

Inter
Art actuel



George Brecht Vers une logique de la relation

Cyrille Bret

Numéro 101, hiver 2008–2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45490ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bret, C. (2008). George Brecht : vers une logique de la relation. *Inter*, (101), 30–32.

George Brecht : vers une logique de la relation

PAR CYRILLE BRET

Le terme de relation envisagé dans le champ de l'art a joui d'une certaine attention entre le milieu des années quatre-vingt-dix et le début des années deux mille, comme l'a prouvé l'accueil réservé à la publication en 2001 de *L'esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud. Ce dernier est demeuré depuis son principal promoteur mais, à y regarder de près, la question de la relation n'a donné lieu qu'à des théories vaguement sociologisantes, et en ce qui concerne l'ouvrage mentionné, sans être totalement exempt de faiblesses tant analytiques qu'argumentatives, l'auteur ne spécifie qu'avec difficulté son sujet des pratiques plus anciennes et déjà largement commentées, comme les travaux dont les dimensions active et participative furent le noyau depuis la fin des années cinquante (happenings, etc.).

Or, l'objet de cet article est tout autre. En effet, ce que l'on appelle communément une relation désigne avant toute chose un processus cognitif, ce qui implique, dans le cas où l'on souhaiterait se questionner sur les enjeux relationnels de telle ou telle installation, pièce, performance *ad lib.*, de problématiser ses conditions de fonctionnement logique, sémiotique et pragmatique. En effet, au nombre des acceptions sémantiques du terme *relation*, dont l'origine vient du latin *relatio*, figure, outre le fait de relater, de rapporter quelque chose, le rapport entre deux (ou plusieurs) choses, entendu au sens logique d'une dépendance entre deux (ou plusieurs) termes, de telle sorte que toute modification de l'un entraîne nécessairement celle de l'autre (des autres). Partant de cette focalisation logique, il m'a également semblé que ces enjeux existaient exemplairement dans le travail de l'artiste George Brecht, pilier de la nébuleuse Fluxus et initiateur de l'*event*, devenu au cours des années soixante la forme générique de livraison publique des activités Fluxus.



> George Brecht, *Water Yam*, 1963.

George Brecht a élaboré entre la fin des années cinquante et le milieu des années soixante toute une série de partitions d'*events* (des *event-scores*) qui ont été regroupées dans le *Water Yam*. Cette édition sous la forme d'une boîte contient entre 69 et 102 partitions, qui sont autant de cartes (blanches, le plus souvent) de petites dimensions, et a été rééditée à maintes reprises depuis 1963. Ces cartes sont des supports de partitions qui ont toutes en commun de recourir principalement au langage verbal, auquel s'ajoute un signe notational en forme de point noir, placé à l'initiale des propositions verbales. Ce point noir n'a en aucun cas de fonction syntaxique, puisqu'il ne s'agit pas (graphiquement) du point signifiant la suspension de la phrase et qu'il n'est pas postposé à celle-ci. Il est d'ailleurs plus gros, de la même taille que les lettres minuscules. Ce point constitue l'héritage direct de John Cage, dont George Brecht, ainsi que la plupart des membres new-yorkais de Fluxus, a suivi les classes d'été à la New School for Social Research entre 1957 et 1959¹. John Cage, à qui la musique occidentale doit d'avoir pris comme élément fondamental du langage musical l'événement sonore, plutôt que la trop restrictive note, éliminant entre autres l'opposition à la fois théorique et pratique entre son et bruit, notait à l'aide de points noirs de différentes tailles les événements sonores constitutifs de ses partitions. Dans le cadre de l'*event*

- raining
- pissing

THREE CHAIR EVENTS

- Sitting on a black chair Occurrence.
- Yellow chair. (Occurrence.)
- On (or near) a white chair. Occurrence.

TABLE

- on a white table
glasses, a puzzle
and
(having to do with smoking)

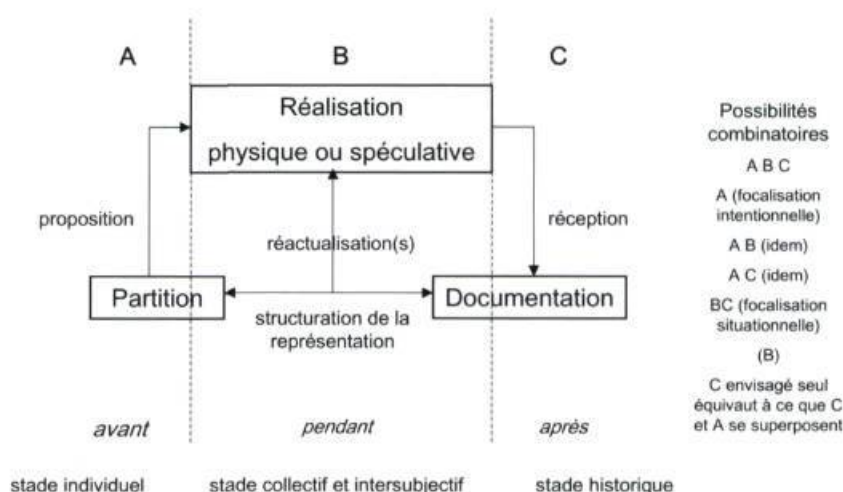
EGG

- at least one egg

brechtien, ce point signale littéralement le basculement de la proposition du domaine linguistique vers sa réalisation physique ou spéculative, exemplifiant du même coup sa fonction pragmatique. Mais la particularité de l'*event* en tant que proposition esthétique tient à son organisation sémiotique. En effet, il s'agit principalement d'un dispositif tripartite reposant sur une relation d'intrication entre ses trois composantes, à savoir la partition, la réalisation et la documentation, que l'on peut envisager également du point de vue communicationnel avec la proposition, la performance et la réception. J'ai essayé dans le schéma qui suit de modéliser le fonctionnement de cette relation tripartite.

Voilà donc le premier type de relations inhérent à l'*event* brechtien, que je propose de nommer son « système de relations horizontales ». Je m'empresse de préciser que ce type de relations entre les trois stades de l'*event* est devenu le paradigme théorique et pratique dominant dans le champ de l'art action, et ce, dès la décennie suivante (1970), avec des degrés d'interdépendance parfois moindres ou plus poussés en fonction des enjeux esthétiques.

Mais il existe également dans l'*event* un certain nombre de traits formels récurrents qui sont les indices d'un deuxième type de relations que je propose de nommer son « système de relations verticales ». Il nous faut pour cela entrer dans la construction même des partitions d'*events*. Pour aller vite, j'ai dénombré au cours de mes recherches cinq caractéristiques stylistiques dans la manière dont Brecht écrit ses partitions. Premièrement, il y a l'aspect pragmatique, auquel participent le fameux point noir dont j'ai parlé plus haut mais également la typographie de type « bâton », dont l'isomorphie des épaisseurs de gras décuple l'impact rétinien, et la carte (de visite ou à jouer), qui ressort d'une forme de mise en activité des énoncés qu'elle comporte, ou enfin la boîte, objet résolument inscrit dans un usage. Deuxièmement, les partitions de Brecht se présentent comme un antisubjectivisme grammatical en recourant souvent à la voix passive, à l'ellipse du sujet (les pronoms personnels ne sont pas employés) ou éventuellement à un syntagme impersonnel (un type), comme *first performer* (premier performeur). Troisièmement, les énoncés de ses partitions mettent en place une temporalité illimitée pour une action définie. En effet, Brecht utilise très fréquemment le gérondif, dont je rappelle qu'il désigne un nom formé sur une base verbale et qu'il vient du latin *gerere* : « accomplir, exécuter, faire ». Alors que l'infinitif *abstractise* le procès² narré, le gérondif place la durée au cœur du procès, mais une durée



Dispositif de l'*event* brechtien

sans limites apparentes, comme si le procès était envisagé sous l'angle de l'absence de bornes en amont et en aval de l'action qu'il désigne. C'est dès lors moins l'action que l'activité³ qui prime, c'est-à-dire l'action prise dans sa durée. L'usage du gérondif permet à Brecht de faire de ses partitions des énoncés minimaux pour une signification maximale⁴ (je me permets ici de paraphraser l'une de ses célèbres formules). Quatrièmement, les substantifs dominent (gérondifs, noms) en termes de classes grammaticales. Et cinquièmement, l'ordre des mots et particulièrement la place accordée au prédicat démontrent une focalisation sur l'aspect causal des événements. Ces cinq caractéristiques pourraient demeurer strictement stylistiques si nous n'étions pas informés, à tout le moins depuis les travaux de Wittgenstein, à quel point grammaire et processus cognitifs se recoupent. Ainsi, les *events* de Brecht relient non seulement trois parties *a priori* distinctes d'un même dispositif (cf. le schéma déjà évoqué), mais également une écriture et une esthétique, toujours sous la forme d'une interdépendance, voire d'une intrication des éléments en rapport. Je suis d'avis qu'à ce stade de ma démonstration, le recours au concept de « forme logique » librement inspiré des recherches de Gregory Bateson en anthropologie de la cognition paraît le mieux à même de décrire ce mécanisme relationnel. C'est dans *L'écologie de l'esprit*, vol. 1, que Gregory Bateson décrit le fonctionnement des formes logiques comme des sortes d'agrégats d'idées conduisant à des procédures cognitives récurrentes. Ainsi, la forme dénommée *event* chez Brecht se fonde sur un certain nombre de traits structurants, communs à l'ensemble de ses manifestations verbales et actives :

- 1) un processus d'individuation généralisé, puisque le nominalisme grammatical comme l'événementialité sont deux procédés cognitifs d'individuation ;
- 2) une « causalité expressive », dans le sens où l'entend Gilles Deleuze dans *Logique de sens* (chap. 24), c'est-à-dire une rupture de la linéarité du rapport entre la cause et l'effet (la cause détermine l'effet, et tout effet a une cause), de telle sorte que, dans la causalité expressive, l'effet et la cause sont coextensifs et non séparés (notamment grâce au gérondif et au nominalisme grammatical). Il en résulte que la causalité n'est appréhendée que pour elle-même, ce qui intensifie sa valeur expressive. C'est exactement pour cette raison que l'événement est une rupture du sens commun, à la fois pour Deleuze et pour Foucault, parce qu'il s'attaque au lien déterminant les rapports de la cause et de l'effet, l'un des prérequis à toute élaboration de sens, et dont découlent les mécanismes de la prédication ;
- 3) une forme atélique (ouverte, non bornée) ou, comme George Brecht le dit lui-même, « un énoncé minimal pour une interprétation maximale ».

George Brecht utilise le mot *enlightenment* (illumination) pour décrire la modalité d'expérience que lui permet la pratique de l'*event*. Or, cette formule renvoie indifféremment à un courant de pensée rationaliste, puisque ce mot est littéralement dérivé des Lumières en anglais, mais également à un courant de pensée proche des mystiques extrême-orientales, principalement d'obédience bouddhiste. Car tout concorde dans son projet : par l'entremise de l'*event*, les problématiques de dissolution de l'*ego* propres à l'illumination mystique comme expérience de l'adéquation de soi et du

monde⁵ ; l'esthétique monomorphe prônée par un George Maciunas à la suite des efforts d'élémentarisation moderniste dans l'art du premier XX^e siècle ; l'analogie entre l'*event* et le *koan zen*, comme deux *aeskésis* convergentes ; la vie quotidienne comme lieu de production symbolique et de désaliénation sociale. Ou, pour le dire encore autrement, l'*event* brechtien se présente comme une matrice relationnelle intriquant vie quotidienne, faits sociaux, production symbolique, processus cognitifs et pratiques performatives.

Je reconnais que l'objet de cet article est double : non seulement je cherche à analyser ce qui est fondamentalement *lié* par l'*event* brechtien, mais je cherche de surcroît à fendre le paradigme mis en place par Nicolas Bourriaud, lequel tend à cantonner le débat intellectuel sur la relation dans une espèce d'iconicité sociale ou de représentation du lien social, et ce, bien qu'il s'en défende à maintes reprises, l'iconicité étant ce qui nous éloigne le plus du social au sens propre du terme à cause de la réification des interactions qu'elle induit. L'iconicité de l'œuvre d'un Tiravanija, par exemple, tient à ses modes de présentation : ces derniers ne se fondent pas sur une incitation ou une réalisation, c'est-à-dire sur un régime d'expérience, comme chez Brecht, mais sur la mise en spectacle (plus qu'en récit) d'incitations à l'interaction sociale, dans des cadres normatifs et des attitudes doxiques (l'exposition d'art contemporain comme champ social institué). En somme, l'expérience des interactions (strictement humaines) est essentialisée parce que figurée ou réduite à une nature de signes, ce que renforce la description par Nicolas Bourriaud de l'*ethos* de l'artiste en « sémionaute », à l'ère de l'« esthétique relationnelle ». Encore une fois, je suis amené à constater que l'horizon de la critique institutionnelle et antiessentialiste reste le biais le plus pertinent par lequel envisager la production et l'horizon des tenants de l'esthétique relationnelle. Un détour par le postulat selon lequel la relation est affaire de logique plus que de représentation, fût-elle d'un éventuel lien social, voilà le chemin heuristique que je propose vers une relation expurgée de ses mythologies actuelles, et que me permet l'*event* brechtien. ■

Notice biographique

Cyrille Bret, chargé de cours en histoire de l'art contemporain à l'Université Lyon 2, est actuellement engagé dans des recherches à propos de George Brecht et des formes de l'art de l'événement depuis 1959, dans le cadre de la thèse de doctorat qu'il prépare à l'Université Paris 10.

Bibliographie

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, du Seuil, vol. 1, 1990.
George Brecht, *Water Yam*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1986.
Bruno Latour, *L'espoir de Pandore*, Paris, La Découverte, 2007.
Bertrand Clavez, « Fluxus, référence ou paradigme pour l'art contemporain », *Luvah*, hors-série n° 29, Besançon et Dijon, Luvah et Les Presses du réel, 2004.
Gilles Deleuze, *Logique de sens*, Paris, Minuit, 1969.
Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

Notes

- 1 Je ne peux hélas m'étendre davantage sur le creuset théorique de Fluxus ici. Sachez cependant que, lors de ces cours, l'événement était appréhendé sous de multiples angles : musique, mystique bouddhiste, physique quantique, philosophie...
- 2 Le procès d'un verbe, en grammaire, désigne la manière dont est décrit le déroulement de l'action.
- 3 Mot très prisé de Kaprow à partir des années soixante-dix, afin de sortir de la limitation du terme *happening*.
- 4 Ce qui le rapproche des enjeux définis par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*.
- 5 Dont une sorte d'équivalent occidental se fait jour à travers le concept de rêve océano-maniaque chez Freud.

La participation de l'assistance dans l'art de la performance

PAR HELGE MEYER

L'assistance est généralement perçue comme partie prenante lors d'une performance. L'artiste de la performance partage le même espace, le même temps et le même air que les personnes présentes dans l'assistance. Au théâtre, la situation est similaire, mais normalement les acteurs sont sur leur « scène » ou dans leur personnage et ils incorporent ces éléments pour se distancier des spectateurs. Dans l'art de la performance, il n'y a pas de distance : l'artiste est le sujet ou l'objet de sa propre œuvre d'art et il implique aussi le public dans une relation à niveaux multiples.

