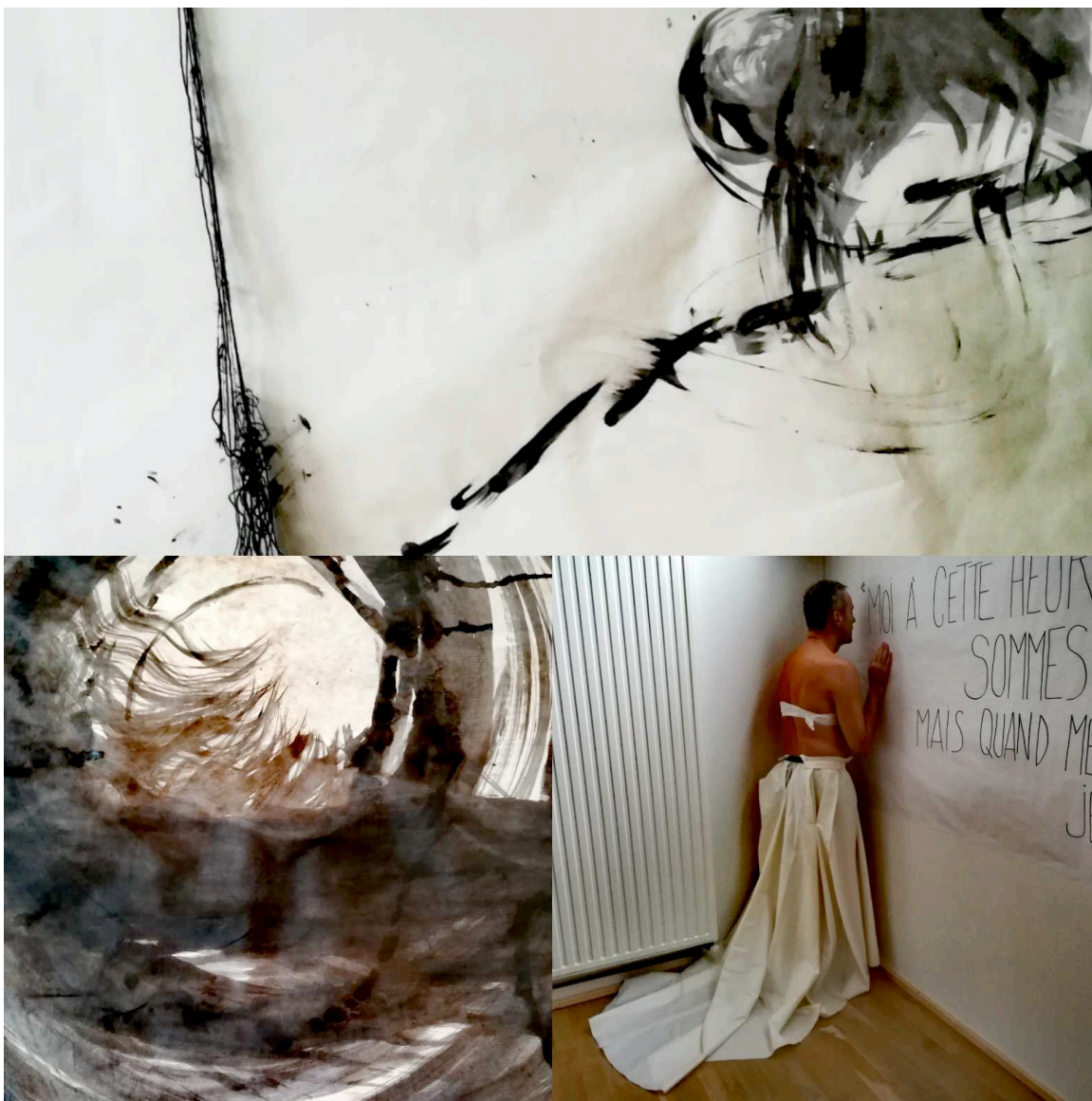


ÉCRITURES DE LA MULTIPLICITÉ

Des poïétiques transdisciplinaires

ISABELLE ELIZÉON



À partir des expérimentations effectuées au sein de l'élaboration de la conférence dansée intitulée *TranSes ou Les Métamorphoses Monte*¹ (2019) et de la vidéo-danse intitulée *Les voies qui relie*² (2020), nous proposons d'en explorer leurs poïétiques³ afin de mettre en évidence leurs dynamiques transversales et transdisciplinaires. L'objectif de cette étude est de participer à la mise en lumière et à la valorisation des hybridations en arts et sciences dans une analyse des rapports et des croisements des pratiques artistiques, des arts performatifs et de la recherche en sciences de l'art. La réalisation de ces œuvres, que nous nommons *œuvres aux écritures multiples*, a permis l'expérimentation d'espaces relationnels inédits entre des enjeux antagonistes et des formes non conciliables, *a priori*. Ces réalisations se sont faites à partir de champs disciplinaires proches (arts performatifs : danse et dramaturgie principalement - recherches en arts scéniques et sciences de l'art) dont leurs objectifs cependant demeuraient différents au sein de leur domaine spécifique.

Par cette étude, nous souhaitons donc utiliser la mise en relation suscitée par la création de ces objets pour leur donner un objectif commun: la valorisation de la créativité et de l'imagination dans les processus arts et sciences. Nous les intégrerons à une analyse incluant nos expériences spécifiques en recherche-crédation⁴ tout en les combinant à une approche

¹ <https://vimeo.com/412285124>

² <https://vimeo.com/374695984> - mot de passe: legba

³ Dans ce cas, la poïétique s'entend comme une pratique et une science (multiple) visant à saisir et étudier une oeuvre en train de se faire, ainsi que ses effets esthétiques au travers des expériences, du vécu de l'auteur.e/créateur, de la physique des matériaux qu'il/elle affronte; du sujet traité; des états/étapes successifs de l'oeuvre; des techniques utilisées; des temporalités et de la durée de l'opération créatrice; des valeurs, de l'espace matériel et socio-culturel dans lequel l'oeuvre se forme et l'artiste évolue...Tous ces éléments déterminent un ensemble complexe qui en lui-même en devient, selon nous, transdisciplinaire.

⁴ www.compagnielasko.fr

esthétique et à une phénoménologie de l'art⁵. Nous poserons ainsi les prémices d'une épistémologie en arts et sciences présentant les bases d'un *modus operandi* spécifique à même d'établir une réflexion sur les processus transdisciplinaires.

Nous débuterons par la présentation succincte des deux œuvres, sur lesquelles nous reviendrons ensuite dans le déroulé de l'étude. Il conviendra de relever le possible décalage de rôle et de statut dans les dynamiques régissant la production d'œuvres de ce type. En effet, celles-ci ont des statuts et des rôles *a priori* distincts par leur appartenance au domaine des arts (sensation/création) et au domaine des sciences (fonction/conceptualisation). Nous aborderons également les rapports et étapes de production puis la phase de réception des œuvres, avant d'ouvrir notre réflexion à la spécificité d'une écriture *trans-individuelle*, constitutive de formes inédites. De quelle façon ces formes peuvent-elles soulever un questionnement sur l'imagination, l'expérience et l'expérimentation, et finalement la production de savoirs? Par ailleurs, il est notable que la multiplicité des moyens d'expressions utilisés et les esthétiques défendues ont contribué à mettre en évidence différents niveaux de réalité et de discours. Nous nous pencherons sur cet aspect en réfléchissant à la notion de trouble dans les phases de réception des œuvres. Cela nous mènera vers l'étude d'un statut particulier des formes que nous appelons *processuelles*. Celles-ci aideront à poser la question de la limite de sens que peut induire ce statut spécifique, et par là-même, la possible limite dans la constitution d'une

⁵ Nous utilisons ici le terme d'approche phénoménologique de l'art en tant qu'élaboration de savoirs à partir de phénomènes artistiques (constitués de la diversité des impressions sensibles et des formes, dans l'espace et le temps). On admet ainsi que les savoirs se construisent *a posteriori* de l'expérience, celle-ci étant impactée directement par notre vision et notre rapport au monde.

épistémologie de ces dynamiques transdisciplinaires. En quoi le statut spécifique de ces œuvres *processuelles* pourrait-il être à la fois un apport pour la créativité au travers d'une méthodologie incluant les arts et les sciences?

En 2019 est créée la conférence dansée, *TranSes ou Les Métamorphoses Montet*, dans une collaboration entre Isabelle Elizéon (metteure en scène, dramaturge et chercheuse en arts de la scène et sciences de l'art) et Dimitri Tsiapkinis (chorégraphe, danseur, pédagogue ayant dansé pendant plus de 25 ans pour le chorégraphe Bernardo Montet). Cette forme hybride a tenté d'effectuer l'hybridation d'une recherche en arts et en anthropologie de la scène portant sur la danse du chorégraphe Bernardo Montet en la faisant dialoguer avec une écriture poétique et l'expérience d'un danseur. Cette forme était ainsi une expérimentation transdisciplinaire qui allait croiser à la fois des disciplines mais également des personnes issues de formation et de domaines disciplinaires distincts (quoique en lien direct avec les arts de la scène). Dans cette expérimentation, il était question de produire un discours hybride sur la *poiétique* d'une danse, la pratique et l'éprouvé d'un danseur face à cette danse, et une écriture scénique et dramaturgique qui entrelacerait l'ensemble. Cette conférence dansée a ensuite été présentée dans un festival de danse contemporaine, au sein d'un laboratoire d'expérimentation en danse à l'Université pour des étudiant.es en arts⁶, et pour un tout public dans un espace culturel dédié à la danse.

La vidéo-danse *Les voies qui relient* est réalisée en 2020. Elle s'est élaborée au sein d'une collaboration entre Isabelle Elizéon et le danseur et

⁶ Et traduit en portugais pour l'occasion puisque la conférence a été présentée à Curitiba, Brésil.

acteur, Frédéric Rebière. Il s'agissait à l'origine d'une expérimentation pour faire dialoguer, dans un même objet (la vidéo), un sujet englobant deux expressions artistiques (la danse et la musique jazz), une approche spirituelle (la question du passage et de l'au-delà) et l'improvisation. Cet objet avait comme finalité première un colloque scientifique⁷ intitulé *Sacré Jazz! Spiritualités et esthétiques jazz*. Après coup, il a été reçu et perçu comme un *poème visuel* et a continué son existence dans de nouvelles modalités de présentation⁸. Comme pour la conférence dansée, il s'agissait d'une expérimentation dans l'emmêlement des statuts et des rôles des langages utilisés, des objectifs et des discours. Il était donc déjà un objet de l'entre-deux en tant que tel; notion cruciale sur laquelle nous reviendrons.

La vidéo-danse tout comme la conférence dansée avaient donc pour objectif principal d'expérimenter l'emmêlement de matières non discursives et de discours au sein d'une composition esthétique. En cela il est fondamental de rappeler que cette étude s'appuie sur des formes issues d'une recherche-crédation⁹. La temporalité dans laquelle s'inscrit cette étude pourrait ainsi se définir comme étant *stratifiée* dans le sens où elle procède par allers et venues, superpositions, verticalités et horizontalités, fragments et assemblages, sensation et fonction pour constituer une pensée en mouvement dont les œuvres seraient toujours à venir et à envisager dans des perspectives inattendues.

Dans le sillage de la pensée du philosophe et psychanalyste Félix

⁷ <https://iret.fr/fr/sacre-jazz-spiritualite-et-esthetiques-jazz/>

⁸ Notamment lors d'un atelier sur la transdisciplinarité pour des doctorants en sciences de la Mer (IUEM).

⁹ La recherche-crédation est une approche de la recherche qui combine des pratiques de création et des recherches universitaires. Elle favorise ainsi la production de connaissances et d'innovation grâce à l'expression artistique, couplée à l'expérimentation et à l'analyse scientifique.

Guattari¹⁰, nous sommes partis d'espaces qui relevaient de l'énigmatique pour essayer de composer des récits au travers de ces deux champs disciplinaires: la création artistique et les sciences de l'art. A partir de textes poétiques et scientifiques, d'images, de symboles, de formes, de sons, de concepts nous avons voulu opérer une hybridation entre sensation et fonction¹¹. Notre volonté était de nous essayer à l'incarnation d'un inracontable, comme Guattari le souligne au sujet de l'art en avançant que *"Pour pouvoir faire du récit, raconter le monde, sa vie, il faut partir d'un point qui est innommable, inracontable, qui est le point même de rupture de sens et le point de non-récit absolu, de non-discursivité absolue."*¹² A partir de ce point encore inracontable, constitué par le non-discursif de matières disparates et hétérogènes, nous avons tenté l'élaboration de récits dans des compositions esthétiques. Nous allions de la sorte entrer dans une confrontation avec le chaos¹³ en tentant l'expérience d'un arrangement composite où se mêlerait sensation¹⁴ et esthétique (l'art), fonctions et état des choses (la science).

*« La sensation contracte les vibrations de l'excitant sur une surface nerveuse ou dans un volume cérébral: la précédente n'a pas encore disparu quand la suivante apparaît. C'est sa manière de répondre au chaos. »*¹⁵

¹⁰ Olivier, Zahm. Félix Guattari et l'art contemporain. In: Chimères. Revue des Schizoanalyses, N°23, été 1994. Félix Guattari - Textes et entretiens - vol. 2. pp. 1-18

¹¹ Gilles, Deleuze. Félix, Guattari. Qu'est-ce que la philosophie, chap. Percept, affect et concept, p.p. 195-240, Paris, Ed. de Minuit, [1991] 2005.

¹² Ibid. Félix Guattari et l'art contemporain, p. 12

¹³ Ibid. Qu'est-ce que la philosophie, p. 245

¹⁴ L'utilisation du terme s'appuie notamment sur l'ouvrage de Carlos Tinoco, La sensation, Paris, col. GF, Ed. Flammarion, [1997] 2018, sur l'ouvrage déjà cité Qu'est-ce que la philosophie. Elle fait référence également à Mikel Dufrenne, in L'Oeil et l'Oreille qui selon Thérien défend «un enracinement de la sensibilité humaine dans le corps et au phénomène des synesthésies qui mettent en lumière la communication réciproque des différents sens, à la motricité du corps qui se trouve à l'origine de la sensorialité, sans oublier la genèse d'une expérience sensible toujours déjà en route vers les sens.», in Claude Thérien, « L'idée d'un A priori affectif et La perception esthétique chez Mikel Dufrenne», Nouvelle revue esthétique, 2016/1 n° 17, Ed. P.U.F, pp. 61-75.

¹⁵ Ibid. Qu'est-ce que la philosophie, p. 254

Dans ces processus, nous souhaitons ainsi mettre à l'épreuve les frontières et les hiérarchies entre disciplines, dans un entrelacement de la matière non discursive et du discours, où la question de la sensation tant dans les processus de production que dans ceux de la réception allait devenir cruciale. L'énigme de départ - ce point de rupture de sens dont parle Guattari - pourrait être démêlée en partie (nous l'espérons) par la composition et la réalisation de formes qui émergeraient de ces expérimentations, sans pour autant (nous en avons conscience) avoir la certitude du sens que pourrait revêtir ces formes inédites.



A ce stade de notre étude, le premier élément à aborder est l'évidence de deux points communs déterminants, reliant les deux objets réalisés:

l'hybridation des écritures des collaborateurs, d'une part, et le public qui allaient recevoir/assister aux œuvres, d'autre part. En effet, c'est dans ce dialogue et cette collaboration entre co-auteurs, œuvre réalisée et réception du public que vont se déployer les dynamiques permettant à ces objets d'acquérir une existence. Mettre l'accent sur l'inscription de ces objets dans la temporalité de la production et de la réception, c'est ainsi mettre en avant la simultanéité de leurs appartenances au-delà des disciplines. Ils s'inscrivent dans une temporalité commune de production par le travail d'élaboration d'éléments hétérogènes venant de champs différenciés; et à nouveau dans une deuxième temporalité commune qui est celle de la réception. Selon nous, s'attarder sur les rapports dynamiques et les passages effectués permet de prendre en compte les niveaux de complexité des différents acteurs, matériaux, discours et imaginaires en jeu.

Selon nous, penser les objets produits à la fois en terme de transversalité, de passage et de temporalités communes, va permettre d'opérer un levier mettant en lumière la complexité de ces processus inédits d'écriture. Outre les différentes disciplines en présence, cette mise en lumière permettrait également l'émergence de différentes strates de subjectivité et d'univers de sens spécifiques à chaque collaborateur.trice (artistes et/ou scientifiques) qui président à la production.

Un autre élément déterminant - et qui fait suite au premier point que nous venons d'évoquer - relève des collaborations dans des écritures que nous appellerons *trans-individuelles*, à la suite du philosophe René Passeron¹⁶. Le

¹⁶ René, Passeron. Pour une philosophie de la création, in chap. Introduction à la poïétique du collectif, Paris, col. Esthétique, Ed. Klincksieck, 1989, p.p. 53-74

philosophe définit la création *trans-individuelle* comme étant une collaboration égalitaire et dialoguée qui va privilégier une division du travail en fonction des disciplines et savoirs-faire de chaque collaborateur.trice. En abordant une *poiétique* du collectif, Passeron remet "en question le dogme que tout création ne peut venir que d'un sujet individuel"¹⁷. Dès lors, il est nécessaire de prendre en considération tout un faisceau de contingences, de sources et de modalités spécifiques à la production de l'œuvre (aspects sociaux-historiques, cadres et repères liés aux individus, disciplines en présence etc.). Ce type d'abordage nous semble ainsi fondamental afin d'établir un cadre pour réfléchir aux enjeux des dynamiques transdisciplinaires et aux modalités susceptibles de rendre celles-ci opérantes.

Dans le cadre de la production de la conférence dansée, *TranSes ou les Métamorphoses Montet*, nous avons remarqué que la dynamique *trans-individuelle* se matérialisait par un double passage: à partir d'une recherche académique vers un processus de création, en premier lieu ; d'un travail individuel de recherche vers un travail de création en duo (l'artiste-chercheuse et le danseur-chorégraphe), en deuxième lieu. Ce faisant, ce processus allait interroger plusieurs aspects: le double statut de l'artiste-chercheuse et l'expérience spécifique de la recherche sur la danse du chorégraphe Bernardo Montet, d'une part. D'autre part, l'expérience du danseur-chorégraphe dans sa pratique artistique et ce qu'il allait être en mesure de transmettre.

Le processus d'écriture *trans-individuelle* voit ainsi se croiser ces

¹⁷ op.cit. p. 54

expériences spécifiques dans la création d'une œuvre dont la forme ne peut qu'être hybride, constituée par de multiples éléments hétérogènes (matériaux, contingences, collaborateurs). Le degré de transversalité dans cette écriture se mesure finalement à la hauteur de ce qui n'est plus identifiable comme appartenant à tel ou tel collaborateur.trice en terme de connaissances et expériences, de savoirs acquis. Par ce processus, les matériaux, savoirs et savoir-faire vont tendre à une dé-hiérarchisation et se placer sur un même plan au service de la forme produite. D'après Passeron, ce type de processus est constitué d'«une texture interstitielle, où la dynamique du groupe enveloppe et transcende les individus, pour aboutir à une création dont aucun d'entre eux n'est réellement maître.»¹⁸. Dans la *poiétique* d'une écriture *trans-individuelle*, le dialogue de l'artiste avec son œuvre se complexifie par le dialogue avec son/ses collaborateur(s)¹⁹. Il s'agit dès lors d'accepter le rapport qui s'établit dans la triangulaire entre collaborateurs et œuvre qui va se composer à la fois d'une objectivation des données communes (pour tenter de les rendre intelligibles et racontables) ; et à la fois, qui va se structurer autour d'une re-subjectivation des matériaux par l'expérience différenciée de chaque membre. La dynamique interne du duo (ou du groupe) devra admettre d'inévitables zones conflictuelles qui permettront l'émergence de nouvelles possibilités créatrices.

Passeron insiste d'ailleurs sur l'importance d'une *poiétique* de possibles malentendus à même de produire des modifications involontaires des matériaux. La notion d'imprévisibilité devient ainsi essentielle dans le processus et, en cela, elle ouvre autant au champ de la création artistique qu'à celui de l'investigation

¹⁸ op.cit. p. 61

¹⁹ op.cit. p. 56

et de la recherche scientifique. L'œuvre *trans-individuelle* que nous appelons aussi *multiple* se tisse donc au travers de plusieurs niveaux de réalité, plusieurs visions du réel, plusieurs univers de sens et permet de transgresser les frontières de style, de genres, de modèles ou encore de disciplines. Dès lors cet objet inédit (en tant qu'objet hybride) peut accepter de se confronter aux ratages, aux manquements, aux lapsus, à ces malentendus qui peuvent générer découvertes et innovations.

Après l'instauration de ce cadre *processuel* permettant d'appréhender la phase de production, nous aborderons ici l'étape de réception de l'œuvre par le biais d'une expérience particulière, celle du trouble. Selon le critique d'art et philosophe Dominique Berthet²⁰, le trouble en tant que sensation peut devenir un outil conceptuel. Avec le sentiment de trouble, et son acceptation, il serait en effet possible d'appréhender une œuvre dans sa complexité et, dans le même temps, sauvegarder la diversité des imaginaires qui la compose. Berthet envisage ainsi le trouble dans cette étape où, face à une œuvre, le *regardeur* est pris par un sentiment d'étrangeté, un bouleversement, une ambiguïté ou encore un malaise. Selon nous, ce trouble serait à relier également à cette énigme encore à déchiffrer, comme nous l'évoquions par le biais de la pensée de Guattari.

« Regarder cette œuvre me mettait en défaut de langage, mais défaut n'est pas absence irrémédiable: le défaut dénote bien plutôt une incomplétude en mouvement, donc une virtualité, une puissance. Défaut c'est désir, en sorte que regarder, soi, revient à ouvrir une possibilité pour le langage lui-même. »²¹

²⁰ Dominique, Berthet. Une esthétique du trouble. sous la dir., Paris, in Chap. Art et société: au risque du trouble. Série Esthétique/col. Ouverture philosophique, Ed. L'Harmattan, 2015, p. 67

²¹ Georges, Didi-Huberman, Essayer Voir, Paris, col. Fables du temps, Ed. de Minuit, 2014, p.52

Pour évoquer la question du trouble, nous prendrons en exemple les premières scènes de la vidéo-danse *Les voies qui relient*. Mais revenons un instant à l'étape de création pour essayer de comprendre la notion de trouble éventuel dans la phase de réception. La consigne de départ dans les premières étapes de captation de la vidéo a été l'improvisation, à partir de la perception et de la sensation des éléments extérieurs en présence : eau, vent, sable, roches, ciel qui nous traverseraient invariablement (nous étions sur une plage). Viendrait ensuite l'écoute de la musique jazz de Jacques Schwarz-Bart à un moment de ces temps d'improvisation où le danseur était filmé sans trame narrative préétablie. Le dispositif mis en place voulait laisser la place à l'éveil des sens et à la rêverie. Ce procédé tendrait ainsi à valoriser la part d'imagination et de rêverie poétique²² des images (et des sensations qu'elles provoquent) dans ce que Bachelard défendait comme étant à la base de toute formation d'idées et de découverte. Ceci dans un rapport direct avec la réceptivité, la sensibilité, voir la sensualité comme nous avons essayé de le développer dans *Les voies qui relient*.

Nous allions intentionnellement naviguer dans un *entre-lieu* dans le sens où on tenterait de créer des passages, de faire des liens, de créer des relations qui donneraient sens à tous les éléments hétérogènes en présence après la captation, puis dans la phase de montage. On allait ainsi procéder par agrégation, ajouts, emmêlements, déplacements, assemblages faisant encore une fois jouer les relations intersubjectives de chaque collaborateur.trice. Une fois montée, la vidéo a pris la forme suivant: *Les voies qui relient* débute par une

²² Gaston, Bachelard. La poétique de la rêverie, Paris, col. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Ed. PUF, [1960] 1968, p. 14

séquence au sein de laquelle apparaît un homme qui marche de dos. Il descend un sentier vers un lieu qui semble être un espace ouvert. Ce lieu est encore flou, indéfini, sans limites exactes, surexposé dans la lumière aveuglante du jour, comme une sorte de lieu *fantômal*²³. Il est ainsi question d'un seuil que l'homme doit franchir pour entrer dans un *non-lieu*, un *lieu au-delà*. Par la vision, nous voyons clairement un détail climatique tangible: le vent. Les cheveux de l'homme, ses vêtements, les herbes alentour sont secoués de façon très perceptible. On se souvient que lors de la phase de captation, la consigne avait été de se laisser porter par la perception et la sensation des éléments extérieurs, dont le vent. Mais à cet endroit-là se niche ce que certains ont relevé comme étant une anomalie: il n'y a aucun son, l'image est silencieuse. Est-ce un oubli? Un problème technique dans la lecture de la vidéo?

Deuxième séquence, autre plan. Toujours de dos, l'homme est face à l'océan. Immobile. Gros plan. Le vent est toujours présent et s'engouffre dans la chevelure de l'homme. On aperçoit l'eau, les vagues s'écrasent sur le sable. Et toujours le silence. Puis une voix off féminine. La voix explique la genèse de cette vidéo puis elle précise qu'il y sera question d'absence. Elle finit par fredonner quelques paroles de la chanson *Nantes* (Barbara, 1964). Autre séquence, une paroi rocheuse ferme la scène, l'homme se met à danser pieds nus sur le sable. Le silence est toujours de mise. Ça n'est que plus tard que le jazz du musicien Jacques Schwarz-Bart se fera entendre... et d'autres séquences suivront où se mêleront voix off, dessin sur le sable de vèvé de vaudou haïtien, texte poétique sur la mort et le passage, de la danse encore, du silence

²³ Je reprends ici l'idée de l'image fantôme développée par Georges Didi-Huberman in *L'Image survivante - Histoire de l'art et temps des fantômes* selon Aby Warburg, Paris, Les éditions de Minuit, 2002.

encore, puis finalement, la rumeur des vagues, le bruit du vent pour clore la vidéo.

*« Du moins le silence, s'il écoute, tend à se faire le matériau interlocuteur de l'image et à rendre à la parole son obscurité. Cette obscurité est celle d'une illisibilité de la mémoire ».*²⁴

Cette absence sonore pendant une longue partie de la vidéo a dérangé ou troublé certains *regardeurs*. Ce qui était attendu n'a pas eu lieu: le son attendu, c'est à dire prévisible, était absent. D'autres, *a contrario*, étaient tellement pris par les images et ce qu'elles leur racontaient qu'ils n'ont pas remarqué l'absence de son. Ils n'ont pas non plus fait vraiment attention au contenu du texte en voix off, captés par l'image qui «prenait toute la place». D'autres encore ont été troublés par la solitude qui émanait de l'homme, couplé justement au silence. Ces *regardeurs*-là étaient émus, bougés. Certains encore se sont raccrochés à la voix et au texte lorsque ceux-ci se sont superposés à l'image, afin de donner du sens à la narration. Enfin, il y a eu ceux qui sont restés sur le seuil, trop dérangés par cette forme qui leur semblait trop lacunaire et fragmentée. Nous pensons que le *regardeur* a été projeté dans un espace-temps énigmatique au sein duquel il aurait été interpellé (de façon intégrative ou répulsive) par ces images et ces séquences troublantes. Les imaginaires de chacun ont ainsi débuté un cheminement inédit, le *regardeur* ayant été déplacé dans ses attentes, ses repères, ses certitudes. Le philosophe Marc Jimenez²⁵ souligne justement que le trouble concerne la sphère de la

²⁴ Pierre, Fédida. Le souffle indistinct de l'image (1993), In Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique, Paris, col. Quadrige, Ed. P.U.F, 1995, p. 189

²⁵ Marc, Jimenez. A la recherche du trouble perdu - Entre ataxie et ataraxie, in Une esthétique du trouble, op.cit., p. 143

sensation, de l'*aisthesis*²⁶ et donc de l'esthétique. Dans le trouble se niche également un élément d'inquiétude, une inquiétante étrangeté - *Das Unheimliche* de Freud - lorsque soudain les choses familières deviennent étrangement inquiétantes ou effrayantes renvoyant, comme le note Jimenez, à une perturbation du *statu quo*, à de l'impureté, de l'indocilité ou encore à un certain désarroi.

La vidéo *Les voies qui relient* est ainsi un exemple qui propose une vision poétique du réel qui se matérialise par une écriture et des matériaux spécifiques ainsi que par un contexte particulier: le lieu du tournage/lumière/cadrage/montage ainsi que les objectifs fixés dans la cadre de la présentation d'une forme artistique au sein d'un colloque.

« On dirait que l'image poétique, dans sa nouveauté,
ouvre un avenir du langage. »²⁷

Pour revenir à la pensée de Guattari au sujet de l'art, rappelons-nous qu'il s'agit de prendre en compte la nécessité de partir d'un point de rupture, d'une énigme pour débiter un récit, pour entrer en création. Nous sommes donc ici dans la phase de production. De son côté, Berthet pense qu'une œuvre serait avant tout à considérer comme une énigme qu'il faudrait interpréter afin de produire du sens. Nous sommes donc là dans l'étape de réception. Dans les deux cas, il s'agit d'appréhender l'énigme et le trouble comme outils conceptuels pour penser et réfléchir aux dynamiques d'une œuvre. Une telle œuvre - qui porterait en elle une énigme et susciterait le trouble - tendrait à

²⁶ Perception par les sens et par l'intellect.

²⁷ Gaston, Bachelard. *ibid.* p. 11

revêtir un caractère utopique. C'est à dire qu'elle relèverait d'un espace de compréhension et de sens encore à venir, en devenir. C'est une œuvre qui ne se donne pas d'emblée. Ces espaces *en devenir* ouvriraient ainsi à une complexification de l'œuvre qui pourrait s'imaginer dès lors comme multiple, ouverte et en mouvement. Œuvre transversale ouverte²⁸ qui rendrait nécessaire une posture nouvelle, un regard neuf et obligerait à une création de sens, à de nouvelles interprétations, de nouvelles mises en récit. Ce type d'œuvre impliquerait ainsi et aussi une dynamique de passage dans un acte de traduction tel que l'envisage la traductrice et philologue Barbara Cassin²⁹. En effet, comme cette dernière le suggère, ce type de traduction défend la nécessité de faire face à une non-compréhension première (et sur ce point, Cassin se rapproche de Guattari et Berthet) en s'essayant à «ne pas harmoniser, surtout pas trop ni trop vite, mais de se transporter en « zone de traduction » et de demeurer aussi longtemps que possible dans cet in-between, entre-deux ou plus de deux, jusqu'à devenir un peu meilleurs passeurs, go-betweenes. »³⁰

Ce dernier point nous fait revenir à un élément qui nous semble important de rappeler dans cette analyse des écritures du multiple. Il s'agit de la variété des moyens d'expressions artistiques alliés à une matière scientifique qui les précède, les accompagne ou leur sert d'écrin, et donc des types et des niveaux de langages mis en œuvre. Ces médiums tentent ainsi de prendre en

²⁸ Œuvre ouverte puisqu'elle va impliquer de multiples possibilités interprétatives, des indéterminations, des lectures variables, dans "une constellation d'éléments qui se prêtent à diverses relations réciproques", comme le souligne Umberto Eco à propos de la notion d'informel, in

Umberto, Eco. L'œuvre ouverte, Paris, col. Essais/Points, Ed. du Seuil, 1965 [1962], p. 117

²⁹ Cassin, Barbara. Éloge de la traduction – compliquer l'universel, Paris, col. Ouverture, Éd. Fayard, 2016

³⁰ op.cit. p. 29

charge de façon indifférenciée le discours de la science, le discours et les pratiques de l'art, l'expérience des protagonistes/collaborateurs pour créer et hybrider différents niveaux et strates de langages. Au sein des processus d'écritures *trans-individuelles*, cette multiplicité des moyens d'expressions ouvre aux possibles de l'inédit et, selon nous, conditionne une certaine indiscernabilité et une imprévisibilité de la forme conçue.

Dans cette indiscernabilité, cet objet reste protéiforme et nous pourrions aussi le définir comme *baroque*³¹ au sens où il est élaboré à partir du multiple, de l'hétérogène, du fluctuant, de la fragmentation, de la métamorphose, de l'imprévisible. Dans le cadre des dynamiques trans-disciplinaires et trans-individuelles, le statut indécis et tremblant d'une œuvre, d'une recherche ou encore d'une recherche-crédation ouvre à la possibilité de modifier la perception pour appréhender les choses au travers d'une « diffraction prismatique »³². Il y a ainsi un véritable questionnement sur la forme, le statut et la réception de l'œuvre qui va aider à la mise en place de *modus operandi* à même de produire des formes hybrides et *processuelles*.

Après les premières expériences artistiques de la fin des années 60 puis dans les années 70 (notamment avec l'exposition *When attitudes become forms*)³³, l'artiste et critique d'art Brian O'Doherty³⁴ a défini l'art *processuel* comme relevant d'une œuvre qui serait demeurée proche de « l'orbite de

³¹ 31 Walter, Moser. Nicolas, Goyer. Résurgences baroques - les trajectoires d'un processus trans-culturel, Dir., Bruxelles, Coll. essais, Ed. La Lettre volée, 2001

³² Marc, Jimenez. *ibid.*, p.145

³³ Exposition *When attitudes become form*, Kunsthalle de Berne, 22 mars – 27 avril 1969

³⁴ Brian, O'Doherty. « L'atelier et le cube », in *White Cube*, l'espace de la galerie et son idéologie, Zurich, Ed. JRP Ringier, 2008, p. 173

l'artiste», et qui serait donc potentiellement inachevée c'est à dire susceptible d'altération, de révision, de remaniement ³⁵ . L'œuvre *processuelle* se matérialiserait ainsi par une temporalité particulière (que O'Doherty nommait temporalité d'atelier, faisant référence à l'œuvre en cours: *work in progress*) ; cette temporalité étant constituée de superpositions, de successions, de retours en arrière, de continuelles explorations, de remises en question. On en revient la temporalité *stratifiée* dont je parlais plus haut. Et l'œuvre en deviendrait dès lors une *œuvre au travail*.

En s'appuyant sur les *poiétiques* d'œuvres telles que celles évoquées dans cette étude, nous émettons le postulat que pourrait se matérialiser une *méthodologie ouverte*. Au travers de cette méthodologie, il semblerait possible d'ouvrir un cadre expérimental pour penser la créativité scientifique et les dynamiques transdisciplinaires en arts et sciences. Il s'agirait d'une méthodologie inédite car *utopique*, dans le sens où elle serait toujours dans le devenir, dans une tension et un désir de rupture avec des modèles conventionnels, en perpétuelle ré-adaptation. Cela sous-entendrait qu'elle serait à imaginer dans les zones de passages, dans une zone *onduleuse* ³⁶ de l'entre-deux, à la fois «entre» et «à la marge» de la création, des arts et des sciences. En s'inscrivant dans ces zones, les différents niveaux de réalité et les rapports inter-subjectifs resteraient visibles et préservés.

Pour reprendre la pensée de Barbara Cassin, au travers de cette

³⁵ Voir notamment l'article [en ligne] de Pauline Chevalier, De l'art processuel: dérivations sémantiques et esthétiques de l'oeuvre.

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-2-page-31.htm>

³⁶ Gilles, Deleuze. Le pli - Leibniz et le Baroque, Paris, col. Critique, Ed. de Minuit, 1988

méthode, il s'agirait de rester aussi longtemps que possible dans cet entre-deux de l'inconnu, de l'énigme et du trouble pour dynamiser notre pouvoir d'innovation, et se réinventer. Nous entrerions dans une dynamique d'emmêlement imprévisible quand au résultat ; processus que l'on pourrait rapprocher de la *Poétique de la Relation* et d'une pensée de la *créolisation* conceptualisées par le poète et philosophe Édouard Glissant³⁷. Pour reprendre la pensée de celui-ci, ces notions évoquent une complexité fluctuante du monde dans laquelle s'accomplirait une « totalité enfin réalisée des particuliers possibles. »³⁸ C'est ainsi dans ces espaces de l'imprévisibilité et d'une non-hiérarchisation des savoirs qui caractérisent les dynamiques trans-individuelles et transdisciplinaires qu'il semblerait possible de défendre une méthode qui puisse solliciter nos créativité.

« *Méthode, Méthode, que me veux-tu ? Tu sais bien que j'ai mangé du fruit de l'inconscient.* »³⁹

La limite de cette méthode en serait la propre limite de l'individu à entrer dans ces espaces, là où les identités (constituées par les expériences, éducations, vécus, savoirs, savoir-faire, statuts etc.) se défont au profit d'un débordement et d'un emmêlement des strates constitutives des acteurs impliqués dans de tels projets. La prochaine étape de cette étude sera donc de mener une réflexion sur l'élaboration de ces dits espaces de l'entre-deux⁴⁰ au sein desquels s'instaurerait un aller-retour entre zone d'indiscernabilité et de débordement, et zones bordées par les identités particulières de chacun.e.

³⁷ Édouard, Glissant. *Poétique de la Relation – Poétique III*, Paris, Ed. Gallimard, 1990, p. 103

³⁸ op.cit. p. 44

³⁹ Jules, Laforgue. *Moralités Légendaires*, Paris, Ed. Mercure de France, 1964, p. 24

⁴⁰ Une étude est en préparation sur un projet arts, sciences humaines et sciences de la Mer intitulé TranSborder.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*, Paris, col. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Ed. PUF, [1960] 1968
- Berthet, Dominique. *Une esthétique du trouble*, sous la dir., Paris, col. Ouverture Philosophique, Ed. L'Harmattan, 2011
- Cassin, Barbara. *Éloge de la traduction – compliquer l'universel*, Paris, col. Ouverture, Éd. Fayard, 2016
- Deleuze, Gilles. *Le pli - Leibniz et le Baroque*, Coll. Critique, Ed. de Minuit, 1988
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Ed. de Minuit, [1991] 2005
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante - Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002
- Didi-Huberman, Georges. *Essayer Voir*, Coll. Fables du temps, Ed. de Minuit, 2014
- Dufrenne, Mikel. *L'Oeil et l'Oreille*, Montréal, Ed. l'Hexagone, 1987
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*, Paris, col. Points / Essais, Éd. du Seuil, 1965
- Fédida, Pierre. *Le souffle indistinct de l'image (1993)*, In *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, col. Quadrige, Ed. P.U.F., 1995
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation – Poétique III*, Ed. Gallimard, 1990
- Jimenez, Marc. *A la recherche du trouble perdu - Entre ataxie et ataraxie*, in *Une esthétique du trouble*, Berthet Dominique, sous la dir., Paris, col. Ouverture Philosophique, Ed. L'Harmattan, 2011
- Laforque, Jules. *Moralités Légendaires*, Paris, Ed. Mercure de France, 1964
- Moser, Walter. Goyer, Nicolas. *Résurgences baroques - les trajectoires d'un processus transculturel*, Dir., Bruxelles, Col. essais, Ed. La Lettre volée, 2001
- O'Doherty, Brian. «L'atelier et le cube », in *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, Ed. JRP Ringier, 2008
- Passeron, René. *Pour une philosophie de la création*, Paris, col. esthétique, Ed. Klincksieck, 1989
- Thérien, Claude. « L'idée d'un *A priori affectif* et *La perception esthétique* chez Mikel Dufrenne », Nouvelle revue esthétique, 2016/1 n° 17, Ed. P.U.F, pp 61-75.
- Tinoco, Carlos. *La sensation*, Paris, col. GF, Ed. Flammarion, [1997] 2018
- Zahm, Olivier. *Félix Guattari et l'art contemporain*. In *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°23, été 1994. Félix Guattari - Textes et entretiens - vol. 2. pp. 1-18

ICONOGRAPHIE : Crédit photo : © Isabelle Elizéon