exemple) et de faire des conférences artistico-philosophiques. Brecht, lui, fit des études de sciences et continua à déposer, en tant qu'ingénieur-chimiste, des brevets en même temps qu'il créait ses œuvres Fluxus les plus signifiantes (events, jeux Fluxus, art proto-conceptuel). Il s'intéressera ensuite à de nombreuses disciplines telles que la spiritualité bouddhiste, dont il traduira des textes, mais aussi de nombreux philosophes et penseurs mystiques.

La grille de lecture intermédia, qui correspond si bien à Fluxus sous chacun de ses aspects, rend donc la compréhension du travail de George Brecht un peu confuse et malhabile. Il nous

²⁵⁸ BRECHT (George), *Quelque chose à propos de Fluxus* [écrit en 1964], traduit dans Nicolas Feuillie : *Fluxus Dixit*, Dijon, Les presses du réel, Coll. « L'écart absolu », 2002, p.98

faudra, dans la suite de notre travail, chercher, peut-être encore une fois à tâtons, une grille de lecture nouvelle pour les œuvres de Brecht et de certains autres artistes de notre époque. Il semble que le dépassement des limitations disciplinaires opéré par Basarab Nicolescu, dans son livre *La Transdisciplinarité : Manifeste*, pourrait nous aider.

II Réinterprétation transdisciplinaire du travail de George Brecht

II.1 La transdisciplinarité : introduction et comparaison avec la pensée de George Brecht

La pensée transdisciplinaire est le fruit d'une longue succession de percées à travers les segmentations disciplinaires. Nous l'avons vu avec l'intermédia de Dick Higgins, il existe une certaine tradition de penseurs que l'artiste avait nommée syncrétique. Le terme *syncrétisme* (union des crétois contre un ennemi commun) se réfère à une concrétion de ce qui était avant séparé. Il semble, de prime abord, se rapprocher de la synthèse (syn- ou sùn- et *thésis*, ce que l'on pose à la base), c'est-à-dire de poser l'existence d'un troisième terme où les contradictoires sont réunis, et donc de diluer toute forme de différence.

Giordano Bruno a été une des premières sources de cette union des différentes disciplines. Il dit que les sens arrivent chacun de leur côté et semblent être classé par le cerveau comme des formes indistinctes, des sortes d'images abstraites, et qu'il se situe donc à cet endroit une possibilité de liens entre eux.

La pensée de Bruno, d'une part, est nomade parce qu'elle est fondée sur l'exploration au dernier degré de l'univers sensible et de l'univers culturel, sans opinions préconçues, et d'autre part sa pensée est "plurielle" parce qu'elle tend à éviter les divisions, dans la perspective de l'unité du savoir : un savoir qui n'est pas seulement interdisciplinaire, mais qui est même soutenu par l'exercice d'écritures qui dépassent les limites des genres²⁵⁹.

Ce point de vue concernant une certaine unité du savoir a été repris comme thèse par Ernst Cassirer dans *La Philosophie des formes symboliques*. Cette philosophie de Cassirer souhaite trouver une unité de base de la cognition qui permette de faire se rejoindre tous les différents domaines du savoir. Cependant, les différences méthodologiques, de point de vue, de niveaux de réalité correspondant à chaque discipline est niée pour tendre à l'uniformité chez Cassirer, comme on le voyait chez Dick Higgins. Cet accent mis sur la synthèse dans la pensée syncrétique de Higgins reste encore limitant pour la puissance de la pensée de Bruno, qui montre que la pensée est *à la fois plurielle et unité*.

Pour aller encore plus loin, c'est pareillement cette forme de recherche allant au-delà des savoirs compartimentés qui pousse Nicolas de Cues dans *La docte ignorance*²⁶⁰ à montrer que Dieu est dans l'Un et non le multiple. Pour que l'homme puisse atteindre cette unité, il faut penser en

²⁵⁹ FONTANA (Giovanni), *Esprit nomade, hérétique parmi les hérétiques, philosophe et poète... Giordano Bruno*, dans *Inter : Art Actuel*, n° 97, 2007, p. 30

²⁶⁰ DE CUES (Nicolas), *De la docte ignorance*, Paris, éd. de la Maisnie, P.U.F., 1930, disponible sur http://jm.nicolle.cusa.pagesperso-orange.fr/publidocti/page_docti.htm

négatif, en disant ce que nous ne savons pas de Dieu, reprenant la pensée de Pseudo-Denys L'aréopagite sur l'ineffable du divin. Cependant, et c'est l'intérêt de ces pensées, celle de De Cues, comme celle de Bruno ne se situent pas seulement sur des oppositions unité/fractionnement. Il ne s'agit pas ici de synthétiser la différence. C'est par la compréhension de chacun des fragments des opposés et des contradictoires et en les transcendant que l'on se rapproche de Dieu²⁶¹ (entendu au sens de se rapprocher de la connaissance concrète et omnisciente de l'univers).

Le point de vue de Jakob Boehme, qui intéressa tant Basarab Nicolescu qu'il écrit un livre le concernant, est aussi une des sources de cette tradition de pensée. Il est à la base de cette union entre la cosmologie et la cosmogonie, entre la tradition et la science :

Comme le physicien moderne, Jakob Boehme est hanté par l'idée d'invariance des processus cosmiques et par la coexistence paradoxale de l'unité et de la diversité. Tout est mouvement, dans une continuelle création et annihilation, dans une perpétuelle genèse où rien n'est stable et permanent. Mais ce mouvement n'est pas chaotique, anarchique ; il est structuré, organisé en vertu d'un ordre d'une nature certes complexe et subtile, mais pourtant perceptible²⁶².

Nicolescu consacre tout un chapitre de *Nous, la particule et le monde*²⁶³, à chercher ces rapprochements entre science et tradition car, pour lui, l'une et l'autre ne sont pas des antagonistes impossibles à rapprocher ou bien deux termes qu'il faudrait synthétiser, mais l'un et l'autre peuvent se nourrir. La science se sert des langages (mathématiques ou parlés) pour chercher une cohérence dans une réalité objective, à travers l'analyse, là où la tradition affirme l'inconnaissable en mots et en signes de notre expérience personnelle.

Pour Nicolescu, un penseur tel que Saint-Jean de la Croix « indiquait certainement *la nuit des sens* comme une obligation dans la progression spirituelle mais, en même temps, il voyait les organes des sens comme des fenêtres et non pas comme des murs de la prison du corps²⁶⁴ ». Il n'y a ni cohabitation de langages autistes et contradictoires hyperspécialisés dans un domaine de la réalité, ni synthèse aplanie qui nierait toute différence et ne mettrait l'accent que sur l'inconnaissable. Dans la vision des penseurs traditionnels que donne Nicolescu, il y a cohabitation contradictoire et enrichissante des deux points de vue.

Science et tradition ne sont donc pas des antagonistes pour Nicolescu et ses penseurs spirituels, mais deux façons différentes d'explorer l'univers. « Une vraie relation de

²⁶¹ Concernant cela, voir le chapitre 9 du livre de MAGNIN (Thierry), *Le scientifique et le théologien en quête d'Origine, L'expérience de l'incomplétude*, Paris, 2015, Desclée de Brouwer, pp. 225-251

²⁶² NICOLESCU (Basarab), *La science, le sens et l'évolution : Essai sur Jakob Boehme*, Paris, Éditions DU FÉLIN, 1988, p. 20

²⁶³ NICOLESCU (Basarab), *Nous, la particule et le monde*, 1ère édition 1985, Louvain-la-Neuve, EME éditions, coll. Psy-passerelle, 2012, chapitre 8, pp. 141-162

²⁶⁴ *Ibid.*, p.150

complémentarité contradictoire semble unir science et Tradition : ce que la Tradition découvre dans la richesse de la vie intérieure, la science le découvre, par isomorphisme, dans la *corporéité* des systèmes naturels²⁶⁵. » L'un cherche des réponses dans ce qui est extérieur en créant des modèles de l'univers et l'autre le cherche en nous, par un travail de prise de conscience. Dans d'autres livres, Nicolescu donne à l'art cette charge de réunir science et tradition, exploration intérieure et extérieure du monde. Les artistes Fluxus ont montré qu'ils pouvaient se rapprocher de cette union.

Cependant, le point de vue transdisciplinaire diffère trop de la recherche des artistes de et autour de Fluxus. Il est donc plus intéressant de garder, pour la description de Fluxus, les outils théoriques qu'avaient trouvés ces artistes eux-mêmes. La vision intermédia de Fluxus recèle suffisamment de points cohérents, pour ne pas nous étendre sur d'autres outils qui brouilleraient plus qu'autre chose la recherche théorique déjà très conséquente de ces artistes. Pareillement, la description que fait Higgins des sources syncrétiques ayant amené à l'intermédia Fluxus ne se remet pas en doute. Nous souhaiterions simplement trouver ce qui pourrait, dans l'art d'aujourd'hui, aller au-delà de cette vision.

Comme nous l'avons vu plus avant, certains personnages de ce petit groupe, et tous à un certain degré, semblent dépasser cette seule vision synthétique amenée par Dick Higgins dans son texte *Intermedia* de 1965. Ils étaient conscients des limites de leurs différents domaines de travail (artistiques, intellectuels, voire scientifiques), et ne souhaitaient pas les aplanir. Cependant, il est important de revenir sur George Brecht en tant que figure d'un nouveau paradigme, puisqu'il est l'un des artistes qui se situe le plus au-delà des limitations anciennes. Cela permettrait de voir plus clair sur la nature contradictoirement expérientielle et rationnelle de l'art qu'il crée. Et c'est justement ce point de rencontre entre l'expérience de l'inconnaissable et la limitation rationnelle dont nous parle Nicolescu dans ses recoupements entre science et tradition.

Cette recherche, reprise selon un angle transculturel et transreligieux, est celle qui est ouverte à toutes les disciplines, des plus scientifiques aux plus mystiques :

De même, la prise en compte plus ou moins complète des trois piliers méthodologiques de la recherche transdisciplinaire engendre *différents degrés de transdisciplinarité*. La recherche transdisciplinaire correspondant à un certain degré de transdisciplinarité s'approchera plutôt de la multidisciplinarité (comme dans le cas de l'éthique) ; celle à un autre degré - de l'interdisciplinarité (comme dans le cas de l'épistémologie) ; et celle encore à un autre degré - de la disciplinarité.

La disciplinarité, la pluridisciplinarité, l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité sont les quatre flèches d'un seul et même arc : celui de la connaissance.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.162

« Comme dans le cas de la disciplinarité, la recherche transdisciplinaire n'est pas antagoniste mais complémentaire de la recherche pluri et interdisciplinaire. La transdisciplinarité est néanmoins radicalement distincte de la pluridisciplinarité et de l'interdisciplinarité, de par sa finalité, la compréhension du monde présent, qu'il est impossible d'inscrire dans la recherche disciplinaire. La finalité de la pluri et de l'interdisciplinarité est toujours la recherche disciplinaire. Si la transdisciplinarité est si souvent confondue avec l'interdisciplinarité et la pluridisciplinarité (comme, d'ailleurs, l'interdisciplinarité est si souvent confondue avec la pluridisciplinarité), cela s'explique en majeure partie par le fait que toutes les trois débordent les disciplines. Cette confusion est très nocive dans la mesure où elle occulte les finalités différentes de ces trois nouvelles approches²⁶⁶.

Au-delà des fantasmes de totalité wagnérienne, celle de synthèse de l'art du début du vingtième siècle, ou bien le rêve synthétique que l'on retrouve dans l'intermédia, Nicolescu souhaite une discussion entre les disciplines, plutôt qu'un effacement de leur limitation, qui engendrerait la totalité et son pendant totalitaire. Appliquer cette vision de la recherche scientifique et spirituelle à la recherche artistique de ce travail pourrait s'avérer fructueux. C'est à partir de ce constat-là qu'il semble possible de redécouvrir une grille de lecture pour les œuvres de George Brecht et certains artistes qui viennent après lui.

²⁶⁶ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, pp. xxviii-xxix

II.1.1) Les niveaux de réalité et de perception

II.1.1.A) La science et ses paradigmes

Basarab Nicolescu est un physicien. C'est de là que vient tout son travail transdisciplinaire. Il constate, comme la physique du vingtième siècle que l'ancienne logique cartésienne ne peut plus continuer à décrire la réalité. Plus précisément, dans son livre *Nous, la particule et le monde*, il décrit les différentes percées dans la logique classique et la façon dont celles-ci ont amené à de nouvelles approches de la logique. C'est ce thème qu'il reprend ensuite de façon simplifiée dans *La Transdisciplinarité : Manifeste*.

Il est à comprendre qu'avant le vingtième siècle et l'apparition de la physique quantique, autant la science que les paradigmes de pensée dominants avaient pour base l'idée que le monde était déterministe. C'est-à-dire que chaque effet avait une cause qui la touchait directement, et qu'ainsi, par jeu de causalité locale, les choses se répétaient toutes à l'identique quel que soit le moment, tant que les conditions initiales restaient les mêmes :

Il n'est pas difficile de saisir le lien profond qui unit la notion de *continuité* à celle de *causalité locale*. Pour la pensée classique, l'univers était une véritable machine constituée de parties bien distinctes qui s'enclenchaient les unes dans les autres selon des lois bien définies, qui préservaient la propre identité des parties. Les objets étaient considérés comme soumis à des lois de mouvement et, en précisant les conditions initiales (l'état physique à un moment donné du temps), on pouvait prédire l'état physique à n'importe quel autre moment du temps.

La découverte de Planck ouvrait la voie à une remise en cause profonde du réalisme classique, avec son cortège de concepts sacro-saints (continuité, causalité locale, déterminisme, objectivité etc.)²⁶⁷.

La découverte du *quantum* par Max Planck (pourtant assez conservateur dans sa vision de la physique), crée une réelle brèche dans cette pensée de la continuité de l'univers. Cet étrange objet physique montre que, dans certaines réactions atomiques, l'échange d'énergie ne varie pas de façon continue, mais se fait par sauts, de façon discontinue. Ce qu'échangent ces particules ce sont des unités d'énergie, des quanta. Ces quanta, eux-mêmes, ne se comportent ni comme une onde, ni comme un corpuscule. Ils ne sont ni l'un ni l'autre :

Cette représentation d'une particule quantique défie toute représentation par les formes dans l'espace et dans le temps, car il est évidemment impossible de visualiser quelque chose qui est corpuscule et onde à la fois. En même temps, l'énergie est *quantifiée*, elle varie par des sauts, d'une manière discontinue. Les

²⁶⁷ NICOLESCU (Basarab), *Nous, la particule et le monde*, 1ère édition 1985, Louvain-la-Neuve, EME éditions, coll. Psy-passerelle, 2012, p. 14

concepts de continuité et de discontinuité se trouvent mariés non par un effort de spéculation philosophique ou métaphysique, mais par l'intervention du juge suprême des physiciens qui est la nature (autrement dit, sous la pression de faits expérimentaux, répétables et vérifiables).

Il faut bien réaliser que la particule quantique est une entité tout à fait nouvelle, irréductible aux représentations classiques : la particule quantique n'est pas une simple juxtaposition d'un corpuscule et d'une onde. De multiples expériences, dont certaines très récentes, ont montré sans aucune ambiguïté ce fait fondamental. Les deux aspects *coexistent* dans une expérience.

C'est dans ce sens que nous devons comprendre la particule quantique comme étant une unité des *contradictaires*. Elle n'est *ni* corpuscule *ni* onde : l'unité des contradictoires est *plus* que la simple somme de ses composantes classiques²⁶⁸. »

Nous voyons se développer des objets physiques de nature contradictoires, et que l'on ne peut donc plus représenter selon les modèles anciens de la physique.

Heisenberg, jeune scientifique en 1927 découvre aussi l'impossibilité de prédire avec précision à la fois la vitesse et la position d'une particule. Cela est dû au rayonnement de photons que doit émettre l'observateur lorsqu'il veut mesurer l'endroit où se trouve la particule et qui perturbe la mesure physique. En plus de montrer qu'il est impossible d'avoir une mesure précise, le principe d'indétermination de Heisenberg montre qu'en tant qu'observateur, dans le monde quantique, nous avons une influence sur ce que nous voulons connaître :

Les relations de Heisenberg nous disent que le produit de l'extension en quantité de mouvement d'un événement quantique par son extension spatiale et de son extension en énergie par son extension temporelle doit être plus grand que le quantum élémentaire d'action.

(...) Ce résultat signifie *l'impossibilité d'une localisation précise dans l'espace-temps d'un événement quantique*. Le concept d'identité d'une particule classique (identité définie par rapport à la particule elle-même, comme partie séparée du Tout) se trouve ainsi pulvérisé²⁶⁹.

Par cette liaison mathématique entre le mouvement, l'espace, l'énergie et le temps dans les calculs prédictifs sur les particules, il semble impossible de prévoir exactement le comportement d'une particule isolée et donc de pouvoir maîtriser les éléments à la base de l'univers. Il n'est donc pas possible de déterminer mathématiquement le comportement de la matière à l'échelle microscopique autrement que par les statistiques.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 15-16

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 18

Nous avons décrit, dans ce chapitre, assez rapidement les découvertes scientifiques qui ont été à la base de la pensée de Nicolescu, tout d'abord car nous ne sommes pas scientifique et ne pouvons en faire qu'une vulgarisation assez rapide, et parce que nous reverrons certaines de ces théories plus en profondeur lorsqu'elles correspondront à la pensée de Nicolescu ou bien lorsqu'on en identifiera les traces dans le travail de George Brecht. Nous préférons pour l'instant chercher les conséquences philosophiques de ces découvertes dont nous fait part Nicolescu aidé par le logicien Stéphane Lupasco.

II.1.1.B) *Cogito* cartésien et logique de Lupasco

Pour reprendre cette histoire de la science sous l'angle de la logique, nous nous aiderons de Stéphane Lupasco qui constate, dans les années trente, l'introduction par Descartes dans les méthodes de *cogito*, non pas du doute en premier lieu, mais de la possibilité de la négation dans la recherche du "vrai" par la science. C'est l'introduction de la possibilité de contestation d'une affirmation qui permet de rejouer de façon idéale le processus de résistance au réel que nous rencontrons par la simple expérience de l'être au monde.

Par ce processus binaire d'affirmation et de mise en doute, le cognitif se met à prendre une vie propre qui lui permet de s'abstraire de la subjectivité du sujet pensant. La pensée semble alors correspondre de plus en plus à une certaine "réalité", et comprendre le monde de façon plus fidèle :

Prenant appui sur l'ancienne unité du savoir par l'observation, le modèle de la réflexion cartésienne devient binaire. Une tendance apparaît pour le sujet : celle de s'oublier lui-même. Il y a introduction de termes contradictoires dans le développement de la logique. C'est ce deuxième terme en tant que travail inachevé de questionnement et de contradiction de ce que l'on pensait vrai, qui est à la base de la pensée de Descartes. Cependant, en extériorisant l'observation scientifique par une possibilité de négation, l'unité sensorielle de la perception semble elle-même se perdre et l'être humain se retrouver coupé d'une partie de lui-même.

Lupasco montre dans ce texte le danger de l'introduction du terme antithétique, en cela qu'il crée une séparation entre le subjectif et l'objectif. Le *cogito* cartésien se concentre sur l'exploration de ce qui résiste à nos conceptions, de ce qui est extérieur à nous et qui représente une pure objectivité, et donc ne prend en aucun cas en compte l'expérience du sujet.

Ainsi donc, l'examen de la pensée de Descartes nous montre que si le doute entraîne la notion pure de

l'existence, connaître quoi que ce soit, c'est transcender, supprimer ce doute et fuir, de la sorte, le conflit de par lequel justement cette existence, si l'on peut dire, existe²⁷⁰.

Ce qu'il appelle la notion pure de l'existence est ce modèle rationnel que nous créons du monde par ce travail dialectique d'observation et de mise en doute. Ce couple de contradictoires qui résiste à nos conceptions, qui est extériorité pure, objectivité, il l'appelle le *devenir logique*.

Toute la pensée de Stéphane Lupasco se fondera sur le fait de constater que, dans cette cohabitation des contraires A et non-A de la logique classique, manque un troisième terme qui unifierait ces contradictoires. Cette thèse de Lupasco a été appelée, à tort, pensée de la contradiction, car elle admet un troisième terme qui puisse être à la fois A et non-A, voire même ni l'un ni l'autre. Cette logique n'est pourtant pas contradictoire, mais elle cherche un dépassement de ces contradictoires.

Cette union ne peut être réalisée par des termes logiques. Puisque A et non-A sont posés comme contradictoires en tant qu'axiomes de base, les accepter serait briser la logique elle-même. La seule force, pour lui, capable d'unir l'énergie antagoniste des contradictoires A et non-A, ces oppositions mises en jeu dans le devenir logique, c'est l'affectivité, la façon dont nous percevons le monde.

Les conséquences et l'importance de cette idée n'est pas développée réellement dans sa première thèse, mais se trouve bien plus largement prolongée dans ses travaux suivants :

L'affectivité se révèle ainsi *alogique*.

Elle n'est pas irrationnelle, elle n'est pas rationnelle. L'irrationnel se définit par rapport à la rationalité, et inversement. Rien de tel n'est possible au sein de l'affectivité pure.

Elle n'est – à parler en langage de logique classique – ni vraie ni fausse, ni absurde non plus dans le sens des logiques de contradiction, puisqu'elle n'est, nous l'avons vu, ni non-contradictoire ni contradictoire²⁷¹.

L'affectivité est alogique et son caractère intrinsèque est *d'être* ; elle *est*, tout simplement et énigmatiquement. Et pourtant elle a une action sur toute l'énergétique, sur toute la logique généralisée que j'ai décrite.

Elle relève d'une causalité et d'une finalité singulière²⁷².

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 16

²⁷¹ LUPASCO (Stéphane), *L'énergie et la matière psychique*, Paris, Julliard, 1974, p. 271. Ce travail est une application du principe de tiers-inclus et de non-contradiction aux domaines du neuropsychique. Lupasco nous décrit ainsi la façon dont ce sont les équilibres psychiques entre homogénéité et hétérogénéité, entre rester en soi et aller vers les autres qui sont la base de la psyché saine ; et non pas seulement adapter l'ego au fonctionnement de la société, comme le faisait à la base la psychologie.

²⁷² *Ibid.*, p. 272

L'affectivité est donc cette force de compréhension que nous avons en nous, dans laquelle les événements contradictoires de la vie quotidienne sont unis dans la perception que nous en avons même si, logiquement, ils semblent dissemblables. Par exemple, les alpinistes disent souvent se sentir plus vivants après avoir escaladé une montagne et avoir donc risqué la mort. Ce n'est pas un point de vue logique ou alogique qu'ils développent, c'est simplement la façon dont ces personnes et leur affectivité se sentent lorsqu'ils réalisent cette action. L'affectivité dans laquelle nous vivons accepte en elle des antagonistes logiquement contraires, mais qui s'unissent dans la façon dont nous ressentons le monde.

II.1.1.C) Les niveaux de réalité

Pour en revenir à Nicolescu, il commence par nous expliquer très simplement comment fonctionnait la logique classique et ses axiomes de base :

Le scandale intellectuel provoqué par la mécanique quantique consiste dans le fait que les couples de contradictoires qu'elle a mis en évidence sont effectivement mutuellement contradictoires quand ils sont analysés à travers la grille de lecture de la logique classique. Cette logique est fondée sur trois axiomes :

1. <i>L'axiome d'identité</i>	: A est A.
2. <i>L'axiome de non-contradiction</i>	: A n'est pas non-A.
3. <i>L'axiome du tiers exclu</i>	: il n'existe pas un troisième terme T (T de "tiers inclus") qui est à la fois A et non-A.

Dans l'hypothèse de l'existence d'un seul niveau de Réalité, le deuxième et le troisième axiome sont évidemment équivalents. Le dogme d'un seul niveau de Réalité, arbitraire comme tout dogme, est tellement implanté dans nos consciences que même des logiciens de métier oublient de dire que ces deux axiomes sont en fait distincts, indépendants l'un de l'autre²⁷³.

Nicolescu revient sur la logique classique en nous révélant l'oubli qui est souvent fait de l'axiome de tiers-exclu. Cependant, ce dernier est équivalent à l'axiome de non-contradiction lorsque l'on se trouve sur le même niveau de réalité. Cela permet de mieux comprendre la thèse de Lupasco, quant au fait que l'affectivité (unificatrice des contradictoires) est alogique et qu'il faut essayer de ressentir les différents niveaux de réalité pour unir les contradictoires logiques. Mais l'acceptation de cette unidimensionnalité de la réalité a longtemps perduré :

Si on accepte néanmoins cette logique qui, après tout, a régné pendant deux millénaires et qui continue de

²⁷³ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, pp. xvi-xvii

dominer la pensée d'aujourd'hui, en particulier dans le domaine politique, social et économique, on arrive immédiatement à la conclusion que les couples de contradictoires mis en évidence par la physique quantique sont mutuellement exclusifs, car on ne peut affirmer en même temps la validité d'une chose et son contraire : A et non-A. La perplexité engendrée par cette situation est bien compréhensible : peut-on affirmer, si on est sain d'esprit, que la nuit *est* le jour, le noir *est* le blanc, l'homme *est* la femme, la vie *est* la mort²⁷⁴?

Cette réduction de la réalité à un seul niveau crée une logique qui semble indépassable, et qui est tant ancrée dans nos conceptions de la réalité que même la validité de la physique quantique (aujourd'hui à la base de nombreuses inventions utilisées quotidiennement) semblait impossible au début du vingtième siècle.

On comprend rapidement l'intérêt de la logique de Stéphane Lupasco et comment elle a pu penser les problèmes de la physique de son époque. L'axiome de non-contradiction semble être, au premier abord, brisé par les découvertes de la physique quantique. Effectivement, lorsqu'un seul objet tel que la particule quantique se comporte À LA FOIS comme une onde et une particule, l'axiome de non-contradiction semble au premier abord voler en éclat. Dans la pensée scientifique classique un corpuscule n'est PAS une onde. Nicolescu continue sur la logique des contradictoires de Lupasco :

Ce fut le mérite historique de Lupasco d'avoir montré que *la logique du tiers inclus* est une véritable logique, formalisable et formalisée, multivalente (à trois valeurs : A, non-A et T) et non-contradictoire. (...) La compréhension de l'axiome du tiers inclus - *il existe un troisième terme T qui est à la fois A et non-A* - s'éclaire complètement lorsque la notion de "niveaux de Réalité" est introduite²⁷⁵.

Nicolescu souhaite introduire la notion de niveaux de réalité, car ceux-ci permettent d'éviter tous les écueils de la logique classique. Le tiers-inclu de Lupasco n'est pas contradictoire. Cette logique respecte l'existence de termes A et non-A. Cependant, elle admet un troisième terme T qui n'est ni l'un ni l'autre. L'affectivité, en tant que terme T, semble déplacer le problème vers un autre niveau. Ce troisième terme se situe sur un niveau de réalité qui ne respecte par la logique classique de notre réalité macroscopique. Cherchons un peu plus ce qu'entend Nicolescu par ce terme.

Il commence par définir le mot-même de réalité :

Donnons au mot "réalité" son sens à la fois pragmatique et ontologique.

J'entends par Réalité, tout d'abord, ce qui *résiste* à nos expériences, représentations, descriptions, images ou formalisations mathématiques. La physique quantique nous a fait découvrir que l'abstraction n'est pas

²⁷⁴ *Ibid.*, p. xvii

²⁷⁵ *Ibid.*, p. xviii

un simple intermédiaire entre nous et la Nature, un outil pour décrire la réalité, mais une des parties constitutives de la Nature²⁷⁶.

Tout comme Descartes introduit la possibilité de négation d'un terme pour le rendre valide logiquement, la réalité est, pour Nicolescu, ce qui résiste à la façon dont nous concevons la nature. Ainsi, l'abstraction mathématique ou bien l'imaginaire que nous avons de la nature se heurtent aux expériences que nous en faisons. Ce heurt est le principe de réalité. Nicolescu continue sur la dimension philosophique de cette réalité :

Il faut donner une dimension ontologique à la notion de Réalité, dans la mesure où la Nature participe de l'être du monde. La Nature est une immense et inépuisable source d'inconnu qui justifie l'existence même de la science. La Réalité n'est pas seulement une construction sociale, le consensus d'une collectivité, un accord intersubjectif. Elle a aussi une dimension *trans-subjective*, dans la mesure où un simple fait expérimental peut ruiner la plus belle théorie scientifique. Hélas, dans le monde des êtres humains, une théorie sociologique, économique ou politique continue d'exister malgré de multiples faits qui la contredisent²⁷⁷.

Cette recherche de réalité est constitutive de ce que nous sommes. Cependant, c'est un concept qui dépasse la seule perception intersubjective, ce consensus entre êtres humains sur comment est faite la nature. Une simple expérience peut ruiner de nombreuses idées que l'on avait sur l'univers. La réalité est, en ce sens, un moment où l'expérience reprend la main sur la vision que nous avons du monde. C'est de cet équilibre que naît une certaine croyance en ce que nous savons.

Il faut entendre par *niveau de Réalité* un ensemble de systèmes invariant à l'action d'un nombre de lois générales : par exemple, les entités quantiques soumises aux lois quantiques, lesquelles sont en rupture radicale avec les lois du monde macrophysique. C'est dire que deux niveaux de Réalité sont *différents* si, en passant de l'un à l'autre, il y a rupture des lois et rupture des concepts fondamentaux (comme, par exemple, la causalité)²⁷⁸.

Nous comprenons l'univers macroscopique comme une entité régie par des lois invariantes et qui semblent cohérentes avec l'expérience que nous en faisons. La découverte des lois du monde quantique par les sciences physiques a créé une rupture radicale des lois entre corps et corpuscule, entre macro et nano. Il semble donc qu'il existe au moins deux niveaux dans notre compréhension de la réalité dont les lois ne correspondent pas. Cependant « cela n'empêche pas les deux mondes de coexister. La preuve : notre propre existence. Nos corps ont à la fois une structure macrophysique et une structure quantique²⁷⁹. » Nous sommes effectivement des êtres agissant dans le monde

²⁷⁶ *Ibid.*, p. xiii

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

macroscopique, et pourtant constitués d'entités quantiques. Les deux niveaux de réalité cohabitent dans le même univers.

Les régularités et le déterminisme, que l'on pensait auparavant être à la base de l'univers tout entier, ne sont en fait valables que pour un seul niveau de réalité. Le postulat de l'existence de différents niveaux de réalité à l'intérieur de notre propre univers est une des grandes avancées que nous a apportées Basarab Nicolescu. Introduisant la notion de niveau de réalité, le troisième terme ne semble plus briser l'axiome de non-contradiction. Cela permet de voir que si, à notre échelle, dans notre niveau de réalité, nous percevons par exemple le comportement d'une particule comme étant onde et corpuscule, ce n'est pas parce que l'axiome de non-contradiction est brisé, mais parce qu'il existe un troisième terme T sur un autre niveau de réalité, dans lequel cette contradiction n'a pas cours.

Nicolescu précise encore sa position concernant ce troisième terme, en donnant un schéma simple. Il suffit de représenter A et non-A comme étant la base d'un triangle situé sur un niveau de réalité et T comme la pointe de ce triangle, situé sur un autre niveau de réalité. Il montre ensuite le fait que T n'est pas la synthèse, et nous prévient des dangers qu'il y aurait à considérer cela :

Un troisième terme, disons T', qui est situé sur le même niveau de Réalité que les opposés A et non-A, ne peut réaliser leur conciliation. La "synthèse" entre A et non-A est plutôt une explosion d'immense énergie, comme celle produite par la rencontre entre la matière et l'antimatière. Entre les mains de marxistes-léninistes, la synthèse hégélienne apparaissait comme le résultat radieux d'une succession sur le plan historique : société primitive (thèse) - société capitaliste (antithèse) - société communiste (synthèse). Hélas, il s'est métamorphosé en son contraire. La chute inattendue de l'empire soviétique était en fait inscrite inexorablement dans la propre logique du système. Une logique n'est jamais innocente. Elle peut même faire des millions de morts²⁸⁰.

Le troisième terme de Nicolescu n'est pas une synthèse, elle n'essaye pas d'aplanir toutes les différences entre les antagonistes et ainsi de les détruire. Cette idée de synthèse a créé les utopies marxistes (aplanissement de toutes différences économiques), ou bien fascistes (triomphe d'un peuple au détriment des autres jugés inférieurs). Ces erreurs de réflexion ont eues des conséquences réelles. La logique doit être manipulée avec précaution. Pour cette raison, il tente de préciser méticuleusement les différences entre la triade du tiers-inclus et la triade de la synthèse hégélienne :

Toute la différence entre une triade de tiers inclus et une triade hégélienne s'éclaire par la considération du rôle du *temps*. Dans une triade de tiers inclus les trois termes coexistent au *même* moment du temps. En revanche, les trois termes de la triade hégélienne *se succèdent* dans le temps. C'est pourquoi la triade hégélienne est incapable de réaliser la conciliation des opposés, tandis que la triade de tiers inclus est capable de la faire. Dans la logique du tiers inclus les opposés sont plutôt des *contradictaires* : la tension

²⁸⁰ *Ibid.*, p. xviii

entre les contradictoires bâtit une unité plus large qui les inclut²⁸¹.

Le temps crée la différence entre la synthèse hégélienne et le tiers-inclus de Nicolescu et Lupasco. La synthèse Hegelienne attend la survenue d'une synthèse qui détruira A et non-A. Le tiers-inclus existe et a toujours existé, il suffit de trouver le niveau de réalité dans lequel il apparaît. L'union des contradictoires n'est plus un point utopique qui devra détruire les contraires. C'est une dynamique triangulaire vivante.

La logique de Nicolescu construit un schéma notable et pourtant assez simple qui semble pouvoir soutenir la base logique des découvertes de la physique quantique et leurs apparentes contradictions, si on admet qu'à des contradictoires préexistants (ondes et corpuscules par exemple), on peut trouver un niveau de réalité dans lequel ils sont unis par un troisième terme (photon) qui existe au même moment que les contraires. Ce schéma assez simple est à la base de toute la pensée transdisciplinaire, et elle n'est pas sans nous rappeler certaines des logiques syncrétiques que nous avons vues plus avant.

II.1.1.D) Introduction du sujet et de ses niveaux de perception dans la connaissance.

Cependant, dans le domaine des sciences et du savoir humain, l'explosion des disciplines de ces derniers siècles est sans précédent et les problèmes semblent de plus en plus complexes. Les questionnements ont besoin de visions globales et interdisciplinaires pour les résoudre et prendre du recul sur leurs résultats. Cette complexité croissante devient abordable scientifiquement par la méthode de Morin, qui consiste à comprendre les problèmes de façon complexe dans le but de les amener à une simplification et une intégration par l'être humain.

Le tiers-inclus de toute la connaissance et de toutes les disciplines, de la logique binaire de la science ; la simplification du *complexus* de la connaissance, c'est l'être humain lui-même. Nicolescu semble nous avertir des risques qu'il y a à considérer tout le savoir objectif acquis par l'être humain sans qu'il soit intégré par le sujet. Il nous parle de ce décalage comme un risque d'effondrement de notre civilisation :

(...) un grand décalage entre les mentalités des acteurs et les nécessités internes de développement d'un type de société, accompagne toujours la chute d'une civilisation. Tout se passe comme si les connaissances et les savoirs qu'une civilisation ne cesse d'accumuler ne pouvaient être intégrées dans l'être intérieur de ceux qui composent cette civilisation. Or, après tout, c'est l'être humain qui se trouve

²⁸¹ *Ibid.*, p. xix

ou devrait se trouver au centre de toute civilisation digne de ce nom²⁸².

Si c'est l'être humain qui devrait se trouver au centre de la civilisation, il semble que notre monde contemporain soit très proche de cette chute et le risque concerne aujourd'hui toute la planète :

La croissance sans précédent des savoirs à notre époque rend légitime la question de l'adaptation des mentalités à ces savoirs. L'enjeu est de taille car l'extension continue de la civilisation de type occidental à l'échelle planétaire rendrait sa chute équivalente à un incendie planétaire sans commune mesure avec les deux premières guerres mondiales²⁸³.

C'est cette intégration du savoir scientifique par l'être humain, ce troisième terme entre sciences *dures* et sciences *humaines* que la transdisciplinarité cherche à faire dans le sujet lui-même. À travers la recherche d'unification affective des catégories du devenir logique, pour reprendre la terminologie de Lupasco, la transdisciplinarité semble indiquer une nouvelle voie à suivre.

L'unification affective des différents domaines du savoir et de leurs différents niveaux de réalité ne peut se faire qu'en trouvant à l'intérieur du sujet lui-même et de son affectivité des niveaux de perception correspondant. Ceux-ci seraient les sensations, le ressenti que nous avons d'un niveau de réalité.

Les différents niveaux de Réalité sont accessibles à la connaissance humaine grâce à l'existence de différents niveaux de perception, qui se trouvent en correspondance biunivoque avec les niveaux de Réalité. Ces niveaux de perception permettent une vision de plus en plus générale, unifiante, englobante de la Réalité, sans jamais l'épuiser entièrement²⁸⁴.

L'unification des contradictoires logiques d'un niveau de réalité se fait en trouvant le niveau de perception qui lui convient. Il faut cependant noter une différence visible entre la théorie de Lupasco et de Nicolescu. Si Nicolescu dit qu'une union entre A et non-A peut exister à un niveau de réalité différent, auxquels correspondront des perceptions que nous aurons de ceux-ci, Lupasco, lui, montrait ce troisième terme comme uni par l'affectivité, c'est-à-dire qu'il situait le tiers-inclus T dans une certaine perception affective d'une réalité qui semblait encore unidimensionnelle. Nicolescu semble avoir ainsi dissipé certaines des brumes qui pouvaient encore exister dans la théorie pionnière de Lupasco.

Dans son manifeste, Nicolescu décrit la structuration des niveaux de réalités, et leur correspondance ou pas avec les niveaux de perception que nous en avons. Le modèle

²⁸² *Ibid.*, p. xxv

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.* 8, p. xxxiii

transdisciplinaire comporte un certain nombre de niveaux de réalité. Deux niveaux différents peuvent être reliés entre eux par l'unification d'un couple apparemment contradictoire (A et non-A) à un niveau donné, en un troisième terme (T) situé à un autre niveau de réalité.

L'état T réalise, en accord avec l'axiome de non-contradiction, l'unification du couple des contradictoires (A, non-A) mais il est associé, en même temps, à un autre couple de contradictoires (A', non-A'). Ceci signifie qu'on peut bâtir, à partir d'un certain nombre de couples mutuellement exclusifs une théorie nouvelle, qui élimine les contradictions à un certain niveau de Réalité, mais cette théorie n'est que temporaire, car elle conduira inévitablement, sous la pression conjointe de la théorie et de l'expérience, à la découverte de nouveaux couples de contradictoires, situés au nouveau niveau de Réalité. Cette théorie sera donc à son tour remplacée, au fur et à mesure que de nouveaux niveaux de Réalité seront découverts, par des théories encore plus unifiées. Ce processus continuera à l'infini, sans jamais pouvoir aboutir à une théorie complètement unifiée. L'axiome de non-contradiction sort de plus en plus renforcé de ce processus²⁸⁵.

On peut trouver l'unification de contradictoires à un niveau donné, mais ce troisième terme continuera de générer des contradictions avec d'autres concepts compris dans cet autre niveau de réalité. La science a sans cesse découvert de nouveaux couples de contradictoires, lorsque la théorie s'est heurtée à la réalité. Cela amène à une impossibilité de créer l'union complète des contradictoires anciens. Il semble impossible d'arriver à une théorie complète : plus on expérimente sur le réel, plus les contradictions continuent de s'entasser. L'axiome de non-contradiction ne peut ressortir que renforcé de cette découverte du tiers-inclus et des niveaux de réalité auxquels correspondent des niveaux de perception.

À travers l'introduction de ces niveaux de réalité et de perception, on comprend mieux la limitation que pointe Nicolescu concernant la logique classique et son rêve d'embrasser tout l'univers à travers un seul niveau de réalité :

Dans la vision transdisciplinaire, la pluralité complexe et l'unité ouverte sont deux facettes d'une seule et même Réalité.

Un nouveau *Principe de Relativité* émerge de la coexistence entre la pluralité complexe et l'unité ouverte : *aucun niveau de Réalité ne constitue un lieu privilégié d'où l'on puisse comprendre tous les autres niveaux de Réalité.* Un niveau de Réalité est ce qu'il est parce que tous les autres niveaux existent à la fois. Ce Principe de Relativité est fondateur d'un nouveau regard sur la religion, la politique, l'art, l'éducation, la vie sociale. Et lorsque notre regard sur le monde change, le monde change. Dans la vision transdisciplinaire, la Réalité n'est pas seulement multidimensionnelle - elle est aussi multiréférentielle²⁸⁶.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. xxxi

²⁸⁶ *Ibid.*

Si l'on considère qu'il existe différents niveaux de réalité, ayant des lois en sécession les unes par rapport aux autres, il n'est plus possible de déclarer un niveau de réalité comme celui qui permet de comprendre tous les autres. Tous existent et aucun ne permet mieux de comprendre l'ensemble de ces niveaux. Nicolescu indique que c'est à une réalité multiréférentielle qu'il faut s'intéresser.

Il semble aussi que l'unification totale entre le savoir et la perception soit impossible pour un être humain dont l'observation et les sens sont limités. Il existe une zone de non-résistance entre ce que l'on ressent et ce qui est extérieur à nous, ce qui est censé nous résister. Nicolescu la décrit ainsi :

La non-résistance de cette zone de transparence absolue est due, tout simplement, aux limitations de notre corps et de nos organes des sens, quels que soient les instruments de mesure qui prolongent ces organes des sens. L'affirmation d'une connaissance humaine infinie (qui exclut toute zone de non-résistance), tout en affirmant la limitation de notre corps et de nos organes des sens, nous semble un tour de passe-passe linguistique. La zone de non-résistance correspond au *sacré*, c'est-à-dire à ce qui ne se soumet à aucune rationalisation. La proclamation de l'existence d'un seul niveau de Réalité élimine le sacré, au prix de l'autodestruction de ce même niveau.

L'ensemble des niveaux de Réalité et sa zone complémentaire de non-résistance constitue l'*Objet* transdisciplinaire²⁸⁷.

Toute recherche se heurte à des points aveugles : quels que soient la puissance de nos perceptions ou de nos appareils perceptifs, il y aura toujours des parties de l'univers que nous ne pourrions toucher du doigt. Nicolescu dit que cet insondable ne résiste pas car il est au-delà de ce que nous pouvons appréhender. Le mur résiste. On a beau penser qu'il n'existe pas, il est impossible de le traverser. Cependant, certaines réalités sont impossibles à toucher avec nos sens.

Le vide qui, chez les bouddhistes, caractérise l'univers et toute chose extérieure à nous ne peut être appréhendé par nos perceptions. Sinon, nous traverserions effectivement les murs. Il faut accepter cela comme une réalité transcendante, qu'il ne nous est pas possible de toucher, mais qu'ont pourtant décrit certains mystiques ayant connu l'extase du *Nirvana*. Ce point aveugle, avec lequel la rencontre est impossible figure donc une partie de l'univers (que lui appelle le « sacré ») que nos raisonnements ne pourront jamais toucher. Entre les niveaux de perceptions et les niveaux de réalité gît un inconnaissable, quelque chose, qui, en ne résistant pas à notre expérience limitée, ne se montre pas à nous. Nous vivons dedans, mais ne pouvons le percevoir directement et le comprendre. L'ensemble des niveaux de réalité ainsi que ces zones de non-résistances sont l'objet de la recherche transdisciplinaire.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. xxxiii

Nous avons vu qu'aux niveaux de réalité correspondaient des niveaux de perceptions. Partant d'unification entre des problèmes de logique, de physique, de théologie, ainsi que de la compréhension du monde de façon générale et donc de la naissance d'un objet de recherche transdisciplinaire, Nicolescu démontre l'intérêt d'ouvrir de nouvelles façons de percevoir la connaissance, d'étudier l'homme en tant que sujet de cette recherche :

L'ensemble des niveaux de perception et sa zone complémentaire de non-résistance constituent le *Sujet* transdisciplinaire.

Les deux zones de non-résistance de l'Objet et du Sujet transdisciplinaires doivent être *identiques* pour que le Sujet transdisciplinaire puisse communiquer avec l'Objet transdisciplinaire. *Au flux d'information traversant d'une manière cohérente les différents niveaux de Réalité correspond un flux de conscience traversant d'une manière cohérente les différents niveaux de perception.* Les deux flux sont dans une relation d'isomorphisme grâce à l'existence d'une seule et même zone de non-résistance. La connaissance n'est ni extérieure, ni intérieure : elle est *à la fois* extérieure et intérieure. L'étude de l'Univers et l'étude de l'être humain se soutiennent l'une l'autre. La zone de non-résistance joue le rôle du *tiers secrètement inclus*, qui permet l'unification, dans leur différence, du Sujet transdisciplinaire et de l'Objet transdisciplinaire²⁸⁸.

L'ensemble des niveaux de perception et leur zone de non-résistance constituent le sujet transdisciplinaire. C'est-à-dire celui qui perçoit le monde. Ce que nous savons du monde et ce que nous en percevons, existent l'un en image-miroir de l'autre. La zone de non-résistance est, elle, hors de nos percepts et de nos connaissances, elle constitue donc un trait d'union, une zone sacrée, hors de toute rationalisation possible entre Objet et Sujet transdisciplinaire. Concernant le rôle de ce tiers-inclus, Nicolescu précise :

Le rôle du tiers explicitement ou secrètement inclus dans le nouveau modèle transdisciplinaire de Réalité n'est pas, après tout, si surprenant. Les mots *trois* et *trans* ont la même racine étymologique : le "trois" signifie "la transgression du deux, ce qui va au-delà de deux". La transdisciplinarité est la transgression de la dualité opposant les couples binaires : sujet - objet, subjectivité - objectivité, matière - conscience, nature - divin, simplicité - complexité, réductionnisme - holisme, diversité - unité. Cette dualité est transgressée par l'unité ouverte englobant et l'Univers et l'être humain²⁸⁹.

Un modèle global de la connaissance et du savoir apparaît donc. Il tend, comme nous le voyions avec les pensées syncrétiques, à *transgresser* le modèle binaire et ainsi créer à un espace tiers dans lequel les contradictoires coexistent sans se détruire les uns les autres. Le rôle de la zone de non-résistance, confondue avec l'espace du sacré, est de créer une union entre l'objet transdisciplinaire (la façon dont la transdisciplinarité cherche à connaître le monde) et le sujet

²⁸⁸ *Ibid.*, pp. xxxiii - xxxiv

²⁸⁹ *Ibid.*, p. xxxiv

transdisciplinaire (la façon dont le sujet perçoit la réalité à travers son corps et son expérience du monde). C'est de cette harmonie que découle la cohabitation entre simplicité et complexité :

Le modèle transdisciplinaire de Réalité a, tout particulièrement, des conséquences importantes dans l'étude de la complexité. Sans son pôle contradictoire de la simplicité, la complexité apparaît comme une *distance* de plus en plus grandissante entre l'être humain et la Réalité, introduisant une aliénation autodestructrice de l'être humain, plongé dans l'absurdité de sa destinée. A la complexité infinie de l'Objet transdisciplinaire répond la simplicité infinie du Sujet transdisciplinaire, tout comme la complexité terrifiante d'un seul niveau de Réalité peut signifier la simplicité harmonieuse d'un autre niveau de Réalité²⁹⁰.

Lorsqu'est réduite la distance entre sujet et objet, l'absurdité de la destinée humaine sur un seul niveau de compréhension semble elle-même s'effacer. Comme l'affirmait Lupasco, c'est l'affectivité qui unit les contradictions rationnelles.

Nous avons vu que de nombreuses avant-gardes durant le vingtième siècle avaient tenté d'ouvrir la connaissance du monde et le savoir à la perception qu'en avait le sujet. Depuis l'introduction de la force irrationnelle de Wagner et de Dada dans le travail artistique, quasiment jusqu'à la folie et la totalité, c'est le sujet qui apparaît sous toutes ses facettes²⁹¹. Le point de vue de Fluxus a plutôt été l'introduction d'une interzone entre l'irrationnel du subjectif et le réalisme objectif, essentiellement grâce aux plans d'actions du jeu et de la performance en tant qu'intermédias. Ces formes artistiques simples et accessibles (la plupart étaient des détournements d'objets ou de jeux quotidiens) permettaient de créer une certaine union entre la connaissance logique et l'appréhension affective que nous avons du monde, créer une certaine zone de confort entre celui qui prenait part à ces pièces et le monde dans lequel il vivait.

Cependant, cette approche manquait d'une vision plus large et d'une base scientifique pour avoir un réel intérêt en tant qu'union des approches telle qu'on la voit dans la transdisciplinarité. Ce rêve de l'art en tant que nouvel outil d'appréhension du monde, comme un moyen d'intégrer les savoirs objectifs les plus pointus, est ce qui motive John Dewey à écrire son livre *L'Art comme Expérience*. Au niveau de la philosophie, les travaux pragmatistes tentent aussi de créer une forme de syncrétisme entre les approches idéalistes et empiristes, entre objectif et subjectif.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Cette affirmation est à prendre avec une relativité certaine. Bien sûr, Dada et même Wagner n'ont pas seulement exploré l'irrationnel et la folie. C'est une image fautive bien souvent trop véhiculée surtout sur Dada. Cependant, bien que nous soyons tout à fait conscient des aspects rationnels et sur-raisonnables de Dada (voir notre travail de mémoire : AVERT Erik, *De l'utopie dans Dada Zurich, Hugo Ball et les images-souhais Dada*, Master II en sciences de l'art, université Jean Monnet de Saint-Étienne), il nous semble quand même que l'affirmation d'une union entre les niveaux de réalité et de perception n'a pas pu être réellement décelable chez les artistes Dada ou chez Wagner.

Les travaux de Cassirer, puis ensuite de la *Gestalt Theorie*, semblent, quant à eux, chercher une sorte de point synthétique, une forme symbolique qui soit à la base de toute cognition, et vers laquelle il faudrait revenir. Dans tous les cas, dans les domaines philosophiques et culturels, la recherche d'une intégration des savoirs à travers l'expérience esthétique n'était pas une nouveauté et semblait travailler comme un fantasme ces chercheurs depuis le début du vingtième siècle.

Le constat de Lupasco, puis ensuite de Nicolescu, est que leur travail de physicien n'existe pas seulement dans une bulle mathématique ou logique, qui serait coupée du quotidien et de l'expérience. Les découvertes mathématiques et philosophiques du vingtième siècle ont une incidence réelle sur la société dans laquelle nous vivons. Cependant, la société évolue encore dans un paradigme logique et un niveau de perception qui est celui de la physique classique, causaliste et déterministe, d'où l'existence d'un *malaise dans la civilisation*.

Leur connaissance des travaux de penseurs traditionnels leur ont permis de comprendre la difficulté qu'il y avait à considérer de façon rationnelle la structure du monde ; faire apparaître que le monde que nous expérimentons se situe autant dans le mystère et l'inconnaissable que dans la logique et les mathématiques. Reprenant la structure binaire de la logique classique (A, non-A), qui excluait un troisième terme T pouvant être l'un et l'autre, ils découvrent qu'il existe des phénomènes vérifiables et expérimentés par les physiciens qui semblent briser ces contradictions.

De là, il y a compréhension de l'existence d'une structure ternaire de la réalité dans laquelle il y a une place pour un tiers-inclus. Nicolescu, lui, apportera à cette vision schématique, la coexistence *au même moment* de différents niveaux de réalité dans notre univers (le niveau de réalité macrophysique et celui des particules quantiques, par exemple).

À ces différents niveaux de réalité correspondent en image miroir certains ressentis affectifs que nous en avons, et ayant eux-mêmes leurs limitations propres : ce sont les niveaux de perception. Il existe une zone dans laquelle notre expérience du monde s'arrête, où les niveaux de réalité ne résistent plus aux niveaux de perception, c'est la zone de non-résistance. Les informations, qui traversent les différents niveaux de réalité, se retrouvent projetées en image miroir dans les flux de conscience qui traversent les différents niveaux de perception. La connaissance est ce point sacré qui permet d'unir les niveaux de réalité et de perception.

C'est à travers la connaissance transdisciplinaire que Sujet et Objet transdisciplinaires se retrouvent unis et permettent d'essayer d'unir ensuite les anciens couples antagonistes de la philosophie et du savoir, et retrouver en la Nature l'image miroir de nous-mêmes : « Le mot "miroir" vient du latin *mirare* qui signifie "regarder avec étonnement". L'action de "regarder" présuppose deux termes : celui qui regarde et ce qui est regardé. D'où vient l'étonnement, sinon de

l'inclusion du tiers²⁹² ? » Nicolescu montre la transdisciplinarité comme une façon de chercher à créer une image-miroir de la nature, en cela que le miroir nous renvoie autant à nous-mêmes, à celui qui regarde, qu'à l'image de la nature, ce qui est extérieur. C'est peut-être dans l'étonnement du miroir du monde, que nous créons par notre connaissance de la Nature et dans laquelle nous nous reflétons, que se situe notre intérêt pour le travail transdisciplinaire, ainsi que pour celui de George Brecht. Ils créent tous deux une image du monde dans laquelle notre subjectivité est présente.

²⁹² *Ibid.*, p. xl

II.1.2) Le tournant de l'histoire et la réponse transdisciplinaire

II.1.2.A) Intégration des savoirs et changement social

Nicolescu, à travers ce que nous avons vu, constate l'existence d'un dépassement de l'ancienne vision du monde et un renouvellement complet des paradigmes scientifiques et humains. En fait, dans son livre, il donne de nombreux exemples différents qu'il développe. Ils sont censés, chacun dans leurs particularités, montrer une seule et même chose. L'évolution des savoirs dans notre civilisation a atteint des sommets sans précédents ; et cependant il manque une méthode, une *praxis* permettant à ces savoirs objectifs d'être intégrés au sujet lui-même et à son appréhension du monde. Le changement des paradigmes scientifiques et logiques n'est pas suivi par un changement de civilisation et de la société, et c'est là qu'est le danger.

Les deux premières guerres mondiales, le nazisme et le rêve communiste sont nés de ce décalage au début du siècle, et cela risque de se reproduire si les changements de la logique scientifique ne donnent pas naissance à des changements de conscience profonds chez les êtres humains. Son livre souhaite pourtant donner l'espoir d'un changement positif :

Paradoxalement, tout est en place pour notre autodestruction, mais tout est en place aussi pour une mutation positive comparable aux grands tournants de l'Histoire. Le défi d'autodestruction a sa contrepartie d'espérance d'autonaissance. Le défi planétaire de la mort a sa contrepartie d'une conscience visionnaire, transpersonnelle et planétaire, qui se nourrit de la croissance fabuleuse du savoir. Nous ne savons pas de quel côté va pencher la balance. C'est pourquoi il faut agir vite, maintenant. Car demain il sera trop tard²⁹³.

Nicolescu semble prévenir de dangers immenses, sur un ton que nous trouvons presque alarmiste. Il montre qu'il existe un décalage entre nos connaissances de l'univers et la connaissance de l'homme lui-même à notre époque, et que cela pourrait amener à la chute de notre civilisation. Il ajoute que cette destruction prend une triple dimension. L'homme peut s'autodétruire matériellement par l'usage de la bombe atomique, biologiquement par une mauvaise utilisation de la génétique et, enfin, spirituellement en utilisant l'ordinateur comme un moyen de manipuler les consciences plutôt de les aider à s'ouvrir. Il dit que, dans le même temps, une utilisation éthique de ces outils permettraient l'essor d'un grand tournant de l'histoire, une « croissance fabuleuse du savoir²⁹⁴ ».

Cependant, ce qu'il dit sur l'existence d'un décalage entre les savoirs techniques immenses que nous avons et la façon dont nous n'arrivons pas à les intégrer ne nous est pourtant pas étranger. « Plus nous connaissons l'univers extérieur, plus le sens de notre vie et de notre mort est repoussé

²⁹³ *Ibid.*, pp. v-vi

²⁹⁴ *Ibid.*

dans l'insignifiance, voire l'absurdité²⁹⁵ ». Cette vision, relayée par l'école et l'éducation, qui sépare savoir et affectivité ramène à ce que nous avons connu : les longues heures d'ennui en classe à ne pas réussir à faire rentrer tout ce savoir en nous.

La pensée mécaniste de la Nature est parente de cette logique ancienne et transmise à l'école. Nicollescu revient sur l'histoire et les conséquences de celle-ci. Cette vision a consisté à :

(...) tout réduire à la physique, le biologique et le psychique n'apparaissant que comme des étapes évolutives d'un seul et même fondement. Ce pas a été facilité par les avancées indiscutables de la physique. Ainsi est née l'idéologie scientiste qui est apparue comme une idéologie d'avant-garde et qui a connu un extraordinaire essor au XIX^{ème} siècle.

En effet, des perspectives inouïes s'ouvraient devant l'esprit humain. Si l'Univers n'était qu'une machine parfaitement réglée et parfaitement prévisible, Dieu pouvait être relégué au statut de simple hypothèse, non nécessaire pour expliquer le fonctionnement de l'Univers. L'Univers était soudainement désacralisé et la transcendance de l'Univers repoussée dans les ténèbres de l'irrationnel et de la superstition²⁹⁶.

Il apparaît ainsi que la vision mécaniste de la nature a eu tendance, pour Nicollescu, à désacraliser, à vouloir dominer et réduire la nature à une simple suite d'équation. Dans ce point de vue, il trouve la première étincelle du désastre écologique que nous connaissons aujourd'hui, puisque tout « l'univers était soudainement désacralisé ». Cette logique n'a, bien sûr, pas concerné que la science. Les lois économiques et sociales sont basées sur la même logique :

Dans l'euphorie scientiste de l'époque il était tout naturel de postuler, comme Marx et Engels l'ont fait, l'isomorphisme entre les lois économiques, sociales, historiques et les lois de la Nature. Toutes les idées marxistes sont fondées en dernière analyse sur les concepts issus de la physique classique : continuité, causalité locale, déterminisme, objectivité.

Si l'Histoire se soumet, comme la Nature, à des lois objectives et déterministes, on peut faire table rase du passé, par une révolution sociale ou par tout autre moyen. En effet, tout ce qui compte est le présent, en tant que condition initiale mécanique. En imposant certaines conditions initiales sociales bien déterminées, on peut prédire d'une manière infaillible l'avenir de l'humanité. Il suffit que les conditions initiales soient imposées au nom du bien et du vrai - par exemple, au nom de la liberté, de l'égalité et de la fraternité - pour bâtir la société idéale. L'expérience a été faite à l'échelle planétaire, avec les résultats que nous connaissons²⁹⁷.

Au nom de certains principes rationnels qui devaient amener l'histoire vers un point eschatologique où l'homme se sauverait lui-même de toutes ses peines et ses douleurs, cette simple logique est devenu une machine idéologique qui a amené d'un côté aux horreurs colonisatrices (les peuples

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*, p. viii

²⁹⁷ *Ibid.*, p. viii

occidentaux étant censés connaître les vrais valeurs de paix et de liberté), ou bien les horreurs révolutionnaires et fascistes (survenue révolutionnaire d'un nouvel âge d'or guidée par une idéologie ou une race, supposées supérieures aux autres).

Combien de millions de morts pour quelques dogmes ? Combien de souffrances au nom du bien et du vrai ? Comment se fait-il que des idées, si généreuses à leur origine, se soient transformées en leurs contraires ?

L'objectivité, érigée en critère suprême de vérité, a eu une conséquence inévitable : la transformation du sujet en objet. La mort de l'homme, qui annonce tant d'autres morts, est le prix à payer pour une connaissance objective. L'être humain devient objet - objet de l'exploitation de l'homme par l'homme, objet d'expériences d'idéologies qui se proclament scientifiques, objet d'études scientifiques pour être disséqué, formalisé et manipulé²⁹⁸.

Cette transmission de la logique unidimensionnelle et de la vision mécaniste de la nature à tous les domaines de l'expérience et du savoir a eu pour conséquence la réduction de tout ce que nous savons au seul point de vue objectif. La déshumanisation de l'autre, ou la désacralisation de la nature sont des conséquences de cette objectivisation du monde. L'éthique n'a plus son mot à dire lorsque l'objectivité de la science est au service de l'utopie techniciste ou post-historique.

Il semble, pour Nicolescu, que nous soyons entrés dans une ère nouvelle, qui oblige non seulement la science et la pensée à se modifier en profondeur, mais aussi la société toute entière. C'est quasiment un changement d'épistémè et de civilisation dont il nous parle. Partant de ces constats, ainsi que ceux sur la logique que nous avons étudiés plus avant, il montre certains changements profonds qui s'effectuent sur notre vision du monde.

II.1.2.B) Changement dans la vision de la Nature

Nicolescu constate que la vision mécaniste de Dieu et de la nature ont amené à découper celle-ci en une suite de rouages qui nous expliqueraient tout son fonctionnement, qui permettraient de la comprendre et de l'appréhender en entier.

Le concept de Nature, cependant, se conçoit comme une totalité, comme le nid, le cocon dont aurait émergé l'ensemble des possibles du cosmos. Elle est donc liée à une liberté. La nature ne se contrôle pas, elle donne naissance à des possibles inattendus. L'ancienne vision causale, mécaniste de l'univers ne tarda pas à détruire simplement l'idée de nature pour faire émerger, de celle-ci, un être dénué de libre-arbitre et qu'il était possible, à nous humains, de connaître et

²⁹⁸ *Ibid.*

contrôler entièrement : « Il est important de souligner que la relation privilégiée, sinon exclusive, entre la Nature et la science n'est qu'un préjugé récent, fondé sur l'idéologie scientiste du XIX^{ème} siècle. La réalité historique est beaucoup plus complexe²⁹⁹. »

Nicolescu revient sur l'histoire de cette notion et la façon dont les changements de celle-ci s'opèrent par des ruptures brusques.

Le passage d'une vision à une autre n'est pas progressif, continu - il s'opère plutôt par des ruptures brusques, radicales, discontinues. Plusieurs visions contradictoires peuvent même coexister. L'extraordinaire diversité des visions de la Nature explique pourquoi on ne peut pas parler de la Nature, mais seulement d'une certaine nature en accord avec l'imaginaire de l'époque considérée³⁰⁰.

Il a existé des visions différentes de la nature dans l'histoire. Celles-ci se sont succédées par coupures ou cassures avec la vision précédente. Toutes ces différentes étapes dans la vision de la nature ont été hautement influencées par la société et l'imaginaire dans lequel elles sont nées.

Nicolescu voit au cours de l'histoire des idées, trois visions différentes cohabiter à des époques différentes.

Malgré la foisonnante et fascinante diversité des images de la Nature, on peut néanmoins distinguer trois grandes étapes : la Nature magique, la Nature-machine et la mort de la Nature.

Pour la pensée magique la Nature est un organisme vivant, doué d'intelligence et de conscience. Le postulat fondamental de la pensée magique est celui de l'interdépendance universelle : la Nature ne peut être conçue en dehors de ses relations avec l'homme. Tout est signe, trace, signature, symbole. La science, dans l'acception moderne de ce mot, est inutile³⁰¹.

Dans une première étape l'homme s'est imaginé la nature comme un être avec lequel nous étions en totale symbiose, tout en elle semblait être le signe d'une perfection qu'il nous fallait chercher à atteindre. La science n'avait aucune utilité en ce sens, puisqu'elle s'abstrayait de notre relation avec la nature pour la comprendre.

Cette première vision de la nature se trouve dépassée par la vision mécaniste basée sur la logique et la causalité classique, lors de leur apparition.

A l'autre pôle, la pensée mécaniste du XVIII^{ème} et surtout XIX^{ème} siècle (qui prédomine encore aujourd'hui) conçoit la Nature non pas comme un organisme mais comme une machine, qu'il suffit de démonter pièce par pièce pour la posséder entièrement. Le postulat fondamental de la pensée mécaniste est que la Nature peut être connue et conquise par la méthodologie scientifique, définie d'une manière complètement indépendante de l'homme et séparée de lui. La vision triomphaliste de "conquête de la Nature" plonge ses racines dans la redoutable efficacité technologique de ce postulat.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. xxxv

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*, p. xxxvi

(...) L'aboutissement logique de la vision mécaniste est la mort de la Nature, la disparition du concept de Nature du champ scientifique³⁰².

Cette vision mécaniste, en tentant de séparer complètement l'homme de son lien avec l'idée de nature, a créé une dichotomie entre la nature humaine et le naturel. En coupant ce lien, la nature peut être conquise et dominée entièrement sans détruire l'humain en lui-même. Le concept de Nature en tant que ce qui nous a donné naissance devient, par cette coupure avec le lien originel, inutile.

Cependant, cette séparation entre l'observateur (humain) et la Nature n'est plus possible aujourd'hui, depuis la découverte de la non-séparabilité quantique :

L'objectivité stricte de la pensée classique n'est plus valable dans le monde quantique. Une séparation totale entre l'observateur et une Réalité supposée complètement indépendante de cet observateur conduit à des paradoxes insurmontables. Une notion plus fine d'objectivité caractérise le monde quantique. L'"objectivité" dépend du niveau de Réalité considéré³⁰³.

Le lien entre l'être humain qui observe et ce qu'il observe (l'univers ou bien la nature), ne peut plus être coupé. Il est à la base la physique quantique. L'objectivité est impossible dans un monde où l'observateur et ce qu'il observe sont codépendants, tel que nous le montre le principe d'incertitude de Heisenberg. La base de la pensée classique (mécaniste) devient donc invalide.

Pareillement, Nicolescu décrit l'idée de vide, que donnaient la physique et la pensée classique, comme ridicule à l'ère de la physique quantique où le vide est plein d'apparitions et de destructions de particules quasi-instantanées. :

Le vide quantique est plein, plein de toutes les potentialités de la particule à l'univers. En fournissant de l'énergie au vide quantique nous pouvons l'aider à matérialiser ses potentialités. C'est exactement ce que nous faisons en construisant les accélérateurs de particules. Et c'est précisément quand certains seuils énergétiques sont atteints que des particules non pas virtuelles mais réelles se matérialisent soudainement, sont littéralement tirées du néant³⁰⁴.

Par ce lien entre l'humain et la nature, entre celui qui observe et ce qu'il observe, ou bien dans un vide rempli de potentialités inexplorées, l'image de la nature que nous avons aujourd'hui semble revenir à certaines notions anciennes. Il n'est plus possible d'observer celle-ci complètement objectivement, il n'est plus possible de la considérer comme une coquille vide ne respectant qu'un déterminisme strict et réglé comme une horloge, un utérus infertile, ne donnant naissance qu'à une suite de combinaisons prédéterminées

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*, p. xxxvii

³⁰⁴ *Ibid.*

Nicolescu continue à faire un tour d'horizon de tous les changements intervenus dans l'idée de nature au cours du vingtième siècle et qui rendent inopérant, ou en tout cas diminuent l'action de la vision mécaniste de l'ère moderne. En premier lieu, l'espace-temps est relatif. Il n'est plus immuable et les quatre dimensions constitutives de notre rapport au monde ne sont plus les seules :

Les dimensions supplémentaires ne sont pas le résultat d'une simple spéculation intellectuelle. D'une part, ces dimensions sont nécessaires pour assurer l'autoconsistance de la théorie et l'élimination de certains aspects indésirables. D'autre part, elles n'ont pas un caractère purement formel – elles ont des conséquences physiques à notre propre échelle³⁰⁵.

Les scientifiques ont constaté que lorsque leurs modèles mathématiques comportaient onze dimensions, les calculs qu'ils faisaient prévoyaient exactement le comportement des particules à l'échelle quantique. L'autoconsistance de l'univers semble donc respectée avec un certain nombre de dimensions existantes dans l'univers.

La nature de Nicolescu semble donc beaucoup plus relative, changeante et multidimensionnelle que tout ce que le point de vue mécaniste voulait croire. La complexité de l'univers est elle-même relative, puisqu'elle n'est plus un mystère que doit réduire la science, mais cette complexité est inscrite au cœur même de la réalité. L'introduction des niveaux de réalité permet de garder vivante cette dynamique entre complexité et simplicité. Ce qui était un *complexus* indéfaisable à un niveau de réalité pourra apparaître d'une étonnante simplicité à un autre niveau de réalité.

Le modèle classique de la Nature ne semble plus pouvoir rendre fidèlement compte de la vision qu'en donnent les résultats des expériences et calculs de la science. Nicolescu propose un *modèle transdisciplinaire de la Nature*, qui permettrait de rendre compte de ces avancées scientifiques et de les réintégrer à un *epistémé* correspondant à notre vision du monde, d'accorder les niveaux de réalité découverts par la science avec les niveaux de perception des êtres humains.

En accord avec le modèle transdisciplinaire de la Réalité, nous pouvons distinguer trois aspects majeurs de la Nature :

1) La *Nature objective*, reliée aux propriétés naturelles de l'Objet transdisciplinaire; la Nature objective est soumise à une *objectivité subjective*. Cette objectivité est subjective dans la mesure où les niveaux de Réalité sont reliés aux niveaux de perception. L'accent est néanmoins mis sur l'objectivité, dans la mesure où la méthodologie est celle de la science.

2) La *Nature subjective*, reliée aux propriétés naturelles du Sujet transdisciplinaire. Cette subjectivité est objective dans la mesure où les niveaux de perception sont reliés aux niveaux de Réalité. L'accent est néanmoins mis sur la subjectivité, dans la mesure où la méthodologie est celle de la science ancienne de

³⁰⁵ *Ibid.*, p. xxxvii

l'être, qui traverse toutes les traditions et les religions du monde.

3) La *trans-Nature*, reliée à la communauté de nature entre l'Objet transdisciplinaire et le Sujet transdisciplinaire. La trans-Nature concerne le domaine du sacré. Elle ne peut pas être abordée sans la considération simultanée des deux autres aspects de la Nature³⁰⁶.

C'est ainsi une vision dynamique, vivante de la nature que nous propose Nicolescu. La nature est en partie objective, elle existe hors de nous, bien que les êtres humains ne puissent la percevoir que par des instruments liés à leurs sens. Ces outils allongent un peu leurs limites, sans pour autant pouvoir les étendre indéfiniment. La nature est également subjective, elle est profondément liée à la vision qu'en ont les êtres qui la peuplent, et la non-séparabilité quantique de Heisenberg ne fait que nous démontrer cela. La résistance de cette nature aux expériences prouve pourtant qu'il existe une dimension objective. Elle n'est pas liée uniquement à la perception que nous en avons. La trans-nature est la perception de la nature qu'ont eue certains penseurs spirituels ou mystiques, qui ont semblé trouver le point exact de correspondance entre ce que je ressens de l'univers et ce qu'il est hors de moi.

Dans tous les cas c'est l'inter-relation entre ces trois aspects de la nature qui fonde la vision transdisciplinaire et sa nouvelle méthode d'étude de la nature : « C'est la *co-évolution* de l'être humain et de l'univers qui réclame une méthodologie nouvelle. La richesse de la Nature vivante donne une mesure de ce que pourrait être, à plus ou moins long terme, l'événement d'une *écologie transdisciplinaire*³⁰⁷. » L'être humain, reprenant sa place au centre de la nature, sans pour autant oublier les découvertes scientifiques qui ont été faites, peut réellement retrouver une voie où science et conscience, découverte et éthiques puissent s'imbriquer l'un dans l'autre, et éviter la catastrophe matérielle, génétique et spirituelle dont nous parlait Nicolescu. La nature n'existe pas pour nous sans la façon dont nous l'écrivons : « *La Nature nous apparaît plutôt comme un pré-texte : le livre de la Nature est donc non pas à lire, mais à écrire*³⁰⁸. » Nicolescu le dit très bien. L'approche transdisciplinaire de la Nature n'est pas un retour à une vision déique de la Nature, ni une suppression de la vision mécaniste de la Nature ; mais une *réintégration de la dimension objective de la Nature au sujet humain lui-même*. « La *co-évolution* de l'être humain et de l'univers » devient alors possible.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. xxxix

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*

II.1.2.C) Homo sui transcendentalis

À travers cette co-évolution et cette acceptation de l'homme non pas coupé de la nature, mais comme partie intégrante de celle-ci, il est possible de voir un nouvel horizon pour l'être humain ; le franchissement d'une nouvelle étape dans son évolution. Nicolescu l'appelle « *Homo sui transcendentalis*³⁰⁹ ».

Comme Marshall Mc Luhan, il constate que l'être humain, pour mieux se défendre ou se nourrir, a fabriqué, au cours de son évolution, des extensions de son corps et de ses sens sous forme d'outils. Cependant « ce prolongement est limité tout d'abord à l'exploration de l'environnement immédiat du corps (...) ensuite, l'être humain découvre qu'il peut trans-porter son propre corps, le porter loin au-delà d'une distance confinée à la mesure de son propre corps³¹⁰. » L'être humain peut donc transporter son propre corps, même si, dans un premier temps, il reste enchaîné au sol et à la gravité, mais cette limitation sera brisée au tournant du vingtième siècle avec l'invention de l'avion.

C'est la notion générale de transcendance que met en jeu Nicolescu à travers l'histoire de l'évolution de l'être humain. Cette histoire est une longue succession de transgressions de nos propres limites et de celles du monde physique. « Le désir inexorable de l'être humain de transgression de son propre corps aboutit aujourd'hui à la *trans-formation* potentielle de sa mémoire génétique, héritée de l'aventure immémoriale de la planète Terre en vue de donner naissance à ce même corps³¹¹. » Nous voyons apparaître, à travers son propos, une nouvelle vision de l'homme et de son évolution, celle de la transformation de son corps et de ses sens. Cette transgression matérielle des limites du corps trouve aujourd'hui son point d'orgue dans ses extensions informatiques et numériques, frontière indispensable à franchir pour pouvoir percevoir les niveaux de réalité quantiques, à jamais inaccessibles à nos yeux : « c'est la vue qui subit la mutation la plus radicale par son prolongement technoscientifique³¹². »

Ainsi, il retrace plus en détail l'histoire de la transgression par l'homme de son champ de vision :

La transgression du champ de la vision s'accélère avec l'apparition de la lunette astronomique. Galilée oriente sa lunette vers le ciel et découvre en quelques mois un nouveau monde, qui s'entrouvre aux yeux émerveillés du fondateur de la science moderne. Les télescopes géants d'aujourd'hui ne font qu'augmenter cette accélération de l'exploration de l'échelle de l'infiniment grand³¹³.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. xli

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*, p. xli

Les télescopes et les microscopes nous ont permis de voir ce qui était auparavant invisible ou trop loin pour le voir en détail. Les particules et atomes du monde quantiques posent d'autres problèmes :

Dans l'autre direction, celle de l'infiniment petit, un fait inattendu semble stopper cette transgression du champ de la vision. Les microscopes se heurtent au mur quantique. Les particules quantiques sont, strictement parlant, invisibles, car elles sont non-localisables. Mais la capacité inventive de l'homme est inépuisable. Il invente les instruments d'exploration de ce monde apparemment interdit³¹⁴.

Cette évolution crée une coupure avec « l'exploration d'avant le monde quantique [qui] allait du visible vers le visible, tandis que maintenant elle va du visible vers l'invisible, c'est-à-dire vers ce qui est *au-delà* du visible³¹⁵. » C'est ainsi le dépassement de la vision que mettent en jeu les appareils qui nous permettent d'explorer le monde quantique.

L'histoire de l'optique utilisée par les sciences, dans cet exemple qu'utilise Nicolescu, montre bien la progression de la vision vers la transgression de ses propres limites, et la recherche vers ce qui est au-delà du visible. L'homme a toujours essayé de déplacer la zone de non-résistance qui caractérisait son point aveugle. Nous voyons plus largement la façon dont notre propre corps et ses limites deviennent un enjeu central dans l'intégration des niveaux de réalité. Cette recherche est celle de la réduction de la zone de non-résistance, de la nuit de nos sens, qui ne sera jamais achevée.

L'outil informatique est un des seuls, avec l'abstraction artistique à avoir fourni des représentations à peu près cohérentes des étrangetés du monde quantique. Ils sont la roue de l'exploration de ces niveaux de réalité : la forme de base qui rend notre vision et notre déplacement possible à l'intérieur de ces nouveaux plis de la réalité. Nicolescu dit qu'il est très important de garder l'esprit et son imaginaire complètement ouverts, pour recevoir toutes ces étrangetés telles qu'elles sont, et non pas telles que nos habitudes de pensées veulent les voir.

Vouloir comprendre profondément le niveau quantique, accorder cette réalité avec les perceptions que nous en avons, passe par autre chose que de simples appareils optiques. Il faut réussir à intégrer ce savoir dans nos percepts habituels :

La compréhension de ce nouveau niveau de Réalité repose sur une double perception : une perception extérieure, certes, grâce aux particules quantiques qui se meuvent dans les accélérateurs, agissant ainsi comme de véritables "sondes" du monde quantique, mais aussi une perception intérieure, manifestation de ce qu'on peut appeler *l'imaginaire quantique*³¹⁶.

Il faut donc essayer d'imaginer de façon quasi-naïve ce que peuvent être les mondes quantiques. Lorsqu'on tente de le faire, les habitudes et les imaginaires du monde sur lesquels nous nous

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, pp. xli-xlii

³¹⁶ *Ibid.*, p. xlii

sommes construits empiètent sur ce que l'on pourrait percevoir du monde quantique. Il faut faire taire la pensée habituelle discriminante, qui nous dit sans cesse ce que doit être la réalité.

Ce silence intérieur nous amène à redécouvrir l'imaginaire qui n'a pas encore été tronqué par la « réalité » quotidienne, et la pensée discriminante. Pour Nicolescu, le monde de l'enfance est un exemple à suivre pour pouvoir imaginer les mondes quantiques :

Dans un sens, aux portes du monde quantique nous devons redevenir comme des enfants : sacrifier nos habitudes de pensée, nos certitudes, nos images. Car l'imaginaire quantique est un imaginaire sans images. Une véritable *trans-figuration* s'opère ainsi : au-delà des images macrophysiques, un autre domaine de la Réalité s'offre à notre connaissance³¹⁷.

Cette vision, aussi pure que celle des enfants, n'ayant pas encore connu l'usure du quotidien et de l'habitude, permet de se confronter à un imaginaire qui explore certaines zones de non-résistance de la réalité. Il faut avoir le moins de préjugés possibles pour rêver à ce qu'est le monde quantique. Imaginaire et réel deviennent des plis l'un de l'autre et surtout des parties égales de l'image (en tant qu'imaginaire) que nous nous faisons d'un réel à tout jamais inaccessible sans cela. Nicolescu précise :

La dichotomie classique réel - imaginaire disparaît ainsi dans la vision transdisciplinaire. Un niveau de Réalité est un pli de l'ensemble des niveaux de perception et un niveau de perception est un pli de l'ensemble des niveaux de Réalité. Le réel est un pli de l'imaginaire et l'imaginaire est un pli du réel. Les anciens avaient raison : il y a bien une *imaginatio vera*, un imaginaire fondateur, vrai, créateur, visionnaire³¹⁸.

La vision transdisciplinaire du monde, en tentant de trouver une certaine coïncidence entre la perception et la réalité, le subjectif et l'objectif, peut nous amener à un certain imaginaire créateur, qu'il faut garder ouvert lorsque l'on tente de se représenter certaines découvertes scientifiques. Ce que nos sens ne peuvent percevoir directement, c'est l'imagination qui tente de le découvrir pour nous générer des perceptions en accord avec les réalités découvertes par la recherche scientifique.

S'il faut faire silence en-dehors et en-dedans de soi pour en arriver à cet *imaginatio vera*, cela se rapproche beaucoup de l'expérience du sacré. Cette coïncidence entre le sujet et l'objet amènent Nicolescu à montrer le rapprochement entre la zone de non-résistance et le sacré :

La Réalité étant multiple et complexe, les niveaux de compréhension sont multiples et complexes. Mais, la Réalité étant aussi une unité ouverte, les différents niveaux de compréhension sont reliés entre eux dans un seul Tout ouvert, qui inclut et le Sujet transdisciplinaire et l'Objet transdisciplinaire. Ce Tout s'ouvre sur la zone de non-résistance du sacré, qui est commune au Sujet et à l'Objet. Cette zone, qui est une zone de non-résistance quand le Sujet et l'Objet sont considérés séparément, apparaît paradoxalement comme

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*, p. xliii

une *zone de résistance absolue* quand le Sujet et l'Objet sont unifiés. Car cette zone résiste à toute compréhension, quel que soit son niveau. C'est l'accord entre les niveaux de Réalité et les niveaux de perception qui opère cette mutation entre non-résistance et résistance absolue. Le sacré acquiert un statut de Réalité au même titre que les niveaux de Réalité sans néanmoins constituer un nouveau niveau de Réalité, car il échappe à tout savoir. Entre le savoir et la compréhension il y a l'être. Mais, le sacré ne s'oppose pas à la raison : *dans la mesure où il assure l'harmonie entre le Sujet et l'Objet, le sacré fait partie intégrante de la nouvelle rationalité.*

La Réalité englobe et le Sujet et l'Objet et le sacré, qui sont les trois facettes d'une seule et même Réalité. Sans une de ces trois facettes la Réalité n'est plus réelle, mais une fantasmagorie destructive³¹⁹.

Pour Nicolescu, la dimension du sacré n'est pas coupée des réalités scientifiques. Elle est ce qui concerne un certain champ situé au-delà de la perception que nous avons de la réalité. Ce que nous ne pouvons percevoir, mais qui est constitutif de notre univers. Il l'appelle sacré, dans une terminologie religieuse, ou bien zone de non-résistance, dans une terminologie scientifique, mais ces deux termes renvoient à un seul et même fait : ce que l'on ne peut pas percevoir ou connaître directement et qui dépasse toute rationalisation. Ce sacré est une union qui permet de fusionner les niveaux de réalité et de perception, et ainsi permettre une compréhension indifférenciée, qui répond à une connaissance intérieure de l'être humain. Il est une forme une triade dans laquelle réel, perception et zone de non-résistance s'unissent pour créer un point synchrétique de ce que l'homme de comprend de lui-même, du monde, et de ce qui les dépasse.

Cette autoconnaissance intérieure et cette exploration en parallèle des niveaux de réalité extérieurs permettent à l'être humain de chercher à se dépasser. Ils poussent à travers cette zone du sacrée à l'*auto-transcendance*. Les évolutions individuelles et sociales sont concomitantes. Il n'est plus possible de considérer l'un sans considérer l'autre. Cependant, l'une ne peut infléchir l'autre : elles restent liées sans être totalement synthétisées. Cet espace est celui de la liberté de choix de l'être humain. C'est tout l'enjeu du tournant transdisciplinaire. Il semble qu'il y ait un espace de liberté intellectuelle immense à considérer l'existence de territoires possibles entre nous et le réel, entre l'imaginaire et l'expérience, entre toutes les disciplines. Cette liberté est la même que celle générée par l'introduction de l'intermédia par Higgins, ou bien les premières expériences Dada et les territoires d'explorations artistiques et trans-artistiques qu'ils ont générées. Nicolescu résume simplement : « La transdisciplinarité est une transgression généralisée qui ouvre un espace illimité de liberté, de connaissance, de tolérance et d'amour³²⁰. »

³¹⁹ *Ibid.*, pp. xliii-xliv

³²⁰ *Ibid.*, pp. xliv-xlv

Brecht, comme Fluxus, ou Dada : tous ont senti que les catégories et les spécialisations rationnelles de la pensée de leur époque ne permettaient pas de dire librement, de faire percevoir pleinement ce qu'ils comprenaient *et* ressentaient de la nature et du monde qui les entourait. Tous ont cherché une forme de transgression qui pouvait les amener à un champ libre. L'iconoclasme que l'on a pris à tort pour du nihilisme, dans les avant-gardes, provient de cette joie du champ libre retrouvé. Brecht et Fluxus génèrent des pièces positives, quasiment jamais destructives. Nicolescu, dans sa vision de la nature et de la liberté qu'elle contient à travers les zones de non-résistance, génère une liberté telle qu'aucune autre définition ne semble avoir été aussi proche auparavant des volontés syncrétiques reprises par les avant-gardes. Les artistes que nous avons étudiés jusqu'à maintenant étaient loin de partager toutes les caractéristiques de la transdisciplinarité, mais tous ont semblé chercher ce champ libre, cet espace de liberté et de tolérance qui est au cœur de la pensée transdisciplinaire.

Nous voyons bien que c'est un changement, un bouleversement total des paradigmes et des visions du monde intérieur et extérieur que Nicolescu décrit. Pour lui, cette révolution doit à tout prix être transmise dans l'espace social dans le but de transformer à long terme notre vision de la nature et comprendre en quelque sorte qu'elle n'est pas un espace que l'on peut épuiser, mais qu'elle reste à tout jamais ouverte, qu'il existe dans la nature-même du monde une liberté que nous ne pouvons plier à nos désirs.

II.1.3) Orientation vers l'inconnu

II.1.3.A) Le théorème de Gödel

L'une des conséquences de l'introduction des niveaux de réalité et de leur correspondance en niveaux de perception est que la connaissance, la compréhension de la Nature reste à tout jamais ouverte. C'est un des grands changements dans la vision transdisciplinaire de la science pour Nicolescu, c'est-à-dire qu'il reste des zones de la Nature à tout jamais inaccessibles. La structure du savoir ne correspondra jamais totalement à la réalité de la Nature. Lorsque peut se poser la question d'une unité totale de ces niveaux entre eux, à travers ce dépassement des contradictoires, la réponse de Nicolescu est sans appel :

Ce fait signifie-t-il pour autant que nous allons obtenir ainsi une théorie complète, qui pourra rendre compte de tous les résultats connus et à venir ? La réponse à cette question n'a pas qu'un seul intérêt théorique. Après tout, toute idéologie ou tout fanatisme qui se donnent comme ambition de changer la face du monde, sont fondés sur la croyance dans la *complétude* de leur approche. Les idéologies ou les fanatismes en question sont sûrs de détenir la vérité, toute la vérité.³²¹.

La théorie de Nicolescu sur la logique dans l'univers et son organisation en niveaux de réalité et de perception ne se donne pas en tant que théorie finie, il n'y a aucune complétude, entendue au sens d'une théorie auquel plus rien n'est à ajouter. Il nous explique même les limitations de sa propre théorie et du savoir humain de façon générale. Il met en jeu la différence entre sa théorie et celles qui se donnent pour complètes et refermées sur elles-mêmes, c'est-à-dire des idéologies :

Il y a certainement une *cohérence* entre les différents niveaux de Réalité, tout du moins dans le monde naturel. En fait, une vaste *autoconsistance* semble régir l'évolution de l'univers, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, de l'infiniment bref à l'infiniment long³²².

Nous voyons ici tout le brio de la pensée de Nicolescu. Celle-ci tend à observer que, dans l'univers, il y a une vaste autoconsistance générale. Le mot consistance vient du grec *con* (préfixe, qui unit) et *sisto*, c'est-à-dire se tenir debout. L'univers, pour Nicolescu, est un ensemble cohérent, dont toutes les lois sont consistantes, c'est-à-dire que chacune d'elle tient avec toutes les autres sans besoin d'aide extérieure. La théorie de Nicolescu se fonde sur cette autoconsistance pour créer une structure globale et cohérente de la pensée, mais qui ne soit pas complète et donc fermée.

Lorsque Nicolescu fait état de l'autoconsistance de son paradigme transdisciplinaire de façon plus large, il dit bien qu'une certaine cohérence semble régir l'évolution de l'univers, cependant

³²¹ *Ibid.*, p. xxx

³²² *Ibid.*

notre connaissance de celui-ci ne semble jamais pouvoir atteindre un terme synthétique dans lequel l'un et l'autre seraient mélangés : « nous pouvons parler d'une *évolution de la connaissance*, sans jamais pouvoir aboutir à une non-contradiction absolue, impliquant tous les niveaux de Réalité : la connaissance est à jamais *ouverte*³²³. »

Il décrit en détail comment le théorème de Gödel a fait ressortir cela durant le vingtième siècle. En retraçant la chute de cette théorie unificatrice, de ce rêve de compréhension totale de la nature, il montre comment cette impossibilité est apparue tout d'abord aux physiciens :

La structure ouverte de l'ensemble des niveaux de Réalité est en accord avec un des résultats scientifiques les plus importants du XXème siècle : le théorème de Gödel, concernant l'arithmétique. Le théorème de Gödel nous dit qu'un système d'axiomes suffisamment riche conduit inévitablement à des résultats soit indécidables, soit contradictoires.

La portée du théorème de Gödel a une importance considérable pour toute théorie moderne de la connaissance. Tout d'abord, il ne concerne pas que le seul domaine de l'arithmétique, mais aussi toute mathématique qui inclut l'arithmétique. Or, la mathématique qui est l'outil de base de la physique théorique contient, de toute évidence, l'arithmétique. Cela signifie que toute recherche d'une théorie physique complète est illusoire. Si cette affirmation est vraie pour les domaines les plus rigoureux de l'étude des systèmes naturels, comment pourrait-on rêver d'une théorie complète dans un domaine infiniment plus complexe - celui des sciences humaines³²⁴ ?

Gödel trouve son théorème (comme c'est bien souvent le cas dans les mathématiques) en étant détaché de toute application concrète. Simplement, il montre que lorsque les conditions de base d'un système mathématique sont complexes, il conduira toujours à des résultats indécidables et contradictoires. Mais c'est en passant dans le domaine de la physique et ses problèmes complexes que ce théorème devient intéressant. Toute théorie physique complète (c'est-à-dire ayant de toute façon un nombre d'axiomes riches et donc une complexité inhérente) ne pourrait amener qu'à des résultats indécidables ou contradictoires. En résumé : tout modèle complet et global de l'univers ne peut se faire sans briser la logique, qui est la base de la science. Les sciences humaines étant encore plus complexes que les sciences physiques, il apparaît d'autant plus impossible de créer un modèle cohérent concernant l'être humain et les sociétés qu'il a créé.

Nicolescu nous le dit clairement :

La structure gödelienne de l'ensemble des niveaux de Réalité, associée à la logique du tiers inclus, implique l'impossibilité de bâtir une théorie complète pour décrire le passage d'un niveau à l'autre et, a fortiori, pour décrire l'ensemble des niveaux de Réalité. L'unité reliant tous les niveaux de Réalité, si elle

³²³ *Ibid.*, p. xxxi

³²⁴ *Ibid.*, p. xxxiii

existe, doit nécessairement être une unité ouverte³²⁵.

L'ensemble des niveaux de réalité (qui semble donc décrire la réalité de l'univers) ne pourra jamais être décrit par une théorie complète. Ils sont bâtis sur une certaine cohérence, mais ils se heurtent à la zone de non-résistance, à ce point aveugle de ce que nous pouvons percevoir et donc connaître de l'univers. Toute forme de recherche transdisciplinaire est, et doit rester, ouverte sur l'inconnu. Il ne peut y avoir affirmation d'un terme comme vérité, puisque celui-ci signifierait la réduction à un seul niveau de réalité.

II.1.3.B) Rapprochement avec la notion de concret, nécessité de la rigueur et de l'ouverture

Nous retrouvons ici la vision de Gabriel Marcel, lorsqu'il disait « qu'il y a au centre de la réalité ou de la destinée humaine un inépuisable concret ». Cette phrase est très proche du point de vue de Nicolescu, en cela que l'être humain cherche à atteindre la réalité du monde, à en faire l'expérience la plus concrète, mais elle reste pourtant à tout jamais inépuisable. Cependant, chercher à rentrer en contact avec cet inconnu demande une attitude particulière.

Lorsqu'il demande de rester aussi pur dans notre imaginaire que les enfants, nous voyons chez Nicolescu, comme chez Marcel « que ces parties vierges qui peuvent seules prendre contact avec l'être sont d'abord recouvertes par une foule d'apports et de scories ; ce n'est que par un long et pénible travail de déblayage, ou plus exactement de purification, par une ascèse pénible que nous parvenons à les dégager³²⁶. » Pour Marcel, il semble que les parties vierges de l'être désignent un certain état proche de ce que Nicolescu appelle *imaginatio vera*, ou bien ce qu'il rapproche de la vision de l'enfant. Cependant, cet état ne peut s'atteindre qu'en déblayant tout ce qu'on croyait savoir sur le monde, tout ce qui n'encombre pas encore la vision du jeune enfant. Nicolescu dit : « Cet effort passe tout d'abord par un *silence* intérieur : faire taire la pensée habituelle, fondée sur la perception de l'échelle macrophysique³²⁷. » Ce travail ressemble beaucoup à l'ascèse qu'entend demander Marcel pour percevoir le monde de façon plus concrète.

C'est également à ce travail de purification que semble se référer la rigueur et l'ouverture de nos perceptions que requiert la méthode transdisciplinaire :

Cette rigueur est un exercice difficile sur le fil du rasoir qui unit l'abîme du "pourquoi" et l'abîme du

³²⁵ *Ibid.*, p. xxxii

³²⁶ MARCEL (Gabriel), *Essai de Philosophie concrète* (1ère édition 1940), Paris, Gallimard, 1967, p. 104

³²⁷ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. xlii

"comment", l'abîme du "Qui ?" et du "Quoi ?". Elle est donc le résultat d'une recherche perpétuelle, alimentée sans cesse par les savoirs nouveaux et les expériences nouvelles. La rigueur de la transdisciplinarité est de la même nature que la rigueur scientifique, mais les langages sont différents. On peut même affirmer que la rigueur de la transdisciplinarité est un approfondissement de la rigueur scientifique, dans la mesure où elle prend en compte non seulement les choses mais aussi les êtres et leur relation aux autres êtres et aux choses. Tenir compte de toutes les données présentes dans une situation donnée caractérise cette rigueur. C'est seulement ainsi que la rigueur est véritablement le garde-fou à l'égard de toutes les dérives possibles.

L'ouverture comporte l'acceptation de l'inconnu, de l'inattendu et de l'imprévisible³²⁸.

Il faut une rigueur excessive pour faire ce grand écart que propose Nicolescu, et qui semble aussi travailler la philosophie concrète, c'est-à-dire réussir à chercher à comprendre l'univers avec une très grande rigueur scientifique, tout en n'accordant jamais ses perceptions aux préjugés scientifiques passés. Il faut toujours se référer aux données présentes des expériences et à la perception que nous avons de ces données.

On retrouve aussi dans Fluxus certains de ces appels à une rigueur et une ouverture très poussés. Les boîtes et les jeux Fluxus questionnent, nous l'avons vu, ces notions d'expérience et remettent l'œil et le corps du spectateur au centre de la perception, en faisant vivre une véritable expérience concrète, entendue au sens d'alliance entre expérience objective et subjective. Dans la langue de Nicolescu, nous pourrions dire que ces jeux cherchaient à faire correspondre les niveaux de perception et les niveaux de réalité. Pareillement, la rigueur quasi-ascétique dont fait preuve George Maciunas dans sa vision de l'artiste se rapproche de la rigueur scientifique que demande la transdisciplinarité. Les boîtes qu'il produit sont toujours d'une finition graphique et d'un design incroyablement travaillé. Maciunas mène une vie ascétique : il dort cinq heures par nuit, travaille huit heures dans un cabinet d'architecte d'intérieur, et consacre le temps restant à travailler aux projets de Fluxus. Tout cela en ne se nourrissant que des conserves achetées dans des magasins au rabais. Dans tous les cas, et cela a sans doute été influencé par la façon dont vivait Maciunas, tous les objets et les présentations Fluxus, bien qu'ayant une grande part laissée au hasard, se déroulaient toujours dans des conditions artistiques impeccables. Tous les artistes étaient bien habillés et respectaient à la lettre les codes de la musique classique ou bien des genres de l'art auxquels ils rendaient un hommage-gag³²⁹. Le déroulement et la présentation de leurs performances était

³²⁸ *Ibid.*, p. lxxv

³²⁹ Les états-unien ont, eux, le terme (et la tradition) de *Roast*. Cela signifie littéralement rôtir (pour un poulet ou des pommes de terre), et est en fait une mise en scène dans laquelle le protagoniste accepte d'être le dindon de la farce. La cérémonie du *roast* consiste à rendre hommage à une personne, tout en faisant des blagues sur lui et sa façon

toujours sans défauts, et quasiment jamais bâclé. Maciunas et Fluxus faisaient du gag une affaire sérieuse, car comme c'est le cas de la méthodologie scientifique transdisciplinaire, l'important était de se mettre en condition pour percevoir certains événements du quotidien avec un œil tout-à-fait nouveau.

Pour en revenir à la recherche transdisciplinaire, elle est clairement orientée vers l'inconnu et requiert une immense rigueur humaine et scientifique. En cela, elle répond très bien à la notion de concrétude chez Gabriel Marcel, qui perçoit cette rigueur comme une éthique (voire une morale) religieuse plus que comme une éthique scientifique. L'ouverture vers un inconnu irréductible de la recherche transdisciplinaire la pousse à adopter une rigueur encore plus grande envers le peu que l'être humain connaît de l'univers.

II.1.3.C) Le sacré transdisciplinaire

Cet inconnu et ce mystère, dans la théorie transdisciplinaire, résonnent avec la notion de concrétude et ses intérêts religieux. Pareillement l'intérêt de la structure gödelienne de la réalité des scientifiques, c'est qu'elle semble confirmer l'existence d'un sacré transdisciplinaire, voire une certaine conception du sacré religieux : « Le modèle transdisciplinaire de la Réalité jette une nouvelle lumière sur le sens du sacré³³⁰. »

Nous allons tenter de synthétiser et commenter la démonstration quasi-scientifique que fait Nicolescu concernant l'existence du sacré transdisciplinaire.

Nous avons vu plus avant qu'« Une zone de résistance absolue relie le Sujet et l'Objet, les niveaux de Réalité et les niveaux de perception³³¹. » Cependant, Nicolescu précise que le mouvement de création ou de découverte scientifique correspond à la traversée de niveaux de réalité et simultanément de niveaux de perception. Ce mouvement peut se faire selon une montée ou bien une descente des niveaux de réalité. La zone de non-résistance apparaît donc pour lui comme l'endroit d'un vide dans lequel peut se créer ce mouvement ascendant ou descendant. Dans l'expérience de ce qui dépasse la perception et la réalité, il est possible de sentir ce que peut être cet autre niveau de réalité, puisqu'on n'est plus attaché au sien propre. Nicolescu tente de nous montrer comment fonctionnent ces mouvements :

Cette zone est un "au-delà" par rapport aux niveaux de Réalité et de perception, mais un au-delà relié à

d'être, d'une façon assez acide. Tout le principe de cette cérémonie est de rester aux frontières entre l'insultant et l'hommage. Par extension, le rapport des présentations et des jeux de Fluxus me semble être dans la droite lignée des *Roast* - bien que sa tradition semble dater des années soixante-dix, ce qui est postérieur à la création des *event* et des *Fluxgames*. Ces artistes rendaient hommage en même temps qu'ils se moquaient de ces formes.

³³⁰ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxxix

³³¹ *Ibid.*

eux. La zone de résistance absolue est l'espace de la coexistence de la trans-ascendance et de la trans-descendance. En tant que "trans-ascendance", cette zone est reliée à la notion philosophique de "transcendance" (qui vient de *transcendere*, de trans signifiant "au-delà" et de *ascendere* signifiant "monter"). En tant que "trans-descendance", elle est reliée à la notion d'"immanence"³³².

Lorsqu'on tente de percevoir des niveaux de réalité au-dessus du notre, il y a une notion de transcendance, on cherche des réponses dans une cause extérieure. Lorsqu'on cherche à percevoir des niveaux inférieurs, il nous faut retourner en nous-même, chercher en nous-même cette cause première. La zone de résistance est, pour Nicolescu, à la fois transcendance et immanence, ou plus exactement transcendance immanente et immanence transcendante. Elle dépasse ces deux principes.

Ce qui conviendrait pour désigner cette zone de résistance absolue, c'est le mot "sacré" en tant que tiers inclus conciliant la transcendance immanente et l'immanence transcendante. Le sacré permet la rencontre entre le mouvement ascendant et le mouvement descendant de l'information et de la conscience à travers les niveaux de Réalité et les niveaux de perception. Cette rencontre est la condition irremplaçable de notre liberté et de notre responsabilité. Dans ce sens, le sacré apparaît comme la source ultime de nos valeurs. Il est l'espace d'unité entre le temps et le non-temps, le causal et l'a-causal³³³.

Pour lui, en reliant entre eux les niveaux de perception et de réalité, mais aussi les mouvements de transcendance et d'immanence, dans l'exploration des niveaux de réalité, la zone de non-résistance apparaît comme l'endroit où ces mouvements peuvent rencontrer la conscience. Cette rencontre entre la zone de non-résistance et la conscience humaine, c'est le sacré. Cette responsabilité sacrée, qui se trouve hors de nos perceptions et rationalisations, crée une certaine éthique. Ainsi, le sacré devient la source de nos valeurs, ce qui nous relie au temps et à l'atemporel, au causal et à l'a-causal.

Plus que jamais, pour Nicolescu, le sacré est nécessaire, en tant qu'espace qui relie les différents niveaux de perception et de réalité entre eux dans un Tout ouvert. Il est ce lieu sans lieu que l'on ne peut toucher directement, mais qui semble pourtant nécessaire dans toute forme de recherche d'appréhension du monde.

Le problème du *sacré*, compris en tant que présence de quelque chose d'*irréductiblement réel* dans le monde, est incontournable pour toute approche rationnelle de la connaissance. On peut nier ou affirmer la présence du sacré dans le monde et en nous-mêmes, mais on est toujours obligé de se référer au sacré, en vue d'élaborer un discours cohérent sur la Réalité.

Le sacré est *ce qui relie*. Il rejoint, de par son sens, l'origine étymologique du mot "religion" (*religare* - relier) mais il n'est pas, par lui-même, l'attribut d'une religion ou d'une autre : "*Le sacré n'implique pas la croyance en Dieu, en des dieux ou des esprits. C'est ... l'expérience d'une réalité et la source de la*

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

conscience d'exister dans le monde" - écrit Mircea Eliade. Le sacré étant tout d'abord une *expérience*, il se traduit par un sentiment - le sentiment "religieux" - de ce qui relie les êtres et les choses et, par conséquent, il induit dans les tréfonds de l'être humain le *respect absolu* des altérités unies par la vie commune sur une seule et même Terre³³⁴.

En revenant sur l'étymologie du mot sacré, Nicolescu permet aussi de mieux comprendre pourquoi il est une zone intouchable, et pourquoi aussi, il semble ne pas être confondu avec l'idée de religieux. Il est une partie du réel non réductible à nos perceptions et donc à notre rationalité. Étant le creux et en même temps le lien entre ce que nous savons de l'univers et la façon dont nous le percevons, le sacré est le passage obligé pour élaborer une connaissance sur le monde. Il est relié au sentiment de lien, au sentiment religieux. Nous voyons mieux comment ce sacré s'insinue dans la connaissance de la réalité, alors que le religieux semble incompatible avec la science, dont la méthode est celle de l'analyse, qui découpe en petites parties, et donc désunit.

Nicolescu décrit la pensée transdisciplinaire comme ni religieuse, ni areligieuse. La transdisciplinarité dépasse toutes les religions, elle est transreligieuse :

*Le sacré, en tant qu'expérience, est la source d'une attitude transreligieuse. La transdisciplinarité n'est ni religieuse ni areligieuse : elle est transreligieuse. C'est l'attitude transreligieuse, issue d'une transdisciplinarité vécue, qui nous permet d'apprendre à connaître et apprécier la spécificité des traditions religieuses et areligieuses qui nous sont étrangères, pour mieux percevoir les structures communes qui les fondent et parvenir ainsi à une vision transreligieuse du monde*³³⁵.

Nicolescu pose la transdisciplinarité comme ni religieuse ni a-religieuse, en ce sens qu'elle est une attitude qui prend en compte ces deux antagonistes comme des traditions qu'elle étudie pour leurs spécificités particulières :

*L'attitude transreligieuse n'est en contradiction avec aucune tradition religieuse et aucun courant agnostique ou athée, dans la mesure où ces traditions et ces courants reconnaissent la présence du sacré. Cette présence du sacré est, en fait, notre trans-présence dans le monde. Si elle était généralisée, l'attitude transreligieuse rendrait impossible toute guerre de religions*³³⁶.

À partir de cette vision transreligieuse de la société et de cette ouverture au sacré, nous pouvons mieux comprendre ce rapprochement entre science et tradition, scientifiques et penseurs mystiques. Il peut y avoir un sacré scientifique, sans pour autant tomber dans la bigoterie, ou bien que les chercheurs ne modèlent leur recherche que sur une idée préconçue de ce sacré. Nous ne voyons que trop de scientifiques continuer à chercher la théorie du tout, « L'équation de Dieu ».

³³⁴ *Ibid.*, p. lxxviii

³³⁵ *Ibid.*, pp. lxxix-lxxx

³³⁶ *Ibid.*

Cela est dû à leur méconnaissance de la religion en tant que ce qui relie ; et de la façon dont la science a sans cesse nié son implication avec le sacré.

Dans ce contexte, l'étymologie du mot "sacré" est hautement instructive. Ce mot vient du latin *sacer* qui veut dire *ce qui ne peut être touché sans souiller*, mais aussi *ce qui ne peut être touché sans être souillé*. *Sacer* désignait le coupable voué aux dieux des enfers. En même temps, par sa racine indo-européenne *sak*, le sacré est relié au *sanctus*. Ce double visage et sacré et maudit du *sacer* est le double visage de l'Histoire elle-même, avec ses balbutiements, ses contorsions, ses contradictions, qui donnent parfois l'impression que l'Histoire est un conte de fous³³⁷.

C'est le double visage, sacré et maudit, dans tous les cas intouchable, qui fait l'intérêt de la notion de sacré dans la pensée transdisciplinaire. Dans cet espace peut se rejoindre le sentiment religieux de lien et la conscience analytique, qui découpe le réel en cases, qui désunit. La science et le mystère semblent se rejoindre en un tout, tel les deux visages de Janus. Le scientifique, comme le mystique, ne suit pas une voie toute tracée, ils sont sans cesse entre deux choix contradictoires, entre le sacré et le maudit, entre l'objet et le sujet, entre le réel et l'imaginaire, entre le modèle ou les mots et le silence de l'exploration intérieure.

II.1.3.D) Le silence sacré comme trans-langage

Dans ce sacré qui ne peut être touché, il faut comprendre les choses en négatif, en voyant ce que l'on ne peut décrire ou dire. Il impose donc une attitude de silence. Par ce silence, qui est aussi trans-langage, la vision transdisciplinaire finit de réclamer cette attitude d'ouverture à toutes les cultures et à toutes les religions. Ce dépassement des langues se fait en fermant la bouche.

« L'espace entre les niveaux de perception et les niveaux de Réalité est l'espace de ce silence, l'équivalent, dans l'espace intérieur, de ce qu'est le vide quantique dans l'espace extérieur. Un silence plein, structuré en niveaux³³⁸. » Ce n'est donc pas un silence vide, mais un silence plein, en strates multiples. Il y a d'ailleurs, nous montre-t-il, autant de niveaux de silence que de rencontres entre niveaux de perceptions et de réalités. Ce silence est celui de la zone de non-résistance, ce que l'on ne peut sentir ou comprendre ; « ce que le poète et philosophe Michel Camus appelle *notre lumineuse ignorance*³³⁹ ».

Le silence semble pouvoir être aussi ce qui, en dépassant les mots, dépasse les langues et devient un langage universel, un trans-langage :

Si langage universel il y a, il dépasse les mots, car il concerne le silence entre les mots et le silence sans

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*, p. lxvi

³³⁹ *Ibid.*

fond de ce qu'exprime un mot. Le langage universel n'est pas une langue qui pourrait être captée par un dictionnaire. Le langage universel est l'expérience de la totalité de notre être, enfin réuni, au-delà de ses apparences³⁴⁰.

Il y a donc, pour Nicolescu, au-delà du silence, un espoir : celui du transculturel. À travers le silence, existe une langue sans mot, qui dépasse le rationnel. À travers ce langage sacré, ce sont toutes les différentes cultures humaines qui se trouvent rassemblées : « Le transculturel montre que les êtres humains sont aussi les mêmes du point de vue spirituel, au-delà de l'immense différence entre les cultures. Le transculturel se traduit par la lecture simultanée de nos niveaux de silence, à travers la multitude des cultures³⁴¹. » Nous voyons bien à quel point la vision transdisciplinaire impose une vision ouverte des cultures. C'est cette attitude d'ouverture et de responsabilité, cette recherche orientée vers le mystère, et qui ne cherche jamais la réduction à un seul niveau de réalité, qui fait de la transdisciplinarité un projet pour les générations futures.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

II.1.4) Un programme universitaire et éducatif

II.1.4.A) Le rapport Delors

La transdisciplinarité demande une rigueur et une ouverture, qui semblent parfois, lorsqu'on lit le livre de Nicolescu, quasi-utopique, ou tout du moins révolutionnaire. Il apparaît donc la nécessité de se concentrer sur l'éducation des générations à venir et esquisser ce changement de conscience chez les plus jeunes.

Étant donné l'évolution rapide des savoirs et des techniques, encore une fois, Nicolescu prévient des dangers qu'il y aurait à ne pas travailler à ce changement de mentalité au moins à travers l'éducation et à l'école : « L'avènement d'une culture transdisciplinaire, qui pourra contribuer à l'élimination des tensions qui menacent la vie sur notre planète, est impossible sans un nouveau type d'éducation, qui prenne en compte toutes les dimensions de l'être humain³⁴². » Pour lui, les tensions entre les peuples et les cultures sont perpétuées par les systèmes d'éducation. Plus précisément :

Les différentes tensions - économiques, culturelles, spirituelles - sont inévitablement perpétuées et approfondies par un système d'éducation fondé sur les valeurs d'un autre siècle, en décalage accéléré avec les mutations contemporaines. La guerre plus ou moins larvaire des économies, des cultures et des civilisations ne cesse de conduire ici et là à la guerre chaude. Au fond, toute notre vie individuelle et sociale est structurée par l'éducation. L'éducation se trouve au centre de notre devenir. L'avenir est structuré par l'éducation qui est dispensée dans le présent, ici et maintenant³⁴³.

C'est le décalage entre les valeurs du passé que véhicule un système d'éducation et les mutations contemporaines, qui crée les tensions futures entre les individus et entre les peuples. Les guerres économiques et culturelles sont les prémisses des guerres réelles. L'enseignement de la dichotomie voire de l'affrontement des cultures et des êtres, telle qu'elle est présente dans un enseignement de la compétitivité à tout prix, ne peut conduire qu'à répéter ce modèle dans l'âge adulte, lorsque l'enfant devient citoyen.

Pour tenter d'introduire une nouvelle forme d'éducation, il se base sur les 4 piliers du rapport Delors pour l'UNESCO, portant sur *l'éducation pour le vingt-et-unième siècle*.

Le rapport le plus récent et le plus exhaustif a été élaboré par la "Commission internationale sur l'éducation pour le vingt et unième siècle", rattachée à l'UNESCO et présidée par Jacques Delors. Le rapport Delors met avec force l'accent sur les quatre piliers d'un nouveau type d'éducation : apprendre à connaître, apprendre à faire, apprendre à vivre ensemble et apprendre à être.

³⁴² *Ibid.*, p. lxxxix

³⁴³ *Ibid.*

Dans ce contexte, l'approche transdisciplinaire peut avoir une contribution importante dans l'avènement de ce nouveau type d'éducation³⁴⁴.

Il énumère donc en quoi l'éducation transdisciplinaire peut apporter à chacun de ces piliers pour l'éducation du futur, en commençant par l'importance qu'a le fait d'apprendre à connaître. C'est-à-dire apprendre l'importance des faits expérimentaux qui résistent à nos conceptions de la nature, et ainsi, pouvoir distinguer le réel de l'illusoire.

Apprendre à connaître signifie tout d'abord l'apprentissage des méthodes qui nous aident à distinguer ce qui est réel de ce qui est illusoire, et à avoir ainsi un accès intelligent aux savoirs de notre époque. Dans ce contexte, l'esprit scientifique, un des plus hauts acquis de l'aventure humaine, est indispensable. L'initiation précoce à la science est salutaire car elle donne accès, dès le début de la vie humaine, à l'inépuisable richesse de l'esprit scientifique, fondé sur le questionnement, sur le refus de toute réponse pré-fabriquée et de toute certitude en contradiction avec les faits³⁴⁵.

L'analyse scientifique a un effet sur toute la société et la science est la base de la pensée transdisciplinaire. Pour les langues, comme pour la science, plus on apprend tôt les méthodes et les façons de faire, plus il sera facile à l'enfant et ensuite à l'adulte de les comprendre et de les appliquer.

Cependant, pour Nicolescu, apprendre rigoureusement et tôt les méthodes de la science ne signifie pas l'augmentation à tout prix de l'enseignement scientifique au détriment des autres matières. L'idéologie scientiste remplacerait simplement les autres dogmes. Il rajoute :

Ce n'est pas l'assimilation d'une énorme masse de connaissances scientifiques qui donne accès à l'esprit scientifique, mais la qualité de ce qui est enseigné. Et "qualité" veut dire ici faire pénétrer l'enfant, l'adolescent ou l'adulte au cœur même de la démarche scientifique, qui est le questionnement permanent en relation avec la résistance des faits, des images, des représentations, des formalisations³⁴⁶.

C'est donc un enseignement dès le plus jeune âge et de très haute qualité de la science qui importe, bien plus qu'un enseignement de la science pour la science, sans aucun recul critique et social sur ces données. Pour Nicolescu, apprendre à connaître signifie de toutes les façons possibles, grâce à toutes les disciplines connues :

Apprendre à connaître veut dire aussi être capable d'établir des passerelles – des passerelles entre les différents savoirs, entre ces savoirs et leurs significations pour notre vie de tous les jours ; entre ces savoirs et significations et nos capacités intérieures. Cette démarche transdisciplinaire sera le complément indispensable de la démarche disciplinaire, car elle mènera à un être sans cesse re-lié, capable de s'adapter aux exigences changeantes de la vie professionnelle, et doté d'une flexibilité toujours orientée vers

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*, p. lxxxii

l'actualisation de ses potentialités intérieures³⁴⁷.

Pour connaître profondément, il faut être capable de tisser des liens, de créer des isomorphismes entre les différentes disciplines. De nombreuses révolutions scientifiques sont nées de l'hybridation avec d'autres disciplines. La rigueur de la méthode scientifique ne change rien à cette nécessité. La création de passerelles entre les disciplines semble complémentaire avec l'approche de rigueur de la science, surtout lorsqu'elle cherche son application au quotidien.

Apprendre à faire, signifie pour Nicolescu, une certaine spécialisation, un certain apprentissage pratique, mais qui ne serait pourtant pas enfermante, comme le sont les techniques spécialisées aujourd'hui. Seulement, pour apprendre certaines techniques tout en restant flexible à de nouvelles approches transversales, il faut développer une certaine créativité. Il y a toujours une notion de création dans le faire transdisciplinaire, pas seulement apprendre une technique et l'appliquer, mais chercher à l'adapter à d'autres spécialités, essayer de développer sa propre créativité dans son domaine de savoir-faire. Cette flexibilité et cette créativité appliquées sont celles qui distinguent la pensée de l'éducation de Nicolescu de tout l'apprentissage mis en place dans les écoles jusqu'à maintenant. Certaines pensées de l'éducation ont tenté des approches comme celles-ci, telles que les écoles Montessori ou Steiner, mais elles sont restées, il faut bien le constater, minoritaires.

Apprendre à faire signifie, certes, l'acquisition d'un métier et des connaissances et pratiques qui lui sont associées. L'acquisition d'un métier passe nécessairement par une spécialisation. On ne peut faire une opération à cœur ouvert si on n'a pas appris la chirurgie ; on ne peut résoudre une équation de troisième degré si on n'a pas appris les mathématiques ; on ne peut être metteur en scène sans connaître les techniques théâtrales³⁴⁸.

Il faut tout de même apprendre des techniques de précision, qui passent en partie par un apprentissage disciplinaire. Mais Nicolescu prévient aussi du risque qu'il y a à se spécialiser à outrance. Faire durant toute une vie le même métier conduit à un risque de chômage accru, et à une aliénation dans le travail. Notre monde change très rapidement. La spécialisation excessive et dès le plus jeune âge est une très mauvaise chose. Il faut que l'apprentissage d'un métier se fasse selon une base spécialisée, mais qui tisse des liens avec d'autres emplois proches : « Il ne s'agit pas, bien entendu, d'acquérir plusieurs métiers à la fois, mais de bâtir intérieurement un noyau flexible qui

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

donnerait rapidement accès à un autre métier³⁴⁹. » C'est cette flexibilité seule qui permettrait d'arriver à concilier les exigences de performance d'une société avec un souci d'égalité des chances.

Nicolescu parle ensuite du rapport à la créativité qu'amènerait une approche nouvelle de l'éducation dans l'acquisition d'un savoir-faire :

"Faire" signifie aussi faire du nouveau, créer, mettre à jour ses potentialités créatives. C'est cet aspect du "faire" qui est le contraire de l'ennui ressenti, hélas, par tant d'êtres humains qui sont obligés, pour subvenir à leurs besoins, d'exercer un métier en non-conformité avec leurs prédispositions intérieures. "L'égalité des chances" veut dire aussi la réalisation de potentialités créatives différentes d'un être à l'autre. "La compétition" peut vouloir dire aussi l'harmonie des activités créatrices au sein d'une seule et même collectivité. L'ennui, source de violence, de conflit, de désarroi, de démission morale et sociale peut être remplacé par la joie de la réalisation personnelle, quelle que soit la place où cette réalisation s'effectue, car cette place ne peut être qu'unique pour chaque personne à un moment donné³⁵⁰.

La créativité est au centre de l'apprentissage du faire. Passer ses journées à appliquer une technique provoque l'ennui et vide l'être intérieur. Créer des métiers et des formations en lien avec notre créativité permettrait de rendre chaque poste différent des autres et que chaque personne puisse y développer ses propres potentiels.

C'est exactement le point de vue de Robert Filliou lorsqu'il écrit : *Enseigner et apprendre : Arts vivants*. Le principe de base de ce livre est de faire une sorte d'étude exhaustive, n'ayant pas de forme préétablie, et qui porte sur la question de ce que les techniques de Happening, de poésie-action et toutes les formes artistiques qui se développent dans les années soixante, peuvent amener à l'éducation. Le but avoué est celui de confondre en partie l'art et la vie.

Dans cette vision de la créativité ininterrompue, il voit la possibilité d'un allègement des souffrances de la plupart des personnes qui vivent et travaillent sans buts dans des spécialités qui détruisent leur être intérieur et brident leurs capacités inventives et imaginaires. La base de la pensée de Filliou, sur le plan du devenir (son *image-souhait*³⁵¹ utopique personnelle), c'est le modèle de société de Fourier et ses lois sociales construites sur le modèle de l'attraction passionnée. Tous les êtres humains ont des passions qui les mettent en mouvement. Le but de la société n'est pas de les réprimer, mais de construire une organisation basée sur ces désirs et ces passions. Ainsi,

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. lxxxii - lxxxiii

³⁵¹ Nous faisons ici référence au concept d'*image-souhait* mis en place par Ernst Bloch. C'est pour lui, l'image utopique que nous avons tous au fond de nous de ce que devrait être le monde. De ces désirs à jamais inassouvis qui nous permettent de rendre la réalité moins dure, sont nées, pour lui, les utopies et les philosophies sociales du dix-septième et dix-huitième siècle. Voir BLOCH (Ernst), *Le principe espérance*, 1ère édition 1959, Paris, Gallimard, 1976

pour Filliou, ces nouvelles formes artistiques pourraient permettre de créer une société et un enseignement basé sur les désirs et les envies de chacun, plutôt que de chercher à les réprimer.

Certaines phrases, tirées de son livre, semblent plus que jamais répondre à ce que disait Nicolescu sur le savoir-faire. La créativité permet de sortir de nos hyperspécialisations au travail, et ainsi de retrouver un rapport sain à nos occupations constructives. Il dit :

L'aliénation des jeunes reflète l'aliénation des adultes. Voici quelques causes de l'aliénation des adultes : HYPER-SPÉCIALISATION, AUTO-ANALYSE, PERTE DE CRÉATIVITÉ, ABSENCE D'ART DE VIVRE, notre santé est folie, et notre folie est folie. Voici quelques causes de l'aliénation des jeunes :

MANQUE D'ENTRAÎNEMENT DANS L'EXPRESSION DE SOI (puisque l'imagination naturelle des enfants décroît avec les années, il faudrait sans doute les "nourrir" avec de l'imagination compensatoire lorsqu'ils grandissent. Aujourd'hui, c'est le contraire qui se fait.) - ABSENCE DE MOYENS POUR TENIR LE SYSTÈME À DISTANCE – MAUVAISE ORIENTATION DES PULSIONS SEXUELLES. Dans les deux cas, nous assistons alors à une perte de l'innocence et de l'imagination juvéniles, ce que les adultes acceptent avec plus ou moins d'amertume résignée, alors que les jeunes réagissent par une révolte plus ou moins violente³⁵².

L'aliénation dans le travail, pour Filliou est créée par cette hyperspécialisation et ce manque de créativité dans notre façon de vivre et de travailler. Il met en lumière, tout comme le fait Nicolescu, l'aliénation, ou bien la destruction de l'être intérieur chez les adultes en mettant en cause la créativité enfantine que l'on ne développe pas assez dans notre système éducatif. L'expression des enfants n'est pas laissée libre, tout en ne les protégeant pas assez du système marchand (des publicités ciblées, ou bien de la télévision), et les premières pulsions sexuelles ne sont pas réorientées sainement mais réprimées purement et simplement. Encore une fois, pour Filliou, cet état de fait crée une résignation amère chez les adultes et une révolte chez les jeunes.

Pour en revenir à la théorie de Nicolescu, apprendre à connaître et apprendre à faire sont deux approches qui étaient déjà présentes dans l'éducation classique, même si elles le faisaient d'une façon réduite. Cependant, Nicolescu s'intéresse aussi à la façon dont nous apprenons à percevoir le monde, la façon dont l'apprentissage peut se tourner vers notre être intérieur.

Au premier plan de cela, il faut impérativement trouver une façon d'apprendre à vivre ensemble. Les cours d'éducation civique donnés dans les écoles, pour essayer de mettre une rustine sur ce manque, ne sont qu'un grossier ersatz idéologique de ce que serait un véritable apprentissage éthique. Ce vivre-ensemble est le point essentiel qui nous permet d'apprendre l'ouverture à l'altérité

³⁵² FILLIOU (Robert), *Enseigner et apprendre, arts vivants*, 1ère édition : 1970, Paris - Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 2000, p. 20

et donc à ce qui dépasse les religions et les cultures. Apprendre à reconnaître en soi ce qui est aussi chez l'autre.

Apprendre à vivre ensemble signifie, certes, tout d'abord le respect des normes qui régissent les rapports entre les êtres composant une collectivité. Mais ces normes doivent être vraiment comprises, admises intérieurement par chaque être et non pas subies en tant que contraintes extérieures³⁵³.

Ainsi cette ouverture à l'altérité ne demande pas seulement de répéter des leçons de civisme et de respect sous peine de punitions, mais de voir en soi pourquoi l'on veut être respecté et par conséquence ce qu'il faut respecter chez l'autre.

"Vivre ensemble" ne veut pas dire simplement tolérer l'autre dans ses différences d'opinion, de couleur de peau et de croyances ; se plier aux exigences des puissants ; naviguer entre les méandres d'innombrables conflits ; séparer définitivement sa vie intérieure de sa vie extérieure ; faire semblant d'écouter l'autre tout en restant convaincu de la justesse absolue de ses propres positions. Sinon, "vivre ensemble" se transforme inéluctablement en son contraire : lutter les uns contre les autres³⁵⁴.

Si ce vivre-ensemble est imposé par une répression et une impression que cette loi ne nous correspond pas, nous sommes sans cesse soumis à une pression extérieure et nous luttons contre les autres. Apprendre à vivre ensemble, c'est apprendre à se reconnaître soi dans l'autre pour comprendre que nous avons des points irréductiblement communs malgré nos différences. Il faut que ces préceptes de vie en communauté soient reconnus par l'individu et son être intérieur pour que ceux-ci deviennent une véritable éthique de vie. C'est par le silence sacré, une écoute de l'autre, encore une fois, que Nicolescu voit la possibilité d'émergence d'une écoute de l'autre et d'un respect transculturel, transreligieux, et transnational. Il faut développer cette potentialité, que l'on voit souvent chez les jeunes enfants, d'aller naturellement vers les autres sans *a-priori*, plutôt que de la refréner.

Finalement, l'apprentissage de l'être apprend à tourner le regard vers soi. Utiliser la méthodologie scientifique, chercher ce qui résiste à nos conceptions de nous-même et des autres dans nos propres réactions.

Apprendre à être apparaît, au prime abord, comme une énigme insondable. Nous savons exister mais comment apprendre à être ? Nous pouvons commencer par apprendre ce que le mot "exister" veut dire, pour nous : découvrir nos conditionnements, découvrir l'harmonie ou la dysharmonie entre notre vie individuelle et sociale, sonder les fondations de nos convictions pour découvrir ce qui se trouve au-dessous. Dans le bâtiment, le stade de la fouille précède celui des fondations. Pour fonder l'être, il faut d'abord procéder aux fouilles de nos certitudes, de nos croyances, de nos conditionnements. Questionner,

³⁵³ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxxxiii

³⁵⁴ *Ibid.*

questionner toujours : ici aussi, l'esprit scientifique nous est un guide précieux. Cela s'apprend aussi bien par les enseignants que par les enseignés³⁵⁵.

L'enseignement que requiert Nicolescu semble ici plus difficile et plus loin de ce qui était enseigné auparavant dans les écoles. Apprendre à être signifie se sonder soi-même pour comprendre nos croyances, ce que nous croyons savons, les poids que la société ou nos parents nous ont fait peser. Il faut poser la question de si nous sommes en harmonie avec les autres et avec nous-même. Cet apprentissage est proche d'une pratique psychanalytique, mais avec une insistance sur comment fonctionnent nos dynamiques sociales et individuelles, plutôt que de se concentrer sur l'histoire familiale et ses liens à la mythologie. Il semble que Nicolescu ne fait pas de référence à la psychologie dans cet apprentissage de l'être, pour ne pas limiter cet apprentissage à un niveau langagier (le langage est la base de toute psychanalyse), bien que les dernières évolutions psychanalytiques (et notamment post-lacanniennes) semblent très ouvertes en terme de ce qu'il faut apprendre sur soi.

Par l'apprentissage de qui je suis, ressort encore cette dimension d'apprendre à être avec les autres. Il me faut me sonder au plus profond de moi-même pour éliminer les tensions qui peuvent exister entre moi et les autres, et ainsi pouvoir bâtir une société beaucoup moins fondée sur la contrainte.

"Apprendre à être" c'est aussi apprendre à connaître et respecter ce qui relie le Sujet et l'Objet. L'autre est un objet pour moi si je ne fais pas cet apprentissage, qui m'enseigne que, et l'autre et moi, nous bâtissons ensemble le Sujet relié à l'Objet³⁵⁶.

Dans cet appel au vivre-ensemble, nous retrouvons encore ce besoin, que nous avons vu dans les jeux Fluxus, dans la théorie de Huizinga et de Winnicott, de créer une conjonction entre l'être intérieur et l'extérieur, entre sujet et objet à travers la rencontre avec l'autre. Chercher en nous, à travers l'enseignement dans la pensée transdisciplinaire, à travers les jeux et la performance chez les artistes Fluxus, ce qui nous aide à mieux nous comprendre et donc à mieux être avec les autres.

L'enseignement de John Dewey nous revient en tête lorsque nous voyons les mots de Nicolescu. Le philosophe pragmatiste voulait créer un art qui permette de développer des expériences à teneur pédagogique, dans le sens où elles nous permettraient de trouver de nouvelles expériences dans notre vie commune qui nous permettent d'être mieux en nous et entre nous. C'est d'ailleurs la philosophie pragmatique de Dewey qui inspira à la création du *Black Mountain College*.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. lxxxiii - lxxxiv

³⁵⁶ *Ibid.*, p. lxxxiv

C'est sur cette pensée que s'est basé John Andrew Rice, Jr., fondateur de cet établissement expérimental, qui cherchait à déconstruire les hiérarchies entre professeurs et élèves, faire que chacun apprenne les uns des autres. C'est par le biais d'une créativité artistique et le refus des systèmes de notations que cette façon de voir la pédagogie a pu trouver son moteur.

À *Black Mountain*, il ne s'agissait pas de donner plus d'importance à l'enseignement artistique que dans tout autre cursus, mais bien d'enseigner toutes les matières *comme* on enseignait l'art. (...) Par conséquent, aucune note ne sera attribuée aux étudiants (beaucoup de ceux-ci seront d'ailleurs à peine plus jeunes que leurs professeurs), aucun diplôme ne leur sera délivré et d'importants moments seront consacrés aux activités communautaires. Plus qu'un inspirateur, Dewey fut invité d'honneur du collège et membre de son comité scientifique (au côté de d'Albert Einstein notamment)³⁵⁷.

C'est donc une pédagogie totalement nouvelle qui voit le jour avec le *Black Mountain College*. Une façon d'enseigner plus proche de la liberté qui règne dans les enseignements artistiques a permis de développer ces nouvelles approches de la pédagogie. Cela permettait aussi et surtout de concilier les aspirations personnelles et les nécessités de l'enseignement disciplinaire grâce à une porosité entre les matières plus grande. La liberté de ton et l'approche transdisciplinaire qui étaient de mise au *Black Mountain* ont, d'ailleurs, permis l'avènement de la première performance au monde : *Untitled Event* de John Cage, en 1952. Cette liberté d'enseignement et cette nouvelle pédagogie étaient pleins d'espoir pour les générations futures et de nombreux grands penseurs ont souhaité en faire partie : Buckminster Fuller, John Dewey lui-même, Albert Einstein, et Josef Albers, enseignant auparavant au Bauhaus. La pensée de John Dewey et sa volonté de réconcilier les aspirations objectives et subjectives, personnelles et sociales, pour créer des « relations humaines qui n'ont pas à être fondées sur la règle ou le précepte, l'exhortation ou la contrainte³⁵⁸ », nous semblent avoir été un préambule à cette vision transdisciplinaire de l'éducation. D'autant plus que toutes ces expériences ont eues une incidence non négligeable sur la vision de Fluxus, notamment par le biais de l'enseignement de John Cage.

II.1.4.B) Des savoirs pour tous les sens

De ce constat pour l'éducation des générations futures, nous voyons apparaître encore et toujours ce besoin d'interrelation entre le sujet et le monde objectif qu'il tente de connaître. En cela,

³⁵⁷ CÔME (Tony), *Vers un collège expérimental, Black Mountain, 1933 – 1957*, article du magazine en ligne *Strabic*. Disponible sur <http://strabic.fr/Black-Mountain-College>

³⁵⁸ DEWEY (John), *L'art comme expérience* (1ère parution 1934), Pau, Farrago, 2005, p. 399

Nicolescu revient sur le besoin de créer des enseignements qui lient le corporel et le rationnel. Créer des savoirs appris par le toucher, l'odorat, l'expérience des sens.

Il nous montre à quel point dans sa vision transdisciplinaire et dans sa compréhension du rapport Delors, il y a une relation entre ses 4 piliers : « comment apprendre à faire en apprenant à connaître, et comment apprendre à être en apprenant à vivre ensemble³⁵⁹ ? » Pour Nicolescu, il est clair que l'éducation ne doit pas être fragmentaire et couper l'homme d'une partie de lui-même en ne s'adressant qu'à son intelligence. L'éducation doit se faire sur l'être entier, ainsi revient la nécessité tout d'abord d'apprendre à être, puis enfin d'apprendre à vivre ensemble : « Une éducation viable ne peut être qu'une éducation intégrale de l'homme, selon la formulation si juste du poète René Daumal. Une éducation qui s'adresse à la totalité ouverte de l'être humain et non pas à une seule de ses composantes³⁶⁰. »

Nicolescu critique beaucoup cette dimension de réduction de l'homme à son intelligence pure, bien qu'il constate que cela « a été certainement nécessaire à une époque donnée, pour permettre l'explosion du savoir. » Mais ne se concentrer que sur les facultés mentales de l'homme revient à chercher une course à l'efficacité et au scientisme qui ne peut aboutir qu'à l'auto-destruction. Il ne s'agit pas pour lui de donner plus d'heures de cours artistiques, mais plutôt de reconstruire à la base la façon dont notre corps est présent durant l'enseignement et comment nos perceptions nous font assimiler bien mieux les connaissances.

C'est là le prototype de ce que nous avons appelé auparavant la révolution de l'intelligence : l'émergence d'un nouveau type d'intelligence, fondée sur l'équilibre entre l'intelligence analytique, les sentiments et le corps. C'est seulement ainsi que la société du XXIème siècle pourrait concilier effectivité et affectivité³⁶¹.

Grâce à une nouvelle forme d'intelligence, il est enfin possible pour Nicolescu de créer un équilibre entre intelligence analytique et les perceptions ; notre corps en tant que récepteurs d'informations sur le monde.

Il donne d'ailleurs un très bel exemple de la possibilité d'existence de cette nouvelle façon d'enseigner :

Les expériences récentes faites par le Prix Nobel de Physique Leon Lederman avec les enfants des banlieues les plus défavorisées de Chicago, mettent bien en relief le sens de nos propos. Le Professeur Lederman a tout d'abord convaincu quelques enseignants de l'école secondaire de s'initier à de nouvelles méthodes d'apprentissage de la physique fondées sur le jeu, le toucher des différents objets, la discussion entre les élèves pour découvrir la signification des mesures faisant intervenir les différents organes des sens - la vue, le toucher, l'ouïe - tout cela dans une atmosphère de plaisir et de réjouissance. Autrement

³⁵⁹ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxxxiv

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*, p. lxxxv

dit, tout ce qui est le plus éloigné de l'apprentissage formel des mathématiques et de la physique. Et le miracle a eu lieu : les enfants provenant des familles les plus pauvres, où règnent la violence, le manque de culture et le désintérêt pour les préoccupations habituelles des enfants, ont découvert, par le jeu, les lois abstraites de la physique. Ces mêmes enfants étaient déclarés, un an auparavant, incapables de comprendre toute abstraction. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que les plus grandes difficultés de l'opération et, il va sans dire, la majeure partie de son coût, ont été dues à la résistance des enseignants : ils avaient beaucoup de mal à abandonner leurs anciennes méthodes. La formation des formateurs a été plus longue et plus difficile que le travail avec les enfants.

L'expérience de Chicago montre bien que l'intelligence assimile beaucoup plus rapidement et beaucoup mieux les savoirs quand ces savoirs sont compris aussi avec le corps et avec le sentiment³⁶².

L'expérience de Lederman, que retranscrit ici Nicolescu montre qu'il est possible de changer les méthodes d'apprentissages. Lorsqu'on donne aux enfants la possibilité de faire l'expérience de leur savoir, ils apprennent beaucoup mieux, et même ceux qui semblaient en échec scolaire. Les méthodes d'enseignement actuelles ne sont pas naturelles. Cet enseignement ne s'adressant qu'à l'analyse rationnelle a été créé par plusieurs siècles de scientisme analytique et une réduction de notre *intelligence* du monde (c'est-à-dire notre compréhension de l'environnement) à une rationalité désincarnée. La toucher, le goût et l'odorat sont indispensables à l'assimilation des connaissances. Nicolescu prouve ainsi que ce qu'il tente de nous démontrer peut être effectivement appliqué à l'éducation des enfants, et ce, même dans des milieux défavorisés.

Nous retrouvons ici un point proche des expériences d'apprentissages menées par John Dewey au siècle dernier au *Lab School* de Chicago, et ses kits d'apprentissage que Hannah Higgins compare aux Fluxkits :

Au début du vingtième siècle, William James et John Dewey ont effectivement discuté de cette tradition philosophique connective ; Dewey a produit une théorie de la culture démocratique basée sur l'importance de l'expérience, une manière de faire ayant des implications profondément écologiques. Les outils tactiles qu'il a utilisés dans son expérimentation éducative à la *Lab School* de Chicago, qui contenait souvent des objets préhensibles destinés à une gamme d'explorations multisensorielles, fonctionnent étonnamment comme les *Fluxkits*. Dans *l'Art comme Expérience*, Dewey écrit : "Les sens sont des organes à travers lesquels la créature vivante participe directement au monde qui l'entoure." Le kit du *Lab School*, comme le *Fluxkit*, a ainsi pour effet de stimuler le sens individuel de participation. Il s'ensuit que les deux ont une dimension sociale³⁶³.

³⁶² *Ibid.*, pp. lxxxiv - lxxxv

³⁶³ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p.36, nous traduisons

Nous avons vu que les expériences de Dewey avaient conduites à la création du *Black Mountain College*. Hannah Higgins nous montre qu'il a aussi créé des kits d'apprentissages qui se rapprochent beaucoup des Fluxkits. Ceux-ci comme les objets de Dewey permettaient d'acquérir un savoir tactile, qui ne soit pas que pure abstraction rationnelle. Par le livre de Higgins nous voyons que la dimension intégrale de l'enseignement ne date pas du tout des années quatre-vingt-dix. C'était déjà une grande partie du projet du pragmatisme de Dewey, et de ses actualisations au *Lab School* ou bien par le *Black Mountain College*. Par la suite, les membres de Fluxus, ayant, pour la plupart, suivis les cours de Cage, ont simplement continué à créer des outils qui ne se limitaient pas à l'enseignement.

Fluxus, nous l'avons vu, créait des objets qui généraient des expériences multisensorielles et permettaient ainsi de rendre une expérience du monde qui soit entre cognition et sensation, un intermédia entre sentir et savoir. Cependant, la dimension de cet entre-deux est profondément transdisciplinaire, en ce sens que la transdisciplinarité cherche, elle aussi, à travers l'enseignement et l'éducation du futur, à faire se rejoindre le corps de celui qui apprend et ce qu'il apprend à travers le troisième terme d'une nouvelle éducation. En tentant de faire se rejoindre cognition et sensation, pour en arriver à une « éducation intégrale de l'homme » dont a parlé René Daumal, Fluxus était pleinement au cœur des problématiques transdisciplinaires de l'éducation et de la formation continue. Robert Filliou et Cage, bien qu'étant assez loin de Fluxus, en ont été les exemples les plus visibles.

II.1.4.C) L'université comme pivot de la société

Mais la transdisciplinarité ne se résume pas qu'à l'éducation des plus jeunes et les changements sociaux ont allongé le temps de la formation. L'apprentissage tend à être continu tout au long de la vie de l'individu. Le point de pivot entre l'école et le monde du travail où *l'apprendre à faire* réalise son potentiel, c'est l'université.

Nicolescu en dit un peu plus sur sa spécificité :

L'Université est le lieu privilégié d'une formation adaptée aux exigences de notre temps, le pivot d'une éducation dirigée en amont vers les enfants et les adolescents et orientée en aval vers les adultes³⁶⁴.

L'université est donc le pivot de l'éducation transdisciplinaire, dans le sens où elle fait l'interface entre le monde de l'éducation et celui de la formation continue.

La pensée éclatée est incompatible avec la recherche de la paix sur cette Terre. L'émergence d'une culture

³⁶⁴ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxxxvi

et d'une éducation pour la paix réclame une évolution transdisciplinaire de l'éducation et, tout particulièrement, de l'Université.

La pénétration de la pensée complexe et transdisciplinaire dans les structures, les programmes et le rayonnement de l'Université permettra son évolution vers sa mission quelque peu oubliée aujourd'hui - *l'étude de l'universel*. L'Université pourra ainsi devenir un lieu d'apprentissage de l'attitude transculturelle, transreligieuse, transpolitique et transnationale, du dialogue entre l'art et la science, axe de la réunification entre la culture scientifique et la culture artistique. L'Université renouvelée sera le foyer d'un nouveau type d'humanisme³⁶⁵.

La pensée transdisciplinaire est avant tout dirigée vers l'université, qui doit ensuite essaimer vers le reste de la société. Cette éducation, ainsi que sa continuité en formation permet de faire pénétrer la pensée transdisciplinaire chez tous les âges. Évitant les écueils de la pensée analytique, qui pense les problèmes de façon éclatée, cette formation en continu pourrait permettre de restaurer une véritable culture de la paix, redonner à l'enseignement une dimension clairement transculturelle.

L'université en tant qu'étude de l'universel (selon son appellation humaniste) semble pouvoir créer ce lien aussi bien depuis l'école que vers le monde du travail, qui deviendrait le lieu d'une formation en continu :

L'éducation transdisciplinaire éclaire d'une manière nouvelle le besoin qui se fait ressentir de plus en plus actuellement - celui d'une éducation permanente. En effet, l'éducation transdisciplinaire, de par sa propre nature, doit s'exercer non seulement dans les institutions d'enseignement, de l'école maternelle à l'Université, mais aussi tout au long de la vie, et dans toutes les places de la vie³⁶⁶.

Ce programme transdisciplinaire pour l'université n'est pourtant pas, pour Nicolescu, une nouvelle spécialité, comme nous voyons s'ouvrir dans de nombreuses universités, mais plutôt un complément de l'enseignement dispensé. Il ne s'agit pas de tout révolutionner du jour au lendemain, mais d'esquisser un changement de mentalité :

Dans les institutions d'enseignement, il n'est point besoin de créer de nouveaux départements et de nouvelles chaires, ce qui serait contraire à l'esprit transdisciplinaire : la transdisciplinarité n'est pas une nouvelle discipline et les chercheurs transdisciplinaires ne sont pas de nouveaux spécialistes. La solution serait d'engendrer, au sein de chaque institution d'enseignement un *atelier de recherche transdisciplinaire*, de composition variable dans le temps, et regroupant enseignants et enseignés de cette institution. La même solution pourrait être expérimentée dans les entreprises et dans toute autre collectivité, dans les institutions nationales et internationales.

Un problème particulier est posé par l'éducation transdisciplinaire en dehors de la vie professionnelle. Dans une société équilibrée, la frontière entre temps des loisirs et temps d'apprentissage va s'effacer

³⁶⁵ *Ibid.*, p. lxxxvi

³⁶⁶ *Ibid.*, p. lxxxv

progressivement. La révolution informatique peut jouer un rôle considérable dans notre vie pour transformer l'apprentissage en plaisir et le plaisir en apprentissage. Les problèmes du chômage et de l'emploi des jeunes trouveront ainsi certainement des solutions inattendues. Dans ce contexte, l'activité associative jouera un rôle important dans l'éducation transdisciplinaire tout au long de la vie³⁶⁷.

Ainsi, nous voyons le rôle pivot de la l'université dans le programme de Nicolescu. L'université créerait, au moment d'atteindre l'âge adulte, un goût pour l'universel, pour l'application créative des méthodes auxquels on forme les jeunes. Ensuite, dans le monde du travail, ce seraient des associations et la coopération créative entre les citoyens qui pourraient prendre le relais, tenter de créer une formation en continu, vécue comme plaisir et comme jeu.

Nous retrouvons encore ce que nous avons vu avec Robert Filliou. Il parle beaucoup dans *Enseigner et apprendre, arts vivants* de ce besoin non pas de révolutionner directement l'université mais de créer déjà ce qu'il appelle un *Institut de création permanente*.

C'est là qu'on chercherait la solution des problèmes et que les étudiants se développeraient comme bon leur semble. En outre, je pense que sa gestion devrait incomber à des artistes invités (qui agiraient comme des catalyseurs et n'auraient pas d'autres contacts avec l'institution universitaire) et aux étudiants³⁶⁸.

Ce serait un atelier de recherche sur des problèmes plus personnels aux étudiants. Ces ateliers semblent vouloir permettre, tout comme les ateliers de recherche transdisciplinaire, de réintégrer la somme immense de savoir, qu'acquière les étudiants, avec leurs expériences et à travers leur corps. La solution de Robert Filliou passe par la réalisation de performances artistiques dans un atelier universitaire, comme permettant de « développer un don pour la vie³⁶⁹ », sans pour arrêter l'université et être confrontés au risque de chômage.

L'atelier de création permanente se rapproche clairement de celui de Nicolescu. Ce dernier nous les décrit plus précisément ces « *ateliers de recherche transdisciplinaire (ART) dans les universités*³⁷⁰ » et en précise le rôle : « Les ateliers joueront le rôle d'un vrai *tiers* médiateur entre les enseignants et les enseignés. En l'absence d'un vrai tiers, l'interaction entre les enseignants et les enseignés deviendra inévitablement de plus en plus mécanique³⁷¹. » Ces ateliers seraient des tiers

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. lxxxv-lxxxvi

³⁶⁸ FILLIOU (Robert), *Enseigner et apprendre, arts vivants*, 1ère édition : 1970, Paris - Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 2000, p. 43

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ NICOLESCU (Basarab), *PROJET CIRET-UNESCO Évolution transdisciplinaire de l'Université*, Congrès international *QUELLE UNIVERSITÉ POUR DEMAIN ? VERS UNE ÉVOLUTION TRANSDISCIPLINAIRE DE L'UNIVERSITÉ*, Locarno, Suisse, 30 avril - 2 mai 1997, disponible sur <http://ciret-transdisciplinarity.org/locarno/locarno4.php>

³⁷¹ *Ibid.*

qui permettent de sortir du rapport hiérarchique professeur/élève et ainsi donner à l'élève l'impression de véritablement participer à ce qu'il apprend.

Les ateliers doivent être des *structures ouvertes* en intégrant des chercheurs extérieurs à l'Université (musiciens, poètes, artistes), des représentants du monde associatif et des représentants des municipalités. Ainsi, avec le temps, les ateliers pourraient devenir des foyers de réflexion et proposition transdisciplinaires concernant le chômage, l'exclusion, la fracture sociale, le travail, l'intégration des minorités³⁷².

Dans sa description de l'intégration aux *Ateliers de Recherche Transdisciplinaire* d'artistes et de poètes, nous retrouvons exactement les ateliers de création permanente de Filliou. Le tiers médiateur entre l'enseignement classique et l'école de la vie, c'est l'artiste qui permet d'amener des savoirs abstraits à prendre corps à travers des œuvres qui permettent à l'élève de s'exprimer et de se trouver lui-même.

Les ateliers de recherche transdisciplinaire pourront ainsi être le lieu créatif de l'art de vivre et apprendre ensemble, à toutes les échelles. Ces ateliers pourraient constituer de véritables *modèles*, en stimulant la création de tels ateliers dans toute autre collectivité - entreprise, institution nationale ou institution internationale³⁷³.

Dans cet art de vivre-ensemble que pourraient générer ces ateliers transdisciplinaires, Nicolescu voit la possibilité d'apprendre à vivre ensemble différemment : trouver un mode d'être qui ne soit pas basé sur la contrainte, pour reprendre ce que disait Dewey.

C'est, encore une fois, exactement le point de vue de Filliou : « Les artistes peuvent transmettre une compréhension dynamique des grandes tendances naissantes et contribuer à la création d'environnements pour tous les types d'associations humaines³⁷⁴. » Par cet appel à la pénétration des problématiques artistiques dans l'enseignement Filliou rejoint Nicolescu sur la plupart des points. Il est d'ailleurs notable de voir que l'un comme l'autre ont eu cette idée de créer des ateliers à intégrer à l'université pour permettre d'appliquer l'abstraction du savoir à la vie réelle aux perceptions quotidiennes. Il est également étonnant que tous deux voient ce rôle comme étant échu de préférence aux artistes, et qu'ils soient donc en quelque sorte les représentants d'un tiers-inclus du savoir. Cet *atelier de création permanente* rajoute un supplément, en mettant les artistes et les élèves au centre de ce lien entre les différentes disciplines fragmentées, alors que Nicolescu souhaitait que cet atelier soit géré par l'université avec des intervenants artistes, poètes, ou représentants associatifs. Ces deux projets partagent tout de même de nombreux points communs.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ FILLIOU (Robert), *Enseigner et apprendre, arts vivants*, 1ère édition : 1970, Paris - Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 2000, p. 44

Ils demandent aux artistes de créer des outils qui ressemblent à ceux de Fluxus et qui permettent à l'élève d'acquérir un savoir incarné à travers des expériences sensorielles, intellectuelles et sociales.

Le projet universitaire transdisciplinaire est précisé durant le congrès international *Quelle université pour demain ? Vers une évolution transdisciplinaire de l'université*, à Locarno, dans lequel Nicolescu propose trois projets intéressants pour introduire le transdisciplinaire dans l'université.

Au-delà des *Ateliers de recherche transdisciplinaire*, il imagine la création d'unités de formation et de recherche transdisciplinaire, qui décideraient de la création de nouveaux cours ou de nouvelles formations, qui se questionneraient sur les fondements théoriques des disciplines, « tout en évitant soigneusement toute dérive idéologique ou réductionniste³⁷⁵ ». Ce seraient réellement ainsi la création de branches de la recherche dédiées à la recherche transdisciplinaire, sans pour autant créer une nouvelle discipline

La création d'un *forum permanent transdisciplinaire d'histoire de philosophie et de sociologie des sciences*, permettrait de questionner les chercheurs sur leurs paradigmes et sur les fondements théoriques des sciences qu'ils étudient. Pour Nicolescu, ces lieux pourraient être ouverts à une partie de la population, ce qui permettrait de créer des ponts entre l'avant et l'après université. « Ce forum pourrait avoir un spectre très large d'activité, des cours et travaux dirigés jusqu'aux débats publics intéressant la population de la ville où l'université est insérée³⁷⁶. »

Il décrit ensuite l'importance de créer dans les universités des centres d'orientation transdisciplinaires, qui permettraient en plus de centres traditionnels, d'aiguiller l'étudiant vers des possibles intérêts proches de sa spécialité, et lui permettrait une flexibilité plus grande dans le futur marché du travail.

Cette méthodologie n'est pas sans nous rappeler ce que nous pouvons appeler les non-cours de John Cage à la *New school for Social Research* de New York entre 1958 et 1959. Il le décrit ainsi dans la plaquette de l'université :

Alors que les compositeurs-instructeurs tiennent compte du travail de l'étudiant en référence avec sa situation dans la musique contemporaine, aucune des branches ou des écoles de la musique moderne n'est mise en lumière plutôt qu'une autre ; toute technique qui soutienne le matériau contemporain peut être étudiée si elle s'applique aux problèmes de l'étudiant. Ce n'est pas premièrement un cours dans une

³⁷⁵ NICOLESCU (Basarab), *PROJET CIRET-UNESCO Évolution transdisciplinaire de l'Université*, Congrès international *QUELLE UNIVERSITÉ POUR DEMAIN ? VERS UNE ÉVOLUTION TRANSDISCIPLINAIRE DE L'UNIVERSITÉ*, Locarno, Suisse, 30 avril - 2 mai 1997, disponible sur <http://ciret-transdisciplinarity.org/locarno/locarno4.php>

³⁷⁶ *Ibid.*

technique particulière ou bien portant sur l'analyse du travail des autres, exception faite de si cela est désirable pour la meilleure compréhension de l'étudiant de sa propre composition³⁷⁷.

Les cours de Cage semblent donc laisser une grande place au travail de l'élève, dans les formes larges, comme plus petites. Il n'y a aucune branche particulièrement privilégiée de la musique contemporaine dans ce cours. Seul le désir de l'étudiant de faire quelque chose et de le montrer aux autres importe. Lorsque personne n'avait apporté de composition, Cage parlait de ses propres morceaux en agrémentant cela de références philosophiques. Les échanges intenses concernant la dimension philosophique de la musique entre Cage et George Brecht sont restés ancrés dans la mythologie de Fluxus et de son *nucleus* qu'ont été les cours de Cage.

Durant son enseignement de la *composition avancée*, se sont retrouvés tous les plus grands noms de la musique et de l'art des années 50 et 60 dont, bien sûr, George Brecht (mais aussi Allan Kaprow, Al Hansen, Dick Higgins). John Cage ne cherchait pas tant à faire un véritable cours dans lequel il transmettrait des savoirs ou des techniques à ses élèves, que plutôt simplement faire découvrir des œuvres sonores, ou bien écouter et réaliser les travaux des élèves. Dans cette approche pédagogique, une grande place est laissée à l'élève, et comme c'était le cas de ses pièces musicales, ou bien comme cela a été le cas des futures pièces Fluxus, c'est au spectateur, ou plutôt à l'élève de finir le travail. Le point important que lui et les élèves ont retenu de cette expérience, c'est qu'il en apprenait autant qu'ils apprenaient de lui. Cette profonde liberté de l'élève, alliée à une participation ne s'attachant à aucune discipline en particulier, semble être la base des cours de la *New School for Social Research*, mais aussi des ateliers de recherche transdisciplinaire et des ateliers de création permanente de Filliou.

Tout comme les lieux d'orientations transdisciplinaires ou bien les A.R.T. sont des lieux où les élèves peuvent flouter les distinctions entre enseignants et enseignés, mais aussi faire tomber les barrières des disciplines, Cage et plusieurs personnages de Fluxus ont insisté sur la création de cours expérimentaux qui permettraient d'intégrer des savoirs et des disciplines très différents par des mises en forme artistiques, mais en dépasserait largement les frontières.

Cependant, à notre époque, l'université continue de créer toujours plus de domaines inter- ou trans- disciplinaires, sans jamais tenter d'y insérer une dimension créative. Nous voyons partout se développer des centres interdisciplinaires, sans que pour autant les mentalités, les fractionnements ne soient changés. Les rares moments qu'un étudiant peut utiliser pour aller se renseigner sur

³⁷⁷ CAGE (John), résumé du cours de *composition avancée*, dans le *New School Catalog*, Vol. 16 No. 1, disponible sur <http://johncagetrust.blogspot.fr/2014/08/john-cage-at-new-school-1950-1960.html>, nous traduisons

d'autres disciplines ne sont en aucun cas prévus par la structure de l'université. Le constat est aujourd'hui plutôt celui d'un échec.

Cette vision de la formation en continu et de l'apprentissage de la pratique transdisciplinaire créative et récréative semble une des idées les plus simples et les plus perçantes du livre et du projet de Nicolescu. Ces ateliers pourraient être des fenêtres ouvertes vers l'application d'une créativité à des domaines inattendus, comme les sciences dures ou bien des techniques de précision. Pourquoi ne pas réinventer la façon dont on crée l'architecture d'un processeur d'ordinateur, par l'adjonction de techniques architecturales, voire artistiques ? Pourquoi les mondes abstraits de l'art ou de la musique électroacoustiques ne pourraient pas aider à faire entendre, voire à créer des univers mathématiques actualisés ? Tout cela ne pourrait se passer que dans le cadre d'ateliers dans lesquels des élèves, des professeurs de toutes disciplines se rencontrent avec pour seul but la créativité du jeu et de l'amusement artistique.

De plus, cela permettrait de montrer aux élèves, la réelle présence dans le monde extérieur de la structure ouverte et non écrite des découvertes à faire. L'université et ses longs cours en amphithéâtre ne peuvent générer cette sensation d'ouverture et d'immensité de ce qui reste dans l'ombre des sciences et du savoir. Il semble indispensable de créer cette impression pour donner l'envie de la découverte et la curiosité.

Le dernier projet de Nicolescu pour l'université serait la création d'une liaison entre le Cyber-espace-temps de l'Internet et celui de l'université. Permettant ainsi de décharger les enseignants des tâches longues et lourdes et d'axer leurs cours sur la créativité et l'inventivité dans leur propre domaine de compétence.

Le cyber-espace-temps pourrait devenir, si les organisations nationales et internationales ont le courage et l'intelligence de faire émerger une vision nouvelle du domaine public, un fabuleux réservoir énergétique et dynamique de développement des universités du monde entier. Une université de quelque pays que ce soit, développé ou en voie de développement, devrait avoir la possibilité de se connecter à toutes les bases de données du cyber espace-temps. On pourrait ainsi transférer dans le cyber-espace-temps toutes les tâches mécaniques de l'enseignement, en opérant ainsi une véritable libération des enseignants leur permettant de se concentrer sur la créativité, le dialogue et l'interaction avec les étudiants³⁷⁸.

Par le transfert des charges de travail d'enseignement « basique » (l'apprentissage des faits, les méthodes de réalisation d'un travail pratique et ainsi de suite), il serait également possible de

³⁷⁸ NICOLESCU (Basarab), *PROJET CIRET-UNESCO Évolution transdisciplinaire de l'Université*, Congrès international *QUELLE UNIVERSITÉ POUR DEMAIN ? VERS UNE ÉVOLUTION TRANSDISCIPLINAIRE DE L'UNIVERSITÉ*, Locarno, Suisse, 30 avril - 2 mai 1997, disponible sur <http://ciret-transdisciplinarity.org/locarno/locarno4.php>

donner aux professeurs une plus grande liberté pour conduire des expériences sur de nouvelles façons d'enseigner, amener plus de créativité dans leur travail.

Apprendre à apprendre pourrait être la mission de l'enseignant de demain - apprendre à penser, apprendre à créer, apprendre à relier ce qui est épars et à éliminer ce qui est contingent. Remplacer ainsi le savoir par la compréhension, la possession rigide des savoirs par la capacité de reliance et d'invention, le *curriculum mortis* par le *curriculum vitae*³⁷⁹.

On retrouve dans ce programme du Ciret sur l'éducation du futur, ce besoin de ne plus simplement voir l'enseignement comme une accumulation de savoir, mais plutôt une volonté de chercher à comprendre le monde. Nicolescu veut créer les conditions d'une créativité nécessaire si l'élève souhaite acquérir une capacité synthétique (que lui appelle plus précisément *reliance*). Cela permettrait à l'étudiant de comprendre le monde de façon plus globale et ne pas créer de séparations avec ce qu'il apprend de son expérience quotidienne.

Nicolescu le dit très bien dans ses interventions, il n'est pas possible de tout changer d'un coup :

Devant l'immense diversité des problèmes auxquels sont confrontées les différentes universités dans un pays ou dans un autre, il serait présomptueux d'essayer de dresser un catalogue de recettes, inévitablement illusoires et inopérantes. D'ailleurs, la notion même de " recette " est contraire à l'esprit transdisciplinaire³⁸⁰.

À cet endroit, Nicolescu nous rappelle que son programme n'est pas une recette miracle. Que voir la transdisciplinarité comme nouvelle idéologie, qu'il faudrait à tout prix actualiser, ne serait qu'une réduction de la structure complexe et ouverte de cette vision du monde.

Il donne cependant trois directions pour les universités dans le futur, si elles souhaitent adopter cette vision transdisciplinaire de l'éducation :

- 1 - passer de la considération d'un problème comme s'il dépendait d'un seul niveau de Réalité en le situant dans le champ simultané de **plusieurs niveaux de Réalité**
- 2 - renoncer à trouver la solution d'un problème en termes de " vrai " et de " faux " de la logique binaire, en faisant appel à des nouvelles logiques et, tout particulièrement, à la **logique du tiers inclus** (...)
- 3 - reconnaître la complexité intrinsèque du problème, c'est-à-dire l'impossibilité de la décomposition de ce problème en des parties simples, fondamentales. En l'absence de fondements, absence qui caractérise notre monde d'aujourd'hui, " changer de système de référence " veut dire aussi prendre comme fondement précisément l'absence des fondements. Autrement dit, remplacer la notion de " fondement " par la

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*

cohérence de ce monde multidimensionnel et multiréférentiel³⁸¹.

Ces trois recommandations sont celles que nous avons vues durant toute notre étude du livre de Nicolae. En premier lieu : considérer toujours un problème comme n'étant pas limité à un seul niveau de réalité. L'univers comme la société humaine sont constitués de différentes strates qu'il est très difficile d'aplanir sans tomber dans une pensée profondément réductrice. Deuxièmement : renoncer à toute logique binaire du type « vrai ou faux », et considérer les applications logiques et pratiques de la logique du tiers-inclus. Dernièrement : considérer l'absence de fondement, c'est-à-dire, la non-possibilité de réduction d'un problème à ses parties nucléaires. Analyser un problème, le découper en petites parties jusqu'à en voir chacun de ses atomes, n'est pas possible dans le traitement de systèmes aussi complexes que les sociétés humaines. En cela, il faut remplacer la notion de fondement par celle de cohérence, qui est bien moins réductrice et permet de garder entiers les différents niveaux de compréhension d'un problème.

Toutes ces recommandations permettent de montrer encore et à quel point l'université est importante pour la pensée transdisciplinaire, ainsi que la façon dont Nicolae souhaiterait voir appliqué ces recommandations. Ce n'est pas un changement radical auquel appelle le physicien, mais plutôt à mettre en marche un changement vers une plus grande transdisciplinarité et une prise en compte de la complexité des problèmes qui concernent l'université. En ce sens, le changement du professeur autant que de l'élève semble indispensable.

II.1.4.D) Formation de formateurs

Même pour les professeurs et l'université, il peut sembler très difficile d'adopter la rigoureuse méthodologie transdisciplinaire, étant donné qu'elle consiste à changer nombre de nos doxas et perceptions anciennes du monde. « La considération simultanée de ces trois piliers méthodologiques de la transdisciplinarité dans chaque *acte* de notre vie universitaire peut paraître d'une exigence extrême et donc irréalisable³⁸². » Nous voyions plus avant que la rigueur de la méthode transdisciplinaire peut paraître utopique, voire même irréalisable. Il semble donc qu'il faille appliquer ces changements par un travail progressif :

C'est pourquoi cette méthodologie ne doit être appliquée que graduellement, d'une manière pragmatique et avec une grande prudence et rigueur, en prenant comme finalité immédiate *la formation des formateurs*. En effet, en absence d'éducateurs animés par une attitude transdisciplinaire il ne peut y avoir

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

ni évolution transdisciplinaire, ni - tout simplement - évolution de l'Université³⁸³.

Nicolescu remet en avant l'importance des formateurs et de leur formation. Ils sont la clé du changement. En changeant leurs méthodes et leur pédagogie, les élèves changent et ainsi l'université toute entière. Ce mouvement ne semble pouvoir venir que des professeurs et d'une envie d'enseigner de façon nouvelle.

Nicolescu reprend une idée qui semble assez folle, mais pourtant indispensable dans l'application de paradigmes aussi pointus que ceux de la transdisciplinarité, c'est-à-dire le fait que l'enseignant doive se former autant qu'il forme l'élève. C'est en formant les formateurs aux nouvelles logiques de la complexité, aux nouvelles méthodes d'apprentissage multisensorielles qu'il sera possible d'amorcer un changement et d'en arriver à ce qu'il décrivait comme une « éducation intégrale ».

II.1.4.E) Les recherches du CIRET. Leurs objectifs, leurs résultats

Le programme de recherche transdisciplinaire semble avoir été relayé par la création en 1987, du Centre International de Recherches et d'Études Transdisciplinaires, dont Basarab Nicolescu est le président, mais qui compte en son sein, les plus grands noms de la pensée des années quatre-vingt-dix, tels que Edgar Morin, Michel Cazenave, Horia Badescu, Jacques-Edouard Berger, Thierry Magnin, Michel Random, André Chouraqui. L'association se décrit ainsi :

Le Centre International de Recherches et études Transdisciplinaires (CIRET) est une association régie par la loi de 1901, fondée en 1987. Le but de notre association est de développer l'activité de recherche dans une nouvelle approche scientifique et culturelle - la transdisciplinarité - dans sa tentative de prendre en compte les conséquences d'un flux d'information circulant d'une branche de connaissance à une autre et de créer un lieu privilégié de rencontre et de dialogue entre les spécialistes des différentes sciences et ceux des autres domaines d'activité, en particulier, les spécialistes de l'éducation³⁸⁴.

Le projet moral de ce centre de recherche est très proche de celui de la transdisciplinarité. Les chercheurs à la base du projet constatent pareillement le décalage entre les paradigmes, les pensées les plus récentes et la prédominance en philosophie ainsi que dans la société, de concepts et de doxa imprégnés de déterminisme et de scientisme. Par un travail de réduction des frontières entre spécialités, le projet reste toujours celui de création d'un nouvel humanisme, qui évite les menaces pesant sur notre espèce. On y retrouve aussi le besoin de refuser toute forme de système fermé idéologique ou utopique. Au-delà de la création de clubs de réflexion, de colloques ou d'ouvrages

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Accueil du site internet pour le CIRET, sur <http://ciret-transdisciplinarity.org/index.php>

traitant de cela, le Ciret entend créer un collège (dans le sens de *col-legium*, réunion de ceux avec qui l'on choisit de travailler) des meilleurs spécialistes de leurs domaines respectifs intéressés par cette approche nouvelle, et ainsi non seulement transmettre cette idée, mais créer de nouvelles voies de recherches. L'échange entre toutes ces disciplines est censé créer les conditions de l'avènement d'une nouvelle rationalité, et peut-être la création d'une université transdisciplinaire. Pareillement, une charte transdisciplinaire reprend, pour le compte des travaux du Ciret, la pensée qui a été développée par Nicolescu dans son livre.

Au-delà des simples programmes pour une nouvelle vision du monde, le Ciret est aussi un site et un outil de regroupement de travaux et de recherches transdisciplinaires. On y trouve de nombreuses thèses et textes de chercheurs et de penseurs travaillant selon cet angle, ainsi que des livres ou des comptes-rendus de colloques qui ont été organisés par le Ciret, dont certains devenus des références (voir les colloques sur le travail de Lupasco, la pensée de Jacob Böhme, ou bien sur la science et la tradition³⁸⁵). On y trouve également des bibliographies transdisciplinaires, des liens internet et de nombreux autres contenus.

L'existence de ce site est très important - et, pour avoir fait une bibliographie transdisciplinaire à partir de celui-ci, très efficace -, il permet réellement de diffuser les idées transdisciplinaires de façon libre, ouverte et en utilisant une partie de la puissance de l'hypertexte. Le Ciret souhaite diffuser à travers le monde cette conception de la pensée et du savoir transdisciplinaire. Cela a été permis grâce à l'expérience informatique de niveaux de réalité hypertextes et cybernétiques.

À travers ces recommandations pour l'éducation des générations futures, on voit apparaître chez Nicolescu, un besoin d'espoir par rapport aux risques qu'il a cités. Son but avéré est la naissance d'un nouvel humanisme, qui sache concilier soi et l'autre, l'être intérieur et l'être extérieur. C'est ce projet de conciliation scientifique, éducative et sociale qui seul semble pouvoir faire naître cette nouvelle conscience du monde. Nous en avons retrouvé des traces dans les jeux Fluxus, dans les cours de Cage, et dans l'enseignement comme art vivant chez Filliou.

La vision transdisciplinaire, qui est à la fois une vision transculturelle, transreligieuse, transnationale, transhistorique et transpolitique, conduit, sur le plan social, à un changement radical de perspective et d'attitude. (...)

Nous appelons *transhumanisme* la nouvelle forme d'humanisme qui offre à chaque être humain la capacité maximale de développement culturel et spirituel. Il s'agit de chercher ce qu'il y a *entre, à travers et au-delà* des êtres humains - ce qu'on peut appeler l'Être des êtres. Le transhumanisme ne vise pas une

³⁸⁵ http://ciret-transdisciplinarity.org/basicdocuments_fr.php

homogénéisation fatalement destructrice, mais l'actualisation maximale de l'unité dans la diversité et de la diversité par l'unité. L'accent sera ainsi mis non pas sur l'organisation idéale de l'humanité (par des recettes idéologiques qui aboutissent toujours au contraire de ce qu'elles préconisent), mais sur *une structure flexible et orientée de l'accueil de la complexité*³⁸⁶.

L'université a été créée par les humanistes. C'est de cet espoir transnational et transculturel que Nicolescu nous parle. Elle est le pivot de la société de demain, en cela qu'elle fait le pont entre l'éducation de l'enfance et la formation en continu du monde adulte. Si l'on change la façon dont on forme les formateurs et qu'on les déleste de leurs tâches répétitives de transmission de connaissance, une nouvelle appréhension de l'enseignement, bien plus créative devient possible. Cela est relayé par la création d'*Ateliers de recherche transdisciplinaires*, qui permettraient de faire un pont entre les disciplines, mais aussi entre les savoirs et les perceptions, voire l'imaginaire des élèves grâce à l'intervention commune d'enseignants, d'élèves et d'artistes.

Au-delà de ces solutions, la pénétration dans toute la société de l'idée et de la logique transdisciplinaires, par essence irréductible à une quelconque idéologie ou vision unidimensionnelle, permettrait d'apaiser les tensions qui travaillent aujourd'hui plus que jamais notre monde. C'est cet espoir utopique, ce rêve de dépassement des anciennes limitations rationnelles et de leurs conséquences sociales dévastatrices, dont témoignent autant la transdisciplinarité de Nicolescu, que les expériences éducatives de Steiner, de Montessori, de Dewey, ainsi que leur descendance au *Black Mountain College* ou bien à la *New School for Social Research* (qui a hébergé les cours de John Cage). Les artistes proches de Fluxus ont aussi imaginé de nouvelles formes d'enseignements, dont Cage a été l'un des précurseurs. Robert Filliou, à travers les *events* et la performance contenue dans son enseignement, nous en a donné le visage-type.

Il n'est pas anodin que tant de rapprochements nous aient été permis entre la transdisciplinarité et les artistes Fluxus sur le plan de l'enseignement. Bien qu'ils aient créé des œuvres qui ne sortaient pas du domaine artistique, tous ont eu à cœur de retrouver ce que Nicolescu, reprenant Daumal, nommait une « éducation intégrale de l'homme », sous-entendu, une façon de trouver un tiers entre les sciences dures et les sciences humaines, entre le savoir et la perception que nous avons par notre corps, entre l'objectivité de ce que nous savons et l'imaginaire subjectif qui se mêle à nos perceptions. De l'espoir d'une nouvelle vision du monde et de la société permettant à l'Homme d'être pleinement, nous voyons ressortir les utopies qui ont animé autant les artistes que nous étudions que les penseurs transdisciplinaires du Ciret.

³⁸⁶ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, pp. lxxxviii-lxxxix

II.1.5) Visions artistiques transdisciplinaires

L'art ne peut être écarté totalement de la recherche scientifique. De nombreux physiciens ont eu des amitiés avec des artistes, et cela nous permet de comprendre l'intérêt artistique de la pensée transdisciplinaire. Nicolescu nous explicité l'intérêt de ce rapprochement :

La rencontre entre les différents niveaux de Réalité et les différents niveaux de perception engendre les différents *niveaux de représentation*. Les images correspondant à un certain niveau de représentation ont une *qualité* différente des images associées à un autre niveau de représentation, car chaque qualité est associée à un certain niveau de Réalité et à un certain niveau de perception³⁸⁷.

Pour expliciter ce que dit Nicolescu, lorsque l'on connaît quelque chose de l'univers, on cherche à le percevoir. Cette tentative pour sentir un certain niveau de réalité engendre des représentations différentes des autres niveaux de rencontre entre perception et réalité. Nous voyons cela de façon évidente dans la difficulté qu'ont les scientifiques à représenter ce qu'est la réalité du monde quantique.

Peut-être les abstractions de la peinture au vingtième siècle ont-elles pu être une meilleure façon de se représenter en image ces niveaux de réalité quantiques et donc tenter de les percevoir. Les peintures de Jackson Pollock jouent entre l'inconscient et le hasard. La répartition des gouttes de peinture semble être totalement hasardeuse, mais cependant, des formes, des géométries chaotiques se dessinent lorsque nous prenons le temps de les regarder. Cela peut sembler, par exemple, représenter très bien l'impossibilité des mesures quantiques, et la façon dont les particules se comportent de façon aléatoires individuellement, mais se répartissent selon des dynamiques calculables lorsqu'on en étudie un nombre suffisamment important. Les traces de gouttes, et les schémas qu'elles dessinent semblent pouvoir nous permettre de percevoir une sorte de représentation artistique de la stochastique agissant au niveau de réalité quantique.

Cependant, il ne faut pas oublier que chacun de ces niveaux de représentation semble coupé des autres. Nicolescu précise : « Chaque niveau de représentation agit comme un véritable mur, apparemment infranchissable, par rapport aux images engendrées par un autre niveau de représentation. Ces niveaux de représentation du monde sensible sont donc reliés aux niveaux de perception du créateur, scientifique ou artiste³⁸⁸. »

Pour reprendre l'exemple de la peinture abstraite, la plupart des grandes étapes vers l'abstraction ont conduit à des scandales artistiques. Les premiers tableaux impressionnistes étaient vus comme des croûtes immondes et le nom impressionniste vient d'un journaliste de *Charivari* qui

³⁸⁷ *Ibid.*, p. lxii

³⁸⁸ *Ibid.*

se moquait de ces artistes. Les peintures de Malevitch ont été incomprises durant très longtemps. Il s'agissait, pour lui, de quitter le monde de la représentation, de montrer la nuit des sens qu'il ressentait. Une nouvelle géométrie de la vue. Cependant, la plupart des gens continuent, même aujourd'hui, à ne voir ses carrés que comme de simples aplats muets. Pour les gens habitués au niveau de représentation d'un monde macroscopique régit par les lois déterministes, l'abstraction peut effectivement ne simplement ressembler à rien. Il existe un mur entre le monde de la peinture figurative et abstraite, tout comme il existe une coupure entre les lois du monde déterministe que l'on étudiait avant le vingtième siècle et les lois du monde quantique.

Pourtant, lorsqu'on traverse ces niveaux, que l'on saute ces murs de la représentation, apparaît une liberté qui ouvre à une créativité sans fin. Nicolescu l'explique dans son langage :

La véritable création artistique surgit au moment de la traversée simultanée de plusieurs niveaux de perception, engendrant une *trans-perception*. La véritable création scientifique surgit au moment de la traversée simultanée de plusieurs niveaux de représentation engendrant une trans-représentation³⁸⁹.

L'artiste, pour Nicolescu a pour rôle de chercher à créer des images à partir de la perception qu'il a de certains niveaux de réalité. La création artistique véritable vient du fait qu'il traverse plusieurs niveaux de perception. Par exemple, la révolution impressionniste, et l'immense créativité qui en a découlé, a certainement à voir avec le fait que ces artistes utilisaient encore une certaine représentation figurative, mais que celle-ci était floutée, se délitait. Dès le début de années 1860, ils commencent à créer des peintures dans lesquelles la représentation du monde n'est plus fidèle au modèle, mais où les touches de peintures rendent bien plus la façon dont le modèle et la lumière impressionnent sur l'artiste. Le monde entier, sous le pinceau impressionniste, semble se flouter, les touches amènent une certaine dose de désordre dans la représentation du monde perspectiviste. Le regard de l'artiste ne montre plus le monde comme une forme parfaite, mais il révèle qu'il est déformé par la perception. Ce regard dissout le réel par la sensation, où le désordre, une certaine entropie, semble régner. C'est une représentation qui passe du niveau de réalité macroscopique déterministe à un niveau de réalité atomique, dans lequel le regard influe sur ce que l'on connaît et les particules bougent aléatoirement, selon un mouvement brownien.

Les scientifiques, quant à eux, travaillent moins avec la perception des niveaux de réalité. Leur axe de recherche concerne la représentation des niveaux de réalité par des modèles mathématiques ou langagiers de l'univers. Lorsqu'une révolution scientifique arrive, elle est toujours déclenchée par le passage d'un niveau de représentation à un autre, signant ainsi l'apparition d'un nouveau niveau de réalité. Par exemple, les grandes découvertes réalisées à la fin

³⁸⁹ *Ibid.*

du dix-neuvième siècle concernant l'apparition des mathématiques probabilistes a permis la découverte du niveau de réalité quantique. La physique quantique et la créativité scientifique immense qu'elle a rendu possible a été amené par cette traversée des mathématiques d'un modèle régulier à un modèle probabiliste, d'un niveau de représentation à un autre.

La trans-perception permet une compréhension globale, non-différenciée de l'ensemble des niveaux de Réalité. La trans-représentation permet une compréhension globale, non-différenciée de l'ensemble des niveaux de perception. Ainsi s'expliquent les similarités surprenantes entre les moments de la création scientifique et de la création artistique³⁹⁰.

Ces moments de créativité, scientifiques ou artistiques, sont générés par une traversée de différentes unions des niveaux de perception et de réalité. Cependant, la trans-perception de la créativité artistique amène à mieux comprendre les niveaux de réalité, en cela qu'elle génère des images ou des percepts qui correspondent à plusieurs niveaux de réalité. La trans-représentation de la découverte scientifique, de son côté, amène à mieux comprendre les niveaux de perception, en cela qu'elle génère des modèles cohérents de passage entre un niveau de réalité et l'autre. La science nous révèle, par ces représentations, ce qui semble possible de percevoir ou pas de ces différents niveaux de réalité.

Cette rencontre entre la science et les arts semble possible de façon bien plus facile aujourd'hui grâce à l'outil informatique :

Dans l'exemple d'art informatique déjà cité, la puissance informationnelle pratiquement sans limite des ordinateurs permet une *simulation globale de l'ensemble des niveaux de représentation*, par le truchement du langage mathématique. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire, l'interface homme - ordinateur, si bien explorée par René Berger, permet potentiellement la rencontre entre la trans-représentation et la trans-perception. Cette rencontre, surprenante et inattendue, permettra certainement à l'avenir l'actualisation d'un potentiel créatif insoupçonné de l'être humain. Si l'attitude transdisciplinaire y est vraiment présente³⁹¹.

L'ordinateur et sa créativité infinie semble permettre de réconcilier les créativités artistiques et scientifiques. Le langage mathématique peut effectivement générer des images via la représentation informatique. Une créativité nouvelle, qui fait se rencontrer trans-perception et trans-représentation voit le jour concrètement.

Ces recoupements entre arts et sciences datent, bien sûr, d'il y a plus longtemps. Cependant, elles sont aujourd'hui mises en avant de façon beaucoup plus présentes. Nous avons vu dans ce chapitre que Nicolescu souhaitait la rencontre entre science et art et que le modèle transdisciplinaire

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*

avait besoin de l'imagination créative pour percevoir les niveaux de réalité qu'elle tente de représenter. En parallèle des recherches transdisciplinaires en sciences tout un courant d'art et d'artistes proches de la transdisciplinarité s'est développé. Il faudra dans un premier temps revenir dessus.

II.1.5.A) Lupasco et les artistes de son temps

Le premier rapprochement a bien sûr été fait par Stéphane Lupasco avant même l'existence de la transdisciplinarité. Dans une conférence, Nicolescu montre les rapprochements qu'a opérés Lupasco avec certains des plus grands artistes de son temps. André Breton, tout d'abord, connaissait très bien son livre *Logique et contradiction*. Nicolescu souligne :

Breton a certainement du beaucoup méditer le troisième chapitre, "La logique de l'Art ou l'expérience esthétique". Pour Lupasco, l'art est la recherche de la "contradiction logique existentielle" et l'esthétique est "la science quantique en germe, en enfance", une "conscience de la conscience"³⁹².

Cette résonance des préoccupations de Nicolescu avec les contradictions de l'existence, de la conscience et la science quantique peut effectivement nous rappeler certaines des préoccupations des surréalistes.

Lupasco prophétise que l'art "s'épanouira le plus amplement vers la fin d'un développement 'utilitaire', c'est-à-dire d'un développement logique de cognition". Cette prophétie devait avoir une résonance particulière pour Breton³⁹³.

Le développement de Lupasco sur la possibilité d'un art qui s'épanouisse hors de la logique et de la cognition semble effectivement avoir pu très probablement inspirer Breton dans ses expériences d'écritures automatiques. L'écriture automatique sort directement, sans le procès de la pensée rationnelle. Elle ne peut donc être « utilitaire », suivre une logique de cognition. C'est peut-être cette invention de l'écriture automatique qui semble le mieux représenter cette « fin d'un développement utilitaire » de l'art.

Ensuite, il fait la connaissance de George Mathieu, qui lui dédie une œuvre dans laquelle apparaît un immense portrait du logicien, et, en bas à gauche, un petit buste d'Aristote enfermé dans une cage, comme pour montrer la façon dont Lupasco a enfermé la logique aristotélicienne comme une exception à la règle de la logique des contradictoires. « Georges Mathieu a fait la connaissance

³⁹² NICOLESCU (Basarab), *Interférences : Stéphane Lupasco, André Breton, Salvador Dali, Georges Mathieu, Eugène Ionesco*, conférence donnée lors du colloque international *À la confluence de deux cultures – Lupasco aujourd'hui*, mercredi 24 mars 2010, Unesco, Paris, retranscription disponible sur http://levurelitteraire.com/archives/1_nicolecu.htm

³⁹³ *Ibid.*

de Lupasco en 1953, par l'intermédiaire de Cioran, suite à la lecture passionnée que Mathieu a faite de son livre *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*. » Nicolescu dit aussi que c'est Mathieu qui présente à Lupasco les personnes du monde de l'art avec qui il se liera d'amitié, comme Salvador Dali, Henri Michaux, Raymond Abellio. « Bref, Mathieu a beaucoup contribué à la célébrité de Lupasco dans le monde de l'art. Sa théorie de l'abstraction lyrique, dans la continuation de sa très intéressante "embryologie de signes" est fortement influencée par Lupasco³⁹⁴. » Mathieu n'est pas que son ami, il promeut aussi son travail et l'utilise pour ses œuvres et sa pensée. L'abstraction lyrique de George Mathieu et surtout son besoin de ce « rituel de concentration auquel Mathieu s'adonne avant de commencer à peindre correspond à une régression à un stade mental pré-culturel, pré-conscient³⁹⁵. » Ce rituel de régression montre bien le besoin chez Mathieu de ne pas se concentrer que sur l'effectivité, pour reprendre les termes de Lupasco, mais de tenter de retourner à une affectivité alogique avant de pouvoir peindre. Cette mise en avant du prélogique dans l'acte artistique montre un besoin un tiers-inclus entre logique et affectivité, qu'a exploré Lupasco dans quasiment tous ses écrits.

Nicolescu parle ensuite de l'amitié de Lupasco avec Dali, qui aurait initié ce dernier aux paradigmes et conséquences philosophiques de la mécanique quantique.

Lupasco a consacré à Dali une étude parue dans le numéro spécial "Hommage à Salvador Dali" de la revue XX^e siècle. Pour Lupasco, le cas de Dali montre toute l'importance du "sub-monde" quantique. Dali serait un visionnaire qui capte le mouvement quantique, la continuelle création et annihilation des formes, en voyant face à face d'insolites entités, sans aucun correspondant dans notre propre monde, mais qui pourtant sont réelles dans leur propre monde. C'est pourquoi Lupasco propose le vocable de "subréalisme" pour qualifier la création artistique de Dali³⁹⁶.

Dali, dans ses tableaux où les montres coulent comme si le temps lui-même devenait fluant, dans ses représentations fantasmées, déformées du monde, semble dresser le portrait d'un univers dans lequel les lois traditionnelles de la physique n'ont plus cours. C'est le mur de la représentation de Nicolescu qui peut nous amener à penser que les tableaux de Dali renvoient à la folie. Cependant, si l'on se place au niveau de représentation quantique, ou plus exactement sur la traversée depuis le niveau de représentation macroscopique qui descend vers le niveau de représentation quantique, les images hallucinées de Dali nous apparaissent prendre bien plus de sens. Les trames de fond de ses tableaux ne sont la plupart du temps que des déserts ou des océans. Cela semble nous confirmer que l'espace que l'on aperçoit dans ses tableaux n'est pas celui de la perspective. Il ne crée pas des

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ MICHEL (Claire), *L'abstraction lyrique incarne l'ultime libération, celle de toute esthétique antérieure*, dans MATHIEU (George), *Désormais seul en face de Dieu*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 347

³⁹⁶ *Ibid.*

fenêtres ouvertes sur le monde, mais plutôt une fenêtre vers l'espace intérieur, l'huis-clos de l'individu face à ce qu'il perçoit du monde et des mondes invisibles à ses yeux. Le terme de « sub-réalisme » de Lupasco semble ici parfait, en ce sens que Dali représente en quelque sorte ce qui gît sous la réalité en nous et en-dehors de nous.

Au-delà du monde pictural, Lupasco connaissait aussi de nombreux écrivains et poètes, dont Vian, Paz et Michaux :

Il n'est pas étonnant de trouver Boris Vian parmi ceux qui admirent Lupasco. *Logique et contradiction* fut un livre de chevet pour Vian et il l'a lu avec attention pour la rédaction de son *Traité de civisme*.

Henri Michaux le cite dans son livre *Connaissance par les gouffres*.

Le grand poète mexicain Octavio Paz, Prix Nobel de Littérature, écrit de nombreuses pages de son livre *L'arc et la lyre*, inspiré par le livre de Lupasco *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*.

Mais la pleine mesure de l'influence de Lupasco sur le monde littéraire est révélée par le rôle que son œuvre a eu dans la naissance du théâtre de l'absurde³⁹⁷.

Il semble également que le rapprochement entre Lupasco, la pensée transdisciplinaire et le théâtre de l'absurde soient dû au fait qu'ils aient eu certaines sources très proches :

Dans son livre *Eugène Ionesco - mystique ou mal-croyant?*, Marguerite Jean-Blain souligne le rôle majeur de Lupasco dans l'itinéraire spirituel d'Ionesco, à côté de Jacob Boehme et Saint Jean de la Croix et en compagnie du *Livre des morts tibétains (Bardo-Thödol)* et du rituel chrétien orthodoxe. Ionesco a lu avec attention non seulement *Logique et contradiction*, mais aussi *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, le livre fondamental de Lupasco concernant le tiers-inclus - ce tiers mystérieux entre le Bien et le Mal, entre le Beau et le Laid, entre le Vrai et le Faux³⁹⁸.

Il n'est pas étonnant que Lupasco ait eu une influence immense sur la genèse de l'œuvre d'Ionesco, et de nombreux autres artistes de son époque. Il décrit dans ses livres un principe qui avait déjà été discuté par de nombreux penseurs mystiques, c'est l'illusoire croyance de l'appréhension du monde des objets à travers la raison. Cette base platonique, de la pensée comme forme idéale modelée sur le réel, résiste à l'expérience imaginaire que nous faisons. Le monde des objets semble pour nous inaccessible, voire vide ou absurde. Il semble que c'est de ce vide dont témoigne en partie le théâtre de l'absurde, mais aussi les mystiques chrétiens, qui ne sont pas non plus le vide ontologiquement vide des bouddhistes, mais plutôt l'impossibilité de la raison à pénétrer ce monde. Dans tous les cas, c'est toujours la croyance en une réalité multiple et complexe qui relie Lupasco au surréalisme et à la pensée mystique. Il existe d'autres mondes dans ce monde, ou plus exactement d'autres niveaux

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ *Ibid.*

de conscience qui ressemblent plus à une pièce d'Ionesco ou bien aux peintures de Dali qu'aux représentations picturales perspectivistes³⁹⁹. Ces mondes ne sont pas que pur imaginaire ou vision folle d'un monde inexistant. Ils ressemblent plus à une forme de tiers-inclus entre des niveaux de réalité découverts ou à découvrir, et la perception que nous avons ou que nous pourrions en avoir.

Il semble intéressant de voir à quel point les travaux artistiques de cette époque ont été influencés par le travail de Lupasco. L'art a servi, pour Lupasco, à ouvrir des niveaux de représentation complètement en rupture avec les canons artistiques précédents. Cependant, les découvertes scientifiques du vingtième siècle, et la nouvelle logique de Lupasco montrent que le théâtre de l'absurde, les œuvres de George Mathieu, ou bien le travail de Dali peuvent être bien plus proche de l'étrangeté des mondes quantiques que de la représentation perspectiviste. Cherchons à voir si les chercheurs du Ciret, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix ont pu trouver des artistes qui correspondent à ce que nous entendons par art transdisciplinaire.

II.1.5.B) Le travail de René Berger

Certains membres du Ciret sont artistes, et René Berger (surtout) mais aussi Basarab Nicolescu citent et promeuvent des artistes qu'ils pensent être transdisciplinaires. De nombreuses parties de l'activité du Ciret sont liées à des questions d'imagination, voire de poésie ou d'œuvres artistiques. Cependant, nous l'avons vu dans les remarques de Nicolescu, et c'est la thèse principale de René Berger, l'art à l'ordinateur⁴⁰⁰ serait pour eux *le type-même de l'art transdisciplinaire*.

Berger développe un travail théorique sur les mutations qui suivent l'apparition de l'ordinateur dans la représentation et dans l'art. Le passage à un art produit par ordinateur est déjà en lui-même transdisciplinaire, puisque celui-ci est produit à partir de mathématiques. De plus, il est souvent généré en collaboration avec des ingénieurs en informatique ou des programmeurs. Bien que cette description art/science nous semble plutôt interdisciplinaire, il ressort de ces nouveaux

³⁹⁹ Pour reprendre un exemple plus récent, il me semble que certains passages des films de David Lynch pourraient, à notre époque, représenter très bien aussi cet entre-deux entre affectivité et effectivité. Certaines scènes de la série *Twin Peaks* font une sorte de représentation cinématographique d'un monde derrière le rideau de nos perceptions, dans lequel on comprend les mots, sauf que leur diction semble inversée, ou bien dans lequel le pire et le meilleur se côtoie, les jeunes filles deviennent des vamps impitoyables.

⁴⁰⁰ Nous utiliserons, dans ce chapitre, préférentiellement le terme *Art à l'ordinateur*, car Berger, comme Nicolescu font référence à l'art produit sur des ordinateurs durant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, toute l'imagerie qui apparaît aujourd'hui assez pauvre et pixélisée qui a été produit par les ordinateurs de faible capacité. Nous éviterons le terme *Art informatique*, qui parle plus du mélange entre l'art et la science informatique, et semble n'avoir été utilisé que par quelques artistes interdisciplinaire qui se sont concentrés sur les liens entre art et mathématiques. Finalement, nous utiliserons aussi le terme générique d'*Art numérique* pour toutes les œuvres produites plus récemment et qui surtout proviennent de la pensée et de l'interactivité née après la démocratisation de l'internet.

outils de communication une toute nouvelle façon pour l'être humain de se représenter, une nouvelle perception et « de nouveaux types d'espace, de temps, d'identité, de durée, de disponibilité⁴⁰¹ ».

Par cette représentation et ce virtuel si présents, si actuels plus exactement, s'efface la frontière entre rêve et réalité. Berger dit : « En substance, il s'agit de fournir à l'utilisateur, ou aux utilisateurs, un équipement d'un nouveau type, qui permet d'engendrer une réalité à la fois "réelle" et "irréelle"⁴⁰². » Ces nouveaux niveaux de perception de la réalité, ouverts grâce à la représentation informatique amènent à créer de nouvelles façons de voir l'art. La transdisciplinarité, ainsi que le plongeon dans la simulation informatique, rendent ces nouvelles approches de l'art possibles.

II.1.5.C) Quelques exemples concrets : l'échec de l'art transdisciplinaire

Il cite dans son texte⁴⁰³ les travaux de l'artiste Roy Ascott. Nous souhaiterions voir si cette œuvre et quelques autres font preuve d'une réelle recherche transdisciplinaire telle que celle que nous avons eue l'impression d'entrevoir dans le travail de Brecht. L'œuvre *Télénoïa* d'Ascott, a été réalisée en 1992 et reposait sur le principe du déplacement et de la fragmentation du concept d'auteur.

Télénoïa concerne la **connectivité télématique, d'esprit à esprit** tout autour du globe. Des artistes du monde entier faisant des images, du texte, de la musique ensemble. Nous voulons devenir auteurs d'**une expérience collective** et d'**un processus collaboratif**. Les thèmes, qui, nous l'espérons prendrons leur envol notre réseau, reconnaîtront que c'est *Halloween* – une sorte de farce **électronique, métaphysique, et hors-du-corps**.

Nous voulons aussi utiliser cette période 24 heures, de samedi minuit à dimanche minuit, pour créer un **nouveau** jour de la semaine – le huitième jour de la semaine⁴⁰⁴.

Durant vingt-quatre heures, des artistes du monde entier se sont échangés des images, des textes, du son et un concert via les réseaux téléphoniques, télématiques, à travers l'ordinateur. Des haut-parleurs retransmettaient le son dans l'espace de la performance elle-même. Des ordinateurs étaient également présents, ainsi que des minitels et des téléphones, puis un vidéoprojecteur diffusait les images venues du monde entier sur un mur.

⁴⁰¹ BERGER (René), *Du transdisciplinaire à la réalité virtuelle*, dans CAZENAVE (Michel), NICOLESCU (Basarab), dir., *L'homme, la Science et la Nature*, Aix-en-pce, Le Mail, 1994, p. 157

⁴⁰² *Ibid.*, p. 165

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ ASCOTT (Roy), *Télénoïa*, 1992, disponible sur <https://vimeo.com/46171055>, à 00m53s, texte présent dans la vidéo. Le texte en gras est présenté comme tel dans la vidéo, nous ne l'avons que traduit.

Le résultat peut se retrouver en partie sur une vidéo réalisée par l'artiste, et qui, pour le moins, confirme nos doutes sur l'art à l'ordinateur que promeut le Ciret. Effectivement, nombre des images affichées par le vidéoprojecteur, outre le fait qu'elles soient envoyées via le réseau ou bien recomposées informatiquement, n'ont et n'avaient déjà à cette époque que peu de pertinence artistique. Pour les images projetées, on se trouve face à une compilation d'images scientifiques (bactéries en gros plan ou coupe des cerveaux, etc.), d'images d'architectures ou de façades déstructurées, d'images travaillées par ordinateur (superpositions d'images de squelettes avec des jouets, photos de personnes avec des messages en écriture *paint...*), d'iconographies détournées, et de pré-selfies d'artistes dans leurs ateliers.

Pour la musique, on assiste en deux parties à des concerts de synthétiseurs d'un expressionnisme qui apparaît aujourd'hui très kitsch. Les machines et la technologie présentes ne semblent pas plus aider à développer quelque chose ayant un intérêt sonore. On assiste à une sorte d'improvisation au synthétiseur, sans réel intérêt musical, et sans que la technologie n'apporte vraiment quelque chose à cela.

Seul le dispositif en lui-même semble provoquer quelque intérêt, par exemple lorsque l'on voit des téléphones face au concert pour que des personnes l'entendent, ou bien lorsqu'on voit les suites d'ordinateurs dont débordent des mini-écrans de télévisions ou de vidéo-surveillance, ou bien des postes minitel, et autres visiophones. La fragmentation du concept d'auteur est bien présente aussi et nous voyons que, par les réseaux, tous ces artistes travaillent ensemble sur un méta-projet, où chacun apporte sa pierre à l'édifice. Au-delà de ce questionnement, il semble qu'il manque une incarnation, une dimension d'expérience perceptuelle. Ici l'expérience esthétique reste incomplète. Bref, l'intérêt de cette pièce se situe dans son aspect technique qui, malheureusement, ne semble produire esthétiquement aucun réel questionnement autre que sur le dispositif lui-même. Il aurait parfois mieux valu à ces artistes faire de simples photos et questionner l'image qu'ils génèrent par cet outil que d'utiliser cette sorte de *gloubi-boulga* informatique dont aucun questionnement sur le médium ne ressort. Pour résumer, le codage informatique ne change pas leur manque de pertinence par rapport à la recherche esthétique de leur époque.

On pourrait nous reprocher ici de faire une critique de cette œuvre a posteriori, ce qui serait facile et ne tiendrait aucunement compte de leur histoire. Cependant, pensons à la pertinence des photos du couple Becher qui obtiennent reconnaissance dans ces années ou bien l'école de Dusseldorf qu'ils lancent en photographie (Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky, ...). Les photographies conceptuelles de Jeff Wall, utilisent aussi la puissance de l'ordinateur pour créer des montages photographiques qui ne pourraient pas être réalisés sans cet outil. Les photos de Wall

questionnent réellement et profondément le médium photographique et la façon dont l'ordinateur permet de créer des perceptions nouvelles. Par ses retouches informatiques et ses mises en scènes cinématographiques, nous voyons l'intérêt du matériau qu'il utilise. Sans la retouche très précise par l'ordinateur, les photos de Wall n'existeraient pas ou bien elles ne généreraient pas des expériences artistiquement aussi intéressantes. Pour qu'une photographie nous fasse réfléchir autant sur ce médium que les siennes, il fallait des mises en scène très précises, une théâtralité qu'il était impossible d'obtenir autrement. Dans le travail de Roy Ascott, une photographie argentique trafiquée rapidement aurait généré les mêmes effets. Mais surtout, nous ne ressentons pas l'impression de « comprendre » quelque chose sur le médium, lorsque nous voyons la vidéo qui retranscrit cette performance. Ces œuvres ne semblent pas nous toucher, nous faire vivre aussi profondément une expérience que les photos de Jeff Wall. L'introduction de l'ordinateur dans le travail des artistes privilégiés par le Ciret n'est support qu'à compenser une certaine pauvreté d'expérience et de questionnements sur le statut de ces images.

Pareillement, en musique, la puissance des pièces de David Tudor, commencées dans les années 60 en électronique et développées en informatique dans les années 80, tout en se passant du réseau, semblent avoir une pertinence dans leurs questionnements d'un intérêt à la fois transdisciplinaire (au-delà de la séparation entre musique, technique, instrument, notion d'auteur et questionnement sur l'aléatoire dans les sciences et la nature) et, en plus, une pertinence et même une beauté sonore et visuelle bien supérieure.

En 2010, dans une conférence, Basarab Nicolescu invite l'ingénieur et artiste Jacques Honvault⁴⁰⁵. Nicolescu dit par ailleurs dans son introduction qu'il trouve qu'il rend la science belle, qu'il la rend poétique, que ses photos « ont une qualité esthétique au-delà de la technique ». À la vue des images de Jacques Honvault, nous comprenons mieux ce que veut dire Nicolescu, mais sans pour autant dévier nos critiques concernant l'art transdisciplinaire soutenu par le Ciret.

Certaines de ses images sont aujourd'hui assez connues. Cependant si elles le sont, c'est qu'effectivement en tant qu'images artistiques, elles n'ont pour intérêt que leur qualité esthétique. Elles sont techniquement très abouties sans pour autant questionner nos perceptions d'une manière autre que purement rationnelle. Du point de vue d'une certaine recherche artistique, de recherches liminales sur les frontières entre perception et aperception, à la limite de nos représentations collectives inconscientes (c'est-à-dire ce que semble privilégier l'art transdisciplinaire dans le livre de Nicolescu), elles ont une pertinence limitée.

⁴⁰⁵ NICOLESCU (Basarab), *Sciences, arts et imaginaire*, Paris, conférence données au palais de la découverte, 30 mars 2010, disponible sur <http://jacqueshonvault.com/audio1.php>

Par exemple, dans *Altruisme*⁴⁰⁶, une photo de 2008, qui montre une orange plongée dans l'eau, et qui a été photographiée juste au moment où elle y arrive. Les marques de doigts de l'artiste juste avant de la plonger sont révélées par des traces laissées dans l'eau. Cette photographie est effectivement scientifiquement intéressante. Le fait qu'une orange lâchée dans l'eau laisse apparaître les traces de doigts plus chauds qui l'ont saisie révèle des principes de la thermodynamique des flux. Cependant, esthétiquement, elle n'a que peu d'intérêt. Elle ne questionne en aucun cas l'artifice de la photographie ou de son cadre comme les photographes conceptuels l'ont fait avant. Elle ne questionne aucunement sur notre vision du monde et sur les limites du regard où pourrait apparaître le silence, le sacré dont parle Nicolescu.

Une autre des œuvres de Jacques Honvault, appelée *La Vie ?*⁴⁰⁷, et présentée lors de la nuit blanche 2012 d'Amiens, donne à voir une projection vidéo qui reprend les images du public qui regarde la vidéo et les transforme en les superposant à des images d'arbres, et en en faisant des synthèses soustractives.

Encore une fois, au-delà du dispositif qui peut avoir un vague intérêt technique, la problématique de retransformation du réel, par l'intermédiaire de l'ordinateur est réutilisée comme une façon de simplement divertir les personnes présentes, mais pas du tout pour chercher la fonction sacrée que donne à l'art Nicolescu dans son livre. Toujours pas de questionnement sur la façon dont les niveaux de réalités contemporains en science pourraient ouvrir des niveaux de perception, et comment l'informatique pourrait appliquer ses capacités de simulation à cela. Il n'y a qu'un jeu de retransmission et de décalage de l'image des gens présents devant cette œuvre. En aucun cas, il n'y a une recherche concernant le mystère de la re-présentation. Il semble que, d'ailleurs, cette critique pourrait s'étendre à beaucoup d'œuvres d'art interactives. Bien souvent, celles-ci ne proposent que des dispositifs qui divertissent le public et n'amènent quasiment aucun questionnement profond sur la vision ou sur la perception du monde qu'a le spectateur. Encore une fois, le divertissement remplace l'expérience unique et complète permise par l'œuvre d'art, entendue dans le sens que lui donnait John Dewey dans *L'Art comme expérience*.

Concernant le travail de Jacques Honvault, si Nicolescu trouve un intérêt à celui-ci, il serait utile de préciser qu'il n'est pas transdisciplinaire, mais plutôt de donner le goût des sciences aux

⁴⁰⁶ Voir l'image sur :

http://jacqueshonvault.com/oeuvre1.php?dibond=yes&file=JHP_8033&title=Altruisme&color=yes

⁴⁰⁷ Voir la vidéo sur : <http://jacqueshonvault.com/video24.php>

enfants et au grand public en la rendant « belle ». Toute autre prétention de ces travaux ne semble pas relevable. Encore une fois la transdisciplinarité met en avant des artistes qui n'exploitent pas la réelle puissance de cette pensée et l'impression qui reste, à regarder ces pièces, est pour le moins une certaine incomplétude.

Pour finir sur les œuvres promues par le Ciret, nous souhaiterions analyser une vidéo d'éducation de Hélène Trocmé-Fabre, réalisée avec la participation de Basarab Nicolescu, intitulée *Né pour reconnaître les lois de la vie*⁴⁰⁸.

Né pour apprendre, dont elle fait partie, était une série de sept vidéogrammes pédagogiques soutenus en 1994 par le service formation continue de l'IUT de La Rochelle, et l'ENS de Fontenay Saint-Cloud. Ils semblent avoir été créés pour relayer les recherches de Hélène Trocmé-Fabre sur la pédagogie et les nouvelles façons d'apprendre. Il semble donc possible, étant donné les préoccupations entre l'esthétique et la pédagogie du Ciret, de chercher à en faire une critique esthétique.

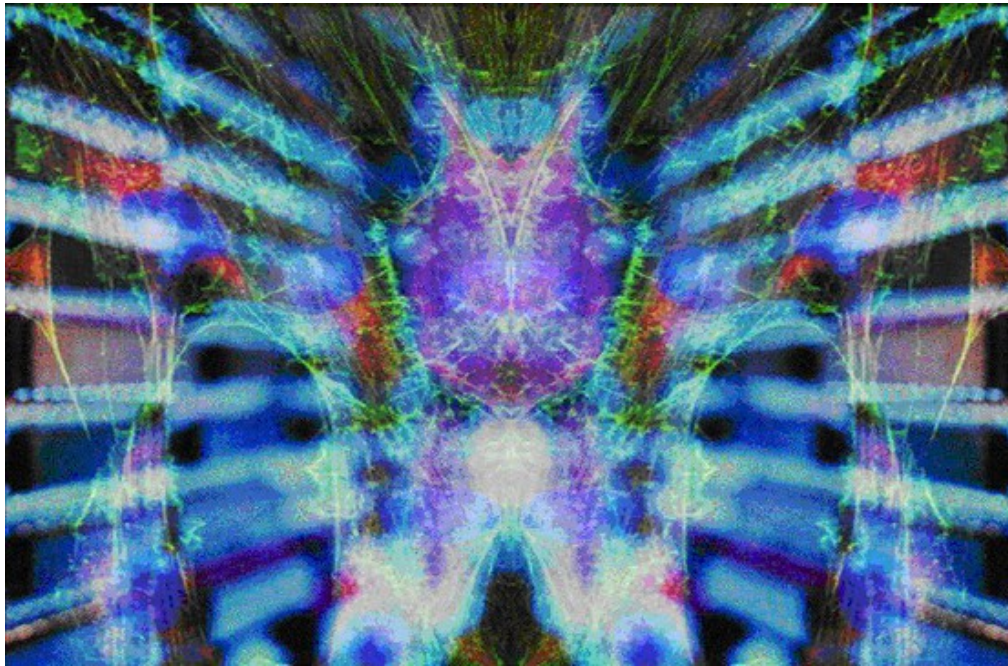
Nous assistons à des entretiens avec Nicolescu suivis d'exemples en images ou d'illustrations photographiques voire générées par ordinateur, qui encore une fois ne sont là qu'à des fins didactiques. Des images faites en CAO illustrent les cosmogonies australiennes ou bien les descriptions orales des découvertes scientifiques du vingtième siècle, mais elles ressemblent exactement aux images disponibles dans *Science et Vie*. Il n'y a qu'une simple imagerie scientifique dans ce travail, aucun travail sur la perception. Les travaux vidéo privilégiés par le Ciret ne semblent pas être à la hauteur des attentes de Nicolescu lorsqu'il dit

Dans l'exemple d'art informatique déjà cité, la puissance informationnelle pratiquement sans limite des ordinateurs permet une *simulation globale de l'ensemble des niveaux de représentation*, par le truchement du langage mathématique. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire, l'interface homme - ordinateur, si bien explorée par René Berger, permet potentiellement la rencontre entre la trans-représentation et la trans-perception⁴⁰⁹.

On n'est pas du tout dans une véritable simulation des niveaux de réalité scientifiques avec les images disponibles dans le vidéogramme, mais seulement dans une illustration. Il peut sembler ici un peu pédant de juger a posteriori ces travaux étant donné les technologies aujourd'hui archaïques par rapport à la puissance de l'ordinateur.

⁴⁰⁸ TROCME-FABRE (Hélène), NICOLESCU (Basarab), *Né pour découvrir les lois de la vie*, dans TROCME-FABRE (Hélène), *Né pour apprendre*, La Rochelle et Fontenay/Saint-Cloud, coproduction IUT de La Rochelle et ENS, 1992, vidéo disponible sur http://www.canal-tv/video/cerimes/ne_pour_reconnaitre_les_lois_de_la_vie_avec_basarab_nicolescu.12823

⁴⁰⁹ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxii



Photogramme du film *Shrine of the Insect*, Henry Flynt, 2008

Cependant, si l'on regarde, par exemple, une série de vidéos plus récentes de Henry Flynt⁴¹⁰ (depuis 2006), elles sont essentiellement créées à partir d'images prises dans des films ou des vidéos scientifiques. Elles étaient donc tout à fait réalisables avec les techniques des années 90, et ont un aspect très VHS. Elles comptent parmi elles deux vidéos de 2008 *Shrine of the Insect*, et *My Paysley Eyes*, parmi cinq vidéos présentes à l'exposition *Henry Flynt Activities 1959-* au ZKM de Karlsruhe en 2013.

Pour le coup, les vidéos de Flynt plongent dans un monde psychédélique à la limite de la folie (dans *Shrine of the Insect*, nous voyons de nombreux patterns psychédélics auxquels succèdent des extraits d'un film avec une voiture qui tombe au ralenti, revenant sans cesse au cours de la vidéo), ou bien dans des images qui ressemblent à la fois à des coupes de développement de l'encéphale humain, des mouvement brownien et des comportements des particules, mais développées comme si elles étaient vues au travers du prisme d'un kaléidoscope. *My Paysley Eyes* nous plonge dans un défilement plus sage d'images. Elles défilent au rythme d'un diaporama, mais créent pourtant des expériences intéressantes visuellement. Nous voyons des images qui ressemblent à des coupes cellulaires, à des creusements de sol par le ruissellement de l'eau ou bien

⁴¹⁰ J'ai eu la chance de pouvoir les voir lors de l'exposition Henry Flynt: Activities 1959– Au Zentrum für Kunst und Medien à Karlsruhe. Cependant, il est très difficile d'en voir des extraits sur internet. Nous en voyons un exemple dans la vidéo de présentation de l'exposition: disponible sur : <http://zkm.de/en/media/video/henry-flynt-activities-1959-gespraech-mit-henry-flynt-und-christer-hennixith-henry-flynt-and> à 53 minutes précises. Nous nous excusons de ne pouvoir trouver d'extraits vidéo de *Shrine of the Insect*, qui aurait été encore bien plus parlant.

des placements de particules à des niveaux microscopiques. Ici, l'imagerie scientifique n'est pas que simplement présentée. Elle est questionnée, et ces films nous donnent une impression de traversée des niveaux de représentation en nous montrant l'isomorphisme entre des phénomènes microscopiques et macroscopiques. À rester longtemps devant ces deux vidéos, on entre dans un état de contemplation dans lequel il semble s'intégrer en nous une véritable représentation (au sens transdisciplinaire) des paradigmes scientifiques les plus récents et, surtout, le jeu chaos/organisation qui est celui de la physique à l'échelle des particules.

Pareillement, sachant que Flynt a fait des études de mathématiques et a beaucoup écrit sur les mathématiques imaginaires de Carnap, nous pouvons y voir aussi une forme de représentation en langage vidéo de ces mondes mathématiques, qui n'ont pour seule cohésion que celle d'être mathématiquement juste, mais pas de rapport à la réalité concrète. Comme nous le voyions avec Dali, la représentation macroscopique de niveaux de réalité différents peut apparaître proche de la folie, ou de l'absurde. Les représentations que créent les films hypnotiques de Flynt, sur les niveaux de réalité quantiques ou mathématiques encore inaccessibles à nos représentations, semblent pour le coup beaucoup plus proches des vellétés artistiques de la transdisciplinarité.

Pour décrire cela de façon plus générale, la plupart des artistes proches du Ciret semblent hésitants dans leurs expérimentations. En effet, les images, le son, le ressenti de ces vidéos et de ces œuvres sont trop didactiques, c'est-à-dire orientés vers la représentation directe de la réalité (comme peuvent l'être les images de vulgarisation scientifique), en oubliant les perceptions possibles de cette réalité.

Elles cherchent à représenter rationnellement le langage scientifique, mais pas à voir ce que provoquent ces niveaux de réalité sur nos niveaux de perception. Cette interzone ressemble bien plus aux images des trips psychédéliques ou bien à l'art brut des fous⁴¹¹ qu'à une simple représentation de la science, comme on l'a vu chez Honvault. Il semble ainsi que c'est un constat de déception qu'il faut faire. L'art à l'ordinateur que semblent vouloir privilégier les auteurs du Ciret, en plus de n'être qu'assez peu transdisciplinaire (il reste la plupart du temps cantonné à l'art et n'empiète ou n'apporte à aucune autre discipline), ne semble avoir aucune qualité esthétique réellement intéressante par rapport à l'art de leur époque. Nous souhaiterions donc tenter de trouver une vision de l'art, un ou des artistes qui auraient pu être des figures de cet art qui revient à la racine de la transdisciplinarité donnée par Nicolescu.

⁴¹¹ Voir la collection d'art Brut du musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Metropole (LAM), qui nous montre certaines œuvres incroyables concernant les représentations de la réalité et des perceptions des fous sur leur époque.

II.1.5.D) Le VideoArt Festival de Locarno

Nous souhaiterions creuser aussi un peu plus loin les théories sur l'art qu'ont pu générer les penseurs du Ciret. Un des points de rencontre les plus intéressants entre la transdisciplinarité, les objectifs du Ciret et les arts plastiques a été *Le VideoArt Festival* de Locarno en 1999, quasiment à l'endroit de toutes les utopies du *Monte Verita*.

Lors de sa vingtième session est paru un catalogue, devenu une référence de l'art vidéo, tant il regroupe d'intérêts et d'interventions de grands intellectuels. Dans les artistes présents, une large part est faite au travail de Nam June Paik, artiste Fluxus, ainsi qu'à d'autres artistes plus ou moins proches de Fluxus⁴¹², tels que Charlotte Moorman. Dans tous les cas, on retrouve une partie dédiée à l'esthétique de l'art vidéo, informatique, et une partie plus théorique ; dirigée par René Berger, et comptant de nombreuses personnalités du Ciret et des programmes de l'UNESCO.

De façon générale, les interventions des personnages du Ciret concernent plutôt les perspectives ouvertes à la culture humaine par l'amorce de l'informatique et de la vidéo. Par exemple, René Berger fait un parallèle entre les réseaux neuronaux dans le cerveau, qui se sacrifient pour que de nouveaux naissent, et une partie de l'ancienne logique et de l'ancienne culture qui se sacrifie pour la métamorphose de la culture transdisciplinaire à venir :

C'est en effet avec la nouvelle alliance de la Nature et de la Technologie, fécondées par des valeurs d'un nouveau type, que peut s'amorcer le travail de création vers le type de croissance que réclame l'avenir. Méta-morphose (méta-physique, méta-technologie,) que nous n'avons pas à subir, mais à *construire*. Tel a toujours été l'engagement de l'artiste, qui nous conduit de l'inachèvement à la "prise d'âme"⁴¹³.

Pierre Levy parle, lui, de la façon dont le cyberspace s'étend sur la planète et génère des liens, mais des liens sans totalité, sans centre. Il souhaite étudier comment se crée, à travers ce cyberspace, une nouvelle culture de l'universel : « Cette universalité dépourvue de signification centrale, ce système du désordre, cette transparence labyrinthique, je l'appelle "l'Universel sans totalité". Il constitue l'essence paradoxale de la cyberculture⁴¹⁴. »

⁴¹² Le catalogue comprends deux pages et demi sur Fluxus, dans son histoire de l'art vidéo de 1960 à 1980 – 82, BLOCH (Dany), *Art et Vidéo, 1960 – 1980/82*, dans le catalogue de FAGONE (Vittorio), *L'art Vidéo 1980 – 1999, Vingt ans du VideoArt Festival Locarno, Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzota, 1999, pp. 108 - 110

⁴¹³ BERGER (René), *Entrer dans le XXIe siècle : de l'apoptose à la métamorphose*, dans le catalogue de FAGONE (Vittorio), dir., *L'art Vidéo 1980 – 1999, Vingt ans du VideoArt Festival Locarno, Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzota, 1999, p. 312

⁴¹⁴ LEVY (Pierre) *L'Universel sans totalité, essence de la cyberculture*, dans le catalogue de FAGONE (Vittorio), dir., *L'art Vidéo 1980 – 1999, Vingt ans du VideoArt Festival Locarno, Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzota, 1999, p. 313

Ensuite, Basarab Nicolescu reprend nombre des thèmes que nous avons déjà vu dans *La Transdisciplinarité, Manifeste*, pour nous décrire comment le cyberspace permet l'avènement d'un nouvel humanisme, d'un transhumanisme ; ou bien dans l'intervention *Quelle université pour demain ? Vers une évolution transdisciplinaire de l'Université*⁴¹⁵, dans laquelle il reprend les thèmes de l'éducation transdisciplinaire.

Il semble qu'il manque dans le propos de certains des membres de l'UNESCO et du Ciret, quelque chose qui les raccroche au travail des artistes présents lors du festival. Aucun des penseurs du Ciret ne fait référence au travail majeur de Nam June Paik en vidéo, ce qui aurait pu permettre, dès 1999 de jeter un pont entre Fluxus et la transdisciplinarité, travail que nous essayons de faire ici. Cependant, nous assistons simplement (dans la retranscription livresque que nous possédons en tous cas), à un renvoi de balle entre Vittorio Fagone et René Berger, sans que l'un ou l'autre n'inclue des éléments de l'un ou l'autre dans ses interventions.

Par exemple, concernant les théoriciens, Jean-Paul Fargier cherche une formule mathématico-poétique qui montrerait les spécificités du médium vidéo :

Parfois, je rêve pour la vidéo, d'une formule du genre $E=MC^2$, qui délivrerait d'un trait sa spécificité. Il m'arrive d'en trouver une ; autour d'elle, aussitôt, j'accumule les preuves. Il faut qu'elle puisse rendre compte de tout. Des bonnes bandes comme des mauvaises (...). À Locarno cet été, au sommet du Monte Verità (...), la vérité m'est apparue. (...) C'est tout simple $V=D/ES$! La Vidéo, c'est le *direct* appliqué aux *effets spéciaux*. Façon de dire, de traduire, qu'en vidéo, il n'y a pas de montage⁴¹⁶.

Pierre Bongiovanni cherche un nouveau rôle pour l'artiste en tant que créateur et agitateur d'imaginaire, qui serait en même temps compagnon des temps postmodernes, c'est-à-dire transmetteur d'une tradition en mouvement, non-figée. Ce rôle de l'artiste comme éducateur ramène d'ailleurs à des spécificités des ateliers de recherche transdisciplinaires.

L'essentiel des appareils de formations (d'enfants, d'adultes...) sont généralement à des années-lumière de ces problématiques.

Rien d'étonnant à cela.

Il faudra du temps, de l'obstination, pour que les mentalités évoluent.

Mais beaucoup de choses sont possibles dès aujourd'hui. Sous réserve que le compagnon artisan de la

⁴¹⁵ NICOLESCU (Basarab), cyberspace et transhumanisme, ou bien NICOLESCU (Basarab), *Quelle université pour demain ? Vers une évolution transdisciplinaire de l'Université*, dans le catalogue de FAGONE (Vittorio), dir., *L'art Vidéo 1980 – 1999, Vingt ans du VideoArt Festival Locarno, Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzota, 1999, pp. 323 – 327 et pp. 337 - 346

⁴¹⁶ FARGIER (Jean-Paul), *Y'en aura (pas) pour tout le monde*, dans le catalogue de FAGONE (Vittorio), dir., *L'art Vidéo 1980 – 1999, Vingt ans du VideoArt Festival Locarno, Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzota, 1999, p. 183

renaissance se transforme en compagnon-passeur.

De nouveaux récits sont à écrire, de nouvelles questions doivent être posées.

(...) Il s'agit de proposer des situations de travail, de regroupements, d'alliances, de tensions pour favoriser les accouplements monstrueux, les hybridations maximales, les métissages fondateurs tout en préservant les singularités extrêmes.

Il ne s'agit plus de former, mais d'accompagner les imaginaires mutants⁴¹⁷.

Jacques Monnier-Raball pose la question de l'enseignement des arts vidéos et numériques, mais seulement à destination des étudiants en arts. Ce dernier est exemplaire en tant que non-rencontre avec les problématiques d'éducation et de formation à l'ère de la transdisciplinarité.

En effet, encore une fois, les théoriciens de l'art ou les intervenants du festival, restent eux, cantonnés à des pratiques artistiques. Jean-Paul Fargier pose des questions sur les spécificités du médium vidéo ; Pierre Bongiovanni conclut sur une vision plus large, mais parle durant le reste de son texte essentiellement de formations artistiques. Il semble qu'ici les théoriciens de l'art restent cantonnés à l'étude des images et à leurs conséquences esthétiques ou artistiques, mais pas de façon plus large sur la société. René Berger et nombre des penseurs du Ciret (Pierre Levy, Basarab Nicolescu, Michel Camus) ne prennent quasiment pas exemple sur des vidéastes présents lors du festival, et les théoriciens de l'art ne parlent quasiment pas de transdisciplinarité ou bien de logique du tiers-inclus. Pour résumer, nous pourrions dire : encore une fois le bâton a toujours deux bouts.

Des problématiques communes semblent pourtant émerger selon trois points particuliers :

- 1) L'importance de l'éducation aux médias, et les nouvelles formes sociales générées par ceux-ci ;
- 2) L'hybridation des formes (entre l'art, la poésie, la philosophie, les mathématiques) ;
- 3) Le refus de l'efficacité objectivisante et déshumanisante de la logique libérale.

Cependant ces préoccupations ne semblent jamais directement trouver de points de rencontre concrets durant le colloque. Le temps n'était pas encore venu pour que les artistes et les théoriciens transdisciplinaires ne trouvent le troisième terme de leurs recherches, qui nous semble aujourd'hui peut-être plus évident qu'à eux.

⁴¹⁷ BONGIOVANNI (Pierre), *Accompagner les imaginaires mutants*, dans le catalogue de FAGONE (Vittorio), dir., *L'art Vidéo 1980 – 1999, Vingt ans du VideoArt Festival Locarno, Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzota, 1999, pp. 206 - 207

II.1.5.E) La pensée de Daniel Charles

La seule personne qui semble faire des parallèles réellement intéressants pour notre propos durant ce colloque serait Daniel Charles⁴¹⁸. Il reprend en partie ce que dit Nicolescu concernant la nécessité du transdisciplinaire et le ramène vers son application en art qui a été ou pourrait être faite. Il donne des références tout à fait intéressantes, telles que Niels Bohr et sa conférence de 1961 sur l'unité de la connaissance humaine, ou bien des penseurs en mathématique, logique, ou en philosophie.

Il dit ensuite que, malgré tout, pour le chercheur en esthétique qu'il est, l'appréciation d'un travail artistique (la dimension de partage de l'art, le plaisir esthétique ressenti par le public), reste fondée sur une certaine appartenance à des canons, donc à une façon de respecter l'ordre dans une discipline donnée :

Nombre d'artistes, dans les sillages de ces "embrayeurs" que furent Marcel Duchamp et Andy Warhol, ou en musique, John Cage, ont choisi de se déclarer "an-artistes". Or, loin de représenter "une opposition qui serait liée à son antithèse suivant une chaîne causale", la rupture qu'ils ont effectuée requerrait "un déplacement de domaine" (...).

Comment, dans ces conditions, apprécier leurs travaux, sinon en suspendant les critères habituels. (...) La solution adoptée par René Berger - une suspension momentanée, sous bénéfice d'inventaire ultérieur - était la seule raisonnable⁴¹⁹.

Il semble nécessaire, pour lui, dans le dépassement qui s'opère au niveau des disciplines artistiques, d'opérer une relativisation du paradigme artistique qui a commencé avec Cage et Duchamp. Pour lui, tous deux ont apportés de vraies révolutions à l'art en y incluant des techniques et des façons de faire venues d'autres disciplines, ainsi qu'un questionnement sur ce que nous percevons de la réalité⁴²⁰. Après le travail pionnier de ces artistes, une relativisation a émergé pour faire pénétrer cette idée dans les couches de la société, encore habituée à une esthétique plus conventionnelle. Cette relativisation de la transdisciplinarité en art, Daniel Charles la nomme *outredisciplinarité* :

Si, pour René Berger, l'art se monnaie, tout comme la science, en "disciplines" ayant conquis sinon leur pureté intégrale, du moins leur autonomie, et si, la "transdisciplinarité" consiste dans l'exploration du contexte éruptif au sein duquel s'amorce le dépassement de semblable autonomie, l'esthétique pourra être dite "outredisciplinaire" si, s'attachant à baliser ce contexte, elle en vient à le relativiser.

⁴¹⁸ CHARLES (Daniel), *Pour une poétique de l'outredisciplinarité*, dans le catalogue de FAGONE (Vittorio), dir., *L'art Vidéo 1980 – 1999, Vingt ans du VideoArt Festival Locarno, Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzota, 1999, pp. 185 - 201

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 190 - 191

⁴²⁰ Au regard de la bibliographie de Daniel Charles, nous comprenons mieux pourquoi sa remarque fait commencer l'art transdisciplinaire avec Duchamp ou Cage. Notre avis sera ici plus modéré concernant l'inclusion de ces deux personnages dans une recherche transdisciplinaire telle que nous l'entendons.

Dans l'introduction de sa *Télévision*, Berger présente le cinquième chapitre de son ouvrage, celui dans lequel sera suggéré le passage du "transdisciplinaire" à l'"outredisciplinaire", comme fondamentalement *historique*⁴²¹.

Nous voyons que le passage du transdisciplinaire à l'outredisciplinaire est en fait un passage historique et que celui-ci se comporte donc comme un moment de dépassement révolutionnaire avant le retour à un relativisme disciplinaire, qui concilie plaisir esthétique et recherche artistique.

Pour René Berger il y a apparition d'un art qui, à travers des équipements de réalité virtuelle toujours plus efficaces, permet de générer de nouvelles façons de voir, de nouveaux rêves en sons, images, toucher et paroles, et donc de nouvelles formes de remise en cause des disciplines.

L'outredisciplinaire est le *noyau intuitif* qui, débordant tout savoir établi, à plus forte raison toute discipline, et même toute démarche multi-pluri, inter-disciplinaire, désigne, non pas définit, *active*, devrais-je plutôt dire, *l'Attitude qui donne à la fois Valeur et Sens tant à notre Origine qu'à notre horizon*, et dont le rêve est peut-être le foyer paradoxal⁴²².

Il semble donc qu'il faille sans cesse que l'art outredisciplinaire fasse cet aller/retour entre horizon utopique et retour à l'origine de l'art et des disciplines. En quelque sorte, il faudrait concilier esthétique et recherche.

Dans le propos du philosophe, la transdisciplinarité n'aurait été qu'un moment de passage, une sorte de point utopique de ce que pourrait être un art au-delà des disciplines, mais que, pour être apprécié par un public plus large, il faille savoir relativiser cette transdisciplinarité en art, et jouer entre disciplinarité (normes du beau, esthétique) et transdisciplinaire (recherche de nouveaux territoires situés entre les disciplines esthétiques).

Daniel Charles pousse jusqu'à la racine du mot pour chercher la raison de l'utilisation de ce terme :

Sans quitter le domaine du trinitaire (...), on peut admettre que le nombre trois, *tres*, qui est apparenté au préfixe *trans-*, innerve l'idée même de "transdiscipline". Que l'"outre" de l'"outredisciplinaire" n'en soit pas éloigné, on s'en convaincra en songeant par exemple au verbe anglais *to trespass*, "outrepasser" (...). Mais l'"outre" présente la redoutable ambiguïté d'"engendrer", au sens de Boehme, tout en renvoyant (c'est-à-dire en réengendrant) en amont autant qu'en aval. Boehme l'alchimiste ne cesse de s'adonner à ce que Merleau-Ponty, dans le *Visible et l'invisible*, appelle la "pensée régressive". Or celle-ci paraît bien reposer sur l'axiome de Marie la prophétesse (alias Marie d'Alexandrie ou Marie d'Egypte) : "De l'Un

⁴²¹ CHARLES (Daniel), *Pour une poétique de l'outredisciplinarité*, dans le catalogue de FAGONE (Vittorio), dir., *L'art Vidéo 1980 – 1999, Vingt ans du VideoArt Festival Locarno, Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzota, 1999, p. 192

⁴²² BERGER (René), *Du transdisciplinaire à la réalité virtuelle*, dans CAZENAVE (Michel), NICOLESCU (Basarab), dir., *L'homme, la Science et la Nature*, Aix-en-pce, Le Mail, 1994, p. 164

vient le Deux, de Deux le Trois, et de Trois l'Un comme Quatrième⁴²³."

Revenant sur une interprétation traditionnelle, Charles montre que l'outredisciplinarité porte en elle à la fois la transgression des disciplines et la possibilité de revenir à l'unité porteuse d'esthétique de la discipline, c'est-à-dire une situation où il y aurait une relation apaisée entre disciplinaire et transdisciplinaire.

II.1.5.F) Retour au terme transdisciplinaire, pour une recherche en art et au-delà

Il semble pourtant important de garder le terme de transdisciplinaire. Premièrement, car la structure ternaire de la logique transdisciplinaire ne semble pas être nécessairement un horizon indépassable pour Nicolescu, tout comme le retour à l'unité du savoir ou du faire n'est pas écarté.

L'outredisciplinaire semble déjà en partie incluse dans l'idée de transdisciplinaire selon Nicolescu et essentiellement lorsqu'il dit :

De même, la prise en compte plus ou moins complète des trois piliers méthodologiques de la recherche transdisciplinaire engendre *différents degrés de transdisciplinarité*. La recherche transdisciplinaire correspondant à un certain degré de transdisciplinarité s'approchera plutôt de la multidisciplinarité (comme dans le cas de l'éthique) ; celle à un autre degré - de l'interdisciplinarité (comme dans le cas de l'épistémologie) ; et celle encore à un autre degré - de la disciplinarité.

*La disciplinarité, la pluridisciplinarité, l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité sont les quatre flèches d'un seul et même arc : celui de la connaissance*⁴²⁴.

La structure ternaire du transdisciplinaire est celle de la transgression de la discipline, mais la connaissance est un arc à quatre flèches : trois qui transgressent, et une qui revient à l'unité disciplinaire. Il semble qu'il en est de même dans la connaissance et la pratique de l'art transdisciplinaire.

Deuxièmement, le mot d'outredisciplinarité est utilisé par les deux auteurs pour tenter de raccrocher, à cette recherche de l'art et des disciplines, un public qui a perdu le goût pour les expérimentations artistiques, sous prétexte qu'il existe une cassure entre recherche et plaisir esthétique.

Il semble tout d'abord que cette cassure peut se trouver résorbée lorsqu'on aborde cet art sans les préjugés anciens et représentationnels de l'art, mais à travers le jeu et l'humour qu'ont développés nombre des artistes qui ont souhaité transgresser les arts et les médias (et plus

⁴²³ *Ibid.*, p. 194

⁴²⁴ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, pp. xxviii-xxix

spécialement Fluxus). Par exemple, il suffit de voir la façon dont les enfants jouent les pièces de Brecht ou de Filliou. Ce dernier parle, dans son livre *Enseigner et Apprendre, arts vivants*, de la façon dont les enfants ont participé à ses projets de pédagogie créative. Certaines des interventions dans des milieux très différents par Apo33 ou bien l'artiste Michel Giroud (qui travaillent tous aussi bien dans des colloques philosophiques que dans des musées, écoles d'art, ou bien dans des milieux scolaires) peuvent aussi nous montrer la façon dont si l'on sort de l'esthétique, on peut intéresser des personnes de tous âges et tous horizons aux problématiques artistiques, sans pour autant passer par le *beau* ou l'*esthétiquement plaisant*.

Ensuite, d'un point de vue plus pragmatique, et en constatant qu'il existe effectivement un fossé entre la recherche artistique et sa vulgarisation, elle n'a pas nécessairement à devoir être résorbée. Nous parlons ici de recherches artistiques radicales, revenir à la racine de la représentation, de l'*imago* (qui provient du grec *ekmageion*, le pétrin que l'on forme à l'image du monde réel⁴²⁵). Le chercheur en art peut se voir, dans ce cas, comme le chercheur en science qui crée son travail à partir d'un langage abscons pour la plupart des gens (abstraction mathématique ou artistique), et qui pourra ensuite chercher à le partager (lui-même ou par d'autres) à l'ensemble des êtres humains par les mots. Bien souvent chez les physiciens, cela revient à chercher les conséquences philosophiques et cosmogoniques de leur travail, et écrire des livres de vulgarisation. Pourquoi ne pourrait-il en être de même chez les chercheurs en art ?

Tous les artistes qui nous intéressent ici créaient des œuvres qui, au moment de leur production, ont été vues comme infiniment ennuyeuses. Cependant, ils ont considérés que les conséquences philosophiques et paradigmatiques de leur travail était suffisamment importantes pour qu'ils deviennent eux-mêmes théoriciens de leur travail, et écrire sur, ou créer des images plus accessibles que le travail lui-même. Ils se sont simplement comportés comme des chercheurs au sens le plus générique.

Par exemple, la musique de John Cage peut être vue comme infiniment ennuyeuse pour les personnes en recherche d'un art divertissant. Cependant, les livres qu'il a écrits, ou qui ont été écrits sur lui, voire même ses interventions télévisées, portaient en eux un aspect divertissant. Ses livres contiennent de nombreuses références au bouddhisme Zen – aujourd'hui devenu une sorte de mode – ou bien à la mycologie, qui permet d'allier plaisir du ventre (voire même *Ilynx* psychotropique) et intérêt scientifique. Ses interventions, bien que le résultat musical n'ait été intéressant que pour une très petite frange de la recherche musicale de cette époque, étaient infiniment drôles et

⁴²⁵ Définition trouvée dans MORIN (Jean-Baptiste), *Dictionnaire étymologique des mots français dérivés du grec*, Paris, Imprimerie Impériale, 1809, disponible sur <https://books.google.fr/books?id=9QDUkFsvaIIC&pg=PA7&dq=imago#v=onepage&q=imago&f=false>

divertissantes à regarder à la télévision, ou bien à en voir les compte-rendus cinglants fait par les magazines musicaux et artistiques.

Pourquoi le statut de chercheur en art demanderait-il une limpidité, un non-hermétisme supérieur à celui de la science ? Cette différenciation entre la communication sur l'art et sur la science apparaît devoir être refermée, et surtout lorsqu'elle concerne le travail de George Brecht auquel nous nous intéressons ici.

À préciser aussi que notre solution n'est pas non plus celle de la médiation, qui conçoit que l'artiste crée une œuvre totalement hermétique, et que c'est à la charge des musées et des institutions d'amener le grand art aux « profanes ».

Il a existé et il existe toujours des chercheurs en art et au-delà (chercheurs transdisciplinaires) qui utilisent le langage qui sied le mieux au développement de leur recherche (langage artistique, scientifique, logique, parlé ou écrit). À la suite de ces recherches, le public a pu consulter directement ce langage (tout comme les calculs des physiciens sont accessibles dans leurs publications scientifiques), ou bien elle a été transmise (si le désir dans la société se fait sentir) aux non-initiés par voie de ré-imagination (le fait de transformer une image-recherche en une image ou des images didactiques) directe ou par voie des médias technologiques, voire de développement écrits ultérieurs (écritures de livres théoriques, autobiographiques, voire romanesques par l'artiste⁴²⁶).

Tout se trouve déjà condensé et, finalement, à la portée de tous dans le livre de Nicolescu. Au-delà des confusions créées par l'explosion des définitions *des* formes d'art transdisciplinaires, qui engendrent plus de complexité encore, le travail de Nicolescu contenait déjà en germe toutes ces futures branches qui ne font que surajouter à la complexité de ce travail d'ouverture déjà très difficile.

⁴²⁶ Voir ici le travail d'écriture d'Hugo Ball, qui a fait suite à sa création du Cabaret Voltaire. Il a écrit autant sur la politique allemande, en théorie pure et dure, que sur la pensée socialiste et anarchiste, que des fictions autobiographiques, qui font mieux comprendre par voie poétique la genèse de Dada, ou bien sur des mystiques catholiques et la façon dont son travail de cabaret à Zurich a été la première période. Voir : BALL (Hugo), *La fuite hors du temps : journal 1913-1921*, traduction Sabine Wolf, Monaco, Éd. du Rocher, 1993 ; BALL (Hugo), *Flametti ou Du dandysme des pauvres*, Paris, Vagabonde, 2013 ; BALL (Hugo), *Tenderenda, le fantasque*, Paris, Éditions Vagabonde, 2005 ; BALL (Hugo), *Œuvres complètes*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2003-2015, traduction en cours aux Presses du réel.

II.1.6) Introduction de la transdisciplinarité en art : une rupture paradigmatique ?

II.1.6.A) Le recherche nécessite de ses perdre soi-même et ses contemporains

Toutes les questions posées dans ce chapitre portent au final sur la fonction sociale de l'art pour les chercheurs du Ciret. Doit-il nécessairement avoir une dimension didactique, voire médiationnelle, et plaire à un public le plus large possible ?

L'outredisciplinarité pour René Berger est une « attitude *qui donne à la fois Valeur et Sens tant à notre Origine qu'à notre horizon* ». Par rapport à la transdisciplinarité, cette relativisation semble se donner pour objectif de concilier recherche et réception. L'art à l'ordinateur (que portaient René Berger et le Ciret comme transdisciplinaire) semble aujourd'hui un échec en ce sens qu'il a voulu faire des expérimentations artistiques tout en gardant un certain ancrage dans l'esthétique et le goût du beau de cette époque.

Bien qu'il parle (à travers l'analyse de Daniel Charles) de la nécessité d'« une suspension momentanée, sous bénéfice d'inventaire ultérieur⁴²⁷ » de l'appréciation des travaux artistiques, l'art qu'il semble promouvoir fait apparaître une volonté de plaire aux goûts du public, une impossibilité de quitter le niveau de représentation de son époque et entrer de plain-pied dans la recherche artistique qui aurait eu un réel intérêt pour unir niveaux de réalités découverts par les sciences et les niveaux de perception de celle-ci. Il semble que les horizons ouverts par les capacités informatiques ne peuvent créer qu'une brèche par rapport aux représentations et aux goûts esthétiques de la société en général.

La représentation possible par l'informatique est tellement vaste et incroyable qu'elle nécessite une certaine perte dans un langage abstrait ou, tout du moins, abscons pour une majorité de la société. Comme toutes les grandes œuvres d'art au cours de l'histoire, l'entrée dans un nouvel univers pictural, dans de nouveaux niveaux de représentation, nécessitent de perdre les spectateurs, d'entrer dans un monde proche de la folie. La pénétration des niveaux de réalités quantiques ou bien des dimensions nouvelles de notre univers dans l'œuvre d'art rend impossible de rester sur le niveau de perception perspectiviste. Si les artistes veulent représenter, voire tenter de nous faire percevoir, les niveaux de réalité découverts par la science, il ne peut y avoir qu'un mur de la représentation, tel que le montrait Nicolescu.

⁴²⁷ CHARLES (Daniel), Pour une poétique de l'outredisciplinarité, dans le catalogue de FAGONE (Vittorio), dir., *L'art Vidéo 1980 – 1999, Vingt ans du VideoArt Festival Locarno, Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzotta, 1999, pp. 185 - 201

Preuve en étant les premières remises en cause de la représentation classique par les impressionnistes, l'apparition de l'abstraction totale, ou encore à un degré supérieure l'entrée de Dada dans une abstraction phonétique, imaginaire, et poétique. Elles ont toutes été des coupures de l'artiste avec les pensées et les goûts d'une époque donnée.

Hugo Ball, en 1916, au milieu du tumulte de Dada Zurich dit bien que l'artiste qui a conquis une remise en cause radicale de la perception d'un concept ou d'une chose (voyant Dada comme une rupture pas seulement artistique, mais aussi sociale, épistémique et spirituelle) doit passer au-delà de l'approbation générale :

Le vrai scepticisme peut aussi conduire à la vraie liberté. Quand on ne peut ou ne doit plus rien croire de précis quant à la structure interne d'une chose – alors, elle est livrée à la merci de son investigateur et il ne s'agit plus de savoir si une réorganisation des éléments, accomplie par l'artiste, le savant, ou le théologien, sera en mesure de conquérir l'approbation générale. (...) On pourrait presque dire que dès que cesse la croyance en une chose ou en une cause, cette chose ou cette cause retournent au chaos, redeviennent des territoires libres. Mais peut-être est-il nécessaire de produire très énergiquement ce chaos et, par conséquent, une dépossession totale de la foi, avant de pouvoir envisager une reconstruction solide, sur la base d'une foi différente. L'élémentaire, le démonique se manifestera en premier ; les noms et les mots anciens disparaîtront. Car la foi est la mesure de toute chose, par le mot et la dénomination⁴²⁸.

Au-delà du langage propre à Hugo Ball, nous pouvons voir qu'il montre l'impossibilité de pénétrer dans de nouveaux niveaux de perception et de représentation sans se perdre soi-même et perdre ses contemporains. Ball, ayant vu l'horreur de la première guerre mondiale, soutenue par les artistes et les penseurs qui se référaient encore à une certaine vision unidimensionnelle et rationnelle du monde, veut produire cette coupure. Il l'appelle de ses vœux. Quelque chose dans la culture allemande n'allait pas, car elle continuait à soutenir une vision du monde ancienne et ne correspondait plus à l'expérience qu'en faisait cet artiste. C'est bel et bien le problème de l'avant-garde de l'art, que nos contemporains pensent avoir trop vite dépassé, ou bien des périodes de controverses en science.

Pour résumer, la recherche en art, comme dans toutes les disciplines, nécessite un statut particulier, de perdre ses repères et de délaisser ses contemporains, pour mieux les retrouver par la suite. Il faut qu'il y ait dans les visions de l'art ancien, révolution et perte, pour pouvoir ensuite retrouver une zone de stabilité et de calme, propice au développement d'une réelle esthétique. Il semble que cette période révolutionnaire n'a pas existé dans les arts promus par le Caire et ses chercheurs. L'idée d'un art, voire d'une recherche, transdisciplinaire reste encore en suspens. En fait, cet art continue de chercher ses artistes.

⁴²⁸ BALL (Hugo), *La fuite hors du temps*, 1^{ère} édition 1927, trad. Sabine Wolf, Monaco, édition du Rocher, 1993, pp. 125-126

II.1.6.B) Le paradigme artistique

Malgré ces réserves et critiques sur l'explosion de termes concernant ce que nous pourrions appeler *les transdisciplinarités*, Daniel Charles et René Berger parlent d'un changement tout à fait intéressant. Au moment où s'institue un dépassement Duchampien et Cagien, il y a dépassement des disciplines et des normes esthétiques. C'est un moment de révolution artistique, qui doit lui-même déboucher sur une future situation esthétique plus stable (qu'eux appellent outredisciplinaire).

Cette vision des dynamiques de l'histoire de l'art est également le point de vue de George Kubler dans *The Shape of time*. Il montre qu'il y a, dans l'histoire de l'homme, des périodes de temps remarquables dans l'évolution sociale et économique d'une civilisation. Lorsque la demande des économies est orientée vers des évolutions, vers de nouvelles formes de produits et donc de productions artistiques, il y a de bien plus grandes chances pour que les évolutions et les événements de l'histoire soient denses et rapides. Les inventions artistiques, considérées comme événements nouveaux ne sont pas non plus des surgissements hors du temps. Ils font partie d'une chaîne d'invention ultérieures et de nouveautés à venir, en lien les unes avec les autres. Ces événements de l'histoire se regroupent selon des ordres denses, c'est-à-dire une succession rapide d'événements, ou épars, pour une succession lente d'événements avec des interruptions. Mais ces inventions se succèdent aussi avec des points de ressemblances remarquables. L'architecture gothique, la renaissance, et la plupart des grands mouvements dans l'histoire de l'art génèrent des inventions artistiques qui possèdent des traits communs.

Si n'importe quel principe classificateur doit être privilégié à la conception impossible selon laquelle chaque événement est unique et inclassable, il doit donc s'ensuire que les événements classés se regrouperont durant une portion de temps donnée dans un ordre variant entre un rangement dense ou épars⁴²⁹.

De ces grands mouvements ayant une esthétique donnée, et donc possédant des caractéristiques reconnaissables se répétant à chaque apparition d'une nouveauté, nous voyons émerger des temporalités événementielles éparses ou denses. L'esthétique des constructions gothiques s'étale sur plusieurs siècles, alors que les révolutions du vingtième siècle en peinture telles que *Der Blaue Reiter* ou le suprématisme ne durent que quelques années. Il semble qu'il y ait des phases de changements dans l'histoire de l'art selon des temporalités très courtes, qui initient des révolutions. Celles-ci généreront ensuite des esthétiques avec des temporalités inventives plus larges. Il semble que les révolutions initiées par Cage, Duchamps, ou bien George Brecht et Fluxus soient toutes de ce type dense d'événements nouveaux dans une durée fixée.

⁴²⁹ KUBLER (George), *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1962, p. 96, nous traduisons

Cette historiographie concernant l'apparition de nouveautés et d'évolutions en art est proche d'une autre conception des perturbations, des cycles des révolutions et des normalisations dans l'histoire des sciences. En fait, elle ressemble exactement à celui de paradigme institué par Thomas Samuel Kuhn en science. Son livre *La Structure des révolutions scientifiques* fait état d'un problème récurrent dans l'histoire des sciences, c'est la conception accumulative des savoirs. Cette pensée part du principe que la science procède par accumulation des théories anciennes en *bâtissant par-dessus*.

Il montre qu'il y a, dans les sciences, de nombreuses théories qui ont été oubliées par l'histoire, et ce, parce que de nouvelles visions de la science étaient arrivées et avaient bousculé ces ensembles épistémiques stables, en en révélant les défauts. On peut parler ici et réellement de révolutions scientifiques.

La science normale, activité au sein de laquelle les scientifiques passent inévitablement presque tout leur temps, est fondée sur la présomption que le groupe scientifique sait comment le monde est constitué. Une grande partie du succès de l'entreprise dépend de la volonté qu'a le groupe de défendre cette supposition, à un prix élevé s'il le faut. La science normale supprime par exemple souvent telle nouveauté fondamentale parce qu'elle est prompt à ébranler ses convictions de base⁴³⁰.

Les périodes basées sur une certaine *normalité* de la science permettent de développer plus longuement les paradigmes et de profiter de toutes les inventions que cela génère sans être sans cesse encombré par la remise en cause des axiomes de base de la science. Mais lorsque les résultats attendus ne correspondent plus à l'expérience, trop de problèmes surgissent pour ne pas remettre en cause ces axiomes :

Tantôt un problème normal, qui devrait être résolu au moyen de règles et de procédés connus, résiste aux assauts réitérés des membres les plus compétents du groupe dont c'est la spécialité. Tantôt, un appareillage conçu et construit dans un but de recherche normale ne réussit pas à fournir les résultats prévus et révèle une anomalie qu'aucun effort ne permet de réduire à ce qu'attendaient les spécialistes.

Ainsi, et de bien d'autres manières encore, la science normale s'égare fréquemment. Et quand cela se produit – c'est à dire quand les spécialistes ne peuvent ignorer plus longtemps des anomalies qui minent la tradition établie dans la pratique scientifique – alors commencent les investigations extraordinaires qui les conduisent finalement à un nouvel ensemble de convictions, une nouvelle base pour la pratique de la science. **Les épisodes extraordinaires au cours desquels se modifient les convictions des spécialistes sont qualifiées dans cet essai de révolutions scientifiques.** Ces bouleversements de la tradition sont les compléments de l'activité liée à la tradition de toute science normale⁴³¹.

⁴³⁰ KUHN (Thomas Samuel), *La structure des révolutions scientifiques*, 1ère édition 1962, Paris, Flammarion, 2008, pp. 22 – 23

⁴³¹ *Ibid.*

Les périodes révolutionnaires sont des périodes durant lesquelles les axiomes scientifiques sont remis en cause par les expériences. Ces lois de base sont contrées par les observations scientifiques et résistent donc à la théorie, pour reprendre la terminologie de Nicolescu. Il faut donc, pour le scientifique, remettre en cause le modèle tout entier.

L'exemple des découvertes sur le quanta nous éclaire sur cette révolution. La théorie classique ne pouvait comprendre le fait qu'une onde soit aussi une particule. Il a fallu changer toutes les lois déterministes de la physique pour pénétrer cette nouvelle échelle de l'univers. Une révolution scientifique a été nécessaire. Ces cycles de stabilités et de révolutions permettent d'oublier et de reléguer des conceptions traditionnellement acceptées mais pourtant scientifiquement invalides et ainsi faire éclore de nouvelles conceptions générales de la science.

Cet ensemble de conceptions qui sont un préalable à toute forme de recherche scientifique, ce sont les paradigmes.

La *Physique* d'Aristote, l'*Almageste* de Ptolémée, les *Principia* et l'*Optique* de Newton, l'*Électricité* de Franklin, la *Chimie* de Lavoisier, et la *Géologie* de Lyell – Tous ces livres, et bien d'autres ont longtemps servi à définir implicitement les problèmes et les méthodes légitimes d'un domaine de recherche pour des générations successives de chercheurs. S'ils pouvaient jouer ce rôle, c'est qu'ils avaient en commun deux caractéristiques essentielles : leurs accomplissements étaient suffisamment remarquables pour soustraire un groupe cohérent d'adeptes à d'autres formes d'activité scientifique concurrentes ; d'autre part, ils ouvraient des perspectives suffisamment vastes pour fournir à ce nouveau groupe de chercheurs toutes sortes de problèmes à résoudre.

Les performances qui ont en commun ces deux caractéristiques, je les appellerais désormais *paradigme*, terme qui a des liens étroits avec celui de *science normale*. En le choisissant, je veux suggérer que certains exemples reconnus de travail scientifique réel – exemples qui englobent des lois, des théories, des applications et des dispositifs expérimentaux – fournissent des modèles qui donnent naissance à des traditions particulières et cohérentes de recherche scientifique (...)⁴³².

Ces paradigmes ou ces ensembles de lois qui se sont imposées lors de périodes de révolutions scientifiques deviennent ensuite des « traditions particulières et cohérentes de recherche scientifique⁴³³. »

Cela semble correspondre aux conceptions de Kubler sur l'histoire de l'art. Les dynamiques révolutionnaires génèrent des inventions artistiques très condensées et promptes à remettre en cause les doxas ou bien les règles classiques du médium artistique, alors que les périodes normales voient

⁴³² *Ibid.*, pp. 29 – 30

⁴³³ *Ibid.*

un allongement des temporalités entre les inventions en art. Lorsque Kuhn donne les deux caractéristiques de ces révolutions scientifiques qui vont fonder un nouveau paradigme, son application en art devient évidente :

Premièrement « leurs accomplissements étaient suffisamment remarquables pour soustraire un groupe cohérent d'adeptes à d'autres formes d'activité scientifique concurrentes⁴³⁴ ». C'est exactement le cas de Duchamp ou bien de Cage, mais aussi de George Brecht. Tous ont créé des avancées si importantes qu'une partie des artistes s'est révoltée contre leur travail et que les autres ont commencé à faire des pièces semblables. Dans le cas des *events* de Brecht, la congruité est impressionnante. Au moment où il invente cette forme artistique, elle devient quasiment immédiatement la norme d'une grande partie des artistes de Fluxus, alors que tous faisaient auparavant des pièces dans des médiums très différents.

Ensuite, ces paradigmes nouveaux « ouvraient des perspectives suffisamment vastes pour fournir à ce nouveau groupe de chercheurs toutes sortes de problèmes à résoudre⁴³⁵. » Étant donné les critiques, mais aussi les recherches futures qu'ont amenées ces trois artistes, il semble que dire qu'ils ont initié une période révolutionnaire correspond parfaitement à leur travail. Les conceptions de Cage sur le son, le bruit, le silence en musique sont encore utilisés par la plupart des musiciens ancrés dans la recherche sonore et musicale ; Duchamp crée le premier ready-made et ouvre tout le paradigme artistique d'un art directement pris dans la vie quotidienne. Dans le cas de Brecht, l'invention des *events*, des boîtes de jeux, des *Chair Events*, ont tous été des ouvertures si incroyables (en termes de conceptions du monde prises aux sciences, à la philosophie et aux spiritualités) qu'ils restent aujourd'hui majoritairement incompris voire problématiques.

Ces dynamiques de révolutions et périodes normales qui les suivent semblent pouvoir aussi bien correspondre aux révolutions de la perspective au cours de la renaissance, qu'à l'impressionnisme ou à l'abstraction artistique. Il est donc possible de généraliser la notion de paradigme comme décrivant les dynamiques de l'évolution de l'histoire aussi bien des sciences que de l'art. George Brecht nous dit exactement cela dans ses interviews :

Il me semble que cela ferait plus sens de comparer la situation en art aujourd'hui avec celle que l'on trouve en science. C'est une comparaison qui peut s'avérer très fertile. Je suis toujours plus convaincu que la façon dont le changement prend place en art est très similaire à la façon dont il prend place en science. Nombre de choses qu'a à dire T.S. Kuhn dans *La structure des révolutions scientifiques* pourrait aussi bien être appliqué à l'art. L'idée de base de Kuhn est qu'il y a, en science, des paradigmes qui sont suivis durant une certaine période, par exemple, il y a eu un paradigme Ptoléméen en cosmologie et et les choses ont

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

suivies leur cours assez calmement jusqu'à ce que le paradigme ptoléméen ne semble plus réellement marcher très bien, et ainsi est arrivée la révolution copernicienne et les travaux ont donc été portés par le modèle copernicien de l'univers jusqu'à ce que des anomalies en ressortent aussi, et ça a été le moment pour Newton d'arriver et de proposer un nouveau paradigme, et ainsi deux cents ans plus tard le paradigme de Newton a dû être affiné et remplacé par Einstein. Kuhn fait la différence entre ce qu'il appelle "la science normale" et "la science révolutionnaire". Maintenant, tout ceci semble aussi bien correspondre à ma compréhension de l'art. C'est juste que les paradigmes en art sont un peu moins clairement établis. Voyons comment cela pourrait marcher avec la peinture, et restreignons-nous à ne parler que de la peinture moderne. Je pense que nous pourrions dire, par exemple qu'il y a eu un changement révolutionnaire dans le paradigme de la peinture quelque part entre l'époque de Courbet de de Manet, disons quelque part entre 1855 et 1865, et cela a été à ce moment une période relativement stable d' "art normal" avec des développements d'un type plutôt régulier à peu près jusqu'au moment de la première guerre mondiale. Et arrivé à ce point, voilà qu'apparaît Dada et un nouveau mouvement d' "art révolutionnaire" qui signale un dépassement de paradigme encore une fois ; et depuis ce moment une partie de ce que nous voyons en art est une continuation du vieux paradigme et une partie de ce que nous voyons est une réponse au nouveau paradigme, à ce que j'appellerais le paradigme Duchampien⁴³⁶.

Dans cet extrait, George Brecht reprends les conceptions de Kuhn, mais il nous dit aussi que les paradigmes en art sont moins clairement établis. Il est effectivement plus difficile d'assigner des paradigmes donnés à des œuvres d'art, car elles sont créées à partir d'inventions et de productions d'objets et non pas de règles et de théorèmes, qui seraient plus facilement reconnaissables. À travers les commentaires de Brecht, nous voyons que, même dans leurs historiographies respectives, sciences et arts peuvent avoir des dynamiques semblables.

Pour lui, l'art de son époque est en continuité des révolutions de Dada et surtout Duchamp, en tant que pointe extrême de cette révolution. Il continue concernant le paradigme artistique ouvert par Duchamp :

Je pense cependant que nous devrions diviser les choses un peu différemment, et que nous devrions peut-être être plus clairs sur nos termes. Je préférerais parler de la façon dont l'art est soit "figuratif" ou "non-figuratif", et pour moi l'art de Picasso est encore figuratif même s'il a introduit une nouvelle façon de regarder la figure. Et c'est avec l'art non-figuratif ou non objectif, les gens comme Kandinsky et Malevitch, que nous trouvons une pertinence collatérale à ce que j'ai appelé le paradigme Duchampien. En d'autres termes, si vous dites que la peinture n'a plus à être représentative, vous proposez une nouvelle possibilité pour la peinture⁴³⁷.

⁴³⁶ BRECHT (George), MARTIN (Henry), *Part One : Never change anything. Let changes fall in. Einfallen. Es fällt mir ein. Part Two : Never say never. A Conversation with George Brecht, dans MARTIN (Henry), Concerning George Brecht's VOID*, Verone, Archive F. Conz, 2000, pp. 18 – 20, nous traduisons

⁴³⁷ *Ibid.*, p.22

Dans cette interview, Brecht trace une toute nouvelle vision dynamique des mouvements artistiques. Un point de vue plus global, et qui semble soulever de nombreux points d'intérêts. Le travail de Duchamp semble être la réalisation la plus totale d'un paradigme artistique commencé au moment de l'impressionnisme, et qui a emporté avec lui la figuration dans l'art, grâce, notamment, à l'utilisation de tous les matériaux de la vie quotidienne. Toute la peinture du début du vingtième siècle commence à dépasser la figuration, jusqu'à l'abstraction totale, et surtout l'inclusion de matériaux non-artistiques. Duchamp est celui qui a montré cela le plus clairement.

Conclusion II.1

En 1978, Brecht sent qu'il existe un paradigme qui va au-delà de Duchamp, et c'est ce dépassement qu'il semble avoir cherché à travers son travail :

George Brecht : La seule chose que je puisse suivre, c'est mon intuition qu'il y aura un développement vers un quelconque paradigme implicite chez Duchamp.

Henry Martin : Et tu ne peux pas dire exactement ce qu'il est.

G. B. : Eh bien, je sais intuitivement ce qu'il est. Je peux le sentir, mais je ne peux pas l'exprimer. En un sens, c'est suffisant pour moi que je sois au clair sur ce qui vaut le coup d'être fait. Il me semble que je peux voir ou juger quels travaux valent le coup d'être faits et lesquels ne valent pas le coup d'être faits. Mais je ne peux pas voir ce que le paradigme va devenir. C'est si dur à exprimer car il n'y a aucun langage pour ça, n'est-ce pas⁴³⁸ ?

Brecht sent qu'il y a un paradigme post-Duchampien qui vient, mais ne peut le décrire. Nous pourrions reprendre le concept de Berger et Charles en disant qu'il y a effectivement eu une période de révolution transdisciplinaire, où l'on a compris que l'art pouvait ouvrir de nouveaux horizons en dépassant ses propres médiums, et ses limitations disciplinaires. À cette première période révolutionnaire, entamée dans les années soixante, succéderait aujourd'hui une période de relativisation et d'application de ce paradigme transdisciplinaire. Cependant, les artistes que décrivent Charles et Berger comme transdisciplinaires ou outredisciplinaires semblent plus relever de ce que Brecht appelait le paradigme Duchampien. Nombre de travaux d'artistes transdisciplinaires ou d'art à l'ordinateur restent encore ancrés dans la représentation ou dans l'abstraction, et les exemples que nous avons vus ne nous détromperont pas. Ces arts restent ancrés dans des intermédias entre art et vie quotidienne, ou bien entre art et sciences. Il n'y a pas de réelle recherche de niveaux de perception contiguës aux niveaux de réalité découverts par la science durant le vingtième siècle.

Nous allons donc continuer à nous pencher sur le travail de George Brecht, dans le but de chercher s'il relève d'un nouveau paradigme, d'un paradigme post-duchampien, qui dépasserait cette outredisciplinarité et pourrait nous montrer une nouvelle voie transdisciplinaire, dans sa période révolutionnaire des années soixante, ainsi que son application normale à notre époque.

⁴³⁸ *Ibid.*, pp. 54 – 58

II.2 Comparaison de la pensée et du travail de George Brecht avec la transdisciplinarité

II.2.1) La science et ses applications dans la pensée de Brecht

Nous reprenons ici un plan parallèle à celui que nous avons consacré à étudier la transdisciplinarité dans le but de voir si George Brecht, dans sa pensée et son travail, relève déjà de cette vision de la nature et de la connaissance. Cette comparaison peut permettre de trouver des œuvres bien plus proches du constat de changement paradigmatique que fait Nicolescu. La déception avait auparavant primé dans notre étude. En effet, peu de structures semblaient pouvoir soutenir notre recherche de grilles d'analyse tangibles pour la vision très ouverte des œuvres de Brecht. Pareillement, l'analyse nouvelle du monde, quasiment la césure épistémologique que crée la transdisciplinarité, ne trouve aucun artiste suffisamment au courant des avancées scientifiques pour soutenir un travail qui permet d'unir les niveaux de réalité et de perception de notre époque. Reprenant strictement la vision transdisciplinaire de l'art de Nicolescu, nous avons constaté que l'art transdisciplinaire semble n'avoir pas pu trouver ses artistes.

II.2.1.A) La science et ses paradigmes

George Brecht était très au courant des nombreuses avancées scientifiques de son époque. En plus d'avoir été lui-même chimiste, il était grand lecteur des revues scientifiques et donc il connaissait les avancées les plus importantes des recherches fondamentales en science. Il se référait souvent dans ses cahiers et dans ses textes aux plus grands scientifiques de son époque. Il connaissait les découvertes de Werner Heisenberg et de la science quantique. Il lisait non seulement les textes de Sir James Jeans, de Hans Reichenbach, la thermodynamique par Lorentz ; mais aussi les probabilités et la statistique de la RAND Corporation (compagnie spécialisée dans la génération de chiffres aléatoires), les théories statistiques de Kendall et Yule ou de David Florence Nightingale⁴³⁹. On retrouve encore de nombreuses références encore plus larges dans ses cahiers, prouvant qu'il lisait aussi de nombreux journaux de psychologie ou de sociologie, mais aussi sur la science de la perception et sur les sciences de l'apprentissage.

Lors d'un entretien avec Irmeline Lebeer, il précise :

Irmeline Lebeer : Quels sont les domaines auxquels vous vous intéressez plus particulièrement ?

George Brecht : J'essaye d'être à jour dans tous les domaines, mais c'est une recherche intuitive. Comme je suis habitué à lire les revues scientifiques, cela ne m'ennuie pas de lire des textes très techniques qui me

⁴³⁹ La liste complète est longue et elle s'étoffe encore au cours de la vie de Brecht, mais il fait une bibliographie déjà très fournie dans BRECHT (George), *L'imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, pp. 115 – 117

donnent des idées ou qui confirment des intuitions – scientifiques ou autres- que j'avais déjà.

À quoi je m'intéresse ? Aux sciences, aux religions comparées, à l'art, au langage, à l'ethnologie, aux *earth-sciences* (la dérive continentale : j'ai fait, par exemple, une proposition pour faire bouger l'Angleterre : l'étude de la terre depuis son centre jusqu'aux systèmes planétaires : c'est tout l'univers qui m'intéresse.

Alors c'est plus simple pour les gens de comprendre ce que je fais en le considérant comme de l'art, d'autant que je le présente sous une forme artistique, mais tout ce que je viens d'énumérer en fait partie. Et plus encore, puisque les paradoxes vont plus loin encore. Je viens de terminer un livre sur les paradoxes auquel je travaille depuis trois ans avec un ami anglais, Patrick Hughes. Il y a des paradoxes religieux, il y a des paradoxes mathématiques, il y a des paradoxes linguistiques. Essayez de faire une synthèse de tout ce qu'on sait et d'aller encore un peu plus loin : c'est ça la recherche, non⁴⁴⁰ ?

Il est à retenir qu'il s'intéresse à un nombre très large de domaines. De plus, il dit clairement qu'il concrétise ses travaux comme de l'art, mais c'est simplement parce que c'est plus simple pour les gens de comprendre ce qu'il fait comme de l'art. Il n'a aucun intérêt particulier pour l'art autre que la liberté d'expériences qu'il lui permet de générer.

Cependant, l'introduction du principe d'indétermination de Heisenberg casse la possibilité d'étudier précisément pour l'être humain, la vitesse et la position de ces particules. Brecht nous en fait aussi un résumé incroyable. Cependant c'est essentiellement sa conclusion qui nous intéresse :

Ainsi le hasard est-il devenu un principe sous-jacent de notre regard sur le monde.

« Bien sûr, nous ne prétendons pas sous-entendre que l'imagerie du hasard découle directement de la connaissance de ces tendances par les artistes. Nous voulons seulement montrer que les travaux de grands artistes sont les produits du même désordre interagissant et complexe de causes et d'effets indépendamment duquel ont émergé les résultats de la physique mathématique. Si nous croyons que l'histoire montre que l'art du passé s'est accordé avec la matrice culturelle de la période au cours de laquelle il fut produit, nous sommes poussés à chercher les tendances dans l'art contemporain qui sont en harmonie avec des tendances analogues dans ces autres domaines⁴⁴¹.

Nous tenons là exactement le nœud de la transdisciplinarité. Comme George Brecht, Nicolescu est convaincu que les avancées scientifiques modifient notre vision du monde autant que notre vision du monde modifie les découvertes. Pour nous en convaincre, reprenons les mots de Nicolescu lorsqu'il écrit :

⁴⁴⁰ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 15

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 101

Si la multidisciplinarité et l'interdisciplinarité renforcent le dialogue entre les deux cultures (nda : la culture scientifique et la culture humaniste), la transdisciplinarité permet d'envisager leur unification ouverte. Les considérations précédentes sur les niveaux de Réalité, de perception et de représentation, au-delà de l'exemple de l'art et de la science, offrent une base méthodologique de la conciliation de deux cultures artificiellement antagonistes - la culture scientifique et la culture humaniste, par leur dépassement dans l'unité ouverte de la culture transdisciplinaire⁴⁴².

Brecht comme Nicolescu tentent d'unir objet et sujet de recherche, c'est-à-dire le travail artistique de perception et celui scientifique de modélisation de la réalité.

Ce que nous voyons surtout, quant à l'intérêt des premières œuvres de Brecht (période allant de 1956 à 1959-60, de ses premières peintures sur drap à ses premiers *events*), c'est qu'elles utilisent des concepts hautement scientifiques dans le but de leur trouver un intérêt en art. Pour cette raison, Brecht continue son livre sur la description des méthodes d'invocation du hasard. Il souhaite dans un premier temps pouvoir appliquer celles des statisticiens pour pouvoir l'appliquer aux œuvres artistiques.

Il faut en premier lieu, faire la différence entre le hasard et l'aléatoire ; ce dernier ayant un sens technique très particulier. L'aléatoire dans les séries statistiques (dont il parle à travers des références à des articles de Kendall et Yulle, de Kendall et Smith, et de la Rand company) est une recherche constante d'élimination du biais dans les séries statistiques, c'est-à-dire qu'il faut essayer d'y déceler des suites logiques identifiables ; « par exemples, des chiffres étaient suivis de manière inhabituelle par d'autres chiffres⁴⁴³. » Le hasard, ne suit aucune logique, pas même celle de ne pas suivre de logique. L'aléatoire est l'utilisation scientifique et technique du hasard. On se rend compte par ces méthodes que les processus inconscients rentrent en jeu, lorsqu'il y a la main de l'humain, pour essayer de créer des ordonnancements ayant une certaine logique. « Il devient de plus en plus évident que l'échantillonnage laissé à la discrétion d'un individu humain n'est pas aléatoire, quoi qu'il puisse être complètement inconscient de l'existence du parti pris ou même s'efforce activement de l'éliminer⁴⁴⁴. »

Ayant vu les récentes découvertes en sciences physiques et s'étant rendu compte que le hasard en était partie prenante, Brecht se mit à créer des travaux qui utilisaient le hasard pour le représenter (plutôt que l'aléatoire scientifique). Par exemple, ses premières peintures sur drap

⁴⁴² NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, pp. lxii-lxiii

⁴⁴³ BRECHT (George), *L'Imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, p. 104

⁴⁴⁴ KENDALL (Sir Maurice George), SMITH (Babington), *Randomness and Random Sampling Numbers*, Journal of the Royal Statistical Society, Londres, vol. CI, pt. 1, 1938, p. 147 - 166, cité dans BRECHT (George), *L'Imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, p. 103

étaient réalisées en plongeant un drap roulé en boule dans de l'encre, qu'il déplaçait ensuite pour créer des formes aléatoires.

Par la suite, il se mit plutôt à créer des travaux qui reprenaient les traits de la nature dans ses manières de fonctionner, c'est-à-dire qu'ils n'étaient pas contrôlés de manière rationnelle. Cette notion vient à Brecht de Cage, et à Cage de Amanda Coomaraswamy :

J'ai accepté, et c'est encore le cas, pendant de nombreuses années, la doctrine sur l'art, initiée par Amanda K. Coomaraswamy, dans son livre *La transformation de la nature en art*, que la fonction de l'art est d'imiter la nature dans sa façon d'opérer. Notre compréhension de "sa façon d'opérer" change au gré des avancées scientifiques. Ces avancées dans notre vingtième siècle ont amené le terme "espace-temps" dans notre vocabulaire. Ainsi, les distinctions faites plus avant entre les arts du temps et de l'espace sont à présent une grossière simplification⁴⁴⁵.

Toute la théorie d'Ananda Coomaraswamy dans ce livre n'est que de montrer que l'art indien ne doit pas représenter aussi fidèlement que possible la nature, mais plutôt doit tenter de donner une représentation ayant trait aux vérités supérieures métaphysiques et religieuses. L'art ne doit pas montrer fidèlement la nature, ou exprimer l'individualité de l'artiste, mais doit tenter d'amener à un état de contemplation qui permette de toucher du doigt les processus qui gisent derrière les phénomènes sensibles. L'art doit ainsi donner une *forme symbolique*⁴⁴⁶ des principes et des vérités supérieures. Il n'est plus attaché à représenter ou à montrer, à être apprécié visuellement ou sensuellement, mais se donne plutôt pour mission de donner une compréhension globale de la façon dont la nature opère.

Ce dernier point est très important dans le travail et le professorat de John Cage. Le musicien reprend les conceptions spirituelles des indiens pour les adapter à ses intérêts pour les spiritualités Zen et le hasard. Il souhaite faire et transmettre un art qui ne représente pas la nature, mais qui l'imité dans sa façon de fonctionner. C'est à partir de ce constat-là et de sa connaissance rapide de la science que John Cage commencera à créer des pièces artistiques basées sur le silence et le vide, des pièces artistiques qui laisseront la place au spectateur d'agir sur celles-ci.

On sent bien la lignée qui s'installe entre Brecht et Cage et la façon dont les avancées scientifiques ont modifiées leur vision de la nature. Brecht pose encore d'autres jalons pour la compréhension de ses œuvres : « Le hasard dans les arts offre un moyen d'échapper aux partis pris qui ont nourri notre personnalité de par notre culture et notre passé personnel, c'est à dire que c'est

⁴⁴⁵ CAGE (John), *A Year from Monday*, Middletown, Wesleyan University Press, 1967, p. 31, nous traduisons

⁴⁴⁶ Nous nous référons encore ici à l'image mentale, au symbole primaire de la cognition que décrit Cassirer dans CASSIRER (Ernst), *La Philosophie des formes symboliques* (1923-1929), 3 tomes, Paris, Éditions de Minuit, 1972

un moyen de parvenir à une plus grande généralité⁴⁴⁷. » Brecht appelle « une plus grande généralité » ce que Coomaraswamy appelait un accès à des vérités supérieures. Et le moyen de parvenir à cela, que ce soit sous les traits du chercheur que se donnait Brecht, ou sous l'angle de l'indianiste de Coomaraswamy, est d'échapper au maximum à ce biais humain.

Brecht donne des exemples de méthodes d'invocation du hasard utilisées par certains artistes ou lui-même comme : les cartes, les dés, les roues dentées, le tirage au sort, l'écriture automatique ou l'*action painting*, les nombres aléatoires et, enfin, les processus sans rapports, tel que John Cage, qui « dressa une portée sur une feuille de papier, et plaça les notes sur la portée au niveau des points où certaines imperfections minimales se produisaient sur le papier⁴⁴⁸. »

Il précise le but de l'utilisation de ces méthodes lors d'une interview avec Irmeline Lebeer :

Irmeline Lebeer : (...) Pourquoi est-il si important pour toi de renoncer au choix ?

George Brecht : C'est pour se débarrasser de l'illusion de l'ego.

I. L. : Mais alors, avec tes œuvres signées George Brecht, l'ego n'est-il pas aussi fort ?

G. B. : Non : on essaye d'éviter l'intention et laisser les choses que quiconque fait fonctionner de la même manière que la nature qui fonctionne (nda : traduction modifiée par nos soins)⁴⁴⁹.

Nous voyons que George Brecht a besoin de renoncer au choix et laisse le hasard reprendre sa place dans son travail, pour que l'ego de l'artiste soit remplacé par le laisser-faire, par cette attitude accueillante envers le monde (spectateur et son quotidien y compris) et la nature. Irmeline Lebeer rajoute :

I. L. : Il y a un autre argument en faveur du hasard qui me paraît convaincant et que propose la biologie : alors que la physique doit s'accommoder de l'indétermination tout en espérant la surmonter un jour, la biologie la considère comme le facteur déterminant de l'évolution dans le sens où toute espèce nouvelle est le résultat d'une mutation due au hasard et non à une sélection naturelle. Est-ce que cela ne signifie pas que hasard et création sont presque synonymes ?

G. B. : Oui. Il y a un aspect de hasard dans la sélection naturelle. Mais le hasard auquel le physicien a affaire, dans la structure de l'atome par exemple est le même hasard que celui de la biologie. C'est toujours le hasard. Je ne crois pas qu'on puisse dire que dans un cas, il dérange le physicien et que dans l'autre, il est le bienvenu au biologiste.

⁴⁴⁷ BRECHT (George), *L'Imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, pp. 113 – 114

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 112

⁴⁴⁹ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, pp. 45-47

I. L. : Peux-tu expliquer ? Tu parles de Heisenberg, n'est-ce pas ?

G. B. : Oui, il a dit que si l'on détermine la position d'un électron, on ne peut en déterminer en même temps sa vitesse et si l'on détermine sa vitesse, on ne peut simultanément déterminer sa position. Donc la position d'un électron ne peut être décrite qu'approximativement, c'est une question de probabilité.

Avec une probabilité de 90 %, il sera dans cet espace-là, et avec une probabilité de 10 %, il sera dans cet espace-ci. Et ainsi de suite. À un autre niveau, avec de nombreux électrons, ou avec beaucoup d'atomes ou de molécules en mouvement comme dans un gaz, la température, par exemple, est une mesure artistique de tous ces atomes en mouvement dans le gaz. Et ils se déplacent tous à des vitesses différentes, se heurtent et rebondissent les uns sur les autres ; le résultat est une température que l'on peut mesurer. Mais c'est une mesure statistique. Et la mesure statistique qui permet de dire que la température du gaz est précisément *celle-ci* relève de la même probabilité que celle usitée en biologie⁴⁵⁰.

Là où Irmeline Lebeer constate l'aspect créatif et dérangeant du hasard, Brecht répond que le hasard est unique et qu'il n'est pas plus dérangeant au physicien qu'il est le bienvenu au biologiste. Le hasard est un processus non-sentimental, inaffectif. Le hasard est simplement une partie non-réductible des aspects de la nature, qu'il faut accepter comme tel, et qu'il ne faut pas juger comme positif ou négatif, comme créateur ou gênant. C'est un aspect fondamentalement duel, dans le sens où il est générateur de créativité inattendue et source d'imprédictibilité scientifique. Il n'est pas à juger comme bienvenu ou gênant.

Il continue par un descriptif de la probabilité et de son rapport à la température en thermodynamique qui semble tout-à-fait intéressant en tant que rapprochement entre science et art. Les atomes en mouvement dans les gaz ne peuvent être étudiés et décrits directement. Ils sont décrits comme présents à un endroit selon une probabilité qui ne permet pas l'exactitude. Il dit aussi que l'impossibilité de certaines mesures physiques l'amène à les penser comme des mesures « artistiques ». Sachant cela, il semble que ce qu'il appelle artistique relève de la façon dont on rend compte globalement et à gros traits de l'ensemble des interactions microscopiques de la matière pour des individus à un niveau de réalité supérieur. Il semble pointer dans cette phrase que l'art serait pour lui comme une vision globale des mouvements de la société et de la connaissance assemblés dans une représentation unifiée. Comme une façon d'unir le microscopique et le macroscopique, l'échelle du tout et de la partie. Du constat que ce hasard irréductible existe à l'intérieur-même de la matière et qu'il n'est pas à juger, Brecht introduit un art qui se comporterait comme un processus vivant. L'art de Brecht fonctionne comme la nature et ainsi il en donne une vision plus globale.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

Cette impossibilité de connaître et donc contrôler la nature dans son ensemble (la chute du déterminisme) l'amène, dans son art, à mettre de côté sa volonté personnelle, pour mieux être dans le flux de la nature qui fonctionne. Les intérêts scientifiques de George Brecht s'accordent donc bien mieux avec la transdisciplinarité que les œuvres d'art à l'ordinateur promus par le Ciret. Ce que nous avons des artistes qui généraient des images informatiques restait, de façon désolante, plaqué à une figuration. Cela ressemblait aux représentations du monde quantique que nous avons tant vu dans *Science et Vie* qu'elles apparaissent aujourd'hui banales. Alors que Brecht, comme Cage ne cherchent pas à « rendre la science belle », mais cherchent à faire vivre comment fonctionne la nature. Pour revenir à des sources citées par Brecht, même le hasard des *poèmes simultanés*⁴⁵¹ de Dada rend bien mieux compte de l'existence des niveaux de réalité différents que les images scientifiques. Les œuvres citées et réinterprétées par Brecht dans ce livre, ainsi que les œuvres que lui et Cage ont produites, semblent plus proches des exigences de l'art transdisciplinaire formulé par Nicolescu.

Pour revenir à un plan plus scientifique, lorsqu'on interroge le rapport à l'espace et au temps dans ses œuvres, George Brecht continue de montrer à quel point les épistémès scientifiques de son époque le touchent et modèlent son œuvre en profondeur :

Michael Nyman : Alors, généralement, tu ne fais pas de distinctions entre l'*event-performance* et l'*event-objet* ?

George Brecht : J'avais fait *Three aqueous Events*. (...) C'est une partition d'*event* réalisée comme un objet, pour ainsi dire.

Et une fois de temps en temps, je fais un objet avant et une carte après. Je pense que l'échelle avec les différentes couleurs sur les barreaux était à la base un objet et j'ai écrit la carte après. Ainsi, je ne me sens pas d'un bord ou de l'autre puisque tout objet est de toute façon un événement (nda : ou un *event*) et tout événement (nda : tout *event*) a une qualité d'objet. Ils sont donc plutôt interchangeables⁴⁵².

Dans cette remarque, les œuvres de Brecht apparaissent comme des applications du célèbre principe d'espace-temps d'Einstein, qui nous montre que les phénomènes se déroulent dans l'univers selon

⁴⁵¹ Le poème de 1916, *L'Amiral cherche une maison à louer*, créé par Tristan Tzara, Marcel Janco et Richard Huelsenbeck se compose sur trois textes différents et chacun dans une langue différente, lus simultanément, et qui créent donc une impression qu'il existe, dans chacun de ces textes différents, des niveaux de lecture et de description du monde différents, que l'on synthétise dans une représentation unifiée. Voir la retranscription sonore qui en est donnée sur : https://ubusound.memoryoftheworld.org/tzara_tristan/Tzara_Janco-Hulsenbeck_Lamiral-cherche.mp3

⁴⁵² BRECHT (George), NYMAN (Michael), *An Interview with George Brecht*, dans BRECHT (George), catalogue, Works from 1959-73, Londres, Gagosian Gallery, 2004, , nous traduisons

trois dimensions d'espaces (en fait plus aujourd'hui) et une de temps. Ces quatre dimensions sont inséparables et s'influencent les unes les autres.

Des exemples bien connus de la science nous permettent de révéler l'influence qu'a eu la pensée de Einstein sur la science et les épistémès. Une horloge envoyée dans l'espace où la gravitation est très faible tournera plus vite que sur Terre. C'est la dilatation du temps, la gravitation influence donc clairement la vitesse avec laquelle le temps passe. Pareillement, les trois dimensions spatiales ne pouvaient auparavant expliquer les courbures des rayons des étoiles lorsque leurs photons passent près d'une étoile (donc avec une gravité très importante). Imaginer l'espace-temps comme un continuum ductile de quatre dimensions⁴⁵³ permet de mieux comprendre cet effet de lentille gravitationnelle. Brecht réutilise cette relativité de l'espace et du temps pour essayer de l'appliquer à la limitation ancienne entre arts du temps (théâtre, musique) et arts de l'espace (peinture, sculpture...). Il tente de résoudre cet antagonisme par la création de l'*event* qui est une forme comprise entre arts du temps et arts de l'espace, entre œuvre virtuelle et actuelle. Elle peut être indifféremment l'une ou l'autre. L'*event* se pose clairement comme un continuum art de l'espace/ art du temps, voire même un continuum art/vie quotidienne. Il explique plus profondément à Nyman comment est né son intérêt pour le floutage de cette frontière :

Michael Nyman : Comment résous-tu ton intérêt envers le temps avec ton désir de faire des objets ?

George Brecht : Par exemple, je faisais des peintures au hasard dans les années 50. Avec les peintures-draps que je faisais en 56 ou 57, dans lesquelles tu chiffonnes un drap et tu verses de l'eau dessus, puis de l'encre, qui dépendaient de la quantité et la distribution de l'eau, et le temps que tu laisses avant que cette masse chiffonnée soit sèche, tu obtenais des angles aigus. Alors que si tu l'ouvrais avant qu'il soit sec, tu avais des bords plus nuageux sur les formes. En même temps, à cette période, j'étais très intéressé par la philosophie des sciences, qui s'y attache aussi, parce que je questionnais déjà les prémisses de la science physique – que signifie le temps en science, quels sont les éléments irréductibles qui entrent dans la considération scientifique du temps ? Alors, je lisais Reichenbach et toutes ces personnes qui écrivaient sur le temps en science, et la relativité, le temps en relativité, et ainsi de suite. Toutes ces choses venaient ensemble – c'est la connexion, je pense, entre les arts visuels et le temps en science auquel je m'intéressais déjà. Je ressentais aussi que tout objet, pour la physique, était un événement ; pas seulement grâce à la science physique, mais aussi grâce à la lecture de la pensée Zen. Il me semblait que du point de vue de la physique nucléaire tu pouvais difficilement considérer la structure d'un atome sans sentir qu'un objet est en train de devenir un événement et que tout événement est un objet. Si tu définis un électron dans une

⁴⁵³ En fait, le meilleur exemple pour représenter la découverte d'Einstein serait celui d'aplatir les trois dimensions en deux dimensions et de garder la troisième pour décrire le temps. Ainsi l'espace-temps ressemble à une nappe flottant à plat. Lorsqu'on y pose un objet ayant un certain poids (donc une attraction gravitationnelle), tous les objets lancés sur cet espace à deux dimensions auront tendances à être attirés vers cet objet massif. Si l'on pose une grosse boule en verre au milieu de cette nappe, elle déforme l'espace-temps. Ainsi le temps et l'espace sont légèrement différents à cet endroit, et lorsqu'on lance une bille et que sa trajectoire passe proche de cette boule de verre, elle aura tendance à être attirée tout comme le photon passant près d'une étoile.

structure atomique, il n'a aucune qualité d'objet (nda : objectité?). - il est décrit de façon probabiliste comme un champ de présence de l'électron, et dans la pensée orientale tu as des intuitions similaires⁴⁵⁴.

Voyant que le temps avait une influence non négligeable sur les processus artistiques qu'il créait, Brecht commence à étudier en profondeur les visions du temps des physiciens et des philosophes. Il semble se rendre compte que cette dimension temporelle ne peut être séparée de celles de l'espace. Ce floutage, pour Brecht, prend un sens encore plus fort pour les électrons à l'échelle de l'atome, puisque ceux-ci ne peuvent même plus être décrits comme étant présents à un endroit et à un moment, mais comme des probabilités de présence sur un champ déterminé à un instant T. Il traduit artistiquement ces données scientifiques en considérant que tout événement dans le temps prend place dans l'espace et toute rencontre avec un objet artistique prend place sur une certaine durée, et qu'il est ainsi impossible de séparer ces deux aspects de l'expérience dans le champ artistique. Il leur préfère donc le statut d'événement, qui décrit en physique relativiste, un changement d'état rapide de quelconque objet situé dans l'espace-temps.

Il dit également que sa conception du temps et de l'espace découle de sa lecture du Zen. Le bouddhisme voit l'espace et le temps de façon globale, voyons ce que cela a pu apporter aux œuvres de Brecht. *Le Tao de la physique* de Fritjof Capra, qu'il cite dans un autre entretien, permet de mieux comprendre la façon dont la philosophie orientale traitait ces notions :

La philosophie orientale, à la différence de celle des Grecs, a toujours soutenu que l'espace et le temps sont des constructions de l'esprit. Les mystiques orientaux les considèrent comme les autres concepts intellectuels : relatifs, limités et illusoire. Dans un texte bouddhiste, par exemple, nous trouvons ces mots :

"Il fut enseigné par le Bouddha, ô moines, que le passé, l'avenir, l'espace physique et les individus ne sont rien que des mots, formes de la pensée, termes du sens commun, seulement des réalités superficielles." (Madhyamika Karika Vrtti, cité par T. R. V. Murti, *La Philosophie centrale du bouddhisme*, p. 198)

(...) Ainsi les anciens philosophes et hommes de science extrême-orientaux adoptaient déjà l'attitude qui est à la base de la théorie de la relativité, à savoir que nos notions géométriques ne sont pas des propriétés absolues et immuables de la nature, mais des constructions intellectuelles. Selon les termes d'Ashvaghosha : "Qu'il soit bien compris que l'espace n'est rien d'autre qu'un mode de spécification et qu'il n'a aucune existence réelle en lui-même. L'espace n'existe que relativement à notre conscience spécifiante." (Ashvaghosha, *L'Éveil de la foi*, p. 107)⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ BRECHT (George), NYMAN (Michael), *An Interview with George Brecht*, dans BRECHT (George), catalogue, *Works from 1959-73*, Londres, Gagosian Gallery, 2004, pp. 47-48, nous traduisons.

⁴⁵⁵ CAPRA (Fritjof), *Le Tao de la physique* (1ère édition 1975), Paris, Sand, 1985, pp. 167 - 168

La liaison que fait rapidement Brecht dans son interview entre les découvertes de la science et celles des mystiques extrême-orientaux, sont développées bien plus profondément par Fritjof Capra. Pour nos sciences, provenant du réalisme et de l'idéalisme grec, il existe des objets dans le monde qu'il faut étudier par notre subjectivité. Pour la philosophie orientale, le temps, l'espace ou bien ce que nous croyons être des objets extérieurs ne sont en fait que des constructions de l'esprit. Elles sont donc infiniment relatives. Nos notions temporelles et spatiales n'ont aucune existence « réelle ». L'utilisation du terme événements, pour relier entre eux arts de l'espace ou du temps, permet de marquer cette union des contraires en un seul terme et faire ressortir la vacuité de ces notions et de leur séparation.

Brecht avait une connaissance profonde de la relativité des anciens absolus qu'étaient l'espace et le temps. La compréhension de la révolution d'Einstein modifie la vision qu'il a de ses œuvres. Les travaux de Brecht sont présents dans le continuum espace-temps.

Il n'est pas possible de séparer un aspect de l'autre, et de séparer une œuvre de l'autre. Chacune de ces œuvres fait partie d'un champ plus large qui entretient une relation avec la notion de champ en physique :

George Brecht : (...) John Tilbury avait tapé juste, je pense, lorsqu'il disait que *Water Yam*, c'était comme lire un livre. Je n'avais pas pensé à cette relation avant, entre le *Water Yam* et le *Book of the Tumbler on Fire*. Mais il semble qu'ils aient en commun d'être des champs de phénomène, qu'il n'y a pas d'ordre hiérarchique, par exemple dans aucun d'eux, que rien n'est fait pour paraître plus important qu'autre chose.

M. N. : Tu pourrais dire que tandis que chacune des pièces de Cage puisse représenter un champ, ton résultat *total* est un champ⁴⁵⁶.

Le *Water Yam* est une petite boîte regroupant de nombreuses cartes d'*events* qu'avait produit Brecht et que Maciunas a édité en 1964. C'est ce dernier qui eut l'idée de regrouper ces petites cartes-*events*. Mais leur union à travers la boîte des éditions Fluxus a créé un nouvel objet. Par ce geste, Maciunas a généré une continuité entre ce qui apparaissait encore à Brecht comme des travaux discontinus. John Tilbury voit ce travail comme un livre, c'est-à-dire une réunion dans un espace donné de pages qui seraient sinon disparates, des feuilles volantes.

Lorsque Brecht commence à nommer tout son travail *Book of the Tumbler on Fire* dans les années soixante-dix, ce n'est pas sans raison. Il comprend que le livre qu'il cherche à créer est un

⁴⁵⁶ BRECHT (George), NYMAN (Michael), *An Interview with George Brecht*, dans BRECHT (George), catalogue, *Works from 1959-73*, Londres, Gagosian Gallery, 2004, pp. 48-49, nous traduisons

lien entre des travaux qui peuvent sembler être apparus de façon discontinue. Cette utilisation du terme *livre* permet de faire un zoom arrière sur l'ensemble de son travail et de signifier au public que celui-ci se situe entre le continu et le discontinu. La résorption de la contradiction entre ces deux termes, en physique quantique, a permis l'émergence du concept de champ. Brecht décrit comment il a été important dans son livre du *Tumbler on Fire* :

Oui, c'est vrai. Le *Book of the Tumbler on Fire*, par exemple, est un champ en lui-même, qui fait partie d'un champ plus large. Ainsi, par exemple, une fois que j'ai eu commencé le *Book* en 1964, je n'ai pas hésité à y mettre des pièces qui ont été réalisées auparavant, et cela continuera probablement aussi, pour toujours. Donc, c'est vrai chaque pièce fait partie d'un champ.

(...) Et quand je pense aux situations de "champs", je pense aussi aux "champs" en physique, le champ de présence probabiliste d'un électron, et aussi le "champ" en sémantique. Dans les années 50 j'étais très intéressé par la sémantique, et je le suis toujours. Il y a eu un livre très intéressant qui est sorti à la fin des années 50 appelé *The Field Theory of Meaning*⁴⁵⁷, dans lequel il montrait que la signification d'un mot, plutôt que d'être que d'être lié à la structure d'une phrase, par exemple, était liée à un champ. Ainsi, tel que je me le rappelle – cela fait un bon moment en fait – l'auteur a fait une recherche psychologique pour essayer de voir comment les individus liaient certains mots à d'autres mots, et ainsi il les plaçait dans un champ tridimensionnel. Par exemple, le mot "père" serait au centre de, disons, une sphère, et quelque part près du mot "père" il y aurait, sémantiquement, le mot "mère" pour quelqu'un, selon le cours du test, et un peu plus loin il y aurait eu "maison," un peu plus loin il y aurait eu "argent"... Et donc ce qui était important ici pour moi dans cette vision de la sémantique, c'était encore une fois l'approche en termes de champ⁴⁵⁸.

Brecht connaissait la définition scientifique du champ. Nous constatons qu'il maîtrise les moindres aspects de ce terme et que le fait qu'il l'utilise pour son travail est tout à fait signifiant. Une partie de ses œuvres, telles que le *Book of the Tumbler on Fire* ou bien le *Water Yam* peuvent se rapprocher de la théorie des champs.

La théorie des champs en physique permet d'étudier de façon statistique les champs de présence d'un très grand nombre de particules, dont les mesures sont perturbées par leurs nombreuses interactions. La théorie des champs du langage étudie de façon assez similaire, les interactions entre les proxémies du langage, c'est-à-dire les mots qui ne sont pas proches spatialement, mais proches en signification. Les mots dans le langage n'apparaissent pas en nous

⁴⁵⁷ Voir USHENKO (Andrew Paul), *The Field Theory of Meaning*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958. Ushenko a été professeur à l'université du Michigan, ensuite au département de philosophie de Princeton, et enfin College of fine Arts de l'université de l'Indiana. Ce livre semble être plus porté sur l'esthétique que ses précédents. Il a souvent utilisé les principes découverts par l'approche des sciences physiques pour les appliquer à la philosophie. Ici la théorie des champs de tension est appliquée à la compréhension de la sémantique.

⁴⁵⁸ BRECHT (George), NYMAN (Michael), *An Interview with George Brecht*, dans BRECHT (George), catalogue, *Works from 1959-73*, Londres, Gagosian Gallery, 2004, pp. 48-49, nous traduisons

depuis un vide qui leur donne naissance, ils préexistent dans un ensemble, dans espace mental de proximité et de liens d'idées (conscientes ou inconscientes) que seule la notion de champ permet d'unir sans retomber dans l'opposition binaire entre la partie et le tout. Ce modèle du champ et la représentation de ses contiguïtés permet de générer un modèle cohérent en image des proxémies du langage et des idées.

La définition plus précise du champ en science que donne Léonard Susskind aidera peut-être à y voir plus clair. « Les champs (...) sont des propriétés invisibles de l'espace qui exercent une influence sur les objets qui se déplacent à travers eux⁴⁵⁹. » Pour revenir à Brecht, à partir d'un certain moment, la notion de champs, c'est-à-dire d'inter-influence entre les événements artistiques que sont chacun de ses travaux particuliers, semble devenir la meilleure description qu'il trouve pour la globalité de son travail. Chaque travail subit l'influence de ceux qui le précèdent et de ceux qui le suivront. Tout comme un objet céleste (ou bien un photon) lancé dans l'espace subit l'attraction des planètes ou bien des astres qu'il rencontre ; chaque idée que nous avons, ou chaque mot que nous utilisons génère une myriade de points d'association dans le champ de notre esprit. Il en est de même pour les œuvres de Brecht et la perception que nous en avons. Elles sont des événements uniques situés dans le champ continu de l'histoire de l'art et de son propre travail en constant changement.

À travers l'utilisation répétée de certains termes précis de physique que fait George Brecht, et son appel à une plus grande généralité dans l'art et dans la science, nous voyons ce que voulait dire Nicolescu lorsqu'il écrit qu'« une vaste *autoconsistance* semble régir l'évolution de l'univers, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, de l'infiniment bref à l'infiniment long⁴⁶⁰. » En effet, chez Brecht, la perception que génèrent ses œuvres ne semble pas détachée des réalités scientifiques, ou de l'expérience de la vie quotidienne. Ce terme de champ montre bien que cette idée, provenant de la physique pure, peut décrire d'autres domaines, par exemple, la façon dont la théorie des champs a essaimé dans le langage avec la *Field Theory of Meaning*. Plus précisément, pour Brecht, considérer ses œuvres comme faisant partie d'un champ, qu'il a nommé *The Book of the Tumbler on Fire*, montre la façon dont les œuvres d'un artiste sont chacune influencées par les autres et par d'autres parties du spectre (histoire de l'art, histoire des idées, découvertes scientifiques, spiritualités etc.). La notion de champs semble donc réduire la césure qui peut exister entre physique quantique et astrophysique, comme pour encore une fois faire converger le microcosme et le macrocosme.

⁴⁵⁹ SUSSKIND (Léonard), *Le paysage cosmique*, 1ère édition 2006, Paris, Gallimard, 2008

⁴⁶⁰ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. xxx

Nous faisons le constat que l'évolution du travail de George Brecht et celui de Nicolescu connaissent des trajectoires similaires. George Brecht s'intéresse dès son plus jeune âge à la science : « Lorsque j'étais plus jeune, je croyais que la science était le meilleur moyen de savoir ce qu'il fallait croire. Mais par la suite, j'ai découvert combien la science est arbitraire et peu fiable⁴⁶¹. » Il comprend l'importance de la philosophie de la science, puis en vient à considérer les points de vue philosophiques, artistiques et spirituels sur la vision que nous avons de la réalité. Tout comme Nicolescu était tout d'abord physicien nucléaire, puis s'est intéressé ensuite aux points de vue des penseurs traditionnels, puis aux artistes et aux poètes. Nous voyons deux parcours assez proches comprendre les limitations de la connaissance rationnelle et vouloir intégrer ces intérêts particuliers de la science dans une vision globale de la nature. George Brecht avait une compréhension profonde des paradigmes scientifiques et cela a modifié sa vision du monde et sa création artistique, d'une façon tout-à-fait transdisciplinaire.

II.2.1.B) *Cogito* cartésien et les contradictions logiques : les paradoxes de Lupasco

George Brecht semble s'éloigner, comme nous l'avions vu avec la transdisciplinarité, assez rapidement de toute forme de logique unidimensionnelle et aristotélicienne. Son art se veut toujours complexe et n'utilise quasiment jamais de logique binaire. Cependant, de façon directe, il parle assez peu de logique du tiers-inclus ou non-aristotélicienne. Sa formation de chimiste et de scientifique l'a pourtant assez profondément marqué dans sa façon de penser :

Gislind Nabokowski : Avez-vous été chimiste pendant longtemps ?

George Brecht : De 1950 à 1965, quinze ans.

G.N. : Pourquoi avoir arrêté cette profession ?

G.B. : Le monde de l'art, ou plutôt les artistes, étaient plus satisfaisants pour moi que le monde des chimistes.

G.N. : Qu'avez-vous pris au monde de la chimie pour le ramener dans vos idées Fluxus ?

G.B. : Je ne peux rien dire là-dessus.

G.N. : La manière de penser ? De faire des synthèses ? Mais des synthèses moins rationnelles et plus intuitives et anthropomorphiques ?

⁴⁶¹ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Deuxième entretien*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 24

G.B. : Oui, une façon de penser plus que toute autre chose. Synthétiser toute chose. Pendant des années, j'ai étudié la philosophie des sciences. Et toutes ces choses existent encore dans ma tête⁴⁶².

George Brecht dit qu'il tente de synthétiser ensemble les intérêts très divers qu'il a eus dans son travail. Cependant, le terme synthèse, en chimie, est une réaction qui permet de créer un troisième être indépendant à travers le mélange de deux molécules ensemble. Ce terme pose un problème par rapport à ce que nous avons vu. La synthèse, contrairement à la pensée en tiers-inclus, détruit les contradictoires premiers, pour créer un troisième terme. Lorsqu'il parle de synthétiser toute chose, il semble soulever le point de vue que nous critiquions dans la description des travaux Fluxus par Dick Higgins. Cependant, dans la suite de l'entretien, il ramène aussitôt ces contradictoires au premier plan par le biais du paradoxe :

Gislind Nabokowski : Actuellement vous travaillez sur un livre qui concerne les paradoxes ?

George Brecht : Oui, ensemble avec Patrick Hughes, que j'ai rencontré à Londres en 1969. Il faisait déjà des peintures qui se souciaient de paradoxes et moi aussi je m'intéressais aux paradoxes depuis 1965. Au jour d'aujourd'hui, le livre est terminé et nous avons trouvé un éditeur anglais. Ensemble avec Patrick Hughes j'ai fait une série de pièces de théâtre basées sur les paradoxes dans de nombreux établissements du supérieur.

G.N. : Quel genre de livre est-ce ?

G.B. : C'est une anthologie des paradoxes – les paradoxes en paroles, en art, comme dans le travail de M. Escher, les paradoxes géométriques et mathématiques.

G.N. : Les paradoxes pourraient aussi être considérés comme de vraies pièces Fluxus. Ils sont des phénomènes d'imprécision et d'imprécis phénomènes. Dans les paradoxes toutes les apparences s'empilent les unes sur les autres. Le mot devient quelque chose de très subjectif... Pensez-vous aux paradoxes comme des synthèses dans laquelle différence et contradiction s'entre-éliminent et s'entre-illuminent ?

G.B. : Ils appartiennent à Fluxus car ils sont contradictoires. Fluxus a tenté de faire une synthèse de tout ce qui existe. Et pourtant Fluxus se contredit lui-même aussi. C'est très facile de te contredire sur Fluxus. Le paradoxe est très profond⁴⁶³.

Gislind Nabakovsi résume tout notre point de vue. Il demande à l'artiste si les paradoxes ne seraient pas une façon pour lui de faire une synthèse qui garderait entier les contradictoires, ce qui est la

⁴⁶² BRECHT (George), NABAKOWSKI (Gislind), *An interview with George Brecht by Gislind Nabokowski, dans MARTIN (Henry), An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 95, nous traduisons

⁴⁶³ BRECHT (George), NABAKOWSKI (Gislind), *An interview with George Brecht by Gislind Nabokowski, dans MARTIN (Henry), An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 96, nous traduisons

description exacte du tiers-inclus de Lupasco. Brecht ne répond pas directement mais fait un parallèle avec Fluxus.

Le réseau d'artiste a tenté en quelque sorte de faire une « synthèse de tout ce qui existe », nous dirons ici art, vie et connaissance. Cependant, Fluxus était une réunion d'artistes très différents et ayant des visions insolubles. George Brecht dit clairement qu'il souhaite synthétiser les intérêts très différents qu'il a eu durant sa vie à travers les œuvres qu'il a créées. Mais il s'intéresse beaucoup aux paradoxes en logique, en géométrie et même en art, qui ne permettent pas un aplanissement synthétique de la pensée. Fluxus est, pour Brecht, l'exemple-type de cette tentative de synthèse d'intérêts très divers. Cependant, cette volonté synthétique, qu'ont essayé d'imposer Maciunas ou bien Dick Higgins, chacun à sa façon, détruit toute forme de contradiction. Ayant vu l'impossibilité de cela, Brecht semble regrouper par la suite ses intérêts divers sous l'égide du paradoxe, puisque celui-ci n'élimine pas les contradictions, mais semble vouloir leur trouver un troisième terme non rationnel. Voyons plus précisément la façon dont Brecht considère les paradoxes.

Il écrit en 1975, en collaboration avec Patrick Hughes, un livre concernant les paradoxes, appelé *Vicious Circles and Infinity : An Anthology of Paradoxes*. Les auteurs commencent par dire que la plupart des livres sur les paradoxes tentent de les expliquer, et que leur intention est bien plus descriptive. Brecht et Hughes essayent de faire un tour assez exhaustif des paradoxes qu'ils connaissent. Pour cela, ils donnent trois caractéristiques de base pour pouvoir reconnaître l'existence d'un paradoxe : « Les trois termes de description (ou de condition) des paradoxes logiques les plus souvent utilisés sont : *l'autoréférence, la contradiction, et le cercle vicieux*⁴⁶⁴. » Puis il continue en expliquant ces caractéristiques :

Il y a de nombreuses propositions qui sont *autoréférentielles*. Par exemple :

Cette phrase contient cinq mots.

C'est une phrase.

Cette phrase est écrite en Français (nda : sens modifié par nos soins).

Clairement, aucune de ces propositions ne sont paradoxales, elles sont simplement banales et évidentes.

En regard avec le deuxième de nos trois termes, *la contradiction*, nous devons passer sur ces propositions qui sont simplement contradictoires, p. ex., un carré rond, et regarder ces cas spécifiques où il y a

⁴⁶⁴ BRECHT (George), HUGHES (Patrick), *Vicious Circles and Infinity : A Panoply of Paradoxes* (1ère édition 1975), Middlesex, Penguin Books, 1978, p. 1, nous traduisons

autoréférence et contradiction. Dans sa forme la plus simple, l'auto-contradiction mène à des propositions comme celles-ci :

Cette phrase contient six mots.

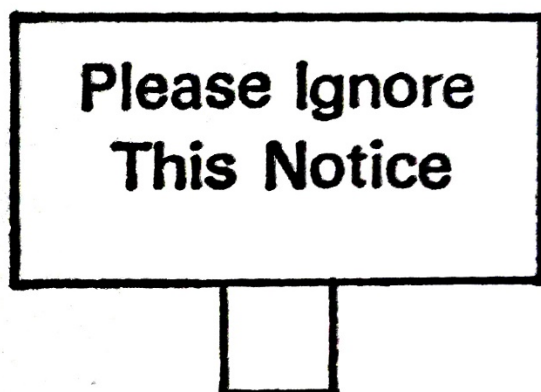
Ceci n'est pas une phrase.

Cette phrase est écrite en Anglais (nda : sens modifié par nos soins).

Ces propositions se réfèrent à elles-mêmes et se contredisent elles-mêmes, mais ne sont pas des paradoxes⁴⁶⁵. »

Deux types de propositions permettent à Brecht de montrer un peu mieux ce qu'est le paradoxe. Le premier exemple génère des phrases autoréférentielles, mais qui ne sont pas contradictoires. La deuxième série d'exemples sont des phrases autoréférentielles et contradictoires, mais auxquelles il manque une sorte de boucle qui permettrait de générer un cercle vicieux.

Cependant, il y a des formes d'autoréférence et de contradiction d'une variété bien plus forte qui approche l'état du paradoxe. Un bon exemple de ce type de contradiction c'est :



(nda : Veuillez ignorer cette affiche)

Pour faire comme on te le demande, tu ne dois pas faire comme on le demande. Il y a de nombreux exemples de ces "paradoxes qui n'en sont pas" qui semblent ne pas être contenus dans notre troisième terme de description, le *cercle vicieux*. Ces contradictions-là, de la variété de "Veuillez ignorer cette affiche", tournent effectivement en rond, mais ils ne continuent pas à l'infini. On pourrait dire qu'ils sont paradoxaux, mais qu'ils ne sont pas des paradoxes⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, pp. 1 – 2

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 2

Dans ce troisième exemple, le panneau qu'il montre est effectivement autoréférentiel et contradictoire. Sa proposition semble en partie tourner en rond, mais le cercle s'arrête trop rapidement pour devenir vicieux. Brecht revient sur ce qu'il considère réellement comme des paradoxes :

Comparez ces "paradoxes qui n'en sont pas" avec le paradoxe entier de Bertrand Russell de 1918, celui du barbier :

"Un homme de Séville se fait raser par le barbier de Séville si et seulement si cet homme ne se rase pas lui-même. Est-ce que le barbier de Séville se rase lui-même ?

S'il le fait, il ne le fait pas ; ET s'il ne le fait pas, il le fait. Considérez cette notification : "Veuillez ignorer cette notification" : Pour faire comme il est demandé, il ne faut pas avoir fait ce qui est demandé. C'est là la différence entre la circularité dans les "paradoxes qui n'en sont pas" et les *cercles vicieux* dans les paradoxes complets⁴⁶⁷.

Il semble assez difficile de comprendre la frontière que Brecht met entre le « vrai paradoxe » et les « paradoxes qui n'en sont pas ». Il y a, pour l'artiste, une différence quasiment énergétique entre les deux. Le simili-paradoxe, si nous revenons sur l'exemple du panneau qui demande de l'ignorer, semble s'arrêter lorsqu'on ne le regarde pas. Lorsqu'on lit ce paradoxe qui n'en est pas et qu'ensuite, on ne le voit plus, il se désactive. Le panneau ne continue pas de nous interroger sur la raison pour laquelle il nous demandait de l'ignorer. Il ne renvoie pas à des infinis. L'énergie du vrai paradoxe semble plus forte.

Revenons à Séville. Pour se faire raser par un barbier, il faut ne pas se raser soi-même. Cependant, vu que le barbier est le barbier, s'il se rase, il est à la fois en train de se raser et en même temps en train d'être rasé par le barbier de Séville. Cette proposition ne s'arrête pas avec un petit rire après avoir fini de le regarder. La logique de ce qui apparaissait rationnellement contradictoire continue de tourner dans la tête de celui qui le lit, et le paradoxe continue à le suivre et à lui provoquer une sorte de boucle infinie de rétroaction contradictoire.

Toutes les caractéristiques sont présentes dans le paradoxe du barbier. L'auto-référentialité, la contradiction et le cercle vicieux. Le cercle vicieux apparaît ici comme un élément quasi-magique de la définition du paradoxe. La différence entre le simili-paradoxe et le vrai paradoxe tient à une forme d'étincelle poétique qui fait que la conscience se met à tourner en rond dans le vide sans pouvoir réellement s'arrêter. Un peu comme les *Koans*, au Japon, sont censés prendre au piège la raison pour l'obliger à se libérer d'elle-même.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.7

Il continue ensuite une liste de paradoxes dont certains assez connus et cite aussi des exégètes de ces paradoxes, dans les magazines *Mind*, dans *Scientific American*, ou dans le *Notre Dame Journal of Formal Logic*. Les quelque pages de caractérisation des paradoxes dont nous parlons sont presque les seules du livre. Cet ouvrage ne relève que d'une typologie, une façon de lister tous les paradoxes connus ou qui ont intéressé les logiciens. George Brecht ne donne qu'en de rares cas son point de vue. Seuls quelques textes situés à la fin du livre semblent avoir une réelle importance pour l'artiste. Les deux auteurs ne font d'ailleurs aucune conclusion. Étant donné le sujet de ce livre, la forme est tout à fait adaptée. Il se déploie comme un cercle vicieux qui emporte le lecteur de plus en plus dans le paradoxe et ne donne pas de réponses directes, à lui de les « piger » (*guess*, en anglais), pour reprendre le terme cher à Brecht. Il ne faut pas les comprendre, les analyser, il faut que ces paradoxes touchent dans d'autres zones de la cognition.

Le livre se termine quasiment sur deux citations plutôt longues concernant certains des philosophes ayant travaillé sur le paradoxe et la vision de la logique qui en découlait. Le texte prend, grâce à elles, tout son sens pour notre étude :

Des philosophes qui ont embrassé le paradoxe, c'est-à-dire, qui ont proposé un point de vue paradoxal, il y en a eu six. Il y a une sorte de symétrie historique. En Grèce antique, il y a eu Héraclite et Zénon d'Élée. Au moyen-âge, il y eut Nicolas de Cues, évêque de Bressanone, et Giordano Bruno, qui a péri sur le bûcher pour ses croyances. Dans notre époque moderne, il y a le philosophe français Stéphane Lupasco, et le britannique George Melhuish⁴⁶⁸.

Les références qu'utilise George Brecht semblent assez proches sur un plan philosophique de celles qui ont amené à la pensée transdisciplinaire, dont bien sûr Lupasco, dont nous avons senti l'importance dans sa pensée. Nicolescu citait lui aussi quasiment tous ces penseurs (Zénon mis à part).

La première longue citation que Brecht fait provient de *La Docte Ignorance* de Nicolas de Cues :

Notre intelligence finie ne peut pas, au moyen de la similitude, comprendre avec précision la vérité des choses. En effet, la vérité n'est pas susceptible de plus ou de moins, mais elle est d'une nature indivisible, et tout ce qui n'est pas le vrai lui-même est incapable de la mesurer avec précision ; ainsi ce qui n'est pas cercle ne peut pas mesurer le cercle, car son être consiste en quelque chose d'indivisible. Donc l'intelligence, qui n'est pas la vérité, ne saisit jamais la vérité avec une telle précision qu'elle ne puisse pas être saisie d'une façon plus précise par l'infini ; c'est qu'elle est à la vérité ce que le polygone est au cercle : plus grand sera le nombre des angles du polygone inscrit, plus il sera semblable au cercle, mais jamais on ne le fait égal au cercle, même lorsqu'on aura multiplié les angles à l'infini, s'il ne se résout pas en

⁴⁶⁸ BRECHT (George), HUGHES (Patrick), *Vicious Circles and Infinity : A Panoply of Paradoxes* (1ère édition 1975), Middlesex, Penguin Books, 1978, p. 67, nous traduisons

identité avec le cercle.

Donc, il est clair que tout ce que nous savons du vrai, c'est que nous savons qu'il est impossible à saisir tel qu'il est exactement ; car la vérité, qui est une nécessité absolue, qui ne peut pas être plus ou moins qu'elle est, se présente à notre intelligence comme une possibilité. Donc, la quiddité des choses, qui est la vérité des êtres, est impossible à atteindre dans sa pureté ; tous les philosophes l'ont cherchée, aucun ne l'a trouvée, telle qu'elle est ; et plus nous serons profondément doctes dans cette ignorance, plus nous approcherons de la vérité elle-même⁴⁶⁹.

L'exemple du cercle et de son approximation par le polygone permet de donner l'exemple d'une approximation telle que celle que fait notre raison. Il en est de même avec le modèle que font la science et la philosophie avec l'univers. De Cues comprend le modèle de la connaissance et la façon dont celui-ci ne correspondra jamais avec le réel. Il est une approximation de ce qu'est le monde, mais il n'est pas cet objet. Les mots agissent pareillement. Le mot n'est pas l'objet et la sensation que nous en avons. Plus l'on sait que l'on ignore tout de la chose en elle-même, plus l'on se rapproche de la vérité de ce *quid*, de ce quoi.

Cette impossibilité de rendre compte d'un modèle total de l'univers est une intuition proche du principe d'incertitude d'Heisenberg, que Brecht cite aussi dans ce livre :

Le principe d'incertitude de Heisenberg, qui nous dit que les événements à l'échelle subatomique ne peuvent être observés avec certitude (...). Si on essaye de mesurer la température d'une demi-tasse avec un thermomètre de bain, l'instrument absorbera tant de chaleur du café qu'il changera la température du café de façon significative. Mais avec un petit thermomètre chimique nous pouvons obtenir une mesure suffisamment précise. Nous pouvons mesurer la température d'un objet aussi petit qu'une cellule vivante avec un thermocouple miniature, qui n'a quasiment aucune capacité calorifique. Mais dans le monde atomique nous ne pouvons jamais négliger la perturbation causée par l'introduction de l'appareil de mesure⁴⁷⁰.

Le parallèle avec ce que disait De Cues du cercle et son approximation paraît évident. La science physique, à l'échelle atomique, ne peut qu'approximer la température d'un liquide et d'un gaz puisque la mesure aura toujours une influence sur ce que nous savons de ces atomes, tout comme le modèle du polygone aura toujours une influence sur la façon dont nous voyons et calculons des données sur le cercle en géométrie. Les mesures de température des gaz ou des liquides peuvent apparaître suffisamment précises à notre échelle macroscopique. Elles seront cependant insuffisamment précises pour décrire ce qui se passe au niveau de l'atome. Il en est de même avec

⁴⁶⁹ DE CUES (Nicolas), *La Docte Ignorance*, 1ère édition 1440, Paris, La Maisnie, P.U.F., 1930, l'exemplaire provient d'un pdf disponible sur http://jm.nicolle.cusa.pagesperso-orange.fr/publi/docti/page_docti.htm, pp. 2 – 3. Le texte est cité dans BRECHT (George), HUGHES (Patrick), *Vicious Circles and Infinity : A Panoply of Paradoxes* (1ère édition 1975), Middlesex, Penguin Books, 1978, pp. 67 – 69

⁴⁷⁰ *Ibid.*, pp. 63-64

l'atomos (la partie irréductible) du cercle. Les calculs du cercle seront toujours basés sur des imprécisions qui, à une certaine échelle, deviendront trop importantes⁴⁷¹.

De Cues et Brecht nous permettent de voir que quelle que soit la précision du modèle rationnel que nous appliquons à la nature, celui-ci sera toujours faillible et ne correspondra jamais exactement. Ils ne sont que des approximations. C'est ce paradoxe de la connaissance humaine que semble vouloir nous révéler Brecht à travers cette citation. La connaissance permet d'approcher rationnellement les objets, sans jamais pouvoir les saisir. L'esprit rationnel est toujours limitant, et le paradoxe, comme le *Koan Zen*, permet de faire appréhender cette nature fondamentalement contradictoire de la cognition humaine.

La deuxième citation est tirée du livre de George Melhuish *The Paradoxical Nature of Reality*. Il a été peintre, philosophe et ce livre suit sa lecture de Lupasco. Il se pose clairement comme un exégète de celui-ci.

Si l'on veut définir le flux inné des choses, il est nécessaire de poser un paradoxe fondamental et dire que ce qui est pareil à lui-même est en train de se modifier, et que il n'est pas pareil à lui-même, puisque toute opération un tant soit peu moins paradoxale nous obligerait à l'acceptation d'une identité simplement statique et cela impliquera que des choses différentes n'auront pas besoin d'être en état de changement dans le but de ne pas être identique. Si nous disons dogmatiquement que quelque chose impliqué dans un processus de changement représente réellement des choses différentes, ces choses auront donc une existence indépendante et simple, et ne seront donc pas impliquées dans un changement. Certainement que d'après les standards logiques ordinaires dire que la chose pareille à elle-même est en fait en train de se modifier, et que donc elle n'est pas pareille à elle-même apparaîtra inacceptablement contradictoire : mais ceci n'implique pourtant pas une impossibilité⁴⁷².

Dans cette première partie, Melhuish pose un nouveau paradoxe dans la recherche d'appréhension du monde : Notre intelligence appréhende les objets comme des formes statiques, mais le monde extérieur est en constant devenir. L'identité d'un objet n'est jamais réifiée. En résumé, l'univers n'est pas statique, il se transforme. De là naît un processus paradoxal dans la façon dont l'être humain comprend le monde. Il y a donc nécessité d'une nouvelle logique :

Pour établir une logique adéquate du changement, il nous faut réclamer une logique à la fois ordonnée et non-ordonnée par les principes basiques d'identité et de non-contradiction. Pour nous, au moins, l'état le plus crucial et le plus central, celui où le changement se déroule, peut se trouver dans le berceau de

⁴⁷¹ Il faut préciser ici que la valeur *Pi*, qui permet de calculer le rayon du cercle, est en fait un nombre infini dont les décimales ne seront jamais entièrement connues, et qui est obtenu par une recherche de précision infinie dans la quadrature du cercle.

⁴⁷² MELHUIH (George), *The Paradoxical Nature of Reality*, Bristol, St Vincent's Press, 1973, cité dans BRECHT (George), HUGHES (Patrick), *Vicious Circles and Infinity : A Panoply of Paradoxes* (1ère édition 1975), Middlesex, Penguin Books, 1978, pp. 69 – 74, nous traduisons

l'expérience. Il est nécessaire de voir que la logique n'est développée de façon adéquate que par une complémentarité contradictoire impliquant une coalescence paradoxale. L'abrogation totale de l'identité nous priverait de notre système global d'identification ; cependant se tenir dogmatiquement au principe d'identité sera de maintenir un ordre simplement statique où le flux reste non-exprimé et non-défini. Il n'y a que par l'affirmation et l'abrogation du schème conceptuel orthodoxe, par un schéma conceptuel réellement antithétique, que le changement pourra être défini⁴⁷³.

Pour que les modèles de représentation de la nature puissent coller au plus près de notre expérience, il faut développer une nouvelle forme de logique. Le flux de la nature en devenir ne peut être appréhendé que par une cohabitation paradoxale en nous des principes d'identité et de non-contradiction. Réduire notre conscience du monde à l'un ou à l'autre rendrait impossible toute appréhension ductile de l'univers. D'un côté la réduction à « l'identité », la réification des modèles de cognition représente le monde à travers une fixité qui diffère de notre expérience. De l'autre côté, rester simplement dans le flux de l'expérience, sans y accrocher aucun modèle rationnel ou aucun objet mental fixe, ramènerait à la condition du nouveau-né qui vit dans un monde inexprimable. C'est de la coexistence contradictoire de ces deux pôles en l'être humain que peut naître une nouvelle logique dont les modèles soient plus en adéquation avec l'expérience.

De ce mode d'appréhension du monde, de ce paradoxe dont parle Brecht, il ressort un état contradictoire d'expérience affective de la réalité, qui pourtant se constitue en objets fixes et communicables. La logique qui permet de maintenir entier ce paradoxe, c'est le tiers-inclus, ce que Brecht appelle les philosophies du paradoxe.

George Brecht connaissait et donne quasiment comme conclusion un texte traitant des intérêts de la logique du tiers-inclus selon Lupasco. Nous voyons tout l'apport de l'exégèse qu'en fait Melhuish, lorsqu'il ramène la logique des contradictoire à ce « besoin d'un état d'identité et de non-contradiction dans le but que les choses puissent avoir sélectivité et particularité ».

Le livre de Melhuish apparaît bien complexe et bien moins clair que les thèses de Lupasco puis de Nicolescu. Brecht n'a pas pu connaître, à l'époque où il écrit ce livre, la pensée de Nicolescu, cependant celle-ci semble, à travers sa volonté d'union des différents niveaux de perception et de réalité, exprimer de façon bien plus concise et claire, ce que Melhuish nomme sous le terme bi-unité ou contradiction de l'expérience. Brecht – bien qu'il ait lu et cité Melhuish, qu'il parle lui-même de Lupasco et qu'il était donc pénétré par l'idée de tiers-inclus – ne pouvait encore appréhender ces développements par Nicolescu. Ces choses ne sont clairement exprimées dans ses mots que sous l'égide du paradoxe. George Brecht semble avoir compris la coexistence d'un tiers inclus avec ses

⁴⁷³ *Ibid.*

termes contradictoires, il le nomme seulement la plupart du temps paradoxe, entendu au sens d'état paradoxal dans lequel nous met l'expérience du monde.

D'ailleurs, lorsqu'on le presse assez sur le sujet, Brecht finit par dire très clairement l'intérêt qu'il a pour le paradoxe :

Irmeline Lebeer : Je suppose que ce qui t'intéresse dans le paradoxe, c'est la possibilité de surmonter des contradictions sans avoir recours à un raisonnement dialectique.

George Brecht : C'est exact. Exprimer une vérité qui se situe au-delà du langage. Lorsque l'on atteint les limites du langage, lorsque l'on tente d'exprimer ce qui ne s'exprime pas par le langage, on en vient souvent au paradoxe. Ainsi, on le trouve fréquemment dans la pensée orientale et George Melhuish est allé loin en introduisant le paradoxe dans la philosophie occidentale moderne. Mais nous avons un passif de quelques milliers d'années de pensée aristotélicienne avec l'exclusion du centre : A doit être B ou non-B, mais ne peut être B et non-B à la fois, d'accord ? Alors que dans le paradoxe, c'est possible, et Bouddha est à la fois un non-esprit et votre propre esprit.

I. L. : "Le centre exclus", c'est fantastique.

G. B. : La loi du centre exclu (nda : en français, la terminologie qui s'est imposée est plutôt celle de "tiers-exclus"), c'est quelque chose dans la logique aristotélicienne.

I. L. : Aristote en était-il conscient ? Il l'a appelé ainsi ?

G. B. : Il l'a appelé ainsi et cela fait partie des fondements de notre pensée occidentale. Une chose pour laquelle nous devons remercier les Grecs, c'est de nous avoir efficacement tenus à l'écart de la vérité. (Rires.)⁴⁷⁴

Pour lui, le paradoxe est important parce qu'il permet de surmonter des contradictions logiques avec des moyens qui dépassent le langage. Durant longtemps, et depuis Aristote, la logique occidentale a tenté de s'éloigner du paradoxe et du tiers-inclus. Cependant, la logique aristotélicienne du tiers-exclus nous oblige à nous écarter de « la vérité », nous dirons plutôt la façon dont l'être humain expérimente son environnement concrètement. Pour Brecht, son travail, tout comme l'expérience la plus quotidienne, se situent au-delà même des contradictions et de la logique.

George Brecht était au courant de la logique du tiers-inclus et de toutes les conséquences qu'avait formulées Lupasco, ainsi que Melhuish. Il est philosophiquement très proche de la pensée transdisciplinarité lorsqu'il met en avant la logique du tiers-inclus pour décrire ses intérêts. Cependant, l'introduction des différents niveaux de réalité et de perception n'a jamais été

⁴⁷⁴ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, pp. 51 - 52

directement explicitée par Brecht, peut-être nous faudra-t-il rechercher plus loin dans sa pensée les traces, une intuition de celle-ci.

II.2.1.C) Les différents niveaux de réalité : George Brecht et la vision de la réalité

Brecht n'a jamais donné trace de cette vision de la réalité que Nicolescu découvre dans les années quatre-vingt. L'artiste ne créait plus de pièces et n'acceptait quasiment plus d'entretiens à cette période. Il y a, de plus, peu d'entretiens dans lesquels il parle directement de dimensions multiples dans son travail. Cependant, au vu des références à la fois quotidiennes, scientifiques et symboliques qui viennent à l'esprit lorsqu'on le regarde, il semble assez facile de dénicher ces différentes strates de compréhension et de perception. Nous tenterons de creuser certaines sources plus lointaines et de dénicher ces différents niveaux de réalité et d'expérience dans ses œuvres.

Cette "analyse" des différentes strates de réalité dans son œuvre a déjà été en partie faite par Brecht lui-même dès 1958. Il écrit, avec Allan Kaprow et Robert Watts, un texte pour tenter de décrocher une subvention leur permettant d'ouvrir un institut d'art expérimental à la Rutgers University. Ce projet échouera, mais le texte est du plus grand intérêt. Il porte d'ailleurs un nom qui est déjà intéressant pour notre propos, c'est le *Projet en dimensions multiples*.

Les trois compères se proposent de créer une sorte de centre expérimental résorbant le fossé existant entre la recherche scientifique et artistique. En effet, au début des années 60, les bandes magnétiques, les ordinateurs et de nombreuses innovations technologiques, aujourd'hui totalement communes, font leur apparition. Cependant, les crédits alloués à la recherche artistique sont quasi-inexistants, contrairement à ceux alloués à la recherche scientifique, et ceci, bien que des études sur la créativité (qu'elle soit scientifique ou artistique) aient fait émerger des rapprochements évidents. Ces trois artistes souhaitent créer des œuvres qui explorent au maximum les possibilités des nouveaux matériaux. La liste comprend : le son, la lumière et la couleur comme dimensions nouvelles, l'espace et le mouvement, l'olfactif et le tactile, les possibilités naturelles, la pyrotechnie etc. C'est l'étude et la pratique de tous ces nouveaux médias *en dimensions multiples* que se propose de faire l'atelier qu'ils veulent créer.

Pas mal de développements futurs de l'art sont déjà présents en potentialité dans ce texte. Leur but est un dépassement qui ressemble au premier abord à l'intermédia, puisqu'il concerne essentiellement l'art et la science. Cependant, les mots des artistes vont bien au-delà. Ils nous parlent de conséquences philosophiques voire spirituelles de ces évolutions scientifiques et techniques et la façon dont ces nouvelles épistémès impriment la société, les sciences humaines et

l'art. Leur vision de la pensée à cette époque et le but final de leur atelier semblent clairement transdisciplinaires. Tout ce dont parlait Nicolescu est présent et les questionnements philosophiques de Brecht rajoutent encore à cette impression.

En addenda, chacun des auteurs fait un texte pour décrire ses œuvres et quels sont leurs intérêts. Le texte de George Brecht révèle de nombreux rapprochements avec notre propos. Ce qu'il dit et la façon dont il considère son art est bien loin des préjugés artistiques traditionnels : « Je conçois l'individu comme faisant partie d'un infini temporel et spatial ; en constante interaction avec ce continuum (la nature), et apportant une organisation (d'ordre physique ou conceptuel) à une partie de ce continuum avec lequel il interagit⁴⁷⁵. » Sa vision du monde semble profondément ancrée dans les paradigmes einsteiniens, bien qu'elle les dépasse. L'homme n'est plus une subjectivité cherchant à atteindre, à chercher à comprendre l'objet, la chose en soi qui lui serait extérieure, mais une partie du continuum de l'espace-temps et de l'univers, d'un infini avec lequel il serait en constante interaction (qui le modifie autant qu'il le modifie), auquel il apporterait une forme d'organisation.

Il ramène par la suite son expérience de la chimie, la façon dont cela a modifié sa vision du monde et la manière dont il perçoit le travail artistique :

Quant cet art, aux racines non conscientes, est examiné à un certain degré de conscience, à l'aide de concepts fondamentaux comme l'espace-temps, la causalité, etc., il se trouve être en accord avec les principes correspondants en science physique, comme cela est en général vrai dans le travail de certains artistes défricheurs dont l'œuvre semble résister, dans son originalité, aux bases conceptuelles habituelles (par exemple John Cage, Allan Kaprow, Paul Taylor). En ce sens, il me semble qu'il serait possible de montrer comment cet art reflète certains aspects fondamentaux de la vision contemporaine, en l'examinant en terme d'espace-temps, d'indissociabilité de l'observateur et de l'observé, d'indéterminé, de multi-dimensionnalité physique et conceptuelle, de relativité et de théorie des champs, etc. On peut laisser cette étude aux critiques et aux théoriciens⁴⁷⁶.

Le travail de George Brecht révèle un accord entre les découvertes des sciences et « certains degrés de conscience ». Il pose, dans cette première phrase, son œuvre comme structuration d'une partie physique ou conceptuelle de cet « infini temporel et spatial », qu'il faut examiner « à un certain degré de conscience » pour qu'il puisse « être en accord avec les principes correspondants en science physique ». Ces degrés de conscience, qu'il souhaite accorder avec les principes correspondants en sciences physiques, nous ramènent à l'accord entre niveaux de perception et de réalité chez Nicolescu. Il montre ensuite comment certains artistes tels que Cage, reflètent, en

⁴⁷⁵ BRECHT (George), KAPROW (allan), WATTS (Robert), *Projet en Dimensions multiples* (écrit en 1958), traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 125

⁴⁷⁶ *Ibid.*, pp. 125 – 126

quelque sorte inconsciemment « certains aspects fondamentaux de la vision contemporaine, en l'examinant en terme d'espace-temps, d'indissociabilité de l'observateur et de l'observé, d'indéterminé, de multi-dimensionnalité physique et conceptuelle, de relativité et de théorie des champs, etc. » Nous sommes clairement dans le schéma théorique de la recherche transdisciplinaire proposé par Nicolescu, c'est-à-dire l'union de niveaux de perceptions avec des niveaux de réalité de la science, qui utilise l'art pour révéler des parties de l'expérience jusqu'ici intouchables. L'œuvre d'art fonctionne donc, chez Brecht, comme une façon de traverser et découvrir des niveaux de perception encore inconscients, qui se révèlent correspondre aux réalités découvertes par scientifiques.

Reprenant cette même citation de George Brecht, Henry Martin continue concernant les travaux de Brecht, en rajoutant une analyse supplémentaire :

Le défi n'est donc pas de découvrir ces concepts dans le travail, mais plutôt découvrir la façon dont ils reposent sur ses contours. Ils ne sont pas une invasion du silence du travail ; ils sont l'indication des niveaux de conscience intuitifs préverbaux ou postverbaux du type d'esprit pour lequel le silence devient le plus éloquent. Brecht attire notre attention sur une série de concepts qui ont été élaborés dans le but de gérer ces aires du monde physique dans lesquels la structure des phénomènes ne correspond plus à la structure des langages hérités des usages communs – des aires qui sont soit très lointaines ou d'une infinie subtilité⁴⁷⁷.

L'irruption de concepts scientifiques dans le travail de Brecht ne génère pas le silence et le vide, mais parle plutôt d'une façon très convaincante de niveaux de perception encore difficiles à appréhender, car d'une infinie subtilité. Ces niveaux, cette perception inframince à laquelle nous obligent les mondes quantiques ou macroscopiques, semblent muets à nos yeux et à nos sens. Le mutisme des œuvres de Brecht fait ressortir des plis de l'univers qui sont trop complexes ou trop petits pour que les mots et leur lourdeur s'y insinuent. Il faut dépasser le langage pour pouvoir les appréhender. Henry Martin continue :

Chercher des lois dans cette partie du monde physique requiert une volonté particulière d'abandonner les attitudes mentales habituelles, ou bien on risquerait de ne trouver aucune loi ou de distordre la vérité grossièrement, et ainsi Brecht nous notifie que l'aire de l'expérience dont il traite en art est d'une délicatesse analogue. On pourrait aussi dire que certaines parties hautement obscures du monde physique cèdent pour comprendre – seulement au moment où l'esprit retravaille ses postulats, certitudes et axiomes de sens commun de base – que George Brecht a compris une partie de la psychologie incluse derrière les nouvelles formes de comportement intellectuel que la science impose, et qu'il a utilisé son art pour regarder la façon dont cette psychologie se déplace lorsqu'elle devient indépendante des champs

⁴⁷⁷ MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 30, nous traduisons

spécifiques à l'observation scientifique⁴⁷⁸.

Certaines des parties les plus obscures de la nature que découvrent les sciences physiques nécessitent des comportements (psychologiques) et des façons de percevoir le monde particulières, car elles sont trop fines pour être décrites par des mots ou des représentations issues du monde de la physique pré-relativiste. Brecht a tenté de générer, à travers ses travaux artistiques, chez le spectateur lambda (qui n'est pas habitué aux représentations physiques de l'univers quantique ou relativiste), une nouvelle perception qui s'accorderait avec ces découvertes et paradigmes provenant de la science.

Pour Henry Martin, les travaux de Brecht ramènent à des aires de conscience particulières, « des niveaux de conscience intuitifs préverbaux ou postverbaux » qui répondent à des « aires du monde physique dans lesquels la structure des phénomènes ne correspond plus à la structure des langages hérités des usages communs ». Il n'est pas meilleur résumé que cette analyse de Henry Martin. Nous préférons bien sûr le silence de George Brecht et son mot « piger », plutôt que les nombreuses théories analytiques sur la perception. Cependant, ses travaux, vus comme des moyens d'unir les aires du monde physique avec les aires de la psyché humaine ou de sa perception du monde, ressemble très fortement à l'union de différents niveaux de réalité avec différents niveaux de perception que font les œuvres d'art pour Niculescu. Henry Martin fait là une schématisation tout à fait à-propos.

Au-delà de ces aspects de l'expérience artistique qu'il est difficile de traduire directement en langage simple, pour George Brecht, il existe non seulement différents niveaux de conscience (ou de perception, pour rester dans une terminologie transdisciplinaire) du monde physique, mais aussi différents niveaux de réalité qu'a découverts la physique au cours du siècle passé. Il connaît ces théories scientifiques, psychologiques ou sociologiques, et essaye de les faire correspondre avec les niveaux de conscience à travers ses œuvres. La fin de son texte pour le *Projet en dimensions multiples* semble résumer tout cela :

En résumé, mon œuvre est la production complexe d'une personnalité se situant en continuité avec toute la Nature et faisant des efforts progressivement mieux intégrés pour structurer à tous les niveaux son expérience. Ainsi, ce qui peut être fait de la nature par un effort rationnel (comme la compréhension scientifique), bien que ce ne soit jamais une partie *consciente* de mon travail, appartenant à la personnalité, devient une partie de l'œuvre. En ce sens, toutes les approches de l'expérience deviennent cohérentes entre elles, et ma conscience artistique, faiblement ressentie mais des plus exploratrice – une vue fondée sur les derniers apports de la recherche scientifique et l'ancienne compréhension de la pensée

⁴⁷⁸ *Ibid.*

orientale, personnellement significative, dont on aperçoit seulement maintenant l'adéquation à notre perspective actuelle –, forme une totalité indivisible⁴⁷⁹.

George Brecht nous dit clairement que le but de son art est de structurer l'expérience à tous les niveaux. Toutes les approches de l'expérience, qu'elles soient spirituelles, rationnelles ou artistiques semblent s'unir dans son travail en une totalité.

La cohérence d'une telle approche globale de l'expérience renforce la validité de chacun de ses composants, comme les constructions scientifiques gagnent en validité par leur capacité mutuelle à expliquer l'expérience. Toutefois la cohérence ne devient apparente qu'après que chaque aspect a indépendamment gagné sa maturité, et elle n'est en aucun cas une condition préliminaire, ou une nécessité, pour la satisfaction d'un aspect ou d'un autre⁴⁸⁰.

Les travaux artistiques d'une époque permettent, pour Brecht, de renforcer la validité des différentes approches des disciplines scientifiques dont ceux-ci s'inspirent, tout comme la science et ses découvertes permettent de valider les perceptions que nous faisons du monde à travers l'expérience quotidienne et certaines œuvres artistiques qui s'en inspirent. C'est donc le schéma d'adéquation entre perception et réalité à travers l'expérience artistique qui est à la base de son travail.

Concernant l'œuvre d'art, Brecht nous fait penser aux mots de Nicolescu sur les rapprochements entre créativité artistique et scientifique :

La rencontre entre les différents niveaux de Réalité et les différents niveaux de perception engendre les différents niveaux de représentation. Les images correspondant à un certain niveau de représentation ont une qualité différente des images associées à un autre niveau de représentation, car chaque qualité est associée à un certain niveau de Réalité et à un certain niveau de perception. Chaque niveau de représentation agit comme un véritable mur, apparemment infranchissable, par rapport aux images engendrées par un autre niveau de représentation. Ces niveaux de représentation du monde sensible sont donc reliés aux niveaux de perception du créateur, scientifique ou artiste⁴⁸¹.

Brecht comme Nicolescu conçoivent que l'art, par un travail sur la perception d'un niveau de réalité, permet de générer un troisième terme, une image générale de ce niveau de réalité et des perceptions qui lui sont liées. Ce niveau de représentation est commun à l'artiste et au scientifique, puisqu'il est la source de toute image et de toute créativité. Cependant, il existe dans l'œuvre d'art, comme dans le modèle mathématique de la physique, des murs infranchissables entre les différentes échelles. Il y

⁴⁷⁹ BRECHT (George), KAPROW (Allan), WATTS (Robert), *Projet en dimensions multiples* (écrit en 1958), traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 126

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. Ixii

a changement complet de paradigme. La physique quantique ne fait pas appel aux mêmes calculs que le mouvement des planètes. La peinture du siècle des lumières est très différente de l'abstraction moderne.

Nous retrouvons ici exactement ce que nous George Brecht : « La cohérence d'une telle approche globale de l'expérience renforce la validité de chacun de ses composants, comme les constructions scientifiques gagnent en validité par leur capacité mutuelle à expliquer l'expérience⁴⁸². » Dans ces paroles, nous sentons le besoin de ses œuvres à travers simultanément « plusieurs niveaux de perception, engendrant une trans-perception⁴⁸³ », qui « permet une compréhension globale, non-différenciée de l'ensemble des niveaux de Réalité⁴⁸⁴. » Cette trans-perception, pourrait se rapprocher de ce que Brecht appelle des « approches de l'expérience [qui] deviennent cohérentes entre elles⁴⁸⁵ ».

À chacune de ses œuvres correspondent un ou plusieurs niveaux de perception qui sont à l'image des niveaux de représentation que génère la science dans ses différentes disciplines lorsqu'elle tente de comprendre des niveaux de réalité. Lorsque Brecht dit que ses œuvres reflètent des aspects de la vision du monde de la science⁴⁸⁶, cela nous rappelle aussi les mots de Nicolescu : « la véritable création scientifique surgit au moment de la traversée simultanée de plusieurs niveaux de représentation engendrant une trans-représentation⁴⁸⁷. »

Chez Brecht, l'œuvre d'art s'inspire de différents niveaux de réalité scientifiques et de différents niveaux de perceptions issus de l'expérience quotidienne et sociale. La seule chose qu'il décrit comme unique ou unifiée, c'est l'œuvre d'art. Un peu comme si l'œuvre était un trou noir, le point le plus petit possible qui aspire différents niveaux de perception et les niveaux de réalité qui leur correspondent. C'est une économie de matière pour la « signification maximum » que semble vouloir créer Brecht à travers ses œuvres :

La fonction première de mon art me semble être l'expression d'une signification maximum pour une image minimum, c'est-à-dire l'accomplissement d'un art aux implications multiples, par le biais de moyens simples, voire même austères. Le but est atteint, me semble-t-il, par l'utilisation de toutes les

⁴⁸² BRECHT (George), KAPROW (Allan), WATTS (Robert), *Projet en Dimensions multiples* (écrit en 1958), traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 126

⁴⁸³ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxii

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ BRECHT (George), KAPROW (allan), WATTS (Robert), *Projet en Dimensions multiples* (écrit en 1958), traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 126

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxii

ressources matérielles et conceptuelles disponibles⁴⁸⁸.

Repensant à la vision de l'œuvre d'art de Brecht en tant qu'expérience qui condense en elle la perception de nombreuses conséquences des travaux scientifiques, philosophiques et spirituels d'une époque, il nous revient en mémoire les mots de Nicolescu concernant l'œuvre d'art numérique :

Dans l'exemple d'art informatique déjà cité, la puissance informationnelle pratiquement sans limite des ordinateurs permet une *simulation globale de l'ensemble des niveaux de représentation*, par le truchement du langage mathématique. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire, l'interface homme - ordinateur, si bien explorée par René Berger, permet potentiellement la rencontre entre la trans-représentation et la trans-perception. Cette rencontre, surprenante et inattendue, permettra certainement à l'avenir l'actualisation d'un potentiel créatif insoupçonné de l'être humain. Si l'attitude transdisciplinaire y est vraiment présente⁴⁸⁹.

Le rêve de rencontre entre la science et l'art par la représentation est atteint, pour Nicolescu, grâce à la puissance computationnelle de l'informatique, car elle permet une simulation de l'ensemble des niveaux de représentation. Il semble d'ailleurs que, comme pour Brecht, ce soit la condensation du maximum de significations et de niveaux de perception dans une entité unifiée qui permette de générer cette une certaine trans-représentation, même si l'informatique demande des moyens bien plus importants.

Notre point de vue a été assez critique concernant l'œuvre d'art informatique. Malgré les espoirs placés par Nicolescu, l'art à l'ordinateur n'a pas encore relevé ce défi en restant cantonné à des niveaux de représentation pauvres et n'incluant en aucun-cas une véritable trans-perception. Il est clair que le langage mathématique de l'ordinateur permet à l'artiste de créer des œuvres traversant différents niveaux de perception, et l'unissant aux différents niveaux de réalité par le biais du langage mathématique (puisque le langage mathématique unit au moins les niveaux macro et micro-physiques en science). Cependant, chez Brecht, et par le biais de sa connaissance des mathématiques, des langages et des représentations scientifiques, nous retrouvons cette même volonté de rencontre entre la trans-perception et la trans-représentation. L'artiste les a simplement réunis dans une forme minimale, simple et quotidienne.

En fait, le schéma transdisciplinaire se met à correspondre exactement avec celui de Brecht lorsqu'il disait que l'approche globale de l'expérience générée par l'œuvre d'art permettait de

⁴⁸⁸ BRECHT (George), KAPROW (allan), WATTS (Robert), *Projet en Dimensions multiples* (écrit en 1958), traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 125

⁴⁸⁹ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. Ixii

renforcer chacune des disciplines et des domaines de l'expérience humaine qu'elle engage. Nous sommes exactement dans la volonté transdisciplinaire de Nicolescu : essayer d'appliquer une rigueur d'étude à chacun de ces niveaux de réalité, tout en en créant des représentations globales et unifiées. Brecht sait qu'il existe différents niveaux d'expérience et de compréhension scientifique du monde. Sauf qu'il cherche avec une économie de moyens extrême (seulement des objets quotidiens) à concentrer ce « tout unifié » dans une œuvre et ainsi réussir à créer des ponts entre les expériences que nous faisons du monde et la capacité des sciences à l'expliquer.

Il semble que de nombreuses œuvres de Brecht pourraient correspondre à cette traversée des niveaux de perception et de représentation à travers le minimum de matière. Nous ne donnerons pour exemple qu'une seule de ses dernières œuvres, qui est particulièrement signifiante. George Brecht a fait une série de pierres, sur lesquelles il a fait graver le mot : *VOID* ou *VIDE*. Elles étaient de différentes tailles et de différents types : d'une pierre d'environ une tonne au petit caillou, en passant par un grand nombre de fossiles, quelques roches pétrographiques et une stèle en marbre.

Ces pierres font rapidement penser aux paradoxes dont nous parlions plus avant, puisque certaines sont imposantes et impossibles à soulever pour un être humain, malgré cette notification du mot *Void*. Comment pourraient-elles être vides puisqu'elles nous apparaissent si lourdes qu'on ne peut les porter ? On ressent à peu près la même étrangeté que devant le panneau-paradoxe qui nous demandait de l'ignorer. Il y a une sorte de contradiction entre ce qui est écrit sur la pierre et la qualité de lourdeur et de concrétude rattachée à la matière de la pierre. Cependant, nous pourrions aussi y voir une référence à la physique quantique, puisque l'atome n'est en fait constitué quasiment que de vide et seules les forces électromagnétiques et nucléaires créent l'apparente solidité de la matière.

Une autre interprétation de ces pierres serait le niveau de conscience bouddhiste pour lequel le monde est vide de substance et seuls les liens existent dans notre perception du monde. Jean-Marc Vivenza montre ce vide lorsqu'il parle de la philosophie du Yogâcâra, issue de l'école Mahâyâna ; de « la tendance à affirmer l'absence d'existence de la réalité extérieure, c'est-à-dire pour l'exprimer plus clairement et plus directement, de l'inexistence pure et simple du monde de l'illusion et de l'impermanence⁴⁹⁰. » Brecht réunit ces thèmes différents (scientifiques, artistiques, et spirituels) sous une seule phrase lorsqu'il dit de son travail à Irmeline Lebeer qu'« il y a un niveau de conscience qui permet de voir que même une pierre est vide⁴⁹¹. »

⁴⁹⁰ VIVENZA (Jean-Marc), *Tout est Conscience : une voie d'éveil bouddhiste*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 10

⁴⁹¹ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 47

L'artiste conçoit qu'il existe différents niveaux de conscience et que ceux-ci peuvent être représentés, qu'on peut pointer vers une façon de ressentir, de percevoir ces niveaux de réalité (tels que ceux de la physique atomique). Il crée donc des œuvres qui révèlent simplement une zone où notre conscience unifie réalité et perception, visions physiques, artistiques et spirituelles, à travers l'économie de moyens qui les caractérise.

Bien qu'on ne puisse trouver directement, dans les paroles de Brecht, la trace de ce que théorise Nicolescu sur les niveaux de réalité, tout semble déjà là dans son œuvre, un peu comme en intuition. L'artiste semble « piger » que nos perceptions du monde se déroulent sur différents niveaux et que la science dans son travail de représentation des niveaux de réalité peut trouver un ou plusieurs points de rencontre entre nous et les objets d'étude des sciences. Cet accord entre trans-perception et trans-représentation, ce « tout unifié » apparaît dans certaines des œuvres de Brecht, dans lesquelles l'effort pour modifier le continuum espace-temps était le plus petit possible (juste graver un mot sur une pierre, juste écrire sur une carte un événement quotidien). Cependant, en tant que spectateur, cette union entre certains niveaux de réalité et de perception, n'est pas toujours donnée, et elle demande de faire un effort pour accorder nos perceptions avec ces réalités.

II.2.1.D) Complexité et la vision subjective de la science dans les œuvres de Brecht

Les œuvres de Brecht cherchaient, à travers le minimum de matière, à créer le maximum de significations. Et qu'elles semblaient, ce faisant, créer un point de rencontre entre la trans-représentation de la créativité scientifique, et la trans-perception de la créativité artistique. Nous avons vu apparaître cette union subjective en un événement du continuum espace-temps (une œuvre), de la complexité des différents niveaux de réalité représentés en science. Lorsque l'artiste dit dès le début de son *Projet en dimensions multiples*, que son œuvre est « la production complexe d'une personnalité⁴⁹² », nous sommes clairement dans un point de vue subjectif. Cependant, aussitôt, il montre que cette subjectivité fait « des efforts progressivement mieux intégrés pour structurer à tous les niveaux son expérience ». Le résultat de tout cela est donc très proche de celui de la connaissance transdisciplinaire. En tant que chercheur, Brecht crée un travail qui tente, à partir de sa subjectivité et de son inconscient propre, de faire un tissage de tous les différents intérêts cognitifs qu'il a, afin de structurer cette expérience et d'en faire une œuvre appréciable par un grand nombre

⁴⁹² BRECHT (George), KAPROW (allan), WATTS (Robert), *Projet en Dimensions multiples* (écrit en 1958), traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 126

de personnes. Il essaye d'accorder, à travers la création d'un objet artistique complexe, les niveaux de réalité et les niveaux d'expérience, un peu à la manière de ce que dit Gascia Ouzounian dans son article sur les *events* :

L'événement est typiquement compris comme un genre de performance ou de composition, mais elle est peut-être plus fondamentalement un genre de l'expérience, celui qui peut gérer le personnel, le complexe et le mystérieux en connectant l'occurrence incidente au "tout unifié" de l'univers⁴⁹³.

L'événement joue sur différents tableaux et il unifie en une seule expérience la subjectivité personnelle, la complexité de l'univers physique et le mystérieux de ce qui est hors de ces deux aspects.

Cette complexité de l'œuvre de Brecht se ressent bien souvent dans la façon dont il met en jeu tous ses domaines de compétences personnels, toutes les aires du savoir qui le touchent personnellement. Un des exemples les plus clairs, de la contribution de la chimie et des connaissances scientifiques de Brecht, serait une prise de parole qu'il a faite. *Chemistry of Music* se regardait comme une conférence sans paroles, en gestes, dans laquelle des diapositives étaient projetées et sur lesquelles Brecht rajoutait des feux d'artifices et diffusait une cassette que lui avait prêtée le musicien Walter de Maria. Cette œuvre peut sembler au premier abord illustrative, puisque Brecht montre une imagerie scientifique qu'il mélange avec les schémas des méthodes de musique.

Au-delà de cet aspect, la cassette de Walter de Maria fait entendre le son des tambours qui se transforme lentement en son de criquets. Il allume, dans le même temps, des petits feux d'artifices. Ces deux aspects font penser à autre chose. La chimie ne s'attache qu'aux changements d'états de la matière et la façon dont ces réactions se passent dans le temps. Les feux d'artifices sont une réaction chimique d'une poudre très stable dans le temps qui, lorsqu'elle est approchée par une flamme, change violemment d'état. De manière analogue, la cassette de Walter de Maria montre des sons percussifs et donc très courts qui, pourtant, en se répétant encore et encore, créent des variations à plus long terme et en viennent à se confondre avec des sons de criquets. Les images semblent appuyer le propos d'un art dont les variations seraient fonction du temps. La musique est un art du temps et prend place dans une durée. La chimie se sert de la réaction des matières ensemble dans des échelles de temps plus ou moins courtes. Cela peut faire penser, de façon lointaine, à l'art alchimique, pour lequel la temporalité sensible joue, comme dans la musique, un rôle très important.

Tout ici se recoupe pour que les temporalités et les changements d'états soient invoqués dans l'inconscient des spectateurs qui ont vu cette pièce. Elle semble pointer du doigt des concepts

⁴⁹³ OUZOUNIAN (Gascia), *The Uncertainty of Experience: On George Brecht's Event Scores*, publié dans le journal of Visual Culture, 2011, disponible sur https://www.academia.edu/7166657/The_Uncertainty_of_Experience_On_George_Brechts_Event_Scores?auto=download

scientifiques de haut vol avec des moyens simples et qui passent par la perception du spectateur. La façon dont il en parle à Michael Nyman révèle sa connaissance profonde de la science, mais aussi des conséquences inconscientes qu'elle a sur notre vision du monde :

Michael Nyman : J'ai raté ta conférence *Chemistry of Music* (nda : la chimie de la musique) au Arts Lab. Je sais que tu as montré les diapositives mais est-ce qu'il y avait du matériau verbal pour accompagner ou illustrer les diapos ?

George Brecht : En fait, il n'y en avait aucun. J'ai utilisé la cassette de Walter de Maria qui dure environ 20 minutes. Ça commence par de la batterie – une figure sur les tambours genre boom-biddy-boom-chick, et très lentement cette figure de batterie devient des stridulations de criquets, de façon presque imperceptible, et à la fin ce n'est plus que des criquets. Je joue ça, et donc je suis habillé en blouse blanche. Les diapos sont projetées sur un grand écran carré posé sur l'estrade. Et donc, par exemple, dans la diapositive où il y a un homme qui joue de la flûte, j'attache un feu d'artifice qui fait un sifflement. J'attache ça à l'endroit où se trouve l'embouchure de la flûte, et je le déclenche, pour qu'il y ait un feu et un sifflement. Pour presque chaque diapo il y a un feu d'artifice qui va avec. Et pour le final – le mont Fuji – il y a une petite fusée placée dans deux anneaux de fil sur la pointe qui jaillit vers le ciel.

M. N. : Donc la conférence ne dure que le temps de la cassette ?

G. B. : Oui.

M. N. : Quelle est l'origine de la cassette ?

G. B. : Walter me l'a donnée un jour, avant que je quitte New York, et des années après il m'a demandé de lui renvoyer. C'était la seule copie.

M. N. : Le propos de *Chemistry of Music* était-il simplement d'amuser ?

G. B. : Non.

M. N. : Mais dans un processus chimique il faut qu'il y ait un changement amené par et dans les éléments utilisés, ainsi qu'en est-il des éléments visuels que tu as utilisés ?

G. B. : C'est plutôt amusant pour moi la façon dont ça fonctionne. Je pense que tu pourrais dire que s'il y a quelque chose d'unique concernant ce que tu pourrais appeler mon "art," quelque chose que tu ne trouves pas ailleurs, cela viendrait probablement du fait que j'ai été un scientifique. Il y a aussi le fait que j'ai étudié la philosophie orientale, plus le versant artistique – cela réunit ces trois zones dans un champ commun. Ainsi les travaux sont quelquefois comme de l'art, quelquefois ils sont quelque part entre l'art et la science, comme les cristaux, ou entre l'art et la pensée orientale, comme certaines partitions d'événements, ou dans le champ de tous les trois. Mais rien de cela n'a été calculé ou réellement conscient, ils se sont simplement assemblés.

M. N. : Est-ce que cela va au-delà du calembour visuel.

G. B. : Oh, je ne pense pas aux calembours visuels.

M. N. : La diapositive du Mont Fuji n'était-elle pas un calembour visuel ?

G. B. : Interprète-le comme tu veux. Peut-être est-ce un commentaire sur l'art japonais, puisque c'est une diapo d'une impression de Hokusai ; ou peut-être qu'il a à voir avec la science de la terre, parce que les volcans explosent effectivement de temps en temps.

M. N. : Un peigne devient un instrument musical, un volcan a une ouverture comme une clarinette, et devient aussi un instrument. Est-ce exact ?

G. B. : Pour sûr. Si tu voyais un volcan exploser c'est sûr que ça ferait une pièce musicale géniale. Peut-être que Gavin Bryars pourrait faire *The Explosion of Krakatoa* (nda : l'explosion du Krakatoa⁴⁹⁴)

M. N. : Mais encore, quels changements prennent place ?

G. B. : Tu vois les changements quand la pièce est performée – il y a une ailette attachée au mixer sur l'image diapositive et peut-être qu'il y a un autre feu d'artifice attaché à une autre pièce. Il y avait donc un processus défini qui était en route. Et tu pouvais peut-être imaginer ce que la machine s'était avérée être seulement les trois-quarts du temps⁴⁹⁵.

Brecht semble désespérer Michael Nyman (musicologue et critique de la musique) par ses façons de répondre à côté, seulement par des boutades ou des fins de non-recevoir. Nyman essaye de faire dire à Brecht ce qu'est sa musique, pourquoi il la fait etc., mais Brecht ne peut répondre. Il lui dit simplement qu'ayant été entraîné à être chimiste et ayant en même temps fait de l'art et étudié les pensées extrême-orientales, il a été influencé par tout cela dans son travail, mais c'est tout. Il refuse de reconnaître pour quelles raisons il l'a fait, puisque « rien de cela n'a été calculé ou réellement conscient, ils se sont simplement assemblés. » Lorsque Nyman essaye encore de faire rentrer ces œuvres dans la catégorie du calembour, il lui répond quasiment sur une blague ou une moquerie : on pourrait même voir le dessin de Hokusai comme un commentaire sur l'art japonais, ou bien voir la présence de ce volcan comme une référence à... un volcan.

⁴⁹⁴ Brecht fait ici référence à la pièce *The Sinking of the Titanic* de Gavin Bryars, composée en 1969. Cela ressemble à un opéra assez classique, même si la structure de la pièce est elle-même laissée libre. Brecht semble ici renvoyer Nyman à l'aspect spectaculaire et finalement assez tonal de la musique de Bryars, que Nyman avait encensé. Il est assez caucasse de voir que la reprise des intérêts de Cage à la *New School for Social Research*, notamment sur le hasard et la Nature par Bryars, pour en faire une pièce de musique tonale assez classique et spectaculaire, fait sortir Brecht de son mutisme et sa non-comparaison habituelle...

⁴⁹⁵ BRECHT (George), NYMAN (Michael), *An Interview with George Brecht*, dans BRECHT (George), catalogue, *Works from 1959-73*, Londres, Gagosian Gallery, 2004, p. 50, nous traduisons

Le comportement de Brecht peut faire penser à une forme de moquerie sur le thème « Lorsqu'on montre la lune à l'idiot, l'idiot regarde le doigt ». Effectivement le fait de vouloir mettre des mots sur son travail demeure énervant ou ridicule à Brecht, puisqu'il n'est pas possible de donner une seule *explication* à son travail. Comme si cela réduisait une entité comme la lune, sa beauté, le fond de l'air des nuits d'été passées à la regarder, au mot *lune*. Le seul moment où il fait un pas vers Nyman, c'est pour lui dire quelles sont les sources de son travail, le *complexus* que Brecht a créé entre l'art, la science, la pensée extrême-orientale. Mais il ne peut pas en dire plus. Ses œuvres ne lui viennent pas consciemment. Elles sont le résultat d'un traitement imaginaire, d'une profonde subjectivité concernant sa perception des connaissances acquises. Il veut bien transmettre celles qui entrent en jeu dans son travail, mais ne veut pas réduire ses œuvres en les expliquant par une adjonction de termes ou de savoirs.

Nous voyons bien à quel point il existe dans ses œuvres, un *complexus*, un tissage de plein d'intérêts différents mais que, pour les concentrer en un point de l'espace-temps, George Brecht ne peut passer par une explication rationnelle. Ses travaux ne peuvent être créés objectivement, en passant par les mots ou le langage. Ils restent infiniment personnels à celui qui les crée comme à celui qui les reçoit. Il développe encore cette idée de dimension inconsciente de ses œuvres avec Henry Martin :

Henry Martin : Chaque objet incorpore un type différent de relation qui existe par et pour elle-même ?

George Brecht : Oui, et il se déroule aussi par lui-même

H.M. : Tu veux dire que c'est presque comme si les objets se plaçaient eux-mêmes dans les boîtes ?

G.B. : Oui.

H.M. : Est-ce que ça implique que tu acceptes chaque objet comme ayant une valeur inhérente, comme ayant sa propre façon particulière de fonctionner ?

G.B. : Mon impression c'est que ces objets vont ensemble de la même façon que la poussière se meut dans les rues. Si nous disions qu'un objet avait une plus grande valeur qu'il pouvait donc être dans ce travail, hé bien, je ne pense pas que ce serait approprié. Je ne le vois pas comme faisant partie des choix. Je ne choisis pas un objet à utiliser. Le fait qu'un objet soit utilisé est un processus naturel dont je ne suis qu'une partie. Cela arrive seulement⁴⁹⁶.

⁴⁹⁶ BRECHT (George), MARTIN (Henry), *An Interview with George Brecht by Henry Martin*, dans MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 77, nous traduisons

Les objets de Brecht lui sont infiniment personnels, il ne sait pas vraiment pourquoi il les met dans tel ordre. Mais il les laisse tellement libres, il laisse tellement de place au hasard et à l'inconscient, que c'est un peu comme si les objets eux-mêmes se plaçaient dans les boîtes. Il laisse les objets traîner et changer au gré de ses envies inconscientes jusqu'à ce qu'il sente qu'un assemblage est intéressant pour lui et donc il l'expose. Il considère son travail comme celui d'un observateur qui apprécie l'agencement de la poussière ou de la lumière dans la rue et qui le donne à voir. Ce n'est que subjectivité, seule la confirmation du spectateur rendra la retranscription de cette expérience signifiante ou non. La comparaison que fait Martin avec le travail de Duchamp éclaire la différence avec celui de Brecht :

H.M. : Le travail de Duchamp par exemple a souvent permis de changer les significations des objets en les délocalisant de leurs contextes ordinaires. Mettre un casier à bouteille dans une galerie, par exemple. Est-ce ce que ton travail essaye de faire ?

G.B. : Non.

H.M. : Ton travail accepte la signification basique des objets qu'il utilise ?

G.B. : Oui.

H.M. : Il accepte le fait que ces objets ont une signification de base ?

G.B. : Leurs significations sont une collection de tous les sens que les gens leurs donnent sur une période de temps. Il n'y a aucun doute que ça change de moment en moment et de personne en personne. Les objets eux-même changent un peu. Leurs inter-relations changent.

H.M. : Tu n'as pas l'intention de libérer l'objet de quoi que ce soit ?

G.B. : Non, et pour moi, un objet n'existe pas en dehors du contact que les gens ont avec lui. Il n'y a aucun objet "réel" qu'on pourrait opposer à notre idée de l'objet. Le seul objet qui existe c'est l'objet là et moi ici. Toi là avec l'objet à un moment différent est un objet différent⁴⁹⁷.

Duchamp voulait prendre les objets du quotidien et les déplacer dans un contexte artistique. Brecht ne souhaite pas changer la signification des objets du quotidien lorsqu'il les déplace dans un lieu artistique. Il ne les pose pas sur des présentoirs. Il les laisse tels quels et accepte le fait que les objets ont un sens composé de tous les souvenirs et tous les liens affectifs que les gens y attachent. Pour lui : « leurs significations sont une collection de tous les sens que les gens leurs donnent sur une période de temps. » Cette affirmation est clairement une façon de pousser le spectateur comme le

⁴⁹⁷ *Ibid.*

critique d'art à chercher dans ces œuvres quelles subjectivités ils y investissent. La seule chose dont il parle, c'est du *complexus* d'intérêts intellectuels qu'il est possible de percevoir dans ses œuvres, mais dont il ne faut pas chercher la preuve.

Il finit d'ailleurs par dire qu'« il n'y a aucun objet "réel" qu'on pourrait opposer à notre idée de l'objet. Le seul objet qui existe c'est l'objet là et moi ici. Toi là avec l'objet à un moment différent est un objet différent. » Cela ressemble exactement à ce que nous avons vu sur l'union de l'objet et du sujet transdisciplinaire, lorsque Nicolescu disait :

La connaissance n'est ni extérieure, ni intérieure : elle est à *la fois* extérieure et intérieure. L'étude de l'Univers et l'étude de l'être humain se soutiennent l'une l'autre. La zone de non-résistance joue le rôle du *tiers secrètement inclus*, qui permet l'unification, dans leur différence, du Sujet transdisciplinaire et de l'Objet transdisciplinaire⁴⁹⁸.

Les œuvres que Brecht réalise lui viennent toutes inconsciemment : soit en rêve, soit en voyant des objets à l'armée du salut, soit par les bibelots qu'il laisse traîner chez lui comme des décorations, qui un jour lui apparaissent signifiants. Il connaît les relations entre les connaissances de la science et les perceptions que cela peut générer. Cependant, de temps à autre, un agencement de l'espace-temps (dans ou hors de chez lui) le touche, il ne comprend pas pourquoi et en fait un objet artistique, ou plus précisément un *event* (dans le sens que Brecht lui donne, c'est-à-dire aussi bien performatif qu'un objet physique). Cet agencement est comme une énigme qu'il doit résoudre et, peu à peu, comme avec les paradoxes, il lui arrive de « piger » (c'est-à-dire non pas seulement comprendre rationnellement, mais appréhender de manière mi-intuitive et mi-rationnelle). Il en fait ensuite un objet artistique pour que, comme les amateurs de paradoxes créent et diffusent leur paradoxe, des gens qui ont envie de relever le défi de ce paradoxe-événement puissent appréhender les conséquences perceptuelles et les questionnements philosophiques, scientifiques et spirituels qu'il porte.

Cette manière de vivre la création artistique répond à la manière dont les œuvres de l'artiste touchent le spectateur dans une zone qui n'est ni objective ni subjective. Quand on est touché par une œuvre de Brecht, c'est réellement comme si nous franchissions un mur. Ce qui apparaissait hermétique devient clair, sans pourtant qu'on ne puisse l'expliquer directement, seul le rapport avec certains concepts scientifiques ou philosophiques restent et nous repensons à ce que disait Nicolescu :

Au flux d'information traversant d'une manière cohérente les différents niveaux de Réalité correspond un flux de conscience traversant d'une manière cohérente les différents niveaux de perception. Les deux flux

⁴⁹⁸ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, pp. xxxiii

sont dans une relation d'isomorphisme grâce à l'existence d'une seule et même zone de non-résistance⁴⁹⁹.

Il semble que ce qu'il appelle « zone de non-résistance » correspond très bien à l'expérience qui est la nôtre lorsque nous « pigeons » une des œuvres de Brecht. Nous sentons des niveaux de conscience multiples comme s'ils étaient un « flux de conscience » qui nous touche lorsqu'on voit ces événements artistiques. Tout d'un coup différents concepts scientifiques ou philosophiques apparaissent, comme s'ils étaient un « un flux d'information » unifié, contenu dans l'œuvre, qui se libérait lors de la rencontre avec cet objet. Cette relation n'est ni objective ni subjective. Il n'y a que l'expérience que nous en faisons, et les concepts que cela nous rappelle personnellement.

En fait, il faut voir que depuis le début, Brecht avait prévenu :

Mon art est le résultat d'une exploration profondément personnelle, infiniment complexe et encore essentiellement mystérieuse. Aucun mot ne l'approchera jamais⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ BRECHT (George), KAPROW (allan), WATTS (Robert), *Projet en Dimensions multiples* (écrit en 1958), traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 126

II.2.2) Visées sociales

II.2.2.A) Les changements sociaux chez Brecht : vers un détachement total

Nous avons vu chez Basarab Nicolescu une grande inquiétude quant aux changements de la société de son époque. Une nécessité impérieuse d'accorder les niveaux de perceptions de la société avec les niveaux de réalité de la science et des technologies. Sans cela, la catastrophe serait imminente. Concernant cela, le point de vue de George Brecht est quelque peu différent :

Marcel Alocco : Donner de l'importance même au plus infime détail, est-ce ta façon de comprendre le monde ?

George Brecht : Oui, peut-être. Oui, c'est une façon de vivre.

M.A. : Mais pour comprendre le monde, est-ce réellement vrai que tous les événements ont la même importance, ou n'y a-t-il pas des événements qui sont plus... des événements qui concernent un grand nombre de personnes et d'autres qui sont bien plus petits ? Un oiseau qui vole à travers les airs est un événement très réduit dans la vie d'un homme ; est-ce exactement aussi important qu'une catastrophe ?

G.B. : Oui. Une guerre atomique et un papillon sont exactement la même chose. C'est simplement un processus qui entoure tout, partout et tout le temps.

Ben Vautier : Est-ce que ce n'est pas un peu fataliste ?

G.B. Non, parce qu'il n'y a rien de déterminé là-dedans. Le fatalisme c'est quand quelque chose est préarrangé à l'avance. C'est simplement que toute chose passe.

M.A. : Est-ce aussi bien vrai du point de vue d'un individu que du point de vue de l'humanité entière ?

G.B. : Je n'essayais pas de généraliser.

B.V. : N'existe-t-il aucune chose telle que le progrès ?

G.B. : Non, le progrès n'existe pas. Et c'est pour cette raison qu'il est impossible de faire quelque chose de nouveau. (Rires). Mais dans le même temps, tout est nouveau. L'arrangement de la lumière sur la table, sur ces allumettes, ça c'est nouveau⁵⁰¹.

Pour Brecht, les arrangements qu'il fait, tout comme l'importance qu'il donne au moindre détail, sont des façons de montrer l'équivalence de chaque événement, des plus infimes aux plus

⁵⁰¹ ALOCCO (Marcel), BRECHT (George), VAUTIER (benjamin), *Conversation sur autre chose : une interview avec George Brecht par Ben Vautier et Marcel Alocco, dans MARTIN (Henry), An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 69, nous traduisons

catastrophiques. Cette idée est liée à celle du progrès et de la nouveauté. Pour lui, la nouveauté n'existe pas, dans le sens où elle se déroule tout le temps, partout. Il n'y a qu'à la chercher devant nous, dans le quotidien. Le progrès est une illusion pour lui, puisque tous les événements, à une autre échelle, sont équivalents.

George Brecht ne manifeste aucun attachement social ni aucun besoin de définir un quelconque projet pour la société de son époque. À Nicolescu qui dit : « Nous ne savons pas de quel côté va pencher la balance. C'est pourquoi il faut agir vite, maintenant. Car demain il sera trop tard⁵⁰² », George Brecht répond qu'un cataclysme atomique ou bien un battement d'aile de papillon ne sont que des arrangements différents.

Nous retrouvons deux vues antagonistes. Chez Nicolescu, le projet social est central. C'est tout le but de la transdisciplinarité que de chercher un projet de société pour les générations futures. Les visions de l'existence de Brecht se rapprochent beaucoup plus de l'indifférence bouddhiste. Sa discussion avec Irmeline Lebeer est très représentative de cela :

« Irmeline Lebeer : Tout comme Cage, tu invites les gens à accepter la vie dans son ensemble, à accorder une importance égale à tout et la phrase Zen que tu préfères, c'est :

ÉVITE SEULEMENT DE CHOISIR.

Parallèlement, tu écarter 99,999 % de la réalité, tu fixes du scotch sur ta sonnette d'entrée, tu débranches le téléphone et tu te contentes des 0,001 % qui restent. N'est-ce pas contradictoire ? Ou illogique ? Ou sommes-nous dans le royaume du paradoxe ?

George Brecht : (Rires) Une toute petite fraction reflète l'ensemble⁵⁰³. »

Brecht dit clairement qu'il ne sort quasiment pas de chez lui, et qu'il souhaite occulter la plupart de ce qui se passe dans la société. Continuant à chercher le pourquoi du comment, Irmeline Lebeer lui pose la question de ses intérêts sociaux :

I. L. : T'intéresses-tu à la politique, par exemple ?

G. B. : La politique : non.

I. L. : Est-ce que tu lis le journal ?

G. B. : Oui, mes deux voisins du dessous me le passent, avec quelques jours de décalage. Je le parcours, mais surtout pour le divertissement. Quant à l'information, ça peut m'apprendre ce qui se passe

⁵⁰² NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, pp. v-vi

⁵⁰³ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, pp. 41 – 44

d'intéressant à Cologne. Mais autrement, le journal, c'est surtout pour le divertissement et non pour l'information. Pourquoi devrais-je accepter un choix d'événements fait par quelqu'un d'autre⁵⁰⁴ ?

Brecht ne s'intéresse absolument pas à la politique, ni aux informations du monde extérieur. Ce qu'il vit dans son petit appartement entouré de livres et d'objets semble lui suffire pour comprendre le monde. Il ne ressent pas le besoin d'entrer en contact avec l'arrangement d'événements que font d'autres personnes (les journalistes par exemple). Ce besoin de stimulation sociale est absent chez l'artiste. Son activité artistique à cette époque-là s'en ressent :

I. L. : (...) La plupart du temps, tu refuses de participer à des expositions. On t'a aussi demandé d'enseigner, mais tu n'as jamais accepté.

G. B. : C'est vrai, ça n'a jamais très bien marché quand j'ai essayé d'enseigner. J'ai essayé plusieurs fois. Je pense que je ne suis pas assez sociable, tout simplement. Je n'ai vraiment rien à dire. (Rires.)

I. L. : Ne recommences pas avec ça !

G. B. : Je préfère réagir plutôt qu'agir. Si tu montres ton intérêt pour quelque chose, je suis tout à fait prêt à dire ce que j'en pense, mais je n'essayerais pas de te convaincre de quoi que ce soit, tu le sais bien.

I. L. : Oui je sais.

G. B. : J'aime laisser le monde tranquille. Y compris les gens qui s'y trouvent. (Rires.)

I. L. : Et qu'on te laisse tranquille aussi

G. B. : Et qu'on me laisse tranquille aussi. (...)

I. L. : Et à quelles occasions débranches-tu ta sonnette d'entrée, quand tu es fatigué ? Ou quand tu travailles ?

G. B. : Pas de raisons particulières.

I. L. : Tu ne ressens jamais le besoin de stimulation ? Ou d'échange ?

G. B. : Non.

I. L. : Et tu n'as pas non plus besoin de reconnaissance par le monde extérieur, même pas de temps en temps ?

G. B. : Non.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

I. L. : Mais tu aimerais que les gens retirent quelque chose de ton travail pour eux, quelqu'un qui s'y impliquerait vraiment pourrait en ressentir un certain effet de libération, par exemple.

G. B. : Oui.

I. L. : Donc pourquoi fais-tu si peu pour le répandre ?

G. B. : Je pense... (il réfléchit)... Si je fais un travail c'est en grande partie pour en voir le résultat, la majorité des travaux est expérimentale dans le sens où je ne sais pas à quoi ils ressembleront, une fois terminés. Je ne définis pas ce que ça doit être pour le faire ensuite. Je découvre ce que ça va être en le faisant. Donc, si j'y découvre quelque chose, je l'offre d'une manière ou d'une autre... Je veux dire qu'il y a assez de gens qui savent qu'ils peuvent trouver mon travail s'ils le cherchent. Mais rien dont j'ai le sentiment qu'il me *faut* le communiquer aux autres. Si je découvre quelque chose, il est probable qu'un autre, étant également humain, le découvrira aussi : mais c'est à lui de le faire et je n'ai pas de révélation stupéfiante à communiquer au monde. Et ce sera toujours la personne en question qui décidera, en tous les cas, si elle va être libérée ou non. N'est-ce pas ? Chacun doit décider pour soi.

I. L. : D'accord. Mais toi ? Ne te sens-tu jamais abandonné ou délaissé ou oublié si tu ne fais pas partie d'un événement artistique ?

G. B. : Non, jamais.

I. L. : Même si on te rayait de l'histoire de l'art, ça ne te dérangerait pas ?

G. B. : Ce serait l'idéal ! (Rires.)

I. L. : Pourquoi l'idéal ? Quel en serait l'avantage ?

G. B. : "Le sage n'a pas de soi, mais il n'y a rien qui ne soit pas lui."⁵⁰⁵

L'artiste ne souhaite ni enseigner, ni participer à des expositions. Il souhaite au maximum rester chez lui et qu'on ne le dérange pas. Il dit lui-même qu'il sent qu'il n'a rien à apporter aux autres. Son besoin de reconnaissance est quasi-nul, bien qu'il continue à faire des expositions de temps à autre. Il semble que la seule chose sociale qu'il puisse apprécier serait que les spectateurs ressentent une certaine libération devant les pièces qu'il a créées. Mais « chacun doit décider pour soi ». Il ne veut rien imposer et l'idéal serait pour lui de ne plus faire partie du cours du marché ou de l'histoire de l'art.

Là où Nicolescu crée un véritable projet politique, George Brecht ne fait qu'une exploration infiniment personnelle de la perception. Il montre ses travaux parce que si quelqu'un venait à aimer

⁵⁰⁵ *Ibid.*

son travail, cela pourrait le guider vers une forme de libération personnelle, mais rien n'est jamais important ou imposé chez Brecht.

Deux remarques sont pourtant nécessaires dans le cadre de notre travail critique. Premièrement, il n'est jamais sûr que les dires d'un artiste à un critique d'art soient totalement le reflet de sa pensée profonde. Bien que nous croyions ici profondément que George Brecht aimait la solitude et qu'on le laisse tranquille, ce n'était pas quelqu'un dénué totalement de carriérisme artistique. Il a produit et exposé des œuvres et avoue dans un entretien avoir rencontré Robert Watts au début pour qu'il voie ses œuvres et l'aide à se faire connaître⁵⁰⁶.

Deuxièmement, bien qu'il manifeste peut-être une réelle orientation bouddhiste dans sa vie qui le pousse à adopter la posture du « sage n'a pas de soi, mais il n'y a rien qui ne soit pas lui⁵⁰⁷ », nous ne sommes pas sûr que celle-ci ne soit pas teintée du fait que lui-même sache, à cette époque, qu'il est déjà connu et sera retenu par l'histoire de l'art.

En résumé, ce n'est pas parce qu'on indique un chemin qui semble intéressant (par exemple celui de s'effacer de l'histoire de l'art), qu'on l'a toujours emprunté. Robert Filliou, par exemple, a fait bien mieux dans sa vie pour tenter de s'effacer de l'histoire de l'art, pour s'auto-clochardiser, et reste aujourd'hui encore (malheureusement) très peu connu par rapport aux répercussions qu'ont eues ses œuvres.

Cependant, plus sa vie a continué et plus George Brecht a senti le besoin de s'éloigner du monde de l'art (et même du monde tout court). Nous ne pouvons nier cette absence d'intérêt social chez lui. Cela ne veut pas dire qu'il est contre le fait de diffuser ses œuvres ou bien contre le fait d'être reconnu. Il part simplement du principe qu'« il y a assez de gens qui savent qu'ils peuvent trouver mon travail s'ils le cherchent. Mais rien dont j'ai le sentiment qu'il me *faut* le communiquer aux autres. » Son but n'est en aucun cas de changer les gens, mais simplement de proposer des événements qui l'ont aidé à prendre conscience de certaines choses et ainsi tenter de changer la vision de ceux qui font l'effort de regarder ses œuvres et, peut-être, grâce à cela, modifier leurs actes :

Chacun agit, quoi qu'il fasse : qu'il produise de l'art ou qu'il en consomme, qu'il prépare un petit-déjeuner, ou qu'il fasse une promenade, selon ce qu'il sait. Ou ce que l'on croit savoir. Ainsi, il m'a toujours semblé que ce que l'on sait, ou ce que l'on croit savoir, constitue une sorte de réseau avec tout ce que l'on fait

⁵⁰⁶ Concernant Bob Watts, Brecht dit : « Quand j'ai vu son travail un jour au Douglass College j'ai pensé Wow Ouai ! Donc j'ai en quelque sorte été le chercher. J'avais une expo sur quelques-uns de mes trucs au Nouveau Brunswick, alors j'ai voulu faire un effort spécial, premièrement pour le rencontrer, deuxièmement pour voir un peu plus son travail, et troisièmement pour lui montrer mes travaux de façon égotique. » BRECHT (George), PAGE (Robin), *An Interview between George Brecht and Robin Page for Carla Liss (Who fell asleep, dans MARTIN (Henry), An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 101, nous traduisons

⁵⁰⁷ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p.44

d'autre. Et si l'on change ce que l'on sait, que ce soit consciemment ou par intuition, les actes se modifient⁵⁰⁸.

George Brecht n'a pas de projet social ou d'envie de modifier la société, alors que la transdisciplinarité est un « projet de civilisation » selon les mots de Nicolescu. Ainsi, sur ce point, les visions divergent. Étant un travail artistique, le projet de George Brecht ne souhaite pas changer la société ou le monde dans lequel il vit. Il se concentre sur le travail de perception de la réalité, alors que le projet transdisciplinaire est beaucoup plus large sous la plume de Nicolescu. Pourtant, au vu des rapprochements précédents, le travail de George Brecht reste intéressant pour la pensée transdisciplinaire, et cette grille d'analyse semble adéquate pour parler des œuvres de l'artiste, bien qu'elles en soient une variation dénuée de projet social. Si l'œuvre de Brecht peut amener un changement d'attitude sociale, il se passe à l'intérieur de la personne qui en fait l'expérience.

II.2.2.B) Vision de la transmission et de l'université chez Brecht

George Brecht disait à Irmeline Lebeer qu'il n'avait rien à dire, rien à transmettre. Il y a chez lui un évitement du rapport à l'enseignement. Nous savons par ses cahiers de notes⁵⁰⁹ qu'il a effectivement envisagé de donner des cours. Lorsque l'on tente de savoir s'il a effectivement enseigné, aucune trace ne semble réellement indiquer si cela est vrai ou pas, et même les notes rajoutées par les proches (collectionneurs ou artistes) de Brecht ne permettent pas de savoir. Nous souhaiterions ici présenter un peu le programme des cours qu'il a voulu donner, que cela ait été actualisé ou pas.

Dans son quatrième cahier publié⁵¹⁰, il fait le plan d'une introduction à l'art moderne pour une conférence à la Rutgers University qu'il a effectivement donnée. Il l'introduit par son approche artistique plus générale, c'est-à-dire plutôt parler des attitudes et des points de vue des artistes que d'analyser leur œuvre. Il part de Cézanne pour aller jusqu'à Pollock, et interroger ensuite la photographie, les films, la musique du vingtième siècle et la danse. Il passe par tous les grands mouvements de ce qui a été appelé l'avant-garde : les impressionnistes, les expressionnistes, les cubistes, les futuristes, Kandinsky et Mondrian (« Un art des relations déterminées »), et l'expressionnisme abstrait (« un art de la nécessité interne »).

⁵⁰⁸ Ibid., p. 24

⁵⁰⁹ BRECHT (George), *Notebooks I-VII* (écrits entre Juin 1958 et Septembre 1962), Cologne, Walter König Verlag, de 1991 à 2005

⁵¹⁰ BRECHT (George), *Notebook IV* (écrit de septembre 1959 à mars 1960), Cologne, Walter König Verlag, 1997, pp. 167, 175, et 177

Au-delà de cette conférence, il fait différents plans pour ce qui pourrait être des cours. Un premier qui pourrait être un cours sur « La vie des formes en Art »⁵¹¹. Il y dresse une liste de références à Malraux, Herbert Read, Dewey, Suzanne Langer, Croce, Focillon (tous les tenants de la *Gestalt-Théorie*, leurs sources et continuateurs) avec de très courtes explications. Puis un cours sur les Révolutions qui ont attaqué ce qu'il dénomme comme P. P. C.⁵¹² (nous postulerons qu'il s'agit du principe de philosophie cartésienne⁵¹³).

Dans son cinquième cahier, il fait un plan pour un cours sur les recoupements entre l'art et la vision du monde moderne : étude de la relativité, de la psychologie, de la physique quantique et de la pensée orientale ; des idées de discussions autour de thèmes précis : *Idées et images de l'art moderne*, ou bien *l'art moderne et les artistes*, qui concernaient la relation du travail d'art avec la vie et le point de vue des artistes, et enfin *les aspects modernes de l'art*, sur la recherche de similarités et de différences entre les arts dans les changements de contextes depuis les années 50 ; puis des visites dans des musées ; une introduction à la musique du vingtième siècle ; et finalement, une discussion de groupe sur les différents courants de l'art à cette époque en relation avec la propre expérience du participant des travaux artistiques et d'autres disciplines : science, langage, religion, mythe⁵¹⁴.

Dans le sixième cahier, des pages portent le titre : *Art and Meta-art, An Essay on Teaching* (nda : L'art et le méta-art, un essai sur l'enseignement)⁵¹⁵, et semblent avoir été créées pour faire le brouillon d'un essai littéraire ou une conférence sur l'enseignement. Cependant, nulle trace d'interventions ou de publications de Brecht sur ce domaine. Ces pages parlent de la relation de l'artiste à sa critique et à son enseignement. Pour lui, l'un comme l'autre n'ont d'utilité que dans ce qu'ils relatent. Il se pose donc la question de ce qu'ils peuvent encore relayer et quelle est leur intérêt dans un monde où les événements de la rue sont devenus part entière de l'expérience des artistes. Il fait ensuite une liste de cours plus formels concernant Cassirer, ainsi qu'un essai de

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 175, ce nom fait référence au livre de FOCILLON (Henri), *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943. 7^e édition, 1981, pp. 1-100. Si l'on peut citer le texte : « La nature elle aussi crée des formes, elle imprime dans les objets dont elle est faite et aux forces dont elle les anime des figures et des symétries, si bien que l'on s'est complu quelquefois à voir en elle l'œuvre d'un Dieu artiste, d'un Hermès caché, inventeur des combinaisons. Les ondes les plus ténues et les plus rapides ont une forme. La vie organique dessine des spires, des orbes, des méandres, des étoiles. Si je veux l'étudier, c'est par la forme et par le nombre que je la saisis. », p. 7. Le rapport avec les écrits de Brecht est ici frappant.

⁵¹² *Ibid.*, p. 177

⁵¹³ Voir DESCARTES (René), *Les Principes de la philosophie*, écrit en 1644, Traduction française de l'abbé Picot, 1647. Ce texte est un des premiers à mettre en avant le besoin du doute, aujourd'hui antithèse dans la recherche de vérité conduite par la science et la philosophie, mais ce doute de la raison permet aussi de ramener aux vérités spirituelles et la foi. Ce doute permet à l'homme de se débarrasser de ses préjugés et ainsi d'amorcer un chemin plus direct vers Dieu.

⁵¹⁴ BRECHT (George), *Notebook V* (écrit de mars à novembre 1960), Cologne, Walter König Verlag, 1997, pp. 198 – 201

⁵¹⁵ BRECHT (George), *Notebook VI* (écrit de mars à juin 1961), Cologne, Walter König Verlag, 2005, pp. 99 – 103

« *problem courses* », qui utilisent des situations ou des éléments (objets qui bougent, des feux d'artifices, des allumettes) qui se comportent comme des problèmes en mathématique. Il parle aussi de cours sur la philosophie extrême-orientale, sur les théories de l'art, de l'histoire de l'art, des langues étrangères, des religions comparées et, enfin, de la physique et des mathématiques. Cependant, les pages s'arrêtent là et nous pouvons gager que Brecht a eu cette idée et n'a pas continué.

Mis à part le premier essai, tous ces plans semblaient trop vagues et trop peu développés par la suite pour avoir eu une actualisation effective⁵¹⁶. Sauf peut-être dans le septième cahier, dans lequel le programme est appelé *Ist Class*. Sûrement le seul cours qu'il ait donné. Il dit que celui-ci ne sera seulement que des arrangements à faire par les étudiants. Par exemple, des expérimentations sur le Haïku, des lectures de magazine, créer des blagues, et enfin une lecture d'un livre de Barnett Newman. La suite a dû être difficile à faire réaliser à des élèves puisqu'il propose des exercices de méditation sur un verre d'eau. On comprend effectivement la raison pour laquelle il dit dans ses entretiens que l'enseignement n'a jamais vraiment marché et que ses cours ont été difficiles à donner. Le peu de choses que Brecht a à dire par rapport à ce qu'il pointe de manière irrationnelle dans sa vie et son œuvre, fait qu'il a dû être difficile de motiver les élèves à faire ce genre d'expériences et ceci, même en école d'art. Ce qu'il avait à transmettre, il le transmettait sûrement mieux dans son travail plutôt qu'à travers des mots⁵¹⁷.

Ce que souhaite transmettre Brecht ne passe qu'assez peu par de l'enseignement et lui-même reconnaissait que ce n'était pas son domaine. Ainsi, il diffère largement de la pensée de Nicolescu, pour lequel l'université, en tant qu'étude des universels était un point central. Brecht, lui, n'aimait pas du tout l'université. Il n'a jamais réellement expliqué pourquoi, mais cependant, il le dit très clairement :

Irmeline Lebeer : Tu as fait des études de chimie et tu as aimé ça ?

George Brecht : Oui, j'ai beaucoup aimé. Mais je me suis rendu compte qu'on m'enfonçait dans l'industrie. Que mes études universitaires, quatre années passées pour obtenir le diplôme, étaient destinées à m'adapter au système industriel. J'ai terminé mes études en 1950 et, jusqu'en 1965, j'ai

⁵¹⁶ Il faut ici expliquer un peu notre intuition. Dans les cahiers de Brecht, bien souvent, nous voyons les plans pour des œuvres que nous connaissons puisqu'il les a développées. Cependant, nous voyons aussi des idées de travaux auxquels il a simplement pensés mais qu'il n'a jamais mises en œuvre. Ses cahiers permettent de voir comment certaines idées à la base très vagues sont développées par Brecht par des schémas de plus en plus précis et des concepts de plus en plus pointus qu'il y rattache. Nous avons ici l'intuition qu'il en a été de même avec ses cours : plus leur programme semble précis, plus Brecht a des chances de l'avoir effectivement donné. Et concernant ce dernier plan pour un cours, il fait des références précises à des exercices ou des lectures à donner aux élèves, tout en laissant aux élèves de nombreux espaces pour prendre en main le cours et ménager, à quelqu'un qui semblait aussi socialement mal-à-l'aise que Brecht, des zones dans lesquelles il n'a pas à *diriger* un cours.

⁵¹⁷ BRECHT (George), *Notebook VII* (écrit de juin 1961 à septembre 1962), Cologne, Walter König Verlag, 2005, p. 213

travaillé dans l'industrie. C'était très intéressant, et une très bonne école, mais vraiment... ce n'est pas une manière de passer son temps.

I. L. : Pourquoi es-tu entré dans l'industrie plutôt que de poursuivre dans la recherche à l'université, ou dans l'enseignement ?

G. B. : Parce que j'estime que la vie universitaire est pire que l'industrie.

I. L. : Pourquoi ?

G. B. : Simplement un moyen supplémentaire de se ruiner le cerveau. (Rires.)⁵¹⁸

Pour lui, ni l'apprentissage universitaire ni le travail dans l'industrie n'ont été de très bons moyens de mener les recherches qui l'ont intéressé. Ses travaux ont plus à voir avec une recherche spirituelle ou tout du moins perceptuelle, et ils dépassent l'étude et le raisonnement. Il ne se sent pas plus le besoin d'éduquer les générations futures, contrairement à Nicolescu qui souhaite l'avènement d'un nouveau type d'éducation, car celle-ci « se trouve au centre de notre devenir. L'avenir est structuré par l'éducation qui est dispensée dans le présent, ici et maintenant⁵¹⁹. » Brecht semble suivre une voie quasi-ascétique, une voie infiniment personnelle.

Brecht délègue plutôt cette fonction de l'apprentissage à Fluxus et à ses objets éducatifs. La volonté des jeux Fluxus était bien plus sociale. Grâce à Hannah Higgins, nous savons que les jeux Fluxus avaient une dimension pédagogique très importante et qu'ils ressemblaient aux jeux de Winnicott (des outils de développement de tiers-zones entre soi et le monde), ou bien aux outils pédagogiques et démocratiques que Dewey voyait comme fonction de l'art. Les expériences d'apprentissage menées par ce dernier, dans le *Lab School* de Chicago, et ses kits d'apprentissage sont très proches des *Fluxkits*. Le but de Fluxus était similaire, en termes d'apprentissage, à la transdisciplinarité et à sa pédagogie. Ces artistes s'apparentent largement à l'acquisition de connaissance qui s'appuie entièrement sur le rapport Delors : « Le rapport Delors met avec force l'accent sur les quatre piliers d'un nouveau type d'éducation : apprendre à connaître, apprendre à faire, apprendre à vivre ensemble et apprendre à être⁵²⁰. » Les Fluxkits mêlent toutes ces caractéristiques dans un seul objet unifié et quotidien.

⁵¹⁸ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 25

⁵¹⁹ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxxxii

⁵²⁰ Ibid.

L'aspect pédagogique de la pensée de Nicolescu n'est pas le point essentiel de ce projet. Cet aspect n'est important que pour l'avènement de la transdisciplinarité dans l'enseignement, qui permettrait effectivement de ne plus créer des spécialistes aveugles comme tend à le faire la pédagogie aujourd'hui. Cependant, ce n'est pas obligatoire pour déclarer des travaux comme relevant d'un paradigme transdisciplinaire. Un chercheur peut être transdisciplinaire sans transmettre ce savoir. Le cadre transdisciplinaire semble garder toute sa cohérence lorsqu'on analyse un travail de recherche, et même s'il ne débouche pas sur une pédagogie universitaire. L'enseignement n'est qu'une façon pour Nicolescu de faire rentrer un paradigme nouveau le plus rapidement possible dans les *habitus* mentaux des personnes d'une société. Ainsi, bien que l'approche pédagogique transdisciplinaire soit absente des œuvres et des paroles de Brecht, son œuvre semble toujours relever d'une forme de recherche transdisciplinaire appliquée en art, mais n'ayant aucune velléité de transmission.

II.2.3) Orientation vers l'inconnu

II.2.3.A) La vision de la nature : *Chance Imagery* et autres textes

En ce sens, le travail de George Brecht amène pourtant une modification de nos façons de voir le monde. D'autant plus qu'il ne le cherche pas. Lorsque nous expérimentons ses œuvres, l'idée que l'on se faisait de la nature semble être remise en cause. Le texte qu'il écrit juste avant sa rencontre avec Cage et Fluxus énonce clairement que les images construites par l'être humain comme art n'ont pas plus de valeurs que celles générées au hasard par la nature.

Je voudrais introduire ici le terme général "Imagerie du hasard" pour l'appliquer à notre formation d'images résultants du hasard, partout où elles apparaissent dans la nature. (...) L'une des raisons qui le poussent à faire cela est de placer les images du hasard du peintre, du musicien, du poète, du danseur dans la même catégorie conceptuelle que les images naturelles du hasard (la configuration des herbes de la prairie, la disposition des pierres au fond d'un ruisseau), et de s'éloigner de l'idée qu'un artiste fait quelque chose de "spécial" et par-delà le monde des choses ordinaires. (...)

Cela autorise "l'art" à signifier quelque chose de *construit*, à partir d'un point de départ de notions préconçues, avec le corollaire que lorsque l'art approche les images du hasard, l'artiste entre dans une unité totale avec la nature. (...)

Quand un artiste atteint cette unité essentielle avec tout ce qui appartient à la nature, tout ce qu'il crée illumine la nature aussi bien que lui-même⁵²¹.

Tout le but de l'*Imagerie du hasard* n'est que de questionner notre vision de la nature dans l'art et comment la culture répond à la nature en essayant de l'imiter dans son fonctionnement par le biais du hasard. L'artiste ne fait pas quelque chose de spécial. Il construit un art en approchant les images générées par la nature sans aide extérieur. En atteignant cette unité par le biais du hasard, l'artiste peut faire des images aussi incroyables que ce que réalise la nature. Cependant, derrière cette première couche, Brecht affirme aussi une volonté de liberté et de non-limitation des formes artistiques à partir de cet appel aux formes naturelles :

La science nous dit que l'univers est tel que nous le concevons (car la conception est seulement en partie consciente). Le réceptacle des formes accessibles à l'artiste devient ainsi non déterminé, et en fin de compte comprend toute la nature, car la reconnaissance de la forme significative ne devient limitée que par la personnalité de l'observateur⁵²².

⁵²¹ BRECHT (George), *L'Imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, pp. 94 – 95

⁵²² *Ibid.*, pp. 113 – 114

Lorsqu'il dit que la nature est telle que nous la concevons, il se crée un parallèle avec celle de Nicolescu qui dit : « *La Nature nous apparaît plutôt comme un pré-texte : le livre de la Nature est donc non pas à lire, mais à écrire*⁵²³. » L'œuvre de Brecht semble donc incroyablement transdisciplinaire, en ce sens qu'elle réussit le tour de force de créer des événements dans le continuum espace-temps qui ne sont pas des représentations de la nature, mais plutôt des doubles des événements naturels, comme pour pointer que cette nature, l'univers qui nous entoure est tel que nous le concevons, tel que nous l'écrivons par le ressenti que nous en avons.

Nous ne reprendrons pas ici la généalogie des visions de la nature que fait Nicolescu. Nous avons vu que Brecht connaissait assez bien les dernières avancées de la science et la philosophie sur la façon dont on représentait la nature pour ne relever ni d'une nature magique (« la Nature ne peut être conçue en dehors de ses relations avec l'homme. Tout est signe, trace, signature, symbole. La science, dans l'acception moderne de ce mot, est inutile⁵²⁴ »), ni d'une Nature mécaniste qui « conçoit la Nature non pas comme un organisme mais comme une machine, qu'il suffit de démonter pièce par pièce pour la posséder entièrement⁵²⁵. » Dans sa connaissance des paradigmes scientifiques, Brecht marque une frontière entre nature et culture, sans voir pour autant l'homme comme un être supérieur qui devrait appréhender toute la machinerie de la nature. Il ne se propose que de créer une « production complexe d'une personnalité se situant en continuité avec toute la Nature⁵²⁶ ». Ainsi, dans l'approche de Brecht, il n'y a ni continuité synthétique entre nature et culture, ni disjonction de l'un qui inféoderait l'autre, mais simplement, il existe un continuum entre les deux qui permet à l'être humain et à l'artiste de structurer cette expérience.

Cela rend les œuvres de Brecht sur le hasard, ainsi que la plupart de ses *events*, extrêmement libres et vivants, proches de ce que décrit Nicolescu comme la vision de la nature transdisciplinaire :

La Nature transdisciplinaire a une structure ternaire (Nature objective, Nature subjective, trans-Nature), qui définit la *Nature vivante*. Cette Nature est vivante car la vie y est présente dans tous ses degrés et son étude demande l'intégration d'une *expérience vécue*. (...) La définition de la Nature que je propose ne signifie ni un retour à la pensée magique, ni un retour à la pensée mécaniste, car elle repose sur la double affirmation : 1) l'être humain peut étudier la Nature par la science ; 2) la Nature ne peut pas être conçue en dehors de sa relation à l'être humain⁵²⁷.

⁵²³ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. xl

⁵²⁴ *Ibid.*, p. xxxvi

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ BRECHT (George), KAPROW (allan), WATTS (Robert), *Projet en Dimensions multiples* (écrit en 1958), traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 126

⁵²⁷ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. xxxix

En demandant que l'étude de la nature intègre l'expérience vécue, la pensée transdisciplinaire se rapproche de nombreux intérêts de George Brecht dans son art. L'un comme l'autre demandent la création d'une expérience structurée de la nature qui permette de voir que celle-ci n'est ni une pure structure objective, ni perception subjective seule mais qu'elle a une structure ternaire.

Concernant le rapport de Brecht à l'art et à la nature, son point de vue final dans *l'Imagerie du Hasard* est particulièrement notable :

L'artiste continuera probablement à réaliser des images signifiantes, à la fois parce que quelques-unes de ces images ne se produisent que rarement dans la nature, et du fait d'une libération personnelle émanant d'une telle activité. (...)

Mais il me semble que nous n'atteignons pas le développement infini de l'être humain que nous cherchons, quand nous reconnaissons seulement des images qui sont des objets façonnés. Nous sommes capables de faire mieux que cela⁵²⁸.

Cette façon de reconnaître la nature comme un générateur illimité d'images du hasard et l'art comme une façon de reproduire ces images est tout à fait à-propos. L'artiste et la nature sont dans un continuum l'un avec l'autre, bien que l'étude scientifique de la nature structure aussi l'expérience de celui qui crée. Le futur de l'art et du développement de l'être humain se trouve dans le fait de reconnaître cette imagerie, cet art comme étant partout présent dans notre quotidien et dans la nature. Ne se limiter qu'à l'art bride les potentiels.

Le point de vue de Brecht est très proche de celui que développera Nicolescu trente ans plus tard. Dans leurs recherches, l'un comme l'autre ne souhaitent ni adopter une vision scientifique ni une vision magique de la nature. Tous deux la voient comme un réservoir illimité de formes, de connaissances, et comme un processus qui n'est pas figé, que nous écrivons en même temps que nous le découvrons. Et puisque « nous sommes capable de faire mieux que cela », il semble possible de créer un art qui provienne de la nature et qui nous donne une vision plus claire sur celle-ci en structurant l'expérience. C'est tout le projet de l'art transdisciplinaire.

⁵²⁸ Citation de Shen-Hui, dans BRECHT (George), *L'Imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, pp. 114 – 115

II.2.3.B) Gödel et l'inconnaissable selon Brecht et le bouddhisme

Malgré cette exploration de la nature, George Brecht prévient, dès le début de son livre sur l'art et l'imagerie du hasard que « Knowledge is the source of all mystery⁵²⁹ », c'est-à-dire « le savoir est la source de tous les mystères ».

En reconnaissant aussi que la structure du savoir reste à jamais ouverte, Nicolescu montre que ce qui guide sa recherche est pareillement une fascination pour le mystère, ce qui n'est pas connu et qui reste à découvrir. Pour le physicien, les découvertes mathématiques de Gödel portent à conséquences sur toute notre vision de la nature : « Le théorème de Gödel nous dit qu'un système d'axiomes suffisamment riche conduit inévitablement à des résultats soit indécidables, soit contradictoires. (...) Cela signifie que toute recherche d'une théorie physique complète est illusoire⁵³⁰. » Nicolescu ramène à l'impossibilité de connaître l'univers dans son ensemble. La réinterprétation de Gödel ne fait que démontrer qu'une approche aussi complexe que l'étude de la nature par la modélisation mathématique conduit toujours à des résultats impossibles. Ce mystère incompressible dans l'étude de la nature rejoint, chez Nicolescu, celui des sciences humaines puisque, si l'univers est trop complexe pour l'étudier complètement, comment cela pourrait-il être possible dans le domaine des sciences sociales et humaines ? Le rêve d'une étude et d'une compréhension totale de l'univers comme de l'humain par le savoir est impossible. Il faut faire avec la dimension irréductible de ce mystère.

Brecht applique aussi cette structure gödelienne de la réalité à son travail artistique et considère que la structure de son art est elle-même trop complexe pour qu'on puisse un jour la décrire avec des mots : « Mon art est le résultat d'une exploration profondément personnelle, infiniment complexe et encore essentiellement mystérieuse⁵³¹. » Les traces d'un rapprochement ne sont pas évidentes. Il y a simplement chez Brecht une conscience des limites de ce que sont capables de connaître la science et l'être humain, bien que ces limites ne soient pas tant rappelées pour montrer la structure ouverte du savoir, mais plutôt la dimension inconsciente de notre compréhension du monde.

Ces limites scientifiques plus sa lecture de textes bouddhistes l'amènent à considérer qu'il est impossible d'appréhender complètement le monde de façon rationnelle, mais qu'il existe un état d'esprit, un niveau de perception dans lequel les mots n'ont plus cours mais où l'univers semble prendre sens. Il parle quelque fois, mais à demi-mots de cet aspect étriqué de la science :

⁵²⁹ BRECHT (George), *Chance Imagery*, New York, Something Else Press, 1966, disponible en pdf sur <http://www.ubu.com/historical/brecht/>, p. 4

⁵³⁰ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. xxxiii

⁵³¹ BRECHT (George), KAPROW (Allan), WATTS (Robert), *Projet en Dimensions multiples* (écrit en 1958), traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, collection L'écart absolu, 2002, p. 126

George Brecht : Lorsque j'étais plus jeune, je pensais que la science était le meilleur moyen de savoir ce qu'il fallait croire. Mais par la suite, j'ai découvert combien la science est arbitraire et peu fiable. Mais ça, c'est une longue histoire.

Irmeline Lebeer : Oui. Cependant, j'aimerais en savoir plus. Tu continues de rêver à des laboratoires, à des expériences chimiques et à des tabliers blancs. Cela prouve que le fait d'être un scientifique est une chose très profondément ancrée dans ton esprit.

G. B. : Oui, de tels rêves sont souvent assez désagréables, à-la-Crick. »

I. L. : D'où ma double question : qu'est-ce qui t'a fait choisir la science au départ et quelles sont les raisons pour lesquelles tu l'as quittée après quelques années ?

G. B. : Je crois que j'ai commencé à m'engager dans la science à l'âge de douze ans : j'avais mon propre laboratoire chez moi, j'ai d'ailleurs failli m'arracher quelques doigts en fabriquant de la poudre. À l'époque, la chimie était plutôt magique : comme lorsque l'on mélange deux liquides incolores pour obtenir un précipité rouge vif.

Plus tard, je me suis intéressé à la philosophie de la science grâce à laquelle on semble acquérir des connaissances vérifiables et un savoir auquel on peut faire confiance. Plus tard encore, j'ai découvert bien sûr que cela n'était pas vrai.

I. L. : Qui étaient les philosophes chez lesquels tu espérais trouver un savoir vérifiable ?

G. B. : C'était la pensée scientifique dans son ensemble et la manière dont elle était perçue et vécue, plutôt que des scientifiques particuliers⁵³².

George Brecht commence par considérer la science comme meilleure façon de savoir « ce qu'il fallait croire », puis se détourne de cette voie de recherche pour s'intéresser à l'épistémologie, parce que la science lui semble un ensemble de possibles trop étriqués, trop « à-la-Crick ». Il se rend compte, par la suite, que la philosophie des sciences n'est toujours pas si proche de sa recherche. Il semble que ce moment de remise en cause corresponde à la période de sa double découverte de l'art de Cage et de la pensée spirituelle extrême-orientale, à la fin des années cinquante.

George Brecht ne veut pas vraiment expliquer la raison pour laquelle il trouve que le savoir de la science est trop arbitraire, mais nous trouvons dans ses textes un rapport gödelien face à la science. Il montre bien « combien la science est arbitraire et peu fiable. » Lorsqu'il aborde les découvertes de Heisenberg, cette ouverture et ce mystère de la science font jour chez lui :

Précisément, Heisenberg démontra mathématiquement qu'il était impossible de déterminer simultanément

⁵³² LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Deuxième Entretien*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 24

la position et la vitesse d'un électron. (...)

Les descriptions causales de la physique (et de la philosophie) classique (c'est-à-dire, des énoncés tels que : "Quand A se produit, alors B se produit toujours"), sont donc des idéalizations ou des modèles simplifiés de l'état des choses actuel. Le mieux que nous puissions faire est d'effectuer des comptes rendus avec un degré élevé de probabilité (par exemple, "Quand A se produit alors B se produit dans une certaine proportion de cas"), car nous ne pouvons pas décrire de manière exhaustive la structure causale d'aucun système réel.

Ainsi, puisque nous ne pouvons décrire de manière exhaustive la structure causale d'aucun système réel, il semble impossible de pouvoir un jour créer un modèle complet de l'univers en mathématique ou bien dans tout autre langage relevant de la raison⁵³³.

À partir de son interprétation et surtout de son expérience du principe de Heisenberg, Brecht pointe le fait que « nous ne pouvons décrire de manière exhaustive la structure causale d'aucun système réel ». Brecht montre que les descriptions causales de la science et de la philosophie sont des idéalizations et que, comme le disait Nicolescu, « toute recherche d'une théorie physique complète est illusoire⁵³⁴. » Lorsque Brecht dit : « il semble impossible de pouvoir un jour créer un modèle complet de l'univers en mathématique ou bien dans tout autre langage relevant de la raison⁵³⁵ », sa pensée correspond exactement à l'ouverture et au mystère de la transdisciplinarité.

Tous les deux, même s'ils ne lui donnent pas le même nom, conçoivent assez nettement les limites de la science. Brecht voit la limite du modèle scientifique dans les limites de l'observation de Heisenberg, Nicolescu dans les impossibilités mathématiques de Gödel. Ces limites sont comparables à celle de Nicolas de Cues, que Brecht cite dans *Vicious Circles and infinity*. Cette *Docte ignorance* est aussi celle des limites de ce que l'on peut connaître avec la raison puisque « notre intelligence finie ne peut pas, au moyen de la similitude, comprendre avec précision la vérité des choses⁵³⁶ ». Cette référence à l'évêque de Bressanone ramène encore et toujours à cette limite de la connaissance humaine, celle où commence l'émerveillement du sacré.

⁵³³ BRECHT (George), *L'Imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, pp. 100 – 101

⁵³⁴ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. xxxiii

⁵³⁵ BRECHT (George), *L'Imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, pp. 100 – 101

⁵³⁶ DE CUES (Nicolas), *La Docte ignorance*, 1ère édition 1440, Paris, La Maisnie, P.U.F., 1930, L'exemplaire provient d'un pdf disponible sur http://jm.nicolle.cusa.pagesperso-orange.fr/publicdocti/page_docti.htm, p. 3. Le texte est cité dans BRECHT (George), HUGHES (Patrick), *Vicious Circles and Infinity: A Panoply of Paradoxes* (1ère édition 1975), Middlesex, Penguin Books, 1978, pp. 67 – 69

II.2.3.C) Le sacré transdisciplinaire

La non-résistance de cette zone de transparence absolue est due, tout simplement, aux limitations de notre corps et de nos organes des sens, quels que soient les instruments de mesure qui prolongent ces organes des sens. L'affirmation d'une connaissance humaine infinie (qui exclut toute zone de non-résistance), tout en affirmant la limitation de notre corps et de nos organes des sens, nous semble un tour de passe-passe linguistique. La zone de non-résistance correspond au *sacré*, c'est-à-dire à ce qui ne se soumet à aucune rationalisation⁵³⁷.

Chez Nicolescu, cette limite de nos connaissances est le lieu de ce sacré, où les expériences que nous faisons du monde ne résistent plus à l'image que nous nous en faisons. Nous avons beaucoup vu le rapport qu'entretient Brecht avec la science et la connaissance. En pointant les limites de ces dernières, il fait apparaître l'impossibilité de bâtir une théorie complète. Cette faille laisse place à une expérience qui dépasse les modèles scientifiques et rationnels. Nicolescu l'appelle le sacré, ce que l'on ne peut toucher. Entre les niveaux de perception et les niveaux de réalité existe une zone de non-résistance qui ne peut être décrite, qui dépasse le rationnel. Elle est impossible à atteindre par une quelconque « image » ou « pensée » que ce soit.

Pour Brecht, l'art semble être un moyen d'unir dans un événement du continuum espace-temps les niveaux de réalité de la science qu'il connaît et les niveaux de perception qu'il en a au quotidien. Nous voyons très souvent Brecht ne pas dire, laisser planer un doute ou dire qu'il faut faire l'expérience de ses œuvres hors d'une approche rationnelle. Cela laisse une réelle place à un sacré, à quelque chose d'intouchable dans l'expérience que nous faisons de son travail et du monde. Bien souvent cette vision recoupe ses lectures sur les spirituels extrême-orientaux.

Reprenons une partie de l'entretien qu'il donne à Irmeline Lebeer pour voir en quoi certaines pensées mystiques ont pu le toucher et ont modifié sa vision de ce qui « ne se soumet à aucune rationalisation⁵³⁸ ». Il a principalement développé cela concernant le hasard :

Irmeline Lebeer : Qu'y a-t-il de si mauvais dans l'intention ?

G. B. : Elle donne l'illusion que l'on maîtrise les choses alors qu'on ne le fait pas vraiment.

I. L. : Mais alors, si tu renonces à prendre des décisions toi-même, quelqu'un d'autre le fera à ta place.

G. B. : Non, ce n'est pas ainsi qu'il faut voir les choses. Il faut que tu le vives vraiment pour être en mesure de comprendre. Si tu allais assez loin dans cette idée de te libérer toi-même du contrôle, tu verrais que rien n'est contrôlé. (nda : traduction modifiée par nos soins)

⁵³⁷ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. xxxiii

⁵³⁸ *Ibid.*

I. L.: Tu veux dire : même les gens qui pensent qu'ils prennent des décisions ne maîtrisent pas vraiment la situation ?

G. B. : Bien sûr. C'est une chose que tu pourrais méditer.

Quel est le point ultime auquel tu aboutis lorsque tu analyses une situation que tu crois contrôler.

Essaie.

Où est le point ultime duquel vient le contrôle⁵³⁹ ?

Les enseignements de Suzuki ou du bouddhisme tibétain apparaissent clairement à travers ce que dit Brecht. Lorsqu'il répond « Si tu allais assez loin dans cette idée de te libérer toi-même du contrôle, tu verrais que rien n'est contrôlé », ou bien lorsqu'il dit que l'intention « donne l'illusion que l'on maîtrise les choses alors qu'on ne le fait pas vraiment », cela devient explicite. Suzuki développe une pensée semblable :

La passivité est dès lors identifiable à l'acceptation de l'existence telle qu'elle est. Croire, alors, c'est être et non devenir. "Devenir" implique une insatisfaction de l'existence, un désir de changer, c'est-à-dire mettre en œuvre "ma volonté" contre "Ta volonté" (...) ⁵⁴⁰.

George Brecht, dans son attitude, refuse toute forme de copyright ou de notion d'auteur, en ce sens que pour lui, son art ressort d'une sorte de courant de l'époque bien plus que d'un travail personnel. Il se sent passif, ne veut pas contrôler l'expérience du spectateur. Il ressort de ces positions, une certaine éthique, hautement inspirée de ses lectures spirituelles. Il veut éviter de contrôler l'expérience de celui qui regarde et essayer de s'effacer au maximum en tant que créateur de l'œuvre.

Ben Vautier. : Pourquoi ne mets-tu pas de copyright sur tes travaux ?

George Brecht : ça ne semblerait pas approprié. Le copyright préjuge l'idée de possession. Et je n'ai pas du tout le sentiment de posséder ce que je fais. Par exemple, quand je dis ou j'écris "écoute le téléphone", tout le monde pourrait faire ça.

B.V. : Mais n'as-tu pas néanmoins l'impression que c'est ton idée ?

⁵³⁹ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, pp. 45-47

⁵⁴⁰ SUZUKI (Daisetz Teitaro), *Essais sur le Bouddhisme Zen, Séries I, II, III*, écrits entre 1927 et 1934, Paris, Albin Michel, 2003, p. 746

G.B : Non, puisque les gens le font de toute façon⁵⁴¹.

L'artiste confirme qu'il n'a aucun attachement à la notion d'ego, et l'explique par des raisonnements dignes de ceux du mystique indien Nâgârjuna. Il ne sert à rien de signer ses œuvres, car de toute façon d'autres artistes l'ont déjà fait, le feront et la plupart de ses œuvres sont des événements si quotidiens que tout le monde les fait tous les jours. Il rajoute encore avec Marcel Alocco :

M.A. : Est-ce qu'une des choses intéressante sur une personne, sur un artiste, n'est pas cette sorte de mouvement – son propre développement particulier ? Et est-ce-que le fait de ne pas signer ne détruit pas ce mouvement en ce sens que tous les travaux de tous les artistes interféreront avec les autres et plus personne ne pourra plus suivre leur développement ?

G.B.:Pour moi, cette idée de développement de l'artiste est inutile. Et même peut-être un peu fausse. Il est toujours impossible de décider où le travail d'un artiste ou d'un créateur finit et où le travail de quelqu'un d'autre commence. C'est toujours un point arbitraire, et c'est donc un peu inutile pour moi.

M.A. : Dans ce cas, personne n'est l'auteur de son propre travail. C'est l'époque qui crée ? Ce que fait Ben, d'autres personnes le font au même moment que lui, le fermier et toutes les personnes qui vivent autour de lui ?

G.B. : Oui, si tu affirmes qu'un artiste existe, que Ben existe, ce n'est qu'une affirmation arbitraire. De la même façon que tu dirais, ceci est une table, ceci est une boîte. Comment peux-tu dire où la table se finit et où le sol commence. C'est un jeu arbitraire de dire que Ben est là-bas et non pas ici. Pour parler concrètement, quand est-ce que l'air qui entre dans ta bouche devient l'air de Ben ? Et quand est-ce que la nourriture qu'il mange devient Ben⁵⁴² ?

Puisque l'on ne peut pas savoir réellement ce qui, dans son travail, est dans l'air du temps, l'inspiration d'autres artistes, et ce qui lui est personnel, à quoi sert-il de chercher celui qui l'a fait ? Et puis de toute façon qu'est-ce qui, dans toutes les idées qu'a l'artiste, a rapport avec ce qu'il connaît, avec d'autres artistes, avec le monde qui l'entoure et qu'est-ce qui lui est réellement et seulement personnel ? Les seules réponses possibles seraient des réponses par l'absurde. Ces questions sur comment et d'où viennent les œuvres d'art peuvent rappeler ce que dit des questions ontologiques, le disciple de Nâgârjuna, Aryadeva, continuateur et expasseur de la dialectique négative :

Une chose ne peut naître d'elle-même, car elle tomberait dans l'erreur de la double cause, l'une qui est la

⁵⁴¹ ALOCCO (Marcel), BRECHT (George), VAUTIER (benjamin), *Conversation sur autre chose : une interview avec George Brecht par Ben Vautier et Marcel Alocco, dans MARTIN (Henry), An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 73, nous traduisons

⁵⁴² *Ibid.*, p. 68

naissance en tant que telle, l'autre qui est la raison interne qui l'a fait naître. Et une chose ne peut non plus naître d'une autre, car ce qui n'existe par soi-même ne peut, a fortiori, exister par autrui⁵⁴³.

Brecht semble aussi considérer que ses œuvres n'ont pas de causes premières venant de lui ou d'autres artistes, et qu'elle ne peut donc naître ni par elle-même, ni de lui ou d'une autre personne. En ramenant à « où la table se finit et où le sol commence », l'artiste nous fait réfléchir aux frontières de la création et de la naissance d'un objet artistique. Elles sont généralement bien plus floues que celles qui régissent le copyright ou bien l'histoire de l'art. Une œuvre est déjà quasiment présente dans l'air du temps, l'artiste ne fait que puiser dans l'époque, et actualiser ce qui était virtuellement dans une sorte d'inconscient collectif. Chercher qui ou quoi est la cause d'une œuvre et quelles en sont les conséquences sur l'histoire de l'art est ridicule.

Pour continuer sur l'intérêt du spirituel voire du sacré dans le travail de Brecht, son art s'accorde, dès la première période, avec certaines visions extrême-orientales. Il tente de créer des travaux artistiques qui comprennent aussi des éléments de ces sagesse. En fait, tout ce qui lui permet de développer une « vision du monde » plus claire.

Lorsqu'il utilise les découvertes scientifiques sur l'aléatoire et les tables de nombres, nous voyons bien qu'il les utilise pour s'effacer en partie du travail artistique, faire disparaître l'ego de l'artiste. Loin de n'être qu'un simple recoupement art et science tel qu'on peut le voir dans certaines expositions aujourd'hui, la vision de l'œuvre chez George Brecht, se nourrit d'une compréhension profonde des mécanismes et des épistémès impliqués par les découvertes scientifiques de son époque. Mais en plus, il souhaite raccrocher ces découvertes à une éthique et des philosophies de vie applicables dans le quotidien.

Cela est encore plus visible dans un entretien avec Henry Martin qui lui demande d'explicitier son rapport aux recouvrements entre art et science :

Henry Martin : Une des choses dont les gens parlent le plus en ce moment, c'est la relation entre la science et l'art. Quelle sorte de relation existe ou peut exister, selon toi ? Je demande ça, bien sûr, puisque je sais que tu as été chimiste.

George Brecht : Si tu passes de nombreuses années en science, tu te mets à avoir un état d'esprit particulier, ou tu as un état d'esprit particulier, à partir duquel tu tends à voir le monde dans un sens différent. En art, généralement, tu vois le monde dans un sens différent. Il y a, bien sûr, des artistes qui sont aussi étroits que beaucoup de scientifiques. Pour moi la relation idéale entre art et science était au temps de l'alchimie. En fait, si je devais insister là-dessus, je dirais que la chimie n'a fait que dégénérer

⁵⁴³ ÂRYADEVA, *Shata Shastra, traité des 100 stances*, citation extraite de VIVENZA (Jean-Marc), *Nâgârjuna et la Doctrine de la vacuité* (1ère édition 2001), Paris, Albin Michel, 2009, pp. 125 – 126, que lui-même reprend de R. Grousset qui traduit de l'italien G. Tucci.

depuis les temps de l'alchimie. Aujourd'hui, elle est probablement à son niveau le plus bas. Il n'y a aucune raison pour qu'une personne ne puisse être capable de vivre avec la science et l'art parfaitement mélangé dans sa vie. D'un autre côté, quand j'étais scientifique, plus j'étudiais la physique de la lumière, la théorie quantique, et ainsi de suite, plus je réalisais que plus la science théorique va loin, plus elle est en résonance avec le type d'idées et de point de vue que tu trouves dans la pensée Hindou. Mais, en me basant sur les scientifiques avec lesquels j'ai travaillé, il n'y en a pas beaucoup, voire pas du tout, qui le réalise. D'où le fait qu'ils ne puissent en tirer un bénéfice⁵⁴⁴.

Dans cette vision de George Brecht, l'alchimie est ce tiers-inclus qui permet de mélanger, de lier ensemble la science, l'art, la spiritualité et d'autres formes de cognitions intuitives. Il souhaite vivre et créer avec l'art et la science parfaitement mélangés, trouver un moyen de créer et de ressentir les réalités décrites par la science, tout comme l'alchimie se définit premièrement par sa pratique chimique et permet ensuite de connaître la matière, l'univers et finalement soi-même. Cette vision correspond exactement aux volontés de l'alchimie mystique que décrit Serge Hutin : « Les opérations chimiques décrivaient en réalité les purifications successives de l'être humain dans sa recherche de connaissance illuminatrice⁵⁴⁵. »

Brecht dit aussi que lorsque l'on va assez loin dans la science et les visions du monde qu'elle génère, on retrouve en partie des idées proches des hindous ou des bouddhistes. Il y a donc, dans son œuvre, dépassement de l'intermédia art et science, pour pointer vers une forme de recherche transdisciplinaire qui, comme le livre de Nicolescu, accouple une éthique respectueuse du sacré à une pensée scientifique et aux perceptions qu'elle génère. Brecht lui-même suit une éthique spirituelle d'effacement de son égo dans son art. Il apparaît chez Brecht une nécessité de suivre une éthique quasi-ascétique lorsqu'on cherche à connaître et à représenter l'univers. Pour l'artiste, l'un semble aller avec l'autre.

Même si Brecht cite beaucoup les mystiques et les philosophes bouddhistes, il connaît très bien Nicolas de Cues et Giordano Bruno. L'artiste semble se placer aussi sur un terrain de rencontre entre expérience et connaissance du monde, dans une zone qui correspond au sacré transdisciplinaire. De plus, il utilise dans sa pratique artistique de nombreuses bribes philosophiques et éthiques tirées des visions sacrées des traditions du monde entier. Il ne semble pas avoir d'intérêt pour une seule religion en particulier. Cela le rapproche du sacré et du transreligieux de Nicolescu :

Le sacré apparaît comme la source ultime de nos valeurs. Il est l'espace d'unité entre le temps et le non-temps, le causal et l'acausal.

⁵⁴⁴ BRECHT (George), MARTIN (Henry), *An Interview with George Brecht by Henry Martin, dans* MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 82, nous traduisons

⁵⁴⁵ HUTIN (Serge), *L'Alchimie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 95

Il y a unité ouverte du questionnement dans la multiplicité des réponses, car le sacré est la question.

Les différentes religions, ainsi que les courants agnostiques et athées se définissent, d'une manière ou d'une autre, par rapport à la question du sacré. Le sacré, en tant qu'expérience, est la source d'une attitude transreligieuse. La transdisciplinarité n'est ni religieuse ni areligieuse : elle est transreligieuse⁵⁴⁶.

Lorsque Nicolescu parle d'unité ouverte du questionnement et de multiplicité des réponses, nous sommes exactement dans le laisser-faire ou laisser-être de George Brecht, lorsqu'il dit qu'il n'a rien à enseigner. Si l'on peut ressentir dans ses œuvres certaine présence de ce que Nicolescu appelle le sacré, c'est parce qu'elles se situent à cet endroit de rencontre entre perception et réalité, mais aussi que nombre de ses inspirations ont à voir avec le laisser-être et la non-intentionnalité. Il n'aborde que très peu la question de la religion et traite ses lectures sur la mystique comme des philosophies éthiques, dans son plein sens de manière d'être. Malgré cela, il semble mener sa vie et son œuvre via des prescriptions transcendantes. Cette attitude face au sacré et aux religions l'amènent à bien souvent taire les mots pour faire ressortir les expériences du monde qui se situent au-delà. Pour comprendre les œuvres de Brecht, il faut faire silence.

II.2.3.D) Le silence sacré comme trans-langage : George Brecht et le silence

Brecht était assez difficile à interviewer. Ce qu'il tentait de pointer se situait au-delà des mots, dans ce que les mystiques bouddhistes appellent *satori* ; ou bien chez Nicolescu, la zone de non-résistance du *sacré*. Ce dernier ne rapproche jamais directement le silence et le sacré, mais l'intuition rapide que nous avons eue dans le chapitre sur le sacré s'éclaire par deux phrases : « L'espace entre les niveaux de perception et les niveaux de Réalité est l'espace de ce silence⁵⁴⁷ », et « Une zone de résistance absolue relie le Sujet et l'Objet, les niveaux de Réalité et les niveaux de perception. (...) Ce qui conviendrait pour désigner cette zone de résistance absolue, c'est le mot "sacré"⁵⁴⁸. » Lorsque Nicolescu montre que l'union de niveaux de réalité et de perception est une zone de silence, que les mots ne peuvent toucher, nous voyons exactement l'illustration des œuvres de Brecht qui unissent différents niveaux de réalité scientifiques et différentes strates d'expérience de la réalité dans un ensemble qu'il ne veut pas analyser. La discrétion de George Brecht, dans ses entretiens, permet de prendre toute la dimension de son refus à la fois de parler de ses œuvres, et de les rendre *signifiantes*.

George Brecht : En 1957, j'ai écrit un essai intitulé "*Projet en dimensions multiples*". Et tout ce qu'il

⁵⁴⁶ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxxix

⁵⁴⁷ NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxvi

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. lxxix

contient semble relever d'une bonne intuition de ce que j'allais faire.

Irmeline Lebeer : Ah oui, tu as raison. Et qui se termine par la phrase "Mon art est infiniment complexe et jamais les mots ne l'attendront."

G. B. : "Le toucheront".

I. L. : Le penses-tu encore ?

G. B. : Je le pense encore.

I. L. : Venant de toi, ça sonne un peu prétentieux, tu ne trouves pas (...) ?

G. B. : C'était une critique du langage, des limites du langage et non une glorification du travail.

I. L. : Mais tu cernes très bien ton travail aujourd'hui, en utilisant le langage, n'est-ce pas ?

G. B. : Non. Il vaut mieux faire appel à l'intuition. Quoi que l'on dise ou que l'on pense (quand on pense, on utilise aussi des mots, on pense en termes de langage), on passe à côté de l'expérience. À côté de l'essentiel.

I. L. : Parce que le langage est trop unidimensionnel ?

G. B. : Le langage impose des dimensions à quelque chose qui n'a pas besoin de dimensions⁵⁴⁹.

Le travail de Brecht se situe au-delà même des dimensions rationnelles du langage, de la pensée et impose un silence, de taire les mots pour retrouver une vision intuitive. Faire taire le rationnel pour être dans l'expérience perceptuelle immédiate.

Cette notion de silence qui permet de voir hors de toutes dimensions est aussi, pour Brecht, une façon ne pas chercher à « communiquer » quelque chose et ne pas imposer une pensée aux personnes qui voudraient en faire l'expérience. Même si les remarques de Brecht peuvent sembler prétentieuses à Irmeline Lebeer, c'est toujours une position de laisser-faire, une façon de se mettre en recul qui est en jeu dans ses œuvres.

Marcel Alocco : Y-a-t-il quelque chose que tu aimerais communiquer au plus grand nombre de personnes possible ?

George Brecht : Non... Non (...)

Ben Vautier : Pourquoi ne pas signer et dater ton travail ?

⁵⁴⁹ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 49

G.B. : Ce n'est pas nécessaire. Quel bien peut faire une date ? On a déjà compris ton travail, pour quelle raison ont-ils besoin de ton nom ? Parfois je signe quand j'ai envie, mais c'est un peu ironique. (rires) (...)

B.V. : Où as-tu été chercher tes idées ? Comment te sont-elles venues ?

G.B. : Elles me sont juste apparues, sans motif, sans aucune raison, sans logique, un peu comme ce morceau de papier en train de bouger⁵⁵⁰.

Brecht ne date pas et ne signe pas certains travaux, comme pour montrer que ses travaux préexistent à la réalisation de l'œuvre. Ils sont comme des potentiels déjà présents dans l'ère du temps qu'il n'a fait qu'actualiser. Ce dépassement des mots et de la logique semble pouvoir amener à ce qui relie les gens sans les enfermer. Le silence est une transgression des différences culturelles, qui lui permet de laisser de l'espace, de laisser les gens être tels qu'ils le souhaitent, comme le fait Nicolescu dans sa théorisation du transculturel :

Le transculturel montre que les êtres humains sont aussi les mêmes du point de vue spirituel, au-delà de l'immense différence entre les cultures. Le transculturel se traduit par la lecture simultanée de nos niveaux de silence, à travers la multitude des cultures⁵⁵¹.

Le silence du sacré transdisciplinaire semble bien présent chez George Brecht, en ce sens que par le peu de paroles, par le refus de conceptualiser ses idées et ses travaux, il pointe l'existence de zones au-delà des mots, de la raison et des différences culturelles. Pour Irmeline Lebeer ce silence est le point central de son travail :

Irmeline Lebeer : Si l'on devait résumer ce long discours, on pourrait dire que toute ta pensée tourne autour du silence.

George Brecht : La roue a trente rayons, mais c'est le vide central qui lui donne sa valeur, n'est-ce pas ?

I. L. : Et pour exprimer ce silence, il faudrait pouvoir se passer des mots.

G. B. : Oui. Que ce soit Lao Tseu ou Tchouang Tseu ou Maître Eckhard, ils essayent tous de parler du rien en se servant des mots ; de temps en temps, ils approchent près du zéro. Mais c'est à toi d'en faire l'expérience.

I. L. : Et toi, ça ne te pose pas de problèmes ?

G. B. : Non, ce que je fais est silencieux de toute manière. Il est évident pour moi que tout ça vient du silence (geste circulaire), tout ce qui se passe, ce pavé, par exemple, vient du vide, et tout bruit, tout son

⁵⁵⁰ ALOCCO (Marcel), BRECHT (George), VAUTIER (benjamin), *Conversation sur autre chose : une interview avec George Brecht par Ben Vautier et Marcel Alocco, dans MARTIN (Henry), An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, pp. 68 – 69, nous traduisons

⁵⁵¹ NICOLESCU (Basarab), *La Transdisciplinarité: Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. lxvi

vient du silence.

(Claque des doigts)

Tu piges ?

(Rires.)

C'est évident⁵⁵² !

Brecht dit clairement que son travail est silencieux. Tout est fait avec le minimum de moyens et avec les objets les plus quotidiens. Il cite les penseurs spirituels orientaux et européens pour appuyer le fait que ses travaux doivent nous parler du vide, de ce manque de mots, dont il faut faire l'expérience soi-même. Il montre avec des gestes circulaires ou bien des claquements de doigts ce qu'il y a à « piger ». Cela ne s'explique pas, et son travail non plus, il faut simplement en faire l'expérience et, peut-être, l'œuvre pourra nous toucher inconsciemment. Comme un *Satori*, elle pourra nous provoquer une réalisation immédiate, une mise en connexion d'un complexe d'idées qu'il est difficile de décrire.

Ce rapport au vide et au silence amène Irmeline Lebeer à le questionner sur le peu de moyens que demandent ses œuvres :

I. L. : Tu n'as jamais eu envie de ne plus rien faire du tout ?

G. B. : Moi ou toi ?

Non, pourquoi ?

I. L. : Simple question. Il me semble qu'on a déjà eu des discussions de cet ordre... Je me trompe peut-être.

G. B. : Une différence entre Cage et moi, c'est qu'il en fait beaucoup, et moi j'en fais aussi peu que possible. J'en fais aussi *peu* que possible.

I. L. : Pourquoi ?

G.B. : Parce que tout sera accompli de toute manière.

I. L. : Pourquoi le faire alors ?

G. B. : (Re-claquement de doigts.)

⁵⁵² LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 52

Il n'y a pas de pourquoi !

Pourquoi est une mauvaise question.

Tu ne poses pas la bonne question.

I. L. : Explique-moi alors comment tu as eu cette intuition qu'en désignant le vide au centre tu te situais là où les choses sont en état de naissance, et qu'en abandonnant l'idée de contrôle et d'ambition autobiographique, non seulement tu ménageais tes forces, mais tu donnais à ton travail une puissance plus grande que si tu avais essayé d'attraper le tout avec un grand T.

G. B. : Il faut "imiter la nature dans sa manière d'opérer" : un arbre ne doit pas essayer d'être un arbre, un oiseau ne pense pas qu'il est un oiseau. Il faut laisser ouvert⁵⁵³.

Il dit directement que ce silence et ce fait d'approcher une zone au-delà du verbe peut être guidée par les mots, mais il y a un temps où il faut en faire l'expérience par soi-même. L'idée encore plus perçante qu'il développe c'est de faire cohabiter ce quelque chose et ce rien, lorsqu'il faut faire aussi *peu* que possible. Voilà exactement le travail de Brecht : dire aussi peu que possible pour donner plus de crédit à la rencontre avec l'œuvre. Ce n'est pas rien dire du tout et refuser tout contact, ce qui serait une nouvelle idéologie, c'est simplement utiliser les mots *le moins possible*, pour laisser la place à l'expérience de chacun.

Irmeline Lebeer lui demande comment il est arrivé à l'intuition du vide, et cela est tout à fait pertinent, puisque Brecht a été amené vers ce chemin grâce à toutes les lectures et toutes les connaissances qu'il a acquises. Ce n'est pas le vide qui lui a indiqué le centre de la roue, mais aussi la structure en métal. Et c'est en cela qu'il en fait aussi *peu* que possible. Il ne peut pas se passer de se raccrocher à des connaissances pour indiquer son chemin ; tout comme les bouddhistes, bien qu'ils privilégient l'expérience quotidienne, lisent aussi de nombreux *sutras* pour les guider. Il en est de même avec Brecht. Son personnage public fait des boutades pour ne pas indiquer que son *très peu de paroles* et son *très peu de travail* proviennent d'un beaucoup connaissances emmagasinées et de beaucoup de travail expérimental en amont. Il ne souhaite simplement pas en parler trop et s'y attacher, car le but pour lui c'est d'aller vers le moins et vers le vide.

De plus, il décrit son idée sur le vide par des gestes circulaires ou des claquements de doigts plus que par des mots. Il semble que cette attitude se retrouve chez de nombreux spirituels dans la façon dont ils ponctuent leurs phrases par des gestes ou des actes qui dépassent la simple dialectique. Ils disent par cela, tout comme Brecht demande à Irmeline Lebeer si elle pige en claquant des doigts,

⁵⁵³ Ibid.

si le réel peut nous toucher comme un son claque dans nos oreilles de façon concrète⁵⁵⁴, d'une façon qui va au-delà du sens rationnel.

Bien qu'ils aient des buts différents (projet de société pour Nicolescu, exploration infiniment personnelle de l'expérience pour Brecht), tous deux semblent concevoir qu'il existe des zones de non-résistance qui dépassent le simple accord entre la perception et la réalité. Cependant, pour atteindre ces zones sacrées, il faut faire taire les mots et la pensée. Dans ce silence, se trouve aussi une capacité infinie à aller vers l'autre et à mettre son ego de côté pour retrouver le miroir de l'autre, c'est-à-dire ce qui dépasse les cultures, les religions, les différences.

Concernant la vision transdisciplinaire du silence chez Brecht, de ses niveaux de perception et de réalité, Henry Martin semble résumer tout cela :

Le contenu discursif du travail de George Brecht est très très fin, ce qui veut dire qu'il y a peu de prises par lesquelles on peut attraper ses significations, quelques pistes très nettement balisées le long desquels ses significations peuvent être approchées. Le travail demande que nous le comprenions instantanément, que nous nous déplaçons directement et sans retard au cœur de la matière, et le charme du cercle dans lequel cela nous entraîne a beaucoup à voir avec notre capacité à faire silence⁵⁵⁵.

Lorsque Martin dit qu'il y a des prises très balisées par lesquelles on peut approcher des significations dans l'œuvre de Brecht, nous pensons aux grandes références que fait l'artiste à la science ou au bouddhisme. Cependant, le travail demande à être appréhendé autrement et, pour cela, il faut faire taire notre capacité d'analyse.

Le silence est l'une des choses auquel Brecht donne la plus grande valeur, et il a même donné à quelques occasions son silence dans le but d'en parler. (...) De nombreux commentateurs, ont senti l'importance de la ligne de démarcation que dessine le travail entre silence et discussion et ont ainsi souvent choisi de laisser la détermination des limites du silence et de l'exégèse à l'artiste ; plutôt qu'écrire sur Brecht, de nombreux écrivains ont préféré l'interviewer. Un tel tact, cependant, évite de prendre pleinement conscience de la façon dont le travail impose le silence⁵⁵⁶.

⁵⁵⁴ Personnellement, cette façon de faire m'avait particulièrement touché dans un documentaire produit par Jennifer Fox, appelé *Ma réincarnation*, sorti en 2011. Celui-ci concernait Namkhai Norbu et sa relation avec son fils Khyentse Yeshe Namkhai, qui n'accepte pas sa reconnaissance en tant que *tulku*, réincarnation d'un grand maître spirituel. Durant une scène, Namkhai Norbu parle de la mort et des différences de croyances entre les religions sur ce qu'est l'au-delà, et semble quasiment ponctuer ses phrases en frappant de la main sur la table. La caméra finit par zoomer dessus. Je ne pourrais pas dire pour quelles raisons, mais il me semble que ce geste ne relevait pas que d'un geste nerveux quant au fait de parler de la mort. Ce geste semble être là pour ponctuer ses mots par quelque chose qui les dépasse. Comme pour nous faire vivre cette limite qu'est la mort (le son sec de la main qui frappe), et comment tout continue quand même ensuite (la résonance de ce son dans la salle).

⁵⁵⁵ MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, pp. 28 – 30, nous traduisons

⁵⁵⁶ *Ibid.*

L'ami de Brecht critique le refus d'écrire, ce fait de lui avoir toujours laissé la parole, comme une façon d'éviter de prendre pleinement conscience de la façon dont le silence illumine ses œuvres. Il ne faut pas chercher à découvrir des concepts chez Brecht mais chercher la structure globale qu'ils mettent en lumière, la façon dont ils répondent à l'expérience quotidienne que nous faisons de l'univers. Finalement, Martin dit clairement que ces travaux indiquent des niveaux de conscience, ou pour reprendre notre terminologie, des niveaux de perception, qui viennent avant ou après le verbe, pour lesquels le silence parle plus que les mots. C'est vers cette transmission sans mots que nous réoriente Martin dans la compréhension des œuvres de Brecht et elle nous semble tout à fait en adéquation avec la vision du sacré que l'on retrouve chez Nicolae.

II.2.4) Visions artistiques transdisciplinaires ?

Ici, nos deux chapitres vont pouvoir commencer à se recouper. Nous avons montré au chapitre précédent que si l'art étiqueté comme transdisciplinaire avait déçu nos attentes, la théorisation d'un art outredisciplinaire n'avait pas non plus semblé décrire le paradigme qui nous intéresse ici. Étant donné le gouffre qu'ont créé les avancées scientifiques et philosophiques du vingtième siècle et leurs niveaux de représentation nouveaux, l'art transdisciplinaire prôné par Nicolescu et Berger ne semblait pas pouvoir engendrer des niveaux de perception nouveaux. Cet art restait cantonné à la représentation scientifique de ces niveaux de réalité, mais l'expérience perceptuelle en était absente.

Par l'introduction de la notion de paradigme artistique, nous avons vu que depuis le début du vingtième siècle, les découvertes scientifiques et artistiques semblaient avoir des dynamiques tout à fait comparables, c'est-à-dire une succession de représentations globales du monde qui changent de façon assez violente durant une période révolutionnaire à laquelle succède une période plus calme dans lequel le paradigme se développe. George Brecht a d'ailleurs permis de voir qu'il existait un paradigme duchampien qui, à travers le dépassement de la figuration dans le tableau, avait amené à créer des formes intermédiées. Mais ce paradigme Duchampien semblait pouvoir être dépassé. La révolution esthétique amenée par l'œuvre transdisciplinaire de Brecht semble se rapprocher de ce qu'il appelle le paradigme post-duchampien.

II.2.4.A) Brecht et le dépassement du paradigme Duchampien

George Brecht sent qu'il y a un art qui va au-delà du paradigme duchampien, mais il ne peut réellement le décrire. Nous souhaiterions montrer que ses œuvres et sa pensée le dépasse et incarnent ce paradigme qu'il appelle post-duchampien. Commençons par étudier les différences entre ces deux artistes.

Le premier et véritable changement est que Duchamp prend un objet de la vie quotidienne et le place sur un socle, c'est-à-dire dans un contexte artistique. George Brecht souhaite que ses objets puissent être utilisés, ou bien que ses *events* soient performés par tout le monde et pas seulement par les personnes faisant partie du monde de l'art. Ben Vautier résume très bien tout cela :

Ben Vautier : Je pense qu'un des choses qui te caractérise, c'est l'événement et l'arrangement des événements. Par exemple, boire un verre d'eau. Marcel Duchamp a exposé l'objet. Toi, tu places l'accent sur l'utilisation de l'objet. Est-ce exact ?

George Brecht: Avant, dans les galeries, je ne montrais que des chaises. Je prends une chaise et la mets simplement dans une galerie. La différence entre une chaise de Duchamp et une de mes chaises pourrait être que la chaise de Duchamp se trouve sur un piédestal et la mienne peut encore être utilisée. Avec moi, c'est explicite. Il est possible de s'asseoir⁵⁵⁷.

Brecht creuse sa relation à Duchamp dans un entretien avec Michael Nyman, en montrant comment la façon de voir de l'artiste Dada perpétuait encore une certaine dichotomie art/vie, et que le fait de s'y référer sans cesse ramène à cette fracture, alors que ses objets artistiques préfèrent essayer de brouiller cette frontière.

Michael Nyman : (...) Bien que tu parles des différentes façons d'interpréter la "signification" du fait de poser un vase de fleurs sur un piano, quand tu as écrit la carte, tu ne voyais pas en elle toutes ces interprétations possibles.

George Brecht : Non, dans aucun sens particulier.

M. N. : C'était juste un fait ... que tu as remarqué.

G. B. : Je ne sais pas si je l'ai fait dans ce cas particulier, je ne sais pas si j'avais vu quelqu'un faire ça ou si ça m'était juste venu à l'esprit⁵⁵⁸.

Nyman commence à demander à l'artiste si son *Piano Piece*⁵⁵⁹ lui est venu d'une certaine inspiration ou d'une autre et Brecht répond que ça lui est simplement venu à l'esprit. Cette pièce ne peut être réduite à la seule dimension artistique. Chez Brecht, un vase sur un piano peut avoir la même utilité que dans n'importe quelle maison qui en possède un.

M. N. : C'est sûrement une question de contexte. Si quelqu'un donne un récital dans une salle de concert, mets un vase sur le piano, donc cela a un type d'effet parce que le public a été conditionné culturellement à ce à quoi il devait s'attendre dans ce genre d'endroit. Mais si c'est fait dans une galerie ou un loft artistique juste après que quelqu'un ait cloué les touches de ce piano ou l'ait nourri avec de la paille, il pourrait donc être interprété comme étant "à propos" du piano en tant qu'objet musical/culturel, ou comme tel.

⁵⁵⁷ ALOCCO (Marcel), BRECHT (George), VAUTIER (benjamin), *Conversation sur autre chose : une interview avec George Brecht par Ben Vautier et Marcel Alocco*, dans MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 70, nous traduisons

⁵⁵⁸ BRECHT (George), NYMAN (Michael), *An Interview with George Brecht*, dans BRECHT (George), catalogue, *Works from 1959-73*, Londres, Gagosian Gallery, 2004, p. 50, nous traduisons

⁵⁵⁹ *Event* de 1962 en carte sur laquelle est écrit :

- a vase of flowers
on(to) a piano

Ce terme sur sur l'adéquation et la similarité entre *on* (qui se traduit par le terme « sur » (de la façon la plus générique possible), et *onto*, qui signifie trôner au sommet de quelque chose, ou bien en avoir après quelqu'un ou voir clair dans le jeu de quelqu'un. Nous pourrions le traduire par quelque chose de l'ordre de : « Un vase de fleur sur un piano » ou bien « un vase de fleur voit clair dans le jeu du piano ».

G. B. : Oui elle est changée par son contexte. Je ne pense jamais à cela, mais il semble y avoir une relation certaine – dans le contexte de cette conversation – entre mettre un vase sur le piano et un ready-made de Duchamp. Mais faisons l'hypothèse que mettre un vase de fleurs sur un piano, ou en voir un dessus, est équivalent à remarquer un porte-bouteille, celui de Duchamp. Dans quel sens seraient-ils équivalents ? Eh bien, dans le sens où le contexte changerait la situation. Ainsi une remarque a fréquemment été formulée qu'un porte-bouteille dans les cuisines d'un café en France n'est pas le même qu'un porte-bouteille au Musée d'Art Moderne de Paris. Alors, diriez-vous que j'ai donné plus d'importance à cette distinction, ou j'ai contribué à l'effacer⁵⁶⁰ ?

Brecht reconnaît que la question du contexte est présente dans ses objets. Cependant, le fait que sa pièce, jouée après des *events* Fluxus, prépare à ce qu'il ne soit pas reçu de la même façon qu'un vase dans une maison, ne signifie pas pour Brecht qu'il faille se concentrer dessus. Il renvoie Nyman à des questionnements portant sur le signifié piano et son adéquation avec le piano que nous avons concrètement face à nous. Notamment lorsque le contexte change l'image que nous avons d'un piano ou d'un porte-bouteille. Quel est celui qui prime, l'objet que nous voyons dans le contexte dans lequel nous le voyons, ou bien l'image mentale que nous nous faisons du piano ?

Il semble donner une leçon pour montrer que s'intéresser sans cesse à cette question de contexte ne crée qu'un élargissement du fossé entre art et quotidien. En ne se concentrant que sur le contexte artistique dans lequel est montré son travail, on en perd une grande partie. Il semble se poser des questions beaucoup plus larges de sémiologie, de perception, de physique dans ses œuvres. Ne s'intéresser qu'au contexte dans lequel elles sont montrées fait perdre une grande partie de l'expérience qu'on peut en faire. Duchamp s'intéressait encore beaucoup à l'art et au contexte artistique dans son processus créatif, même si ses œuvres étaient très ouvertes. Brecht souhaite sortir de cela pour faire émerger d'autres problématiques beaucoup plus larges.

Nous voyons dans cette phrase à quel point il y a une réelle différence entre le travail de Duchamp et celui de Brecht. Ce dernier ne souhaite pas éluder les questions de Nyman sur le statut artistique de ce qu'il crée. Il souhaite simplement jouer à essayer d'effacer les frontières entre ce qu'il voit dans son quotidien et ce que l'on peut voir dans une galerie, pour faire ressortir d'autres aspects des objets qu'il montre. Contrairement à Duchamp qui, en montrant des objets du quotidien en tant qu'œuvre d'art, creuse le fossé entre art et quotidien, George Brecht tient la position de chercher à rendre son travail presque aussi imperceptible que le quotidien, pour faire émerger les questionnements philosophiques, éthiques, scientifiques, spirituels, en résumé transdisciplinaires que lui génère sa vie de tous les jours.

⁵⁶⁰ BRECHT (George), NYMAN (Michael), *An Interview with George Brecht*, dans BRECHT (George), catalogue, *Works from 1959-73*, Londres, Gagosian Gallery, 2004, p. 50, nous traduisons

Par exemple, *Three Telephone Events*⁵⁶¹ (nda : Trois événements téléphoniques) se compose comme une performance qui demande, lorsque le téléphone sonne, l'exécution de trois actions simples : le laisser sonner, le décrocher et le raccrocher, ou bien y répondre. Cet *event* a la particularité de se concentrer sur les trois actions de base possibles avec un téléphone. L'action de la pièce de Brecht et celle de répondre à un téléphone dans la vie de tous les jours se confondent. La distinction entre la réalisation de la pièce et l'événement quotidien n'est presque plus possible. Il parle très bien de la temporalité incertaine induite par cette pièce et la façon dont, pourtant, elle reste une œuvre artistique mais qui essaye d'en faire *aussi peu que possible* :

Michael Nyman : La datation de la *Chair with a History* est en un sens l'opposé de la suggestion de Duchamp "d'inscrire, sur un jour, une heure, une minute précisément indiqués, un readymade qui pourrait être regardé à n'importe quel moment avant ce moment." Je présume que cela diffère aussi de ton observation et ta notation subséquente des events.

George Brecht : Il met l'accent sur la datation. Ainsi, si tu dis qu'il y a un cendrier sur le sol et que je le daterais demain le premier août 1976 à 10 heures. Alors que si tu voulais comparer avec mes pièces – disons le *Three telephone event* – tu pourrais la prochaine fois que le téléphone sonne, mais tu ne sais pas quand il va sonner. De façon concevable, tu pourrais appeler quelqu'un pour savoir, mais même là tu ne saurais pas s'ils y sont sans l'avoir préarrangé. Et c'est au-delà de ma...

Je serais plus intéressé si l'événement se déroulait simplement. Si le téléphone sonne, hé bien c'est intéressant si ça devient la pièce. Ça ne m'intéresse pas de l'arranger avant. C'est comme si Duchamp, dans cette note, était plus intéressé par l'ironie de mettre une date particulière sur une pièce qu'il a déjà trouvé, alors que pour moi c'est la façon dont les choses se passent naturellement qui est intéressant. Peut-être que le téléphone ne sonnera pas de la journée, ou peut-être que dans deux secondes il sonnera.

M. N. : Mais le *Three Telephone Events* ne se passe pas naturellement puisque tu as limité la pièce à ces trois occurrences particulières. En fait tu contrôles la situation.

G. B. : Je ne dis pas juste "la prochaine fois que le téléphone sonnera, faites ce que vous voulez," c'est vrai. Il est laissé aussi ouvert qu'il possible tout en lui laissant une certaine forme⁵⁶².

On voit très bien le décalage entre les propos de Nyman et ceux de Brecht. Nyman dit que de donner trois situations qui se passent lorsqu'on téléphone pourrait aussi être un contrôle de la situation. Cependant, ces trois propositions de Brecht (décrocher et parler, décrocher et raccrocher aussitôt, ou bien laisser sonner) sont en fait les trois comportements qu'auront la plupart des gens dans leur quotidien. Il s'agit non pas de *transformer* la vie quotidienne en une œuvre d'art (comme

⁵⁶¹ Voir la photographie sur le site : <https://www.moma.org/collection/works/156539>

⁵⁶² *Ibid.*, p. 50

de décrocher pour ne rien dire, ou bien de se servir de la sonnerie d'un téléphone comme une pièce sonore prévue), mais de montrer que des événements tels qu'ils se passent dans notre quotidien ont une qualité artistique si l'on prend la peine de se concentrer dessus.

La position de Kaprow peut aussi sembler très proche de celle de Brecht et de ses *events* dans son livre *L'Art et la vie confondus* :

Des objets de toutes sortes peuvent être des matériaux pour le nouvel art : peinture, chaises, nourriture, néons et lampes électriques, fumée, eau, vieilles chaussettes, chiens, films, et mille autres choses qui seront découvertes par la génération actuelle d'artistes. [...] ils vont découvrir des happenings et des événements entièrement inconnus, trouvés dans des poubelles, des classeurs de police, des couloirs d'hôtel, vus dans les vitrines de magasins et dans les rues... [...] Ils seront simplement "artistes"⁵⁶³.

Kaprow souhaite réutiliser les événements de tous les jours, et ce que voit l'artiste dans la vie quotidienne, dans l'art. Cependant, le point de vue final reste le même que celui de Duchamp, lorsque Kaprow dit : « Ils seront simplement "artistes". » Il replace cet observateur du quotidien dans son rôle d'artiste et son but de créer des formes. Le résultat artistique semble moins important chez Brecht que chez Kaprow et Duchamp.

Un deuxième indice de ce dépassement du paradigme duchampien est la façon dont Brecht voit l'utilité de la réflexion dans son travail. Henry Martin cherche à comprendre cette différence en analysant ses pièces créées à partir de panneaux-indicateurs tels que *No Smoking* ou bien *Exit* :

Henry Martin : Mais avec ton signe *No Smoking* par exemple, est-ce que le seul fait qu'il soit dans une galerie et pas dans le métro le modifie en quelque sorte et l'emmène plus vers Duchamp ?

George Brecht : Eh bien, peut-être qu'une galerie n'est pas le meilleur endroit pour lui.

H.M. : Ton panneau semble très différent de tes chaises et de tes assemblages. Penses-tu à eux comme des développements futurs de ton travail, ou est-ce que toutes ces choses si différentes se passent simultanément ?

G.B. : Pour moi, toutes les parties différentes de mon travail vont vers la même chose. Je pense à mon travail comme des événements, et les panneaux existent pour créer la possibilité d'un événement. Quand tu vas dans une salle, et que tu tombes sur un panneau qui dit "No Smoking" (nda : ne pas fumer), tu dois

⁵⁶³ Allan Kaprow, «L'héritage de Jackson Pollock», *L'Art et la vie confondus*, op. cit. pp. 32-39. Traduction Jacques Donguy. Première édition : *Art News* 57, n°6, pp. 24-26, 55-57 ; cité dans LUSSAC (Olivier), *Happening et Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 94

prendre une décision. Et prendre une décision c'est un événement⁵⁶⁴.

Brecht ne veut pas rapprocher son travail de celui de Duchamp. Le meilleur endroit pour en profiter n'est pas un musée ou une galerie. Les lieux de l'art sont des endroits dans lesquels il expose pour donner envie aux gens de le reproduire eux-mêmes dans le quotidien. Il faut qu'eux-mêmes y repensent, ou plus exactement, qu'ils tentent de le vivre quotidiennement s'ils veulent vraiment faire l'expérience des *events* de Brecht. Appeler ses objets « événements » ne fait que renforcer la concentration que demande Brecht, plutôt que la contemplation, traditionnellement accordée à l'objet d'art.

H.M. : Et dans tous les cas, tu donnes aux gens l'opportunité de penser à ce qu'ils feraient dans n'importe quel type de situation ?

G.B. : Oui. Et pas seulement de penser, mais aussi de faire réellement quelque chose. Je ne pense pas que ce que je fais est très intellectuel. Ce n'est pas intellectuel du tout. Ça revient à des choses très simples. Tu t'assoies dans une chaise et tu écris dans un livre, ou pas. Tu fumes ou pas. Ce que tu fais est plus important que ce que tu penses. Ces travaux que je fais ne sont pas censés contribuer en rien à la philosophie ou au monde des idées. Ils sont de simples trucs pour voir comment se déroule la vie, ou comment elle pourrait se dérouler. Et en ce sens, peut-être que je suis comme Duchamp, peut-être pas, quand il parle de "mettre la peinture au service de l'esprit"⁵⁶⁵."

La scission entre Brecht et Duchamp s'ouvre par la façon dont on considère le travail de l'artiste. Duchamp tente de nous faire réfléchir. Chez Brecht, l'expérience quotidienne des objets est au centre. Pour comprendre complètement ses objets, il ne suffit pas de les voir, il faut en faire l'expérience, au quotidien si possible. Contrairement à Duchamp, il ne souhaite pas mettre son œuvre au service de l'esprit, son but est de nous amener à une concentration sur la façon dont se déroule la vie :

H.M. : Comment caractériserais-tu les différences et similarités générales qui existent entre ton travail et celui de Duchamp ?

G.B. : Quand Duchamp parle de mettre la peinture au service de l'esprit, je sais bien qu'il veut dire bien plus que juste la pensée intellectuelle, et pourtant j'ai l'impression que la pensée est ce qu'il met en avant. Une différence entre Duchamp et moi c'est qu'il joue aux échecs et je préfère les Mikado. C'est bien sûr un des grands artistes de recherche, et tout ce qu'il a dit est très pertinent par rapport à ce qui intéresse les gens aujourd'hui. Mais les gens qui travaillent aujourd'hui dans des sens ayant quelque chose de commun avec Duchamp me semblent avoir quelque chose dans leur travail qui est plus ouvert. Je pense que la

⁵⁶⁴ BRECHT (George), MARTIN (Henry), *An Interview with George Brecht by Henry Martin*, dans MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, pp. 77 – 79, nous traduisons

⁵⁶⁵ *Ibid.*

plupart de ce fait est dû à John Cage. Duchamp tout seul est une chose, mais Duchamp plus Cage, c'est autre chose⁵⁶⁶.

Brecht dit clairement que Duchamp, bien qu'il ait compris que la pensée dépasse le rationnel, semble encore trop se concentrer sur les catégories et les disjonctions mentales. L'expérience n'est toujours pas assez globale et unique. Brecht, comme Cage, souhaitent reprendre les questionnements de Duchamp sur les objets quotidiens, mais en leur donnant une ouverture plus grande, en mettant l'expérience au centre plutôt que la réflexion. Le centre du travail de Brecht se situe au-delà des concepts et des mots. En tout cas, tel était son désir.

Duchamp semble avoir été jusqu'au bout d'un certain paradigme non-figuratif et représentationnel, par le biais d'adjonction d'éléments de la vie quotidienne. Cependant, et encore une fois, le paradigme duchampien reste proche d'une conception rationaliste de l'art et de la création, ainsi se perpétue une certaine différenciation entre les pièces artistiques et les objets communs. Ils sont intégrés à l'œuvre pour contribuer à l'art. Le travail de Brecht semble contribuer à la vie sous tous ses aspects, quotidiens et irrationnels compris. Brecht dit « Une différence entre Duchamp et moi c'est qu'il joue aux échecs et je préfère les Mikado. » Il montre que Duchamp joue à un jeu de réflexion, qui oblige à une tactique à travers des règles et des déplacements chorégraphiés. Brecht préfère le hasard de placement dans l'espace et le temps que génèrent les mikados. Il y a toujours chez Brecht une dimension plus ouverte dans son travail, à un dépassement de l'art vers le quotidien, un déplacement de la dialectique vers le silence.

II.2.4.B) Brecht et le dépassement de l'intermédia

Ce brouillage de la dichotomie art/vie chez Brecht, et sa façon de sortir de l'art intellectualiste, ramène un peu plus vers l'intermédia de Dick Higgins. Brecht a d'ailleurs souvent vu son art comme bien plus intermédia que conceptuel.

Michael Nyman : Comment fais-tu la différence entre une pièce que tu peux réaliser de façon privée, ou mentalement, et de l'art conceptuel ?

George Brecht : Cela dépend de où tu mets l'accent parce que le *concept art* a à voir, par définition avec la faculté conceptualisante de l'esprit, alors que pour moi les *events* sont des expériences totales. Il n'y a pas plus d'insistance sur la conceptualisation qu'il n'y en a sur la perception ou la mémoire ou la pensée en général ou l'association inconsciente. Il n'y a pas d'emphase particulière, c'est une expérience globale. J'ai vu des pièces d'art conceptuel qui ressemblent beaucoup à mes partitions de *Water Yam*, il est donc possible que ces personnes aient connu mes partitions d'*events* et les aient reprises comme des pièces

⁵⁶⁶ *Ibid.*

conceptuelles, mais de mon point de vue elles n'en sont pas. Les appeler conceptuel serait utiliser une vision très étroites d'elles⁵⁶⁷.

Brecht se différencie dès le début de l'art conceptuel. Son travail n'a pas à voir avec les concepts et la froideur rationaliste de l'art conceptuel. Son travail ne se situe pas dans les mots mais au-delà de ceux-ci, dans le paradoxe, dans des niveaux de perception différents. Les *events* ne se concentrent pas sur l'esprit, ils sont bien plus larges. Si bien que même Brecht les appelle des expériences totales. Michael Nyman, entendant cela, reconstitue la lignée de Wagner à l'intermédia :

M.N. : Cette expérience totale diffère du *Gesamtkunstwerk* romantique. Dans le livre de Joseph Cornell, Dore Ashton cite une phrase de Schumann : "Le musicien cultivé peut étudier une madone de Raphaël, le peintre, une symphonie de Mozart. Et même plus : en sculpture l'art de l'acteur devient fixe ; l'acteur en retour transforme le travail du sculpteur en une forme vivante ; le poète transforme un poème en une peinture." C'est un lointain appel de l'intermédia...

G.B. : Oui, ça l'est. Comme il dit toujours changer quelque chose dans quelque chose. Si tu changes réellement quelque chose dans quelque chose, ça ne peut être fait que d'une façon naïve, comme les peintres qui de temps en temps essayent d'interpréter une fugue de Bach : Il y a une rangée de points bleus, il y a une rangée de points rouge, mais c'est réellement si naïf. Alors que l'intermédia vient, je le pense, d'une conscience que les limites ne sont plus là, que tu peux te mouvoir n'importe où le long d'une ligne continue, dans un champ continu – un continuum. Et ce qui en sort ne peut être analysé en fonction de ses parties composantes, c'est constamment variable à l'intérieur d'un champ⁵⁶⁸.

Brecht ramène la vision globale de l'œuvre d'art totale de Wagner à une façon de dépasser la naïveté d'un art emprisonné dans ses limites et bloqué sur des techniques. Il montre que l'art fait partie d'un continuum en constante interaction avec la nature et la société qui l'entoure, comme le supposait également Wagner. Nyman semble raccrocher la pensée de Brecht à l'expérience totale du *gesamtkunstwerk*. Cependant encore une fois, cela ne suffit pas. Le travail de Brecht s'expérimente au-delà des segmentations, mais il entend autre chose par « expériences totales ». Ce serait plus proche des expériences de non-pensée de la méditation bouddhique, de cette façon de ressentir les événements sans les classer et les catégoriser.

Son art semble plus proche de l'intermédia, en tant qu'ouverture vers cette zone au-delà des médias, dans le continuum de la vie quotidienne. Cependant, ce qu'il dit porte une critique d'une certaine façon de voir l'intermédia, comme simplement un recoupement entre deux disciplines : Essayer d'interpréter une fugue de Bach par la peinture en serait une vision naïve. Il semble pointer le fait qu'il apprécie l'intermédia vu comme un continuum entre art et vie quotidienne, une façon de

⁵⁶⁷ BRECHT (George), NYMAN (Michael), *An Interview with George Brecht*, dans BRECHT (George), catalogue, *Works from 1959-73*, Londres, Gagosian Gallery, 2004, pp. 59-60, nous traduisons

⁵⁶⁸ *Ibid.*

voir l'art qui dépasserait celui-ci, mais pas comme un art qui recréerait de nouvelles disciplines cloisonnées entre les disciplines. Il semble qu'il y a une critique implicite du Happening et de son art entre théâtre et arts plastiques, ou bien interprétation d'un média par l'autre, tels que certaines expériences de synesthésie dans la peinture. Brecht voit l'intérêt de l'intermédia lorsqu'il est dépassement des médias, par lorsqu'il est un média entre les médias.

Il est également important de différencier le travail de Brecht de celui de l'intermédia chez Dick Higgins. Nous avons vu qu'il considère son art intermédia comme prenant place dans une tradition syncrétique. Cependant, la vision de Higgins par rapport aux artistes intermédiés a semblé être plus une synthèse des points de vue, alors que Fluxus (surtout lorsque Brecht en parle) est bien plus chaotique. L'œuvre de Higgins semble se penser plus comme une œuvre d'art totale dans la continuité de Wagner. Brecht nous éclaire sur la différence entre la lignée d'artistes post-wagnériens, s'inspirant de la tradition bouddhiste, et ceux qui restent attachés à l'art, dans la continuité de l'œuvre d'art totale de Wagner :

George Brecht : (...) Tout fait partie d'un même tout, c'est cela l'événement. Les événements sont une prolongation de la musique.

Irmeline Lebeer : Dans le sens d'un "art total" ?

G. B. : Cela dépend de ce que vous entendez par là. Dans le sens où Ben parle d'un art total, oui. Mais pas dans le sens wagnérien, parce que je crois qu'après tout, Wagner ne se contentait pas de s'asseoir sur une chaise pour regarder et écouter. Par contre, les orientaux connaissent cela : il suffit de s'asseoir et de ne rien changer à ce qui nous entoure.

I. L. : Mais est-ce que les Orientaux considéraient cela plutôt comme une activité artistique ? Ou n'est-ce pas plutôt lié à une philosophie ? Ou plutôt à une religion ?

G. B. : Ni l'un ni l'autre, je crois. C'est une manière de vivre.

I. L. : Et pour vous aussi, c'est cela : une manière de vivre ?

G. B. : Oui. Oui. Oui⁵⁶⁹.

Il y a chez Brecht, une césure par rapport à cette lignée provenant de l'art total Wagnérien, en ce sens que Brecht dépasse la simple réalisation d'une œuvre d'art. Pour lui, ce qu'il considère comme intéressant dans son travail, a bien moins à voir avec la réalisation d'un travail artistique

⁵⁶⁹ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p.7

signifiant, qu'avec une manière de vivre qui permet de changer les événements de la vie quotidienne en œuvre d'art. Dick Higgins, comme de nombreux artistes intermédias de cette époque (Kaprow ou Rauschenberg par exemple), restent cantonnés à la production de travaux artistiques signifiants issus du quotidien, mais retransformés en art. Ils semblent être restés dans la lignée de Wagner. Par exemple l'*event* Fluxus semble déjà plus près de ce que décrit Brecht. Mais il se joue sur une scène face à un public. L'*event* de Brecht était des petites cartes envoyées à ses amis pour qu'ils les voient dans leur vie quotidienne. Le travail est encore plus fin, c'est plus une manière de vivre qu'une concrétisation artistique.

Les *events* de Brecht ont donc pour particularité une certaine concentration qui reste ouverte à toutes les interprétations possible. La façon dont ses œuvres intègrent des expériences irrationnelles générées par les découvertes scientifiques et philosophiques ne semble plus permettre l'existence de catégories. Il ne se raccroche absolument plus à l'art. Bien que le monde de l'art soit celui qui a le plus mis en valeur son travail, il n'a pas du tout conçu les *events* dans des buts directement artistiques, mais plutôt comme une façon de montrer à ses amis qu'il avait eu une expérience signifiante au moment où cet *événement* s'est déroulé dans sa propre vie.

Ce que décrivait Dick Higgins n'était pas aussi ouvert que la façon dont Brecht voit cet art nouveau. En fait, nous pourrions dire, pour reprendre une forme schématique que l'intermédia est un point situé entre deux voire plusieurs disciplines et ouvre l'art à l'inclusion d'autres domaines, alors que les travaux (artistiques et autres) de Brecht recouvrent un continuum, un champ au-delà des anciennes disciplines. De plus, Brecht, contrairement à la plupart des artistes de Fluxus, a exercé des professions scientifiques. Ses œuvres sont donc nourries d'apports qu'il est difficile d'aborder sous l'angle inter-média en ce sens que, restant coincées entre les médiums artistiques, les œuvres intermédias ne recourent pas les intérêts à la fois artistiques, scientifiques et philosophiques que peuvent avoir les œuvres de Brecht. Lui ne se situe plus *entre* les médias, mais bien *au-delà des disciplines*. George Brecht est déjà transdisciplinaire.

II.2.4.C) La vision de la recherche chez Brecht : un chercheur sans limite

Cet apport de la science et des autres domaines sur ses œuvres est très important, et Brecht ne se conçoit d'ailleurs pas comme artiste :

George Brecht : Depuis mon enfance déjà, je faisais de l'art. Et depuis 1950, plus sérieusement. Je suivais des cours à l'école d'art pendant mes études de chimie.

J'ai passé la plus grande partie des années cinquante à étudier la philosophie de la science. Et c'est là que j'ai appris l'importance du hasard et de la probabilité, je suis tombé sur Cage et son œuvre en 1951. Je connaissais l'utilisation du hasard dans l'art et cela parallèlement au fait que je commençais à étudier les statistiques en 1953, statistiques et probabilités que j'entreprenais d'utiliser dans mon propre travail.

À ce moment-là, il ne s'agissait plus de trouver quoi que ce soit de stable dans la science.

Ou dans l'art. Ou n'importe où. (Rires.)

Irmeline Lebeer : Je me rappelle que tu insistais beaucoup lors de notre première interview en 1973, sur le fait que tu faisais un travail de recherche.

G. B. : Oui.

I. L. : Rétrospectivement, c'est quelque chose qui m'intrigue, car en fait, les chercheurs ne font pas d'objets n'est-ce pas ? Donc, qu'entendais-tu par "recherche" ?

G. B. : Mais si, ils font des objets. Cage a toujours affirmé, que plutôt que de se nommer artiste, musicien ou compositeur, il se dit inventeur. Et il me semble que c'est très sage. Ainsi, il peut utiliser les moyens d'expression qu'il veut, il peut faire des gravures, des dessins, de la musique, des partitions, de la bande ou ce qu'il veut⁵⁷⁰.

Brecht ne se voit plus comme un artiste, mais comme un chercheur qui fait des objets. Cette appréhension de la recherche ramène à ce que nous disions sur l'art outredisciplinaire de Daniel Charles, reprenant René Berger. Brecht ne semble pas se situer dans l'outredisciplinaire, car si cet art était « *le noyau intuitif qui, débordant tout savoir établi, à plus forte raison toute discipline (...) active l'Attitude qui donne à la fois Valeur et Sens tant à notre Origine qu'à notre horizon*⁵⁷¹ », Brecht dépasse largement cette volonté de retour à une figuration artistique et à des modèles et canons artistiques. Il ne tient pas compte du point de vue social ni de la réception de ses œuvres. Il est plus intéressé par l'horizon que par l'origine de et dans ses œuvres. Lorsqu'il se réfère à une origine, elle a plus à voir avec des sources spirituelles très anciennes (le bouddhisme par exemple) qu'avec un paradigme moderne de l'art.

Il tente simplement de pointer une aire de l'expérience quotidienne signifiante et que d'autres pourraient vouloir découvrir. Il crée ainsi une recherche sans dimensions préétablies, et qui pourrait lui révéler des choses, à lui, ou à toute personne qui ferait l'effort de s'y intéresser. Ce fait

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 15

⁵⁷¹ BERGER (René), *Du Transdisciplinaire à la réalité virtuelle*, dans CAZENAVE (Michel), NICOLESCU (Basarab), dir., *L'homme, la Science et la Nature*, Aix-en-pce, Le Mail, 1994, p. 164

de ne plus se référer à l'histoire de l'art, à « l'origine » de ses œuvres est clairement explicité lorsqu'on le questionne sur son rapport à la nouveauté :

George Brecht : Nous pouvons dire, par exemple, que toi tu dis que l'ego est très important ; donc on peut imaginer que tu dis : « Je vais faire ceci parce que ça n'a pas été fait ».

Ben Vautier : Exactement

G.B. : Comment sais-tu que cette chose n'a pas été faite ?

B.V. : Je me réfère à l'Histoire de l'Art.

G.B. : C'est à partir de là que nous sommes différents. Je ne commence pas avec l'art.

B.V. : Pourquoi ?

G.B. : Parce que l'art est déjà limité. Ce n'est qu'une série de possibilités ; moi je suis intéressé par toutes les possibilités.

B.V. : Mais je considère que toutes les possibilités sont aussi de l'art. Pour moi, John Cage a fait que tout soit musique ; Marcel Duchamp que tout soit œuvre d'art ; et je considère que toi, tu rends tout événement art.

G.B. : Pour moi c'est peut-être la même chose. Toi tu dis « tout est art », moi je tends à ne pas penser à l'art. Je vois les choses comme elles sont et ne pense pas à l'art. Nous faisons la même chose⁵⁷².

En comparaison avec Ben Vautier, George Brecht souhaite déjà, de prime abord, dépasser la limitation de l'art. Il conçoit ce qu'il crée comme sans limitations, comme un objet de recherche concrétisé dans des contextes artistiques. Cet inframince entre Ben et Brecht révèle la différence entre l'art *outredisciplinaire* et la recherche transdisciplinaire. Brecht tend à dépasser toute vision en médiums et en art, alors que Ben, et surtout l'art outredisciplinaire, se raccrochent à cette forme artistique, comme pour ne pas affronter le vide et le silence que met en jeu un dépassement des disciplines. L'histoire de l'art n'est plus un souci pour Brecht, la reconnaissance ou la nouveauté non plus. L'origine ou bien l'horizon de ses œuvres sont aspirées à travers l'air du temps dans laquelle existent toutes les œuvres de création.

Ben Vautier : Penses-tu à toi-même comme à un artiste ?

George Brecht : Je ne pense jamais à ce que je fais en termes d'art ou de non-art. C'est une activité, c'est

⁵⁷² ALOCCO (Marcel), BRECHT (George), VAUTIER (benjamin), *Conversation sur autre chose : une interview avec George Brecht par Ben Vautier et Marcel Alocco, dans MARTIN (Henry), An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 70, nous traduisons

tout⁵⁷³.

Une comparaison de ce *focus* Brechtien sur la vie quotidienne, sur l'art en tant que simple activité, avec le Pop Art nous éclairera encore mieux sur la façon dont ses travaux dépassent les problématiques de l'art :

H.M. : Et le travail de Dine et Rauschenberg ?

G.B. : Jim Dine a un jour fait une peinture – comme objet visuel c'était très beau – qui avait un lavabo blanc au milieu de la toile avec de la peinture noire bavant autour. Et il a dit : "Eh bien, c'est juste un dessin ; le blanc est là parce qu'il s'ajuste dans *l'espace* et parce qu'il va bien avec le noir, et tout ce truc n'est qu'un dessin." À cet égard lui et moi sommes quasiment des opposés extrêmes. J'ai aussi fait un jour un lavabo à New York. C'était un vieux lavabo blanc avec un pain de savon noir de pin. Mais la chose importante c'est que c'était un lavabo à utiliser. Quand j'ai quitté New York, je l'ai donné à des amis qui l'ont monté dans leur appartement, et je suppose que maintenant, ils se lavent les mains dedans. Pourquoi prendre un lavabo en parfait état dans lequel vous pourriez vous laver les mains pour le transformer en un dessin ? Il y a longtemps en 61 ou 62, J'ai aussi vu une pièce de Rauschenberg dans laquelle il avait attaché une chaise à une toile. Au moment où j'allais m'asseoir dedans, on m'a dit "Non, non ! Elle y est attachée et tu ne peux pas t'y asseoir." Moi, d'un autre côté, je fais des chaises dans lesquelles on est supposé pouvoir s'asseoir. Après tout, si c'est une chaise pourquoi ne pourrais-tu pas t'y asseoir ? Alors je peux avoir de la sympathie pour leur empathie envers ce qui les entoure, mais pas tant que ça avec le fait d'en faire de l'art.

H.M. : Ça ne t'intéresse pas de faire des travaux artistiques.

G.B. Non.

H.M. Si tes objets ne sont pas des objets artistiques, qu'est-ce que c'est ?

G.B. : Pour moi, ce sont juste des choses dont je m'entoure, comme toutes les autres. Et ce sont des recherches⁵⁷⁴.

Il compare le lavabo de Jim Dine⁵⁷⁵, conçu comme une pièce artistique, avec son *event Sink*⁵⁷⁶ de 1962-63. Lorsque Dine fait un travail avec un lavabo, il le considère comme un dessin, et donc le replace dans un contexte et une histoire artistique. Cet évier est entouré de traces de peintures noires. Nous pensons immédiatement aux coulures d'un lavabo dans un studio de peintre. Dine a sûrement

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 70

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ Voir la photographie sur le site : <https://ago.ca/collection/object/66/19>

⁵⁷⁶ Photo disponible sur : https://static5.museoreinasofia.es/sites/default/files/descargas/04-1961_la_expansion_de_las_artes_0.jpg

dû l'imaginer en voyant cela chez un ami ou dans son propre lieu de travail. Le point de départ est donc le même, mais Jim Dine choisit de considérer ce qu'il a vu au quotidien comme un dessin, comme un objet d'art ayant une histoire et des résonances artistiques et faisant référence au quotidien des artistes et non pas celui de tout-un-chacun. Chez Brecht, le lavabo ressemble à un lavabo et, si on le transporte dans une salle de bain, il sera tout-à-fait à sa place. Brecht fait un *event* qui peut être utilisé pour se laver les mains ou se brosser les dents. Il en est de même avec les chaises de Rauschenberg. Brecht pose des chaises sur lesquelles – si elles étaient montrées comme le demandait l'artiste – on peut tout à fait s'asseoir.

Encore une fois, le tenant artistique n'est pas important pour Brecht, et ses objets ont valeur de recherches. Il laisse traîner autour de lui des petits objets qu'il achète çà et là. Finalement, un jour, par hasard ou parce qu'il en a l'idée, l'objet se met à devenir signifiant. Seul ou en arrangement avec d'autres, ces objets peuvent avoir une dimension artistique, mais ils ne perdent pas leur fonction première. Il y a, chez Brecht, une concentration bien plus importante sur l'utilité première de l'objet (ou son utilité en tant que recherche), qu'il n'y a d'intérêts artistiques.

Il est possible de conclure sur l'art de Brecht et dire que celui-ci est un travail de recherche qui dépasse tout enfermement de catégories ou de disciplines. Il apparaît au-delà du paradigme duchampien puisqu'il dépasse à la fois la concentration artistique et la dimension rationnelle du travail artistique. L'intermédia et son brouillage des frontières entre les différents arts, mais aussi entre l'art et la vie, semble encore trop limitant, en ce sens qu'il ramène à la pratique artistique comme centre de la recherche. La vision synthétique de l'intermédia de Higgins, en tant que droite lignée de l'avant-garde en guerre contre la société des classes nous paraît impossible à rapprocher de la vision ouverte de Brecht. Enfin, l'art transdisciplinaire tel que l'entendent le Ciret ou bien le paradigme outredisciplinaire ne correspondent pas plus au travail de George Brecht, puisque celui-ci tend à remplacer la valeur esthétique de l'art par une seule et unique fonction de recherche. Ayant fait table rase de tous les carcans que l'on pourrait vouloir appliquer à l'art de George Brecht, nous souhaiterions synthétiser tout ce que la pensée transdisciplinaire peut dire de son art et voir si son travail pourrait rentrer dans cette grille d'analyse.

II.2.5) Un paradigme transdisciplinaire : George Brecht comme figure

Le problème que nous avons tenté de pointer ici est que Daniel Charles, reprenant la pensée de René Berger, voyait Duchamp et Cage comme les initiateurs d'une révolution transdisciplinaire de l'art, qui devait se passer des niveaux de figuration classiques de l'art et qui devait ensuite trouver son médium et sa représentation *normale* (au sens de la science normale chez Kuhn), à travers l'art informatique.

En fait Cage, comme Duchamp ne sont pas transdisciplinaires, en ce sens, justement, qu'ils restent cantonnés aux arts bien qu'ils s'inspirent réellement et profondément d'autres disciplines. Ils relèvent tous deux d'un paradigme que Brecht appelle duchampien. Ils ont suivi et contribué au paradigme non-représentationnel de l'art du début du vingtième siècle. Ils ont pointé des espaces de travail qui semblaient poser problème, c'est-à-dire le rapport qu'entretenait l'art avec la vie quotidienne. Cependant, ils s'en accommodaient encore et ont continué à contribuer à ce paradigme duchampien. Lorsque Brecht arrive avec son bagage scientifique et spirituel, il voit très rapidement que ce problème de l'art et de la vie concerne le fait que le travail de l'artiste n'est qu'une cristallisation périphérique de toute une manière de vivre dans laquelle il est engagé. Cette manière de vivre et de comprendre le monde chez Brecht passe par une union entre la façon dont il perçoit certaines zones de l'existence, qu'aucun mot ne peut atteindre, et certaines découvertes scientifiques qu'il est le seul à pouvoir comprendre dans son entièreté.

Concernant Duchamp, Cage, et Fluxus, ils n'avaient pas les outils pour la manipulation des langages scientifiques abstraits. Ils n'ont pu réellement faire ce saut quantique et complexe, que décrit Nicolescu. Si l'on veut faire un art profondément inspiré des niveaux de réalité scientifiques et philosophiques d'une époque, il faut déjà bien les connaître. Seul Brecht (et peut-être en partie Flynt), peuvent avoir les connaissances pour réellement ouvrir à ce que nous définirons ici et finalement comme un paradigme transdisciplinaire. Cette nouvelle vision de l'art amène, à travers des moyens minimaux, à générer des formes qui donnent l'expérience d'un recoupement entre les niveaux de réalité et de perception produits par la pensée de leur époque. Le tout s'unit en un travail qui soit un troisième terme entre art et vie de tous les jours, dans lequel l'art éclaire le quotidien autant que celui-ci éclaire le travail artistique.

Pour la révolution dont parlait Daniel Charles, nous reviendrons simplement à ce que nous dit Brecht lui-même. Les artistes *outrdisciplinaires* (qui créaient majoritairement des travaux

informatiques) relèvent d'un paradigme duchampien de l'art c'est-à-dire, sortant de la vision représentative de l'art, tentaient de mélanger art et la recherche scientifique mais en l'exposant *comme* art. L'intermédia semble aussi relever de ce paradigme duchampien, en cela qu'il reste attaché à la primauté du média, alors que la recherche transdisciplinaire se concentre sur la manière dont la science, l'art, la philosophie et tous les domaines de l'esprit éclairent l'expérience subjective que nous faisons quotidiennement du monde. Cage est un cas-limite de ce classement, en ce sens qu'il lit déjà beaucoup de livres sur toutes les disciplines, et qu'il les intègre dans des travaux artistiques qui répondent à nos expériences quotidiennes. Cependant, n'ayant pas connu beaucoup les paradigmes scientifiques, et ayant toute sa vie créé essentiellement des pièces artistiques, musicales ou bien écrit des livres, nous laisserons Cage dans la catégorie de l'intermédia et de l'expérimentation musicale, ce qui a été le point de vue dominant dans la critique de son œuvre.

Brecht semble dépasser cette vision. Il crée autant des brevets concernant l'ingénierie chimique chez Johnson & Johnson, qu'il lance un bureau de *Recherche Innovationnelle*⁵⁷⁷ au sein de la Mobil Oil Company, puis crée en art l'*event*, participe à Fluxus dans de nombreuses manifestations, qu'il fait ensuite des recherches sur les traductions des textes chinois dont le *Hsinhsinming* de Seng Ts'an, et enfin s'intéresse aux pensées alchimiques, aux contradictions logiques et bien d'autres domaines. Le paradigme post-Duchampien a été mis en branle par George Brecht et concerne bien plus l'ouverture, pas d'un simple art transdisciplinaire, mais d'une recherche transdisciplinaire, dont la concrétisation se fait en objets montrés dans des contextes artistiques, qui semblent pourtant dépasser la frontière de l'art et de la vie quotidienne.

⁵⁷⁷ Projet de Brecht appelé *Innovationnal Research* (nda : recherche innovationnelle). Ces plans concernaient la création d'un département recherche et développement qui ne soit pas ancrée dans la recherche directement appliquée au profit et à la technologie, mais des formes de recherches plus créatives et plus indirectes. Ces références sont à chercher dans BRECHT (George), *Notebook IV* (écrit de septembre 1959 à mars 1960), Cologne, Walter König Verlag, 1997, pp. 111, 158 et 159 ; et dans BRECHT (George), *Notebook VI* (écrit de mars à juin 1961), Cologne, Walter König Verlag, 2005, p. 28

Conclusion II.2

Dans cette tentative pour concrétiser les rapprochements possibles entre la pensée transdisciplinaire et celle de Brecht, nous avons vu des recoupements et des dissensions très intéressantes se mettre en place.

De nombreuses sources spirituelles ou bien mystiques leur ont été communes, tout comme leurs intérêts scientifiques (chute du déterminisme, de la logique aristotélicienne, intérêt pour l'échelle quantique de la matière). Même concernant la possibilité de connaître et de maîtriser l'univers en entier, tous deux ont répondu par la négative, en s'appuyant sur des sources différentes (Le théorème de Gödel pour Nicolescu, le problème de la mesure de Heisenberg pour Brecht). Ils connaissaient la logique contradictoire de Lupasco et s'y intéressaient profondément. Les paradoxes de Brecht ont permis de voir qu'il considérait déjà comme acquis l'existence de différents niveaux de réalité scientifiques qu'il fallait explorer à travers différents niveaux de perception, bien que cela soit moins clairement formulé chez lui. L'œuvre de Brecht est d'ailleurs apparue dans ses mystères et son silence comme une forme d'union entre les niveaux de perception et de représentation ; possibilité que Nicolescu ne réservait qu'à l'art informatique. Les recherches transdisciplinaires, comme la recherche de Brecht, mettaient d'ailleurs l'accent sur l'union entre objectivité et subjectivité, pour permettre une meilleure intégration des connaissances sur le monde qu'elles exploraient. Ces deux recherches, de l'artiste comme celle du physicien, semblent laisser une grande part à l'expérience.

L'aspect social de la transdisciplinarité chez Nicolescu est apparu en contradiction totale avec l'approche de Brecht, qui crée des œuvres qui lui sont infiniment personnelles et dans lesquelles le point de vue social, la transmission et l'enseignement sont exclus. Brecht crée des œuvres pour sa recherche personnelle et si elle peut toucher quelqu'un et modifier sa vision du monde, tant mieux, mais il ne le fait pas activement. Cet aspect contradictoire entre le projet de Nicolescu et l'œuvre de Brecht n'a pourtant pas semblé disqualifier sa recherche.

La transdisciplinarité se donnait comme un cadre de recherche universitaire, ce qui n'est pas du tout le cas de la recherche de George Brecht. Il n'aime pas l'université et ses visées rationalistes, d'autant plus dans les années cinquante, durant lesquelles l'enseignement se fonde pour une large part sur l'acquisition de connaissances rationnelles et ne laisse aucune place à de nouvelles expériences perceptuelles. Nous voyons bien que la notion de recherche est elle-même trop étriquée pour la pensée de George Brecht.

Nous avons pu établir d'autres rapprochements plus indirects, bien que factuels, entre la vision de la nature transdisciplinaire et l'imagerie du hasard chez Brecht, mais aussi avec le sacré transdisciplinaire. L'expérience que proposent les œuvres de Brecht dans leur silence met de côté l'ego à travers une façon de retrouver des niveaux de conscience intuitifs et préverbaux. C'est bel et bien cette expérience quasiment spirituelle, en tout cas se situant dans des niveaux de perception très difficilement accessibles, qui est apparue.

Ce travail de thèse assume un rôle que l'artiste semble dédaigner, celui de recherche universitaire. Il faudra donc poser ici certaines limites. Nous voulons montrer que de nombreux points de corrélations se font entre la pensée de George Brecht et la transdisciplinarité. Nous ne souhaitons pas mettre en place une grille de compréhension totale de l'œuvre de Brecht qui va, nous l'avons vu, bien au-delà des mots et du travail universitaire.

Il semble pourtant que la vision transdisciplinaire soit bien plus ouverte que les précédentes analyses de son œuvre en termes d'histoire et de théorie de l'art. L'œuvre de George Brecht relève d'un paradigme transdisciplinaire, même si certains aspects le dépassent encore. Nous souhaitons maintenant pouvoir faire une critique transdisciplinaire de ses œuvres à travers les niveaux de perceptions induits par les découvertes scientifiques de niveaux de réalité. Ce travail faisant appel à la science, à la philosophie, à la spiritualité pourrait amener des réelles nouveautés dans la compréhension de l'œuvre de Brecht. Nous espérons ainsi pouvoir ouvrir la compréhension de son œuvre même si nous comprenons que George Brecht reste un expérimentateur indéfinissable et infatigable.

Addenda au II.2, l'entretien *Concerning George Brecht's VOID* avec Henry Martin

Nous mettons ici la traduction complète d'une interview donnée à Henry Martin en 1984, et qui semble résumer à peu près tous les aspects de ce que nous avons dit dans ce chapitre. Une des seules interviews dans laquelle Brecht livre des points précis de recherche scientifique qui l'ont intéressé et les conséquences que cela a eu sur sa perception et sur son travail. Il semble, de plus, que ceci pourrait être une aide significative pour les futurs chercheurs s'intéressant à l'œuvre de Brecht, et souhaitant trouver du matériel traduit en français :

« Henry Martin : Début juin tu m'as écrit une carte qui disait "La nuit dernière pour ce qui doit être la dixième fois cette année quelqu'un qui s'intéressait à ce chaos, cette confusion m'a fait la remarque que l'art pourrait bien être à tout jamais mort. Penses-tu que toi et moi devions avoir une conversation à ce propos (comme l'interview que nous avons réalisé en 1967) ? Peut-être pourrions-nous apaiser l'esprit des gens." Comment ce genre de commentaires t'affectent-ils ?

George Brecht : Eh bien, tant de gens qui s'intéressent à l'art semblent prendre la confusion actuelle... Je ne sais pas si tu seras d'accord, Henry, qu'il y a confusion... mais dans tous les cas il y a une grande incertitude dans l'esprit de beaucoup de gens concernant ce que les artistes ont fait durant les quelques dernières années et les gens ne prennent pas ce qu'ils voient comme le cours naturel des événements. Ils en sont inquiets et même énervés, comme cette personne que j'ai mentionnée dans la carte, inquiète au point d'imaginer que l'art est une activité qui pourrait même cesser d'exister. Pour moi, cependant, il semble que la comparaison entre l'art et d'autres champs d'activité montrerait que la situation est pratiquement normale.

H.M. : Tu ne penses pas qu'il y ait plus de confusion aujourd'hui qu'il n'y en a eu avant ?

G.B. : Si, je pense qu'il y en a, mais je ne pense certainement pas que ce soit un signe de la fin de l'art. Je ne pense pas que ce soit un mauvais signe du tout. Je me demande cependant si tu es d'accord qu'il y a une plus grande confusion aujourd'hui en art, ou penses-tu qu'il y a quelque chose d'incorrect dans mes paroles sur le fait qu'il les choses semblent plus tendues que dans les années 60 par exemple ?

H.M. : Eh bien, le ressenti des choses dans les années 60 était très différent, les gens acceptaient la confusion en art comme le signe d'une sorte d'énergie. Et donc ça ne semblait pas être de la confusion, ça ressemblait à de l'énergie.

G.B. : C'est ce que je voulais dire. S'inquiéter à propos de la situation n'est pas la seule possibilité. Les gens aujourd'hui prennent la confusion en art comme un signe négatif alors que ça pourrait être aussi facilement pris comme un signe d'une chose positive.

H.M. : Je pense que c'est partiellement vrai. Seulement partiellement cependant, car je trouverais cela difficile de voir une quelconque énergie positive dans des choses comme l'automutilation. Pour moi, c'est une sorte de confusion plus objective et dérangeante. Je pense aussi qu'il y a aujourd'hui plus de confusion dans les critiques. Il y a une insistance constante sur le fait d'essayer de faire de l'art qui fasse l'histoire en termes de développements artistiques historiques etc., et ce n'est pas une façon très fertile de gérer la plupart de productions artistiques d'aujourd'hui. Le seul réel problème de la critique c'est toujours le problème spécifique de comment s'arranger avec un travail artistique spécifique, ou avec le travail d'un artiste spécifique, et c'est un problème que les critiques devraient apprendre à ne pas éviter. Quand les gens parlent de confusion en arts, ce dont ils parlent réellement, je pense, c'est la difficulté dont ils font l'expérience de trouver des attitudes convaincantes pour eux-mêmes quant au nombre de travaux grandissant avec lesquels ils se retrouvent confrontés. Je pense que c'est une impuissance très personnelle, et je pense que déclarer la fin de l'art est une très bonne solution de facilité. Il nous faut nous rappeler que cette prédiction de la mort de l'art nous a entourés depuis bien longtemps. C'est depuis à peu près Platon, ça fait partie de presque toutes les théories romantiques de l'art, l'idée que l'art peut donner accès à une expérience transcendante, et que nous devrions trouver des manières de vivre tout le temps à l'intérieur de cette expérience, et donc l'art deviendrait inutile. Ainsi les gens se disent que l'art est mort pour ne pas relever le défi. Ils disent, assez ironiquement, que nous sommes déjà dans l'Âge d'Or même si un anneau en laiton y est attaché et que dans tous les cas le laiton c'est peut-être tout ce que nous méritons.

G.B. : Il me semble que cela ferait plus sens de comparer la situation en art aujourd'hui avec celle que l'on trouve en science. C'est une comparaison qui peut s'avérer très fertile. Je suis toujours plus convaincu que la façon dont le changement prend place en art est très similaire à la façon dont il prend place en science. Nombre de choses qu'a à dire T.S. Kuhn dans *La structure des révolutions scientifiques* pourrait aussi bien être appliqué à l'art. L'idée de base de Kuhn est qu'il y a, en science, des paradigmes qui sont suivis durant une certaine période, par exemple, il y a eu un paradigme Ptoléméen en cosmologie et les choses ont suivies leur cours assez calmement jusqu'à ce que le paradigme ptoléméen ne semble plus réellement marcher très bien, et ainsi est arrivée la révolution

copernicienne et les travaux ont donc été portés par le modèle copernicien de l'univers jusqu'à ce que des anomalies en ressortent aussi, et ça a été le moment pour Newton d'arriver et de proposer un nouveau paradigme, et ainsi deux cents ans plus tard le paradigme de Newton a dû être affiné et remplacé par Einstein. Kuhn fait la différence entre ce qu'il appelle "la science normale" et "la science révolutionnaire". Maintenant, tout ceci semble aussi bien correspondre à ma compréhension de l'art. C'est juste que les paradigmes en art sont un peu moins clairement établis. Voyons comment cela pourrait marcher avec la peinture, et restreignons-nous à ne parler que de la peinture moderne. Je pense que nous pourrions dire, par exemple qu'il y a eu un changement révolutionnaire dans le paradigme de la peinture quelque part entre l'époque de Courbet de de Manet, disons quelque part entre 1855 et 1865, et cela a été à ce moment une période relativement stable d' "art normal" avec des développements d'un type plutôt régulier à peu près jusqu'au moment de la première guerre mondiale. Et arrivé à ce point, voilà qu'apparaît Dada et un nouveau mouvement d'"art révolutionnaire" qui signale un dépassement de paradigme encore une fois ; et depuis ce moment une partie de ce que nous voyons en art est une continuation du vieux paradigme et une partie de ce que nous voyons est une réponse au nouveau paradigme, à ce que j'appellerais le paradigme Duchampien.

H. M. : Je pense que c'est très clair. Les idées de Kuhn se retrouvent aussi dans cette sorte d'usage des arguments que Suzi Gablik présente dans un livre récent appelé *PROGRESS IN ART* (nda : Le progrès en art). Elle voit cependant les choses légèrement différemment. Mais dans aucun cas la coexistence de tant de styles et et d'esthétiques en art différentes font partie de ce que les gens prennent pour de la confusion, et c'est une façon claire d'expliquer les choses comme l'hyper-réalisme, pour prendre l'exemple le plus simple, et qui sont simplement un affaiblissement et une recristallisation d'anciennes manières de penser.

G. B. : Il en est de même pour le *shaped canvas*...

H. M. : C'est comme ça pour le *shaped canvas* et c'est pareil pour la plupart de l'art formaliste.

G. B. : C'est ça.

H. M. : Mais c'est une chose à laquelle nous devons faire très attention. Nous devons faire attention car nous devons aussi nous entendre avec une tradition entière de travail qui se situe dans ce moment de passage entre un paradigme et l'autre. Ce dont je parle, c'est le moment où les forces situées dans l'art représentationnel retournent leur veste pour devenir une sorte d'abstraction qui s'effondre sur elle-même presque immédiatement dans une ouverture à encore d'autres genres

d'invention, une ouverture vers quelque chose de plus psychologique. Je pense à quelque chose qui connecte à Paul Klee, à Kandinsky, même à certaines parties du travail de Picasso.

G. B. : Je vois Picasso un peu différemment, mais continue.

H. M. : Picasso va dans cette catégorie grâce à la façon dont une partie de son travail Cubiste semble renier ses propres racines dans cet immense développement depuis Courbet jusqu'à Manet et jusqu'à Cézanne, renier ses propres racines dans le sens où il y a un point où le Cubisme déborde presque dans le surréalisme. Tu pourrais dire que mon argument concerne moins Picasso, réellement, que la façon dont Breton pour un moment s'est intéressé à Picasso.

G. B. : Je pense cependant que nous devrions diviser les choses un peu différemment, et que nous devrions peut-être être plus clairs sur nos termes. Je préférerais parler de la façon dont est soit "figuratif" ou "non-figuratif", et pour moi l'art de Picasso est encore figuratif même s'il a introduit une nouvelle façon de regarder la figure. Et c'est avec l'art non-figuratif ou non objectif, les gens comme Kandinsky et Malevitch, que nous trouvons une pertinence collatérale à ce que j'ai appelé le paradigme Duchampien. En d'autres termes, si tu dis que la peinture n'a plus à être représentative, tu proposes une nouvelle possibilité pour la peinture.

H. M. : Ce dont nous avons en fait besoin ce sont des termes capables de dévoiler qu'il y a une forme d'abstraction qui appartient à Duchamp autant qu'à Kandinsky, ou autant à ton travail qu'à celui de Pollock, et je n'abandonnerais pas malgré tout le Picasso Cubiste si facilement. Nous avons besoin de termes capables de prendre à bras-le-corps l'idée que l'art abstrait nous amène vers ou accompagne une abstraction dans la pensée qui peut aussi se charger des images. Et ce besoin se fait ressentir depuis un moment maintenant. Il y a un argument fait par Gene Swenson en 1965 dans *The Other Tradition* (nda : L'autre tradition), dans lequel il parle du besoin de nous demander ce qu'il se passe quand nous faisons une expérience d'abstraction, qu'apprenons-nous à faire, ou que désapprenons-nous à faire dans une expérience d'abstraction.

G. B. : Oui, et je me demande même si ABSTRAIT est le mot qui convient. ABSTRAIT vient du latin AB-TRACTUS et signifie enlever quelque chose de ou ôter quelque chose à une autre.

H. M. : Peut-être apprenons-nous à nous enlever de ou nous ôter à quelque chose.

G. B. : Je me demande ainsi si tu peux dire ça à propos d'une peinture cubiste d'une guitare. C'est encore une forme de représentation et ce qui est important avec Kandinsky ou Malevitch c'est que la peinture est et ne se réfère qu'à elle-même. Et tu peux dire exactement la même chose de mon travail. Dans une de mes petites boîtes, eh bien, tu peux avoir un os, mais cet os est entièrement

non-représentationnel. C'est un os juste comme une peinture de Kandinsky est une peinture de Kandinsky.

H. M. : Comment te débrouillerais-tu ainsi avec le surréalisme ou avec le travail de quelqu'un comme André Thomkins ? Je te parle de Thomkins, bien sûr, parce que je sais que vous avez souvent collaboré tous les deux, et son travail est d'un côté très visiblement différent du tiens – On pourrait le penser comme appartenant à une tradition figurative ancienne – et pourtant il s'éloigne assez de cette tradition pour s'adapter ou se connecter avec les choses que tu fais.

G. B. : La connexion entre le travail d'André Thomkins et le mien c'est plus une question de... hé bien, si je devais mettre en lumière quelque chose que concerne ma recherche ou partie de ma recherche, elle concerne l'esprit. Et André Thomkins, comme Raymond Hains, a un esprit qui est un monde, ou un monde comme esprit et tu entres dans ce monde à travers les jeux de mots et les images d'André, tu entres dans le monde de Raymond Hains à travers le langage, et le monde dans lequel tu entres est un monde très spécial^{578*}. Et pour moi, c'est là qu'est la connexion avec André Thomkins. Cela ne revient pas vraiment à voir une connexion picturale du tout. Ça ne semble pas être le point central pour moi.

H. M. : Et pour moi ce que tu viens de dire est la chose la plus importante de toute. Je suis toujours plus convaincu que cette perception de la possibilité d'un nouveau paradigme qui prend racine dans Dada, Duchamp, et l'art non-objectif du début du vingtième siècle...

G. B. : ... et je pense qu'il y a aussi des parallèles en musique...

⁵⁷⁸ Note de traduction : « G. B. : The connection between André Thomkins' work and my own is more a question of... well, if I had to point to something that my research, or part of my research, is about, it's about mind. And André Thomkins, like Raymond Hains, has a mind that's a world, or a world as a mind and you enter that world through André's pictures and word play, you enter Raymond Hains' world through language, and the world you enter is a very special world. »

Ayant lu la phrase en anglais, nous comprenons toute la difficulté de l'*esprit* de George Brecht, et c'est bien le cas de le dire. George Brecht nous fait ici un casse-tête sur lequel Jacques Lacan aurait pu épiloguer pendant longtemps. *Mind* en anglais signifie assez simplement l'esprit, mais prend en fait une coloration plus rationnelle que *spirit*, qui désignerait l'esprit en entier : rationnel et irrationnel. *Mind* semble désigner une certaine conscience du monde, tout en n'étant pas totalement rationnel, comme le seraient plus les termes *thinking* ou *reason*. *Mind* est, de plus, un terme assez générique qui s'utilise à toutes les sauces comme : *Are you out of your mind ?* (As-tu perdu la tête, la raison ?), c'est un véritable mot fourre-tout populaire et vague. Ainsi Brecht semble nous parler ici d'une fonction cérébrale assez vague, qui ne correspond pas au mot *esprit* que nous avons utilisé et qui ne trouve pas d'équivalent en français.

En plus, pour continuer à traduire ce que nous n'avons pas traduit, *mind* signifie aussi *faire attention à*, *porter son attention sur*, ou bien dans la formulation *Do you mind if... ?* qui signifie *est-ce que cela vous dérange si..., est-il possible de vous importuner avec... ?* En gros, une forme de traduction littérale serait *puis-je porter votre attention sur le fait que...* Donc le *mind* de Brecht signifierait aussi que son travail se porte sur l'attention portée aux choses, ce qui nous semblerait bien plus juste qu'un travail qui se concentrerait seulement sur l'esprit. Un des points centraux du travail de Brecht, nous l'avons vu est bien plus le fait de *porter attention à* sans *importuner*. Et lui, Thomkins et Hains, semblent porter attention au monde, et que le monde vient à leur attention tout autant que leur cognition est un monde et que le monde est leur cognition.

H. M. : Plus clairement nous commençons à ressentir les contours de ce paradigme, plus il devient difficile d'approcher ses caractéristiques avec les termes purement formels que nous utilisons auparavant ; "figuratif" et "non-figuratif" ou "représentationnel" et "abstrait."

G. B. : Je le pense aussi.

H. M. : Ce que nous devons réellement chercher c'est un trait de l'esprit, et c'est une chose très difficile à dire ; c'est une chose pour laquelle il est très difficile d'être historique en quelque sens, puisque l'histoire est presque par définition l'histoire des formes.

G. B. : Alors que nous avons plutôt besoin aujourd'hui d'une histoire de l'esprit... (nda : history of mind)

H. M. : ...Et nous n'avons aucun terme pour la description de l'esprit. (nda : description of mind)

G. B. : Non, je ne pense pas que nous en ayons. Et il y a aussi une autre chose importante. Nous avons parlé d'un changement de paradigme ou sur la façon dont un nouveau paradigme a commencé à émerger vers 1915 et nous l'avons appelé le paradigme duchampien, juste par désir de quelque chose de mieux, n'est-ce pas ? Hé bien, une fois que ce paradigme commence réellement à imprégner la façon dont tu vois les choses il y a aussi un changement qui s'opère dans la façon dont tu regardes en arrière ; de plus de réussir à comprendre plus clairement ce qui se passe aujourd'hui et dans le passé proche, tu admetts aussi des points de vue nouveaux et différents en respect avec ce qui s'est passé dans un passé relativement plus distant. Il y a trente ou quarante ans, par exemple, Erik Satie était essentiellement vu comme lié à Debussy et Ravel. Aujourd'hui, cependant, une conscience qu'a formée le paradigme duchampien t'amènerait à grouper Satie avec des gens comme Man Ray et John Cage et sa relation à Debussy semble bien plus ténue.

H. M. : Nous commençons à réviser notre idée à propos de quelles parties du travail d'un artiste sont signifiantes et la plupart méritent d'être regardées.

G. B. : Oui. Et c'est aussi important de remarquer la façon dont le paradigme duchampien semble être arrivé dans un développement typique d'un travail d'artiste. Prends Monet par exemple, ou n'importe quel artiste entre Manet et Duchamp, Picasso inclus, et il y a un développement linéaire du travail de l'artiste lorsqu'on le prend dans son entièreté. Cependant, avec Duchamp, tu vas probablement te dire, "Pourquoi ce type qui fait ce grand verre qui pend, une pelle à neige ou qui fait un film avec des petits mots en spirale, qu'est-ce que ça a à voir et qu'est ce que ça a à voir avec PHARMACY ou 55 CC. OF PARIS AIR ?" Les travaux sont plus comme des points dispersés dans plein de directions.

H. M. : Je pense toujours au travail de Duchamp comme formant une constellation, ce qui est aussi la façon dont je pense à ton travail.

G. B. : Dans mon esprit, c'est comme une spirale. Le travail de Duchamp ne se développe plus le long d'une ligne droite mais se distribue à travers une série de points inclus dans une spirale, et tu peux en sentir le centre mais tu ne peux y voir aucun développement linéaire. Tout ceci nous ramène encore à ce pour quoi il n'est pas toujours très productif de considérer les choses en terme de forme. Certaines des choses doivent être prises comme des membres individuels d'une galaxie, ou comme des points sur une spirale, la forme qui est importante est la forme du tout à laquelle ils contribuent. Cela aide aussi à clarifier la façon dont différents artistes travaillent. Il y a des artistes qui prennent une idée et tu peux voir le développement linéaire qui en résulte... les artistes contemporains travaillant actuellement... tu peux voir une idée qu'ils ont eu très tôt et tu peux même voir comment ils ont suivis strictement cette ligne droite depuis ce moment.

H. M. : Quels autres concepts, pense-tu, pourraient éclairer un peu la confusion qui règne en art aujourd'hui ?

G. B. : Eh bien, même cette idée de constellations ou de spirales pourrait être appliquée dans un sens plus général. Le livre de Michael Nyman sur la musique expérimentale, *EXPERIMENTAL MUSIC : CAGE AND BEYOND* [nda : NYMAN (Michael), *Experimental Music : Cage and beyond*, (1ère édition 1974), Paris, Allia, 2005 pour sa dernière édition française], nous parle par exemple de la différence entre l'art d'avant-garde et l'art expérimental et je pense que ces distinctions sont très bonnes. L'image d'une avant-garde, qui vient en fait des guerres napoléoniennes, n'est plus vraiment très utile et nous devrions abandonner cette idée de quelques personnes qui mèneraient un troupeau d'autres personnes qui suivent, et nous devrions voir la façon dont la situation de l'art dans son ensemble forme un réseau ou une constellation ou une spirale.

H. M. : Ça nous aiderait aussi à être plus clairs dans nos idées à propos du progrès en art. Suzi Gablik pointe le fait que c'est une idée qui doit être définie très précautionneusement et toute entièrement pour qu'elle puisse nous être d'aucun sens utile.

G. B. : Il y a aussi eu une révision de l'idée de progrès en science. C'est une autre chose dont Kuhn parle. Il parle de la façon dont les gens ont confondu l'idée que la science s'approche progressivement de plus en plus près de quelque vérité absolue, ou plutôt qu'il y a une quelconque vérité absolue vers laquelle la science se dirigerait et dont chaque nouvelle découverte scientifique nous rapprocherait. Mais c'est n'importe quoi. Pour savoir que la science approche la vérité, tu aurais besoin d'un tiers capable de voir chacun et de les comparer.

H. M. : J'imagine que le problème en science est toujours le problème du problème que la science décide qu'elle veut résoudre.

G. B. : Bien sûr. Et comment les scientifiques décident-ils ce qui vaut le coup d'être regardé ? Les scientifiques trouvent généralement intéressant de travailler à partir de la découverte d'anomalies dans leurs systèmes, et au fur et à mesure qu'ils en découvrent de plus en plus le système rentre en crise et l'énergie du système entier est si grande que quelqu'un comme Einstein ou Newton se doit d'arriver et de proposer un nouveau point de vue qui fasse que les données aient encore du sens. Avec l'art, c'est un petit peu différent. La science marche à partir de formulations assez précises, et les scientifiques ont des raisons assez précises de soutenir qu'une formulation est plus précise ou féconde que son alternative présente au même moment, alors que les crises en art semblent vouloir dire que l'énergie reflue au lieu d'affluer et tout dégénère en ennui. L'art semble aller comme prévu sur son paradigme pendant une certaine durée et il commence ensuite à manquer d'énergie et le travail devient de moins en moins intéressant et l'ennui s'installe plutôt que la nervosité que les scientifiques expérimentent lorsqu'ils se disent que cette fichue formule ne marche réellement plus et qu'ils ont besoin d'autre chose, mais où ? La différence c'est que les scientifiques ont des moyens de savoir ce qu'ils sont censés regarder, ils savent vers où diriger leur attention pour découvrir quoi faire et quelles nouvelles formulations proposer, alors qu'en art les artistes doivent tout essayer. Et c'est ce qui se passe dans l'art aujourd'hui. Le nouveau paradigme est dans l'air mais il n'a pas encore été totalement attrapé ; la situation dans laquelle nous nous trouvons est une situation pleinement pré-paradigmatique et on essaye tout et les seules directions auxquelles on peut faire confiance sont les directions qui sont dictées par notre intuition personnelle.

H. M. : La différence étant que pour la science l'alarme retentit grâce au fait que les formulations ne donnent plus des prédictions fidèles du comportement des événements. En science, il y a deux systèmes, un que je suppose tu pourrais appeler un langage système, et qui consiste en toutes les formulations de science, et l'autre c'est le monde ou l'univers des phénomènes externes avec lequel ce langage système devrait montrer ce que Korzybski nommait en terme de "similarité de structure." Avec l'art, il est bien plus difficile de définir ce deuxième monde : ce deuxième système irréductible si pas objectif avec lequel l'art montrerait une similarité de structure. Il est évident que cette similarité manque quand l'ennui s'installe et quand les gens qui s'impliquent dans la création et la réception de l'art ne répondent plus aux formes d'art qui étaient capables de stimuler l'intérêt auparavant, mais nous n'avons pas de définitions claires de ce que c'est réellement cette chose auxquelles ces anciennes formes d'art ne correspondent plus, de ce qu'est réellement ce à quoi des nouvelles formes d'art doivent s'attendre à correspondre.

G. B. : Eh bien, peut-être à notre état d'esprit. Nos esprits après tout ne sont pas influencés que par ce qui se passe en art mais aussi par tout le reste de ce qui se passe dans notre culture. Les gens dans la rue avaient déjà entendu de vagues choses à propos de la théorie de la relativité et ce dès les années 30 et en avaient entendues aussi de Freud, et les esprits changeaient et quelque chose ne changeait pas avec eux.

H. M. : Il est alors très difficile de pousser plus loin que cela une quelconque affirmation sur l'état général de nos esprits, et je pense que je pourrais montrer que nous devons aller plus loin que ça. On finit par se rapprocher dangereusement de parler d'une sorte de *Zeitgeist*.

G. B. : Et pourquoi pas ?

H. M. : D'accord. Mais c'est déjà une sacrée affirmation si tu dis "Pourquoi ne pas parler de *Zeitgeist* ?" La plupart d'entre nous ont un peu peur de ce genre d'hypothèses spirituelles très larges ?

G. B. : Ho oui.

H. M. Enfin, je veux dire que ça a pris toute une génération pour que nous puissions être des agnostiques respectables, pour être des Einsteinien respectables et marxistes et...

G. B. : Et Freudien...

H. M. : Et Freudien et...

G. B. : Oui, bien tu sais comment les cultures oscillent d'un extrême à l'autre.

H. M. : Je me demande si tu serais d'accord avec mon sentiment qu'en terme de culture, si pas en terme de science, les gens se tiennent à l'idée qu'il est en quelque sorte nécessaire pour eux de les maintenir et que les idées sont écartées pas à cause du fait qu'elles ne sont plus vraies mais parce que nous les trouvons gênantes ou que nous ne savons plus comment faire avec ou parce que nous ressentons une sorte de nécessité tactique à s'en libérer pendant un temps, peut-être être capable de les reformuler plus tard. En ce sens il y a une sorte de vague d'intérêt populaire qui nous éclaire peut-être sur le fait qu'un certain type d'agnosticisme et un certain type de vision du monde anti-spirituelle sont déjà révolues et ont déjà atteint quelque objectif qu'elles devaient atteindre. Il n'y a jamais eu autant de charlatans dans ce domaine qu'aujourd'hui. Nous sommes submergés de fous de Jésus et d'accros au Zen et tu te rappelles de cet arrêt de bus où il y avait moins de posters pour le concert de Bob Dylan que pour le Maharaja-Ji et le conclave de méditation transcendante. Peut-être devrions-nous admettre qu'en plus d'être le siècle d'Einstein et Freud nous sommes aussi dans le siècle de Gurdjieff et Krishnamurti et Rudolf Steiner.

G. B. : Cette recherche diffuse pour quelque chose de plus grand semble arriver après une sorte de déception envers la science. Cela arrive après tout l'émerveillement et l'admiration dont la science s'était habituée à être entourée. C'est aussi un passage de l'histoire, même si ce n'est pas le passage le plus intéressant.

H. M. : Tu dirais ainsi qu'il y a un certain point où l'art rentre en crise quand sa structure ne correspond plus aux besoins spirituels et psychiques des gens qui y sont engagés, et de l'époque à laquelle elle appartient. Et le problème étant, si nous sommes comme tu le dis dans une sorte de stade pré-paradigmatique, de définir ces besoins plus précisément. Au-delà de la déception que notre culture a subie par rapport à la science, je me demande quels sont les autres facteurs que tu verrais pouvoir aider à définir ces besoins.

G. B. : Une des choses qui a été importante pour moi dans ma vie ou, disons, dans mon art maintenant que je le regarde vingt ans en arrière, ça a été de comparer ce qui se passe en art pas seulement avec ce qui se passe en science et dans d'autres parties de notre culture mais aussi avec d'autres cultures. Tu te rappelles probablement le texte que j'ai écrit en 1957, *Projet en dimension multiple*, et bien qu'il y ait eu une période plus tardive où je n'aimais plus parler de cette idée, ce texte contient déjà une intuition d'une connexion entre la pensée orientale et ce qui se passe aujourd'hui dans la culture occidentale. Et quand je vois un livre comme celui de Fritjof Capra *Le Tao de la physique*, la connexion semble encore plus claire. Fritjof Capra est un physicien nucléaire et il démontre la façon dont la vision du monde implicite dans la physique nucléaire rentre en résonance encore plus clairement avec les prémisses des cultures extrême-orientales comme le taïisme ou le bouddhisme.

H. M. : Et tant que l'art continue à rentrer en résonance avec des idées comme l'indivisibilité de l'observateur et de l'observé, tu peux dire qu'il marche vers des façons de penser orientales tout autant qu'il marche vers une perception du principe d'incertitude de Heisenberg. La différence entre le monde interne et le monde des phénomènes externes semble parfois perdre de l'importance pour nous.

G. B. : Oui, je pense que c'est vrai. Il n'est même pas possible de déterminer physiquement où commence et s'arrête ton corps. Sans tenir compte de la détermination d'où commence et s'arrête ton esprit. Et tu ne peux déterminer où le stimulus s'arrête et où commence la perception, pas même en principe. Tout cela fait partie de notre changement actuel de paradigme. Nous ne supposons plus actuellement qu'il existe un monde extérieur à nous avec lequel nous aurions à entrer en contact. Le seul réel que nous touchons ou pouvons toucher est le réel que nous réalisons. C'est pourquoi les

deux significations de "réaliser" trouvent leur source dans la même chose. Cela affecte aussi notre concept de la façon dont nous sommes censés travailler et nous comporter et de ce sur quoi nous sommes censés travailler. Dans le monde occidental, dans notre culture, l'idéal de sagesse a toujours été basé sur le gain, de ne pas en rester là et d'avoir de plus en plus de connaissances jusqu'au moment où finalement la sagesse est atteinte. Dans la culture extrême-orientale la sagesse est quelque chose de différent. C'est un processus de perte des illusions. Dans le taoïsme, ils disent quelque chose comme : "Plus tu gagnes en sagesse, plus tu deviens pauvre." Un homme réellement sage est totalement pauvre. Il a perdu toutes ses illusions et plus rien ne subsiste. Hé bien nous avons été exposés à ces idées de l'est depuis un bon moment maintenant. En Europe, il y a eu une tradition de personnes qui se sont plongées très profondément dans les études orientalistes dès le début du siècle – des gens comme Richard Wilhelm, Maspero et Evans-Wentz, et il nous faut voir aussi l'importance de la façon dont les idées de l'est sont arrivées sur la côte pacifique des États-Unis au milieu des années 30 grâce à des gens comme Suzuki et Alan Watts. Ça a eu une très grande influence sur la pensée, et plus récemment sur les jeunes gens en Amérique particulièrement. Ainsi, notre vision du monde a été changée pas seulement parce que nous avons connu une sorte de déception envers la science mais aussi car des alternatives sont venues de l'est.

H. M. : Mais en même temps, nous ne voudrions pas dire que l'ouest ne fait que redécouvrir des façons de penser que l'est connaissait depuis cinq mille ans. Ce n'est pas non plus comme si cet interlude n'avait pas été d'une manière ou d'une autre nécessaire.

G. B. : Où cela a au moins été une résolution naturelle des impulsions et des influences qui ont été présentes dans la culture orientale depuis plusieurs milliers d'années. Ce dont nous avons aujourd'hui besoin c'est une nouvelle synthèse de toutes les forces avec lesquelles nous sommes en contact, peu importe d'où elles viennent, une nouvelle synthèse peut être nourrissante pour chacun d'entre nous. Et en art, il y a deux possibilités ; et il n'y a aucun moyen de savoir ce qui va se passer. Soit les artistes commenceront à être d'accord sur un nouveau paradigme central comme cela se passe en science ou bien nous continuerons à essayer des choses très différentes pendant encore longtemps et nous continuerons de diverger. Peut-être ne trouverons-nous jamais d'autre paradigme, c'est aussi possible.

H. M. : Le critique italien Tommaso Trini a souvent amené l'idée que la fonction d'une grande partie de l'art d'aujourd'hui ne se situe pas tant dans la création de nouvelles idées que plutôt dans le fait de recycler les découvertes, les techniques et l'état d'esprit de ce qu'il appelle "les avant-gardes historiques" – les avant-gardes du début du vingtième siècle. C'est comme si le monde n'était pas encore prêt à aller au-delà.

G. B. : Je ne peux pas vraiment être d'accord avec une idée comme ça même si je peux voir d'où elle pourrait venir. Les gens aujourd'hui travaillent dans toutes les directions, en arrière, en avant, en haut et en bas, et tu vois apparaître des phénomènes comme ces deux personnes, les Poirer, qui construisent des petits modèles de cités anciennes, soit ça soit Claudio Costa ou prenez Boltanski qui regarde sa vie infantine et ainsi de suite. Cette sorte de regard en arrière a lieu parce que quelque fois si tu regardes derrière toi tu peux trouver quelque chose que tu as manqué. Comme ce disque de musique de Alberto Savinio que Gino Di Maggio vient de sortir. Je n'avais jamais entendu de musique de lui avant, mais ça vaut vraiment le coup de l'écouter. Et le nouvel intérêt pour Erik Satie en est un autre exemple. Regarder en arrière vaut toujours le coup, mais je ne pense pas que l'on puisse parler de recyclage. Toute nouvelle synthèse que nous découvrons sera bien plus que juste du recyclage.

H. M. : Je me demandais si nous pouvions dire encore quelque chose sur les caractéristiques qu'un nouveau paradigme devrait avoir.

G. B. : La seule chose que je puisse suivre, c'est mon intuition qu'il sera un développement vers un quelconque paradigme implicite chez Duchamp.

H. M. : Et tu ne peux pas dire exactement ce qu'il est.

G. B. : Eh bien, je sais intuitivement ce qu'il est. Je peux le sentir, mais je ne peux pas l'exprimer. En un sens, c'est suffisant pour moi que je sois au clair sur ce qui vaut le coup d'être fait. Il me semble que je peux voir ou juger quels travaux valent le coup d'être faits et lesquels ne valent pas le coup d'être faits. Mais je ne peux pas voir ce que le paradigme va devenir. C'est si dur à exprimer car il n'y a aucun langage pour ça, n'est-ce pas ? Tu peux superposer un système sur Duchamp, tu peux voir Duchamp de la manière dont Arturo Schwarz le fait par le système universel de l'alchimie, qui inclut juste tout, mais le système de Duchamp est un système non-systématique ou un système du non-système et ainsi tu trouveras sûrement des relations entre Duchamp et l'alchimie, mais tu ne peux pas dire qu'un nouveau paradigme sera nécessairement proche de l'alchimie telle qu'elle était au seizième siècle. Et tu ne peux même pas dire quel est le centre du travail de Duchamp. Pas en terme de langage. Mais tu peux sentir le centre de Duchamp en regardant chacun de ces travaux disparates, ou plutôt la constellation de tous ces travaux, tu peux voir qu'il y a une direction. Et c'est la façon dont les scientifiques fonctionnent aussi. Quand ils savent déjà que leur modèle paradigmatique ne correspond plus, ils doivent essayer de sentir où travailler, où regarder. Ils doivent sentir où se situent les points critiques. Par exemple, juste avant Einstein, les scientifiques savaient que les points critiques étaient l'électromagnétisme, l'orbite de Mercure, et les phénomènes

photoélectriques. Ils ne pouvaient pas dire ce qui allait se passer ou comment leur situation allait se résoudre mais ils savaient qu'ils devaient travailler sur l'électromagnétisme. Je ne vois donc pas de raison pour laquelle nous devrions être plus sûrs de nous en art que les scientifiques en science. Ce sur quoi devraient travailler les artistes au jour d'aujourd'hui c'est quelque chose que les artistes doivent sentir. Quelque chose dont ils doivent avoir l'intuition.

H. M. : Les scientifiques ont une sacrée chance d'avoir des noms pour leurs différents domaines d'investigations, alors qu'avec l'art c'est bien plus difficile de spécifier une zone de l'esprit ou de l'expérience qui devrait maintenant être explorée. Peut-être donc, pouvons-nous sentir certaines de ses caractéristiques en regardant les caractéristiques du travail qui semble s'en préoccuper. Par exemple, je suis toujours très conscient de l'inconsistance apparente de Duchamp, de la façon dont il était capable de suivre une impulsion à travers des ramifications nombreuses et variées. Il faut aussi prêter attention à la façon dont il a réévalué le but, la fonction et les critères de lisibilité du travail artistique d'un individu. Ce que je veux dire, c'est qu'avec Duchamp il est devenu possible d'accrocher une pelle à neige et de décider que c'était un travail artistique, et cette pelle est en de nombreux sens... Eh bien, elle ne signifie rien. Elle ne signifie rien si on pense à la signification de la même façon que l'on pourrait y penser lorsqu'on essaye de se débrouiller avec l'art d'avant Duchamp. L'autonomie de l'objet d'art ne semble plus toujours être nécessaire. Et c'est une autre chose qui contribue à une bonne partie de la confusion en art aujourd'hui. Nous ne sommes même pas encore totalement sûrs des conséquences lorsque le travail artistique individuel ne doit plus nous indiquer clairement le type de système total auquel il appartient. C'est une autre de ces choses qui donne aux gens l'impression que l'art peut être mort ou mourant.

G. B. : Parce qu'ils regardent les mauvaises choses.

H. M. : Ou essayent de trouver l'art au mauvais locus.

G. B. Ou s'accorder à un modèle faux. Ils utilisent un ancien modèle pour de nouvelles expériences et essayer de localiser quelque chose que l'ancien modèle leur dit pouvoir localiser, et c'est simplement impossible. Et ils pensent alors que quelque chose manque mais ce qu'ils pensent manquant est quelque chose qu'ils n'auraient pas dû chercher dès le début. Mais c'est ainsi que ça se passe toujours ; cela fait partie de la confusion que les gens créent à chaque fois que les hypothèses de base sont en état transitoire.

H. M. : Et d'un autre point de vue, la nécessité d'un certain système pour contenir un travail apparemment inutile ou insignifiant rend possible de créer des travaux réellement sans sens dans d'autres systèmes. D'une part, il nous faut accepter l'idée que nous devons quelque fois nous

débrouiller avec des travaux qui prennent sens dans leur contexte, et d'un autre côté nous devons être attentifs à l'art qui crée des objets simplement dans le but de les expliquer. Les gens gardent l'idée qu'ils peuvent toujours créer des systèmes d'information qui expliquera ou justifiera ou donneront une validité idéologique à un travail artistique, et ils n'ont aucune perception claire de ce qui appartient au travail et non des discours que l'on y attache à posteriori, et non à ce que l'artiste peut dire ou a dit concernant ses intentions. Je me souviens, par exemple, d'un essai dans lequel Gregory Battcock parle de la critique comme une sorte de collaborateur nécessaire à l'artiste, une sorte de pont ou de traducteur nécessaire pour un public qui serait sans cela non-informé et non-préparé. L'artiste fait le travail (on ne sait pas trop pour qui) et le critique refait le travail pour le public.

G. B. C'est une méprise terrible et je me demande si la plupart de ce genre de choses ne vient pas d'une mécompréhension de la théorie de l'information. La théorie de l'information a été pendant un temps très à la mode mais les idées de base semblent avoir été charriées faussement en art. Les idées très techniques que l'on exporte dans un autre champ tendent quasiment toujours à être distordues. Les gens oublient que la théorie de l'information insiste sur le fait que l'information est seulement transmise quand l'émetteur et le récepteur s'accordent sur la signification du signal. Eh bien, tout d'abord, pourrions-nous dire qu'une peinture "transmet" ? Et peut-on être réellement sûr que le regardeur d'une peinture est d'accord avec l'artiste sur la signification de ce qui est dans la peinture, et je ne parle pas nécessairement que d'un niveau symbolique, ce doute est légitime même au niveau du signal. Des études sur les références visuelles ont été faites, par exemple, sur des groupes de personnes provenant de différentes cultures – d'un côté les gens de cultures des métropoles technologiques où l'horizontale et la verticale sont très définies sur les bâtiments, les fenêtres, les portes et les ustensiles, et d'un autre côté des gens de cultures africaines pas encore occidentalisées où les huttes sont encore rondes, les toits sont ronds, où pratiquement tout ce que les gens voient ont des formes organiques plutôt que des formes linéaires. Et la conclusion était qu'il y avait une différence significative dans la perception des références visuelles (Je me rappelle de six qui ont été testés) pour les gens dans des cultures différentes, une différence statistiquement significative. Cependant ce n'est qu'une indication et c'est le genre d'argument qui peut nous mener à beaucoup de pinaillages si on essaye de l'étendre ou de le délimiter, mais il y a aussi des raisons, même des raisons neurologiques, de penser que les perceptions des gens ne sont pas les mêmes, même à l'intérieur d'une même culture... qu'il n'y a pas de correspondance directe entre le stimulus et la perception dans nos esprits. Ainsi, dans quelque sens technique que ce soit le mot "communication" est à proscrire concernant toute forme de travail artistique.

H. M. : J'ai souvent le sentiment que nous n'avons atteint la capacité à avoir les idées claires qu'avec des systèmes essentiellement simples, les systèmes comme la logique ou la physique classique, la chimie et même la biologie. Le problème maintenant, c'est d'intégrer cette capacité de penser clairement avec le système bien plus complexe de notre espace intérieur.

G.B. : Oui, et t'entendre dire ça me fait penser qu'une des principales différences entre art et science est que la science n'est qu'un processus de modélisation et c'est pour cette raison que tu peux aller plus loin avec l'art que ce que tu ne peux faire avec la science. La science construit des modèles toujours plus grands – des modèles avec des visées plus larges, si on peut dire que c'est la signification de "toujours meilleur" – mais l'art ne procède pas du tout par modélisation. Bien qu'il y ait des paradigmes en art, l'art lui-même est toujours direct, les travaux artistiques sont toujours directs. C'est pourquoi l'art peut entrer en contact toujours plus étroit que la science avec quelque chose que ce soit, c'est aussi pour cela que l'art peut s'en rapprocher bien plus que ne pourra jamais le faire le langage. L'art demande une réponse entièrement directe, une réponse de notre nature toute entière.

H. M. ; Le travail artistique est en lui-même un fait, et ce fait doit être intégré...

G. B. : En nous. Quand nous percevons un travail artistique nous l'intégrons en nous-même. Tout comme l'artiste, homme ou femme, intègre son moi dans son travail.

H. M. : Et le travail artistique est quelque chose que nos capacités très raffinées d'intellection ne peuvent gérer toutes seules, ce qui veut dire que le travail lui-même doit stimuler une organisation différente de nos facultés variées si nous savons faire avec elles.

G. B. : C'est pour cela que je sens que le langage n'approchera jamais le plus grand art ; le langage ne fait qu'en bâtir un modèle. C'est la même chose quand les psychologues étudient ce que font les artistes. Peu importe de quelle façon ils fassent leur boulot, ils ne peuvent que bâtir qu'un modèle psychologique. Il y a même des gens qui ont essayé d'analyser les peintures de Mondrian, par exemple, en terme de théorie graphologique. Eh bien, tu n'arriveras juste jamais à le comprendre comme ça. Mais peut-être nous faut-il dire qu'il y a toujours un fossé entre la critique et l'expérience d'un travail artistique.

H. M. : Il y a toujours une différence, oui, entre les mots et l'expérience à laquelle ils se réfèrent, mais cette limite théorique est bien moins dérangeante que le fait qu'une très petite critique semble aller assez loin dans l'expérience pour atteindre cette limite. Si un critique est réellement entré en contact avec quelque chose, je ne peux penser à l'utilité de cette critique que dans la mesure où elle donne un exemple de ce qu'un seul esprit honnête est capable de faire avec quelque chose. Le

travail d'un critique est de t'inviter dans son esprit et de montrer ce qu'il fait lorsqu'il est confronté à quelque chose qui change les choses. Un critique doit utiliser les mots si bien qu'il rende les limites de ces mots signifiantes. C'est en ce sens que je pense que le conflit entre art et critique peut être évité.

G. B. : Dans ce cas la critique n'est pas impliquée dans la construction de modèles mais plutôt dans la recherche d'exemple de changements dans son propre esprit que les autres peuvent choisir directement. C'est une chose très différente.

H. M. : Exactement. Et c'est ce que je pense devrait être la critique. Je pense aussi que cela aide à ne pas réduire l'art à la "communication." On en arrive quasiment à un concept dramatique ou théâtral de ce qui se passe entre un artiste, un travail artistique et un spectateur. L'artiste et le spectateur assument idéalement une série de rôles qui se complètent et qui sont complémentaires.

G. B. : Cage dit que nous devons nous rappeler que " la composition d'un travail n'est pas la même chose que la performance d'un travail qui n'est pas la même chose que l'écoute d'un travail." Et Duchamp dit que c'est le regardeur qui finit le travail.

H. M. : Je voulais aussi te demander autre chose. Je me demandais comment tu te sentais concernant le fait que tu es toi-même considéré comme une partie de la généalogie de tant de l'art radical que l'on voit aujourd'hui. Lucy Lippard, par exemple, a publié une chronique sur tout ce qu'elle considérait important entre 1966 et 1972 dans ce processus qu'elle a appelé *The Dematerialization of Art* et la toute première entrée – entry no. 1 – est la publication de ton essai *Chance Imagery* (nda : traduit sous le titre BRECHT (George), *L'imagerie du hasard*, Dijon, Les presses du réel, 2002) aux Something Else Press. Comment te sens-tu quant au fait d'être placé à ce point particulier du développement de tant de choses qui se sont passées auparavant ?

G. B. : Eh bien, je crois que tu fais ce que tu fais et les gens le prennent comme ils le prennent. Il trouve sa propre solution par lui-même en quelque sorte, naturellement. Comment DEVRAIS-JE me sentir ? Je veux dire, tu fais quelque chose et les savent que c'est là et ainsi ils font quelque chose. C'est la même chose que faire du travail basique en science, non ? J'aime par exemple quand Kuhn parle des familles. Il dit que les scientifiques apprennent comme une famille qui tend à avoir des postulats communs et qui a grandi avec certains exemples de ce que la science est et de ce que la science n'est pas. C'est la même chose en art, non ? Chaque artiste fait quelque chose basé sur les exemples qu'ils ont choisis lors de leur parcours et ce qu'ils font deviennent encore un autre exemple. Cela me semble être un développement parfaitement normal dans la famille artistique, de

la même façon que les expériences et les changements et les théories scientifiques sont naturels en science.

H. M. : Ma question pourrait être formulée différemment. Acceptes-tu le fait d'être placé dans les familles dans lesquelles les historiens et les critiques aiment te placer, ou penses-tu appartenir à une famille un peu différente ?

G. B. : Peut-être devrais-je dire que tous les artistes sont mes cousins tout autant que tous les scientifiques sont mes cousins. De façon générale, je n'aime pas être étiqueté. Et je n'aimerais pas penser que la seule importance de mon travail est artistique.

H. M. : Quels autres genres d'importances aimerais-tu que ton travail ait ?

G. B. : Je dirais simplement que son centre n'est pas nécessairement exclusivement artistique. Mais je ne voudrais pas essayer de spécifier quelconque autre chose qui s'y trouve. C'est à chacun de décider pour lui.

H. M. : Tu n'aimes pas entendre quelqu'un dire que l'art est mort ; tu dis implicitement qu'il est maintenant plus en vie qu'il ne l'a parfois été ; et pourtant tu as toi-même remarqué il y a quelques années que tu n'étais pas réellement intéressé par la création de travaux artistiques, et maintenant encore tu dis que tu aimes à penser à ton travail comme ayant d'autres types d'importance en dehors de l'art. Tu dois considérer cette contradiction nécessaire.

G. B. : C'est ce qui semble. Et est-ce que toute chose ne peut pas être prise de plusieurs manières ? Le fer que j'ai et qui tient derrière la porte de ma chambre est un fer avec lequel tu peux repasser tes vêtements, mais c'est aussi un butoir de porte.

H. M. : Nous avons conclu cette interview en 1967 sur la phrase "parce qu'un verre d'eau est un verre d'eau."

G. B. : Tu dois te rappeler que je suis en très bon terme avec les paradoxes. Le paradoxe c'est quelque chose de très important pour moi bien que pratiquement personne n'ait mis au défi le postulat aristotélicien que quelque chose ne peut être A et non-A au même moment. Je dirais qu'elle peut non seulement être plus qu'une chose au même moment, mais qu'il peut également être son propre opposé. Et récemment des philosophes comme Lupasco et Melhuish aussi commencé à accepter les paradoxes dans leurs systèmes. Je suis entièrement pour regarder aussi à cet endroit, et donc j'aspire à être simultanément un artiste et un non-artiste. Ça ne me pose aucun problème.

H. M. : Dirais-tu qu'une partie de ce que fait ton travail, c'est explorer les situations dans lesquelles quelque chose peut être A et non-A au même moment ?

G. B. : Je n'en serais pas surpris du tout.

H. M. : Mais tu ne pourrais pas donner d'exemples spécifique de cela ?

G. B. : Non, je ne pense pas. Les choses telles que *The Weightless Sentence* (nda : la phrase vide) s'en rapprochent, mais je pense qu'il y a bien plus à l'intérieur.

H. M. : Je me demande si tu vois une relation entre le paradoxe et les cristaux que tu as fait ces dernières années.

G. B. : Les cristaux sont une sorte de situation charnière. J'ai lu un papier d'un scientifique russe qui clame que la solution autour d'un cristal est déjà sous forme cristalline même avant que le soluté quitte le solvant pour devenir une partie du cristal solide et il y a donc un champs indéterminé autour du cristal qui semble se rapprocher du paradoxe, bien qu'il ne se contredise pas. Ou peut-être que si. Quand un cristal est-il un cristal ? Mais il est difficile de dire plus que ça. Je pense qu'il y a une relation mais je ne peux réellement pas la spécifier. Dans un sens, aussi, tu interfères avec ta propre recherche si tu dis aux gens comment quelque chose devrait être vu. Et plus spécialement dans le monde de l'art où il semble que dès qu'un artiste dise quelque chose tout le monde se met à dire "Oh, oui, c'est tout ce que ça veut dire" au lieu d'utiliser leur tête ou leurs yeux ou leurs oreilles et donc ça me fait réellement hésiter. Je préfère simplement donner aux gens le meilleur de moi-même dans mon travail et espérer ensuite une réaction indépendante. Je suis bien plus intéressé par ce que pensent les autres personnes⁵⁷⁹. »

⁵⁷⁹ BRECHT (George), MARTIN (Henry), *Part One : Never change anything. Let changes fall in. Einfallen. Es fällt mir ein. Part Two : Never say never. A Conversation with George Brecht, dans MARTIN (Henry), Concerning George Brecht's VOID*, Verone, Archive F. Conz, 2000, pp. 18 – 84, nous traduisons

II.3 George Brecht et ses œuvres : Réinterprétation transdisciplinaire

L'art de George Brecht relève d'un paradigme de recherche transdisciplinaire appliqué à l'art, mais il est nourri par tous les domaines auxquels il s'est intéressé. Nous souhaiterions maintenant pouvoir démontrer, par l'analyse transdisciplinaire, certains des apports de son travail. Par notre examen artistique, complété par les sciences, les philosophies et la spiritualité, nous tenterons de rendre compte de toutes les casquettes de George Brecht, ainsi que ce qu'a pu éclairer son travail en tant que recherche plus large concrétisée en objets artistiques.

Cependant, Brecht a toujours affirmé qu'il ne souhaitait pas que l'on analyse ses œuvres, mais que l'on en donne une vision personnelle. Nous ferons donc une interprétation assez libre des œuvres de Brecht, en utilisant les formes et les images symboliques qu'elles nous inspirent et peuvent inspirer à ceux qui les voient. Nous nous référerons aux concepts scientifiques ou philosophiques qui nous sont apparus en faisant l'expérience des pièces de Brecht, sans pour autant affirmer tenir une certaine vérité quant à une « explication » de ces travaux. Avec cet artiste, c'est le spectateur qui finit la pièce, il faut donc que chacun fasse sa propre expérience et puisse voir la pièce de ses propres yeux, avec ses propres références.

II.3.1) De l'*event* et de la science : redéfinition

Nous avons vu que l'*event* est une notion très différente selon qu'elle était utilisée pour les pièces Fluxus ou bien lors des événements de Cage. Cependant, reprenant ce mot de son professeur, George Brecht l'utilise pour certaines de ses pièces, qu'elles soient performatives, ou bien sous forme d'assemblages. Dès le début chez Brecht, le mot événement recèle une ambiguïté. Au vu du travail qu'il fera dans son *Water Yam*⁵⁸⁰, en présentant certains objets traduits en partitions, ainsi que l'appellation d'*event* donné à ses chaises ou à d'autres objets, il faut aussi les considérer comme des lanceurs, comme des supports à événements situés dans le temps.

Le *Water Yam* se présente comme une boîte en carton (bien que certaines éditions aient été enfermées dans des boîtes en bois), de format carré d'environ quinze centimètres par quinze et de cinq centimètres de hauteur. Le lettrage respecte le décode⁵⁸¹ de George Maciunas, avec un arrangement de lettres de différentes typographies avec des orientations différentes. La charte graphique de Maciunas reste toujours à peu près constante sur ce point-là : tout en mettant la typographie et le graphisme sens dessus dessous, elle respecte une certaine composition géométrique et graphique d'une qualité esthétique toujours saisissante. La boîte est remplie d'environ soixante-dix petites cartes (oranges et blanches), et une centaine dans les futures éditions, qui sont chacune une partition d'événement qu'avait créé Brecht dans le style épuré qui caractérisait ses *events*.

L'édition de cette boîte n'était pas le fait George Brecht, mais de Maciunas qui, ayant reçu quelques-unes de ces petites cartes d'événements que Brecht envoyait à beaucoup de ses amis, lui proposa de les éditer par Fluxus en une boîte qui les rassemblerait. Cette boîte génère donc un continuum dans des travaux qui étaient épars auparavant.

II.3.1.A) Événements et continuum spatio-temporel

Brecht appelle les cartes du *Water Yam*, des partitions d'événement. La partition est un sous-genre de la notation musicale. « La notation cherche à fixer par écrit la musique. Elle en traduit les différents paramètres par deux procédés : la hauteur et la durée. (...) On appelle partition un

⁵⁸⁰ Première édition : BRECHT (George), *Water Yam*, éditions Fluxus, New York, 1963. Image disponible sur : <https://www.moma.org/collection/works/126322>

⁵⁸¹ Néologisme permettant de dire le non-respect des codes et normes typographiques qui deviennent la charte graphique des éditions Fluxus par le biais de Maciunas.

tableau permettant la lecture de plusieurs parties instrumentales et/ou vocales superposées⁵⁸². » Cette façon de limiter les sons du monde à leur hauteur et à leur durée ne convient pas aux *events* de Brecht. Cependant, en tant que partition pour plusieurs parties instrumentales, ces cartes nous font réagir. Leur notation minimale voire lapidaire, malgré leur appellation de partition, ramènent à la possibilité de les voir partout présentes. Chaque élément du quotidien devient une partie instrumentale de l'événement et celui-ci n'est plus limité à un instrument ou à canal de diffusion.

Le latin *partitio* d'où est dérivé le nom partition signifie partage. C'est exactement de cela dont il s'agissait pour Brecht avec ses petites cartes. Il les a créées pour tenter de partager avec des proches, les expériences signifiantes qu'il avait vécu dans son quotidien, de la même façon que la notation et la partition de la musique a permis de partager les morceaux et de les faire jouer par d'autres personnes que le compositeur. Le fait de choisir le nom de partition ramène encore et toujours à la notion temporelle des pièces de Brecht, qui doivent tenter de s'effacer progressivement de l'art plastique en tant que production d'objets, et tenter de rentrer dans une cohabitation espace/temps unifié.

Brecht était très au courant des nombreux développements de la science sur l'idée de temps et nous avons vu qu'il parlait beaucoup de la théorie de la relativité, pour laquelle la terminologie de l'événement est centrale. La théorie de la relativité générale d'Einstein montre que les phénomènes dans notre univers se déroulent selon un *complexus* dans lequel temps et espace sont inséparables. Ainsi, le mot événement en science prend une importance particulière et désigne « un changement d'état ou de contexte, lié à une modification substantielle de la valeur d'un paramètre mesurable, dans un intervalle de temps bref à l'échelle de l'expérience⁵⁸³ », toute action qui sera caractérisée par quatre coordonnées (trois d'espace et une de temps). Cette définition scientifique de l'événement a influencé au plus haut point les *events* de Brecht. Il explique le choix de ce terme à Irmeline Lebeer :

Irmeline Lebeer : Te considères-tu encore musicien ? Je crois que Michael Nyman et d'autres auteurs te classent dans la "musique minimale" avec La Monte Young et d'autres compositeurs new-yorkais du début de années soixante, n'est-ce pas ?

George Brecht : Oui.

I. L. : Je suppose qu'ils se réfèrent à *comb-music* (musique de peigne), *drip-music* (musique de gouttes), *string-quartet* (quatuor à cordes) et d'autres partitions de *Water-Yam* ?

⁵⁸² MICHELS (Ulrich), *Guide Illustré de la musique*, 1ère édition 1977, Paris, Fayard, 1988, p. 67

⁵⁸³ Définition du mot événement donné par Wikipédia. <http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89v%C3%A9nement>. La seule définition qui résume ces aspects aussi efficacement. Pour une définition beaucoup plus large et multiple, voir MORIN (Edgar) – dir., *Communications N°18 : L'événement*, Paris, Seuil, 1972

G. B. : Oui. Mais aujourd'hui, je préfère y penser en termes d'"événements". Et dans la pièce radiophonique, *Musique Silencieuse*, il y a une citation : "Lorsque vous entendez avec vos yeux et que vous voyez avec vos oreilles, alors vraiment vous êtes... alors vous êtes sur la bonne voie !" (Rires.) Et ce que nous avons appelé musique, je préférerais l'appeler "événement sonore", car l'accent est sur le son, et ce que l'on appelle art visuel, je préférerais le nommer "événement visuel". Mais je tiens au mot "évènement" car il ne vous oblige pas à faire des distinctions que l'on fait traditionnellement.

I.L. : Un événement est quelque chose qui a lieu dans le temps... Non : dans l'espace également, bien sûr.

G. B. : Oui. Espace/Temps⁵⁸⁴.

Brecht parle souvent de lui comme d'un musicien, bien qu'il ait fait de nombreux objets artistiques, comme pour mettre l'accent sur ce paradoxe art du temps/art de l'espace. Il dépasse ensuite cette vision par l'introduction du terme *événement*. *L'event Drip Music*⁵⁸⁵ semble être caractéristique de ce floutage de la différence entre l'art musical et visuel, ainsi que la façon dont il permet de transcender la notion de notation musicale, en ramenant à des événements quotidiens.

La première version de la partition pour *event* demande lors d'une ou plusieurs performances, de simplement arranger les éléments (une source de goutte d'eau et un récipient) de telle façon que l'eau tombe dans le récipient. La seconde version se coupe encore plus de toute forme de mise en scène puisqu'elle nous dit simplement : goûter.

La première version semble provenir des cours sur l'expérimentation musicale de Cage durant lesquels les élèves venaient chacun montrer une performance et qu'ensuite tout le monde parlait de celle-ci. Il y a une description des éléments mis en jeu lors de la représentation de cette pièce, et donc une certaine mise en scène attendue. La deuxième version, qui date de 1962 (après la fin des cours de Cage) s'affranchit de tout artifice et entre dans la dimension concrète des robinets ou des gouttières qui gouttent devant nous tous les jours. Partant d'un contexte musical d'apparition de cette forme artistique, George Brecht la réduit au minimum possible pour en enlever la scénographie musicale et faire passer l'aspect musical et visuel de la pièce dans le quotidien.

Youtube est aujourd'hui une très bonne façon de voir les différentes interprétations qui peuvent être faites d'un événement de George Brecht depuis les réalisations les plus quotidiennes jusqu'aux grandes réalisations. Lorsque nous recherchons les termes « George Brecht Drip Music », les premiers résultats sont des réalisations scéniques, provenant du paradigme Fluxus selon George Maciunas, c'est-à-dire des réalisations plus spectaculaires et devant une audience venue exprès pour

⁵⁸⁴ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Deuxième Entretien*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 35

⁵⁸⁵ Voir la photographie de l'*event-score*, sur :

https://www.fondazionebonotto.org/include/class/thumb.php?src=https://www.fondazionebonotto.org/admin/download/file/5192b51_fxm04151a.jpg&height=500&bg=238238238&y_quadro=500&x_quadro=500

voir cela. La plus connue étant la version de Maciunas et Brecht durant les festivals Fluxus, dans laquelle le performeur monte sur une échelle avec une cruche et verse son contenu dans un récipient. Le résultat pousse le spectateur à se concentrer sur la dimension sonore de cet *event*⁵⁸⁶. Une des réalisations qui a été le mieux documentée est celle de Maciunas lors du *Festum Fluxorum* des 2 et 3 février 1963, à la Kunstakademie de Düsseldorf (les artistes avaient été invités par Beuys).

Lors de cette représentation, Maciunas monte sur une échelle et tente de verser le contenu d'une cruche dans un récipient beaucoup plus petit. La réalisation de cet *event* par Maciunas fait ressortir exactement les aspects Fluxus, et lui imprime donc sa marque. Le fait de monter sur une échelle pour verser dans un petit verre une cruche d'eau entière crée bien sûr l'effet d'un gag. Le hasard de chercher à verser de l'eau depuis aussi haut dans un tout petit verre devient particulièrement visible. Les différentes caractéristiques de l'*event* Fluxus sont présentes dans cette interprétation d'une pièce que Brecht avait conçue comme beaucoup plus personnelle. La dimension sonore est également bien présente puisque la pièce est soigneusement chorégraphiée : le performeur arrive, déplie consciencieusement son échelle, pose un verre par terre, cherche de l'eau et monte dignement sur l'échelle pour verser le contenu de la cruche. Les effets de scène se confondent avec les effets de gag, et la dimension sonore des trombes d'eau se déversant dans un tout petit verre rajoute encore à cette impression.

Cette mise en scène particulière, et surtout particulièrement musicale, se retrouve dans de nombreuses performances d'élèves de programmes de musiques expérimentales dans des universités partout dans le monde. On peut en retrouver les traces vidéo sur internet. Les réalisations d'une élève à l'université de Kyoto sont particulièrement notables⁵⁸⁷. Dans la première version, de l'eau est déversée dans une ruelle. Le sol semble lui-même faire office de réceptacle. La deuxième version publiée nous montre cinq étudiants sur un escalier qui déversent l'eau contenue dans leurs cinq récipients respectifs (un seau, différents types de bouilloires et un gobelet), dans le récipient de la personne située quelques marches plus bas. Cela produit un effet visuel et sonore plutôt drôlatique, d'autant que les élèves manquent tous à la suite de se faire éclabousser par le trop-plein de leur réceptacle respectif. Toutes les dimensions de l'*event* Fluxus sont présentes : le gag, la mise en scène soignée, qui font rire et se concentrer sur les aspects plastiques et sonores. La troisième version nous fait voir une élève qui verse le contenu d'un arrosoir depuis un balcon dans la rue en

⁵⁸⁶ De nombreuses vidéos ou bien photos de ces réalisations existent. Il faut voir ici les réalisations faites les 20 et 21 février 2009 lors des *Fluxconcerts* dans la salle de spectacle *Triskelion Arts* à New York : https://www.youtube.com/watch?v=cN_B5YnN5VU , ou bien la performance qu'en fait Bengt af Klintberg : https://www.youtube.com/watch?v=25HWIAL_CoQ

⁵⁸⁷ Voir les trois versions publiées sur Youtube par *natejp777*, dirigée par Rina Matsuo : <https://www.youtube.com/watch?v=Zrwy1BKVsQA> , https://www.youtube.com/watch?v=Rr_3M0JU0dY et <https://www.youtube.com/watch?v=00IPQppozw>

contrebas (nous ne voyons pas le réceptacle). Le point commun à toutes ses réalisations, c'est qu'elles questionnent comment l'*event* est mis en scène. L'effet créé est à la fois musical, mais aussi visuel. La façon dont l'*event* se montre fait que nous tendons l'oreille pour écouter et regarder la façon dont la pièce est réalisée. L'intérêt est indéniable, puisque cela permet de voir que les *events* sont inséparables de leur dimension visuelle et qu'ils ne sont donc pas qu'une pièce musicale. Ces différentes réalisations mettent tout de même l'emphase sur la dimension artistique. Elles sont jouées par des élèves musiciens, voire montrées dans des contextes musicaux pour les réalisations les plus « officielles » de cet *event*.

Youtube permet aussi de regarder une variété de réalisations plus personnelles de cet *event* qui très intéressante. Un de ces vidéos nous montre une personne qui a réalisé un système de gobelets percés que l'on remplit d'eau et qui se déversent dans des verres goutte à goutte⁵⁸⁸. L'équilibre du dispositif est précaire, mais le résultat est beaucoup plus fin et proche d'une réalisation personnelle que tout-un-chacun pourrait faire chez lui. Cependant, le dispositif est toujours mis en place pour être des « événements très privés » comme George Brecht les avaient conçus au début – bien que les réalisations plus mises en scène rentrent toujours parfaitement dans le cadre de l'*event* Brechtien.

La dimension musicale chez Brecht semble n'être qu'une excuse à un événement qui peut se passer partout, tout le temps. Il semble d'ailleurs qu'écouter un robinet qui fuie lors de nuits d'insomnies pourrait se rapprocher au plus près de la façon dont cette pièce a été imaginée par Brecht. Ces objets ont été conçus par Brecht comme des micro-pièces qui se passent tout le temps dans notre quotidien. Une vidéo⁵⁸⁹ semble particulièrement proche de cette vision première de Brecht de ses partitions comme des événements très quotidiens et personnels à la personne qui les voient. Elle montre un travail de la ferme (faire égoutter les bottes de pailles trempées), qui devient, par le biais de la vidéo qu'en réalise l'auteur, l'*event* de Brecht. Claire Manville, qui travaille à la ferme Priesthawes fera de toute façon sécher ses bottes de pailles avec cette technique, mais le fait que l'auteur de la vidéo ait attiré l'attention dessus, fait que cela devient la pièce de Brecht. Seule la concentration sur la dimension musicale et artistique de ce geste en fait une pièce artistique. C'est comme si la pièce nous indiquait que la dimension musicale est partout présente et qu'il suffit de prendre le temps de se concentrer dessus.

Pour résumer, Brecht accepte toute forme de mise en scène et semble même souhaiter un panel très large de réalisations possibles, vu que les instructions sur la carte *event* restent on ne peut plus lapidaire. Hannah Higgins résume cela lorsqu'elle dit : « Un *Event* typique comme *Drip Music*

⁵⁸⁸ Vidéo réalisée par *drm4109*, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=87FCaVR-MVI>

⁵⁸⁹ Vidéo de *Little Whirlpools*, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=HmrO8TxauzM>

de George Brecht peut avoir lieu par hasard ou par choix et être en accord avec presque toutes les circonstances, en n'étant ni spécifique à un lieu, ni spécifique à un performeur, ni même spécifique à une situation performative⁵⁹⁰. » Toutes les différentes actualisations que Youtube permet de voir offre une sélection très large de situations qui étaient tout à fait possibles dans le cadre de cet *event*. Ils se passent de toute façon par hasard partout, tout le temps, mais Brecht acceptait tout-à-fait qu'ils soient mis en scène dans le but quasi-pédagogique de l'*event* Fluxus, qui doit donner au public les moyens de se libérer de l'art et des artistes, par le biais de l'art et des artistes. Étant donné l'acceptation totale de toutes formes de réalisation par Brecht, notre propos n'a été que de les regarder et non pas d'en donner une critique. Toutes les réalisations sont souhaitables et possibles. Nous avons pourtant vu ressortir un intérêt plus général qu'ont pu avoir ces pièces à la fin des années cinquante, puisqu'elles mettent en jeu des notions à la fois musicales, visuelles mais aussi, voire surtout, des situations quotidiennes. Elles semblent donc s'affranchir de la frontière qui pouvait encore exister entre les arts du temps et les arts de l'espace, pour leur préférer la multiplicité et la simultanéité de la vie courante.

L'art de Brecht prend conscience de la dimension temporelle de toute rencontre avec un objet d'art et, surtout, dans les petites *cartes-events* qu'il envoie et que le receveur peut réaliser ou pas selon son envie. Cependant, Brecht expose aussi des objets qu'il nomme événements et qui sont des réalisations des partitions-événements se trouvant dans le *Water Yam*. L'*event* de Brecht, lorsqu'il est réalisé et exposé en galerie semble peut-être se rapprocher de la notion d'événement en science tels que le décrit Edgar Morin :

La notion d'élément relève d'une ontologie spatiale. La notion d'événement relève d'une ontologie temporelle. Or, tout élément peut être considéré comme événement dans la mesure où on le considère situé dans l'irréversibilité temporelle, comme une manifestation ou actualisation, c'est-à-dire en fonction de son apparition et de sa disparition, comme en fonction de sa singularité. Le temps marque d'un coefficient d'événementialité toute chose⁵⁹¹.

Ce qui relevait avant Brecht de l'objet d'art (peinture, sculpture...), peut être vu comme un art de l'espace, un art élémentaire ; alors que les arts du temps (théâtre, musique...), pourraient être classés comme des arts événementiels. George Brecht, en nommant ses *objets* des *événements*, semble retourner toutes ces distinctions anciennes pour les bouleverser et faire entrer l'œuvre dans une

⁵⁹⁰ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 49, nous traduisons

⁵⁹¹ MORIN (Edgar), *Le Retour de l'événement*, dans MORIN (Edgar) dir., *Communications* n°18, Paris, Seuil, 1972, p. 17

relation dialectique entre espace et temps. En appelant ses chaises des *events*, Brecht montre que « le temps marque d'un coefficient d'événementialité » tout objet d'art que ce soit.

Il faut pourtant préciser la raison pour laquelle il appelle ses objets événement comme en science. Pour les sciences, les événements se propagent dans l'univers au plus vite à la vitesse de la lumière, c'est-à-dire une vitesse finie. Il existe ainsi des zones d'ombres entre le début d'un événement et le moment où il est observé. L'observation n'est pas non plus un phénomène passif, il faut être corporellement présent pour observer le phénomène. Werner Heisenberg, qui a été une grande inspiration de *l'Imagerie du hasard*, précise ce rapport au temps dans l'observation des phénomènes physiques :

La théorie de la relativité admet que, en principe, les actions ne peuvent pas se propager plus vite que la vitesse de la lumière. (...) Selon la théorie de la relativité, les actions ne peuvent se propager qu'à l'intérieur du domaine spatio-temporel ; ce domaine est strictement délimité par ce que l'on appelle le cône de lumière, c'est-à-dire par les points de l'espace-temps atteints par une onde lumineuse qui part d'un centre d'actions⁵⁹².

On peut voir se révéler non seulement certains des centres d'intérêts de Brecht dans ses travaux, c'est-à-dire le recoupement entre l'expérience du temps et l'expérience de l'espace, toutes deux irréductibles à l'une ou l'autre, mais aussi le rapport qu'entretient cette expérience avec l'importance de la lumière que Brecht signale dans nombre de ses œuvres par des raies peintes aux couleurs de l'arc-en-ciel. C'est comme si certains *events* de Brecht indiquaient que l'on pense voir un objet, mais ce que l'on voit n'est que la lumière qui arrive à nos yeux, le reste, ce qui est en dehors du cône de lumière, ne peut être appréhendé.

La vision humaine n'utilise que la lumière, qui est l'élément le plus rapide de l'univers. Cependant, la relativité apprend que même la lumière a une vitesse finie, il est donc impossible de percevoir un événement distant de nous au moment où il se passe. Entre le moment où l'événement se déroule là où il a lieu et le moment auquel nous le percevons, il existe une zone d'ombre dans laquelle l'événement n'existe pas pour nous. L'événement en art dépend aussi beaucoup du moment et de la façon dont le spectateur le perçoit, tout comme le floutage temps/espace chez Brecht permet de montrer le point aveugle de l'œuvre.

L'*event* de Brecht devient, à la lumière de la relativité, un événement perturbateur qui amène à modifier le regard que nous avons sur le monde et sur l'objet d'art, un élément-événement qui pointe les zones d'ombres de ce que nous croyions savoir de l'univers macroscopique. Cette

⁵⁹² HEISENBERG (Werner), *La Nature dans la physique contemporaine* (1ère édition 1955), Paris, Gallimard, 1962, p.56

perturbation de notre vision dans l'acte de voir ramène aussi à ce que Heisenberg appelle le « principe d'incertitude » à l'échelle quantique, dont Brecht parle beaucoup dans *L'Imagerie du hasard* :

Heisenberg démontra mathématiquement qu'il était impossible de déterminer simultanément la position et la vitesse d'un électron. (...) Les descriptions causales de la physique (et de la philosophie) classique (c'est-à-dire des énoncés tel que : "quand A se produit, alors B se produit toujours"), sont donc des idéalizations ou des modèles simplifiés de l'état des choses actuel⁵⁹³.

Ce principe d'indétermination montre bien les limites de l'observation, et surtout scientifique, dans l'univers. Il est impossible de connaître la position exacte d'une particule, car en envoyant un photon dessus pour savoir où elle est, nous dévions sa trajectoire. L'observation crée donc une perturbation qui est tout sauf négligeable.

D'autres parts, la théorie des quanta a montré que, quand on précise la position et qu'on délimite strictement l'espace, il en résulte une indétermination infinie de la vitesse ainsi que de l'impulsion et de l'énergie. Cela montre dans la pratique que, si l'on essaye de formuler mathématiquement l'action réciproque des particules, il apparaît toujours un nombre infini de valeurs d'énergie et d'impulsion qui empêchent une formulation mathématique satisfaisante. (...) Pour l'instant il faut se contenter de l'hypothèse que, dans ces domaines infinitésimaux de l'ordre de grandeur des corpuscules, l'espace et le temps ont une imprécision particulière, ce qui veut dire que même les concepts d'avant et d'après deviennent indéfinissable pour des intervalles de temps aussi réduits⁵⁹⁴.

Il n'est pas possible de savoir où se situe exactement une particule à l'échelle quantique, car connaître sa vitesse empêche de connaître avec précision sa position, et inversement. Le cône de lumière nous montrait aussi des impossibilités quant à notre connaissance d'un événement distant de l'observateur. Cela permet de conclure que dans l'ordre macroscopique, comme dans le microscopique, l'observation perturbe autant qu'elle permet de voir.

Cela n'est pas sans rappeler la vision du spectateur chez Duchamp (ce que reprend souvent Brecht). Le travail du *regardeur* est toujours actif : quoi qu'il fasse, même s'il ne bouge pas, il interprète, il perturbe la signification première de l'objet. Un urinoir posé sur un socle ne reste pas qu'un urinoir, il suffit qu'il soit dans des conditions de regard artistique pour que toute sa signification en soit modifiée.

⁵⁹³ BRECHT (George), *L'Imagerie du hasard*, (écrit en 1957), Dijon, Presses du réel, coll. l'Écart absolu, 2002, p. 100

⁵⁹⁴ HEISENBERG (Werner), *La Nature dans la physique contemporaine* (1ère édition 1955), Paris, Gallimard, 1962, pp. 56 – 57

II.3.1.B) Participation de l'observateur

Le rapport complexe au temps, qui est à la base de la définition scientifique et philosophique de l'événement, révèle aussi certaines sources de la notion d'*event* en art : « Un événement ne peut par définition, être déduit d'une loi déterministe : il implique, d'une manière ou d'une autre, que ce qui s'est produit aurait pu ne pas se produire, il renvoie donc à des possibles que nul savoir ne peut réduire⁵⁹⁵. » C'est la notion de hasard de Cage que nous voyons ici. Pour que ses happenings (dont celui de 1952, appelé *Untitled Event*) « fonctionnent comme la nature », il fallait laisser libre à chacun d'en faire ce qu'il voulait, faire en sorte que « ce qui s'est produit aurait pu ne pas se produire⁵⁹⁶ ». La façon qu'avait Cage de laisser l'interprétation ouverte à chacun (D'autant plus dans ses pièces plus tardives) permettait de faire une actualisation d'une partition qui ne soit jamais la même, faire qu'elle soit sans cesse indéterminée. Cela décrit aussi bien ce que nous avons montré sur les *events* de Brecht, dans leur version performative (juste des mots sur une carte).

Cette indétermination semble être générée par la dimension participative de l'*event*. Il présente chaque fois les mêmes conditions de départ, mais il est pourtant à chaque fois différent, puisqu'y intervient le spectateur. Ce dernier devient acteur, au même titre que l'artiste, de ce qu'il voit et, ce faisant, autant il modifie la pièce, autant l'*event* le touche profondément et donc, le change. Celui qui était anciennement le regardeur se trouve pris dans une relation d'interdépendance, où il crée en partie la pièce, et où la réalisation de cet événement modifie ses conceptions de l'art et du monde. Morin décrit très justement cette interaction dans le cas de la physique :

Les événements de caractère modificateur sont ceux qui résultent de rencontres, interactions entre, d'une part un principe d'ordre ou un système organisé, d'autre part un autre principe d'ordre, ou autre système organisé, ou une perturbation d'origine quelconque. Destructures, échanges, associations, symbioses, mutations, régressions, progressions, développements peuvent être la conséquence de tels événements⁵⁹⁷.

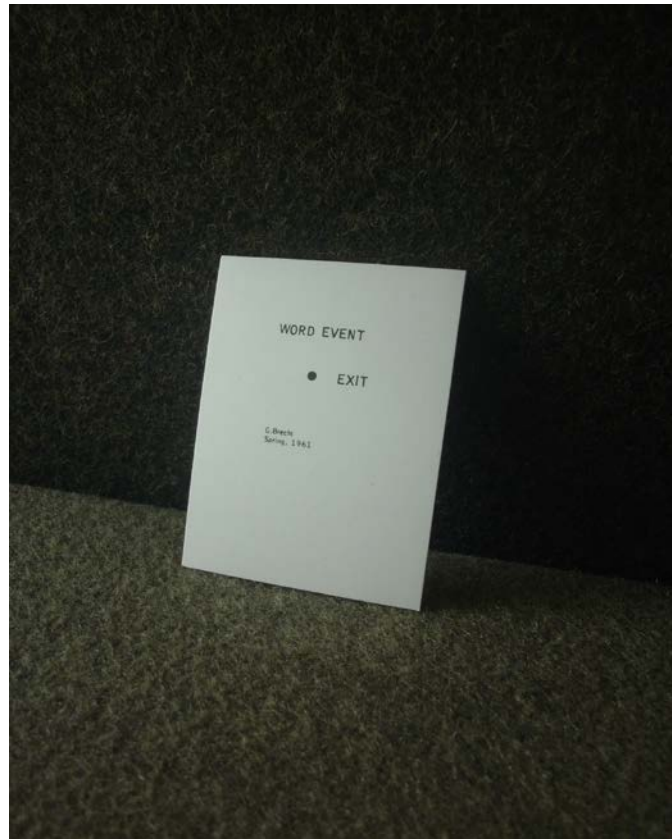
Cette application à notre domaine de recherche semble ici découler très naturellement.

La rencontre, entre ce qui est au départ le *système organisé spectateur* (l'être humain socialement et culturellement structuré) et le *système organisé œuvre*, crée un événement à même de modifier le spectateur au plus profond de ses conceptions, en même temps qu'il introduit lui-même une modification dans l'œuvre.

⁵⁹⁵ PRIGOGINE (Ilya), STENGERS (Isabelle), *Entre le Temps et l'éternité* (1ère édition 1988), Paris, Flammarion, 2009, p.67

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ MORIN (Edgar), *Le Retour de l'événement*, dans MORIN (Edgar) dir., *Communications* n°18, Paris, Seuil, 1972, p. 17



George Brecht, *Exit*, 1961, photographie personnelle

L'*event Exit*, qui se trouve dans le coffret *Water Yam* semble typique de cette vision de l'*event*. La partition nous indique seulement « événement en mot », un point et « Exit ». En français comme en anglais, cela nous ramène aux signes lumineux *Exit* ou *Sortie* qui se trouvent dans tous les lieux publics et qui permettent de s'échapper d'un bâtiment en cas d'incendie. La pièce a donc souvent été réalisée par l'apposition ces signes lumineux ou bien le fait de simplement les indiquer. Cependant, si l'on ne se réfère plus au panneau lumineux, mais au mot et à son signifié, toute sortie d'un lieu ou d'un bâtiment pourrait faire aussi office de performance. Alors nous vient une question : *Exit*, la performance, se réfère-t-elle à l'objet concret qui se trouve dans tous les lieux publics et qui se réfère au concept de sortir d'un bâtiment si nous sommes en danger, ou bien se réfère-t-il directement et de façon immédiate au concept de sortir de quelque part (et donc de rentrer dans un ailleurs) ? Il suffit de sortir d'une pièce et d'aller dans une autre pour que l'événement se déroule. Encore une fois avec Brecht, le jeu semble contradictoire, voire paradoxal, et l'on ne sait plus à quel objet s'accrocher. Crier le mot *Exit*, ou bien pointer du doigt une sortie pourrait aussi faire partie de la performance. Là où le langage classe les objets, leurs signifiants, leurs signifiés, George Brecht nous renvoie à un cas limite dans une forme artistique qui en permet l'éclosion. En inscrivant ce

mot dans une *partition-event*, Brecht transforme ce que nous pensions du mot « sortie ». Si une sortie est une performance, ou bien si ces signes anti-incendie sont une performance, que reste-t-il de leur signification première ? Avant de voir cette carte, sortir d'un lieu ou bien voir ces panneaux lumineux nous renvoyaient à des signifiés évidents. Après l'avoir vu, cela n'est plus aussi facile :

Sortir d'où ou de quoi ? Si je passe une frontière, je sors aussi d'un pays, je performe cette pièce ? Lorsque je parle, les mots sortent de ma bouche grâce à l'air, suis-je en train de réaliser cette pièce ? D'ailleurs faire sortir le mot *Exit* de ma bouche est-il une double performance ? Où commence là où je suis et là où je sors de cet espace ? Où commence l'air de la pièce dans laquelle je me trouve et l'air qui sort de ma bouche semblant m'appartenir ? Toute sortie est la performance de Brecht, et c'est ce qui fait qu'on peut la voir se dérouler réellement partout tout le temps. Du son sort des enceintes lorsqu'on écoute de la musique, de la lumière sort de l'écran informatique que nous regardons. Cette pièce montre bien, par le biais de cette limitation rendue impossible, que les actualisations de l'*event* de Brecht se déroulent partout, il nous suffit de nous concentrer dessus et de nous rappeler cette petite carte. Elle semble presque nous intimer de sortir de nous-même et de nos conceptions anciennes pour retrouver une vision rénovée du monde qui ferait abstraction des mots, de leurs signifiants et signifiés, des objets auxquels se réfèrent les mots, ainsi que de tout concept mental. Ce besoin de sortir du rapport mental au monde que pointent les bouddhistes commence à apparaître évidente dans les œuvres de Brecht.

Pour revenir sur notre analyse de l'événement en lui-même, la petite carte devient l'élément perturbateur, ou plutôt le système organisé œuvre, qui permet de perturber la façon dont nous organisons (en tant que système ordonné spectateur) le monde, en objets, signifiants, signifiés. En tant que regardeur, et à travers la perturbation de notre vision que réalisent les *events*, c'est tout notre système de références culturelles et perceptuelles qui s'en trouve, d'abord mis à mal (l'univocité de l'œuvre et la façon dont on appréhende l'art en se coupant de la vie), et ensuite reconstruit par la rencontre avec les *events* de Brecht.

II.3.1.C) Actualisations et virtualisations

Grâce à ces définitions scientifiques, nous commençons à entrevoir ce que porte en elle la notion d'*event* chez l'artiste. Cependant, les objets exposés par Brecht restent mystérieux. Il est difficile de comprendre pourquoi l'artiste a souhaité réaliser ces *events* (traditionnellement immatériels voire virtuels) et en construire certains pour qu'ils deviennent des assemblages artistiques. Il nous semble que c'est toujours dans la résorption du gouffre entre l'idée virtuelle d'une œuvre et sa réalisation que se situe le nœud de notre problème.

Dans son livre *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Pierre Levy montre que l'opposition traditionnelle entre le virtuel et le réel est caduque et que le virtuel ne peut être qu'actualisé et non pas réalisé. Lévy décrit plus précisément ces deux processus :

L'actualisation invente une solution au problème posé par le virtuel. Ce faisant, elle ne se contente pas de reconstituer des ressources, ou de mettre une forme à la disposition d'un mécanisme de réalisation. Non : l'actualisation invente une forme. Elle crée une information radicalement nouvelle. Nous disposons la causalité efficiente du côté de l'actualisation parce que l'ouvrier, le sculpteur, le démiurge, s'il est un être vivant et pensant, ne se réduit jamais à un simple exécutant : il interprète, il improvise, il résout des problèmes. La temporalité de l'actualisation est celle du processus. Par-delà la pente de l'entropie (réalisation) et son retour amont (potentialisation), le temps créatif de l'actualisation dessine une histoire, il donne à lire une aventure du sens constamment remise en jeu.

La virtualisation, enfin, passe de l'acte - ici et maintenant - au problème, aux nœuds de contraintes et de finalités qui inspirent les actes. On classera donc la causalité finale, la question du pourquoi, du côté de la virtualisation. Dans la mesure où il existe autant de temporalités que de problèmes vitaux, la virtualisation se meut dans le temps des temps. La virtualisation sort du temps pour enrichir l'éternité. Elle est source des temps, des processus, des histoires, puisqu'elle commande, sans les déterminer, les actualisations. Créatrice par excellence, la virtualisation invente des questions, des problèmes, des dispositifs générateurs d'actes, des lignées de processus, des machines à devenir⁵⁹⁸.

L'actualisation d'une forme virtuelle est toujours créative. La virtualité laisse une marge de manœuvre qui permet à celui qui veut l'actualiser de lui donner des potentialités insoupçonnées. Tout passage du virtuel à l'actuel est créatif. Le spectateur, lorsqu'il reçoit une carte de Brecht, doit faire un effort de créativité propre. La virtualisation, elle, passe d'une forme finie vers une forme qui n'a pas de déroulement temporel. Elle absolutise quelque chose d'actuel, et le rend donc problématique. La vue d'un *event* de Brecht réalisé nous montre *une* actualisation. Il faut donc que le spectateur virtualise cela (et la quotidienneté de ce que nous montre Brecht permet de le faire naturellement), pour pouvoir lui-même en revoir des actualisations répétées au quotidien, ou bien qu'il en fasse des actualisations mises en scène par lui-même.

C'est par ce processus d'actualisation que l'artiste crée l'objet d'art, et qu'à l'inverse, le spectateur, voyant cet objet le questionnera, tentera de le faire rentrer dans ses propres problématiques, en virtualisant l'œuvre qu'il aura expérimenté. L'artiste peut ainsi créer « des dispositifs générateurs d'actes », c'est-à-dire voir une infinité d'actualisations rejouées dans sa vie de tous les jours et les transmettre au spectateur.

⁵⁹⁸ LÉVY (Pierre), *Qu'est-ce que le Virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1995, p. 137

Brecht semble mettre en lumière cette dimension virtuelle dans sa forme la plus débarrassée, la plus dépouillée, à la fin de sa vie, lorsqu'il réalise la série des *Nine Event Glasses*⁵⁹⁹. Ce sont des petites vitres montées sur pieds, qui portent toutes l'inscription *EVENT*, marqué dans le verre par l'acide. Brecht les dispose dans l'espace grâce à une table de nombres aléatoires. Ils sont donc toujours placés différemment et au hasard. Le spectateur déambule dans une pièce qui contient neuf de ces verres, et lorsqu'il regarde dedans (par devant ou par derrière), Brecht lui signifie qu'un événement est en train de se dérouler.

En fonction de là où l'on se place pour regarder, on peut voir de nombreuses portions (voire quasiment toutes) de l'espace à travers cette *vitre-event*. La première chose qui apparaît c'est que, dans ce cas-là, tout et n'importe quoi peut être un événement, et la présence du verre semble presque inutile. Cependant, l'artiste a souhaité faire cela comme un « aussi peu que possible », c'est-à-dire ne pas signaler simplement « tout est événement » à l'entrée de la pièce. Par ce dispositif, il montre que les événements se passent partout tout le temps, si nous prenons du recul sur eux, si nous les regardons avec le détachement que permet d'avoir cette glace gravée. Face à ces vitres, nous sommes questionnés. Où faut-il se placer pour voir l'Événement ? Ne serait-ce pas simplement ce que je vois à travers ces vitres, où que je me trouve ? Encore une fois, les questions s'accumulent et nous restons interloqués, et surtout interrogés.

Il semble surtout que ce que met en jeu ce processus, c'est la possibilité d'actualiser comme *event* Brechtien, tout événement de la vie quotidienne, ou tout événement, où qu'il se passe. Par exemple la lumière qui tombe sur le sol d'une salle d'exposition, lorsque nous la regardons à travers ce verre, peut questionner sur le statut physique de la lumière, ou bien sur les notions spirituelles de l'ombre et de la lumière, ainsi que leurs frontières. Ayant vu cela, et nous étant questionné, cela reviendra nous hanter, chaque fois que les ombres des branches à travers la lumière viendront se dessiner sur un mur, ou bien que nous verrons notre ombre dans la rue. Dans une autre actualisation, regarder le passage de quelqu'un à travers cette vitre peut nous poser des questions sur la décomposition du mouvement de l'être humain, dont nous parlent les recherches d'Etienne-Jules Marey, ou bien la discipline de la psychomotricité. Un visage qui nous sourit à travers ce verre, peut aussi nous questionner sur ce que nous jugeons comme un caractère agréable voire plaisant, et ce que nous jugeons chez quelqu'un comme antipathique. Pourquoi un sourire nous provoque-t-il de la joie voire nous émeut-il ? Lorsque je sors du musée, si quelqu'un marche devant moi, je repenserais à la chronophotographie, ou bien si quelqu'un me sourit, je me demanderais encore et encore

⁵⁹⁹ Voir la photographie disponible à cette adresse : https://www.mac-lyon.com/sites/mac/files/2020-07/George_BRECHT_Events1.jpg

pourquoi ce sourire, qui n'est au fond qu'une contraction des muscles du visage, peut me remplir de joie⁶⁰⁰.

Ce qui semble ressortir de la pratique de cette pièce, par cette mise en jeu du hasard de l'endroit où se pose le regard, c'est que si nous nous concentrons sur quelconque événement, et que nous tentons de le virtualiser, de créer un nœud de questionnement à partir de tout événement quotidien, il devient un sujet d'*event* valable. Il sera ensuite beaucoup plus facile de réactualiser ce micro-événement lorsque nous le verrons.

De là, nous voyons les *Event Glasses* de Brecht devenir non pas de simples visualisations du fait que « tout est événement », mais plutôt des machines à virtualiser tout ce que nous voyons passer à travers. Événement que nous pourrions ensuite questionner en nous-même par la virtualisation en *event*, et ainsi reproduire ces questionnements et ces actualisations à l'infini dans notre vie de tous les jours.

On voit bien dans ce que décrit Pierre Levy sous la catégorie des événements (qui regroupe ces deux termes actualisation et virtualisation), qu'ils ont en commun leurs processus créatifs. Lévy en dit :

L'actualisation est un événement, au sens fort du terme. Un acte s'accomplit qui n'était nulle part prédéfini et qui modifie en retour la configuration dynamique dans laquelle il prend une signification. L'articulation du virtuel et de l'actuel anime la dialectique même de l'événement, du processus, de l'être comme création⁶⁰¹.

En actualisant un *event* virtuel (lors d'un concert Fluxus autant que dans sa vie quotidienne), le spectateur devient créateur au même titre que l'artiste. Cet événement prend place dans un certain processus naturel, il se déroule partout tout le temps, il faut simplement se concentrer dessus. L'œuvre fonctionne comme la nature, pour reprendre Cage. Elle nous fait voir que ce processus de questionnement et de réalisation (ou plutôt de virtualisation et d'actualisation) se situe à la base de l'être en tant que création sans cesse recommencée. Être au monde, simplement vivre, c'est déjà une création sans cesse recommencée, puisque nous virtualisons et actualisons sans cesse nos percepts. Tout événement du monde mérite qu'on se concentre dessus, cependant, c'est à nous de faire ce travail de virtualisation en *event* de quelque chose qui nous apparaît valoir le coup.

⁶⁰⁰ Concernant ce volet de la psychologie, voire l'étude anthropologique qu'a fait Paul Ekman sur les micro-expressions d'émotions qui seraient communes à toutes les cultures. Voir EKMAN (Paul), *Je Sais que vous mentez ! : L'art de détecter ceux qui vous trompent*, 1ère édition 1985, Paris, J'ai Lu, 2012. L'utilisation (que lui-même a souhaité) de ses travaux comme prétexte à emprisonner des personnes en prédisant qu'elles vont commettre un méfait peut être critiqué, cependant, son analyse des visages dans toutes les cultures nous semble réellement intéressante pour explorer de nouveaux pans de la psychologie.

⁶⁰¹ LÉVY (Pierre), *Qu'est-ce que le Virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1995, p. 135

Dans ce questionnement de l'idée de virtuel, nous pouvons trouver une meilleure base de réflexion pour ce dédoublement objets/*events*, et les considérer en tant qu'événements soit actuels soit virtuels. Les objets de Brecht apparaissent comme la cohabitation contradictoire d'une actualisation d'un *event* (virtuel) imaginé par l'artiste, et d'un objet (actuel) que le spectateur rencontre et doit virtualiser par son questionnement propre. Dans les deux cas, cela lui permettra ensuite de le réactualiser à l'infini lorsqu'il le verra au quotidien.

Au-delà de l'interaction des *events* performatifs, même les *objets-events* recèlent une dimension active du spectateur. En se questionnant, et donc en le virtualisant, celui qui fait l'expérience d'une œuvre de Brecht se l'approprie en tant qu'*event*, et devient créateur d'une infinité de nouveaux assemblages qu'il fera ou rencontrera par hasard dans sa vie. En ce sens, l'*event* se révèle non pas seulement comme une virtualisation, une dématérialisation de l'œuvre d'art, mais plutôt comme une nouvelle façon de voir cette œuvre. Cette dernière devient un processus sans fin et contradictoire de virtualisation et d'actualisation, l'un et l'autre s'échangeant les rôles à un moment ou à un autre, sur un support ou un autre. Ce processus de questionnement et de virtualisation, qui doit donner naissance à des actualisations quasi-illimitées dans la vie courante, se retrouve par ailleurs mis en lumière par la quotidienneté des objets utilisés par Brecht dans ses arrangements.

La vision de l'événement en physique que développe Stéphane Lupasco dans son texte *La Logique de l'événement* pourrait être de la plus grande aide quant à l'implication du spectateur dans les œuvres de Brecht. Il écrit :

L'observateur, non seulement c'est l'événement perturbateur lui-même, mais en tant que tel, il constitue une sorte de sujet, l'événement actualisateur, si bien que l'on peut dire que l'événement se subjectivise par là même; et, en se subjectivant, il potentialise la chose observée, la rejette de l'actualité opérée et l'objectivise en quelque sorte. Et comme, indifféremment, telle grandeur peut être actualisée ou potentialisée de la sorte, on peut considérer que la mensuration, qui est une actualisation, engendre un sujet, et la chose mesurée, qui est une potentialisation antagoniste contradictoire, engendre l'objet. Le sujet et l'objet, dans cette perspective nouvelle, apparaissent comme les aspects des propriétés fondamentales d'actualisation et de potentialisation de l'interperturbation antagoniste et contradictoire des événements⁶⁰².

L'événement physique est subjectivisé par l'observateur, qui le voit avec ses propres perceptions. Par ce mouvement, l'observateur potentialise un événement actuel, et en fait un objet mental. La dynamique de l'actuel et du virtuelle est liée à celle du rapport entre le sujet et l'objet (non pas dans

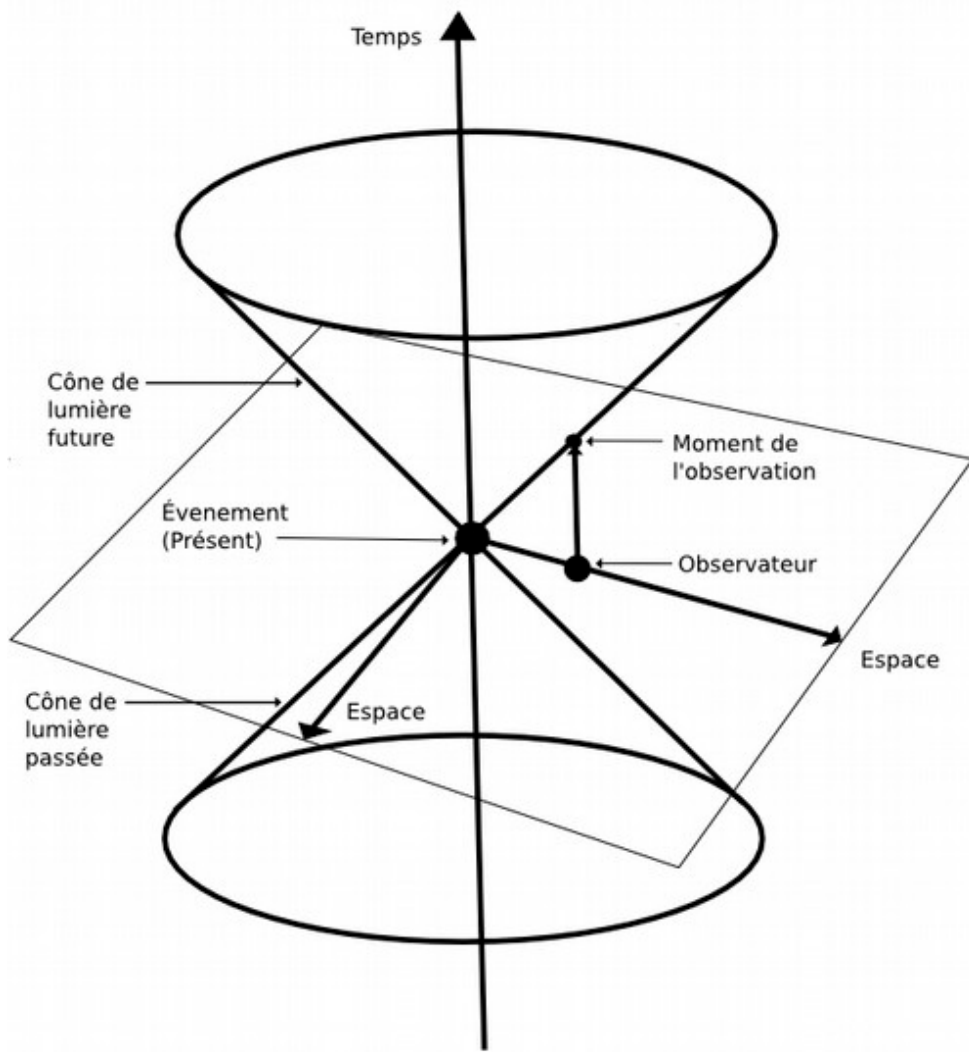
⁶⁰² LUPASCO (Stéphane), *La Logique de l'événement*, dans MORIN (Edgar) dir., *Communications n°18*, Paris, Seuil, 1972, p. 104

leur gouffre épistémologique, mais dans une perspective d'interpénétration contradictoire). Ainsi subjectivité et objectivité semblent bouleversées par cette notion d'événement en science, comme l'étaient les antagonistes virtuel et actuel.

Il semble possible de faire ici un parallèle : tout comme la mesure microphysique peut être vue comme une actualisation de l'opération de mensuration, l'*event* de Brecht peut apparaître comme le moment de l'actualisation d'un événement virtuel. L'objet de l'*event* se subjectivise par le regard du spectateur et l'interprétation, tout comme le sujet-spectateur devient objet de la pièce. En même temps que s'échangent les temps de virtualisation (nous préférons la rigueur de ce mot de Lévy, plus récent, à la référence au potentiel qu'utilise Lupasco) et d'actualisation, ce sont les rôles de sujet et d'objet qui se mettent à interagir dans une dynamique de non-contradiction.

II.3.1.D) Cône de lumière et événements

Cette description ramène toujours à cette idée d'objet d'art remis dans le contexte temporel, depuis sa virtualité conceptuelle (simplement une idée dans l'esprit de l'artiste, retranscrite ici en partition sur des cartes) vers les conséquences qu'a cette actualisation en objet d'art sur la vision du regardeur (la façon dont une rencontre brève avec cet objet peut modifier notre vision des événements quotidiens). Ce que l'on voit apparaître dans cette description de l'*event*, c'est encore et toujours ces deux cônes de lumière (passés et futurs) attachés à l'événement physique dont parle Heisenberg. En tant que regardeur de ces œuvres, si l'on tente de les décrire à la lumière de leur configuration spatio-temporelle, et non plus simplement spatiale, elles apparaissent sous une dimension nouvelle, comme des lanceurs vers de nouvelles façons de percevoir le monde qui nous entoure, comme des événements perturbateurs du continuum espace-temps qu'il faudra virtualiser, pour en voir une concrétisation indéfiniment répétée dans la vie de tous les jours.



Cône de lumière lié à un événement en physique, infographie personnelle

II.3.2) Réinterprétation transdisciplinaire de certains events-objets

Quelques travaux de Brecht sont fondés sur le temps, dans le sens cagien ; certains sont progressifs ; certains sonores ; et la plupart sont des occurrences et observations de tous les jours. Certains fonctionnent comme des recettes pour des arrangements, comme *Ladder* ou *Chair Event*⁶⁰³.

Le point de vue de Hendricks, à la lecture de cette phrase, peut paraître plutôt vague. Cependant, la position qu'il développe dans ce texte est très claire et bien plus intéressante que nombres de descriptions des *events*. Il s'intéresse davantage aux partitions d'*events* qu'à leur réalisation effective. Il semble que cela prend bien plus en compte l'aspect vivant de ces partitions. Ce dernier souligne que la partition n'est pas limitée à la production d'un son ou d'un visuel. Elle peut aussi être une partition pour un état de l'être ou une action sociale. Hendricks parle de *Chair Event* ou *Ladder*, qui sont pourtant toutes deux des partitions que George Brecht a réalisé et proposé à l'exposition avant même d'en faire des partitions. L'artiste a souhaité les montrer dans un contexte artistique. Nous souhaitons chercher s'il se cache un supplément d'information qu'il faut percevoir, ou plus précisément appréhender dans ces objets.

Étudions le cas de quelques réalisations, ou d'arrangements de la période durant laquelle George Brecht étudie avec Cage, c'est-à-dire tout d'abord *Chair Event* (1960), puis *Table with Rainbow Leg* (1962/63), et enfin *Ladder* (1960).

II.3.2.A) Chair Event : Un spectacle pour aveugle.

Pour commencer de façon générale, chacun de ces objets⁶⁰⁴ se présente à nous de façon très sèche. Ce sont des assemblages ou, plus précisément, des arrangements d'objets quotidiens. Ils sont cependant placés dans un espace artistique et donc sacralisés par leur position-même d'objets artistiques. Placés et exposés de cette façon, ils semblent impossibles à atteindre, à toucher et éliminent donc le rapport direct que l'on peut avoir avec eux.

Dans le même temps, George Brecht ne conçoit pas ces objets avec des limites traditionnelles. Il pose devant nous des objets du quotidien, qui appellent, de par leur simplicité, à

⁶⁰³ HENDRICKS (Jon), *Some Notes on Fluxus : Scores and Instructions*, dans HENDRICKS (Jon), BECH (Marianne), FARZIN (Media), *Fluxus Scores and Instructions: The Transformative Years*, Detroit, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Roskilde, Museum of Contemporary Art, 2008

⁶⁰⁴ Voir la photographie sur : <https://www.mumok.at/en/book-tumbler-fire-volume-i-chapter-xiii-page-13-footnote-20>

les manipuler. Par exemple, lors de l'exposition *Environnements, Situations, Spaces* à la Martha Jackson Gallery à New York, en mai 1961, George Brecht expose trois chaises : une noire dans les toilettes, une blanche au milieu de la galerie sous la lumière d'un spot, et une jaune, dehors sur le trottoir. L'histoire veut que la mère de Claes Oldenburg se soit assise sur la troisième, et cela était tout à fait prévu par Brecht. Les objets qu'il présente jouent en effet sur cette rétention d'un automatisme, qui pousserait à prendre ces chaises et à s'y asseoir, ou bien à prendre le tabac sur la table et à le fumer. Il met face à des objets qui donnent envie de les utiliser, et surtout, dans le cas d'une chaise dans un lieu d'exposition où l'on s'astreint à rester debout durant des heures. Ici George Brecht joue donc sur un entre-deux, sur cet interdit (toucher l'œuvre) et son franchissement.

Pareillement, il appelle ses objets des *events*. Cependant, là où le titre nous ferait attendre une expérience temporelle, il n'y a qu'un objet simple et quotidien face à nous. Aussi le mystère créé par toutes ces différentes envies contradictoires joue-t-il sur nous un principe de rétention/transgression assez difficilement compréhensible et proche d'un jeu sensuel, qui pousse à tenter de voir plus loin que l'objet seul dans un contexte artistique, à chercher une forme de transgression symbolique.



Photogramme de MINNELLI (Vincente), *The Band Wagon*, Los Angeles, Metro-Goldwin Mayer, 1953, 112 min, coul.

Scène de la chanson *That's Entertainment* : « The world is a stage, the stage is a world. »

Intéressons-nous tout d'abord à la *Chair Event*. Nous faisons face à une chaise peinte en blanc, sur laquelle sont posées une canne blanche avec deux bandes noires, ainsi qu'une orange. Le premier abord semble presque divertissant : ces objets ressemblent à des supports pour une reproduction personnelle et improvisée du célèbre *Singing in the Rain* joué par Gene Kelly (la chaise faisant office de réverbère et la canne mimant la crosse du parapluie) ou bien d'autres scènes très connues de comédies musicales ou de spectacles de claquettes. Pour le coup, cette chaise ressemblerait plus à des accessoires d'une pièce de théâtre ou d'une comédie musicale, un peu comme si l'on avait devant nous les restes d'un spectacle de music-hall.

Cette chaise fait beaucoup penser à la comédie musicale *Tous en scène*. Dans une scène très connue, les personnages chantent une chanson appelée *That's Entertainment*, scène qui commence par les doutes d'un personnage envers le show business et le divertissement, très vite dissipés par les autres acteurs qui lui rappellent que de toute façon « Le monde est une scène, la scène c'est le monde tout entier. » Et que : « Tout ce qui arrive dans la vie peut se dérouler dans un show, on peut faire rire, on peut faire pleurer ; et tout, vraiment tout peut arriver. » La robe de la chanteuse (blanche, noire avec une fleur rouge orangée) n'est pas sans rappeler les couleurs de *Chair event*, comme si cet *event* invitait à comprendre que ces accessoires et même notre rencontre avec ces objets dans la vie quotidienne ne sont qu'une scène, et que les événements de l'art ou du show-business sont comme la vie quotidienne.

Cette canne en noir et blanc ramène aussi à certaines scènes très connues des films de Charlie Chaplin avec sa canne qu'il ne quittait jamais. Ainsi, l'orange posée sur cette chaise, agit ici plutôt comme un élément déclencheur qui focalise le regard depuis le noir et blanc vers une nouvelle vision en couleur, comme une façon de revivre le point de passage du cinéma vers la couleur. Si les premiers films en couleurs datent de bien avant la naissance de l'artiste, les premiers long-métrages populaires avec une diffusion importante, arrivent avec la technologie technicolor trichrome, c'est-à-dire *Becky Sharp* en 1935 et surtout *Blanche-Neige et les 7 nains* de Disney, en 1937. Brecht a donc connu ce passage. En effet, cette orange ne semble pas rappeler particulièrement de scènes de théâtre. Elle ne ramène pas tant à un élément particulier d'un décor populaire ou d'une scène de film des années cinquante mais, par contre, semble jouer un rôle de catalyseur visuel qui, par sa couleur vive, pousse à se concentrer sur ce *point non aveugle* qu'est l'orange : une des couleurs les plus voyantes et les plus agressives de la nature. Elle agit comme un point de concentration qui tranche de façon notable, comme si cette orange attirait l'attention, pour révéler un monde en couleur que l'on ne peut voir que si on prend la peine de se focaliser dessus.

Cette signification semble renforcée par la présence de la canne blanche avec deux bandes noires (qui rappelle les cannes blanches à manche noir avec une bande orange qu'utilisent les aveugles pour se repérer dans l'espace, en tâtonnant par avance les objets qui sont devant eux). Cette canne fait tout-à-coup penser au film *L'Enfant Aveugle* de Johann Van der Keuken. Dans certaines scènes, le documentariste cherche à faire palper, faire ressentir la peur, la mise en jeu de celui qui ne voit pas lorsqu'il avance dans une rue animée. Pareillement, cette couleur de canne est utilisée pour montrer aux personnes qui entourent l'utilisateur que celui-ci ne peut pas voir, et porte au Royaume-Uni le nom de *Symbol Cane* (canne symbolique).

Il semble que celui qui rencontre le *Chair Event* ait face à lui une canne symbolique qui lui signale son propre aveuglement face à ce qu'il pense voir. Le regardeur croit voir un objet extérieur à lui, mais il n'en est rien. Il voit autant que l'aveugle qui sonde son environnement par tâtonnement. Il ne comprend pas plus le monde extérieur que celui qui tâtonne dans la nuit.

George Brecht s'était beaucoup penché la critique de l'art rétinien que faisait Duchamp, ainsi que sur de nombreuses théories scientifiques sur le processus de vision, qui font prendre conscience que notre vision est bien loin d'être la réalité, même si nous la pensons comme telle. L'intérêt de Brecht pour la théorie de la relativité, et ses limites de prédiction liées à la vitesse de la lumière, n'est plus à démontrer. Au final, les objets de George Brecht semblent fonctionner comme des expériences concrètes, qui indiquent de façon symbolique qu'au-delà de l'objet que l'on voit, il existe d'autres façons de le percevoir auxquelles les yeux de l'amateur d'art rétinien sont encore aveugles et que seule permet d'atteindre la concentration sur d'autres sens à laquelle poussent ces objets que nous sommes tous habitués à utiliser, ou bien la concentration sur d'autres dimensions, telle que celle du temps, à laquelle nous invite le titre d'*event*.



***Anisomorpha buprestoides*, un phasme (*walking stick*) noir avec deux bandes oranges, Aaron T. Dossey - CC-BY-SA-3.0**

De façon plus précise, la présence de cette canne ou en anglais *Walking Stick*, désigne aussi un insecte bien connu et très mystérieux, c'est-à-dire le phasme. Il est l'un des animaux les mieux adaptés à son environnement puisque sa physionomie toute entière mime l'apparence extérieure de ce qui l'entoure pour mieux tromper ses prédateurs. Seuls ceux qui se fient à d'autres sens qu'à leur vision pourront voir que cet insecte n'est pas une branche ou une feuille, mais un repas potentiel.

Soyons plus spécifique et observons les deux bandes noires de la canne posée sur le *Chair Event*. Ces trois couleurs : noires, blanches, orange et les deux bandes de couleurs qui tranchent, sont la caractéristique principale des phasmes *anisomorpha buprestoides*, de couleur noire avec deux bandes blanches ou bien avec deux bandes oranges, qui vivent dans certaines zones très limitées de la Floride. Étant donné la passion de George Brecht pour les boîtes d'entomologie, par lesquelles lui-même dit avoir été fasciné durant son enfance lorsqu'il allait dans les musées, je pense

qu'il devait connaître cette espèce ou, tout du moins, le rapport de jeu de langage entre *Walking Stick*, la canne et les insectes phasmes.

Cet insecte floridien a deux caractéristiques principales bien connues du grand public. La première est que s'il est manipulé un peu trop violemment, il peut envoyer deux jets orientables d'un poison (le plus violent de cette espèce) qui peut rendre temporairement aveugle, un peu comme le jet d'acide lorsque je veux ouvrir une orange. Ensuite, la deuxième caractéristique inédite de ce sous-groupe de phasmes est un comportement d'activité et surtout de réunion diurnes, c'est-à-dire que ces insectes tendent à se réunir et à vivre essentiellement la nuit, moment où ils sont les moins visibles. Nous pourrions voir cela comme une façon de signaler que, tout comme certains phasmes qui se regroupent la nuit car ils sont moins prédatés par les espèces qui ne comptent que sur leur vision, une nouvelle « espèce d'artistes » se regroupent hors de l'art rétinien, dans la nuit du monde culturel pour ne pas avoir à subir la sélection du marché de l'art et de l'institution culturelle.

Tout dans cette œuvre ramène à une déficience de l'organe visuel, comme si elle jouait un rôle aveuglant pour permettre de mieux se concentrer sur d'autres sens. C'est comme si elle poussait à écouter, toucher, utiliser ces objets au lieu de juste les regarder. Nous avons vu cette approche se dessiner dans de nombreuses œuvres Fluxus par le biais du livre de Hannah Higgins sur les *Fluxus Experiences*⁶⁰⁵, ainsi que par la vision concrétiste de l'art selon Maciunas. C'est l'esquisse de ce travail tout d'abord d'agrégation de sensations multiples à travers ces œuvres à voir, entendre, sentir, goûter, puis ensuite de recherche de la sensation la plus concrète, débarrassée des scories analytiques, que devra faire celui qui veut faire l'*expérience pure*⁶⁰⁶ des pièces Fluxus. La *Chair Event* a été un modèle de ce qui cherche à faire endosser les sensations de l'aveugle, et ainsi nous questionner sur ce que nous croyions voir et savoir.

II.3.2.B) Une table élémentaire

Certaines de ces caractéristiques se retrouvent également dans la *Table with Rainbow Leg* de 1962/63⁶⁰⁷. Ici, nous sommes face à une table blanche, carrée, sur laquelle sont posées une paire de lunettes ainsi qu'un paquet de tabac. Quoi dire de plus ? Pas grand-chose... Le premier abord est encore plus sec que celui de *Chair Event*. Dans le cas de cette pièce, il n'y a pas de possible rappel à un quelconque film, nous sommes face à des objets du quotidien et rien d'autre.

⁶⁰⁵ HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002

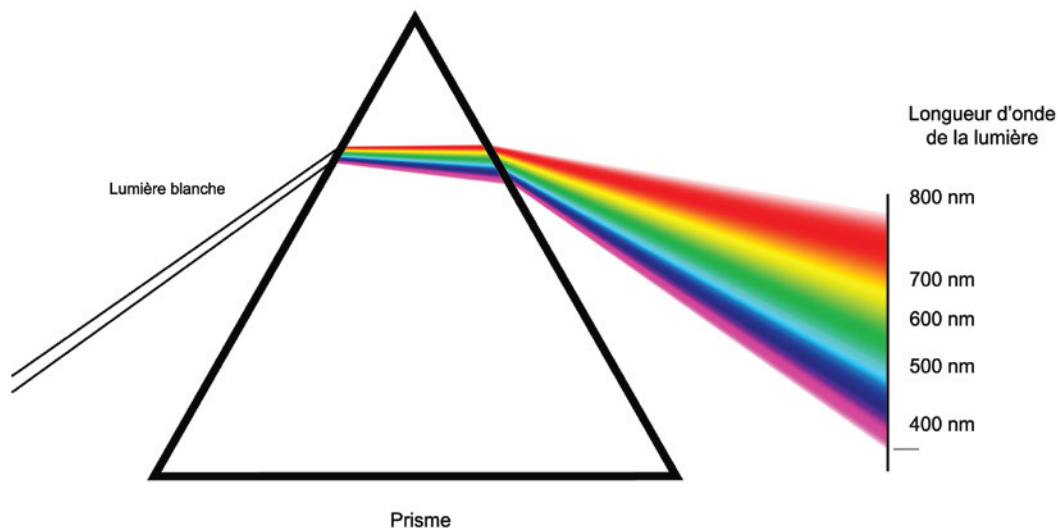
⁶⁰⁶ Nous nous référons ici à la notion d'expérience pure dans l'empirisme radical de William James

⁶⁰⁷ Voir la photographie sur : <https://cdn05.artribune.com/wp-content/uploads/2015/09/George-Brecht-Table-with-Rainbow-Leg-Clothes-Tree-Little-Anarchist-Dictionary-Chair-Event-1960-1963.jpg>

Nous retrouvons certaines des caractéristiques de la *Chair Event*, par la présence des lunettes de soleil, à la fois un des accessoires utilisé par les personnes aveugles pour ne pas montrer leurs yeux, et une protection chez les personnes qui voient pour éviter de se brûler les yeux par le soleil. Les lunettes sont une protection de ce qui, comme le jet du phasme, peut brûler les yeux et rendre aveugle.

Cependant, comme le titre l'indique, un des pieds de table est peint de quelques bandes de couleur allant du violet vers le rouge, c'est-à-dire les principales couleurs de la décomposition de la lumière blanche par un prisme (ou des gouttes d'eau). Lorsque la lumière passe d'un milieu à un autre (de l'air au verre par exemple), elle est déviée. On appelle cela la réfraction. De là vient l'impression que la paille est cassée, lorsqu'on la plonge dans un verre d'eau.

La lumière blanche contient toutes les couleurs que nous voyons, mais chacune des couleurs a une fréquence différente. La réfraction d'une onde dans un milieu dépend de la longueur d'onde de celle-ci. La nature ondulatoire de la lumière fait que les couleurs (ayant leur fréquence propre) contenues dans la lumière blanche n'ont pas le même angle de réfraction et sont donc déviées plus ou moins fortement. Ainsi, la lumière rentre unie dans le prisme et ressort en une suite de couleurs plus ou moins déviées. Lorsque nous voyons ces raies de couleurs dans les œuvres de Brecht, c'est comme s'il voulait indiquer que les couleurs que nous voyons n'existent pas, que ce que nous voyons comme couleur n'est qu'une fréquence différente de la lumière perçue.



Réfraction et dispersion de la lumière dans un prisme, infographie personnelle

Cette décomposition renforce tout d'abord l'idée d'une possible interprétation sur le phénomène lumineux, alors que le tabac posé à coté amène l'idée de brûler, de consumer, mais aussi un changement d'état, depuis la matière solide vers la fumée. Ici, l'éclat blanc de la table, ainsi que le peu d'objets posés dessus semblent accentuer la cécité temporaire que suggérait *Chair Event*, comme si cette blancheur brûlait les yeux et qu'il fallait s'en protéger avec la paire de lunettes. Dans le même temps, et de façon contradictoire, l'objet montre un autre versant. Le fait de canaliser, tout d'abord le feu pour le tabac et la cigarette, ainsi que la puissance solaire pour la paire de lunettes, amène encore et toujours à essayer jouer avec le feu, qu'il soit solaire ou terrestre.

Dans cette œuvre, quelque chose résiste pourtant. Le pied peint aux couleurs du spectre de la lumière, semble déséquilibrer toute la pièce. Et puis pourquoi un seul pied ? Ici George Brecht, encore une fois, pose une énigme (grand amateur qu'il était de paradoxes, il considérait ses œuvres comme des sortes de casse-têtes que son inconscient posait et qu'il cherchait par la suite à résoudre). Les pistes sont, toujours selon notre point de vue, à chercher plus loin à la fois en temps et en complexité.

Cette pièce semble jouer avec la lumière et avec le feu, l'un et l'autre s'échangeant les rôles, notamment lorsque le feu du soleil va jusqu'à brûler les yeux, ou bien lorsque la matière du tabac en brûlant semble devenir aussi inconsistante que la lumière. Il semble que le feu et la lumière soient ici confondus comme une unité de l'œuvre qui se référerait ainsi, non pas au feu direct, mais comme un état de la matière, un peu à la manière de la *Tetrasomia*, la théorie grecque des quatre éléments.

Serge Hutin, grand connaisseur de ces traditions préscientifiques dit que : « Les quatre éléments (Eau, Terre, Air, Feu) ne désignent pas les réalités concrètes dont ils portent les noms. Ce sont des états, des modalités de la matière⁶⁰⁸. » Lui-même cite plus loin Berthelot :

Les quatre éléments répondent, en effet aux apparences et aux états généraux de la matière. La Terre est le symbole et le support de l'état solide. L'eau est le symbole et le support de la liquidité. L'air est le symbole et le support de la volatilité. Le feu, plus subtil encore, répond à la fois à la notion substantielle du fluide éthéré, support symbolique de la lumière, de la chaleur, de l'électricité et à la notion phénoménale du mouvement des dernières particules des corps⁶⁰⁹.

Cette œuvre semble ramener sans cesse celui qui la voit à cet élément Feu, qui brûle ou qui consume la matière et, ainsi, tente d'indiquer une voie qui se situerait au-delà de ce que nous

⁶⁰⁸ HUTIN (Serge), *L'Alchimie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 72. Pour approfondir le sujet, voir ROOB (Alexander), *Alchimie & mystique* (1ère édition 1997), Cologne, Taschen, 2006

⁶⁰⁹ BERTHELOT (Marcellin), *Les Origines de l'alchimie*, Paris, Georges Steinheil, 1885, p. 253

voyons. Car, il n'y a pas seulement que la matière que nous souhaitons sublimer, mais aussi, par la symbolique de la lumière, notre regard sur le monde matériel.

Un seul pied est peint aux couleurs du spectre lumineux et nous pourrions le voir comme symbole du *Feu* de la *Tetrasomia*. Chacun des pieds semble pouvoir être vu comme un des éléments sur lesquels Brecht fait reposer toute son œuvre. Nous savons, grâce aux entretiens qu'il a donnés à Irmeline Lebeer, qu'au moment où il crée sa série de cristaux (entre 1975 et 1981), il s'intéresse à l'alchimie, qui repose aussi sur ces quatre éléments.

Irmeline Lebeer : Durant cette période pendant laquelle tu faisais ces cristaux, ne t'intéressais-tu pas également à l'alchimie ?

George Brecht : Si...

I. L. : Mais ça semblait très mystérieux. Tu ne voulais jamais m'en parler. Tu disais qu'il y avait quelque chose qui se passait dans ta cave, ou qui y était caché...

G. B. : (Rires.) Non, juste quelque chose qui s'y passait.

I. L. : Penses-tu pouvoir être un peu moins secret à ce sujet aujourd'hui ?

G. B. : Non, c'est une chose qui n'a d'intérêt que pour celui qui y est impliqué personnellement⁶¹⁰.

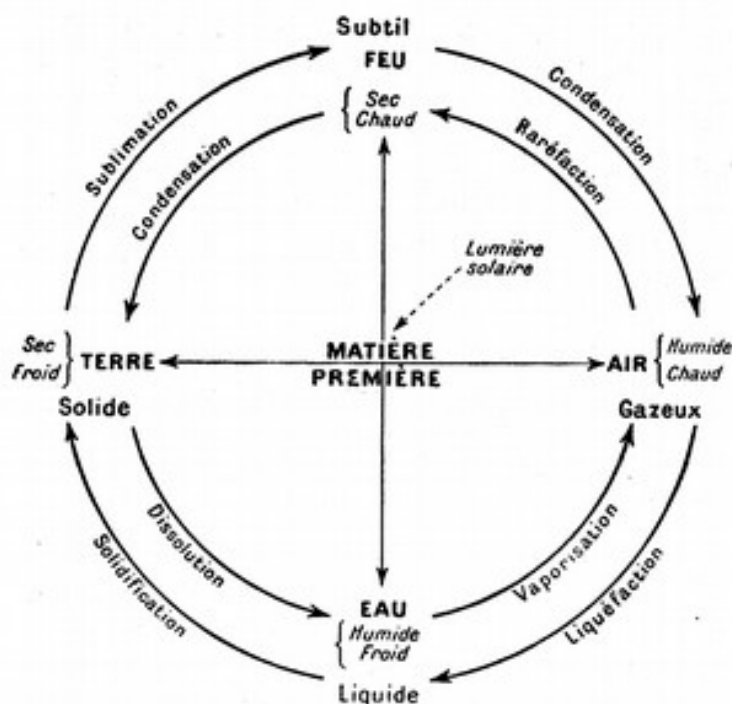
Même s'il met cela en pratique seulement dix à quinze ans après les travaux qui nous intéressent aujourd'hui, nous pouvons penser qu'il connaissait déjà certains rapports entre la chimie (à laquelle il s'était formé) et la tradition alchimique. Il n'est pas si important que l'alchimie ait été ou non un lien conscient présent dans ses œuvres, mais ce rapport aux quatre éléments est présent comme en filigrane dans l'œuvre, et il semble que l'alchimie ait pu pousser Brecht à trouver certains éclairages ultérieurs sur ses travaux.

À la vue de ces différents indices, cette table en tant que support peut faire penser à la logique alchimique qui fait reposer une grande partie de son système sur une matière première, qui se décomposerait en ces quatre éléments par l'effet de la lumière solaire, tout comme ici le plateau de table est le support dont dérivent les quatre pieds. Notre regard rejoue ici ce mouvement, qui partant du plateau, se trouve attiré vers ce support à travers les lunettes de soleil et, ensuite, va vers les pieds de table, et se concentre sur celui qui est peint aux couleurs du spectre de diffraction. Cette

⁶¹⁰ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 28

œuvre semble donc et de façon symbolique, à la fois protéger de la puissance de l'élément feu, et en même temps la canaliser à travers l'arrangement de ces objets.

D'ailleurs, ce diagramme alchimique sur la séparation de la matière première en quatre éléments, mis côte à côte avec une photo de l'œuvre, montre une ressemblance assez troublante.



Les quatre éléments et leurs transformations, repris du livre de Serge Hutin

Cette œuvre semble proche de certains symboles, de certaines images laissées par les alchimistes pour décrire les stades de leur travail. L'art philosophique (alchimique) dans son sens purement technique consiste, à partir d'une certaine matière première, à canaliser la puissance du feu et du soleil, pour la transformer en une matière supérieure ayant des propriétés extraordinaires (par exemple transformer les métaux simples en métaux précieux). Dans la plupart des traités d'alchimie, nombre de descriptions montrent que la matière doit être chauffée à des moments très précis, pendant certaines durées, sur un type de feu bien déterminé, et être en même temps exposée à des lumières très particulières.

Certaines couleurs revêtent d'ailleurs une importance toute particulière, car elles sont des indicateurs des moments de transformation de cette matière en autre chose. Pour citer l'un des plus grands auteurs de traités alchimiques :

Et véritablement, je te dis derechef, que quand même tu travaillerais sur les vraies matières premières, si au commencement après avoir mis les confections dans l'œuf Philosophique, c'est-à-dire quelque temps après que le feu les a irritées, tu ne vois cette tête du corbeau du noir très noir, il te faut recommencer⁶¹¹.

Sont particulièrement importantes les couleurs noires, le blanc et ce qui est appelé rouge citrin, c'est à dire un rouge doré, très puissant, ayant l'éclat or du jaune et la puissance pure du rouge. La matière première alchimique devra elle-même passer par toutes les couleurs de l'arc-en-ciel comme celles qui sont peintes sur le pied de la table. La concentration sur les couleurs, ainsi que les utilisations répétées faites par George Brecht du noir, du blanc, mais aussi des couleurs de l'arc-en-ciel peut d'ailleurs évoquer cette focalisation.

Ici l'impression qui reste est que par ce jeu d'associations symboliques, cette œuvre amène à un travail quasi-alchimique pouvant être fait par l'observateur, sur sa propre vision, et ainsi donner naissance à un nouveau regard sur le monde. Tout comme le Grand Œuvre est souvent représenté comme une mort des deux matières à la base du travail alchimique, pour donner naissance à une nouvelle ; les œuvres de George Brecht semblent agir comme des catalyseurs qui doivent brûler le regard rétinien, sa séparation entre les sens et la raison, entre le sujet et l'objet, et donner naissance à un nouveau regard sur l'œuvre : une perception multi-sensorielle ayant pris conscience de la dimension temporelle et concrète que représente la rencontre avec celui-ci.

II.3.2.C) Une échelle alchimique

Pareillement, la réalisation de l'*event Ladder*⁶¹², qui consiste en une échelle blanche posée contre un mur, dont le barreau le plus bas est noir et dont les barreaux suivant distribuent les couleurs spectrales contenues entre le noir et le blanc (ou bien entre l'ultra-violet et l'infra-rouge), pourrait montrer les différents degrés de couleur atteints par le Grand Œuvre avant d'arriver à la pierre blanche, tout aussi bien que le spectre de diffraction de la lumière blanche.

La plupart des œuvres de Brecht, en même temps qu'elles font prendre conscience du regard qui scrute l'œuvre, permettent également de voir le morcellement analytique de celui-ci. Comme le prisme fractionne la lumière blanche en différentes raies de couleur, le cerveau du regardeur découpe comme des ciseaux, une œuvre (qui est une unité indissociable) en une myriade de points

⁶¹¹ FLAMEL (Nicolas), *Les Figures hiéroglyphiques*, dans FLAMEL (Nicolas), *Œuvres* (a vécu de 1330/40 à 1418), Paris, Le courrier du livre, 1989, p. 70

⁶¹² Voir la photographie de la carte-partition sur : <https://www.moma.org/collection/works/156505>

d'attention, de clignements d'yeux, de *Blink*⁶¹³, et d'associations libres. Et, de la même façon que la matière du Grand Œuvre passe par les différentes couleurs du spectre en se purifiant, il faut gravir cette échelle par notre regard, et barreau par barreau, chercher la façon dont celui-ci peut se purifier de toutes les scories analytiques qui le polluent et atteindre une vision renouvelée, où seule la rencontre avec cet objet, et ce, même au quotidien, est suffisante à une forme de jouissance quasi-artistique, réussir à vivre au quotidien l'expérience unifiée de John Dewey.

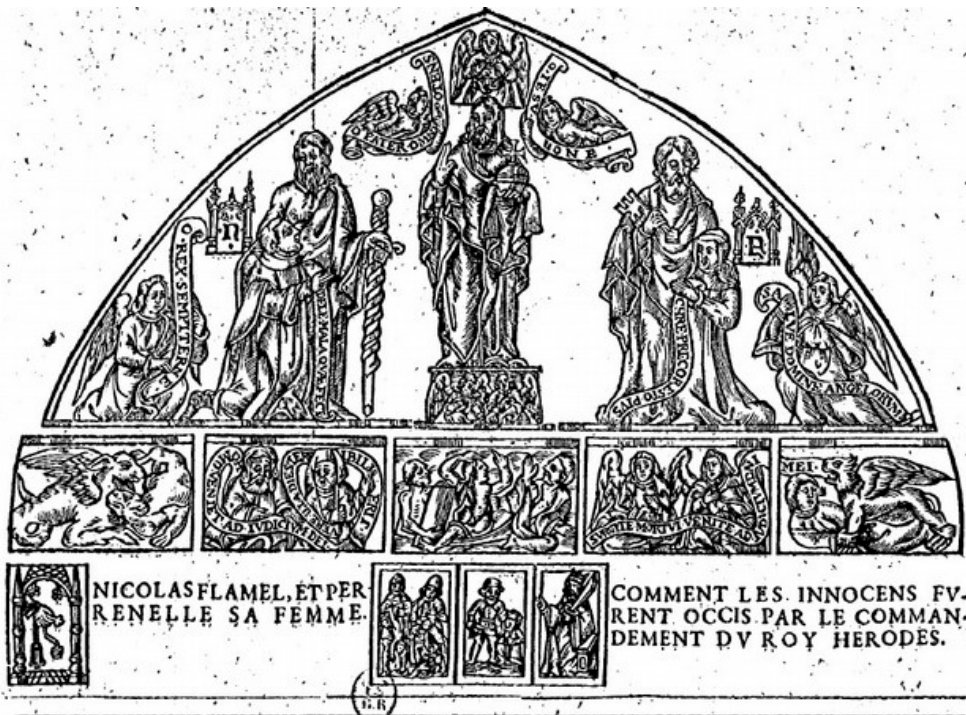
Il est assez important de remarquer que ces différents *events* que George Brecht a souhaité réaliser en tant qu'objets, ramènent à une façon de transformer cette matière première artistique, en changeant de regard sur elle. Que l'artiste ait eu conscience ou pas de certains rapports qu'entretiennent ses œuvres avec les procédés ou les traditions préscolaires ne compte pas tant que l'importance chez lui de cette transformation quasi-extraordinaire que nous sommes tous capables de faire en transmutant notre regard sur le monde.

Les *objets-events* de Brecht agissent un peu comme la statuaire et les symboles laissés par les alchimistes dans les églises ou les monuments, censés indiquer par des moyens détournés la voie vers la réalisation du Grand Œuvre. Si l'on s'y plonge suffisamment et que l'on tente de les appréhender sur un niveau symbolique, les œuvres de l'artiste font ressentir à la fois le malaise qu'il y a à considérer notre regard comme vérité de ce qui est extérieur, et jouent avec nous pour nous pousser à aller chercher plus loin. Ces œuvres nous provoquent aussi à les toucher, à les manipuler. Il faut chercher dans la concrétude de la matière de l'œuvre une « *substantifique moelle* » qui dépasse l'art simplement rétinien (puisque l'artiste a comme prévenu que l'œuvre ne se situait pas dans le rapport oculaire, mais qu'il fallait commencer par jouer à l'aveugle). Ces travaux actualisés en objets quotidiens tentent d'ouvrir nos cinq sens à l'art que nous vivons quotidiennement sans même y prêter attention.

Par la suite, le rapport au temps instillé par le titre d'événement qui leur est donné, ainsi que par la reproduction sous forme de cartes à jouer/partitions, permet de prendre conscience de la dimension temporelle, ou plus précisément événementielle, de la rencontre avec ces objets. En questionnant ces *events* virtuels actualisés en objets artistiques, et placés dans ce contexte par Brecht, et en se les appropriant, nous pouvons nous-même continuer ce travail de créateur tous les jours, lorsque nous rencontrons ces objets, et les voir comme de nouvelles actualisations infiniment répétées de ces *événements* dans leur plein sens physique et philosophique.

⁶¹³ Voir *The Scissors Brothers' Warehouse Sales*, autrement appelé *Blink*, œuvre de George Brecht, Alison Knowles et Robert Watts, dont on retrouve une superbe description dans HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 26-29

Ce faisant, petit à petit, notre regard progresse toujours plus, par sublimation et par congélation (virtualisation et actualisation) de ce qui n'a jamais été que des *objets-events*, deux faces d'une même pièce, vers une transformation (transmutation) de notre regard-propre, capable lorsqu'elle est réalisée, de choses impensables, comme transformer non pas tant le plomb en or, que de transformer une simple chaise, un simple signe « Exit », la plupart des objets quotidiens en véritables expériences artistiques.



P. Arnauld de la Chevalerie, Les figures hiéroglyphiques de Nicolas Flamel, reproduction d'une des arcades du charnier au cimetière des innocents à Paris (détruit et remplacé par la place Joachim du Bellay)

II.3.2.D) Addenda Alchimique pour les pièces de Brecht

Le rapport de Brecht à l'alchimie est très complexe, et il ne veut pas réellement en parler. Cependant l'alchimie est, pour lui, une façon de faire une synthèse de tous les domaines très différents qui l'intéressaient. Nous avons vu cela lorsqu'il disait à Henry Martin : « Pour moi la

relation idéale entre art et science était au temps de l'alchimie. En fait, si je devais insister là-dessus, je dirais que la chimie n'a fait que dégénérer depuis les temps de l'alchimie⁶¹⁴. »

La vision artistique de la chimie, que l'on retrouve dans la plupart des livres d'alchimie, semble très bien agréger ces aspects de l'œuvre de Brecht. Bien souvent, cela relève plus de l'art, d'une sorte de maîtrise intuitive, que d'une technique appliquée. Pareillement, le principe du Grand Œuvre est celui de se changer soi-même autant que l'on change la matière sur laquelle on travaille, changer le métal vil que nous sommes en argent, puis en or. Cette concentration sur le fait de se changer soi-même dans l'exercice d'un travail quotidien semble très proche du point de vue de la pensée extrême-orientale qu'affectionnait Brecht.

Dans tous les cas, nous ne sommes pas assez connaisseurs dans le domaine pour pouvoir décrypter tous les symboles alchimiques qu'aurait pu glisser Brecht dans ses œuvres, même inconsciemment. Il aurait sûrement fallu la connaissance médiévale encyclopédique d'un Claude Gaignebet⁶¹⁵, mais cela n'est pas notre but. Cependant, nous retrouvons souvent des références partagées entre les œuvres de Brecht et l'alchimie, telles que les couleurs noir, blanc, rouge citrin (ou l'orange), et le rouge pur, les couleurs de l'arc-en-ciel, mais aussi les références au temps naturel, à la rosée, à l'élément feu, ou bien encore à certains métaux et surtout l'or :

Henry Martin : Pour revenir encore sur cette référence à la boîte avec les bougies, le ciel et le fil, deux personnes différentes, au vernissage hier soir, ont focalisé mon attention sur le fait que le fil était fait "d'or pur." Cela leur semblait à chacun très important. Est-ce important pour toi ?

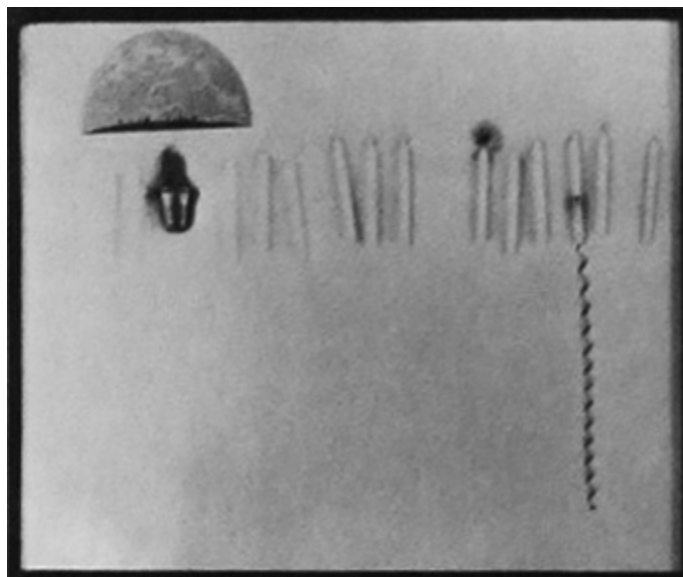
George Brecht : Oui, je pense que ça l'est. Il n'y a aucune raison pour laquelle ça devrait être de l'or, hormis le fait que l'or était à portée de main et que l'argent ne l'était pas – et j'aurais pu tout aussi bien utiliser un morceau de câble – mais quand je vois la pièce maintenant, je pense à l'or en alchimie, par exemple. Certaines notions chimiques sont aussi importantes. L'or ne change pas ; il est difficile de le dissoudre dans l'acide et ainsi de suite. Mais ces pensées, comme toute autre chose, viennent après-coups⁶¹⁶.

⁶¹⁴ BRECHT (George), MARTIN (Henry), *An Interview with George Brecht by Henry Martin*, dans MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 82, nous traduisons

⁶¹⁵ Claude Gaignebet était un médiéviste et folkloriste français, qui, en plus de connaître de façon étendue les domaines des mythes, des folklores de la tradition française, le rehaussé d'une connaissance très étendue des cycles et des folklores paysans. Il est particulièrement intéressant d'entendre ses études sur Rabelais, et sur l'alchimie. Par exemple METTRA (Claude), GAIGNEBET (Claude), *Nicolas FLAMEL (1330-1417) et Le Livre des figures hiéroglyphiques*, diffusé le 13 sept. 1990 sur France Culture

⁶¹⁶ BRECHT (George), MARTIN (Henry), *An Interview with George Brecht by Henry Martin*, dans MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 80, nous traduisons

George Brecht et Henry Martin parlent ici de l'*Event 73, The Book of the Tumbler on Fire, Volume I, Chapter II, page 17*. Nous souhaiterions pouvoir décrire un peu plus profondément les rapports de cette pièce avec l'alchimie.



**George Brecht, *Event 73, The book of the Tumbler on Fire, Volume I, Chapter II, page 17, 1965,*
Collection Arturo Schwarz, Milan.**

C'est une boîte qui se compose d'une carte du ciel, d'un dé à coudre, d'une pierre, de bougies dont une a été brûlée, et un fil d'or spiralé. Nous retrouvons encore ici des symboles alchimiques. La carte du ciel est collée sur une pierre, comme pour faire correspondre le ciel et la matière de la pierre. Le dé à coudre répond au fil d'or qui s'enroule autour des bougies, attendant qu'on y mette le feu. Un peu comme si, en réunissant le ciel et la terre par un travail d'orfèvre, ou un travail aussi minutieux que la couture, il était possible d'obtenir de l'or. Ce travail peut faire penser à Nicolas Flamel lorsqu'il décrit une des étapes du Grand-Œuvre :

(...) En cette Opération le Corps fixe montera doucement au Ciel, tout spirituel ; et de là, il descendra en la Terre, et là où tu voudras, suivant par tout l'Esprit qui se meut toujours sur le feu. D'autant qu'ils sont faits d'une même Nature et le Composé est tout Spirituel, et le Spirituel tout Corporel, tant il a été subtilisé sur notre marbre par les Opérations précédentes⁶¹⁷.

Cette partie de la confection alchimique, si l'on en croit Flamel, amène à transformer la matière solide de la pierre au blanc (qui serait déjà capable de changer les métaux vils en argent) en pierre philosophale, d'un rouge éclatant. L'opération consiste à évaporer la pierre blanche, puis à la

⁶¹⁷ FLAMEL (Nicolas), *Les figures hiéroglyphiques*, paru en 1612, pdf disponible sur http://www.esoblogs.net/wp-content/uploads/2004/10/Livre_Figures_Hieroglyphes_Flamel.pdf, p. 30

recondenser ensuite. Au-delà des considérations sur l'alchimie elle-même, il semble que Brecht se réfère à des transformations de matières analogues. Les bougies provoquent, par le feu, une évaporation d'une matière solide (la cire), et semblent donc indiquer qu'il existe un moyen de faire monter au ciel une matière dure. Ce travail semble toujours aussi périlleux, et il faut un doigté aussi doux et fin que celui qu'impose la couture.

Notre analyse reprendra encore ici l'analogie avec le travail que fait le spectateur sur sa vision. C'est par un travail perceptuel inframince et qui dépasse la seule matière de l'œuvre que le spectateur pourra lui aussi évaporer cet *event-objet*, en le virtualisant, et en trouver des actualisations quotidiennes. Ayant pris conscience de cet état de l'œuvre d'art virtualisé, il ne verra plus les événements quotidiens de la même façon. Son regard retrouvera ainsi des certitudes plus solides sur la qualité artistique de la vie quotidienne, il pourrait acquérir une nouvelle vision du monde, ayant des propriétés aussi constantes que celles de l'or en chimie.

Henry Martin : La constance est une des choses autour duquel tourne le plus souvent votre travail ?

George Brecht : Oui. Le changement et l'immuable. Je suis conscient qu'une des caractéristiques de mon travail, c'est une implication avec les processus. Comme je l'ai dit avant, je pense à quasiment toutes les pièces que je fais comme une sorte d'événement. Je ne pense certainement pas que quel que soit mon travail, il ait à voir avec la peinture. Il est important pour moi que de temps en temps, quelqu'un passe près de mon drapeau et qu'il bouge, ou que quelqu'un prenne la corde à sauter et la remette, ou que l'eau goutte, que l'eau dans le verre s'évapore. Je vois toutes ces choses comme des processus. Et je sens qu'il y a quelque chose de cela même dans les pièces qui ont une qualité très statiques – comme la pièce avec les bougies. C'est comme une constellation. La Grande Ourse est toujours la Grande Ourse, et ainsi encore ça change, et encore ça ne change plus. Les chaises aussi sont distinctement des événements. Spécialement celle avec l'histoire – celle sur laquelle est posé un livre rouge, où tout le monde qui s'assoit dessus peut écrire tout ce qui lui apparaît. Quand le livre est plein, il devrait être remplacé par un autre livre et l'événement continuera encore et encore jusqu'à ce que la chaise soit peut-être détruite ou tombe en morceau ; mais même là le livre pourrait continuer avec les descriptions des voyages des pièces de la chaise, ou les cendres de la chaise brûlée, ou quoi que ce soit. Je tends à penser à tout ce que je fais en termes d'événements, et même plus qu'en termes d'objets. Ça, je suppose, c'est parce que mon travail vient plus de la musique que de l'art visuel. Ma pensée en termes d'événements vient du fait que j'avais l'habitude de penser en termes de musique⁶¹⁸.

Le commentaire de ses œuvres que fait Brecht est tout à fait remarquable. Toutes sont lancées dans une temporalité à la fois toujours changeante (les objets bougent, sont utilisés, ils vivent), mais en même temps, l'*event* en lui-même ne change pas. Il suffit de voir une chaise avec une orange et une canne posée dessus et l'*event* de Brecht peut avoir lieu. Il raccroche cette temporalité contradictoire

⁶¹⁸ BRECHT (George), MARTIN (Henry), *An Interview with George Brecht by Henry Martin*, dans MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 80, nous traduisons

à la façon dont les étoiles changent toujours de position pour nous dans le ciel, bien qu'elles aient (pour la plupart) été là depuis les débuts de l'humanité. George Brecht remet donc en cause l'immutabilité de l'objet d'art en l'appelant événement et en laissant des éléments possiblement bouger ou flotter. Ses objets sont pris dans une relation temporelle, ils bougent et vivent avec le spectateur. De là vient la dimension musicale de son travail.

Brecht continue sur l'idée de processus, qui est très importante chez lui. Il voit ses œuvres comme jouant à la fois sur des constances (l'or, le feu, les étoiles, l'*event* virtuel), et la façon dont tous ces petits éléments continuent de varier et de bouger sans cesse, même pour ses objets exposés, ou bien pour chacune des actualisations de l'*event*. C'est cette cohabitation contradictoire entre la constance et le changement continu, qui se trouve résumé par la notion d'événements, ou de processus, c'est-à-dire un objet qui est toujours en train de se faire. Cette temporalité contradictoire répond très bien à la notion de transmission du savoir alchimique, dont la voie est censée être seule et unique, mais est cependant actualisée par chaque auteur sous des symboles et des façons d'y arriver différentes.

George Brecht s'est intéressé à l'alchimie et, même si cela n'a pas été le point principal de son travail, elle en a fait partie et aide à mieux comprendre certaines parties du champ d'intérêts développé par ses œuvres. Cette interprétation si ésotérique soit-elle, a surtout permis de montrer que l'analyse transdisciplinaire des œuvres de Brecht nous ramène à de nombreuses zones d'ombres qui n'ont pas encore été creusées. Si Arturo Schwarz avait exploré l'aspect de l'alchimie chez Duchamp, personne n'a encore tenté cela avec Brecht, alors que l'artiste dit clairement s'y être intéressé. Brecht avait une curiosité intellectuelle qui semblait illimitée, et de nombreuses interprétations différentes de ses œuvres pourraient coller avec les disciplines qu'il affectionnait. Nous continuerons donc à explorer certains des domaines auxquels il s'est intéressé. Nous souhaiterions commencer par nous intéresser à son rapport à la chimie et à la science des flux sur lesquels il a beaucoup travaillé chez Johnson & Johnson.

II.3.3) *The book of the Tumbler on Fire* : pour une réinterprétation

George Brecht entretient de nombreux rapports avec la science et la pensée scientifique. Certaines de ses œuvres peuvent porter des noms qui, au début, semblent plutôt indéchiffrables. Par exemple, la raison pour laquelle il appelle certains de ses objets, des événements, ou bien le fait que l'on retrouve très souvent des raies de couleurs peintes sur ses objets. Lorsqu'il commence à penser à la globalité de son œuvre, ne souhaitant en aucun cas l'appeler ni œuvre (ce serait trop égotique) ni artistique, il choisit de nommer l'ensemble de ses travaux *The Book of the Tumbler on Fire* (nda : Le livre du gobelet sur le feu, le livre de celui qui tombe sur le feu, le livre du tonneau en feu, ou toutes autres traductions possibles de ce paradoxe langagier...⁶¹⁹).

Il raconte à Henry Martin la genèse de ce travail :

Henry Martin : Pourquoi pensez-vous à votre travail comme à un livre ?

George Brecht : Au début, ça n'a pas été le cas. Les premières pages étaient appelées des "exposés." C'étaient des travaux dans des boîtes entomologiques comme dans les travaux du chapitre deux. Et j'ai commencé à combiner quelques-uns de ces "exposés" avec des partitions que j'avais faites. Une par exemple, s'appelle *Five Places*. Elle dit de prendre cinq cartes, d'écrire le mot "exposé" sur chacune d'entre elles et de les placer aussi loin les unes des autres – dans cinq endroits différents. Une autre appelée *Six exposés* : plafond, premier mur, deuxième mur, troisième mur, quatrième mur, sol. Et il m'a semblé naturel de continuer et de les appeler pages plutôt qu'exposés. Et puisqu'ils étaient des pages, ils pouvaient aussi bien former un livre, et puisqu'on était dans un livre, il pouvait aussi bien avoir des chapitres, et aussi bien un titre. Mais je n'ai pas de raisons théoriques sur pourquoi mon travail devait être un livre. Cela s'est passé comme ça.

H.M. : Le titre, c'est *The Book of the Tumbler on fire*. Qu'est-ce que ça signifie ?

G.B. : C'est en fait une pièce que j'ai pensé faire. J'avais à l'esprit une image d'un robinet avec du feu à la place de l'eau qui en sortirait. Le livre devait normalement s'être appelé "*The Faucet of Fire*" ("le robinet de feu"), mais l'idée s'est graduellement développée vers un *tumbler on fire* (un gobelet ou un verre *sur* le feu). J'ai aimé toutes les possibilités de signification du mot "*tumbler*" et pour la phrase "*on fire*."

H.M. : Un "*tumbler*" pourrait être un verre à boire ou une personne qui chute (nda : *who tumbles*), et "sur le feu" (nda : *on fire*) pourrait signifier à la surface du feu, ou en train de brûler. Tous les jeux de mots, les possibilités, les combinaisons sont voulues ?

G.B. Oui.

⁶¹⁹ Le titre est simplement intraduisible. Mot-à-mot, on pourrait l'appeler *Le livre du gobelet sur le feu*. Mais en fait, « *Tumbler* » désigne aussi bien un verre, qu'un gobelet, qu'il joue sur le verbe *tumble*, qui signifie faire des sauts de gymnastique, ou bien chuter ; et le *on fire*, qui peut désigner qu'il est au-dessus du feu, ou en train de brûler.

H.M. : C'est un titre très grandiloquent. *The book of the Tumbler on Fire*. Ça ressemble au titre d'un livre saint dans une religion extrême-orientale ?

G.B. : Peut-être que ça y ressemble pour toi, mais pour moi ça semble complètement différent. Ça n'a rien à voir avec ça⁶²⁰.

Brecht nous conte l'histoire du nom qu'il utilise pour la globalité des œuvres de son travail. Son principal intérêt dans cette nomination est de donner une continuité discontinue à son travail, et que la flexibilité de ce système lui permette d'y ranger tous ses travaux, en créant un lien entre eux qui ne soit pas purement intellectuel. Il nous montre ensuite que le nom qu'il a donné à son œuvre vient d'une possibilité de combinaisons de signifiés (et de traduction pour nous) qui soit le plus large possible. S'il y a un très large panel de possibilités de compréhension de ce titre, Brecht ne semble en préférer aucune, toutes les combinaisons possibles sont voulues. Il nie d'ailleurs qu'il puisse y avoir un côté grandiloquent à ce choix. Ce titre ne se résume pas à une ressemblance avec des livres sacrés, c'est un titre-paradoxe que le spectateur doit essayer de comprendre intuitivement.

Dans un article pour *Art in America*⁶²¹, Joan Van der Marck parle bien du fait que le choix de ce titre avait à voir avec une conception globale de son travail pour Brecht. Son point de départ semble avoir été les boîtes spécimen (les boîtes d'entomologie), remplis d'objets et de coton, dans lequel il a rajouté les *Score Events* (nda : les partitions d'*events*). À chacune correspondait une page, à chaque changement significatif dans son travail correspondait un chapitre. Van de Marck cite ensuite le catalogue de l'exposition de Brecht au LACMA en 1969, dans lequel Brecht souligne : « Le livre pourrait être appelé une recherche en continuité de choses dissemblables ; des objets les uns avec les autres, des objets et des événements, des partitions et des objets, des événements dans le temps, des objets et des styles etc.⁶²². » Ainsi, la continuité et la discontinuité se chevauchent, les choses font partie d'un tout et sont différentes. Ses travaux proviennent d'un même livre et sont pourtant tous différents (puisque Brecht ne faisait jamais deux fois le même).

Pour en revenir à Joan Van der Marck, il dit que ce nom fait penser à des livres anciens de magie dans lesquels on voyait comment renverser des verres dans des feux qui ne consumaient pas... La référence à la magie semble assez drôle, mais peut-être peu à-propos. Cette idée d'un

⁶²⁰ BRECHT (George), MARTIN (Henry), *An Interview with George Brecht by Henry Martin*, dans MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, pp. 74 - 75, nous traduisons

⁶²¹ VAN DER MARCK (Joan), *George Brecht : An Art of Multiple Implications*, dans *Art in America*, n°4, Juillet-août 1974, nous traduisons

⁶²² BRECHT (George), Catalogue de l'exposition *THE BOOK OF THE TUMBLE ON FIRE : SELECTED WORKS FROM VOLUME 1*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, du 15 avril au 18 mai 1969, nous traduisons

gobelet ou d'un verre, voire même n'importe quel contenant sur le feu est assez contradictoire. L'eau est censée éteindre le feu. Un gobelet ou un verre *en feu* est assez difficilement imaginable. Leur cohabitation semble donc difficile. Cependant, cela ramène tout de même à des signifiants proches de la *tetrasomia* ou de l'alchimie, puisque ce titre fait cohabiter l'eau et le feu. Ce titre questionne sur la façon dont l'un et l'autre interagissent dans leurs mouvements et leurs interactions, dans leur incompatibilité contradictoire (verser de l'eau sur le feu éteint le feu, dissipe son énergie dans l'air ; laisser de l'eau dans un contenant trop longtemps sur le feu transmet tant d'énergie qu'elle disparaît dans l'air). Ce titre semble donc se référer à une dynamique globale des œuvres autour d'éléments antagonistes (comme le sont l'eau et le feu), qui seraient reliés entre eux en un seul et même contenant.

II.3.3.A) Thermodynamique des flux et expérience du gobelet

Brecht dit souvent que l'idée lui est venue parce qu'il souhaitait créer un évier qui donnerait du feu, au lieu de donner de l'eau. L'image ne serait donc que celle d'un gag avec un récipient (*tumbler*), qui enverrait du feu au lieu de l'eau. Mais cette dynamique antagoniste entre l'énergie du feu transmise à l'eau, ou l'échange des rôles entre ce principe actif et ce principe passif peut faire penser à des équilibres entre les contraires tels qu'on les retrouve dans la philosophie chinoise. Par exemple, le yin et le yang. Mais si nous pensons au livre du Tao-Tö king de Lao-Tseu (qui nous semble plus précis que la référence éculée au Yin et au Yang) que cite souvent Brecht dans ses entretiens, l'intérêt de cette pensée se fait plus clair dans l'appréhension de ce *Faucet of Fire*.

Tout le monde tient le beau pour le beau,
c'est en cela que réside sa laideur.
Tout le monde tient le bien pour le bien,
c'est en cela que réside son mal.

Car l'être et le néant s'engendrent.
Le facile et le difficile se parfont.
Le long et le court se forment l'un par l'autre.
Le haut et le bas se touchent.
La voix et le son s'harmonisent.
L'avant et l'après se suivent.

C'est pourquoi le sage adopte
la tactique du non-agir,
et pratique l'enseignement sans parole.

Toutes choses du monde surgissent
sans qu'il en soit l'auteur.

Il produit sans s'approprier,
il agit sans rien attendre,
son œuvre accomplie, il ne s'y attache pas,
et puisqu'il ne s'y attache pas,
son œuvre restera⁶²³.

Les vers de Lao-Tseu montrent une cohabitation contradictoire et un entre-engendrement des contraires dans la façon dont l'être humain vit. Le mal par exemple est engendré par le bien lorsque le bien est vu comme une notion immuable et inchangée. La tactique du laisser-faire et du non-agir semble être la solution de Lao-Tseu pour se rapprocher de la façon dont fonctionne la nature et ainsi atteindre la sagesse.

Nous imaginons cependant la surprise, voire le choc d'un spectateur qui ouvrirait ce qu'il pense être un robinet d'eau et verrait s'allumer une flamme. Cette surprise permettrait de comprendre quasi-intuitivement la virulence et l'énergie du feu, et voir la différence avec l'élément eau. Le titre de *The Book of the Tumbler on Fire* n'est qu'une continuité de cette réflexion sur les antagonistes eau et feu, qui représentent, à travers un dispositif choc (dans le cas du distributeur de feu), la façon dont les contraires se rencontrent avec virulence dans l'univers, tout en s'unissant finalement. La tactique du non-agir de Brecht ainsi que son mutisme relatif permet de voir que ces quelques vers résument de manière intuitive toute l'œuvre de Brecht.

L'idée d'un gobelet sur le feu, l'échange de l'eau et du feu semble avoir beaucoup travaillé Brecht. Cependant, il cherche à créer des situations limites dans lesquelles l'eau et le feu s'échangent le rôle, des situations d'échange entre l'énergie active du feu qui transmet sa force à l'eau passive. Par exemple la carte *Three Aqueous Event*⁶²⁴, qui dit simplement : glace, eau et vapeur ramène à ces trois états de plus en plus énergétiques de l'eau. C'est la thermodynamique des flux que pointe Brecht dans cet échange d'énergie entre eau et feu. Ce domaine de la science concerne l'échange thermique qui se passe entre deux milieux, l'un étant plus chaud que l'autre. De façon générale, ce pan de la chimie montre que le fluide le plus chaud a tendance à transmettre son énergie au milieu le plus froid. George Brecht, dans *l'Imagerie du hasard*, parlait de la seconde loi

⁶²³ LAO-TSEU, *Tao-Tö-king*, écrit en 600 av. JC, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1967, pp. 12 – 13

⁶²⁴ Voir la photographie de cette carte sur : <https://www.moma.org/collection/works/156530>

de la thermodynamique, avec le fait qu'un glaçon dans un verre d'eau avait peu de chance de devenir plus froid.

Il existe une expérience de thermodynamique des flux bien connue des élèves ingénieurs, qui consiste à placer un gobelet en plastique au-dessus d'une flamme. Celui-ci est censé fondre puis brûler, puisque la température de fusion du plastique des gobelets est aux alentours de 140°C . Cependant, en mettant de l'eau dedans, nous voyons comme par miracle le gobelet juste se déformer légèrement. L'air est un très mauvais dissipateur thermique comparé à l'eau. C'est-à-dire que la chaleur circule beaucoup plus lentement dans l'air que dans l'eau. Le fait de rajouter de l'eau dans ce gobelet permet de transmettre bien plus rapidement la chaleur de la flamme dans l'air, et donc d'arriver à une certaine situation stable, qui est quasi-comparable à celle du gobelet sans feu ni eau. Là où le feu devait simplement faire fondre ou brûler le gobelet, celui-ci reste stable beaucoup plus longtemps sur le feu. Ainsi, le verre en plastique (le *tumbler*) que l'on met sur le feu (*on fire*) ne brûle pas. L'eau dissipe facilement la chaleur de la flamme, empêchant le gobelet de fondre. La température de l'eau monte jusqu'à ce qu'elle atteigne 100°C . Le système ne dépassera pas cette température, car l'eau qui se transforme en gaz (en bouillant) emporte énormément d'énergie dans ce processus. L'eau continue ainsi à s'évaporer tout doucement jusqu'à ce qu'il n'en reste plus. À ce moment seulement, le gobelet finira par fondre.



Expérience du gobelet sur le feu, réalisation personnelle

Nous voyons dans cette expérience en quoi les antagonistes feu et eau peuvent utiliser ce gobelet comme entremetteur neutre (puisque'il ne change quasiment pas entre avant et pendant) pour les faire cohabiter. L'introduction du feu et de l'eau pendant l'expérience est presque comparable à l'état d'équilibre précédent, lorsqu'ils étaient distants l'un de l'autre. Sans les contradictoires, et avec eux, un récipient neutre comme un gobelet reste le même. Il n'est pas dérangé par ces éléments contradictoires. Cet équilibre des contraires eau et feu, que l'on retrouve dans la science comme dans les notions de *Yin* et de *Yang*, ressemble beaucoup à l'équivalence *nirvana* et *samsara* que font Nâgârjuna et, à sa suite, Aryaveda. L'univers est rempli d'extrêmes et de perturbation, si l'être humain s'y comporte de façon suffisamment neutre, il n'est pas perturbé par ces éléments. Sans l'esprit dichotomique et, avec, c'est la même chose, tant que l'on reste suffisamment neutre, le système est en équilibre.

Par la connaissance de cette expérience (dont George Brecht a sûrement été informé, ou tout du moins les rapports de thermodynamique entre l'eau et le feu), nous voyons une forme de description des équilibres antagonistes dans l'univers et la façon dont cette chose assez vague pourrait se rapprocher de la pensée bouddhiste des équilibres entre les extrêmes. Bref, point de généralités supplémentaires. George Brecht montre qu'il y a bien d'autres choses que nous pouvons trouver dans ses œuvres et ses titres. Le fait d'avoir nommé la globalité de son œuvre comme un « livre » qui contiendrait cette réunion se réfère à une dynamique contradictoire difficilement descriptible entre l'eau et le feu, entre la continuité et la discontinuité, entre le Yin et le Yang. Nous pouvons simplement un peu mieux appréhender cela en regardant cette expérience se dérouler.

II.3.3.B) *Footnotes* et autres extrêmes

En donnant le nom de *livre* à l'ensemble de son travail, Brecht a dû penser aux subdivisions de ce livre en chapitre, pages et ainsi de suite. Tout ce vocabulaire du livre correspond à des moments de transition de son travail. Les œuvres qui se développent sur un thème très semblable font partie d'une même page, et à chaque changement profond de ses travaux (par exemple lorsqu'il commence à créer des petits assemblages dans des boîtes d'entomologie, ou bien lorsqu'il commence à faire pousser des cristaux chez lui), il change de chapitre. Dans le texte de son exposition au LACMA, Brecht décrit ce qu'il appelle ses *footnotes* (les notes en bas de pages d'un livre, qui se traduirait littéralement par notes de pied-de-page).

Chacune de ces *footnotes* consiste en une référence à une autre partie de *The Book of the Tumbler on Fire* ; l'implication avec une partie du spectre électromagnétique ; un texte, incluant la citation d'un

extrémiste ; et l'objet lui-même, que comme les rayons gammas nous prenons pour acquis⁶²⁵.

Ces *footnotes*⁶²⁶ consistent en des chaises sur lesquelles étaient posés des objets. Les *footnotes* font penser aux pieds de page, comme les pieds de chaises nous évoquent le membre humain. Celles-ci ramènent encore à une interprétation entre le scientifique, le quotidien et l'imaginaire. Les objets posés sur les chaises ont tous, comme le dit l'artiste lui-même, à voir avec l'électromagnétisme : la télévision qui ne fonctionne que grâce à l'électricité, le prisme décompose la lumière qui est une partie du spectre électromagnétique, la bougie génère cette lumière, et la radio fonctionne grâce à l'envoi d'ondes électromagnétiques dans l'air. Plus tard, Brecht choisira sur ses chaises (ses *footnotes*), des objets de plus en plus quotidiens (une râpe à fromage par exemple), comme pour nous faire voir que tous les objets du monde tiennent grâce aux forces électromagnétiques (qui sont une des principales forces de cohésion de l'atome). Chacune de ces chaises est accompagnée d'une note qui semble provenir du *Guinness Book des records*.

L'interprétation semble ici difficile et les paroles de Brecht à partir des années 1970 se font de plus en plus cryptiques. Cependant, il y a ici une sorte de jeu avec les extrêmes de la matière et de l'énergie. La chaise, cet objet « que nous prenons comme acquis », est là au repos devant nous, et évoque nos propres moments assis, inactifs. Elle est comparée directement aux rayons gammas, qui sont les ondes lumineuses les plus énergétiques de l'univers, les plus actives et les plus difficiles à arrêter. Pareillement les citations du *Guinness Book des records* nous ramènent encore à cette idée de maximum ou de minimum. Toutes ces *footnotes*, comme les notes au plus bas de notre page, font penser à des extrêmes de l'univers et de l'œuvre. Là où l'interprétation du titre de *The Book of the Tumble on Fire* était proche d'un état de semblant-équilibre, de ce gobelet qui allait tout doucement se déséquilibrer de plus en plus, les *footnotes* semblent indiquer les limites de cette globalité de l'œuvre et de l'univers. Les chaises avec juste des objets posés dessus et une citation sont l'extrémité de ce que Brecht inclut dans un objet *artistique*, tout comme les rayons gammas sont au seuil de ce que nous savons de l'univers, et enfin le *Guinness Book* nous ramène au maximum de ce

⁶²⁵ BRECHT (George), Catalogue de l'exposition *THE BOOK OF THE TUMBLE ON FIRE : SELECTED WORKS FROM VOLUME 1*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, du 15 avril au 18 mai 1969, nous traduisons

⁶²⁶ Voir les différentes photographies prises pour le musée d'Art contemporain de Lyon :

- https://www.navigart.fr/mac-lyon/artwork/80000000000636?filters=authors%3ABRECHT%20George%E2%86%B9BRECHT%20George&page=2&layout=grid&sort=by_author,
- https://www.navigart.fr/mac-lyon/artwork/80000000000637?filters=authors%3ABRECHT%20George%E2%86%B9BRECHT%20George&page=2&layout=grid&sort=by_author,
- https://www.navigart.fr/mac-lyon/artwork/80000000000649?filters=authors%3ABRECHT%20George%E2%86%B9BRECHT%20George&page=2&layout=grid&sort=by_author

qu'est capable de faire l'être humain. Le Livre Guinness est d'ailleurs sorti en France en 1962, sous le titre *Le Livre des extrêmes*.

Entre ces différents extrêmes, c'est l'être humain lui-même qui apparaît au centre du « livre de la nature » qu'il faut écrire (pour reprendre les termes de Nicolescu). Tout est question d'équilibre et de déséquilibre. Nous sommes coincés entre les frontières de ce que l'on est capable de percevoir comme artistique, entre les extrêmes de ce que peut faire l'être humain de son corps, et entre les limites de ce qu'on peut connaître de l'univers. Depuis le corpuscule avec le niveau maximum d'énergie (qui est pourtant sans cesse freiné par sa masse) à l'objet au repos qui ne l'est jamais (puisque la matière ne dort jamais), Brecht entraîne le spectateur dans sa propre cosmogonie imaginative qui, comme l'univers de *L'histoire sans fin*⁶²⁷, trouve sa cohérence dans le temps que dure le livre.

De là pouvons-nous sentir que l'univers dont nous sommes partie-prenante est en quelque sorte comme ce gobelet ? Pris entre le feu et l'eau, entre la naissance et la mort d'un univers dans un équilibre chaotique. Cet équilibre devra, un jour, comme nous le démontre la deuxième loi de la thermodynamique⁶²⁸, comme le gobelet qui finit par brûler et par disparaître, retourner à un équilibre, une lyse mortifère.

⁶²⁷ ENDE (Michael), *L'histoire sans Fin* (1ère édition 1979), Paris, Le livre de poche, 2008

⁶²⁸ La deuxième loi de la thermodynamique, ou bien entropie, dit que tout système fermé et organisé, qui côtoie un système dont l'énergie et la désorganisation est plus grande, aura tendance à se désorganiser pour atteindre un état d'équilibre moins ordonné avec le système plus désorganisé. Ainsi, les extrêmes d'organisation et de chaos ne s'entretiennent pas, mais l'univers dans son ensemble tend à lyser ces deux extrêmes jusqu'à un état moyen. L'introduction de l'organisation du vivant semble donc être une forme d'exception à ce principe entropique, qui reste difficilement compréhensible.

II.3.4) Quelques boîtes

II.3.4.A) Les boîtes de Brecht et leur placement dans *The Book of the Tumbler on Fire*

À partir de 1964, Brecht commence un nouveau travail consistant en des boîtes-vitrines accrochées au mur, ou posées (l'accrochage du travail n'était pas pré-indiqué par l'artiste). Ces boîtes se présentent comme un agrégat d'objets dans une boîte en bois, sous vitre, et dont le fond est tapissé de coton. C'est ce que l'on appelle les *Specimen Boxes* en anglais, ou bien les boîtes d'entomologie. Elles servent d'habitude à épinglez des petits insectes vitrifiés pour pouvoir constituer des taxonomies de différentes espèces. Dans ces boîtes, Brecht a plutôt inclus des objets de tous les jours, un peu comme pour créer une vitrine, une catégorisation des expériences du quotidien qui méritent d'être répétées et transmises aux futures générations, comme les boîtes d'entomologie dans les musées permettent de transmettre aux plus jeunes la fascination pour l'analyse et la distribution des espèces.

La classification en espèce crée des étapes dans le processus en cours de l'adaptation au milieu vivant. Ainsi, la complexité de ce système pourrait être toujours plus immense puisque chaque espèce et sous-espèces continue à s'adapter de mieux en mieux à son milieu. C'est ce que dit Dominique Lecourt :

Proposer un ordre à l'intérieur duquel se rangeront les êtres réels, minéraux, végétaux et animaux, tel est l'objet de la taxinomie. Travail de structuration et de répartition dont les esquisses proviennent de la philosophie et de la science des grecs, mais qui s'enracine dans la pensée mythique, dans son effort pour donner sens à l'action humaine en lui proposant, à titre de repère, des récits de la genèse du monde et des tableaux de la disposition des êtres⁶²⁹.

Cette conception créationniste est bien sûr révolutionnée par l'éclairage de la théorie de Darwin sur les passages d'une espèce à l'autre par l'adaptation au milieu. « Pour Darwin, les variations ne se réduisent pas à des modulations à l'intérieur du cadre rigide des espèces identifiées comme "types naturels". La sélection naturelle des petites variations est en effet à l'origine de nouvelles espèces à partir des espèces existantes⁶³⁰. » C'est réellement le passage d'un continuum qu'est l'arborisation du vivant à un découpage en objets conceptuels (ici appelés taxons), que réalise la taxonomie. Une sorte de jeu entre le continu et le discontinu.

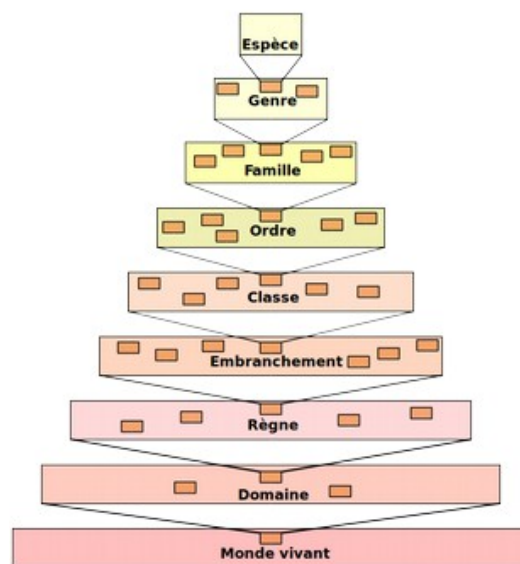
Ce classement exerce une certaine fascination sur nous lorsque l'on visite les musées d'histoire naturelle, avec leurs vitrines et leurs boîtes spécimens. À regarder suffisamment ce

⁶²⁹ LECOURT (Dominique), dir., *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 911

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 913

découpage des espèces, on se rend compte à la fois de la diversité du vivant, ainsi que la façon dont celui-ci se répartit sur de contradictoires variations et ressemblances. Le principe du classement en taxonomie est de répartir toutes les espèces : « selon une hiérarchie de catégories, Espèce, Genre, Famille, Ordre, Classe, Phylum, Règne, que l'on appelle la hiérarchie linnéenne, la procédure utilisée pour classer les animaux consistant à combiner des espèces "apparentées" en groupes zoologiques appelés taxons⁶³¹. » À partir d'un continuum, les scientifiques cherchent à créer des catégories qui permettent de classifier et de nommer cette structure rhizomatique du vivant.

La création de ces boîtes, pour Brecht, correspond avec l'introduction du terme *The Book of the Tumbler on Fire* pour désigner l'ensemble de son œuvre. Là où le *Book of the Tumbler on Fire* peut se vivre comme le modèle global de répartition des espèces d'expérience de chacune des œuvres (se répartissant en pages et chapitre), chacune de ces boîtes présentent une expérience arrêtée dans le temps, tout comme on épingle les insectes pour les regarder. Les *events* constituent ainsi les espèces vivantes de cette catégorie de l'expérience quotidienne, alors que les boîtes et les objets artistiques en sont la réification, qui les répartit dans une classification arrêtée. Nous assistons quasiment à un classement scientifique des taxonomies d'expérience par Brecht à travers ces boîtes. Elles apparaissent d'autant plus comme un jeu entre la globalité et le découpage, entre le taxon artistique et le continuum des expériences quotidiennes.



Hiérarchie taxonomique du vivant, par Dosto - CC BY-SA 3.0, 2009

⁶³¹ *Ibid.*, p. 912

II.3.4.B) L'aire de l'amer

Regardons la *Boîte Amer*⁶³² créée en 1984. Elle se compose d'un moulage dentaire, d'une plaque de métal qui semble usée ou rouillée, et une bande de dentelle épinglée avec des pièces métalliques accrochées.

On pense d'abord aux tableaux de marines : le bleu et le blanc des dents, les vagues de la dentelle, font penser à la dentelle bigoudène et aux coiffes bretonnes. Nous associons cet imaginaire aux nombreux tableaux, un peu nostalgiques sur les couleurs de l'océan atlantique. Le mot AMER semble renforcer l'interprétation marine de par le jeu de mot qui peut exister entre l'amer et la mer. Mais est-ce un tableau dédié à la mer, ou bien encore à une mère ? Un peu comme si nous repensions au souvenir d'une enfance en bord de mer, d'une mère qui brode de la dentelle. Le jeu de mot sur la mère, ainsi que la dentelle pourrait aussi nous faire penser à une nostalgie de l'enfance, des objets-souvenir qui nous renvoient à un temps passé comme le font les marines.

Cependant, ce moulage de dent semble ici peu à sa place et même presque en contraste avec la douceur de la mer dont nous parlions jusqu'ici. On dirait plutôt une bouche en train de manger des dents bleues, comme si elle tentait d'avaler ce bleu de la mer. En fait, à rester longtemps devant, une impression plus inconfortable ressort. Ces morceaux de métal dans ce milieu marin fait un peu grincer des dents, comme lorsqu'on mord dans un morceau de métal sans faire exprès. Les vagues douces de dentelle semblent être comme lestées par le fer, tout comme la douceur de cette marine contrastait avec la dureté de se manger les dents ou de mettre en bouche un morceau de fer.

Reprenant nos quatre éléments, nous voyons ici la douceur de l'eau et de l'air, comme contrebalancé par la dureté du métal. Nous pensons aussi à une sorte d'agression en retour de l'eau et de l'air envers le métal. Cette plaque est légèrement oxydée comme la rouille se dépose sur la moindre plaque de métal près de la mer. Le sel joue le rôle d'un accélérateur pour la corrosion du métal (transformation des atomes Fe stables en ions Fe²⁺). D'ailleurs, il se passe une réaction comparable dans notre bouche par les bactéries avec le sucre. C'est cette réaction qui provoque les caries. Les bactéries dégradent les sucres présents dans notre bouche en acide pour pouvoir attaquer ensuite l'émail des dents. En tout cas, ce sentiment dérangeant persiste, malgré le souvenir maternel qui semblait au premier abord nous bercer dans une nostalgie d'un temps perdu.

Quelque chose de l'émerveillement pour cette vie minérale de la mer et son faux calme ressort de cette boîte. Derrière les marines et le caractère de bien-être et de calme un peu kitsch qu'ont pris ces tableaux, il ressort la réalité du combat des éléments. Derrière le retour maternel à

⁶³² Voir la photographie sur : https://www.navigart.fr/MAMC-saint-etienne-collections/artwork/24000000004153?note=NoticeCreeDansNavigart_oeuvres_toNtuQZ2bKyii7Tgp7FLuuLF

des souvenirs perdus, reste la dureté du temps qui passe, les marines nous ramènent à quelque chose qui ne reviendra pas. Nos souvenirs s'effacent peu à peu comme le sel et l'eau rongent le métal. C'est exactement la façon dont Susann Sonntag décrit la photographie :

Nous sommes à présent en plein dans une époque nostalgique, et les photographies contribuent activement à promouvoir cette nostalgie. (...) Toutes les photos sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose). C'est précisément en découpant cet instant et en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'oeuvre de dissolution incessante des corps⁶³³.

Les marines comme les photographies participent à une nostalgie, qui renvoie à ce qui a été et qui n'est plus. Toute la tranquillité bienheureuse d'un temps passé est ici comme attaquée en retour par la réalité du temps qui passe. C'est comme si l'oeuvre mortifiée dans une boîte taxonomique se posait des questions à elle-même. Elle semble dès le début prise d'une nostalgie de sa réification impossible puisque, si même l'eau attaque le métal, une oeuvre que l'on pense pérenne finira toujours par être rongée par le temps. La boîte de Brecht semble témoigner d'une certaine « dissolution incessante des corps » et de toutes choses, même les plus solides comme le métal, ou bien l'art que l'on pensait éternel. Les souvenirs de la mère, comme ceux des moments de vacance à la mer se dissolvent comme le métal sous le sel et la mer, et rien ne semble pérenne malgré la dureté des matériaux. Nos dents, comme nos corps et avec eux nos souvenirs se dissoudront dans le temps, et l'oeuvre d'art n'échappe pas à cette règle.

II.3.4.C) Petite musique du rien

*Silent Music N°2*⁶³⁴ se présente à nous dans une simplicité encore plus sèche que l'oeuvre précédente. Dans la boîte datant de 1985, nous trouvons quatre allumettes épinglées, dont trois qui peuvent tourner sur cet axe, et une autre saisie par deux épingles qui l'empêchent de bouger. Il y a aussi un morceau de papier déchiré tenu par deux épingles mais qui peut bouger d'avant en arrière. Il semble d'ailleurs être épinglé proche de la vitre, ce qui laisse un vide derrière lui. Ensuite, est présent un caractère enluminé de la lettre O à l'intérieur duquel nous retrouvons un motif floral, et un rond en métal barré qui ressemble au caractère grec *Théta* tourné ou d'un bouton de manchette. Au final, en bas à gauche est posé un coquillage nacré, qu'il n'est pas évident à voir sur cette image.

Nous sommes bien confronté à du silence face à cette pièce, elle ne nous ramène pas du tout vers des référents musicaux, ou bien vers un son. Seuls les mots écrits sur le papier :

⁶³³ SONNTAG (Susan), *Sur la Photographie*, 1ère édition 1973, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, p. 29

⁶³⁴ Voir la photographie sur : <https://www.navigart.fr/MAMC-saint-etienne-collections/artwork/24000000004207>

LETTING GO

NO ACCORDING

~~(IF) YOU ARE IN ACCORD WITH IT~~⁶³⁵

semblent pouvoir sonner, mais sans aucune qualité musicale. Le coquillage, peut-être, et le fait « qu'avec lui on entend le bruit de la mer » ramène au son.

Il semble que l'important de cette pièce ne soit pas du tout à chercher dans la musicalité, mais plutôt dans le laxisme qui existe entre les objets. Lorsque nous sortons doucement cet objet d'une grande caisse avec des gants blancs (ce que j'ai eu la chance de faire pour voir ces œuvres dans le fond Vicky Remy du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne), il apparaît que tous les éléments de cette boîte bougent tout doucement. Le papier flotte, les allumettes tournent un peu sur leur axe, seul le coquillage rend la manipulation difficile, puisqu'étant plus lourd, il risque de peser sur le reste de l'œuvre et de tout casser. L'impression première est déjà plus en lien avec les mots marqués sur le papier, puisque cette pièce laisse les objets aller, sans trouver d'accords véritables. Ce koan nous demande de laisser aller, sans accorder, de laisser les objets mentaux, comme ce morceau de papier flotter. Il semble signaler aussi qu'il faut être en accord avec ce que l'on perçoit pour ne pas accorder. Cette demande d'accord avec ce que l'on perçoit est rayée, comme s'il fallait être en accord avec ce que l'on voit en rayant les mots, en dépassant le langage.

Cependant, les mouvements circulaires que peuvent imprimer les allumettes attachées à ces épingles semblent devenir signifiants. Le caractère d'imprimerie, ainsi que le rond en métal barré nous font penser à une révolution et un mouvement circulaire sans fin. Ce cercle signifie, dans le domaine symbolique, l'unité et la perfection du rond. Brecht parle, dans son livre sur les paradoxes, des cercles vicieux et de la façon dont ils sont représentés par l'Ouroboros, le serpent qui se mange la queue. La forme du rond ramène à une certaine unité et une douceur quasi-maternelle, bien qu'il ait souvent été utilisé pour signifier aussi comme avec l'Ouroboros, les cycles qui se succèdent dans le temps par révolutions. Une sorte de mouvement léger et doux, semble cependant se présenter à nous par le biais des cycles de révolution, comme une sorte d'éternel retour apaisé. Les allumettes

⁶³⁵ Traduction :
« Laisser aller
sans accords

~~(Si) vous êtes en accord avec cela »~~

Ce texte se réfère bien sûr à la tradition du Koan, qui sont des apories, qu'il n'est pas possible de comprendre rationnellement, mais que l'élève doit laisser le pénétrer pour que la solution lui apparaisse comme un Satori.

semblent signifier aussi la potentialité d'un feu, rappelant l'énergie possible mise en jeu dans les cycles de révolution qu'elles soient humaines ou naturelles. En mathématique, d'ailleurs, le zéro barré : \emptyset signifie un ensemble vide. C'est comme si l'on signalait ici la possibilité de révolutions et de dynamiques, mais tournant dans le vide, se faisant dans un état de non-attachement tel que celui de la méditation.

Seule une allumette est ici tenue par deux épingles, dont une sur le flanc de celle-ci. Cela fait penser à la façon dont on épingle les animaux que l'on dissèque dans certains cours de sciences, ou dans la recherche en biologie. Le seul objet qui paraît avoir un attrait, bien qu'il semble être le plus lourd, c'est le coquillage et sa belle nacre que Brecht a laissé là, posé tranquillement.

Cette boîte ne semble pas avoir de réelle explication, ni signifier directement quelque chose. Simplement que, comme le dit le papier, si l'on laisse les choses aller, sans chercher à accorder, à relier, naturellement, on retourne dans le cours des cycles naturels, et on commence à agréger les couleurs irisées que rappelle la nacre du coquillage. Si l'on se pose et qu'on laisse le monde tourner autour de nous, alors nous commencerons à amasser une matière aux reflets somptueux. Pareillement, la lettre enluminée du O avec une fleur qui pousse en son centre, fait penser à cette perfection première qu'il suffit de laisser être pour que pousse une plante magnifique. D'ailleurs, le cercle est bien souvent aussi symbole de maternité, il semble être un signe qui représente à la fois le monde dans sa perfection, ainsi que dans sa gravidité. Sloterdijk, dans son deuxième livre sur les sphères⁶³⁶, fait une analyse de la mère gravide comme productrice d'une dyade dont l'enfant est le centre et la mère, qui porte ce centre, en est le cercle.

Il suffit de laisser les choses et le monde aller, ou même se laisser aller soi-même à voir cette œuvre hors des mots et de la raison, et l'on donne naissance aux plus beaux reflets de la lumière. Cependant, il ne faut pas non plus essayer d'être en accord avec le laisser-aller (que nous rappelle le « ~~(Si) vous êtes en accord — avec cela—~~ » sur le papier), il faut juste laisser aller.

Cette circularité, et ce rapport au feu des allumettes, ainsi que les caractères ronds et surtout la fleur qui pousse au centre du O, font penser à un imaginaire alchimique. La rose des philosophes (la pierre philosophale qui naît dans l'œuf philosophique) est souvent représentée par un rond ou un cercle dans lequel pousse une rose d'un rouge éclatant. Pareillement, c'est un travail long et pénible (comme l'accumulation des couches de nacre), qu'il faut faire et qui demande une attention particulière à la puissance du vent et du feu qui irriguent le creuset.

Cependant, ce laisser-aller, cette sorte de facilité semble en décalage avec le long travail besogneux et quotidien de l'alchimiste. Cette pièce fait plus penser à la vision qu'a Robert Filliou

⁶³⁶ Présent dans SLOTERDIJK (Peter), *Globes, Spheres II*, 1ère édition 1999, Éditions Maren Sell, 2010, pp. 90 – 91

de la création (avec lequel a travaillé Brecht à *La Cédille qui Sourit*). Comme une partie de son *Centre de Création Permanente*, il écrit un poème en 1964 :

LE FILLIOU IDÉAL

C'est un poème d'action et je vais le présenter:

ne rien décider
ne rien choisir
ne rien vouloir
ne rien posséder
pleinement éveillé

TRANQUILLEMENT ASSIS SANS RIEN FAIRE

Ce poème semble bien mieux retranscrire la vision grave de du laisser-faire et du laisser-être que l'on retrouve dans cette boîte de Brecht. Plus exactement, elle apparaît plutôt comme un décalage de sens, qui semble proclamer que si l'on veut faire naître la rose, si l'on veut atteindre cet impossible qu'est la pierre philosophale, il suffit de rester là sans bouger, comme la coquille se pare tout doucement de nacre. Il suffit de laisser le monde tourner dans sa course, en restant là et toute la création sera tout de même déjà là. Ce laisser-aller et cette acceptation passive du monde évoquent la pensée bouddhiste. Une citation du Tao-tö King semble parfaitement s'accorder (si l'on peut dire) avec cette œuvre :

Celui qui s'adonne à l'étude
Augmente de jour en jour.
Celui qui se consacre au Tao
Diminue de jour en jour.

Diminue et diminue encore
Pour arriver à ne plus agir.
Par le non-agir
Il n'y a rien qui ne se fasse.

C'est par le non-faire
que l'on gagne l'univers.
Celui qui veut faire
ne peut gagner l'univers⁶³⁷.

⁶³⁷ LAO-TSEU, Tao-Tö-king, écrit en 600 av. JC, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1967, p. 70

Ces phrases issues de la sagesse de Lao-Tseu ramènent à l'idée que, pour lui, plus l'on veut faire de choses, moins il faut faire ou, plus exactement, plus il faut faire petit. « Par le non-agir, il n'y a rien qui ne se fasse. » C'est en faisant le moins possible, en n'agissant pas, qu'il semble possible d'amasser les richesses et la beauté de la nacre, obtenir la fleur parfaite que l'on voit dans le caractère enluminé, voire en arriver à révolutionner sa propre vision du monde. Cette œuvre elle-même est créée par quelques objets très simples que Brecht avait sous la main. En ne faisant pratiquement rien, il crée un travail artistique qui nous interroge. En tant que spectateur, nous sommes prévenus : il ne faut pas accorder, mais il faut laisser ses pensées aller et venir – comme le papier ou bien les allumettes flottent dans cette boîte – et l'on pourra appréhender l'œuvre comme autre chose qu'un simple amas d'objets quotidiens.

C'est comme si cette œuvre faisait voir la musique des cycles des changements et continuités de l'existence. Elle nous montre que plus on laisse aller, plus on ne cherche pas à accorder (comme en musique on cherche à accorder au ton juste), plus on est en phase avec la musique de la nature. Taisen Deshimaru, dans livre sur le Zen et la vie quotidienne cite un poème de Maître Jiun qui semble résumer tous les aspects de l'œuvre de Brecht que nous avons abordé ici :

Lorsque l'esprit bouge,
La montagne, le fleuve et la grande terre
Bougent de même.
Lorsque l'esprit est immobile,
Le vent qui souffle,
L'oiseau en vol,
Les nuages voguant
Demeurent immobiles.
Dans l'état de mushin (non-esprit)
Demeure la vie éternelle,
Le plus grand bonheur.
Par la pensée,
Apparaissent les souffrances ;
De la non concentration,
S'élèvent les maladies.
Demeurant dans la paix absolue
Du Ciel et de la Terre,
Dans l'harmonie du Cosmos,
S'accomplissent
Les mille automnes

Et les dix milles printemps de notre vie⁶³⁸.

Si notre esprit reste immobile et que l'on comprend le monde qui nous entoure sans dualité, dans le non-esprit, alors tout semble apaisé. Il faut se concentrer sur une non-pensée et alors il n'est même plus besoin de faire pour créer. Il suffit de laisser-aller et tout devient création. Il en est de même avec l'œuvre de Brecht. Il ne faut pas essayer de la penser, de l'analyser, elle est devant nous simplement. Il faut laisser aller ses pensées, sans les accorder à des savoirs et on sera en phase avec elle, comme une musique plus juste que la musique construite. La création par le non-agir semble possible grâce aux *events* de Brecht, qui permettent de voir le quotidien tout entier comme œuvre d'art sans aucun effort. En faisant ce travail de ne rien faire, nous devenons nous-même créateur au même titre que l'artiste. Il faut laisser aller et tout se crée par soi-même.

II.3.4.D) Deux structures pour une boîte vide

Cette deuxième boîte est appelée *Silent Music n°3*⁶³⁹. Elle est orientée en portrait et se compose de deux cages de muselet (la partie métallique entourant les bouchons de vins mousseux), d'un échantillonneur pour les couleurs de cuir, et d'un papier sur lequel est inscrit :

(7)

~~(3) PAS D'HUMAINS, PAS DE BOUDDHAS~~

HUMAINS

PAS DE TAO, PAS D' ~~MUSIQUE~~

~~(2) PAS DE MUSIQUE, PAS D'HUMAINS~~

PAS D'HUMAINS, PAS DE BOUDDHAS

~~PAS DE MUSIQUE, PAS DE TAO~~

~~(1) PAS DE TAO, PAS DE MUSIQUE~~

PAS DE BOUDDHAS, PAS DE MUSIQUE

(nda : ces 3 lignes sont barrées d'une grande croix)

Ce papier est attaché par deux épingles, et semble pouvoir flotter entre la vitre et le fond de la boîte.

Cette boîte confirme nos intuitions précédentes concernant une interprétation ayant rapport aux pensées extrême-orientales. Ces phrases ressemblent d'ailleurs beaucoup aux injonctions un peu lapidaires que l'on retrouve dans le *Tao-tö-King*. Cette pensée en négatif chez Brecht, et surtout ces phrases ne commençant que par No ... No... , rappellent très clairement la théologie négative

⁶³⁸ Poème de MAÎTRE JIUN, cité dans DESHIMARU (Taisen), *Zen et Vie quotidienne : La pratique de la concentration*, 1ère édition 1978, Paris, Albin Michel, 1985, pp. 290 – 291.

⁶³⁹ Voir la photographie sur : <https://www.navigart.fr/MAMC-saint-etienne-collections/artwork/240000000004158>

du Tao, mais aussi celle de Nicolas de Cues. Au vu de ses futurs travaux (comme les pierres *Void*, ou bien les *vitres event*) nous savons qu'il avait un grand intérêt pour la pensée taoïste.

Les silences comme les mots de l'artiste disaient que c'est en approchant au plus près du vide que nous comprenons le mieux le monde. L'œuvre précédente montrait que c'est en ne voulant pas agir, c'est en laissant être que nous devenions le plus actif, et que nous créions le plus de choses. Le taôisme et d'autant plus le *Tao-tö-King* de Lao-Tseu montre que plus on veut avoir quelque chose, plus il ne faut pas essayer de l'avoir. Brecht citait d'ailleurs de mémoire ce passage :

Trente rayons convergent au moyeu
mais c'est le vide médian
qui fait marcher le char.

On façonne l'argile pour en faire des vases,
mais c'est du vide interne
que dépends leur usage.

Une maison est percée de portes et de fenêtres,
c'est encore le vide
qui permet l'habitat.

L'Être donne des possibilités,
c'est par le non-être qu'on les utilise⁶⁴⁰.

Si l'on veut façonner quelque chose, il faut laisser le vide le pénétrer, puisque c'est lui qui est au centre des plus grandes créations techniques. Il en est de même pour la façon dont nous vivons. Si l'être donne la possibilité de façonner, c'est par l'expérience de non-pensée et de non-être que l'on en révèle les potentiels.

Les muselets semblent évoquer une signification proche de celle de la roue dont parle Lao-Tseu, car si ce morceau de fer très fin peut tenir un bouchon, c'est grâce au vide central qu'il peut lui laisser la place et le maintenir. Comme si cette structure, par son vide central, maintenait toutes les forces en place. C'est ce vide sans vide qui maintient l'énergie, c'est par ce *aussi peu* de matière possible, que l'énergie des gaz du champagne ne se libère pas dans l'air. Ce modèle pourrait aussi faire penser au big-bang et son déploiement d'énergie à partir de rien. Ces muselets semblent ainsi représenter un pas à franchir vers le détachement complet qu'il faut faire pour atteindre les énergies potentielles contenues dans le vide.

Cependant, ces muselets sont au nombre de deux. Cela peut évoquer la dualité de cette structure qui emprisonne l'énergie potentielle. Cela nous ramène encore à la dualité de l'esprit qui

⁶⁴⁰ LAO-TSEU, *Tao-Tö-king*, écrit en 600 av. JC, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1967, p. 44

pense en termes contradictoires, comme si Brecht indiquait que les dichotomies générées par notre esprit empêchent de libérer des énergies créatrices en nous. Ce principe de non-dualité est bien sûr aussi une des grandes parties de la pensée taoïste :

C'est la scission de l'Un en deux, ou du Souffle unique et primordial en deux modalités, qui est la condition de l'émergence du monde (en tant que connu), de même qu'il faut une dualité sujet-objet pour qu'apparaisse la conscience, une séparation entre les hommes et les femmes pour que se constitue une société, disent les Chinois. (...) Tandis que le Deux est la dualité, représentée par le *yin* et le *yang*, le trois est leur Harmonie fertile, croisement-conjonction dont naissent tous les êtres et qui est symbolisé par l'Homme en tant que summum de la création⁶⁴¹.

La musique, d'ailleurs, tout comme la roue n'actualise son potentiel que par le vide qui la compose. Le rythme est une construction faite de temps d'arrêts du son et de reprise. C'est le silence qui permet le rythme. Cage, par exemple, considère, comme les bouddhistes, le silence comme partie prenante de sa musique et pas un simple repos inférieur au son. Il le décrit dans ses entretiens avec Daniel Charles :

John Cage : Chaque fois qu'il y a (...) une structuration du temps, on peut diviser le temps et y introduire, au titre du matériau, le silence. (...)

Daniel Charles : Vous éloignez en cela la conception traditionnelle du silence. Votre silence n'est plus celui du musicien classique, qui se dit : "Reposons-nous dans la méditation qui suit l'audition du son."

J. C. : Je ne voyais pas pourquoi il eut fallu privilégier les sons. (...)

D. C. : Prendre au sérieux le silence, ne pas privilégier le son musical, c'est donc élargir aussi le son lui-même.

J. C. : C'est refuser de le voir asservi à ce qu'il est convenu de considérer comme "musical". (...)

D. C. : Diriez-vous que ce que l'on continue à appeler "silence", par habitude, appartient en réalité à un autre domaine ? Ou bien le silence relève-t-il de ce même domaine, la musique ?

J. C. : C'est déjà du son, et c'est à nouveau du son. Ou du bruit. Cela devient du son à ce moment-là⁶⁴².

Cage conçoit le vide du silence comme aussi importante que le son dans sa musique, puisqu'il permet de laisser émerger les sons inattendus. Si la musique de Cage est toujours très dense et se

⁶⁴¹ ROBINET (Isabelle), *Comprendre le Tao*, 1ère édition 1996, Paris, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 2002, pp. 153 – 154

⁶⁴² CAGE (John), CHARLES (Daniel), *Pour les Oiseaux : Entretiens avec Daniel Charles*, 1ère édition 1976, Paris, L'Herne, 2002, pp. 34 – 35

déroule à des volumes sonores élevé, c'est le vide central du silence qui lui permet d'avancer et de prendre en compte la dimension du sonore comme équivalente au musical.

Nous retrouvons la phrase marquée sur le papier : « Sans Tao, pas d'humains, sans humains pas de bouddhas, sans bouddhas, pas de musique ». La conséquence logique semblant être : sans Tao, pas de musique. Sans vide créateur, la musique ne peut exister. Cette boîte peut donc apparaître comme une forme d'hommage, ou bien de résumé de certains aspects de la musique de John Cage, notamment ceux mis en jeu dans sa pièce silencieuse *4'33"*, dans laquelle le musicien ne joue aucun son et laisse donc tous les sons de la salle devenir le concert.

La traduction la plus simple et la plus directe de ce qui est marqué sur le papier de la boîte de Brecht serait : sans vide, pas de musique. Cependant, le Tao ne correspond pas directement à cette notion. Le *Tao* est plutôt « le fondement ultime et constitutionnel du monde et de la vie, son origine, la Source, la Racine⁶⁴³ ». Mais ce fondement de l'unité du monde, est aussi un principe trop grand pour pouvoir même en parler, ou le connaître. Il nous faudrait plutôt traduire les mots de Brecht en disant, « sans ce principe ou cette source de l'univers, il n'y a pas d'humains, et que sans humains, il n'y a pas de musique ». L'inverse reste faux, sans musique, le *Tao*, principe premier, reste quand même là. Cependant, le lien d'idée existant entre « sans Bouddhas » et « pas de musique » semble encore abscons. Cherchons un peu plus ce lien entre musique et bouddhisme.

C'est comme si, pour l'artiste, il fallait être en état de *Nirvana* pour pouvoir percevoir la musique à travers le silence, à partir de ce vide d'essence. Un peu comme lorsque Brecht disait à Michael Nyman⁶⁴⁴ que lorsqu'on est en état de méditation, on peut penser sans structurer et on peut apprécier la musique la plus ouverte de Cage. C'est l'état de Bouddha, cet état de conscience sans agencement, qui semble permettre d'entendre la musique du *Tao*. Lorsqu'on médite ou bien que l'on a atteint l'état de *Satori* continué appelé *Nirvana*, il semble possible de libérer les énergies créatrices contenues dans le vide. Auparavant, ces énergies restaient potentielles car enfermées dans une structure, comme l'énergie du champagne est contenue par le muselet.

Toute la pièce semble pourtant rapidement alourdie par la présence d'un échantillonneur de cuirs. Cette peau, cette matérialité corporelle, semble alourdir tout la composition, et l'ancrer contradictoirement. Nos yeux, lorsqu'ils regardent cette pièce, semblent eux-mêmes cheminer du

⁶⁴³ Ibid., p. 76

⁶⁴⁴ « Si ton esprit est en état de méditation Zen ou bien si tu as simplement un esprit vide, ainsi tu peux expérimenter sans structurer, mais ça n'arrive pas très souvent, ce n'est pas une situation très commune. Normalement quand on est dans n'importe quel type de situation, même une situation globale, comme une performance d'Atlas, nous remarquons les relations justes naturellement. Tout le monde a une façon naturelle d'expérimenter et les gens font des connexions inconsciemment. » BRECHT (George), NYMAN (Michael), An Interview with George Brecht, dans BRECHT (George), catalogue, Works from 1959-73, Londres, Gagosian Gallery, 2004, p. 60

principe structurel en dualité représenté par les muselets, pour revenir, à travers ces mots sur la musique, en descendant, vers cette matière corporelle. La peau n'est que la façade de notre relation au monde, mais elle provoque la perception de ce que l'on touche. Elle est le premier pas dans la rencontre entre mon corps et un objet ou un autre être. En revenant à l'expérience qui ne structure plus, en reprenant place dans son corps (comme nous demandent bien souvent toutes les proto-revendications du bien-être et de la méditation), nous reprenons place dans l'unité du Tao. Ce faisant, tout, même le vide, devient musique. En fait, cette musique sans musique et sa remise en chair nous évoque clairement un des passages du Tao-tö-King :

Les cinq couleurs aveuglent la vue de l'homme,
les cinq tons assourdissent l'ouïe de l'homme,
les cinq saveurs gâtent le goût de l'homme,
les courses et les chasses égarent le cœur de l'homme,
la recherche des trésors excite l'homme à commettre le mal.

C'est pourquoi le saint s'occupe du ventre et non de l'œil.

C'est pourquoi il rejette ceci et choisit cela⁶⁴⁵.

Le corporel, et l'expérience perceptuelle que nous avons du monde ne sont pas à éviter, mais ils mènent à croire à ce que l'on ressent comme étant la réalité. Le chemin de sagesse prôné par les mystiques extrême-orientaux passe par une recherche plus profonde. Le ventre représente l'intériorité qui n'est pas en contact avec le monde, alors que l'œil croit avoir à faire avec un extérieur, que les bouddhistes conçoivent comme absolument vide d'essence. Ainsi, la boîte semble commencer par nous questionner sur des grands principes structurels de l'univers, pour permettre, à travers le passage à l'aspect musical du vide et des mots, de retourner à la peau, au ventre, pour reprendre le Tao-Tö King, une intériorité coupée des sens.

Si l'on prend du recul sur cette boîte et la façon dont elle apparaît, nous voyons apparaître un visage humain, qui ressemble un peu aux photos des masques océaniens, ou bien au smiley d'un personnage qui siffle :^* . Dans tous les cas, c'est le visage de l'homme qui ressort de cette composition, avec ses yeux qui, dans leur dualité, structurent le monde et la façon dont nous le voyons. Brecht semble ici indiquer symboliquement que pour éviter cela, il faut retourner vers le ventre et le corps : tenter par l'ouverture de la musique au vide, au principe premier (le Tao), de retrouver cette musique sans musique, qui permet de libérer les potentialités énergétiques en nous et dans l'univers.

⁶⁴⁵ LAO-TSEU, *Tao-Tö-king*, écrit en 600 av. JC, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1967, p. 45

Conclusion générale

Concernant le travail de George Brecht

La recherche poursuivie durant ce travail n'a pas été facilement explicable depuis le début. Nous avons cherché à atteindre une certaine synthèse de l'esprit Fluxus, dans le sens où celui-ci semblait, de façon intuitive, refermer de nombreuses dichotomies ouvertes durant l'histoire de l'art et de la pensée, dont la plus importante est celle de l'abstraction de l'art par rapport à la vie. Il est apparu que la pensée de Brecht poussait cette recherche de *Fluxisme*, d'esprit Fluxus, à ses limites extrêmes et créait de nombreux syncrétismes intéressants. Les rapprochements art/vie, le jeu comme rencontre entre réel et subjectivité, des œuvres qui font appel à l'art, à la science, à la philosophie et à la spiritualité, en sont tous des exemples. Cela a permis de présumer que cette recherche syncrétique, et d'autant plus dans la visée qui est la nôtre (chercher à ouvrir de nouvelles voies d'explorations pour la création), pourrait réellement trouver sa figure en George Brecht. Étant donné la ressemblance de parcours entre George Brecht et les penseurs transdisciplinaires (depuis les sciences fondamentales vers les sciences humaines, puis l'art et enfin la pensée spirituelle), il a semblé possible de tenter un rapprochement.

Nous avons donc commencé à revenir sur les premiers artistes et penseurs du vingtième siècle qui ont pu influencer Fluxus dans sa recherche vers une voie syncrétique ou transdisciplinaire (que nous comprenons être une voie utopique que quasiment aucun d'entre eux n'ont atteints).

Le premier aura été Wagner, dans sa volonté de totalité artistique, qui, nous le savons par ses accointances futures, tendra au totalitaire. Cette forme de synthèse des arts a semblé ici éliminer toute contradiction et donc toute altérité que peuvent amener chaque art séparément. Cependant, nous avons vu les prémisses d'intérêts fluxistes, avec une concentration très particulière sur le fait de ne pas toucher la raison, mais l'inconscient directement. Wagner a aussi souhaité créer un art qui puisse faire évoluer le spectateur vers une conscience supérieure. Comme si le rôle de l'artiste était celui de guider le peuple.

Dada, ensuite, a dépassé certaines problématiques de Wagner, en ce sens qu'il y avait une liberté plus grande laissée au spectateur. L'artiste n'était plus la figure qui guidait le peuple pour le

mener vers une destinée tracée par l'intelligentsia, mais il créait simplement une sorte d'anarchie de l'inconscient qui devait faire dérapier les croyances rationnelles, ou les idéologies du spectateur à grands coups de tambours. Cependant, il nous est apparu que le point final de Dada, avait été trop nihiliste pour notre recherche syncrétique, à l'image de cette idéologie de l'irrationnel et de l'incroyance totale qu'ont dispersée Dada Berlin et Dada Paris. Hugo Ball, Emmy Hennings, et certaines manifestations de Dada Zurich ont pourtant pu toucher bien plus près à un certain esprit transdisciplinaire, et révéler effectivement une lignée d'artistes très proche de nos intérêts.

Antonin Artaud et son *Théâtre de la cruauté* a montré une voie théâtrale vers l'inconscient du spectateur qui permettrait d'agir directement, rechercher toutes les images cachées dans des zones de cognitions encore peu explorées, et cela par des moyens multi-médias et ayant trait au corps. Il semblait ainsi possible d'expurger les vices et les rêves inconscients, pour les faire ressortir et ainsi permettre à l'être de se sentir plus libre des préceptes moraux et des conceptions rationnelles que la vie en société impose.

Le penseur canadien Marshall MacLuhan a cherché à comprendre un peu plus l'époque dans laquelle a fleuri Fluxus. Les nouveaux médias ont permis à l'homme d'accélérer les mouvements de son propre corps et rendre ses actions sur le monde bien plus faciles. La vitesse amenée par les réseaux électriques et télématiques, dans les années soixante, ne tolèrent plus le travail de conservation besogneux de l'homme d'écriture. À l'époque des médias électriques, il faut retrouver une pensée intuitive, qui passe par la parole. Cette nouvelle vision verbi-voco-visuelle se centre sur l'aural. C'est ainsi le gouffre entre les cultures orales et écrites que semble vouloir refermer Mac Luhan et à travers une voie de l'intuition verbale, qui ne passe pas par le raisonnement.

L'intermédia, tel que l'a défini Higgins a montré l'émergence d'un creuset d'artistes pour lesquels, la catégorisation rigide des arts n'a plus cours, et pour lesquels la recherche la plus "avant-gardiste" se fait entre ces anciennes disciplines artistiques. Ce mot média, permet de ramener la création de ces artistes au simple fait de se servir de toutes les formes artistiques possibles, c'est-à-dire chercher de nouveaux territoires utopiques entre les anciens arts. Le syncrétisme de Higgins nous a pourtant semblé tendre à la synthèse et donner l'impression de vouloir effacer toute différence entre les artistes. Comme si Fluxus avait été une avant-garde uniforme de la société sans classe.

Fluxus aura été l'apanage de Maciunas, et semble être mort avec l'artiste. Sa vie aura été l'exemple-même d'un parcours intermédia. Entre le galeriste et le producteur de show, entre le vendeur d'art et le vendeur de gadget, l'entrepreneur et l'impresario, voire même entre le colon de territoires vierges et le promoteur d'une société nouvelle, sont autant de casquettes adoptées par

Maciunas. Toutes les différentes expériences de Maciunas ont eu pour point commun de se situer entre l'art le plus avancé (*high art*) et les expériences les plus quotidiennes.

La question de la définition de Fluxus de façon plus globale aura été plus difficile. Voyant les rapprochements possibles avec la pensée politique de Maciunas, il a semblé que le terme contre-culture pouvait nous aider. Cependant, chaque artiste a eu des volontés différentes et la globalité de Fluxus ne semble pas du tout avoir eu la dimension subversive qu'on a attribuée à la contre-culture. Il est encore apparu que Fluxus ressemblait à un espace neutre, quasi-utopique dans lequel tous ces artistes différents ont pu créer ensemble des travaux artistiques malgré des contradictions permanentes dans leur façon de voir l'art.

Henry Flynt est apparu plus en périphérie par rapport aux considérations de Fluxus, bien que sa formation aux mathématiques et sa vision de l'art aient permis de voir chez lui des aspects intermédiés qui sont allés jusqu'au transdisciplinaire. Son travail s'est construit entre l'imaginaire et la réalité, une façon de remettre en cause nos *Ürdoxas* le temps d'une œuvre. Cependant, les voies qu'a empruntées l'artiste confinent à une perte de repères telle qu'elle pourrait nous faire perdre pied sur notre propre vision de la réalité. De cet intermédia entre les mathématiques imaginaires, qui n'ont pas à être expérimentées dans le réel, et l'abstraction artistique qui confine à des mondes au-delà de notre perception sensorielle, Flynt a fait un travail artistique qui n'était réellement ni l'un ni l'autre, mais plutôt une prévision de l'art conceptuel, qui tendrait au transdisciplinaire.

Nous avons également montré les jeux Fluxus comme dépassement des catégories ludiques instituées par Roger Caillois, et une forme qui contenait et questionnait toutes les catégories de cette activité. Récusant l'interprétation contestataire envers les structures sociales de leur époque que proposait Natasha Lushetisch, il est apparu important de décrire les *FluxGames* plutôt comme des méta-jeux qui permettent à tout-un-chacun de trouver en soi une zone de confort, un intermédia entre l'imaginaire et le réel, entre soi et les autres. Reprenant la théorie de Winnicott, ces jeux Fluxus sont apparus plus comme des outils que Hannah Higgins appelle *Fluxus Experiences*.

La plupart des œuvres Fluxus, ont surtout été des expériences sensorielles, qui permettaient de reprendre place dans notre corps, de créer des objets à voir, à sentir, à toucher, et ouvrir l'art (qui provenait de la rationalité froide du regard) à la sensualité de la rencontre concrète avec l'objet. Par extension, et reprenant Hannah Higgins, les objets Fluxus ont bien souvent été aussi des intermédiés entre cognition et sensation, et ont ramené au gouffre refermé par la philosophie pragmatiste, entre la pensée empiriste et idéaliste. Par la concentration sur le quotidien, l'œuvre Fluxus a montré que toute expérience, même la plus simple, pouvait être aussi signifiante que celle des grands tableaux de l'art.

Le terme de concrétisme qu'a souvent utilisé Maciunas, a pu se rapprocher de l'exploration philosophique du concret de Gabriel Marcel. Cela a révélé le mystère que laissait planer Fluxus lors de la rencontre avec ses objets et ses expériences. La comparaison entre la philosophie concrète et les œuvres a amené à rejeter le rapprochement de Fluxus avec l'art conceptuel. Le didactisme qui a pu exister dans certaines de ces pièces, cette façon de guider le spectateur à travers l'expérience, semble avoir été inexistant dans les pièces Fluxus. En cela, nous nous sommes aussi éloignés du rapprochement qu'a fait Hannah Higgins avec Dewey, pour montrer les objets Fluxus comme fondamentalement démocratiques, en ce sens qu'ils devaient éclairer le peuple pour se diriger vers une libération progressive. Les objets Fluxus ont semblé bien plus mystérieux et simples, bien plus proches du savoir de l'idiot que des considérations politiques de Dewey dans *L'Art comme expérience*.

C'est le terme *pratique totale de l'intermédia*, qui a semblé pouvoir résumer de nombreux aspects de Fluxus. C'est-à-dire un art qui tendait pratiquement au transdisciplinaire, mais pourtant restait ancré dans une catégorie de l'art et des sciences humaines, puisque peu de ces artistes avaient connaissance des révolutions scientifiques du vingtième siècle, mis à part George Brecht et peut-être Henry Flynt.

C'est de ces découvertes scientifiques qu'est née au vingtième siècle la remise en cause du déterminisme et la logique du tiers-inclus, toutes deux amenées par Lupasco puis pour Nicolescu dans la transdisciplinarité.

Nicolescu était physicien avant de commencer à créer toute la théorie transdisciplinaire. C'est de la remise en cause du déterminisme par le quanta de Planck, ainsi que du principe d'indétermination de Werner Heisenberg, qu'est née la logique qui préside à tout son travail. Cette logique paradoxale du dépassement de la notion de tiers-exclu, ce troisième terme entre A et non-A, a été découverte et introduite par Stéphane Lupasco. Cependant, elle semblait encore très absconse et loin des expériences du quotidien. L'introduction des niveaux de réalité a permis à Nicolescu de montrer que l'union des termes contradictoires pouvait se faire, si ce troisième terme est situé sur un niveau de réalité différent. Il faut simplement changer de niveau de réalité pour s'apercevoir que ce qui semblait contradictoire ne l'était pas.

Avant de sentir ce niveau de réalité, nous ne pouvions le comprendre. Ce qui a fait jour dans la logique du tiers-inclus, était l'union nécessaire entre objectif et subjectif, entre affectivité et effectivité. C'est ce qu'a permis l'introduction des niveaux de perception par Nicolescu. À chaque niveau de réalité correspond un niveau de perception en relation exclusive l'un avec l'autre. Il est donc apparu la nécessité de l'union de l'expérience affective et irrationnelle du monde avec la

connaissance rationnelle et scientifique que nous avons de celui-ci. Les artistes étudiés dans ce travail ont pareillement commencé à ouvrir leur art à l'irrationnel et au sur-raisonnable, en même temps qu'ils l'ont ouvert à d'autres modes de connaissances (scientifiques ou philosophiques), ainsi qu'à la vie dans son entièreté.

Pour Nicolescu, un projet social transdisciplinaire est impératif dans notre monde. Les deux premières guerres mondiales ont provoqué des ravages qui étaient dus à un décalage entre les consciences des êtres humains et les savoirs qu'ils accumulent. Pareillement, c'est par une réintégration de l'homme à la nature, qui ne soit ni une instrumentalisation, ni une déification de celle-ci, qu'une nouvelle relation entre ce que nous savons de l'univers et la façon dont nous influons sur lui peut naître. C'est par cette évolution des mentalités que semble possible une nouvelle évolution de l'homme, une nouvelle transcendance de celui-ci par rapport à sa condition et à ses propres limites. Cette transcendance de la condition humaine ne peut se faire qu'en gardant l'esprit complètement ouvert sur ce que peut être le monde et son expérience.

Cette ouverture répond d'ailleurs à celle de l'univers lui-même puisque Heisenberg a démontré qu'il semblait impossible de connaître avec précision la position et la vitesse d'une particule dans le monde subatomique, et que Gödel a découvert au début du vingtième siècle qu'un système d'axiomes assez riches conduit toujours à des résultats indécidables ou contradictoires. Nicolescu déduit de cela que l'univers ne semble pas possible à connaître dans son entièreté, puisque ces deux théorèmes démontrent les limites du modèle mathématique que l'on applique à l'univers. De cet inconnu, ce mystère de ce que l'on ne pourra jamais connaître, naît le besoin de voir l'expérience concrète du monde. Dans cette zone du réel que nous ne pouvons toucher, celle qui se situe entre nos perceptions et ce que nous savons du monde, existe un mystère, celui que Nicolescu a appelé le sacré. La recherche ouverte au mystère, permet à Nicolescu de nous montrer le besoin d'une recherche spirituelle parallèle. Il postule le besoin d'une trans-religion (religion entendu au sens de ce qui relie) entre les êtres, qui permettrait d'unir l'expérience du monde et ce que l'on en sait, à travers le langage universel du silence.

De toutes ces considérations sociales et individuelles, Nicolescu a tiré un besoin renouvelé de se concentrer sur l'éducation des générations futures. C'est en apprenant à faire, à vivre ensemble, à connaître et à être qu'il semble possible au physicien d'arriver à une société dans laquelle effectivité et affectivité ne seraient pas séparés. Cela nécessite d'apprendre à travers la manipulation, en touchant, sentant, vivant, plutôt qu'en étant enfermé dans une salle de classe à apprendre par cœur des théories abstraites. Pour Nicolescu, le pivot de ce changement, c'est l'université, car elle est le moment de transition entre la vie d'enfant, et celle d'adulte socialement intégré. L'université qu'il nous décrit comme étude des universels ouverte sur le monde et sur le

reste de la société semble tout-à-fait à-propos avec sa vision du savoir et de la société, d'ailleurs prolongé par la création du Centre International de Recherche et d'Étude Transdisciplinaire.

Celui-ci n'a obtenu que peu de résultats directs dans les universités mondiales, sauf en Roumanie, à la Texas Tech aux États-Unis, ainsi qu'en Afrique du sud. Cependant, de nombreux colloques ont été organisés par le Ciret, avec des résultats très intéressants. Certains ont concerné l'art, comme lors du VideoArt Festival de Locarno en 1999, où nombre des auteurs du Ciret ont eu l'occasion de donner leur avis sur l'art vidéo et la construction de l'éducation transdisciplinaire des générations futures. C'est pourtant un constat d'échec qui est apparu quant aux visions transdisciplinaires de l'art. René Berger, qui a beaucoup écrit sur l'art transdisciplinaire, ramenait cette pratique à une certaine tradition picturale. Celle-ci a semblé ne plus avoir d'intérêt dans un monde où le niveau de représentation quantique désarçonnait tous les jours un peu plus. Il en est de même avec l'art informatique qu'ont promu Nicolescu, Berger et certains penseurs transdisciplinaires. Le constat est que, si les processus de création se faisaient bien souvent en étroite collaboration entre scientifiques ou ingénieurs et artistes, le résultat ne se limitait souvent qu'à un travail de représentation, de figuration issue du niveau de réalité macroscopique, mais ne semblait jamais faire expérimenter d'autres niveaux de perception. Cette recherche outredisciplinaire, en tant que réintégration du goût artistique dans un domaine de recherche qui le dépassait, était une voie inintéressante pour la poursuite de paradigmes transdisciplinaire qui est la nôtre.

De là, est venu le besoin d'affirmer l'existence en art de dynamiques de recherche révolutionnaire proches de celles du paradigme en science de Thomas Samuel Kuhn. Loin des volontés de retour à un *goût* artistique qui puisse plaire au public, certaines recherches radicales en art nécessitent de se perdre soi-même et ses contemporains. Étant partis d'une intuition de George Brecht qu'il y aura un développement futur au paradigme Duchampien, nous avons souhaité postuler que celui-ci aurait pu être réalisé par George Brecht en tant que paradigme transdisciplinaire appliqué en art.

Reprenant un plan parallèle à celui que nous avons utilisé pour décrire la pensée transdisciplinaire de Nicolescu, il a été possible de comparer directement ces aspects dans le travail de George Brecht.

Quasiment toutes les découvertes du vingtième siècle qui ont poussé à la chute du déterminisme en science étaient connues de Brecht. Cette connaissance l'a amené à remettre en cause la logique cartésienne du tiers-exclus, que lui-même connaissait grâce à Lupasco et à Melhuish. Les multiples niveaux d'interprétation des œuvres de Brecht, ainsi que les différents

niveaux d'expérience qu'elles génèrent, ont été tout à fait indiqués pour répondre aux niveaux de perception et de réalité de Nicolescu. Dans ce recoupement entre perception et réalité, nous avons pu voir ressortir la profonde subjectivité que demandent les œuvres de Brecht dans l'appréhension que nous en avons en tant que spectateur.

Par la suite, Brecht a montré un manque d'intérêt extrême envers toute forme sociale, alors que la transdisciplinarité était, ne l'oublions pas, un projet de société. Tout le travail de Brecht et ses centres d'intérêts dépendent d'une vision infiniment personnelle, mais sur lesquels les mots et la transmissions n'ont prise. Par rapport au projet social et éducatif transdisciplinaire, George Brecht fait un pas de côté. L'artiste a peu enseigné. Le résumé de ses cours semble confirmer ses propos, lorsqu'il dit que cela n'avait pas été très enrichissant pour les élèves. Cependant, l'éducation transdisciplinaire n'est qu'une partie de la pensée de Nicolescu censée permettre à celle-ci de pouvoir faire son chemin dans les consciences du grand public. Cette vision éducative n'est donc pas nécessaire pour estimer un travail transdisciplinaire.

Cependant, la vision de la nature que développe Brecht dans l'*Imagerie du hasard* semble très proche de celle de la trans-nature : le laisser-aller (« imiter la nature dans son fonctionnement ») que recommande Brecht dans ses œuvres s'inspire de conceptions de la science, mais ne cherche pas pour autant à contrôler cette nature. Cette vision ouverte (plus exactement gödelienne) de la nature s'est vue dans mots de Brecht, par sa référence constante au principe d'indétermination de Heisenberg. Il refuse de décrire ses œuvres et de dire quelle expérience nous sommes censés vivre lorsque nous la regardons. Ce silence, chez Brecht, est le même que celui du sacré transdisciplinaire. Entre ce que nous savons du monde et l'expérience que nous en faisons, se situe une zone qu'il faut appréhender sans mots et sans concepts. Reprenant les visions de mises à distance de l'ego, le travail de Brecht ouvre à une voie sans mots et sans concepts proche de celle de la pensée Zen, sans pour autant y adhérer religieusement.

Il a fallu s'interroger sur la possibilité de classer la pensée et l'œuvre de Brecht comme transdisciplinaire, et sur la façon dont celle-ci pouvait redéfinir le paradigme de recherche transdisciplinaire.

Voyant que George Brecht décrivait l'art ayant trait à une abstraction au vingtième siècle comme relevant d'un paradigme duchampien, nous nous sommes demandé si l'œuvre de Brecht pouvait y correspondre. Cependant, Duchamp mettait en avant la concrétisation des objets pris dans la vie quotidienne en tant qu'art, alors que Brecht tente de ne plus s'y référer. Ensuite, il y a une concentration intellectuelle chez Duchamp qui est bien différente de la volonté intuitive de Brecht dans son travail.

Ensuite, nous nous sommes demandé si les œuvres de Brecht, comme celles de Fluxus, ne pouvaient pas relever d'un paradigme intermédia. Pour Higgins, l'artiste devait encore montrer la voie vers une égalisation de la société à tout prix, son statut était celui d'éclaireur, à travers une pratique artistique, alors que, pour Brecht, son travail était une recherche infiniment personnelle dont la concentration était bien plus quotidienne.

Brecht était profondément différent de beaucoup des artistes de sa génération. Il s'est toujours concentré sur la globalité de l'appréhension et de l'expérience du monde. Il comprenait la science et ne pensait pas ses œuvres en termes d'art, mais en termes de recherche à laquelle il ne donnait pas de qualificatif. Le retour à un goût artistique, ou à une concentration sur une certaine figuration dans le paradigme outredisciplinaire (formulé par Daniel Charles, mais comprenant l'art transdisciplinaire de Berger), s'est donc révélé très différent de l'approche de Brecht, et d'ailleurs, bien loin des grands espoirs qu'y avait placé Basarab Nicolescu dans son livre.

Le paradigme duchampien a couru durant tout le vingtième siècle comme une façon de remettre en cause la figuration et le rapport de séparation qu'entretenaient l'art et la vie. Cage comme Duchamp n'ont pas remis en cause ce paradigme duchampien, mais l'ont simplement poussé à son paroxysme. Ils ont identifié des zones de travail intéressantes dans lesquelles pouvaient se passer des choses inattendues, comme le rapport entre art et vie quotidienne, ou bien entre art et hasard. Cependant, Brecht a travaillé comme ingénieur. Il connaissait le langage mathématique et s'intéressait à de grands pans de la recherche scientifique. Dans leurs journaux, nous voyons que Cage comme Duchamp connaissaient la vulgarisation scientifique, mais pas les langages mathématiques⁶⁴⁶. Seul Brecht semble avoir eu les outils pour questionner les perceptions que nous avons de notre univers, ainsi que la façon dont cela recoupe et questionne des niveaux de réalité découverts par les sciences. Il a semblé que le travail de George Brecht pouvait se rapprocher réellement de la pensée transdisciplinaire de Nicolescu, tant et si bien qu'elle semblait être une bien meilleure définition de la recherche transdisciplinaire concrétisée en art que la plupart des artistes qu'ont promu les chercheurs affiliés au Cirt.

⁶⁴⁶ Cage donne beaucoup de références spirituelles, philosophiques, mais la plupart de ses connaissances en science viennent de Buckminster Fuller. Par exemple, il parle beaucoup de hasard, mais ne l'aborde jamais sous l'aspect scientifique. Voir les parties de ses écrits et de son journal dans CAGE (John), *Une année dès lundi : Conférences et écrits*, 1ère édition 1963, Paris, Textuel, 2006, ou bien les entretiens de Daniel Charles : CAGE (John), CHARLES (Daniel), *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002.

Concernant Duchamp, ses écrits d'œuvres montrent une vision très géométrique voire mathématiques de ses œuvres (bien sûr, cela reste des mathématiques apprises au collège ou au lycée) : DUCHAMP (Marcel), *Duchamp du signe*, 1ère édition 1975, Paris, Flammarion, 1994. Cependant, sa bibliothèque ne contenait aucun livre concernant la science voir : DÉCIMO (Marc), *La Bibliothèque de Marchel Duchamp, peut-être*, Dijon, Les Presses du réel, 2002

Ce faisant, nous avons réussi à faire ressortir de l'analyse transdisciplinaire des travaux de Brecht de nombreuses significations et de nombreuses pistes d'appréhension de ce travail qui, bien qu'étant infiniment personnel, révèle des possibilités nouvelles quant à la théorisation de son travail.

Nous avons pu réinterpréter la notion d'*event* à la lumière du continuum spatio-temporel impliqué dans la vision relativiste. L'événement est plus proche de la vie quotidienne que le happening ou la performance. Pour Brecht, ils n'étaient que des événements qui se passent naturellement tous les jours et sur lesquels on se concentre. C'est le spectateur qui finit le travail en le réalisant lui-même dans sa vie. Il le virtualise lorsqu'il voit la carte ou l'*event* de Brecht et peut y repenser et actualiser celui-ci chaque fois qu'il le voit dans son quotidien.

Les *events-objets*, eux, ont fait voir de façon encore plus profonde ce brouillage entre objet et événement performatif. Nous avons souhaité inclure tous les domaines auxquels nous faisions penser ces objets, pour voir que ceux-ci semblaient toujours ramener à un point aveugle, à une façon de montrer que l'objet n'est pas la seule chose à regarder. Ayant tenté de sublimer notre regard sur le monde, il a fallu trouver d'autres façon de décrire ces œuvres, et un certain travail alchimique a semblé ressortir de ces travaux. Tout comme l'alchimiste purifie les métaux vils pour en faire de l'or, il faut, devant les œuvres de Brecht, chercher à changer notre regard sur ces objets du quotidien, pour que tout objet, même le plus simple, puisse apparaître comme une véritable expérience artistique.

Une réinterprétation de la globalité de son travail, qu'il a nommé *The Book of the Tumbler on Fire*, a conduit à repenser l'explication de Brecht quant au fait que ce titre ne serait qu'un jeu de mots. Cette cohabitation entre eau et feu nous a ramené à ces deux matières et la façon dont ils interagissent dans l'univers. Une expérience de thermodynamique a permis de voir que mettre un gobelet d'eau sur le feu faisait entrer en ligne de mire des opposés avec lesquels il nous fallait jouer pour maintenir un état d'équilibre précaire. Les chaises qu'il a appelé *footnotes* ont pareillement ramené aux extrêmes des équilibres dynamiques qui se mettent en place dans l'univers et qui permettent d'exister, coincés entre l'objet minéral presque sans énergie et celle quasi-illimitée des rayons gammas.

Les boîtes accrochées au mur faisant partie du *Book of the Tumbler on Fire* ont rappelé l'attrait de classification taxinomique qu'elles avaient dans les musées d'histoire naturelle. Nous y avons vu pour Brecht, comme une façon d'indiquer des expériences que l'on retire de l'existence, pour les épingle et pouvoir mieux les classer ; jouer de cette contradiction entre le continuum de l'arborisation du vivant et son découpage en taxons. Cette classification des expériences artistiques permettait de montrer au plus grand nombre la qualité artistique des expériences que nous laissons passer sans les reconnaître. La *Boîte Amer* a permis d'évoquer une cohabitation dure et conflictuelle

entre le minéral et l'aqueux, entre le solide et le liquide, qui se passe en nous et hors de nous. *Silent Music N°2* générait un certain apaisement dans les cycles des révolutions, comme une façon de faire sentir cette intuition de la pensée bouddhiste qu'il suffit de laisser les choses aller pour que tout soit en perfection. *Silent Music N°3* a confirmé cette possible interprétation ayant trait à la pensée bouddhiste et à son rejet des structures et des dichotomies rationnelles. Cette réintégration de son propre corps a semblé dire qu'il est possible de libérer une énergie immense, tout en dépassant les contradictoires, les structurations vides que fait sans cesse subir la pensée.

Modernismes, postmodernismes et autres métarécits.

De la modernité

Nous avons, durant ce travail, proposé une sorte de contre-histoire des dynamiques engendrées par les révolutions artistiques du vingtième siècle, qui sont habituellement regroupées sous le terme générique et guerrier d'avant-gardes modernistes. Nous souhaiterions voir maintenant comment et à quel moment de l'histoire de l'art classer ce paradigme transdisciplinaire.

L'époque moderne a orienté la plupart des débats sur l'art au vingtième siècle et la définir n'est pas chose aisée. Les temps modernes semblent naître à peu près en même temps que l'imprimerie, et la pensée écrite en sera sa marque principale. C'est le triomphe de la raison sur la nature et sur Dieu qui marque de son sceau profondément l'époque moderne. Elle se développe avec la remise en question de l'autorité de Dieu (et donc de la hiérarchie royale) sur les préoccupations de l'homme. L'humanisme fonde une philosophie pour laquelle la pensée doit être à l'image et à la dimension de l'homme. Cette ouverture supprime les interdits théiques et permet une croissance sans précédant de la pensée rationnelle et scientifique. La vision mécaniste, déterministe du monde et de la nature ne sera qu'une conséquence de la libération de l'être humain de ces barrières éthiques et spirituelles. Ce développement scientifique s'accompagne d'une spécialisation croissante et de l'apparition de sciences objectives, séparées de la subjectivité et de la croyance.

Cependant, des mythes et des métarécits continuent de travailler l'homme. Il ne peut être séparé de ceux-ci. Ainsi apparaissent les utopies modernistes tout d'abord d'une société parfaitement juste et égalitaire, qui finiront leurs vies au tournant du vingtième siècle dans les goulags communistes et les camps de concentration nazis. Ensuite, est apparu le rêve mécaniste de pouvoir appréhender par déconstruction toute l'horlogerie de la nature, ainsi comprendre et dominer

l'univers tout entier, qui a été brisé par les découvertes de la physique quantique, et la théorie du chaos. Finalement c'est l'utopie d'une libération de l'homme de toutes les structures qui le contraignent : sociales, politiques, et même physiques (le transhumanisme par exemple), qui semblent encore travailler dans notre monde les idéaux libéraux/libertaires.

Description de l'avant-garde par Philippe Sers

Provenant en partie de ces utopies, à la fin du dix-neuvième siècle est apparue la figure de l'artiste d'avant-garde qui remettait en cause tout l'art du passé. Cette figure a donné naissance en partie au modernisme artistique, comme l'écrit Philippe Sers :

L'avant-garde est par essence dans une situation guerrière et dans une marche en avant, elle se reconnaît dans sa foi en la positivité du futur. Elle se caractérise comme une *culture de conflits et de progrès* : il existe un progrès dans l'histoire des hommes et l'organisation de leur vie, qui est relié au combat de l'art contre les forces négatives ou régressives. En même temps l'avant-garde au xx^e siècle retrouve une longue tradition qui manifeste la relation profonde entre le progrès moral intérieur et la transformation du monde. Enfin, dernier point qui n'est pas neutre, elle rassemble ses forces autour d'une ambition, celle de la synthèse des arts. Il y a une révolution unique qui doit concerner toutes les formes d'art et le visuel est l'initiateur de cette révolution⁶⁴⁷.

Philippe Sers décrit très justement la culture moderniste de l'avant-garde ainsi que ses conséquences. Fidèle à une tradition cartésienne (dans son plein sens de doute extérieur et intérieur), Sers montre cette avant-garde comme la mise en place de la possibilité d'une négation dans l'exploration de l'art conçu dans son avancée historique. Elle se fonde essentiellement sur l'idée de progrès et de conflits (révolutionnaires), sur l'adéquation entre progrès individuels et progrès sociaux, ainsi que sur une tendance à synthétiser tous les arts dans une forme artistique unifiée. Parlant des caractéristiques de l'avant-garde, Sers se base sur la logique cartésienne de la science :

La première caractéristique de la pensée de l'avant-garde, au sens propre, de notre époque, est constituée par l'exercice d'une mise en doute, l'installation d'un doute méthodique qui s'exerce sur les certitudes esthétiques immédiatement antérieures à sa naissance. Cette naissance est marquée par une remise en cause générale, liée aux mutations de la pensée philosophico-scientifique de son époque, qui va balayer les traditions d'une esthétique fondée sur l'appréciation des qualités du sublime et du beau⁶⁴⁸.

⁶⁴⁷ SERS (Philippe), *Notes sur la modernité, Réflexion sur les tendances et les mouvements de la création au xx^e siècle*, dans CURNIER (Jean-Paul), LE BOT (Marc), MESCHONNIC (Henri), SERS (Philippe), *Le dialogue avec l'œuvre : art et critique*, Bruxelles, Lettre volée, 2003, p. 10

⁶⁴⁸ Ibid., p.13

La forme de pensée qui préside à l'exploration avant-gardiste de l'art est le cartésianisme et son doute, qui doivent questionner ce que nous croyions être vrai auparavant. Cette recherche de validation scientifique de l'histoire de l'art, en faisant table rase du passé, tend à remettre en cause les valeurs transcendantes qu'on lui accordait auparavant : l'appréciation du beau ou du sublime.

Cette façon de mettre en doute l'art du passé ressemble beaucoup à l'introduction de la négation dans la pensée cartésienne. L'avant-garde est, dans l'avancée de l'histoire, la négation des préceptes positifs du passé, dans l'attente d'un futur à venir.

Le modèle est cartésien, mais c'est le Descartes de la certitude intérieure, celui de la coïncidence idéale de la pensée et de son objet, marquée par l'intuition du *cogito*. Nous avons avec cette attitude, qui est par nature, une forme de l'exercice philosophique de la pensée, le grand point commun de toute l'avant-garde, telle que nous nous attachons à la définir. En même temps se met en place de la sorte la première forme de cette culture du conflit⁶⁴⁹.

C'est la dialectique de l'art et de son histoire, qui répond à la dialectique des préoccupations philosophiques et sociales, dont parle Sers. Son but est clair dans ce texte : l'avant-garde a permis des avancées non négligeables en terme de progrès artistiques et sociaux et, pour cette raison, il faut tenter de classer ce qui a été réellement de l'ordre de l'avant-garde dans les arts et celles qui ont été une imposture. « L'évaluation de l'art passe de nos jours par l'identification et l'élimination de cette fausse avant-garde et par la restauration de l'utopie⁶⁵⁰. »

Bien que la vision de "vraie avant-garde" par Philippe Sers soit très proche des artistes étudiés ici (Il nous parle, comme Hugo Ball, ce besoin de casser l'histoire artistique proche et retrouver une « longue tradition »), il semble important de remettre en cause le terme d'avant-garde. Celui-ci est clairement lié à une vision progressiste de l'art, et qui a été dévalué par les tendances de l'art ayant fait du progrès une idéologie, ce que Sers appelle la « fausse avant-garde ». Cette appellation a été utilisée, dévoyée, et est entrée dans l'imaginaire général comme la représentation de ces artistes. Point de retour, il n'est plus possible de désigner aujourd'hui des artistes sous ce nom.

Nous avons plutôt souhaité garder à l'esprit certains artistes qui ont fait partie de cette avant-garde, mais ont développé un travail syncrétique qui les a amenés à faire des œuvres ultra-contemporaines en se référant à des iconoclasmes spirituels, voire mystiques anciens. La notion de progrès dans l'avant-garde a conduit à croire qu'il fallait toujours plus détruire, être toujours plus original. Rosalind Krauss, elle aussi décrit très bien les traits principaux de la vision de l'avant-garde telle qu'elle a été dévaluée :

⁶⁴⁹ Ibid.

⁶⁵⁰ Ibid., p. 42

L'artiste d'avant-garde a pris bien des visages durant le premier siècle de son existence : révolutionnaire dandy, anarchiste, esthète technologiste, mystique. Il a entonné quantités de crédos différents. Il n'y eut qu'un seul invariant, semble-t-il, dans les discours de l'avant-garde : le thème de l'originalité. Par originalité, j'entends plus que cette sorte de révolte contre la tradition qui transparait dans le "Make it new" d'Ezra Pound ou dans les exhortations des futuristes italiens à détruire les musées qui couvrent l'Italie comme "d'innombrables cimetières". Plus qu'un rejet ou une dissolution du passé, l'originalité avant-gardiste est conçue comme une origine au sens propre, un commencement à partir de rien, une naissance⁶⁵¹.

Pour Krauss, l'avant-garde est tombée dans un besoin de nouveauté effréné, une révolte contre tout ce qui était ancien, comme si une œuvre d'art pouvait être une création en soi, pouvait naître à partir de rien. Nous savons, bien sûr, que tous les artistes, même les plus avant-gardistes dans l'histoire du vingtième siècle, se basaient sur les travaux qui venaient avant eux, bien qu'ils aient remis en cause de nombreux aspects du passé. Ils se sont toujours référés aux artistes du passé, ne serait-ce que pour les critiquer.

Le trans-avantgardisme

Cette vision de remise en cause du modernisme avant-gardiste, en tant qu'idéologie iconoclaste, trouve son point d'orgue dans un article d'Achille Bonito Oliva. Ce texte qui a fondé le mouvement trans-avantgardiste commence par fustiger tous les questionnements des arts des années soixante et soixante-dix arguant que ceux-ci privaient l'artiste du désir, d'une composante artistique érotique :

Dans les années soixante, beaucoup des groupes poétiques et undergrounds ont été sacrifiés. Parce que ces groupes, à travers la poésie, ont permis de construire la notion de goût qui, en raison de la quantité d'artistes qui travaillaient dans le même sens, permettaient la consommation sociale et économique de l'art.

Le poétique est de moins en moins nécessaire, chaque artiste travaille à une recherche individuelle qui brise le goût social et poursuit les objectifs de son propre travail. (...) Ce qui n'est pas réductible en ces termes est précisément l'art, qui ne peut être confondu avec la vie: en effet, l'art sert à pousser l'existence jusqu'à une condition d'impossibilité. L'impossibilité, dans ce cas, est la capacité de garder la créativité artistique ancrée au projet de sa production. L'artiste des années soixante-dix travaille au seuil d'un langage irréductible à la réalité, par la pression d'un désir inchangé, en ce sens qu'il ne se transmue jamais que par apparence (...). Maintenant, l'art n'est pas un commentaire inséré à la place du langage, qui n'est

⁶⁵¹ KRAUSS (Rosalind), *L'originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, 1ère édition 1985, Paris, Macula, 1993, p. 135

jamais deux fois le même face à la réalité, en ce sens, la production de l'art provenant de la génération des années soixante-dix emprunte des chemins qui nécessitent d'autres disciplines et d'autres concentrations. Ici, la concentration devient déconcentration, besoin de catastrophe, rupture du besoin social.

(...) L'idéologie du paupérisme et la tautologie de l'art conceptuel sont dépassées par une nouvelle attitude qui ne prêche aucun primat, sauf de l'art et l'acte de l'œuvre qui retrouve le plaisir de sa propre exposition, de sa propre épaisseur, de la matière de la peinture non plus mortifiée par un devoir idéologique et posant des tas de questions purement intellectuelles. L'art redécouvre la surprise d'une activité infiniment créative, et même ouverte aux plaisirs de ses propres pulsions, d'une existence caractérisée par mille possibilités, de la figure à l'image abstraite, depuis la fulgurance de l'idée à l'épaisseur douce de la matière, à travers laquelle vous passez et coulez en même temps dans l'immédiateté du travail, immergé et suspendu dans sa façon de se donner généreusement comme vision⁶⁵².

Achille Bonito Oliva critique de façon virulente l'art des années soixante et soixante-dix qui remettent sans cesse en cause la notion de goût, au risque d'en perdre la dimension poétique. Il critique aussi le fait de confondre l'art et la vie, en ce sens que, pour lui, l'art doit pousser l'existence jusqu'au bout, jusqu'à ses limites d'impossibilité. Il critique aussi la nécessité d'appréhender ce nouvel art à partir d'autres disciplines et il voit ce besoin transdisciplinaire comme une volonté de rupture effrénée avec le passé. Ainsi, ce qu'il appelle le « paupérisme » de l'art des avant-gardes, relayé par l'art conceptuel, semble être dépassé par un nouveau type d'art qui ne se réfère qu'à lui-même et qui serait libéré des références intellectualistes voire idéologiques qu'aurait l'art d'avant-garde.

Ce qui apparaît directement dans ce texte, c'est tout d'abord le rejet de toute forme de structure sociale, scientifique ou psychanalytique, en ce sens qu'elles seraient « Une culture de la prévision qui enserme la vie dans un camp de concentration sans extension, et qui tend à réduire le désir et la production de matériaux⁶⁵³ ». Ensuite, il montre une séparation de l'art par rapport à ses structures qu'il montre comme quelque chose, qui, en s'abstrayant de la vie, permettrait de retrouver ce désir et « la jouissance de leurs propres impulsions ». Tout cela est appuyé par le fait que l'internationalisme de l'art conceptuel, de l'*Arte Povera* (mais aussi de Fluxus), aurait coupé les spectateurs et les artistes de leurs racines culturelles... Cela semble assez binaire puisque, pour Fluxus, le plaisir de la matière et la poétique inhérente à l'œuvre peut se retrouver dans la manipulation et dans la pratique artistique d'objets pris dans le quotidien. L'internationalisme de

⁶⁵² BONITO-OLIVA (Achille), « La Trans-avanguardia: Il manifesto della transavanguardia », dans *Flash Art* n°92-93, 1979, aujourd'hui disponible sur <http://www.flashartonline.it/article/la-trans-avanguardia/>, nous traduisons

⁶⁵³ *Ibid.*

Fluxus s'est avéré être un lieu de partage et d'échange culturel plus qu'une façon de perdre ses repères et sa culture.

Oliva montre que l'art des années soixante-dix, en cherchant ses limites dans d'autres domaines se coupait de sa capacité d'appréciation puisque « la production de l'art provenant de la génération des années soixante-dix emprunte des chemins qui nécessitent d'autres disciplines. Ici, la concentration devient déconcentration, besoin de catastrophe, rupture du besoin social⁶⁵⁴. » Ainsi l'art trans-avant-gardiste doit « ne pas se poser des tas de questions », et redécouvrir, par cela, « la surprise de l'activité créatrice ». L'auteur remet en place une opposition binaire entre concentration sur le ressenti artistique et une « déconcentration » interdisciplinaire, qui aurait tendance à perdre le spectateur en références pompeuses ou compliquées. Les œuvres de Brecht ont montré que, bien loin de cette image, on pouvait concentrer un maximum de significations et de liens possibles d'une façon simple, avec le minimum de moyens, et sans pour autant être pompeux ou intellectualiste. Les propos de l'auteur semblent en fait parler d'un rapport du spectateur avec les arts conceptuels et minimaux. Il semble considérer ces arts comme un jeu de références intellectuelles et rationnelles trop absconses pour le public non initié. Cependant mettre dans le même sac toutes les avant-gardes, que ce soit futuristes, Dada ou Fluxus avec les tendances néo-rationalistes de certains artistes conceptuels, semble être un argument spécieux.

Catherine Millet raconte très bien l'histoire qui préside à l'arrivée de cette pensée :

Dans la seconde moitié des années 60 et jusqu'au milieu de la décennie suivante, les amateurs n'avaient qu'une plainte – d'enfants gâtés – à la bouche : il y avait trop d'avant-gardes ! À peine s'étaient-ils enthousiasmés pour l'une qu'une autre surgissait, prétendant disqualifier la précédente. (...)

Tout à coup, il sembla que l'on dît "Pouce !". Sans doute y-avait-il eu des signes avant-coureurs, mais ce fut surtout et symboliquement à l'ouverture de la décennie, en 1980, dans le cadre d'une section appelée *Aperto*, réservée à la nouvelle génération la Biennale de Venise, que l'on vit arriver de jeunes artistes moins acharnés à faire reculer les limites de l'œuvre d'art qu'à redécouvrir des formes éprouvées, moins enclin à jouer les apprentis sorciers qu'à renouer avec le métier de peintre. On crut d'abord à une restauration. Dans la mesure où les révolutions formelles avaient été assimilées aux idéologies révolutionnaires, leur suspension apparaissait comme une conséquence de la critique de ces idéologies, et de l'ébranlement des sociétés auxquelles elles avaient servi de fondement. (...)

Mais le phénomène était complexe. Si cette nouvelle peinture se référait au passé, elle réhabilitait surtout des courants de la modernité qui avaient été négligés, écartés de l'axe dominant⁶⁵⁵.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ MILLET (Catherine), *L'art contemporain : Histoire et géographie*, 1ère édition 1997, Paris, Flammarion, 2006, pp. 78 – 79.

Les avant-gardes conceptuelles et minimales (que nous appellerons un courant rationaliste de l'art) avançaient toujours plus en cherchant à remettre en cause les mouvements artistiques précédents. Tous les artistes étaient pris dans une course effrénée au progrès et à la nouveauté. Mais la Biennale de Venise de 1980 (après laquelle Oliva écrit son manifeste trans-avant-gardiste) signe le début d'une volonté d'arrêter cette surenchère et de retrouver le plaisir de la peinture et de la matière, comme pour critiquer cette idéologie de la nouveauté et du progrès. Cependant, Millet montre bien que les courants redécouverts ou réhabilités par la trans-avant-garde avaient plus à voir avec des courants oubliés de l'histoire de l'art moderne. Ce trans-avantgardisme, dans les mots de Catherine Millet, apparaît avoir un intérêt en tant que redécouverte de certains courants de la modernité qui avaient été oubliés.

Brecht semble d'ailleurs avoir un point de vue assez proche lorsqu'il nous parle de la situation de l'art en 1984 :

Henry Martin : Le critique italien Tommaso Trini a souvent amené l'idée que la fonction d'une grande partie de l'art d'aujourd'hui ne se situe pas tant dans la création de nouvelles idées que plutôt dans le fait de recycler les découvertes, les techniques et l'état d'esprit de ce qu'il appelle "les avant-gardes historiques" – les avant-gardes du début du vingtième siècle. C'est comme si le monde n'était pas encore prêt à aller au-delà.

George Brecht : Je ne peux pas vraiment être d'accord avec une idée comme ça même si je peux voir d'où elle pourrait venir. Les gens aujourd'hui travaillent dans toutes les directions, en arrière, en avant, en haut et en bas, et vous voyez apparaître des phénomènes comme ces deux personnes, les Poirier, qui construisent des petits modèles de cités anciennes, soit ça soit Claudio Costa ou prenez Boltanski qui regarde sa vie infantine et ainsi de suite. Cette sorte de regard en arrière a lieu parce que quelque fois si tu regardes derrière toi tu peux trouver quelque chose que tu as manqué. Comme ce disque de musique de Alberto Savinio que Gino Di Maggio vient de sortir. Je n'avais jamais entendu de musique de lui avant, mais ça vaut vraiment le coup de l'écouter. Et le nouvel intérêt pour Erik Satie en est un autre exemple. Regarder en arrière vaut toujours le coup, mais je ne pense pas que l'on puisse parler de recyclage. Toute nouvelle synthèse que nous découvrons sera bien plus que juste du recyclage⁶⁵⁶.

Brecht commence par critiquer l'idée de recyclage. Le fait que des artistes regardent dans le passé pour retrouver certaines œuvres oubliées n'est pas, pour lui, une façon de revenir en arrière, mais plutôt une façon de chercher quelque chose que l'on aurait oublié. Le recyclage semble être une mauvaise formulation, car ce serait reprendre exactement des formules anciennes et tenter de les appliquer à l'art d'aujourd'hui, dans une société qui a changé. Pour lui, cela a plutôt à voir avec un

⁶⁵⁶ BRECHT (George), MARTIN (Henry), *Part One : Never change anything. Let changes fall in. Einfallen. Es fällt mir ein. Part Two : Never say never. A Conversation with George Brecht, dans* MARTIN (Henry), *Concerning George Brecht's VOID*, Verone, Archive F. Conz, 2000, p. 54, la traduction nous est personnelle

mouvement qui va dans tous les sens et qui n'a plus peur de regarder dans le passé pour rechercher de l'inspiration.

Oliva semblait bien plus enclin à chercher un retour à la peinture et à l'art pour l'art, plutôt que de voir ce mouvement de recherche dans le passé comme faisant partie d'un tout artistique qui voit « dans toutes les directions, en arrière, en avant, en haut et en bas ». Cette vision sans limite de Brecht permettrait de continuer une recherche active mais en redécouvrant des choses oubliées dans le passé. Encore une fois, là où Oliva et le trans-avant-gardisme semblent souhaiter une restauration d'un passé révolu, le point de vue de Brecht est toujours celui du chercheur, c'est-à-dire qui va voir dans le passé pour découvrir quelque chose d'oublié par une époque, en résonance avec la société d'aujourd'hui. Par exemple, l'atome de Démocrite a pu en partie inspirer la découverte de l'atome en science physique au dix-neuvième siècle. Oliva souhaite retourner à un Eden perdu de la peinture, Brecht (mais aussi Catherine Millet) nous montrent que la recherche active tendue vers un inconnu dans l'art est toujours là, bien que cette posture soit peu confortable. Brecht dit clairement que toute nouvelle synthèse d'éléments, même s'ils proviennent de l'art du passé, sera toujours plus intéressante, aura toujours plus d'impact, qu'un simple recyclage.

L'avis de Brecht sur ce détour trans-avant-gardiste semble éclairer réellement sur le rapport qu'il entretient avec l'art dans sa continuité historique. L'art de Brecht est une recherche artistique, il n'y a donc aucun intérêt à faire de l'art « à la manière de ». Il récupère des choses du passé, ou bien il voit cela dans l'art de son époque, mais cela amène toujours de nouveaux éléments, ce n'est jamais vide.

Malgré ces critiques formulées par Bonito-Oliva, ce que nous avons vu de Fluxus semblait bien loin du portrait que dresse le critique. La surprise de l'activité créatrice était largement présente chez ces artistes, et d'autant plus dans les travaux de Brecht, qui se « faisaient tous seuls ». Ensuite, nous avons vu à quel point l'art de Brecht et de Fluxus demandaient à toucher et à apprécier l'expérience, le désir était une grande partie de l'expérience artistique, et d'autant plus que, par rapport aux artistes trans-avantgardistes, Fluxus ne privilégiait pas que le plaisir des yeux. Bien sûr, Achille Bonito Oliva critique plus les tendances rationalistes de l'art conceptuel et l'*Arte Povera*, comme le faisaient Brecht et les artistes Fluxus. Cependant, ce que veut leur substituer Bonito-Oliva, c'est un inverse polaire, qui fait de la peinture pour le plaisir de la matière, qui ne se pose aucune question sur son médium, ses moyens de production et de diffusion, qui se démarque de la vie, des sciences et des structures sociales. Un art autoréférentiel et ayant une finalité essentiellement esthétique. Cette concentration binaire, sur le combat entre avant-garde contre retour à la peinture, a généré de nombreuses aberrations réactionnaires. Le premier de ces mouvements artistiques s'est

appelé le trans-avantgardisme, en tant que comble de l'avant-gardisme de se dire contre l'avant-garde.

Lyotard et la pensée postmoderne

Cependant, cette frange des avant-gardes, que nous avons orientées dans une voie transdisciplinaire, ne faisait que fracturer la tradition rationaliste issue des lumières et de la pensée moderne, pour retrouver des visions du monde issues de traditions bien plus anciennes. Tous citent certains personnages tels que Nicolas de Cues, Pseudo-Denys L'aréopagite, ou bien Sainte-Thérèse d'Avila. Ils ne sont pas obnubilés par l'idée de progrès. Pour avoir étudié profondément la vie de Hugo Ball et de George Brecht, nous pouvons assurer que l'iconoclasme dont ils ont fait preuve n'a été que la conséquence, et pas la finalité, de la voie syncrétique (si l'on se réfère à la tradition spirituelle), ou bien transdisciplinaire (si l'on se réfère à un dépassement du rationalisme moderne), qui leur permettait de retrouver des pensées plus anciennes. Il faut continuer notre recherche d'un troisième terme qui ne soit ni une tradition artistique immuable, ni complètement liée à une idée de progrès ; ni un retour à l'art figuratif enfermé dans ses carcans abstraits de la vie, ni une avant-garde progressiste.

Le postmodernisme semble au premier abord pouvoir répondre très bien à cette idée de troisième terme. La définition de Lyotard est d'ailleurs tout à fait éclairante concernant le métarécit du progrès que l'on voit apparaître dans ce que nous pourrions appeler avant-gardisme (en tant que perversion de l'idée d'avant-garde). Il commence par décrire la façon dont les mythes ou métarécits ont pu légitimer toute l'entreprise scientifique et philosophique d'une époque :

La science est d'origine en conflit avec les récits. À l'aune de ses propres critères, la plupart de ceux-ci se révèlent des fables. Mais pour autant qu'elle ne se réduit pas à énoncer des régularités utiles et qu'elle cherche le vrai, elle se doit de légitimer ses règles du jeu. C'est alors qu'elle tient sur son propre statut un discours de légitimation, qui s'est appelé philosophie. Quand ce métadiscours recourt explicitement à tel ou tel grand récit, comme la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse, on décide d'appeler "moderne" la science qui s'y réfère pour se légitimer. C'est ainsi par exemple que la règle du consensus entre le destinataire et le destinataire d'un énoncé à valeur de vérité sera tenue pour acceptable si elle s'inscrit dans la perspective d'une unanimité possible des esprits raisonnables : c'était le récit des Lumières, où le héros du savoir travaille à une bonne fin éthico-politique, la paix universelle. On voit sur ce cas, qu'en légitimant le savoir par un métarécit, qui implique une philosophie de l'histoire, on est conduit à se questionner sur la validité des institutions qui régissent le lien social : elles aussi demandent à être légitimées. La justice se trouve

ainsi référée au grand récit, au même titre que la vérité⁶⁵⁷.

Bien que la science soit en conflit avec les récits, les métarécits, ou les mythes qui sont à la base d'une culture donnée à une époque, elle est empreinte de ceux-ci. La recherche de vérité poursuivie par la science tend à se couper des mythes en les classant comme affabulation. Cependant, d'autres métarécits, plus rationalistes apparaissent par la pensée des lumières. Ils ne sont pas nécessairement plus concrets, mais ils travaillent toujours la façon dont se représente la science et à quelle fin elle travaille. Ce n'est plus pour aller vers Dieu que l'on cherche à connaître le monde, mais pour instaurer la paix ou la justice universelle. Les institutions qui régissent le lien social (la politique, les structures de la culture) sont elles-mêmes questionnées et légitimées par ces grands récits. Quelle est leur validité ? Conduisent-elles réellement à la justice, à la paix, à la liberté ? Le postmodernisme commence avec l'incapacité de l'être humain à croire en ces grands récits après la seconde guerre mondiale :

En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences ; mais ce progrès à son tour la suppose. À la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation correspond notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l'institution universitaire qui dépendait d'elle. La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi les valences pragmatiques *sui generis*. Chacun de nous vit aux carrefours de beaucoup de celles-ci. Nous ne formons pas des combinaisons langagières stables nécessairement, et les propriétés de celles que nous formons ne sont pas nécessairement communicables.

Ainsi la société qui vient relève moins d'une anthropologie newtonienne (comme le structuralisme ou la théorie des systèmes) et davantage d'une pragmatique des particules langagières. Il y a beaucoup de jeux de langage différents, c'est l'hétérogénéité des éléments. Ils ne donnent lieu à institution que par plaques, c'est le déterminisme local⁶⁵⁸.

Pour Lyotard, les horreurs des camps de concentration et des goulags russes auraient, en quelque sorte, tué la propension de l'être humain à croire à des grands récits pérennes et stables permettant de construire une civilisation unie. Il semble pourtant que le désenchantement et le nihilisme ne soient pas la seule posture générée par cet éclatement des grands récits. Les « particules langagières », contenant les parties d'une histoire plus générale, peuvent prendre la place des grands mythes historiques. Lyotard pose la question de quel processus de légitimation est alors à l'oeuvre dans nos sociétés postmodernes.

⁶⁵⁷ LYOTARD (Jean-François), *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, pp. 7 – 9

⁶⁵⁸ *Ibid.*

La condition postmoderne est pourtant étrangère au désenchantement, comme à la positivité aveugle de la délégitimation. Où peut résider la légitimité, après les métarécits ? Le critère d'opérativité est technologique, il n'est pas pertinent pour juger du vrai et du juste. Le consensus obtenu par discussion, comme le pense Habermas ? Il violente l'hétérogénéité des jeux de langage. Et l'invention se fait toujours dans le dissentiment des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve pas sa raison dans l'homologie des experts mais dans la paralogie des inventeurs⁶⁵⁹.

Pour l'auteur, c'est le jeu de langage, en tant qu'interaction entre des êtres qui modifient sans cesse l'information, qui a pris le relais des métarécits structurants. Il n'y a plus de grandes histoires que tout le monde connaît, mais comme le principe du mème sur internet, il se forme des courants plus ou moins fractionnés d'une histoire que chacun raconte à sa façon. Ce n'est donc pas l'homologie, et la réplication de la même pensée qui est à l'œuvre, mais la paralogie des inventeurs, c'est-à-dire, que chacun invente un petit plus sur une base préexistante.

La fin de cette citation nous rappelle un entretien de George Brecht dans lequel il dit qu'il se considère comme un chercheur qui crée des objets et que « Cage a toujours affirmé, que plutôt que de se nommer artiste, musicien ou compositeur, il se dit inventeur⁶⁶⁰. » La figure de l'inventeur est bien celle du chercheur intuitif qui concrétise sa recherche en objet, en ramenant une inventivité sur une base existante.

Le postmodernisme de Lyotard se pose pourtant comme une fin des métarécits. Il faut regarder cela avec un certain recul aujourd'hui. Il semble que cette situation de fragmentation de ceux-ci ait amené aux dangers dont nous prévient Nicolescu. La fin des métarécits se fait au risque de la perte de sens et d'éthique. Nicolescu donne les trois exemples de dangers éthiques qui menacent la société des années quatre-vingt-dix. Ces trois risques sont la destruction matérielle de l'être humain par les armes thermonucléaires, la destruction génétique par les manipulations sur le vivant et enfin le risque de la destruction spirituelle par une utilisation de l'inconscient à des fins utilitaires ou marchandes.

La vision du monde de Nicolescu ne passe pas par un refoulement ou une volonté de destruction des mythes qui ont toujours accompagné l'homme. Roger Caillois décrit cette nécessité de lier les mythes fondateurs d'une société à l'imaginaire d'un individu. Pour cela : «il lui suffit de percevoir avec évidence que les mêmes forces fondamentales qui régissent sa vie privée ont également prise, amplifiées et toujours impératives, à l'échelle sociale⁶⁶¹. » Le retour des métarécits

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 15

⁶⁶¹ CAILLOIS (Roger), *Le Mythe et l'homme*, 1ère édition 1938, Paris, Gallimard, 1972, p. 137

nationalistes, voire xénophobes font craindre une destruction matérielle de l'être humain. Les rêves rationalistes transhumanistes, ou de modification du génome, montrent le danger d'une destruction biologique. Finalement, le rêve libéral/libertaire porte la non-limitation de la financiarisation des structures sociales, qui fait craindre une colonisation publicitaire de l'inconscient. Notre époque semble plutôt indiquer l'échec du rêve de fragmentation des métarécits et un retour du refoulé, portant avec lui toute les tentations destructrices qui allaient avec les utopies modernistes. La vision transdisciplinaire, qui semble demander de chercher une éthique personnelle, par l'étude des mythes provenant d'un passé très lointain, en même temps que l'on recherche activement dans les sciences et les techniques le progrès matériel, paraît proposer une voie plus éthique. Brecht et son intérêt pour la science la plus contemporaine, en même temps que celui qu'il manifeste pour les mythes bouddhistes et alchimiques très anciens, semble s'inscrire dans le courant de pensée transdisciplinaire.

Malgré ce point de divergence, Lyotard pose la postmodernité comme contradiction opérante entre les utopies structurantes générées par les métarécits, et l'intuition, l'inventivité du jeu de langage. Point d'utopie du progrès, ni de retour anti-moderniste. La postmodernité est une tierce voie qui semble décrire une partie des intérêts philosophiques développés dans ce travail. Il faut donc regarder le cadre postmoderne tel qu'il s'est construit en art, et s'assurer du fait que ce que nous avons décrit comme paradigme transdisciplinaire n'est pas simplement un art en avance sur le post-moderne.

Rosalind Krauss et les mythes modernistes

Rosalind Krauss fait une citation éclairante sur le progressisme des avant-gardes. Elle décrit, avec un second degré assez acerbe, ce en quoi les cadres modernistes de la critique d'art étaient si naïfs qu'ils se disculpent aussitôt de toute critique :

La critique moderniste est innocente. Son innocence se manifeste par de trois façons : invoquant sans relâche la temporalité, elle refuse d'y reconnaître l'armature perspectiviste [nda : remplacer la perspective spatiale du tableau par une perspective temporelle] sur laquelle elle structure l'art qu'elle défend (et sur laquelle cet art a de plus en plus tendu à se structurer lui-même) ; elle pense que cette histoire est "objective", au-delà des diktats de la sensibilité, au-delà de l'idéologie ; enfin la critique moderniste est prescriptive et manque d'esprit d'autocritique. Parce qu'elle refuse de voir son "histoire" comme une perspective, *ma* perspective, c'est-à-dire seulement *un* point de vue, la critique moderniste a cessé de suspecter ce qui lui paraissait aller de soi, son intelligence critique a désappris à se méfier de ce qu'elle tenait pour acquis. Même si elle dément sincèrement adopter une position prescriptive, elle n'a pu s'empêcher de croire en la "réalité" d'une certaine interprétation du passé, croyance qui l'a conduite à

construire (dans un sens coercitif) le présent⁶⁶².

Krauss juge la critique moderniste de l'art selon trois points aveugles. Tout d'abord le modernisme refuse de reconnaître que l'abstraction dans le tableau, mettant à mal la représentation spatiale classique, la remplace par le rêve de la nouveauté, ou de la table rase, et donc par une perspective temporelle. Le tableau perspectiviste se voyait comme pérenne, alors que le tableau d'avant-garde est pris dans une relation de nouveauté qui l'oblige à dépasser ce qui venait avant et à être dépassé ensuite par une nouvelle avant-garde. Deuxièmement, cette vision de l'art pense sortir des idéologies et des diktats, mais elle oublie de voir les règles que son objectivité sous-tend. Lyotard disait que le modernisme se basait sur des mythes rationnels, et Krauss montre que cela était pareil avec l'art. Le dernier point de critique concerne le manque de recul universalisant que porte le modernisme et l'art qu'il génère. Il semble que la critique a tenu pour acquis et valide, de façon objective et universelle, sa vision du monde et du progrès, et donc son regard sur l'histoire. Cependant, cette vision valait pour l'art d'une culture à une époque donnée. L'art des avant-gardes et sa tradition du nouveau dans les années soixante-dix est son exemple le plus visible.

L'histoire que conte Krauss sur la constitution d'une certaine modernité objective dans les années soixante semble très intéressante pour notre propos. Le modernisme artistique des années soixante se serait constitué en réaction au subjectivisme de l'abstraction expressionniste (et de son pendant de critique existentialiste) :

Dans les années cinquante, nous avons été tour à tour tyrannisés et déprimés par les lamentations psychologisantes de la critique "existentialiste". Elle nous semblait une sorte de dérobade derrière le mur infranchissable de la subjectivité, dont nous ne pouvions accepter les prérogatives. Selon nous, le remède se trouvait dans une démonstration claire du type : "si x, alors y". Le syllogisme que nous adoptâmes était d'origine historique, c'est-à-dire qu'il se lisait dans une seule direction ; il était progressiste. Aucun à rebours, aucune marche arrière n'était possible. Nous nous représentions l'histoire, de Manet aux impressionnistes jusqu'à Cézanne et enfin Picasso, comme une série de pièces *en enfilade*. À l'intérieur de chaque pièce, un artiste explorait, dans les limites de son expérience et de son intelligence formelle, les constituants spécifiques de son médium. Son acte pictural avait pour effet d'ouvrir la porte au prochain espace, tout en refermant l'accès à celui qui le précédait⁶⁶³.

La critique existentialiste de l'art semblait ennuyer profondément les artistes et critiques à la fin des années cinquante. Pour Krauss, cela génère un besoin de revenir à une compréhension quasi-mathématique de l'œuvre, une logique qui enlèverait le pathos et les plaintes que généraient l'expressionnisme des années cinquante. De cette vision logique de l'œuvre naît un besoin de

⁶⁶² KRAUSS (Rosalind), *L'originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, 1ère édition 1985, Paris, Macula, 1993, p. 24

⁶⁶³ Ibid., p. 21

nouveauté dans l'art, puisque cette idée est directement en lien avec les mythes du progrès. Leur modèle était celui des pièces en enfilade : d'une destruction à l'autre, chaque artiste allait au-delà des limites de l'expérience artistique.

Dans son propre vécu de critique d'art, Krauss nous racontait cette concentration progressiste, causaliste et rationaliste à laquelle elle a adhéré, et qu'elle a ensuite tentée de remettre en question avec l'introduction du postmodernisme en art. Cependant celle-ci est encore en creux pour elle : elle est une réaction au modernisme. Pour résumer ce propos, elle écrit :

La période historique qui englobait avant-garde et modernisme est close, irrémédiablement, et il ne s'agit pas d'un simple événement journalistique. Toute une conception du discours l'a conduite à sa fin, du même que tout un complexe de pratiques culturelles – en particulier une critique démythifiante et un art véritablement post-moderniste. Ces deux derniers travaillaient désormais à dévitaliser les propositions fondamentales du modernisme, à les liquider définitivement en exposant leur caractère fictif. Aussi est-ce d'un nouveau point de vue, étrange, que nous nous retournons vers l'origine moderniste et regardons son éclatement en une répétition sans fin⁶⁶⁴.

Pour Krauss, le modernisme et les avant-gardes sont mortes, épuisées par leur propre course vers toujours plus de nouveauté. Cette perspective se fonde principalement sur un refus du modernisme, en tant que mouvement d'artistes et de critiques qui prend encore part aux rêves de progrès et « autres mythes modernistes ». Le postmodernisme souhaite mettre en avant un art qui comprenne aussi la continuité historique et artistique dans laquelle elle se situe, qui fasse la part belle à un éclectisme plus inconscient et moins froid. Cependant, la période que décrit Krauss est celle d'un éclatement indéfiniment répété des mythes modernistes par une répétition sans fin. Cette vision semble assez pessimiste et nihiliste, comme s'il n'était pas possible de retrouver des mythes au-delà de ceux du modernisme.

Ce rêve démythifiant de l'art semble aujourd'hui avoir été une illusion, on ne peut combattre les mythes, ou bien l'on génère leurs ersatz rationalistes tels que le progrès ou l'homme nouveau qui ont été épuisés durant le vingtième siècle. Le retour réactionnaire à la trans-avant-garde correspond à un contrecoup de ce retour au mythe, qui prend appui sur les prescriptions anciennes de la peinture de chevalet, d'un art abstrait de la vie, d'une expérience artistique coupée du reste de la société.

Les horreurs générées par le point de vue rationnel des métarécits des temps modernes n'empêchent en aucun cas la reconstruction de mythes sur des prérogatives plus inconscientes et moins dogmatiques. Le jeu poétique sur la langue et la psyché humaine que fait Lacan semble par exemple assez intéressant pour chercher à retrouver une autocritique constructive des mythes

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 148

anciens qui sont inscrits dans l'esprit-même de l'individu⁶⁶⁵. Cependant, à la différence de Lyotard, le jeu de langage rationnel n'a pas à être la seule finalité de cet éclatement des grands récits. Lacan, à la fin de sa vie, se reconnecte avec les traditions bouddhistes, et toute son œuvre se fait plus cryptique, comme si elle plongeait au fin-fond des représentations de la culture indo-européenne qui a généré cette vision psychanalytique. Carl Gustav Jung suit un parcours analogue. La fragmentation des métarécits en une multitude de jeux de langage peut se faire en retrouvant les sources spirituelles d'une certaine culture, en tant que base structurante et stable à la psyché humaine. En tout cas, ce qui semble ressortir du projet de civilisation transdisciplinaire de Nicolescu est cette recherche de mythes anciens pour soutenir l'être humain dans l'exploration toujours plus déroutante d'un monde hypercomplexe. Il semble que cela pourrait être une vision éclairante de la société dans laquelle nous vivons, ainsi que de l'art qu'elle produit.

Brecht et la voie transdisciplinaire

L'art postmoderne se concentre essentiellement sur cette fragmentation, cette perte des grands récits de l'avant-garde, et surtout sur un point central : la remise en cause de la linéarité progressiste. Cependant, si Krauss souhaite en finir avec ces notions, Brecht, tout en n'y croyant pas de façon idéologique, les retrouve en partie. Il ne considère pas ce qu'il fait par rapport à une certaine histoire de l'art et à l'originalité : « Non, le progrès n'existe pas. Et c'est pour cette raison qu'il est impossible de faire quelque chose de nouveau. (Rires). Mais dans le même temps, tout est nouveau. L'arrangement de la lumière sur la table, sur ces allumettes, ça c'est nouveau⁶⁶⁶. » Il n'est pas le seul à avoir cet avis, et considère tout de même que son art est une recherche, et il n'y a pas d'intérêt à refaire quelque chose qui a déjà été fait. Il dit qu'il est très intéressant qu'un art puisse regarder dans le futur, dans le passé, en haut, en bas, mais critique l'art de la citation, du recyclage et leurs tendances à la répétition pure et simple. Il ne croit à aucun des mythes sur l'artiste ou sur le progrès mais s'intéresse à de nombreux mythes et pensées religieuses (le bouddhisme ou les mystiques occidentaux), dont il extrait une bonne partie de son éthique, de sa philosophie personnelle. Avec Brecht, rien n'est l'un ou l'autre, tout est paradoxe et donc les cadres critiques semblent glisser sur son travail.

⁶⁶⁵ Nous rappelons ici que le but principal de la psychologie freudienne, sur laquelle se base Lacan, est la découverte des mythes et archétypes qui structurent l'inconscient de l'être humain, et comment ceux-ci lui permettent de s'insérer dans la société ou bien d'en être aliéné.

⁶⁶⁶ ALOCCO (Marcel), BRECHT (George), VAUTIER (benjamin), *Conversation sur autre chose : une interview avec George Brecht par Ben Vautier et Marcel Alocco*, dans MARTIN (Henry), *An introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978, p. 69, la traduction nous est personnelle

Si Brecht n'est pas moderniste, il semble en partie se situer dans une postmodernité, en tant que remise en cause des grands récits modernistes. Cependant, Lyotard voit la postmodernité comme une composante sociale. Malgré une recherche complexe des instabilités et des jeux de mots pour remplacer les métarécits idéologiques, il y a une volonté de l'individu de s'insérer dans la société par une connectivité ininterrompue et à travers le langage. Brecht n'est pas là-dedans. Il mène une recherche qui n'est pas sociale, et ne passe pas que par le langage. Cela le coupe physiquement du monde et il se sent plus proche des penseurs spirituels.

Le point de vue de Lyotard, comme celui de Krauss, semblent orienter la culture vers une continuité dialectique. Ils sont profondément orientés vers une pensée de la raison, qui tente de synthétiser, au prix de la perte des mythes et donc des racines, la contradiction entre le traditionnel et l'utopique. Pour eux, le projet social, bien que fragmenté en une myriade d'individualité, reste important et s'explore par la raison et le jeu de mot simple. L'intuition, l'irrationnel, l'expérience subjective du monde sont mis sous silence.

Il semble qu'en cela, bien que Brecht s'éloigne de toute volonté sociale, il soit infiniment plus proche des contradictions opérantes du projet transdisciplinaire, ancré dans des mythes et un sacré très anciens pour détruire le projet moderniste. La condition postmoderne et le postmodernisme artistique ont rangé ces traditions au placard du faux ou du mythe religieux. Cependant, les grands mythes continuent de travailler notre monde. C'est bien tout le travail échoué à la génération qui vient que de ne plus les refouler, de chercher la façon dont ils peuvent permettre de créer un syncrétisme opérant.

Survivances contemporaines du trans-avantgardisme

Si nous nous sommes attelés à décrire et à éloigner notre paradigme transdisciplinaire de ce mouvement général trans-avant-gardiste ou postmoderniste, apparu en art dans les années soixante-dix et quatre-vingt, c'est parce qu'il semble qu'un certain esprit de celui-ci subsiste dans l'art contemporain. Il tient d'ailleurs une place privilégiée dans les domaines de l'art officiel, que relaient les Frac, les *kunsthalle*, ainsi que les résidences artistiques étatiques.

Nous souhaitons ouvrir une perspective critique concernant l'art mis en avant par les institutions et les grandes collections, en ce sens, justement qu'elles n'ont pas pris le pli syncrétique de la voie transdisciplinaire, ouverte par certains artistes ayant fait partie de l'avant-garde. La plupart des objectifs des arts multi-, inter-, et trans-média ont été de se libérer des structures de l'art qui l'enfermaient, et de pouvoir esquisser une voie transdisciplinaire. Les recoupements art et

science, ou bien art et spiritualité, que l'on voit parfois mis en avant dans certaines institutions de l'art, semblent réellement et simplement en retard par rapport à l'ouverture de la pensée à un domaine au-delà des disciplines et de la raison. La voie que nous avons esquissée et vue se développer durant tout le vingtième siècle a été celle de la redécouverte et de la réintégration d'un inconscient collectif, qui répond aux découvertes scientifiques, et trouver ainsi des modalités d'être-ensemble qui ne soient plus basées sur la contrainte.

Le marché de l'art impose une classification esthétique basée sur une valeur monétaire, rendant impossible la découverte d'un art ayant un intérêt en terme d'expérience. La plupart des foires d'art rivalisent de grands formats et de constructions spectaculaires qui vont attirer du public et les collectionneurs en mal de sensations fortes. Les Frac, qui pourraient être un îlot de création non soumis à l'impératif économique, sont bien souvent limités par le peu de crédits alloués, ainsi que la nécessité politique de créer une fréquentation des publics. Cela rend leur fonctionnement plus difficile et basé sur des prérogatives gestionnaires et pas artistiques. Pareillement, la médiation artistique, qui devient de plus en plus une obligation dans les centres d'art, n'est pas étrangère au maintien de certains paradigmes artistiques. Dans la plupart des centres d'arts que j'ai pu voir, elle se donne pour objectif d'expliquer l'Art (des artistes vus comme ayant l'apanage du *goût artistique*) à un public qui serait censé ne rien y connaître, au lieu de chercher à exposer des travaux issus de leurs expériences quotidiennes. Toutes ces préoccupations populistes voire monétaires des centres d'art et des musées poussent à privilégier une vision trans-avantgardiste de l'art, qui permet au public et aux collectionneurs de consommer un art contemporain qui, pourtant, ne choque pas leur goût artistique et ne les sort pas d'une zone de confort représentationnelle.

La pénétration dans les niveaux de perception issus d'une société qui a découvert la physique quantique ou la théorie du chaos ne peut pas être réconfortante. Il y a toujours un moment de déstabilisation lorsqu'on est face à une œuvre réellement transdisciplinaire. Cependant, leur matériau quotidien et leur intérêt pour d'autres disciplines sont censés trouver chez chacun un point d'entrée différent dans l'univers de l'artiste. La question de l'art est et a toujours été politique (dans le sens *du politique*), et ce privilège donné à un art qui reste sur un seul niveau de représentation va de pair avec une vision du monde unidimensionnelle et dans laquelle les problèmes ont des solutions simples et synthétiques. Cependant, la complexité des sciences physiques et humaines, nous montre que cette vision sociale et politique, maintenue par une culture qui se place sur la même unidimensionnalité empêche ce que Brecht appelle « le développement infini de l'être

humain⁶⁶⁷ ». C'est en cela que la question esthétique est si importante, dans le sens d'*Esthésie* que lui donne Eric Andersen, en tant que remède à l'anesthésie⁶⁶⁸.

L'ouverture d'un paradigme transdisciplinaire par George Brecht a permis de développer un art simple, du quotidien, qui répond aux pensées les plus pointues des domaines scientifiques, philosophique, psychanalytiques, spirituels et sociologiques. Bien que Brecht comprenne le besoin de revoir certaines choses du passé pour les ramener au présent, ainsi que le fait que l'art le plus contemporain emprunte toutes les directions, il se voit comme un chercheur. Le recyclage trans-avant-gardiste, ou bien la prépondérance du langage dans le postmodernisme ne peuvent donc faire partie de son projet. Son art ne doit cette créativité illimitée qu'à sa connaissance globale de la pensée humaine. Synchrétisant les zones problématiques qu'avaient posées les grands tenants du paradigme duchampien (Dada, Duchamp, Satie, Cage...), ainsi que les zones les plus avancées de la découverte scientifique, George Brecht est l'ouvreur d'un paradigme transdisciplinaire, qui ne concerne plus l'art en tant que discipline isolée et coupée de la vie, mais génère un tiers-inclus qu'il décrit comme « une recherche concrétisée en objet », dont l'art est le canal de diffusion majoritaire.

Introduction et définition d'un paradigme transdisciplinaire

Tenant de faire remonter à la surface une certaine lignée de penseurs et d'artistes synchrétiques, nous souhaiterions ici définir quelles sont les caractéristiques d'un art transdisciplinaire tel qu'il pourrait être produit aujourd'hui. Nous garderons à l'esprit que George Brecht a été la figure principale par laquelle nous avons introduit ce paradigme et son œuvre aidera donc à trouver des points de départ.

1. Premièrement, cet art se concrétise en des formes qui permettent de sortir de la concentration rationnelle. Le modèle mathématique ou langagier ne suffit pas au paradigme transdisciplinaire et se traduit mal en mots. Par exemple, Brecht dédaignait la critique d'art. S'il se

⁶⁶⁷ Citation de Shen-Hui, dans BRECHT (George), *L'Imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002, pp. 114 – 115

⁶⁶⁸ « Je parle ici d'une nouvelle compréhension de l'esthétique et dans mon article « Matter Thinks » paru dans *Siksi*, je définis celle-ci en termes d'*Esthésie*, une conscience élargie, que j'oppose à l'Esthétique, qui requiert des codes et des hiérarchies. Bien sûr, l'esthésie me paraît l'antidote de l'anesthésie. » Voir l'entretien de Charles Dreyfus avec Eric Andersen, dans DREYFUS (Charles), *Fluxus : l'avant-garde en mouvement*, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2012, p. 105

défend de faire de l'art, il l'a souvent utilisé comme canal de concrétisation de ses recherches, et cela avait un but. Il n'est pas possible de créer une telle expérience concrète sans abandonner une certaine approche par la raison. Ces travaux nous poussaient à les utiliser plutôt qu'à les analyser par le regard. La sensualité du toucher permettait de sortir de la dimension analytique qui accompagne souvent la vision. C'est en jouant à l'aveugle qu'il faut appréhender les travaux transdisciplinaires, comme les boîtes de jeux Fluxus qu'il faut sentir pour les comprendre.

Ce que Brecht voulait provoquer chez le spectateur ne passait pas que par la raison. Si nous avons vu des chercheurs syncrétiques ou spirituels utiliser des mots, ceux-ci n'étaient que de mauvais indicateurs. L'expérience en elle-même est différente de la description qu'on peut en faire, ainsi que des réalités qu'elle fait découvrir. Il faut en faire l'expérience soi-même.

2. Une autre question prégnante dans le paradigme transdisciplinaire est celle de la perception. Ce travail se concrétise en objet car son but n'est pas de toucher directement la raison mais de créer une expérience perceptuelle. Cette question est au centre des œuvres contemporaines ayant un intérêt qui dépasse la valeur monétaire. Au centre des débats sur l'art sonore, par exemple, on retrouve cette interpellation sur la façon dont le son peut changer la perception d'un lieu de façon radicale. On retrouve, par exemple, cette centralité de l'expérience dans le travail performatif et sonore d'Eric Hurtado ou celui de Thomas Ankersmit.

Tout le travail de la transdisciplinarité de Nicolescu est de réussir à créer une union entre les niveaux de réalité et de perception. Pourtant, ce travail perceptif est ce qui différencie les artistes informatiques de Nicolescu, qui restaient sur des niveaux rationalistes et représentationnels, des recherches ayant un réel intérêt artistique à notre époque. Ces objets qui questionnent nos perceptions permettent de mieux appréhender (et pas connaître) le monde autour de nous. Lorsque cette expérience artistique continue de nous travailler dans le quotidien, il est possible de comprendre de façon intuitive des pensées philosophiques ou scientifiques. Une œuvre transdisciplinaire touche en questionnant notre perception d'un phénomène. Ébranlant nos convictions rationalistes et réalistes, elle remet en cause ce que nous savons du monde, et oriente vers l'insondable de cette expérience.

3. Un autre critère de cet art est la dimension active de sa recherche. Elle ne se réfugie pas dans une répétition de paradigmes artistiques ou rationalistes éculés. Elle est orientée vers le mystère. Ce mystère sacré, cette expérience de l'union des niveaux de perception en nous et les niveaux de réalité hors de nous, fait de cette œuvre un objet expérimental et exploratoire. Il semble difficile de découvrir encore des zones d'ombres dans le recyclage, dans le fait de créer une peinture de style

pompier, car de nombreuses personnes ont déjà exploré celle-ci. Cela ne veut pas dire que quelqu'un, qui retourne y chercher de l'inspiration, n'y découvrira pas des terrains d'exploration, il a simplement moins de chances que son travail ne provoque pas l'ennui. C'est cette recherche active et tendue vers le mystère qui a fondé la nature exploratoire des avant-gardes du vingtième siècle et qui a empêché certaines d'entre elles de continuer à s'appeler ainsi. L'art transdisciplinaire s'inscrit dans cette lignée tout en refusant d'en porter le nom.

4. L'œuvre des avant-gardes, à un moment, a dû se débarrasser de l'art et faire table rase de certaines notions qui avaient existé auparavant. En tant que recherches perceptuelles, il leur a fallu tout d'abord remettre en cause les préceptes de l'art classique. Ainsi, chacun de ces artistes, à leur niveau, ont créé des attaques contre une certaine tradition rationaliste de l'art héritée de la renaissance. Ils ont senti le besoin, à un moment de leur travail, de faire table rase du passé proche, pour retrouver une conscience intuitive guidée seulement par une tradition syncrétique très ancienne. Cette table rase du passé n'est pas une vision progressiste, mais simplement une façon de se débarrasser de toutes les idéologies rationalistes sur ce qu'il fallait croire du monde, et pouvoir l'expérimenter simplement et concrètement (concret entendu au sens de Gabriel Marcel). Ce besoin de faire table rase semble avoir été présent aussi chez Brecht, lorsqu'il crée la forme radicale des partitions-*events*, qui répondent à la tradition bouddhiste par leur concentration sur le non-agir. Ils sont une table rase de la forme artistique pour retrouver une expérience proche de la méditation. C'est exactement ce besoin de négativité qui caractérise l'émergence d'un travail réellement transdisciplinaire.

5. La plupart des artistes que nous avons pu découvrir ici ont eu une vie très particulière. Se questionnant sur la façon de connaître au mieux le monde qui les entoure, ils commencent par des études rationalistes, voire scientifiques, pour ensuite questionner celles-ci à travers le travail sur la perception dans l'art, et enfin, s'en détourner pour suivre un chemin plus spirituel.

Hugo Ball commence par étudier la philosophie Nietzschéenne et écrire dans des journaux anarchistes, avant de s'occuper de théâtre, de créer le cabaret Voltaire, pour l'abandonner seulement un an après et se tourner vers l'étude des premiers saints catholiques. George Brecht, après les années quatre-vingt, cessera de plus en plus de faire de l'art pour se consacrer à la lecture, aux paradoxes et à la traduction de textes bouddhistes. Ce qui reste commun à toutes leurs recherches, quel qu'ait été le médium qu'elles aient utilisées, c'est que ces artistes voulaient voir le monde qui les entourait de façon plus claire. C'est un chemin de vie vers des niveaux de conscience plus élevés, qui les a poussé à abandonner leurs recherches objectives ou scientifiques pour le contact plus

intuitif avec l'objet d'art, puis à sortir de l'art pour se consacrer à l'expérience spirituelle de ce changement de conscience dans la vie quotidienne. La raison pour laquelle Brecht reste la figure dominante de ce travail, c'est que ses œuvres ont toujours pointé du doigt cet au-delà de l'art, ce quotidien.

6. L'éclectisme des préoccupations qu'ont eues ces artistes durant leurs vies nous montre le tracé central de ce paradigme. S'il est un critère discriminant, c'est bien celui-ci : pour qu'une personne soit considérée comme chercheur transdisciplinaire, il faut que celle-ci ait eu plusieurs vies différentes, plusieurs métiers ; que son chemin ait connu des étapes dans lesquelles elle a trouvé un développement personnel et un certain succès. Il n'est pas utile de répéter tous les emplois de George Brecht, seulement, à voir que dans chacun d'entre eux, il a été plutôt doué : il a obtenu des brevets sur les tampons *Modess* qu'il a créé, et a réussi à lancer un atelier de *recherche innovationale* chez Mobil Oil. Il a contribué de façon significative à l'art de son époque. Enfin il a fait des traductions de textes bouddhistes on ne peut plus intéressantes pour les orientalistes. Pour que la recherche d'un artiste transdisciplinaire ou d'un *inventeur* transdisciplinaire soit nourrie, il faut que celui-ci ait intégré les façons de penser et de voir le monde qui sous-tendent à des métiers très différents, et ainsi pouvoir créer des recoupements inattendus ou mystérieux.

7. Finalement, tous ces intérêts se retrouvent comme synthétisés, ou de façon plus juste syncrétisés dans les œuvres qu'a créées l'artiste. Son travail doit permettre, en plus d'avoir fait de cet objet une recherche perceptuelle pour lui-même, qu'il puisse le transmettre à un public plus large. C'est une dimension profonde de transmission qui est présente dans les œuvres transdisciplinaires. Brecht ne voulait rien faire *savoir* à personne. Cependant, en donnant à voir ses œuvres, elles devenaient elles-mêmes des outils à sentir ce qu'il souhaitait exprimer inconsciemment.

Ce travail n'a pas à voir avec des outils pédagogiques fondamentalement démocratiques que décrit Hannah Higgins concernant les *Fluxus Experiences*, mais plutôt avec une forme de recherche infiniment personnelle que l'artiste présente comme des expériences possiblement signifiantes. Ceux qui se sentent touchés peuvent chercher dans ces travaux des niveaux de perception et de réalité qui ne leur étaient pas encore familiers. Ce faisant, ce même « regardeur » pourra virtualiser ces objets par l'intuition, créer en lui un nœud borroméen de questionnement (l'objet lui-même, son *concept-event*, et l'expérience qu'on en fait), et en voir des concrétisations infiniment répétées dans sa vie quotidienne. Le chercheur transdisciplinaire utilise ces expériences artistiques pour conduire

sa recherche perceptuelle et, en même temps, donner au spectateur qui le souhaite, une conscience du monde plus aiguisée.

Ayant donné ces différentes caractéristiques de ce que nous appelons un paradigme transdisciplinaire en art, il semble assez difficile de trouver des artistes qui aient réellement œuvré en ce sens. Nous avons valorisé une sorte d'utopie de l'artiste-ingénieur à la façon de Léonard de Vinci, qui comprend certains mystères de la nature et de la perception et qui en fait des objets artistiques aussi difficilement compréhensibles que le sourire de la Joconde. La voie que nous décrivons n'est réservée qu'à très peu d'artistes, elle est radicale, dans son plein sens de révolutionnaire et, en même temps, attachée à la racine.

Les artistes radicaux d'avant-garde suivent une voie du très neuf ancré dans le très ancien. Ils ont tous révolutionné les conceptions de l'art de leur époque en réactualisant des pensées très anciennes. Hugo Ball et Emmy Hennings, dans ce qu'ils ont créé ensemble au cabaret Voltaire, ainsi que dans la façon dont ils se nourrissaient de nombreuses pensées philosophiques et mystiques, semblent avoir créé une recherche réellement transdisciplinaire. George Brecht en a été la figure de proue. Robert Filliou, lui aussi, peut s'en rapprocher, mais dans une perspective de sciences humaines. Après avoir été résistant, il fait des études d'économie et devient délégué à la reconstruction de la Corée du Sud après-guerre. Il abandonne ensuite cette carrière et commence à créer des pièces de théâtre-actions performatives, puis des objets artistiques poétiques, pour finalement abandonner l'art et prendre retraite dans un centre bouddhiste. Il connaissait les principes de la physique fondamentale, mais comme il le disait, seulement par des livres de vulgarisation. Sa pièce *Recherche sur l'origine*⁶⁶⁹ semble être pourtant une des grandes œuvres du paradigme transdisciplinaire que nous venons d'introduire.

Un autre artiste qu'il faut citer ici est Robert Smithson. Beaucoup de personnes connaissent sa *Spiral Jetty* et le voient comme un représentant du Land Art. Il en est un précurseur par ses *Earth Works*, qui sortent de la toile, de la galerie et font entrer son travail directement dans la terre et dans le paysage. Smithson était avant tout un très grand lecteur et un coup d'œil sur sa bibliothèque permet de comprendre l'étendue de ses domaines de connaissance⁶⁷⁰. Il s'intéresse beaucoup à la science-fiction, à la fiction et à la théorie de la littérature, mais aussi énormément à la philosophie. On retrouve, dans les livres qu'il lit, une grande partie des spirituels cités par Nicolescu : Sainte-

⁶⁶⁹ Pour une très bonne étude de cette pièce, voir BRET (Cyrille), *Robert filliou, et sa « recherche »*, Dijon, Les presses du réel, collection Intervention, 2010. Cyrille Bret est d'ailleurs au même moment que nous en train de rédiger une thèse sur le travail de George Brecht.

⁶⁷⁰ Voir dans le catalogue d'exposition *Robert Smithson : une rétrospective ; le paysage entropique 1960-1973*, Marseille, Musée de Marseille, 1994, pp. 246 – 267

Thérèse d'Avila, Saint-Jean de la Croix, Suzuki, Jacob Böhme etc. Il lisait pléthores de livres scientifiques, dont une grande majorité de ce que nous appelons les « sciences de la terre », qui incluent la pétrographie, la cristallographie, ainsi que l'étude de la troposphère et des différentes couches de l'atmosphère. Les intérêts de Smithson se portent également sur des livres de vulgarisation ou d'apprentissage des mathématiques et de la géométrie. Dans tous les cas, son œuvre part toujours d'un besoin de syncrétisme entre les sciences de la terre, les mathématiques, la sculpture, l'architecture et l'art. Il pose toujours des questions sur la façon dont nous percevons le paysage et l'intervention de l'homme sur celui-ci. Il s'essaye à créer une géologie imaginaire de la ville, ou bien à révéler les interventions de l'homme dans le paysage. Il crée des mondes et des paysages quasiment science-fictionnels, à travers l'insertion de figures géométriques dans le paysage. Le vorticisme de la *Spiral Jetty* ou d'autres travaux révèlent aussi l'intérêt spirituel de Smithson. Une profonde dimension de mystère entoure ses œuvres, qui nous font penser en partie aux géoglyphes de Nazca ou au mystère des statues enterrées de l'île de Pâques. La recherche de Smithson a été active, tendue vers le mystère et il semble avoir lui-même ressenti ce besoin de table rase au moment où il passe d'un travail de peinture à ses *Earthworks*. Ses œuvres étaient de véritables syncrétismes entre les mathématiques appliquées, l'ingénierie et la sculpture. Cependant, il meurt à trente-cinq ans dans un accident d'avion, et il est impossible de savoir si l'artiste aurait pu réellement développer des projets transdisciplinaires et avoir ce chemin de vie qui le conduit vers une fuite hors du monde de l'art et vers une spiritualité ancrée dans le quotidien. Les points de recoupements avec la pensée transdisciplinaire semblent cependant suffisants pour le voir comme un artiste faisant partie de ce paradigme transdisciplinaire de l'art.

D'autres noms auraient mérité qu'on explore leur relation avec le paradigme transdisciplinaire, car ils semblent avoir été en partie des chercheurs transdisciplinaires. Velimir Khlebnikov est un bon exemple. Il a étudié les sciences avant de devenir écrivain, poète, de créer la poésie Zaoum, et de développer des théories artistico-mathématiques sur le temps, les dimensions et la spiritualité. Kasimir Malévitch et son œuvre à la limite entre l'ingénierie et la peinture, ayant de nombreux intérêts mystiques semble aussi se rapprocher de l'art que nous avons décrit.

La difficulté et la radicalité que demande cette voie peut interroger sur le classement de tous les artistes proches de ce paradigme, mais qui n'ont pu être catégorisés dedans. De plus, il semble que cette classification nécessite d'avoir un recul sur quasiment toute la vie d'un artiste. Elle appartient donc à l'histoire de l'art. Mais il existe des artistes vivants qui ont des intérêts transdisciplinaires et qui se cantonnent à créer des travaux artistiques. Le taxon transdisciplinaire semble arrêter et classer le travail d'un artiste mort, cependant les artistes vivants qui sont dans le

flux, dans le continuum de la création contemporaine ne peuvent être décrits selon ce terme. Pour leurs pratiques, nous souhaiterions trouver un équivalent artistique et contemporain à cette recherche transdisciplinaire. Il faudra donc faire un petit écart, et reprenant en partie le terme de Dick Higgins, chercher ce que pourrait être un art transmédia.

De l'art transmédia, un art de toutes les casquettes et dans tous les sens

Le Transmedia par Henry Jenkins

Henry Jenkins est une des personnalités les plus connues à avoir utilisé ce terme. Dans son article *Transmedia Storytelling*⁶⁷¹, il s'attache essentiellement à faire la distinction entre le transmédia et les franchises de films d'Hollywood. Ces dernières proposent d'utiliser plusieurs médias pour développer un univers narratif, mais elles se rattachent toujours à une dimension marchande. La narration se fait par une hiérarchisation. Le premier film est souvent plus important que le jeu vidéo franchisé et les autres formes. L'utilisation de médias multiples ne fait qu'apporter des suppléments à l'histoire principale. Se différenciant de la franchise multimédia, le transmédia, dans chacune de ses actualisations en l'un ou l'autre média, apporte réellement à l'histoire et peut constituer une entrée à part entière dans l'univers méta-narratif.

La narration transmédia est volontairement fragmentée, pour créer une expérience différente à chaque fois. Ces narrations ne sont pas une simple histoire, mais plutôt un complexe d'histoires impliquant tout un univers de vécus par des personnages différents dans chaque partie de cet univers narratif. Cet univers de méta-narration implique une « impulsion encyclopédique », puisque chacun des médias exerce sur nous un attrait qui pousse à aller voir toujours plus loin, à acheter le jeu vidéo, puis la figurine, puis voir le film, aller se renseigner et en discuter sur Internet et ainsi de suite. La curiosité qui était auparavant l'apanage du chercheur consciencieux, est aujourd'hui devenue une sorte de norme du savoir. Une définition ou un seul concept ne se lit pas dans un seul livre ou une encyclopédie. C'est par un ensemble de liens hypertextes (dont Wikipédia), de vidéos *Youtube*, et d'archives sonores *INA* ou *France Culture*, que la génération à venir apprend à connaître. De façon marchande, c'est aussi un moyen pour les entreprises du divertissement de créer des cœurs de cibles différents (créer une actualisation plus féminine des très masculines histoires de superhéros Marvel, par exemple) et de donner à chacun, et à travers chaque médium, un point d'entrée possible dans la série.

Concernant l'impulsion encyclopédique à laquelle pousse ces différents médias, l'entreprise transmédia crée une nouvelle façon de connaître et de s'entraider dans la production d'informations. Tout le point de vue de Jenkins est de constater les effets que cela a sur la génération à venir :

⁶⁷¹ JENKINS (Henry), *Transmedia Storytelling*, article publié dans le MIT Technology Review, Janvier 2015, disponible sur <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>

La narration transmedia est la forme esthétique idéale d'une ère de connaissance collective (*Ndt* : "*collective intelligence*"). Pierre Levy a inventé ce terme pour rendre compte des nouvelles structures sociales qui permettent la production et la circulation des connaissances dans une société organisée en réseau. Les participants mettent en commun l'information et puisent dans l'expertise de chacun pour résoudre les problèmes de manière collective. Levy affirme que dans cette ère de connaissance collective, l'art fonctionne comme un aimant culturel, attirant des individus semblables pour former de nouvelles communautés de connaissance⁶⁷².

Nous sentons bien les rapprochements possibles entre cette vision du divertissement, dans une recherche transdisciplinaire concrétisée en art.

À l'ère des *transmédia storytelling*, c'est le spectateur qui commence à rentrer dans les histoires et à en modifier le contenu. De nombreuses séries télévisées ont proposé aux téléspectateurs d'en modifier la suite en appelant par téléphone, ou en votant sur internet, voire même de créer eux-mêmes leur *fanfiction*.

Les aspirations encyclopédiques des narrations transmedia engendrent souvent ce qui pourrait être vu comme des lacunes ou des excès dans le déploiement de l'histoire. En effet, elles introduisent des trames potentielles qui ne peuvent pas être entièrement développées ou des détails supplémentaires donnent des indices qui n'auraient pas dû être révélés. Cela constitue pour les lecteurs une forte incitation à broder sur ces éléments d'histoire, et à les confronter à leurs spéculations jusqu'à ce qu'ils acquièrent une vie propre. La *fanfiction* peut être considérée comme expansion non autorisée de ces licences médiatiques vers de nouvelles directions reflétant le désir des lecteurs de combler les lacunes qu'ils ont découvertes dans le produit commercial⁶⁷³.

Les métahistoires que racontent ces divertissements transmédiés sont d'une complexité telle qu'ils laisseront toujours les fans sur leur faim. Elles révèlent aussi certains détails inattendus et auxquels rien ne préparait. Tous ces effets jouent sur un principe de rétention/divulgence d'informations qui nous incite à continuer à broder l'histoire dans notre tête, un peu de la même façon que les *events* virtuels de Brecht actualisés en objets poussaient à en faire des actualisations personnelles dans le quotidien. Des désirs inassouvis, créés par ces histoires toujours sans fin, est né le besoin de la *fanfiction* qui permettait que chacun comble les trous de l'histoire à sa manière et semble trouver une fin personnelle à un univers toujours ouvert.

Le transmédia ne semble pas être une révolution sociale comme pourrait l'être la transdisciplinarité de Nicolescu. Cependant, cette conception du divertissement et de la façon de

⁶⁷² JENKINS (Henry), *Transmedia Storytelling 101*, résumé des thèses développées sur le transmédia, disponible sur http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, 2007, traduite sur http://etude.fanfiction.free.fr/jenkins_storytelling.php

⁶⁷³ Ibid.

raconter des histoires semble pouvoir éclairer sur une possible façon de vivre et de partager le savoir et la connaissance en les modelant sous des formes artistiques. Reprenant en partie ce que dit Henry Jenkins, nous souhaiterions continuer le travail commencé par Dick Higgins avec l'intermédia, pour pouvoir montrer l'existence à notre époque d'un art transmédia. Le directeur des *Something Else Press* avait vu les changements sociaux de son époque et la façon dont une société qui tendait à être sans classe pouvait répondre à un art en dehors des segmentations en médiums. Notre époque a mis de côté l'utopie sociale d'une société sans classe pour s'intéresser plutôt à la dynamique chaotique des êtres entre eux. Les jeux de langage, les jeux de significations sont des composantes de cette dynamique, bien qu'ils ne remplacent en aucun cas les grands mythes. La connectivité quasi-planétaire qui fait jour rejoue la connexion inconsciente de la culture et des mythes, en créant des possibilités de rapprochement entre les êtres quasi-illimités. L'art transmédia décrit le travail de certains artistes de l'art d'aujourd'hui, sans pour autant être un terme aussi globalisant et ayant des résonances trans-avantgardistes que la vision institutionnelle de cet « art contemporain ». Les artistes dont nous donnerons les noms ont de toute façon été peu reconnus par cet art officiel.

Quelques caractéristiques de l'art transmédia

Faisant suite à ces propensions encyclopédiques du divertissement transmédia, nous pourrions introduire une vision de l'art qui se donne pour problématique centrale un univers de questionnements, qui peut concerner autant l'art que n'importe quelle autre discipline ou expérience du quotidien. Ces travaux ne sont d'ailleurs absolument pas limités au niveau des médias qui les concrétisent. La peinture, la sculpture, la danse, la récupération d'objets chez Emmaüs, la collection de pièces ou de timbres, la mise en place d'un cours ou d'un atelier de travail (*workshop*), ou une visite d'un musée peuvent en être des actualisations. Ce travail artistique transmédia se doit donc d'être nourri par de nombreux domaines de la connaissance humaine. La science, la philosophie, la psychologie, les sciences sociales, certains textes religieux ou spirituels peuvent transparaître, sans pour autant être aussi importants que les questionnements artistiques.

Ses formes sont la plupart du temps accessibles, les plus partageables possibles. C'est, par exemple, le cas des œuvres, des radios, et des live streaming de l'association Apo33. Depuis 1996, ce petit groupe d'artistes/ musiciens/ hacktivistes de l'opensource/ philosophes/ bricoleurs développent des pièces auxquelles tout un chacun peut accéder via Internet et auxquelles les spectateurs peuvent collaborer. Ils ont aussi établi un label proposant de nombreux disques et

streaming en open source⁶⁷⁴. Le festival Audioblast qu'ils organisent chaque année en est un très bon exemple. Les performeurs jouent en streaming depuis les quatre coins de la planète et le son est retransmis en direct dans les locaux d'Apo33 à Nantes et sur internet. Cela crée un rapport très particulier au concert, puisque les musiciens ne sont pas là, mais en même temps, ils sont presque plus présents, puisque via un chat, les spectateurs peuvent interagir avec les musiciens et les autres personnes qui écoutent, même à l'autre bout du monde. C'est de cet éclectisme d'intérêts regroupé dans des œuvres très facilement accessibles qu'Apo33 représente une vision contemporaine de la création.

Chacune des actualisations de l'art transmédia fait vivre une expérience qui questionne la perception. On sent intuitivement que nos visions du monde vacillent, mais on ne peut comprendre directement. Comme c'est le cas du *transmedia storytelling*, il se pourrait que la problématique centrale de ce travail n'émerge pas dès la première œuvre, mais ressorte d'un *complexus* d'expériences qu'il faut trouver intuitivement. Chaque point est en fait une actualisation éparse qui apporte son lot de questions et/ou de réponses. La globalité du travail est composée d'une myriade de points-œuvres se rejoignant en un centre qui n'est pas rationnel. Sa compréhension doit être intuitionnée plus que sue ou connue.

Le travail artistique de Charles Dreyfus Pechkoff semble être un très bon indicateur de cela. Il crée des situations de performances participatives où tout le public est invité à jouer avec lui et à partager des gestuelles et des accessoires dans un climat de rigolade qui met rapidement en confiance. L'artiste/théoricien/poète crée aussi des objets sur lesquels il insère des mots, qui peuvent sembler être des calembours. Derrière le gag à la Buster Keaton, ressort une sorte de mélange entre les phrases expéditives chargée de mystère du *Tao-te-king*, le chaos verbal lacanien, les œuvres-gags de Maciunas et une sémiotique imaginaire. Son travail est une suite éclatée d'apories qu'il publie sur son site internet, d'objets intégrant ces micro-phrases, ou bien de performances jouant aussi sur ces décalages de sens. Son univers est rempli de facéties et de petites références à lui-même, à des artistes ou à des situations de la vie. Tant et si bien que c'est la globalité de ses œuvres qu'il faut regarder, si l'on veut y comprendre quelque chose.

Par exemple, *Copie qu'on forme* se déploie sur trois miroirs reliés entre eux, dans lesquels nous nous reflétons en tant que spectateur, et sur chacun desquels est gravé un mot du titre. Le jeu du miroir qui nous reflète, et le jeu de mot sur « copie conforme », ou bien une copie « qu'on forme », qui serait modelée sur la subjectivité inhérente à ce renvoi d'image, questionne le

⁶⁷⁴ Voir leur site principal: <http://apo33.org/index.php/fr/>, ainsi que celui de Fibrr Record : <http://www.apo33.org/records/doku.php?id=start>

spectateur sur sa place. L'image qu'il renvoie à un miroir ne semble être jamais qu'une copie fragmentaire, et jamais conforme à ce qu'il s'imagine être. Le gag et de calembour, qui peut toucher au premier abord, est rapidement dépassé par des questionnements psychanalytiques sur la fragmentation de l'être, sur l'inquiétante étrangeté que nous renvoie le miroir. De plus, ce jeu verbal semble presque être un koan. Le miroir est censé rendre l'image la plus fidèle possible de ce qu'il reflète, une copie conforme de la lumière qui s'y reflète. Cependant, le miroir (et ce qui est écrit dessus) nous renvoie une mauvaise copie. En plus d'être fragmentée, elle est aussi une image formée par nos percepts, puis ensuite par la façon dont notre culture a modifié notre façon de voir et surtout de nous percevoir.

Chacun des objets que Charles Dreyfus-Pechkoff expose en galerie ou chacun des traits d'esprit qu'il met en ligne sur son site, composent une multitude dont le point central est difficile à décrire en mots. Ils apportent chacun un nouveau koan, qui permet de mettre en doute ce que croyions percevoir du monde, ou ce que nous croyions savoir du langage et comment il décrit nos expériences. Il y a dans l'œuvre de Dreyfus-Pechkoff bien plus un nuage de questionnements que chaque travail actualise que réellement de réponses apportées. Il s'y trouve certaines intuitions sur la façon dont nous percevons le monde et comment nous le transformons. Cependant, son point central n'est pas un questionnement rationnel, il faut le sentir inconsciemment.

Reprenant la théorie de Jenkins, ce que propose essentiellement l'art transmédia, c'est que le spectateur devienne partie prenante de l'expérience qu'il vit. La performance et l'interactivité sont devenues les moyens privilégiés de cet art. Lorsqu'il s'actualise dans d'autres médiums, ce n'est que pour provoquer à sortir du cadre à faire soi-même l'expérience. La simplicité et l'accessibilité du dispositif des musiques noise ainsi que le volume sonore semblent déjà réduire la frontière avec le performeur et donnent envie de le faire soi-même.

Nous ne souhaitons pas ouvrir un paradigme de l'égalité sociale tel qu'a souhaité le faire Dick Higgins dans son texte sur l'intermédia, mais plutôt montrer que l'art transmédia peut être un outil tel que le jeu de Winnicott, qui permet à tout-un-chacun de conforter son aire potentielle entre lui et le monde. Ces formes ludiques, partageables et dans tous les médias, créent une zone où la rencontre avec l'autre n'a plus à être guidée par la restriction et la règle. Un peu comme nous le montre le texte de Dewey lorsqu'il dit que « l'art est un mode de prédiction qui ne se trouve pas dans les graphiques et les statistiques, et il suggère des possibilités de relations humaines qui n'ont pas à être fondées sur la règle ou le précepte, l'exhortation ou la contrainte⁶⁷⁵. » Les objets ou les

⁶⁷⁵ DEWEY (John), *L'art comme expérience* (1ère parution 1934), Pau, Farrago, 2005, p.399

expositions des artistes transmédiés créent une sorte de jeu avec l'autre qui permet de chercher une rencontre hors des superstructures sociétales traditionnelles.

Cette description du transmédia est à l'image des performances de Julien Ottavi⁶⁷⁶, dans lesquelles les extensions informatiques l'amènent à aller provoquer le spectateur. Dans la performance *Wiinoise*, l'artiste utilise des manettes de Wii (qui fonctionnent avec le mouvement), qu'il tient poings fermés, pour créer de la musique noise à partir de gestes assez brusques. Il réalise cela au milieu des spectateurs, ce qui donne à la plupart d'entre eux une impression d'agression, comme s'il allait les frapper. Le son incisif à un volume très élevé surajoute à cette impression de violence. Bien souvent, les gens ne se rendent pas compte que c'est le performeur et ont l'impression qu'un spectateur danse de façon violente contre eux. Ils ne savent pas trop comment réagir. Le tout crée une pièce qui va chercher le spectateur et le provoquer pour qu'il réagisse en étant pris au dépourvu. Elle fonctionne comme une forme d'agression symbolique qui cherche à faire sortir le spectateur de sa condition de simple regardeur.

Pareillement, les cours-performances, ou bien les workshop-events de Michel Giroud⁶⁷⁷ dans les écoles et écoles d'art sont des sortes d'actions dans lesquelles l'élève est entièrement engagé. Giroud ne passe son temps qu'à invectiver, tester, faire jouer les élèves avec lesquels il pratique autant qu'il enseigne l'art. L'artiste est toujours à la frontière entre le performeur et le professeur. Un peu comme s'il avait avalé *Enseigner et Apprendre, arts vivants* de Robert Filliou, pour en faire une synthèse foutraque mais encyclopédique. Ses performances ne sont, à proprement parler, jamais des pièces de théâtre, mais elles sont faites au milieu du public et le spectateur en est aussi partie prenante. La plupart du temps elles se déroulent comme des cours sur l'avant-garde, dans lesquels il converse directement avec les personnes du public pour les faire réagir à ce qu'il dit. Le tout est ponctué de ses propres performances, qui sont aussi des hommages à ces artistes. Le cours sur l'avant-garde alimente donc la performance autant qu'elle réalimente ensuite le propos plus théorique. Par exemple, *I Am*⁶⁷⁸, performance à laquelle j'ai pu assister à Strasbourg en 2012, commence par une explication de Michel Giroud quant à l'origine de cette pièce. C'est une transformation de la pièce *I Am that I Am* de Brion Gysin, qu'il a raccourcie jusqu'à donner une scansion qui ressemblera plus à un chant pour entrer en transe. Ensuite, Giroud pousse le public à

⁶⁷⁶ Voir les nombreux documents sur <http://apo33.org/noise/doku.php?id=concerts>, et surtout concernant la performance, voir *Wiinoise*, dont on peut trouver des vidéos sur <https://vimeo.com/4119054>, ou bien <https://www.youtube.com/watch?v=aWcm8EfyE8g>

⁶⁷⁷ Voir pour cela le livre que l'artiste vient de sortir : GIROUD (Michel), *Le Musée des Muses Amusées (MMAM) Imperium Asinum Magnificum (IAM) selon la Poésie Totalement Totale (PTT)*, Dijon, Les presses du réel, coll. L'écart absolu, 2014 ; ou bien le documentaire que nous avons réalisé sur une semaine de workshop avec l'artiste à la Haute École des Arts du Rhin en 2012, des extraits sont disponibles sur <https://www.youtube.com/watch?v=DiE-vcj1-ZY>

⁶⁷⁸ Voir la vidéo que j'ai filmée durant la performance sur <https://youtu.be/9Nwt85sggSE>

répéter « I Am I Am I Am ... » le plus rapidement possible, ce qui crée réellement un effet de mantra lorsque les gens le reprennent en chœur. L'artiste lui donne aussi des variations et, à la fin de cette version, il prend un rythme de diction très haché. Cela donne un effet très proche des chants des natifs américains, avec un mot martelé très fort avec des pauses qui obligent à une expiration complète. Le public est partie prenante des pièces de Michel Giroud. Elles sont tout autant un outil pédagogique, qu'une performance artistique et changent en fonction du contexte et des personnes présentes. Le jeu des catégories se brouille autant que la place du performeur et du spectateur vacillent.

L'art transmédia, qu'il soit réalisé en direct ou bien à travers des objets demande toujours une certaine performativité du spectateur, il faut qu'il fasse un effort, qu'il donne de lui-même pour avoir la meilleure appréhension du travail. Les travaux transmédiés semblent avoir toujours un recul sur cette hiérarchie artistique et essayer de la questionner. Comme si ces œuvres formaient ensemble un *méta-art* qui analyse la place du spectateur en même temps qu'elles font percevoir certaines expériences difficiles à reproduire dans la vie de tous les jours.

En plus de nous ouvrir aux autres, au quotidien et à une certaine connaissance du monde dans toute sa complexité, ces œuvres, dans l'expérience qu'elles donnent, poussent à aller chercher plus loin. Elles indiquent, par le biais de l'art et de ses significations, des zones au-delà du langage et du raisonnement, qu'il faut aller chercher et ainsi nous ouvrir à une conscience plus claire. Ne proposant pas qu'une expérience rationnelle, ces travaux artistiques poussent à les manipuler, à créer nous-mêmes une actualisation de l'œuvre, à travers notre présence et notre participation. Nous sommes ainsi inclus, au même titre que l'artiste, dans le processus de questionnement et, faisant l'effort de faire la pièce avec lui, nous pouvons en retirer un bénéfice pareil au sien : chercher à avoir une conscience plus claire des autres et du monde qui nous entoure. Ces œuvres sont des outils expérimentaux à transmettre quelque chose qui ne se situe pas dans les mots, quelque chose qu'il faudra aller chercher en faisant l'expérience, mais aussi en créant notre propre *fan-art*.

Au final, nous résumerons rapidement les caractéristiques qui semblent définir l'art transmédia et ainsi permettre de classer les œuvres de certains artistes dans cette catégorie :

1. L'œuvre transmédia peut se concrétiser dans tous les médias et médiums possibles, mais semble être toujours centrée autour de la pratique artistique.
2. Elle se gonfle des apports d'autres disciplines, pose souvent des questions qui dépassent l'art, même si la dimension esthétique en reste le point central.

3. L'œuvre transmédia tend au méta-, c'est-à-dire que l'œuvre questionne l'art et le médium qu'elle utilise, ainsi que les travaux précédents par une mise en jeu de la place de l'artiste dans le travail.
4. Le spectateur se retrouve donc au centre de l'œuvre, sa participation est nécessaire pour activer les questionnements qui sous-tendent le travail. Ce regardeur est toujours inclus à la pièce, ce qui ne l'oblige pas, mais le pousse à faire lui-même.
5. L'univers de l'artiste se découvre à travers une vision globale de son travail. Celui-ci compose un questionnement central, mais qu'il n'est pas possible de trouver rationnellement. Le spectateur approche intuitivement cette expérience et sa globalité, sans pouvoir jamais les toucher avec les mots.
6. C'est la question de la perception qui est au centre de cet art. Sa façon pousser dans leur retranchement le spectateur et le médium ne peut passer que par l'expérience artistique pour ne pas retomber dans une rationalité langagière.

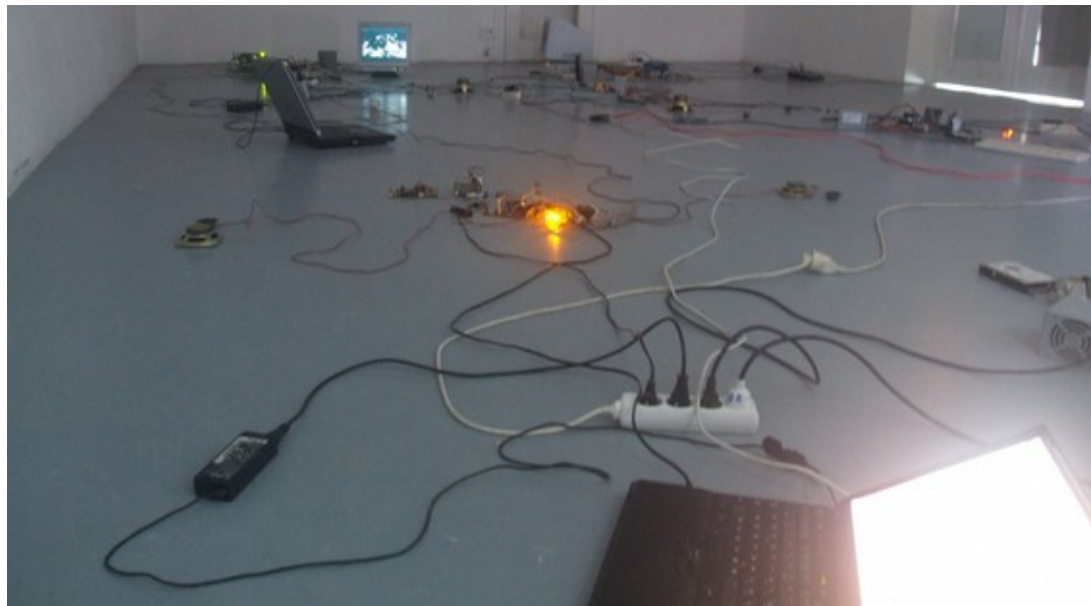
Addenda : mon travail plastique

Cette ouverture paraît pouvoir donner des cadres de travail pour l'analyse de certaines œuvres historiques et contemporaines. J'ai voulu donner un aperçu de certains artistes transmédiés à notre époque sur lesquels il semble important de se concentrer. J'ai aussi souhaité ouvrir un art transmédia pour palier à un manque que j'avais ressenti quant à un cadre précis à donner à mes travaux plastiques.

En tant qu'addenda à ce travail, je souhaite donc pouvoir adjoindre certains des travaux que j'ai réalisés personnellement, en tant qu'outils expérimentaux de perception et de concrétisation d'intérêts théoriques que j'ai pu avoir, ainsi qu'une description de mes futurs travaux à venir, qui concernent un entre-deux entre les problématiques vidéos expérimentales et le matériau concret du documentaire.

Ma pratique plastique

Lors de mon parcours en école d'art, je m'intéressais à certaines avant-gardes du vingtième siècle, à de nombreuses théories scientifiques et à leurs apports philosophiques. La théorie du chaos ou les flux thermodynamiques me fascinaient d'une façon que je ne pouvais décrire qu'à travers mes travaux plastiques.

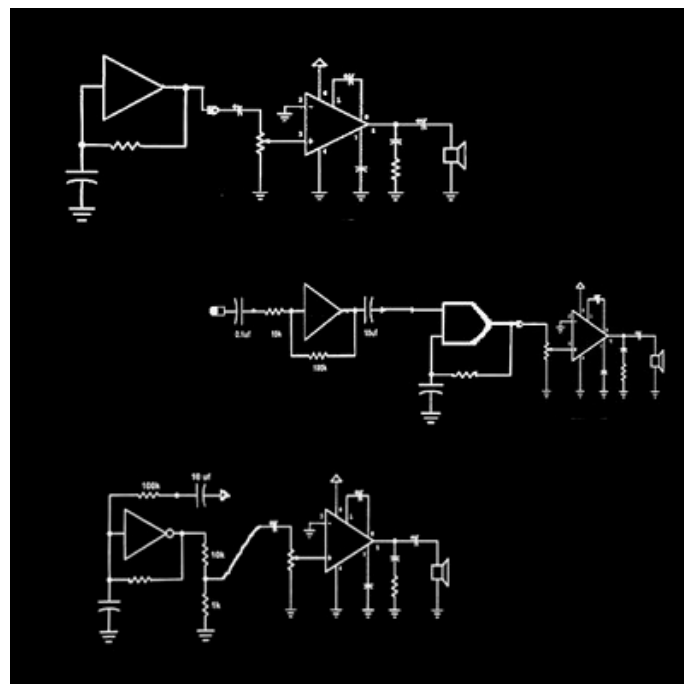


Avert Erik, *Sans titre*, systèmes chaotiques artistiques, 2011

À partir du langage PureData, je créais des installations de réseaux d'ordinateurs, qui pouvaient s'envoyer des données ou capter des paramètres de l'environnement, et qui se comportaient de façon chaotique. Mes pièces étaient librement inspirées des systèmes de flux et de

réseaux développés par le laboratoire artistique Apo33. Dans l'essai photographié ici, cinq ordinateurs sont mis en réseau. Les ordinateurs sont posés au sol, hors de leur tour, et semblent donc être des pièces électroniques éparses disséminées sur le sol du lieu. La dimension organique de ce réseau, qui ressemble un peu aux synapses du cerveau, m'intéressait aussi beaucoup. Chaque écran diffusait des vidéos qui étaient modifiées en temps réel par des paramètres du lieu (analyse spectrale du son présent dans le lieu, reprise d'informations provenant d'autres ordinateurs etc.), le son de chaque ordinateur était aussi diffusé et modulé par ces paramètres.

La théorie du chaos en science concerne l'étude de systèmes dynamiques qui, ayant les mêmes conditions initiales, ne se comporteront jamais deux fois de la même façon. La météorologie et l'essai de prédiction du comportement des nuages sont de bons exemples de ces systèmes chaotiques. Je cherchais dans cette pièce à recréer un système chaotique. Les ordinateurs étaient programmés avec des conditions initiales toujours stables et ne cessaient pourtant de varier. Le son et l'image tentaient ainsi de faire vivre ce chaos et cet indéterminisme, faire ressentir cette impression d'instabilité au spectateur.





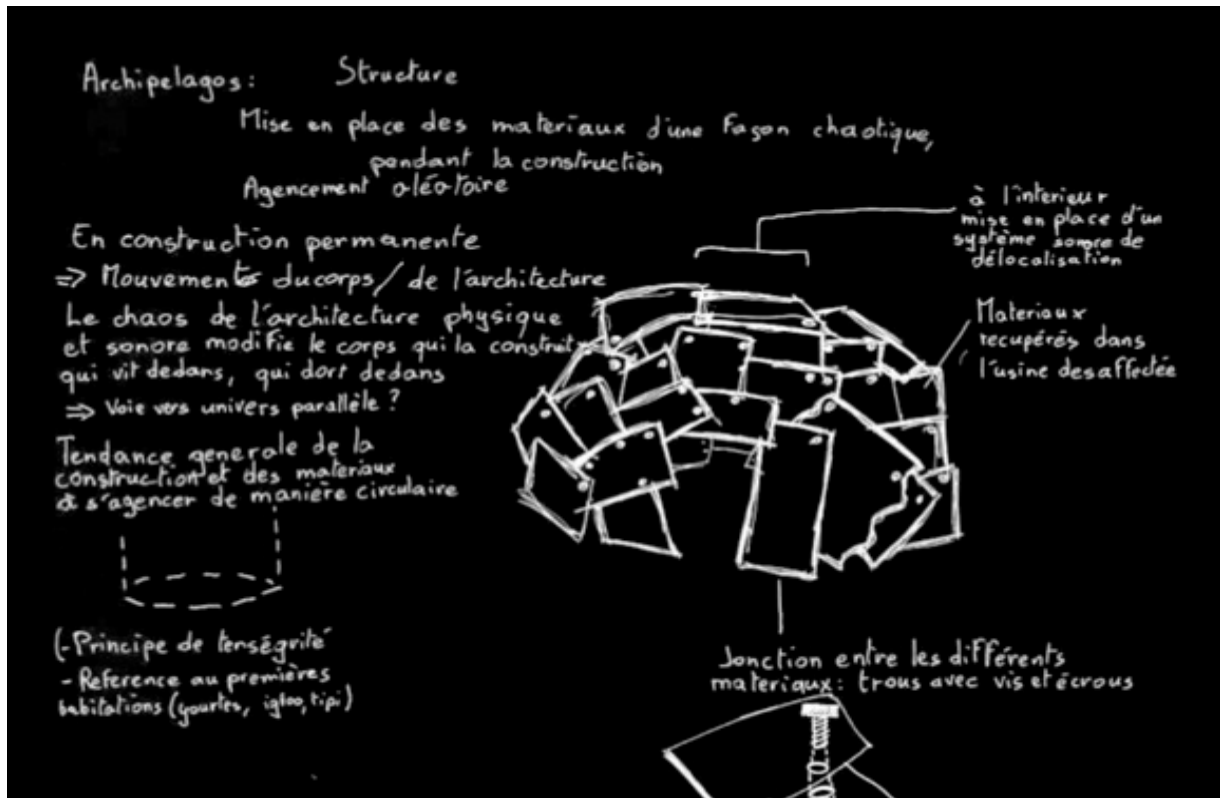
Avert Erik, *Sans titre*, réalisation de modules sonores autonomes, 2010

J'ai créé, sur le même principe, des systèmes de petits modules électroniques qui étaient capables d'émettre ou de modifier les sons environnants. Une vingtaine de ces modules formaient un magma sonore changeant sans arrêt et imprévisible. Ces modules avaient été conçus comme des pièces autonomes, regroupées en nuages. Le dispositif reprenait et modifiait en continu le son présent dans le lieu. Cette pièce m'avait été inspirée par les recoupements entre la théorie du chaos et les problématiques de perception spatiales qui sont très présentes dans les arts sonores.

De nombreux artistes ont travaillé sur la façon dont le son modifie la perception d'un lieu. On change un petit peu le son et tout l'espace semble avoir changé. Les installations sonores de Max Neuhaus sont souvent imperceptibles, cependant, si l'on s'y arrête, on se rend compte que, juste à l'endroit où la pièce est installée, tout semble avoir changé. De même, la pièce d'Alvin Lucier *I Am Sitting in a Room* révèle la façon dont l'espace d'un lieu modifie jusqu'à la détruire la voix humaine. Il me semblait possible de modifier la perception du son d'un lieu en le filtrant avec des effets, des hasards et, ainsi, faire vivre au spectateur une impression que le lieu lui-même était devenu un chaos, faire perdre tous ses repères à la personne qui l'entendait.

Une autre inspiration pour ces pièces sonores, ont été les travaux électroniques de David Tudor, telles que *Rainforest*, ou *Phonemes*. Ces pièces reprenaient les préoccupations de John Cage sur le hasard, pour les appliquer à l'électronique et créer des générateurs sonores qui se

comporteraient comme la Nature. *Rainforest*, par exemple, est une suite de modules électroniques dont le son est retravaillé à travers les matériaux présents dans le lieu et qui crée un son général ressemblant à l'ambiance d'une forêt vierge (*rainforest* en anglais).





Erik Avert, *Sans titre*, plans et réalisation d'une architecture chaotique temporaire lors du festival Archipelagos, 2010

Ces petits modules semblaient pouvoir tordre le son d'un lieu et pouvoir modifier la perception du spectateur lorsque celui-ci rentrerait dans la pièce ou l'endroit dans lequel ils étaient exposés. Une façon de les exposer a été de les mettre en jeu dans une architecture elle-même chaotique et nomade. J'ai donc proposé, lors du festival *Archipelagos* organisé par Apo33, dans la petite ville de Trentemoult à coté de Nantes, de créer une architecture autoconstruite à partir de rebuts trouvés dans des friches proches du lieu. À l'intérieur de cette habitation temporaire, je plaçais mes modules électroniques nomades. Cette installation était pour moi une façon de tester comment se comporteraient ces modules à l'intérieur d'une architecture elle-même fracturée. Je voulais voir s'il était possible de faire totalement perdre nos repères à travers l'architecture et le son.

Cependant, ces pièces tendaient à représenter ce chaos plus qu'à faire vivre ou me faire vivre une réelle expérience. Pour cette raison, je commençai à filmer de longues marches⁶⁷⁹ que je faisais en forêt ou dans des conditions inhabituelles (grand froid, neiges importantes, forte brume), où la fatigue et la désorientation extrême perturbaient mes sens. Cela me permettait de rejouer par la marche, dans mes trajectoires cette indétermination, ce chaos. La notion d'errance était centrale dans ce travail. Pour cela je m'appliquais à me perdre moi-même dans des lieux où les repères humains avaient été effacés, soit par la rigueur de la météo, soit parce que la forêt était trop dense, ou bien que la brume ne me permettait plus de voir devant moi.

Ces marches étaient aussi, pour moi, l'occasion de mettre à mal mes repères et la façon dont je faisais l'expérience du monde. La lecture de William James et de sa notion d'expérience pure en tant que forme première de la cognition m'a donné envie d'aller voir si, en me perdant, en allant proche de mes limites physiques, il était possible de ressentir cette expérience pure, être présent à l'instant sans qu'aucune forme de pensée ou de rationalisation ne vienne limiter cette expérience.

⁶⁷⁹ Vidéos disponibles sur ma page personnelle http://erik.avert.free.fr/works_walk_wander.html. Ou bien séparément : une vidéo dans laquelle je cherche à me perdre en forêt la nuit <https://vimeo.com/72677671> et une autre dans laquelle je me perds au milieu d'un champ au crépuscule par temps brumeux <https://vimeo.com/73451733>



Avert Erik, *Sans titre*, Photogrammes d'un film tourné dans un champ en hiver au Canada et d'un film tourné dans les champs près de Mulhouse, 2012

Je le mettais en jeu, par la suite, dans des installations sonores et vidéos, qui entouraient le spectateur, l'invitant à rejouer l'expérience que j'avais faite. L'installation que vous voyez ci-dessous a été faite à partir d'une expérience d'errance au fond d'une forêt que j'ai filmé. Durant cette

expérience, plus je perdais mes repères, plus je me rendais compte que, naturellement, je me mettais à suivre le soleil couchant d'hiver (c'est-à-dire le soleil de l'Ouest). Ce soleil de l'ouest me rappelait les phrases de Henry David Thoreau, qui voyait l'Ouest américain comme le territoire du sauvage, qui n'avait pas été domestiqué par l'homme et en même temps de la nouveauté. Ce fantasme de monde toujours nouveau et sauvage était aussi présent dans mes films et dans cette échappatoire vers des endroits plus sauvages.

J'ai ensuite simplement coupé des boucles de cette vidéo, en les passant à des vitesses et à des moments choisis par hasard, pour tenter de créer quatre films différents, projetés sur quatre écrans⁶⁸⁰. Ainsi le spectateur, en pénétrant au milieu de ces quatre écrans, se sentait entouré de tout côté, à chaque point cardinal, de cet ouest fantasmé. Il me semblait important d'encercler le spectateur avec ses vidéos, pour donner une impression proche de celle que l'on a lorsqu'on se perd en forêt et que l'on est entouré par des rangées d'arbres à perte de vue.

Malgré tout, j'avais l'impression que ces installations ne pouvaient pas suffisamment faire « vivre » cela, à moins de basculer dans une approche spectaculaire. Il me fallait donc trouver des situations que tout un chacun pourrait connaître et lui-même rejouer. L'œuvre de George Brecht a été pour moi très importante, car elle prend sa source dans les conceptions philosophiques et scientifiques les plus novatrices de son époque, mais réduit l'art à simplement quelques indications ou bien à quelques objets du quotidien. Je souhaitais ainsi pousser jusqu'au bout la volonté qu'on retrouve chez tous les acteurs de la galaxie Fluxus de produire des pièces en série, peu coûteuses et qui prenaient place dans le quotidien. Ainsi, je me suis intéressé au paysage que l'on voit quotidiennement par la fenêtre et dans lequel on se projette par rêverie. J'ai commencé à en faire des dessins, des vidéos, des photos qui me permettaient de développer cet imaginaire ; mais aussi des petites cartes, qui semblaient montrer ce paysage comme une sorte de décor, qui aiguiserait notre curiosité, donnerait envie d'aller au-delà des apparences, et de chercher d'autres dimensions, d'autres mondes que nos yeux ne peuvent percevoir directement.

⁶⁸⁰ Un des films est disponible sur <https://vimeo.com/73449335>

Expérience n°3: Tenter de se perdre au milieu de nulle part



Avert Erik, *Expériences n°3 et n°4*, Cartes-events, 2013



Avert Erik, *Photographie sans titre*, 2011

Pour ces travaux, je m'inspire à la fois des recherches d'Anne Cauquelin sur l'existence et la possibilité des « mondes possibles » au-delà des horizons des tableaux classiques. L'auteure se demande s'il est pensable pour nous d'expérimenter concrètement d'autres mondes, tel qu'on semble le faire dans l'expérience de l'art ou dans les jeux connectés au cyber-espace-temps. Les recherches en astrophysique sur la théorie des cordes et les univers parallèles, qu'on retrouve dans le livre *Le Paysage cosmique* de Léonard Susskind m'ont aussi beaucoup inspirées. D'après le physicien, certains travaux récents sur la théorie des cordes permettraient de démontrer que notre univers serait né d'un multivers contenant une infinité d'autres univers qui émergeraient comme de l'écume à la surface de l'eau. Il y aurait donc une infinité d'univers qui auraient, chacun, des caractéristiques physiques différentes, dont certaines invivables, et d'autres propices à la vie telle que nous la connaissons. L'existence d'autres mondes, comparable au notre serait donc tout-à-fait possible. À partir de cela, de cette rêverie, à travers un imaginaire très quotidien, telle que la ligne d'horizon, ou le paysage que l'on voit par la fenêtre, il me semblait possible de révéler des dimensions occultées par nos sens, comme une façon de concrétiser pour moi ces univers parallèles.

« Le paysage dévoile un lointain dans lequel nous plongeons notre imaginaire. Il montre aussi un vide, un gouffre, derrière l'horizon est un autre monde, une dimension insoupçonnée.

Vibration d'un ailleurs découpée à travers le cadre⁶⁸¹. » À partir de cette réflexion, j'ai souhaité créer une installation vidéo lors de l'exposition *Question de Paysages*, organisée par Scene2 et Helicoop, qui s'est déroulée dans l'abbaye de Senones.



Avert Erik, Photogramme issu du film *Univers Analogues*, 2012

Par hasard, en cherchant à récupérer des données d'un disque dur effacé, l'ordinateur m'a généré un film hybride qui mélangeait deux films que j'avais fait lors de marches. Ce film, bien qu'étant apparu par hasard m'a semblé tout à fait intéressant, dans le sens où il résultait de la collision de deux univers filmiques très différents⁶⁸².

Le premier film était issu d'une marche faite dans les champs enneigés du Canada. Il faisait moins trente et je m'enfonçais dans la neige glacée jusqu'aux genoux. L'autre film était celui qui m'avait servi de base pour l'installation *Ouest*. Un des films se centrait sur le soleil qui brûlait le capteur, l'autre avait pour point central la glace et ma lutte pour tenter de continuer à marcher

⁶⁸¹ Texte personnel pour décrire ces expériences de perception quotidiennes d'un paysage au loin, 2012

⁶⁸² La vidéo est disponible sur <https://vimeo.com/72249004>

malgré cette masse qui me freinait comme le froid freine les atomes. L'ordinateur a créé une collision indescriptible entre ces deux univers, entre glace et feu solaire, entre ciel et terre. Les transitions créées par cet accident informatique sont des *glitches* très violents, ce qui rajoute à l'impression de confrontation, de dureté dans le passage entre ces deux univers.







Avert Erik, Photographies de l'installation *Univers Analogues*, Senones, 2012

J'ai souhaité créer une installation dans l'abbaye de Senones, à deux endroits particuliers, un peu cachés. L'un des lieux se situait à l'étage le plus bas, l'autre au dernier étage. Je diffusais cette vidéo sur deux télévisions portable très petites, au ras du sol, de façon à les rendre quasi-imperceptibles. Sauf que devant chacune de ces télévisions, une flèche blanche était dessinée au scotch et indiquait la direction de la fenêtre. Sur la vitre, un carré déformé était signifié avec du scotch transparent. Lorsqu'on regardait à l'endroit de la flèche, avec un certain angle, ce carré sur la fenêtre nous apparaissait régulier et cette découpe dans la vitre nous faisait découvrir un horizon lointain. Cette déformation d'un carré que l'on corrige par sa propre position questionnait les idées de représentation perspectiviste et de cadrage de l'image, qui m'ont beaucoup intéressé dans la photographie. Cette pièce était d'une relative complexité, mais il me semblait possible de susurrer au spectateur qu'au-delà de certaines dichotomies (glace/feu, haut/bas, intérieur/extérieur, horizon/proximité, perspective/perception), il se dessinait un univers quotidien et presque insignifiant, dans lequel se logeait un imaginaire prompt à nous faire toucher du doigt des univers parallèles. Cette gymnastique un peu tordue qu'il fallait faire pour voir la pièce, me ramenait à une certaine rigueur et à un certain « écart absolu » qu'il fallait sans cesse faire au niveau intellectuel,

pour diminuer l'aspect trivial du quotidien, et le remplir d'imaginaire et de poésie. De la même façon qu'Anne Cauquelin finit son livre sur le constat que les autres mondes sont accessibles en devenant soi-même autre, c'est peut-être en changeant sa perception d'un lieu, ou en regardant au-delà de celui-ci que tout cet environnement change et devient un autre monde.

Le matériau documentaire

Un intérêt plus récent pour le quotidien et la façon dont nous le percevons m'a amené à me pencher sur le matériau documentaire. Celui-ci est, jusqu'à maintenant, resté cantonné à des formes de monstrations du médium très classique (celle de la salle de cinéma, durant une durée fixe et sans personne qui parle). Il me semble que l'intérêt de certains artistes d'avant-garde du vingtième siècle pour le concret et la vie quotidienne peut trouver des résonances à travers ce matériau filmique.

Il m'est apparu, pour le premier film documentaire que j'ai fait, la nécessité de monter ce film en prenant appui sur l'aspect performatif qu'avait déjà le fait de filmer un seul des artistes que j'avais filmé, qui se mettait lui-même en scène et performait en continu. Il m'a semblé possible de montrer cet aspect de rencontre qui devient une performance filmée en me mettant moi-même en scène dans les moments de discussion ou bien lorsqu'il m'ouvre son univers et qu'on entend ma respiration ou mes réponses. Tout le film a été réalisé avec un caméscope familial, dans le mouvement continu, avec quasiment aucun moment sur pied. Il me semble que cet aspect à la fois bricolé et accessible de ce dispositif répond très bien à la simplicité, à l'univers et à la mise en jeu continue du personnage de Michel Giroud que je filme. Malgré cette volonté de rester ancré sur un dispositif fragile, j'ai souhaité pouvoir poser des questions théoriques plus profondes à Michel et pouvoir en faire émerger un propos qui pourrait parler de façon plus accessible et plus simple de mon travail et de mon idée de l'artiste transmédia qu'un travail théorique de thèse, dont la diffusion à un public plus large me semblait moins facile. L'humour, également très présent avec cet artiste, amène à se sentir plus facilement en empathie avec le personnage, qui est parfois difficile à suivre dans ses raisonnements et ses références encyclopédiques.

J'ai aussi voulu mettre en jeu la rencontre avec cet artiste quant au fait d'une certaine tradition du maître et du disciple à laquelle Michel pousse beaucoup. Ce personnage a eu une très grande importance dans ma découverte de certains domaines mais il m'a été difficile de continuer à le voir souvent, essentiellement car le travail de thèse est très chronophage. J'ai continué mon travail théorique seul et il me semblait que la meilleure façon de rendre hommage à cette rencontre était de faire un film dans lequel notre relation était mise en exergue et dans lequel ses

enseignements répondaient à mes propres intérêts autant artistiques que théoriques. Il me semble que dans le cadre d'un document dans lequel on filme l'autre, il soit possible de ramener sa propre subjectivité et sa propre errance, comme pour faire ressortir, au-delà des masques de l'artiste, un fond commun de recherche et d'expérience.

Je pense que cet intérêt artistique pour un matériau concret, pris dans la vie quotidienne, retransformé *en tant qu'art*, a été partagé par certains des artistes du siècle dernier auxquels je me suis beaucoup intéressé. Le *ready-made* de Duchamp, les babillages enfantins de Dada, ou bien la simplicité des jeux ou des *events* Fluxus, ont eu pour intérêt de provenir de la vie quotidienne, pour être retransformés ensuite en expériences artistiques. Ils ont agi, comme cela a bien souvent été le cas du documentaire, comme des passerelles entre certaines consciences éthiques nouvelles dans la société et la vie quotidienne que rencontrait le spectateur. Ici, la vision du monde encyclopédique de Michel Giroud se retrouve mise en jeu avec la simplicité de la vie quotidienne qu'on voit filmé.

Il me semble important de développer ce travail de documentaire à l'avenir, en ce sens qu'il me permettrait de trouver un réel pont entre ma pratique théorique et mes expériences plastiques. Cela permettrait aussi de condenser certains de mes intérêts philosophiques ou spirituels à travers un médium qui puisse générer autre chose qu'un rapport rationnel. Il me semble que toutes les préoccupations que j'ai eues ne m'ont pas été directement accessibles à travers des mots. Mes travaux se sont tous imposés inconsciemment, et j'ai toujours mis plusieurs mois à comprendre avec des mots quels intérêts se cachaient derrière ces pièces. Le questionnement central de mon travail se situe au-delà, et il me semble important de pouvoir l'approcher à travers des formes qui permettent le langage, mais peuvent aussi le dépasser. Le documentaire me semble pouvoir créer ce pont.

Bibliographie

Fluxus

Généralités :

- BAAS (Jacquelynn), *Fluxus and the essential question of life*, Chicago, University of Chicago Press Hood Museum of Art, 2011
- BONITO OLIVA (Achille) *Ubi Fluxus, ibi motus 1990-1962*, Milan : Mazotta, 1990
- BRECHT (George), *Quelque chose à propos de Fluxus* [écrit en 1964], traduit dans Nicolas Feuillie : *Fluxus Dixit*, Dijon, Les presses du réel, coll. l'Écart absolu, 2002
- BRUN (Jeanne), HEGYI (Lorand), *Fiat Flux : La nébuleuse Fluxus 1962 – 1978*, Saint-Étienne, Musée d'art Moderne de Saint-Étienne
- DREYFUS (Charles), *Fluxus : l'avant-garde en mouvement*, Dijon, Les presses du réel, coll. l'Écart absolu, 2012
- DORIS (David T.), *ZEN VAUDEVILLE: A MEDI(T)ATION IN THE MARGINS OF FLUXUS*, dans FRIEDMAN (Ken), ed., *Fluxus Reader*, Academy editions, Chichester, 1998
- EDWARD (Lucy), DEVAUX (Laetitia), *Révolution : Fluxus*, Le Bouscat, L'esprit du temps, 2009
- FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit*, Dijon, Les presses du réel, coll. l'Écart absolu, 2002
- FLUXUS, documentation rassemblée par Vicky Rémy, dans les archives de la bibliothèque du musée d'art moderne de Saint-étienne
- FLUXUS, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives in The Museum of Modern Art Archives, sur <<http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Fluxusb.html>>
- FRIEDMAN (Ken), *The Fluxus reader*, Chichester, Academy Editions, 1998
- FRIEDMAN (Ken), *Fluxus and company*, dans FRIEDMAN (Ken), ed., *Fluxus Reader*, Academy editions, Chichester, 1998, p.250.
- GIROUD (Michel), *La ligne d'or*, dans COLLECTIF, ALIZART (Mark) dir., *Traces du sacré*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2008
- HENDRICKS (Jon), *Fluxus Codex*. New York, Harry N. Abrams, 1989
- HENDRICKS (Jon), *Fluxus : Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York, The Museum of Modern art, 1988

HENDRICKS (Jon), *Fluxus scores and instructions : the transformative years : "Make a salad" : selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus*, Roskilde : Museum of Contemporary Art, 2008

HIGGINS (Hannah), *Fluxus experience*, Berkeley, University of California Press, 2002

HUYSSSEN (Andreas), *Retour vers le futur : Fluxus dans son contexte*, dans ROTHFUSS (Joan), ARMSTRONG (Elizabeth), *L'esprit Fluxus* (catalogue), Marseille, Direction des musées de Marseille, 1995, pp. 140-151

KAHN (Douglas), *The Latest: Fluxus and Music*, dans ARMSTRONG (Elizabeth), ROTHFUSS (Joan), *In the spirit of fluxus*, Walker, Walker Art Center, 1993

KELLEIN (Thomas), HENDRICKS (Jon), *Fluxus (Suivi de Uncovering Fluxus, recovering Fluxus)*, New York, Thames & Hudson, 1995

LEGRAND (Véronique), CHARLES (Aurélie), *L'esprit Fluxus*, Marseille, Musées de Marseille, 1995

LUSSAC (Olivier), *Fluxus et la musique*, Les presses du réel, coll. Ohcetecho, 2010

LUSSAC (Olivier), *Happening et fluxus, Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004

MARTEL (Richard), sous la direction de, *Art Action 1958-1998*, Québec, Intervention, 2001

MARTER (Roger), *Off-limits : Rutgers University and the avant-garde, 1957-1963*, Newark-New-Brunswick, The Newark Museum-Rutgers University Press, 1999

MARTIN, Henry, *Under the Influence of Fluxus*, dans BAERWALDT (Wayne), *Under the Influence of Fluxus*, Winnipeg, Plug In Inc., 1992

MILMAN (Ester), *Fluxus history and trans-history*, dans FRIEDMAN (Ken) ed., *The Fluxus Reader*, Chichester, Academy Editions, 1998, p.163

RUHÉ (Harry), *Fluxus, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam, A, 1976

SMITH (Owen), *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego, San Diego State University Press, 1999

WILLIAMS (Emmett), *My life in flux - and vice versa* (1991), Londres, Thames and Hudson, 1992

WILLIAMS (Emmett), *A flexible history of Fluxus facts and fiction*, Stuttgart, Hansjörg Mayer, 2006

YOUNG (La Monte), *An anthology*, New york, La Monte Young et Jackson Mc Low, éditions Fluxus, 1963

Catalogues d'expositions :

ARMSTRONG (Elizabeth), ROTHFUSS (Joan), *In the spirit of fluxus*, Walker, Walker Art Center, 1993

DREYFUS (Charles), *Happening & Fluxus*, Paris : Galerie 1900-2000, Galerie du Génie, Galerie de Poche, 1989.

LAUF (Cornelia), HAPGOOD (Susan), *FluxAttitudes : Hallwalls Contemporary Arts Center*, Gent : Imschoot Uitgevers, 1991

KIRKER (Anne), ZURBRUGG (Nicholas), *Francisco Conz and the intermedia avant-garde*, South Brisbane, Queensland Art Gallery, 1997

STEGMANN (Petra), *"The lunatics are on the loose..." : European Fluxus Festivals, 1962-1977*, Down with art !, 2012

SCHÜPPENHAUER (Christel), *Fluxus virus*, Cologne, Galerie Schüppenhauer, 1992

Revues :

FILM CULTURE, *Special Expanded Arts Fluxus Issue*, N°43, Film Culture Non-Profit Corporation, hiver 196

Articles de journaux :

DREYFUS (Charles), *Fluxus : Circulez y a rien à voir*, dans *Hors Limites*, l'art et la vie 1952-1994, Paris : Ed. Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 158-169

DREYFUS (Charles), *From History of Fluxus*, dans *Flash art "Fluxus/Happening"*, oct.-nov. 1978, n° 84-85, Milan, pp. 25-29

DREYFUS (Charles), *La côte ouest*, dans *Kanal*, Juin 1985, n°11, France, pp. 74-75

DREYFUS, Charles, *Appellation non contrôlée*, dans *Canal – Dossier Fluxus*, octobre 1978, n°21, France.

GIROUD, Michel, *Fluxus, un état d'esprit ludique*, dans *Art Présence* n°14, Avril-juin 1995, Paris, pp. 26-33

HIGGINS (Dick), *Some Thoughts on the Context of Fluxus*, dans *Flash Art*, n° 84-85, Octobre-Novembre 1978, pp. 34-35

LUSHETICH (Natasha), *Ludus Populi : The Practice of Nonsense*, dans le *Theatre Journal*, Vol. 63 n°1, Baltimore, John Hopkins University Press, Mars 2011, pp. 23-41

MARTIN, Henry, *The Zetetics of Zealous Zambians*, dans *Artnews*, septembre 1985

WILLIAMS (Emmet), *Happy Birthday Everybody*, dans le magazine *Art & Design* n°28, *Fluxus Today and Yesterday*, Londres, VCH Publishers, 1993

Films :

FLUXUS, *Fluxfilm Anthology*, films réalisés entre 1962 et 1970, Paris, RE:VOIR

MEKAS (Jonas), *Fluxfriends* (vidéo), Paris, RE :Voir, 2002

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

George Brecht

Généralités :

BRECHT (George), ROBINSON (Julia), *Events, A Heterospective*, Walter König, Cologne, 2006

BRECHT (George), *V TRE*, Metuchen, George Brecht, 1963

BRECHT (George), MACIUNAS (George), *cc V TRE*, n° 1 à 9, New York, Fluxus, 1964-1976

BRECHT (George), *L'imagerie du hasard*, 1953, Dijon, Les presses du réel, coll. L'Écart absolu, 2002

BRECHT (George), *Notebooks I-VII* (écrits entre Juin 1958 et Septembre 1962), Cologne, Walter König Verlag, de 1991 à 2005

BRECHT (George), *Vicious Circles and Infinity : A Panoply of Paradoxes* (1ère édition 1975), Middlesex, Penguin Books, 1978

BRECHT (George), *Auto-Biographie. Eine Auswahl von Siebenundzwanzig Traumen mit fünf Zeichnungen von Andre Thomkins*, Cologne, Verlag Galerie der Spiegel, 1973

BRECHT (George), *Water Yam* (1ère édition 1962), Hambourg, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1986

BRECHT (George), KAPROW (allan), WATTS (Robert), *Projet en Dimensions multiples* (écrit en 1958), traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, coll. l'Écart absolu, 2002

MARTIN (Henry), *Conversazione con, A Conversation With George Brecht*, Bologne, Exit, 1979

OUZOUNIAN (Gascia), *The Uncertainty of Experience: On George Brecht's Event Scores*, publié dans le journal of Visual Culture, 2011, disponible sur

<https://www.academia.edu/7166657/The_Uncertainty_of_Experience_On_George_Brechts_Event_Scores?auto=download>

SENG TS'AN, FILLOU (Robert) trad., BRECHT (George) trad., FABRI (Albrecht) trad., SAITO (Takako) ill., *Hsin hsin ming* (1980), Bruxelles, Editions Lebeer Hossmann, 1984

Catalogues d'exposition :

BRECHT (George), *George Brecht : dall'8 al 30 aprile 1969 alla Galleria Schwarz*, Milan, Galerie Schwarz, 1969

BRECHT (George), *George Brecht : works 1957-1973*, Onnasch Galerie, New York, November 1973

BRECHT (George), *Works from 1959-73*, Londres, Gagosian Gallery, 2004, p.46

BRECHT (George), *The book of the Tumbler on Fire / Selected Works from Volume 1*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1969

LEBEER (Irmeline), BRECHT (George), *Les Silences de George Brecht : à peine troués par Irmeline Lebeer*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986

MARTIN (Henry), *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978

MARTIN (Henry), *Concerning Georges Brecht's Void*, Verone, Archive Francesco Conz, 2000

Articles de journaux :

LEBEER (Irmeline), *Interview de George Brecht*, dans *Chroniques de l'art vivant* n°39, mai 1973

LUSSAC (Olivier), *Fluxus et propagande politique : des buts sociaux, non esthétiques*, dans *Actuel Marx*, février 2002, n° 32, p. 169-183, disponible sur <www.cairn.info/revue-actuel-marx-2002-2-page-169.htm>

JOHNSTON (Jill), *George Brecht, The philosopher of Fluxus*, dans *Art in america*, 4, avril 2006

VAN DER MARCK (Jan), *George Brecht: An Art of Multiple Implications*, in *Art in America*, juillet-août 1974

Vidéos etc. :

BRECHT (George), *Drip Music*, différentes réalisations :

- 20 et 21 février 2009 lors des *Fluxconcerts* dans la salle de spectacle *Triskelion Arts* à New York : <https://www.youtube.com/watch?v=cN_B5YnN5VU>

- Par Bengt Af Klintberg : <https://www.youtube.com/watch?v=25HW1AL_CoQ>

- Par *natejp777*, dirigée par Rina Matsuo : <<https://www.youtube.com/watch?v=Zrwy1BKVsqA>>, <https://www.youtube.com/watch?v=Rr_3M0JU0dY> et <<https://www.youtube.com/watch?v=00IPQqppoZW>>
- Par *drm4109* : <<https://www.youtube.com/watch?v=87FCaVR-MVI>>
- Par Hannah Harrison dans le cadre d'un travail à la Queen's University of Belfast, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=WNAUv0RK80o>>
- Par *Little Whirlpools*, disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=HmrO8TxauzM>>

John Cage

- CAGE (John), *Journal: comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)*, 1967, Paris, Nadeau, 1983
- CAGE (John), *Une année dès lundi : Conférences et écrits*, Textuel, 2006
- CAGE (John), *Composition in Retrospect*, Boston, Exact Change, 1993
- CAGE (John), *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002
- KASPER (Ulrike), *Écrire sur l'eau : l'esthétique de John Cage*, Paris, Hermann, 2005
- SALADIN (Matthieu) dir., *Qui est John Cage ?*, Revue Tacet, Mulhouse, éditions Météo, 2011
- THOREAU (Henry David), *De la marche*, 1862, Paris, Mille et une nuits, 2003

Robert Filliou:

Généralités :

- BRET (Cyrille), *Robert Filliou et sa recherche – Les enjeux plasticognitifs de La recherche sur l'origine*, Dijon, Presses du réel, 2010
- DONGUY (Jacques), GAUDREAU (Chantal), MARTEL (Richard), *Robert Filliou : l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, Éditions Inter, 2003
- FILLIOU (Robert), BRECHT (George), *Games at the Cedilla or the cedilla takes off*, Ultramarine Pub, New York, 1967
- FILLIOU (Robert), *Théâtre incomplet (AaRevue 1969 – 1987)*, Paris, Small noise, 1999
- FILLIOU (Robert), *Ample Food for Stupid Thought*, Something Else Press, New

York/Cologne/Paris, 1966

FILLIOU (Robert), *Enseigner et apprendre, arts vivants*, 1ère édition: 1970, Paris - Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 2000

FILLIOU (Robert), *Toi par lui et moi*, Robert Filliou, L. Hausmann, 1998

FILLIOU (Robert), *Mister Blue from day to day*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1983

FILLIOU (Robert), *Longs poèmes courts à terminer chez soi*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1984

FILLIOU (Robert), *Der 1.000.010. Geburtstag der Kunst, 17. Januar 1973*, Aix-la-Chapelle, Neue Galerie der Stadt Aachen, 1973

FILLIOU (Robert), documentation rassemblée par Vicky Rémy, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, Collection Vicky Rémy

GIROUD (Michel), *Fourrier, Filliou, fou rire nomade*, (article dans «sans titre n° 1 : Le dossier Filliou»), édition www.labibliothequefantastique.net

GIROUD (Michel), *Paris, laboratoire des avant-gardes*, Les Presses du Réel, coll. l'Écart absolu, 2008

JOUVAL (Sylvie), *Robert Filliou, génie sans talent*, Lille, Musée D'art Moderne Lille Métropole, 2003

JOUVAL (Sylvie), *Robert Filliou : Éditions et multiples*, Dijon, Les presses du réel, coll. l'Écart absolu, 2003

REGENWETTER (Edwige), *Robert Filliou : le siège des idées : analyse logique*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1977

TILLMAN (Pierre), *Robert Filliou. Nationalité poète*, Dijon, Les presses du réel, 2007

Catalogues d'exposition :

AMMAN (Jean-christophe), KUNSTMUSEUM LUZERN, *Spiralen & Progressionen*, Lucerne, Kunstmuseum, 1975

FILLIOU (Robert), *La fondation Poïpoï présente : Hommage aux Dogons et aux Rimbauds*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978

FILLIOU (Robert), catalogue *Research at the Stedelijk*, Amsterdam, Stedelijk, 1971

FILLIOU (Robert), Catalogue *Robert Filliou*, Hannovre, Sprengel-Museum, 1984

IANONE (Dorothy), FILLIOU (Robert), *Robert Filliou : Objekte und Multiples*, Cologne, Galerie und Edition Hundertmark, 1993

RECHT (Roland), PARSY (Paul Hervé), *Robert Filliou*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991

Henry Flynt

FLYNT (Henry), *Blueprint for a Higher Civilization*, Milan, Multipla, 1975

FLYNT (Henry), *Philosophy*, de nombreux textes sur <http://www.henryflynt.org/>.

FLYNT (Henry), *Mutations of the Vanguard : Pre-Fluxus, During Fluxus, Late Fluxus*, dans

BONITO OLIVA (Achille) *Ubi Fluxus, ibi motus 1990-1962*, Milan, Mazotta, 1990

FLYNT (Henry), *Action Against Cultural Imperialism*, PICKET STOCKHAUSEN CONCERT,

prospectus autoédité, 8 septembre 1964, disponible sur

<<http://id3419.securedata.net/artnotart/fluxus/hflynt-actionagainst.html>>

Exposition Henry Flynt: Activities 1959– Au Zentrum für Kunst und Medien à Karlsruhe

Maciunas

CLAVEZ (Bertrand), *George Maciunas, une révolution furtive*, Dijon, Les presses du réel, coll.

l'Écart absolu, 2009

HENDRICKS (Jon), SCMIDT-BURKHARDT (Astrit), *Maciunas's Learning Machines : from art history to a chronology of Fluxus*, Detroit, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2003

KELLEIN (Thomas), *The dream of Fluxus : George Maciunas, an artist's biography*, New York,

Thames & Hudson, 2007

MACIUNAS (George), *Manifeste*, 1963, traduit dans FEUILLIE (Nicolas), *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, coll. l'Écart absolu, 2002, pp. 93-94

MACIUNAS (George), *Schéma Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-Garde Movements)*, New York, éditions Fluxus, 1965

MACIUNAS (George), *Learning Machine*, New York, éditions Fluxus, 1969

MEKAS (Jonas), *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (vidéo), Paris,

Lightcone, 1994

WILLIAMS (Emmet), NOEL (Ann), *Mr. Fluxus : a collective portrait of George Maciunas, 1931-1978*, New York, Thames and Hudson, 1998

Higgins et intermédia

FRANK (Peter), *Something Else press / an annotated bibliography by Peter Frank*, Kingston, McPherson & company, 1983

FRIEDMAN (Ken), *Intermedia: four histories, three directions, two futures*, dans BREDER (Hans) et BUSSE (Klaus-Peter), dir., *Intermedia: Enacting the Liminal*, Dortmund, University of Dortmund Press, 2005

HIGGINS (Dick), *Postface : Un journal critique de l'avant-garde*, Dijon, Les presse du réel, coll. l'Écart absolu, 2006

HIGGINS (Dick), *Jefferson's Birthday/Postface*, New York, Something Else Press, 1964

HIGGINS (Dick), *Intermedia*, publié dans The Something Else Press Newsletter vol..1 n°1, février 1966, traduit dans FEUILLIE (Nicolas) dir., *Fluxus Dixit*, Une anthologie vol.1, Dijon, les presses du réel, coll. l'Écart absolu, 2002

MARTEL (Richard), *Dick Higgins, 1938-1998 : intermédia*, Québec, Éditions Intervention, 1999

MOREN (Lisa) dir., *inter, The Dick Higgins Collection at UMBC*, Baltimore, Albin O. Kuhn Library & Galery, University of Maryland, 2003, disponible sur <http://userpages.umbc.edu/~lmoren/pdf/intermediaCatalog.pdf>

Autres artistes et histoire de l'art

Généralités :

ARP (Hans Jean), *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966

ARTAUD (Antonin), *Le théâtre et son double* (1ère édition 1938), Paris, Gallimard, 1964

ASCOTT (Roy), *Télénoïa*, 1992, disponible sur <https://vimeo.com/46171055>

AVERT (Erik), *Jonxion, Workshop de Michel Giroud à la Haute École des Arts du Rhin*, autoproduit, 2012, des extraits sont disponibles sur <https://www.youtube.com/watch?v=DiE-vcj1-ZY>

BALL (Hugo), *Flight out of time* (1ère édition 1921), Berkeley, University of California Press, 1996

BALL (Hugo), *La fuite hors du temps* (1ère édition 1921), trad. Sabine Wolf, Monaco, ed. Du Rocher, 1993

BALL (Hugo), *Das Psychologietheater*, dans *Phoebus*, mai/juin 1914, texte disponible sur le site <<http://www.textlog.de/39021.html>>

BALL (Hugo), *Premier manifeste Dada*, lu lors de la soirée du 14 juillet 1916 au cabaret voltaire, dans BALL (Hugo), *Dada à Zurich – Le mot et l'image (1915-1916)*, trad. Sabine Wolf, Dijon, Les presses du réel, coll. l'Écart absolu, 2006

CÔME (Tony), *Vers un collège expérimental, Black Mountain, 1933 – 1957*, article du magazine en ligne *Strabic*. Disponible sur <<http://strabic.fr/Black-Mountain-College>>

DAUMAL (René), *Le Mont Analogue* (1ère édition 1936), Paris, Gallimard, 2001

DÉCIMO (Marc), *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Dijon, Les Presses du réel, 2002

DUCHAMP (Marcel), *Duchamp du signe*, 1ère édition 1975, Paris, Flammarion, 1994

GIROUD (Michel), *Le Musée des Muses Amusées (MMAM) Imperium Asinum Magnificum (IAM) selon la Poésie Totalement Totale (PTT)*, Dijon, Les presses du réel, coll. l'Écart absolu, 2014

HÖCHDORFER (Achim), ed., *Claes Oldenburg: The Sixties*, New York, Prestel, 2012

HUELSENBECK (Richard), *En Avant Dada, l'histoire du dadaïsme*, Dijon, Les presses du Réel, coll. l'Écart absolu 2005

HUNTER (Sam), *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine : Exposition 16 janvier - 15 février 1959 organisée par the Museum of Modern Art*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1959

JANIS (Harriet), JANIS (Sydney), *Marcel Duchamps : Anti-artist*, dans *View magazine*, 21 mars 1945

LISTA (Giovanni), *Dada : Libertin & libertaire*, Paris, L'insolite, 2005

MOTHERWELL (Robert), *Dada Painters and Poets*, Harvard, Harvard University Press, 1951

RANDOM (Michel), *Le Grand Jeu*, 2 volumes, Paris, Denoël, 1970

TZARA Tristan, *Manifeste sur l'amer faible et l'amour amer*, Paris, Flammarion, 1975

WAGNER (Richard), *L'œuvre d'art de l'avenir* (1ère édition : 1849), Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1982

Dvd, liens Internet:

Site web de l'association APO33: <<http://apo33.org/index.php/fr/>>

Science dure

DESCARTES (René), *Les Principes de la philosophie*, écrit en 1644, Traduction française de l'abbé Picot, 1647, disponible sur <http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Principes_I.pdf>

JEANS (Sir James), *L'évolution des sciences physiques*, 1947, Paris, Payot 1950

HEISENBERG (Werner), *La nature dans la physique contemporaine*, 1955, Paris, Gallimard, 1967

REICHENBACH (Hans), *L'avènement de la philosophie scientifique*, Paris Flammarion, 1955

KUHN (T.S.), *La structures des révolutions scientifiques* (1ère édition 1962), Paris, Flammarion, 2008

EKELAND (Ivar), *Le chaos* (1ère édition 1995), Paris, éditions Le Pommier, 2006

HAWKING (Stephen), *Une brève histoire du temps* (1ère édition 1988), Paris, Flammarion, 1999

HAWKING (Stephen), *The Universe in a Nutshell*, New York, Bantam, 2001

KOJEVE (Alexandre), *L'Idée du déterminisme dans la physique classique et dans la physique moderne*, 1932, Paris, LGF, 1990

PRIGOGINE (Ilya), STENGERS (Isabelle), *Entre le Temps et l'éternité* (1ère édition 1988), Paris, Flammarion, 2009

RAND CORPORATION, *A Million Random Digits With 100,000 Normal Deviates*, Glencoe, The free press 1955

REEVES (Hubert), *Patience dans l'azur, L'évolution cosmique*, Paris, Le Seuil, 1981

REEVES (Hubert), *L'heure de s'enivrer, L'univers a-t-il un sens ?*, Paris, Le Seuil, 1986

SUSSKIND (Léonard), *Le paysage cosmique* (2006), Paris, Gallimard, 2008

Transdisciplinarités

Ouvrages :

AUDOUZE (Jean), CAZENAVE (Michel), *L'homme dans ses univers*, Paris, Albin Michel, 2000

BERGER (René), *L'origine du futur*, Monaco, Editions du Rocher, 1996

BERGER (René), *Du transdisciplinaire à la réalité virtuelle*, dans CAZENAVE (Michel),

NICOLESCU (Basarab), dir., *L'homme, la Science et la Nature*, Aix-en-pce, Le Mail, 1994

CAZENAVE (Michel), NICOLESCU (Basarab), *L'homme, la science, et la nature*, Aix-en pce, Le mail, 1994

FAGONE (Vittorio), dir., *L'art Vidéo 1980 – 1999, Vingt ans du VideoArt Festival Locarno, Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzota, 1999

LUPASCO (Stéphane), *Du devenir logique et de l'affectivité*, 1935, Paris, Vrin, 1973

LUPASCO (Stéphane), *L'énergie et la matière psychique*, Julliard, Paris, 1974

MAGNIN (Thierry), *Le scientifique et le théologien en quête d'Origine, L'expérience de l'incomplétude*, Paris, 2015, Desclée de Brouwer

MELHUIISH (George), *The paradoxical nature of reality*, Bristol, St Vincent's Press, 1973

MORIN (Edgar), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 1980

NICOLESCU (Basarab), *Qu'est-ce que la réalité?: Réflexion autour de l'œuvre de Stéphane Lupasco*, Montréal, Liber, 2009

NICOLESCU (Basarab), *Théorèmes poétiques*, Monaco, Le Rocher, 1994

NICOLESCU (Basarab), *Nous, la particule et le monde*, Monaco, Le Rocher, 2002

NICOLESCU (Basarab), *La transdisciplinarité*, manifeste, Monaco, Le Rocher, 1996

NICOLESCU (Basarab), *La science, le sens et l'évolution : Essai sur Jakob Boehme*, Paris, Éditions DU FÉLIN, 1988

NICOLESCU (Basarab), *Interférences : Stéphane Lupasco, André Breton, Salvador Dali, Georges Mathieu, Eugène Ionesco*, conférence donnée lors du colloque international *À la confluence de deux cultures – Lupasco aujourd'hui*, mercredi 24 mars 2010, Unesco, Paris, retranscription disponible sur <http://levurelitteraire.com/archives/1_nicolecu.htm>

NICOLESCU (Basarab), BADESCU (Horia), *Stéphane Lupasco : l'homme et l'oeuvre*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999

NICOLESCU (Basarab), dir., Congrès international *QUELLE UNIVERSITÉ POUR DEMAIN ? VERS UNE ÉVOLUTION TRANSDISCIPLINAIRE DE L'UNIVERSITÉ*, Locarno, Suisse, 30 avril - 2 mai 1997

RAINE (Kathleen), *Le monde vivant de l'imagination*, Monaco, Éditions du Rocher, 1998

Liens Internet et vidéos :

CIRET, site internet du Ciret, <<http://ciret-transdisciplinarity.org/index.php>>

TROCME-FABRE (Hélène), NICOLESCU (Basarab), *Né pour découvrir les lois de la vie*, dans TROCME-FABRE (Hélène), *Né pour apprendre*, La Rochelle et Fontenay/Saint-Cloud, coproduction IUT de La Rochelle et ENS, 1992, vidéo disponible sur <http://www.canal-u.tv/video/cerimes/ne_pour_reconnaitre_les_lois_de_la_vie_avec_basarab_nicolescu.12823>

NICOLESCU (Basarab), *Sciences, arts et imaginaire*, Paris, conférence données au palais de la découverte, 30 mars 2010, disponible sur <<http://jacqueshonvault.com/audio1.php>>

Théologie

Bouddhisme :

DESHIMARU (Taisen), *Zen et Vie quotidienne : La pratique de la concentration* (1ère édition 1978), Paris, Albin Michel, 1985

LAO-TSEU, *Tao-Tö-king* (écrit en 600 av. JC), Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1967

ROBINET (Isabelle), *Comprendre le Tao* (1ère édition 1996), Paris, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 2002,

SIDDHÄRTA (Gautama), *Lankavatara Sutra*, Traduction en anglais de SUZUKI (Daisetz T.) , sur <http://lirs.ru/do/lanka_eng/lanka-nondiaccritical.htm>

SUZUKI (Daisetz, Teitaro), *Essais sur le bouddhisme Zen - Séries I, II, III*, 1927-1934, Paris, Albin Michel, 2003

SUZUKI (Daisetz, Teitaro), *Introduction au bouddhisme zen*, préface de C.G. Jung, Paris, Buchet-Chastel, 1978

VIVENZA (Jean-Marc), *Tout est Conscience : une voie d'éveil bouddhiste*, Paris, Albin Michel, 2010

VIVENZA (Jean-Marc), *Nâgârjuna et la doctrine de la vacuité*, 1ère édition 2001, Paris, Albin Michel, 2009

WATTS (Alan), *L'esprit du Zen* (1ère édition 1936), Paris, Seuil, 2005

ZHUANGZI, *Œuvre complète*, Paris, Gallimard, 1969

Films :

FOX (Jennifer), *Ma Réincarnation*, New York, Zohe Film Productions, 2011

Mystiques européens :

DE CUES (Nicolas), *La Sagesse selon l'Idiot* (1ère édition : *Idiota de sapientia*, 1450), Paris, Hermann, 2009

FONTANA (Giovanni), *Esprit nomade, hérétique parmi les hérétiques, philosophe et poète... Giordano Bruno*, dans *Inter : Art Actuel*, n° 97, 2007, p. 30

DE CUES (Nicolas), *De la docte ignorance*, Paris, éd. de la Maisnie, P.U.F., 1930, disponible sur <http://jm.nicolle.cusa.pagesperso-orange.fr/publi-docti/page_docti.htm>

WATTS (Alan), *Les deux mains de Dieu, les mythes de polarité*, 1963, Aix-en-Provence, Le Mail, 1989

Alchimie

AMADOU (Robert), *L'Occultisme, esquisse d'un monde vivant*, Paris, Julliard, 1950

CARO (Roger), *Tout le Grand-Oeuvre photographié et commenté*, Saint-Laurent-Le-Minier, 2013

FLAMEL (Nicolas), *Oeuvres*, Paris, Le courrier du livre, 1989

HUTIN (Serge), *L'Alchimie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005

JUNG (Carl Gustav), *Essais sur la symbolique de l'esprit* (1^{ère} édition 1948), Paris, Albin Michel, 1991

METTRA (Claude), GAIGNEBET (Claude), *Nicolas FLAMEL (1330-1417) et Le Livre des figures hiéroglyphiques*, diffusé le 13 sept. 1990 sur France Culture, disponible sur
<<http://www.ina.fr/audio/00517567>>

ROOB (Alexander), *Alchimie & mystique* (1^{ère} édition 1997), Cologne, Taschen, 2006

Philosophie

- CASSIRER (Ernst), *La Philosophie des formes symboliques* (1923-1929), 3 tomes, Paris, Éditions de Minuit, 1972
- DE LAËRTE, DE LAËRCE (Diogène), *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, L.G.F., 1999
- DERRIDA (Jacques), *la différance*, dans DERRIDA (Jacques), *Marges de la philosophie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972
- HERACLITE D'EPHÈSE, *Fragments*, PUF, Paris, 1986
- JAMES (William), *Essais d'empirisme radical* (1ère édition 1912), Marseille, Agone, 2005
- JAMES (William), *Philosophie de l'expérience : Un univers pluraliste* (1909), Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 2007
- MARCEL (Gabriel), *Essai de Philosophie concrète* (1ère édition 1940), Paris, Gallimard, 1967
- MORIN (Edgar) – dir., *Communications N°18 : L'événement*, Paris, Seuil, 1972

Sociologie et psychologie

- CAILLOIS (Roger), *Le Mythe et l'homme*, 1ère édition 1938, Paris, Gallimard, 1972
- CLOUSCARD (Michel) *Néo-fascisme et idéologie du désir* (1ère édition 1973), Paris, Delga, 2008
- DETHY (Michel), *Introduction à la psychanalyse de Lacan*, Lyon, Chroniques Sociales, 2003
- FREUD (Sigmund), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, 1904, Paris, Payot, 2004
- FREUD (Sigmund), *Totem et Tabou* (1ère édition 1901), Paris, Gallimard, 1925
- FREUD (Sigmund), *Cinq Leçons sur la psychanalyse* (1ère édition 1910), Paris, Petite bibliothèque Payot, 1988
- FREUD (Sigmund), *Totem et Tabou* (1ère édition 1912), Paris, Payot, 2001
- LÉVY (Pierre), *Qu'est-ce que le Virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1995
- LYOTARD (Jean-François), *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979
- LYOTARD (Jean-François), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilé, 1986
- MAC LUHAN (Marshall), *Pour comprendre les médias*, 1ère édition 1964, Seuil, coll. Points, 1968
- MAC LUHAN (Marshall), *Verbi-Voco-Visual Explorations*, New York, Something Else Press, 1967
- MARCUSE (Herbert), *Eros et Civilisation*, 1ère édition 1955, Paris, éditions de Minuit, 1970

ROSZAK (Théodore), *The Making of a Counter Culture*, Oakland, University of California, 1969
SAINT-JEAN PAULIN (Christiane), *La contre-culture*, Paris, Autrement, 1997
MARIN (Louis), *Utopiques : Jeux d'espace*, Paris, Les éditions de Minuit, Coll. « Critiques », 1973
HALL (Edward T.), *La dimension cachée* (1ère édition 1966), Paris, Points Seuil, 1978

Théorie du jeu

BROHM (Jean-Marie), PERELMAN (Marc), *Le football, une peste émotionnelle : La barbarie des stades*, Paris, Gallimard, 2006
CAILLOIS (Roger), *Les jeux et les hommes* (1ère édition 1958), Paris, Gallimard, 1991
HUIZINGA (Johan), *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu* (1ère édition 1938), Paris, Gallimard, 1988
WINNICOTT (Donald W.), *Jeu et réalité : l'espace potentiel* (1ère édition 1971), Paris, Gallimard, 1975

Esthétique et philosophie de la perception

ARNHEIM (Rudolf), *La pensée visuelle* (1ère édition 1954-74), Paris, Flammarion, 1997
BONITO-OLIVA (Achille), « La Trans-avanguardia: Il manifesto della transavanguardia », dans *Flash Art* n°92-93, 1979, aujourd'hui disponible sur <<http://www.flashartonline.it/article/la-trans-avanguardia/>>
CHENG (François), *Vide et plein, Le langage pictural chinois* (1ère édition 1979), Paris, Seuil, 1991
CAUQUELIN (Anne), *À l'angle des mondes possibles*, Paris, PUF, 2010
DEWEY (John), *L'art comme expérience* (1ère édition 1934), Paris, Gallimard, 2010
FOCILLON (Henri), *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943. 7^e édition, 1981, disponible sur :
<http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Vie_des_formes/Focillon_Vie_des_formes.pdf>
HARRISON (Robert), *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992

JENKINS (Henry), *Transmedia Storytelling 101*, résumé des thèses développées sur le transmédia, disponible sur <http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>, 2007, traduite sur <http://etude.fanfiction.free.fr/jenkins_storytelling.php>

KRAUSS (Rosalind), *L'originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, (1ère édition 1985), Paris, Macula, 1993

KUBLER (George), *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1962

MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

MILLET (Catherine), *L'art contemporain : Histoire et géographie* (1ère édition 1997), Paris, Flammarion, 2006

SERS (Philippe), *Notes sur la modernité, Réflexion sur les tendances et les mouvements de la création au xx^e siècle*, dans CURNIER (Jean-Paul), LE BOT (Marc), MESCHONNIC (Henri),

SERS (Philippe), *Le dialogue avec l'oeuvre : art et critique*, Bruxelles, Lettre volée, 2003

SLOTTERDIJK (Peter), *Globes, Spheres II* (1ère édition 1999), Éditions Maren Sell, 2010

SONNTAG (Susan), *Sur la Photographie* (1ère édition 1973), Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000

VON EHRENFELS (Christian), *sur les qualités de forme*, traduction de Jean-Maurice Monnoyer, sur <<http://semahp.blogspot.fr/2013/05/christian-von-ehrenfels-surles-qualites.html>>

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement et chaleureusement mon maître de thèse Olivier Lussac, dont les conseils, les recommandations et les corrections ont été toujours justes et qui n'a jamais compté ses heures et ses efforts pour m'aider à faire éclore ce travail.

À toute l'équipe de l'université de Lorraine, et plus particulièrement pour l'école doctorale Fernand-Braudel et sa directrice, Françoise Lartillot. Un remerciement particulier à Aude Meziani dont l'aide administrative a été énorme.

Je souhaiterais aussi remercier mes amis bibliothécaires, Marie Verry et Fabien Velasquez, du Frac Franche-Comté et de l'espace Gantner à Bourogne pour leur soutien, ainsi que les aides et les prêts illimités qu'ils m'ont accordé.

Merci encore à Aurélie Magar, bibliothécaire à l'École Européenne Supérieure de l'Image d'Angoulême, pour ses conseils de lecture, son aide et son accueil.

L'équipe du Musée d'Art Moderne de la ville de Saint-Étienne, et plus particulièrement le responsable de la bibliothèque, Christian Gay, pour m'avoir ouvert sans retenue leurs collections.

Un grand merci à Yvan Étienne pour m'avoir permis d'enclencher ce travail et m'avoir conseillé la plupart des lectures qui ont été le point de départ de ces recherches.

Michel Giroud, pour sa participation à mon film documentaire et pour m'avoir montré qu'il y a mille voix / 1000 voies et qu'il faut savoir trouver la sienne.

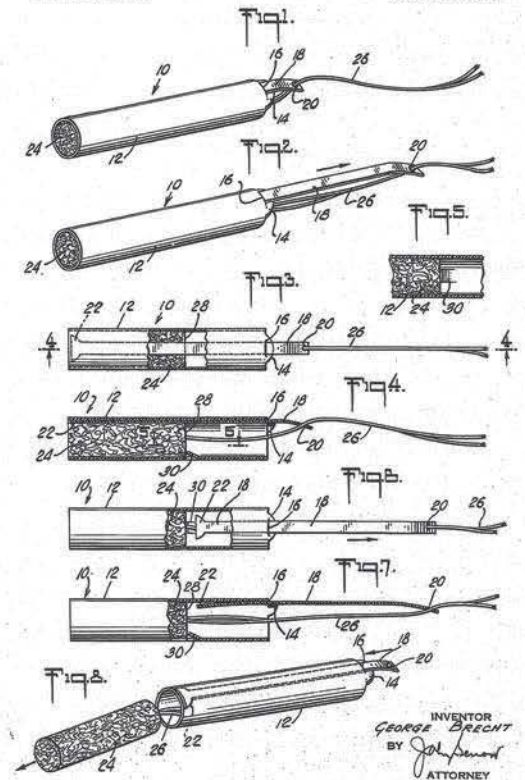
Un grand merci à Samia El-Hadj.

Mention spéciale à tous les copains du Créadoc, Master d'écriture documentaire à Angoulême, pour leur soutien, ainsi qu'à Camille Raffier.

Merci à Audrey Houdart, Hugo Philippon et Mathilde Simon pour leurs conseils documentaires.

Le travail de thèse « George Brecht, figure du chercheur transdisciplinaire » est mis à disposition sous licence Creative Commons. Attribution de cette licence à Avert Erik et pour un partage sans modifications

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



George Brecht, figure du chercheur transdisciplinaire

George Brecht, Figure in the search for Transdisciplinarity

Mots-clés: Fluxus George Brecht Transdisciplinarité

Résumé du travail : Nous nous sommes questionnés dans cette thèse sur les apports des paradigmes scientifiques, spirituels et philosophiques dans la pensée et les œuvres de George Brecht. À travers la synthèse de ceux-ci, nous avons tenté de voir ses travaux comme des outils à faire l'expérience de la connaissance, à l'intégrer d'une façon non mentale. Nous avons souhaité redéfinir le statut de l'artiste, et voir dans son œuvre les prémisses d'une conception nouvelle de l'art en tant que recherche transdisciplinaire concrétisée en objets artistiques