

POUR UNE POETIQUE DE L'OUTREDISCIPLINARITE

Que le travail scientifique implique la nécessité d'une spécialisation, cela ne préjuge en rien de l'opportunité d'un regroupement des spécialités. Il n'empêche que l'allocution prononcée par Niels Bohr en 1961, lors du Congrès de la Fondation européenne de la culture tenu à Copenhague, sur "L'unité de la connaissance humaine", a marqué une date dans la prise de conscience des "méfaits de plus en plus perceptibles de la fragmentation des connaissances pour la vie de l'homme d'aujourd'hui"(1). Le "programme de Bohr" valait, selon Basarab Nicolescu, par son universalisme : il entendait promouvoir l'élaboration d'une épistémologie nouvelle, "transdisciplinaire", entée certes sur le principe de complémentarité découvert par la physique quantique, mais nullement réductible à la méthodologie propre à cette science particulière. Loin de prétendre imposer celle-ci comme modèle, Niels Bohr tenait son évolution récente pour l'indice d'une exigence devenue pressante d'unification et d'homogénéisation des perspectives au niveau le plus général (2).

Si large qu'ait été cependant le "programme de Bohr", il est permis de se demander, avec Nicolescu, quelle part exacte lui sera finalement reconnue dans l'édification de la "transdisciplinarité". Il se pourrait en effet que le principe de complémentarité le cède en importance dans ce domaine à la "loi d'invariance" mise au point par le philosophe relativement méconnu du Principe d'antago-

nisme, Stéphane Lupasco (3). De même, le rôle qu'aura joué, en son temps, la sémantique de Korzybski, qui proposait dès 1933 un "système de pensée non-aristotélicien, à une infinité de valeurs"(4), reste à préciser. Je renvoie, pour ces auteurs, à Nicolescu lui-même. Mais j'aimerais insister sur la référence que propose son ouvrage à un autre des précurseurs évidents de Niels Bohr, dans un texte traduit à Paris en 1957 sous le titre L'Esprit libéral : "La spécialisation des sciences est une conséquence inévitable du progrès - écrivait le physicien Robert Oppenheimer. Pourtant, elle est pleine de danger et elle est cruellement gaspilleuse, car beaucoup de ce qui est beau et susceptible de jeter quelque lumière sur les ténèbres qui nous environnent se trouve, par la spécialisation, retranché du reste du monde."(5)

Ce que laisse ainsi entendre le père de la bombe atomique vaut tout particulièrement d'être médité. Car ce qui se trouve ici évoqué en premier lieu, ce n'est pas - au moins directement - un principe suprême d'unité, c'est le "beau". Bien sûr, toute l'esthétique occidentale platonise : on n'a de cesse, du moins jusqu'à une époque toute récente, que le beau ne soit rabattu sur l'Un, et le seul critère de beauté universellement reconnu depuis les Grecs ne saurait être - par hypothèse - que l'unité du divers. Néanmoins, qui dit "beau" en appelle d'abord au sensible ; le supra-sensible s'impose en quelque sorte par ricochet. Or ce qu'énonce Oppenheimer court-circuite ici ce ricochet. Car c'est du beau saisi dans une fonction "directe" de connaissance qu'il s'agit : c'est d'une "lumière" susceptible de nous aider à survivre dans nos "ténèbres" que, sous les espèces d'un tel "beau", la spécialisation - ou, pour Oppenheimer, l'atomisation - des sciences risque fort de nous priver. Atomisation égale désensibilisation.

Je répèterai ici une anecdote que rapporte Derrick de Kerckhove, l'élève et le continuateur de Marshall McLuhan à Toronto, dans La Civilisation video-chrétienne. Lors d'un colloque sur la bombe atomique tenu à l'Université Cornell en avril 1984, le philosophe Jacques Derrida, dans lequel l'Amérique s'accorde à reconnaître le pape de la "déconstruction", confessa voir, "dans la menace nucléaire, une sorte d'accomplissement des prophéties des fins dernières"; il se déclarait toutefois moins ému par la perspective de la fin (au singulier) de l'homme, que par celle de la pulvérisation des "archives du monde"; à la question (que lui posait de Kerckhove) de savoir pourquoi, il répondit: "Tout est texte".- Pour son interlocuteur au contraire, "la bombe atomique était née de l'alphabet"; et l'argument courait comme suit :

D'une part, la théorie atomique a été disposée dans ses rudiments par Démocrite et les philosophes atomistes grecs et latins ; d'autre part, c'est dans la nature même de l'analyse phonologique de la parole et de sa transcription en lettres que peut se trouver l'inspiration initiale de la réduction atomistique de la matière, ainsi décomposée, comme le langage, en ses éléments premiers, d'ailleurs appelés stoikheia par les philosophes grecs. L'invention de la bombe aurait donc été le résultat de l'application technique des effets cognitifs d'analyse et de segmentation caractéristiques de la mentalité alphabétique. Il y avait, en plus, le fait que la pratique de l'écriture alphabétique avait entraîné deux graves conséquences bioculturelles : l'une, d'avoir déplacé le centre de gravité du traitement de l'information humaine de la parole à l'écrit dans les cultures occidentales ; l'autre, d'avoir désensorialisé l'organisation sémantique de la connaissance et de nous avoir souvent fait perdre contact avec nos possibilités de ressourcement dans la chair même de l'existence. (6)

Un tel diagnostic, qui déduit de la constatation selon laquelle l'art a pour mission de "resensorialiser" l'homme l'idée que celui-ci ferait mieux, pour "éviter la catastrophe", de "détruire" les "stratégies cognitives de la pensée textuelle", un tel diagnostic ne présuppose aucune scission de départ entre l'art et la science ; et la thérapie qu'il suggère, c'est simultanément "nos sens et nos esprits" qu'elle est à même de nous faire retrouver,

pour peu qu'on la conçoive comme "transdisciplinaire" (7). Chez Basárab Nicolescu, le même point de vue se fait jour :

La spécialisation à outrance est certainement un "mal" nécessaire, car elle détermine l'accélération du progrès de la connaissance et des applications technologiques. Mais elle mène en même temps à l'obscurcissement du sens, à la progression inévitable de l'absurdité, du non-sens.(...) Il est important de reconnaître l'existence de certains seuils, au delà desquels l'accélération ne peut plus être freinée : elle fonctionne selon ses propres lois, conduisant fatalement vers la destruction par l'impossibilité de plus en plus prononcée de l'élaboration de tout projet global. L'accumulation délirante d'armes nucléaires est un exemple parmi d'autres d'une telle progression du non-sens. La menace des armes nucléaires est le double signe d'une destruction potentielle de notre espèce, mais aussi d'un choix possible concernant notre évolution. (8)

Que ce "choix" soit celui de la "transdisciplinarité", cela signifie que les arts et les mythes, la poésie et la tradition, devront désormais compter autant que le savoir proprement dit dans la détermination de ce qui pourra nous épargner "l'obscurcissement du sens". C'est ce qu'exprime avec force la conclusion de Nous, la particule et le monde : nous avons besoin d'une "méta-science", et - à l'intérieur de celle-ci... - d'une "méta-physique" (à définir comme une "physique de la physique"), comme il existe déjà une "méta-mathématique" (9). Dès lors, il ne fait apparemment pas de doute pour Nicolescu que la "nouvelle transdisciplinarité" donnera naissance à "un paradigme qui va aller forcément au delà et de la science et de la Tradition" (10).

Est-il possible, d'ores et déjà, d'en apprendre davantage sur cet "au delà", sur ce "paradigme" que Nicolescu semble situer, dans son livre de 1985, dans le prolongement de la "transdisciplinarité" plutôt qu'au sein de celle-ci ?

Avant de répondre, commençons par serrer de plus près quelques-unes au moins des caractéristiques de cette "transdisciplinarité" dont Nicolescu nous confie qu'il a trouvé la première définition rigoureuse chez Piaget (11), mais dont le profil s'est affiné ces dernières années.

MODALITES DU TRANSDISCIPLINAIRE

Rien de surprenant, d'abord, à ce que certains épistémologues adoptent une attitude de méfiance systématique à l'endroit de ce que Nicolescu appelle "transdisciplinarité". C'est que celle-ci ne se résume nullement à la multi- ou à l'inter-disciplinarité auxquelles ils se sont éventuellement habitués au cours de leur travail. Ne se contentant ni de faire converger sur un seul et même objet les lumières de plusieurs disciplines, ni de procéder à des échanges de méthodes entre disciplines, la transdisciplinarité scrute l'espace qui sépare les différentes disciplines afin d'y repérer le "flux d'information qui traverse toutes les disciplines et qui les dépasse" (12). Elle entend étudier "la nature à la fois logique et a-logique du flux d'information qui traverse cet espace" (13). Elle ne prétend pas pour autant résoudre les différences entre disciplines et parvenir à l'unité du savoir, pas plus qu'elle n'entreprend de gommer les particularités du sensible ou de l'affectif au sein de la personne ; mais -selon la formule de Piaget dont se réclame Nicolescu - elle abolit les "frontières stables entre disciplines".

En d'autres termes, elle tient compte de l'"irréductibilité de l'inconnu"(14). Si l'on représente, comme le suggère à deux reprises Nicolescu (15), une discipline par une sphère dont le volume intérieur symbolise le connu et la surface extérieure l'inconnu, l'accroissement du rayon entraînera l'augmentation à la fois du connu et de l'inconnu ; et si l'on considère la coexistence de plusieurs sphères, leur élargissement permettra peut-être que des passerelles soient lancées entre certaines d'entre elles, mais non la fusion de toutes les sphères en une seule. Plus précisément :

- la thèse selon laquelle il n'existe qu'une voie et une seule pour accéder à la vérité peut être qualifiée de "scientiste" (16);

- tenir qu'il existe plusieurs voies, mais que la distance entre ces voies est infranchissable, cela relève d'un "relativisme néo-réductionniste" qui n'est en fait qu'un scientisme généralisé, parce qu'il conduit à professer que chaque voie, prise à part, "est capable en principe de rendre compte de la totalité de ce qui existe" (17);

- en revanche, un "relativisme de type transdisciplinaire", solution à laquelle se rallie Nicolescu, se défie du double fantasme de séparation et de totalité : il part à la recherche des isomorphismes, mais ne confond pas celle-ci avec "la recherche de la logique des logiques" (18).

On voit tout l'intérêt de cette position : elle rejoint, en somme, celle d'un Michel Serres soucieux de "faire voler en éclats, sur son propre terrain, le dogme positiviste" (19). A la question de déterminer ce que devient la notion de vérité scientifique dès lors qu'on s'avise de la mesurer à l'aune du temps plutôt que de continuer à la croire éternelle, "on n'a jamais donné que deux réponses : l'une sauve la vérité unique par la thèse d'un progrès historique, l'autre refuse qu'il y ait progrès et pluralise la vérité" (20). On a en effet le choix entre un progressisme toujours porté à affirmer le triomphe final du vrai, soit par l'emboîtement de vérités de plus en plus approchées (la "loi des trois états" d'Auguste Comte), soit par la rectification et l'élimination des erreurs (la solution "polémique" ou "dialectique" de Bachelard), et un perspectivisme qui "refuse qu'il y ait progrès et pluralise la vérité", à la façon

(phénoménologique) de Merleau-Ponty. Or Michel Serres ne peut se résoudre à suivre Auguste Comte (il ne veut pas d'une histoire précontrainte, prédisposée, qui se contenterait de voler au secours de la victoire de la raison ou de l'esprit), et il récusé Bachelard (il ne souhaite pas renoncer à la pétition d'universalité du comparatisme en se contentant d'écrire l'histoire d'une science à part des autres). Désireux de dégager, pour chaque époque donnée, la figure commune à toutes les sciences, il se découvre (sans s'y être attendu) phénoménologue, parce que l'isomorphie à laquelle il parvient déborde à chaque fois le cadre opératoire de l'histoire des sciences, pour concerner aussi bien l'expérience esthétique, onirique, mythique etc. Ainsi, que le XIXe siècle obéisse à l'isomorphisme de la machine à vapeur, cela n'est pas vrai de la seule thermodynamique, mais de l'ensemble des sciences de la nature ; et, au delà, cela est vrai des autres régions de la culture : il faudra penser sous la bannière de l'énergétique aussi bien "Marx avec son accumulation du capital, Freud avec son processus primaire, Nietzsche avec sa volonté de puissance et son éternel retour, Bergson avec ses deux sources, l'une chaude et l'autre froide, et encore Michelet, la peinture de Turner, le roman de Zola, etc."(21) - Bref, la dilution du "texte de savoir" dans le "texte de fiction", dès lors qu'elle s'effectue de façon rigoureuse (par transformation réglée et non par à peu près), aboutit à ruiner l'exclusivisme positiviste qui réservait "la" vérité à "la" science.

Les conséquences en sont immenses. D'abord, le schème historique confortable selon lequel la raison - le logos - a "eu raison" du mythe, du muthos, ce schème s'effondre. Il n'est pas vrai (ou il n'est plus vrai...) que le discours savant soit indemne de

toute contamination par la fable ou la légende ; si bien qu'à l'ins-
tant même où il prétend révéler ce qu'il en est de cette fable ou
de cette légende, il cesse d'être ce méta-discours qui se voulait
seulement porteur de lumière... Naturellement, l'imprégnation joue
aussi dans l'autre sens : la fable ou la fiction peut fort bien
se charger d'éclairer la science, et (le cas échéant) s'éclairer
elle-même, être sa propre science. Comme le dit Michel Serres :

Un savoir sans illusion est une illusion toute pure. Où l'on perd tout,
et le savoir. Il s'agit à peu près d'un théorème : il n'y a de mythe pur
que le savoir pur de tout mythe. Je n'en connais point d'autres, tant les
mythes sont pleins de savoir et le savoir de rêves et d'illusions. (22)

En second lieu, et dans le sillage de ce qui vient d'être dit, il
convient de renoncer à l'idéal du savoir absolu, pour faire droit
aux paradoxes de la raison :

Il est vrai que la raison dit l'ordre, affirme que "le réel est rationnel"
Au regard de ce rationnel, l'univers que dit le mythe est désordre. Mais
il est temps d'apprendre que l'ordre est un cas particulier du désordre.
Dès lors, le réel n'est pas rationnel, bien que le rationnel, lui, soit
réel : mais c'est à titre d'exception. Le mythe nous enseigne que le ra-
tionnel est miraculeux. (23)

VERS L'OUTREDISCIPLINAIRE

L'idée de l'"irréductibilité de l'inconnu", que Basarab Nico-
lescu situe à la racine du "relativisme transdisciplinaire" tel
qu'il le conçoit, ne peut à l'évidence qu'être fraîchement accueil-
lie dans le camp positiviste :

La spécialisation à outrance et l'accélération effrénée vont de pair avec
un sentiment de répugnance devant tout projet globalisant, issu d'une vé-
ritable recherche transdisciplinaire. Il n'est pas surprenant que le pro-
gramme de Bohr n'ait suscité aucun enthousiasme, ni parmi ses collègues
physiciens, ni parmi les spécialistes des autres branches de la connais-
sance. Au fond, le fantôme du réductionnisme est encore omniprésent. (24)

Mais l'état d'esprit des philosophes n'est guère plus encourageant :

...autant je déplore cette espèce de négligence paresseuse de tant de phy-
siciens devant le discours méta-scientifique, et, à proprement parler,
philosophique, sur le double problème des origines de la science et des

conséquences qu'elle entraîne, - écrit Michel Cazenave - autant j'ai du mal à comprendre la paresse négligente des prétendus philosophes devant un horizon qui s'est bouleversé sous leurs yeux et dont ils sont demeurés superbement ignorants - comme si un changement de point de vue sur la nature du réel était parfaitement négligeable, au regard des querelles scolastiques ou des réaménagements intérieurs de territoires limités dont ils font leurs délices. (25)

Allons plus loin : les philosophes les plus huppés n'hésitent pas, dans l'atmosphère de systématisation endémique qui imprègne en général leurs discours, à faire passer pour de simples "réaménagements intérieurs" les ruptures sismiques dont leurs certitudes viennent parfois à être secouées. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler, comme l'a fait avec éloquence Vincent Descombes (26), avec quelle maestria s'y prend le vieux Kant pour jeter des ponts sur ce qu'il dénomme "les abîmes de la raison", en l'occurrence les espaces vides qu'il a été pourtant lui-même le premier à creuser entre certains de ses propres concepts.

La Critique de la faculté de juger, par exemple, stipule qu'"un incommensurable abîme se trouve établi entre le domaine du concept de la nature - à savoir le sensible - et le domaine du concept de la liberté - le supra-sensible -, de telle sorte que du premier au second aucun passage n'est possible".(27) C'est ce que Descombes appelle une vision "lévitique" des choses : il faut sauter. - L'urgence d'un tel saut est-elle cependant irrémédiable ? "Quelque chose" nous avertit que non. Nous savons bien, au fond, que le sensible et le supra-sensible, dans la vie courante, font plutôt bon ménage ; peut-être même, dans la vie réelle, dans la vie tout court, sont-ils inséparables ? Kant va donc nuancer sa description. "Tout se passe, écrit-il, comme s'il s'agissait de mondes différents, le premier ne devant avoir aucune influence sur le second." - Qui ne verrait que, par ce "comme si" (als ob), une main se tend, un lien se dessine ? L'artifice du "comme si" endort le lecteur, tout en le

préparant à quelque légère rectification. Celle-ci peut alors être discrètement proposée : "néanmoins, ajoute le philosophe, ce dernier (le supra-sensible) doit avoir une influence sur celui-là (le sensible) ; je veux dire : le concept de liberté doit rendre réelle, dans le monde sensible, la fin imposée par ses lois." Ainsi, les frontières se laissent franchir, et les catégories communiquent ; au lieu d'avoir à sauter d'un domaine à l'autre, il suffira de se laisser glisser. Ce retour du "lévitique" à l'"hellénistique", comme dit Vincent Descombes (28), s'il se confirme, autorisera que l'on fasse le plein des médiations. Kant annonce, en somme, le toboggan hegelien - car chez Hegel tout est "déjà" dans tout, l'art est "déjà" la religion et la religion "déjà" la philosophie ; et finalement le savoir absolu, même s'il ne se réalise qu'à la fin de l'histoire, est "toujours déjà" présent.

Qu'on entende bien, ici, quel est l'enjeu. Dans le texte qui vient d'être évoqué, Kant est parti d'une opposition tranchée et abstraite, celle, héritée, du sensible et du supra-sensible, dont il est permis avec Heidegger de considérer qu'elle est une pièce maîtresse de "la" métaphysique occidentale. Il en est parti : cela signifie qu'il envisage de la résorber, de la neutraliser, pour atteindre à une vision plus "concrète" ou terre à terre, en tout cas moins conceptuelle, des choses. Or, comment s'y prend-il ? Il s'installe dans l'une des deux catégories, et travaille à en "élargir l'horizon", de manière qu'elle puisse mordre sur la seconde, l'investir, la parasiter et la digérer ; la synthèse terminale marque bien le dépassement d'un dualisme, mais au profit d'un monisme téléguidé, définitivement ancré dans l'absolu. Laisser le supra-sensible "libérer" le sensible n'est certainement pas le meilleur moyen de sortir de la métaphysique ; et le résultat serait non pas

meilleur, mais simplement symétrique, si l'on procédait à l'inverse. De toute façon, il n'y a pas grand chose à gagner (sauf si l'on veut édifier un système) à se placer "en aval du partage des eaux de la raison en bras séparés" : sous couleur de "limiter les prétentions de chaque point de vue en constituant une synthèse", on oublie le point de départ, à savoir que "la pertinence de chaque spécialité lui vient de sa restriction"(29). C'est, en fait, l'homologue de l'attitude de l'"interdisciplinarité" telle que l'épingle Nicolescu : on s'en tient à l'idée "pour le moins discutable" d'après laquelle "tous les domaines de la connaissance doivent être regardés du point de vue d'une seule et même méthodologie" (30). D'où un "relativisme néo-réductionniste" qui ressemble à un absolutisme, quand il ne s'identifie pas carrément à celui-ci, comme "la superscience, ou gnose, des scientifiques", l'"hyperphysique" de Teilhard, l'"hyperesthétique des dilettantes" (31) - sans parler, bien sûr, de Hegel.

Cela dit, il est encore possible, à défaut de l'aval, de se situer en amont de la division de la raison en catégories. Ce que l'on recherche alors (et que l'on peut trouver aussi, parfois, chez Kant), c'est "le moyen d'accepter la division de la raison par des raisons tirées d'une unité plus originelle et non pas d'une unité à obtenir synthétiquement"(32). Il faudra, pour cela, non pas tant supprimer les divisions que travailler à leur limite.

De quoi s'agit-il ? L'exemple qu'invoque Vincent Descombes à ce propos est d'autant plus significatif qu'il embraye directement sur la problématique de la liberté, dont traitait le passage de la Critique de la Faculté de juger précédemment analysé - et qu'il retourne comme un gant le traitement méthodologique que lui avait imposé le texte kantien. C'est, cette fois, à Baudelaire que renvoie Descombes : à Baudelaire objectant aux critiques qui font grief à

Flaubert de n'avoir pas introduit dans Madame Bovary un personnage pour représenter la morale, qu'ils confondent les genres. Pourquoi en effet chercherait-on dans un roman une direction de conscience ? Le "pur artiste" est celui qui "s'interdit de franchir cette limite dont il tire toute sa liberté, à condition d'en supposer une plus radicale chez son lecteur."(33)

Si l'on confronte, à présent, la teneur de cet exemple à celle de l'argumentation de Basarab Nicolescu en faveur d'un authentique projet "transdisciplinaire", on ne peut manquer d'être frappé par la convergence, pour ne pas dire la similitude, des perspectives ouvertes de part et d'autre en ce qui concerne l'interprétation de la tradition. "La Tradition, écrit Nicolescu, nous apporte un sens de la permanence qui actuellement nous fait cruellement défaut.(...) Tout en prenant comme axe la polarité intégrée de la science et de la Tradition, la nouvelle transdisciplinarité donnera naissance à un paradigme qui va aller forcément au delà et de la science et de la Tradition."(34) Ce paradigme, n'est-il pas thématiqué par Baudelaire sous les espèces de la liberté radicale du lecteur ? En faisant aux critiques de son temps le reproche de "confondre les genres", le poète des Fleurs du Mal les renvoie très précisément à cette tradition dont ils donnent une interprétation désastreuse. Comment peuvent-ils en effet se permettre d'exiger du romancier qu'il moralise ? Cela n'est nullement de son ressort : un écrivain digne de ce nom sait se restreindre ; comme l'énonce Descombes,

quiconque parle au nom d'une catégorie instituée et trouve sa fierté dans le fait d'être un pur quelque chose (un pur savant, un pur artiste, etc.) doit savoir qu'il ne parle pas au nom de l'ensemble des catégories. (35)

En revanche, celui qui est libre de tirer la morale là où nulle morale ne se propose, celui qui accède au transcatégoriel et donc au transdisciplinaire, le seul véritable homme libre, c'est le lecteur.

On tient, avec le lecteur, l'homo aestheticus idéal : il s'appuie sur la tradition pour la dépasser, donc à la fois il la respecte et il la survole. Comme le dit Baudelaire :

La logique de l'oeuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion.(36)

En effet, les "puristes" qui soumettent au lecteur une production conforme à la distinction des genres se sont fait - par hypothèse - un devoir d'observer les règles de chaque genre ; l'oeuvre se voulant régulière, c'est-à-dire disciplinée, voire disciplinaire, est à la fois ce qu'elle est, un opus absolutum, et plus que ce qu'elle est, puisqu'en raison de sa limitation même, elle peut servir de piste d'envol pour l'imagination de celui qui la lit, et donc l'interprète. Elle permet au lecteur d'investir l'espace qui la sépare des oeuvres appartenant aux autres genres. Et elle répond par là à l'exigence de "transdisciplinarité" formulée, à partir des sciences de la nature, par Basarab Nicolescu.

Mais si l'on se place dans la perspective du lecteur, il y a fort à parier que celui-ci, confiant dans l'orthodoxie esthétique de l'oeuvre qu'il est en train de lire, constatera qu'il se situe, pour sa part, au-dessus des contraintes liées à cette orthodoxie. Sa liberté ne reçoit son véritable sens qu'à outrepasser toute discipline. Il acquiescera donc à la dénomination d'outredisciplinaire : l'"outredisciplinarité" - un vocable introduit par René Berger - représente l'autre face de la "transdisciplinarité" selon Nicolescu.

DE L'ESTHETIQUE A L'ARTISTIQUE

Il est intéressant de dresser un parallèle entre l'"anti-transdisciplinarisme" qu'a décrit Nicolescu à propos des sciences, et les réserves d'un critique d'art comme Michaël Fried (37): il ne sau-

rait être question, selon Fried, d'admettre la réduction au statut d'objet simplement présent - en espace et temps réels - d'une "sculpture" minimaliste signée Morris, Judd ou Tony Smith, parce qu'une telle pétition de présence, dans son dénuement et son refus de "jouer le jeu" de l'art constitué, ravale l'oeuvre et le spectateur au niveau de la "théâtralité" la plus informelle. Le théâtre est le "commun dénominateur" de tous les efforts pour combler le vide qui sépare les arts canoniques ; tout art qui se rapproche du théâtre est un art dégénéré. Quoi, vous vous montrez incapable de préférer Elliott Carter à John Cage, ou Morris Louis à Robert Rauschenberg ? C'est que vous ne parvenez même plus à vous apercevoir de l'effacement des frontières entre musique et théâtre, ou entre peinture et théâtre : vous avez perdu tout sens du qualitatif et concédez tout développement à une temporalité lisse, amorphe, nivelante. Qu'est-ce à dire, sinon qu'à notre époque les seuls arts dignes de ce nom sont ceux, "modernes" mais occupant des créneaux dûment constitués, qui doivent à leur absence de métissage d'échapper aux atteintes du temps ?

Comme pour répliquer à Michaël Fried, René Berger publia en 1972 Art et communication, ouvrage dans lequel il s'interrogeait sur l'importance effective du formalisme. La critériologie formaliste peut-elle s'appliquer à autre chose qu'à des oeuvres "faites" - c'est-à-dire finies en tous les sens du mot ? Même l'art du passé réclame d'être conçu comme "expérimental". Si, aux yeux de Fried, l'être-oeuvre de l'oeuvre est synonyme d'éternité et ne devient objet (au sens de l'objecthood) que pour un sujet, ce qui l'enferme dans la décadence, pour Berger au contraire les modalités les plus actuelles de la présentation, de la reproduction et de la diffusion sont constitutives de l'oeuvre ; et symétriquement, "l'art

transforme l'acte de communiquer en une genèse". Doctrine qui n'a cessé de se préciser et de se diversifier au fil des publications de l'auteur (38), la thèse de l'"art communicationnel" n'est pas seulement importante au niveau du débat des idées, c'est-à-dire de ce que l'on est convenu d'appeler l'"esthétique", elle est très vite apparue - le dynamisme de René Berger aidant - comme un outil décisif en vue d'une pratique artistique concrète. L'itinéraire d'un Fred Forest, par exemple, lors de l'élaboration de l'"art sociologique", s'en est trouvé conforté en profondeur (39). Et il est permis de se demander ce que serait aujourd'hui l'art video, sans l'impulsion reçue de René Berger (40).

La vigoureuse mise au point qu'opposait Art et communication à la polémique lancée par Fried a dernièrement abouti, dans Téléovision (1991), à la fois à un bilan et à une prospective qui proposent des horizons tout à fait inédits. L'ouvrage commence par enquêter sur la situation de la communication vis-à-vis de la technique. Qu'à la communication de premier degré, ou "interlocution", se soit superposée une communication "au carré", ou "techno-communication", cela n'interdit nullement à notre conduite de continuer d'être - en privé, mais aussi publiquement - celle de l'"interlocution". Entre les deux niveaux communicationnels, dès lors, une confusion est parfaitement susceptible de s'installer et de se perpétuer : dans le cas de la télévision, par exemple, le risque est de voir se volatiliser la part de contrôle personnel que préservait l'"interlocution", mais que la "techno-communication" désamorce sans le dire ; que l'information extérieure cesse d'être analysée et filtrée, et nous voilà "désinformés".

Maintenant, pour peu que l'ordinateur en vienne à coiffer la "techno-information" elle-même, un tel risque va s'accroître dans

des proportions considérables. Car quel artefact, mieux que l'ordinateur, pourrait mimer l'"interlocution" ? A ce stade, on comprend qu'il soit tentant de plaider en faveur, non pas d'un retour aux valeurs d'antan (les rebaptiser "modernes", à la Fried, ne changerait pas grand chose), mais de l'"utopie" d'une "informatique axiologique". Mais, justement parce que c'est d'art qu'il s'agit, l'essentiel se trouve ailleurs. Car en face du décalage communicationnel que maintiennent, à l'égard de la "techno-communication", les arts traditionnels (toujours perçus au niveau de l'"interlocution"), on observe - grâce en particulier à la vidéo et à l'image de synthèse - l'émergence d'arts neufs, et dont on ne voit pas a priori pourquoi ils ne se révéleraient pas, au moins à terme, capables d'engendrer de nouvelles valeurs.

La faille dans le raisonnement d'un Michaël Fried, obnubilé par la hantise de la concurrence du théâtre à l'endroit de tous les autres arts consacrés, et réputés "autonomes", réside donc bien dans le fait d'avoir méconnu la fécondité de ces hybrides que l'on appelle parfois les "trans-media", dont le développement devrait de surcroît frayer la voie à la promotion de l'"informatique axiologique" elle-même. Bien entendu, le Beau n'est pas obligatoirement au rendez-vous ; mais les artistes ne sont-ils pas les premiers à le savoir et à le proclamer ? Un chercheur du rang d'Edmond Couchot, par exemple, dont les travaux ont permis de diagnostiquer l'imminence de l'irruption d'une infographie "sans fin", n'a cessé depuis des années de multiplier les mises en garde à propos de l'image de synthèse : ce qui est beau pour le moment, c'est de constater à quel point l'économie de la représentation se trouve remise en question ; on différera donc de parler d'"esthétique". Il n'en est pas moins essentiel de se rendre compte du caractère global, épistémique et gnoséologique

autant qu'artistique, de la percée transdisciplinaire en cours. Mieux vaut mettre entre parenthèses l'"esthétique", c'est-à-dire la sensation, la perception, l'appréciation, tout ce qui concerne la valeur, pour que soient reconnues les chances d'une "poétique" - René Passeron dirait : d'une "poïétique" - qui fait aujourd'hui tache d'huile, entraînant avec elle, via la technique organisatrice et ordinateurisée au goût du jour, non seulement l'art mais la science. Témoin l'intelligence artificielle, laquelle, loin de se voir condamnée, comme on le répète un peu trop souvent, à réactiver exclusivement le cognitivisme cartésien, est sans doute destinée, toutes réserves bues, à promouvoir plus subtilement ce qu'Henri Atlan appelle une "auto-crédation de sens" - laquelle à son tour pourrait bien être déclenchée par l'art, agissant "à la manière d'une perturbation" (41).

Ainsi, René Berger, sans aller jusqu'à dissocier entièrement le domaine de l'"artistique" de celui de l'"esthétique" - car si leur intersection vient à être vide, ce n'est jamais qu'à titre provisoire - montre comment leur différenciation, souvent minimisée (du moins en France) par les esthéticiens "professionnels" (42), se trouve ranimée et ravivée par l'évolution récente de la "techno-culture". Déjà, le Wittgenstein des Leçons sur l'esthétique le suggérait :

Je vois en gros ceci - il y a un domaine où l'on exprime son plaisir, comme lorsqu'on goûte des mets ou lorsqu'on respire un parfum qui nous plaisent, etc. ; puis il y a le domaine de l'Art qui est tout à fait différent, bien que souvent votre visage ait la même expression, que vous entendiez de la musique ou que vous mangiez des mets agréables (bien qu'il puisse vous arriver de pleurer devant quelque chose qui vous plaît extrêmement). (43)

Avec à peine un peu plus de cynisme (mais celui-ci n'est-il pas de toute façon devenu nécessaire, à une époque où, selon le mot d'Anne Cauquelin, "l'art n'a jamais été plus éloigné de son public" (44) ?), on reconnaîtra aujourd'hui qu'"une théorie esthétique n'est pas la queue joyeuse et frétilante d'un chien quêteur qui donne avis du

succès de son flair critique" (45). Ce n'est pas que les esthéticiens se détournent davantage que par le passé de l'art en train de se faire - ce serait plutôt l'inverse -, ni même que les abstractions qu'ils manipulent les empêchent (comme de coutume) "d'avoir le goût up to date et sûr, parce que préfabriqué, de l'homme de société, de l'amateur, ou de l'intellectuel d'avant-garde, du spécialiste à la page" (46). C'est bien plutôt que nombre d'artistes, dans le sillage de ces "embrayeurs" que furent Marcel Duchamp et Andy Warhol (47), 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": l'art qu'ils pratiquaient était devenu pour eux une question non plus de "contenus" - les formes, les narrations, les interprétations du réel - mais de "contenant" - le message s'identifiant, selon une formule célèbre, au medium (48).

Comment, dans ces conditions, apprécier leurs travaux, sinon en suspendant les critères habituels ? Refuser de le faire, cela revenait, on l'a vu à propos de Fried, à les prendre pour des comédiens. La solution adoptée par René Berger - une suspension momentanée, sous bénéfice d'inventaire ultérieur - était la seule raisonnable. Elle a permis - et c'est ici que le rôle de la "techno-culture" intervient - de renouer avec une thématique décisive, celle qu'un pionnier, Gilbert Simondon, avait naguère commencé à élaborer dans la troisième partie de son magnum opus, Du Mode d'existence des objets techniques (49) : le problème de la réticulation de la technique, c'est-à-dire des modalités de son déferlement, et des rapports de celui-ci avec l'art. Qu'est-ce en effet qu'un "réseau", sinon un jeu de communication sans limites ?

DU TRANSINDIVIDUEL AU TOPOLOGIQUE

La genèse de la technicité, selon Gilbert Simondon, s'effectue, au sein de l'ensemble homme-monde, selon un processus de "déphasage" qui renvoie à la physique :

Par phase, nous entendons non pas moment temporel remplacé par un autre, mais aspect résultant d'un dédoublement d'être et s'opposant à un autre aspect ; ce sens du mot phase s'inspire de celui que prend en physique la notion de rapport de phase ; (...) c'est le système actuel de toutes les phases prises ensemble qui est la réalité complète (...). Enfin, l'existence d'une pluralité de phases définit la réalité d'un centre neutre d'équilibre par rapport auquel le déphasage existe. Ce schème est très différent du schème dialectique, parce qu'il n'implique pas succession nécessaire, ni intervention de la négativité comme moteur du progrès ; de plus, l'opposition, dans le schème des phases, n'existe que dans le cas particulier d'une structure diphasée. (50)

Applicable à toute "réalité vivante" - et, par extension, à toute individuation (51) - le schème de déphasage permet de rendre également compte de l'ontogenèse, et de l'émergence d'entités culturelles ou "disciplinaires" complexes. En ce qui concerne l'art, ou ce que Simondon appelle la "pensée esthétique", il en va de même :

Nous supposons que la technicité résulte d'un déphasage d'un mode unique, central et originel d'être au monde, le monde magique ; la phase qui équilibre la technicité est le mode d'être religieux. Au point neutre, entre technique et religion, apparaît au moment du dédoublement de l'unité magique primitive la pensée esthétique: elle n'est pas une phase, mais un rappel permanent de la rupture de l'unité du mode d'être magique, et une recherche d'unité future. (52)

Et le déphasage, même s'il vient à être "compensé" par l'apparition de l'art en général - qui jaillit au sein de l'espace vide creusé par le dédoublement du stade magique, c'est-à-dire de l'"être au monde" initial - , ce déphasage n'est ni définitivement installé (ce qui absolutiserait le règne du conflit ou du "différend"), ni bouclé sur sa propre instabilité au sens où l'art, une fois apparu, "comblerait" l'interphase en se pérennisant. L'art signifie si peu l'arrêt du déphasage par asphyxie ou absolutisation, qu'il ne cesse de s'ouvrir en lui-même à de

nouveaux clivages, dans les interstices desquels se feront jour des hybrides irréductibles à ceux qui les précédaient, quoique faisant à chaque fois signe vers l'unité passée. La "pureté" chère aux formalistes, Clément Greenberg ou Michaël Fried, ne retient en fait que l'aspect nostalgique de cette genèse incessante ; elle n'en saisit pas la signification réelle (53). Simondon va jusqu'à mettre en doute le bien-fondé de l'existence des arts constitués :

L'impression esthétique réelle ne peut être asservie à un objet ; la construction d'un objet esthétique n'est qu'un effort nécessairement vain pour retrouver une magie qui a été oubliée ; (...) alors que la magie initiale est ce par quoi l'univers se réticule en points singuliers et en moments singuliers, l'art est ce par quoi, à partir de la science, de la morale, de la mystique, du rituel, surgit une nouvelle réticulation et par conséquent, à travers cette nouvelle réticulation, un univers réel, en lequel s'achève l'effort séparé de lui-même qui est issu de la disjonction interne subie par la technique et la religion, et par conséquent, à travers ces deux expressions de la magie, par l'effort premier de structuration de l'univers. L'art reconstitue l'uni-vers, ou plutôt reconstitue un univers (...). L'art est donc ainsi la réciproque de la magie...(54)

On comprend alors la signification du hiatus entre l'esthétique et l'artistique. Si totalisante (sinon totalitaire) que soit l'ambition de l'artiste, son oeuvre ne saurait recouvrir la sphère de l'unité magique au point de la recréer, c'est-à-dire de l'occulter en la faisant oublier. Impossible d'escamoter l'être au monde, au sens où Christo emballait le Pont Neuf. La pensée, l'impulsion, l'impression esthétique, en revanche, est atmosphérique ou virtuelle, puisqu'elle trahit directement la lézarde, le creux, le vide que font apparaître, en se retirant l'une de l'autre, technique et religion ; à l'instant où la scission de l'unité magique les constitue l'une en face de l'autre, l'art n'existe pas encore sinon à l'état d'ornement ou de décor ; qu'une fois potentialisé il se virtualise, puis devienne, de projet, esquisse et enfin oeuvre, cela en dit certainement long sur sa dynamique et la capacité d'autonomie qu'il recèle, mais dévoile aussi sa limitation interne : si parfaite ou finie qu'elle soit, nulle oeuvre ne dispense d'encore oeuvrer. Simondon l'explique :

Ainsi, l'intention esthétique ne crée pas, ou tout au moins ne devrait pas créer un domaine spécialisé, celui de l'art ; l'art, en effet, se développe sur un domaine et possède une finalité interne implicite : conserver l'unité transductive d'un domaine de réalité qui tend à se séparer en se spécialisant. (...) On peut même se demander si l'art, dans la mesure où il constate, n'est pas aussi ce qui résume d'une certaine façon et rend transportable à une autre unité temporelle, à un autre moment d'histoire, un ensemble de réalité. (...) Il ne rend pas éternel, mais il donne le pouvoir de renaître et de se réaccomplir (...). Il fait que toute réalité, singulière dans l'espace et dans le temps, est pourtant une réalité en réseau : ce point est homologue d'une infinité d'autres qui lui répondent et qui sont lui-même sans pourtant anéantir l'écécité de chaque noeud du réseau : là, en cette structure réticulaire du réel, réside ce qu'on peut nommer mystère esthétique. (55)

Je dirais plutôt que l'art est l'activité qui permet de convertir le "mystère esthétique" en problème poétique, ou poïétique. Et il me semble que la réserve que marque René Berger en différant momentanément l'"esthétisation" des arts technologiques d'aujourd'hui, tout en précisant qu'on peut s'attendre

qu'au delà du "problem solving", au delà du cognitivisme, au delà même du connexionnisme, se profile pour l'informatique la possibilité de faire de l'expérience artistique/esthétique (...) un niveau d'intégration "supérieur", en tout cas plus complexe, quelque chose comme la future ligne d'horizon de l'intelligence artificielle (56)

- il me semble donc que cette réserve attire judicieusement l'attention sur l'importance de la poétique, en tant qu'elle fait signe vers ce que le philosophe allemand Ernst Bloch appelait l'"utopie concrète ou "réalisable". Le virtuel "vaut" plus que le potentiel, mais ne compte que s'il s'actualise. Son actualisation intégrale lui permettrait de rejoindre le "mystère esthétique", c'est-à-dire de rejoindre l'utopie, de la "concrétiser" à partir- selon les termes du Principe Espérance (57) - du "possible objectivement réel". Dans tout cela, René Berger me paraît naviguer au plus près de Simondon, pour qui

le jugement esthétique n'est pas nécessairement celui que l'on porte en présence d'une oeuvre d'art ; l'oeuvre d'art utilise l'existence naturelle antérieure du jugement esthétique spontané ; lorsque, d'ailleurs, l'oeuvre d'art présente une certaine durée, le jugement esthétique n'est pas donné dès le début à l'état de plein accomplissement ; il y a une certaine évolution du jugement, plus théorique et éthique au début, et devenant de plus en plus purement esthétique lorsque l'accomplissement de l'oeuvre approche (...). Le jugement esthétique reste en général un mixte de jugement technique et de jugement esthétique pur (...). C'est en raison de cette présence du

jugement technique dans l'appréhension esthétique que le jugement esthétique apparaît plus facilement dans l'art que dans la vie... (58)

La distinction de l'artistique et de l'esthétique ne doit donc pas être durcie à l'excès. Mais elle oblige le rêveur que nous sommes - amateur de Gesamtkunstwerke ou dégustateur des bruissements de poteaux télégraphiques, à la façon du Thoreau de Walden ou la vie dans les bois... - à revenir sur terre. D'autant qu'elle gouverne sans doute le choix de certains des mots que cisele, de façon assez jubilatoire, le poète René Berger. Pourquoi, me suis-je demandé plus haut, l'auteur de Téléovision a-t-il affublé d'un autre nom - l'"outredisciplinaire" - ce que le vocable "transdisciplinaire", cher à Nicolescu, suffisait de prime abord à caractériser, en l'occurrence le "flux d'information" qui s'infiltré entre les disciplines (et à travers elles) ? Je crois être maintenant en mesure de répondre un peu plus précisément: si, pour René Berger, l'art se monnaye, 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. Dans l'introduction de sa Téléovision, Berger présente le cinquième chapitre de son ouvrage, celui dans lequel sera suggéré le passage du "transdisciplinaire" à l'"outredisciplinaire", comme fondamentalement historique. C'est fréquemment au niveau des modifications de la terminologie, dit-il, que se laissent subodorer les mutations culturelles les plus profondes. Donner "un sens plus pur aux mots de la tribu" n'est jamais sans conséquences, surtout lorsqu'aux innovations langagières correspondent des changements

dans la logique - laquelle, après tout, est l'art de penser. Ainsi, l'invention de la "cybernétique" par Norbert Wiener s'est effectuée "aux lisières des disciplines établies", c'est-à-dire de façon proprement transdisciplinaire. D'où son retentissement ; mais aussi, peut-être, sa fragilité. Car son succès l'a conduite à se solidifier en discipline à part entière, puis - simplement - "à part" ; donc, en un sens, à se scléroser. A terme, une relève était prévisible : le même processus de déclin n'avait-il pas déjà affecté jadis une "transdiscipline" tout aussi florissante, la perspective ? D'abord révolutionnaire, n'avait-elle pas été condamnée à limiter ses prétentions, puis, une fois réduite au statut d'un simple chapitre de l'histoire de l'art, à faire - littéralement - tapisserie ? - La relève, donc, de la cybernétique, il se pourrait qu'elle fût déjà en route : les sciences cognitives n'ont-elles pas (au regard de la cybernétique) à la fois les dents longues et le vent en poupe - deux facteurs de succès, dans notre société post-industrielle et à la rigueur post-moderne, mais sûrement pas post-historique - ? Transdisciplines, nous savons que vous êtes mortelles !

On devine dans quelle direction devra se tourner la réflexion. Puisque le transdisciplinaire se trouve fragilisé par l'histoire, n'y a-t-il pas lieu de le conforter par un peu de transhistoire ? Non qu'il s'agisse de revenir sur le constat massif de l'historicité ou de l'historialité de nos sociétés, de notre techno-culture, des logiques que nous employons, des biens symboliques que nous consommons, etc.

Mais, au delà des similitudes et des différences, se retrouve partout à l'oeuvre ce que j'appelle l'Outredisciplinaire. Ainsi de la perspective organiciste de la Chine classique, ainsi du MA japonais ; ce que manifeste de son côté le "tiers aspect fusible" de Mallarmé. L'outredisciplinaire est le noyau intuitif qui, débordant tout savoir établi, à plus forte rai-

son toute discipline, et même toute démarche multi-,pluri-,inter-disciplinaire, agit, par la vertu du trans- promu vecteur fondamental, pour désigner, non pas définir, l'Attitude qui donne à la fois Valeur et Sens tant à notre Origine qu'à notre Horizon. A l'instar, qu'on me permette l'image, du soleil dont la course articule nos actions comme sa lumière les oriente. (59)

Jusqu'à une période récente, observe René Berger, la culture occidentale privilégiait, au nom de la "raison", un découpage tant conceptuel que disciplinaire. Ce n'est que lorsqu'on s'est aperçu de la relativité de ce découpage, c'est-à-dire de son conditionnement historique, social et géographique, que l'on s'est avisé de la nécessité de remédier à la "raison réductionniste" en connectant entre elles les disciplines disjointes à l'aide de regroupements pluri-, multi- ou interdisciplinaires. Introduire ensuite une épistémè transdisciplinaire, apte à dépasser les clivages encore en vigueur une fois effectués les rassemblements en question, représentait un progrès. Mais l'idée même de progrès, pour indispensable qu'elle soit, n'est-elle pas encore trop historique ? Ne se trouve-t-elle pas battue en brèche depuis l'intérieur même de la "transdiscipline" que l'on met en place, laquelle aspire, comme s'il s'agissait d'assurer sa propre sécurité, à ce que Simondon désigne sous le nom de "métastabilité" ? La "métastabilité", pour l'auteur de L'individu et sa genèse physico-biologique (60), vise à dépasser le dualisme stabilité/instabilité : se situant en deçà de l'homéostasie comme du déséquilibre, elle définit le degré le plus élevé d'énergie potentielle disponible dans un système en déphasage ; c'est sur le fond de cette tension "intense" que se profile l'apparition de l'individu, réalité vivante ou culturelle, qui tentera d'en suturer la béance. Alléguer que c'est au niveau de la transdiscipline elle-même que se fait jour cette métastabilité, c'est penser cette transdiscipline comme s'orientant vers son propre déphasage, donc tentée (et tentant) de s'auto-dépasser

en se dédoublant. - Effectivement, René Berger prend acte de la double orientation, "cartésienne" d'une part et "leibnizienne" de l'autre, des sciences cognitives à notre époque. Et il souligne leur aspiration à la complémentarité. Celle-ci apparaît d'autant plus souhaitable en effet, que le "cognitivisme" post-cartésien, qui repose sur une conception discrète du réel et s'efforce de rendre celui-ci intégralement calculable, ne facilite en principe que la résolution de problèmes eux-mêmes issus du rassemblement de sous-problèmes. La voie "connexionniste", qui opère, elle, à partir de présupposés "continuistes" au sens du "pli" leibnizien, "se prête davantage, écrit René Berger, à la partie de la réalité qui a trait à la perception, à la reconnaissance, à l'apprentissage, et sans doute à l'évaluation" (61).

Parler de complémentarité entre deux épistémologies lestées de références historiques précises, c'est évidemment prendre au sérieux l'histoire : le cognitivisme se veut situé et daté. Mais c'est également sous-entendre la vision téléologique - la téléovision - au nom de laquelle s'effectue la confrontation synchronisante des complémentaires. C'est donc délinéariser le fléchage du temps, mais en substituant, à l'irréversibilité d'une successivité d'ordre séquentiel, un temps à la Michel Serres, "froissé" ou "chiffonné", bref complexifié (62). C'est donc faire que les métaphores relatives à la temporalité, de géométriques qu'elles étaient en régime cartésien, virent à la topologie.

Dans ces conditions, la complémentarité ne se détruit-elle pas elle-même ? Le primat de l'un des deux termes - le leibnizien - sur l'autre - le cartésien - n'est-il pas dicté en quelque manière par l'articulation temporelle à laquelle il est fait recours dans le but de prévenir toute inégalité entre les termes ?

L'ART ET LE PLI

22 octobre 1959 : Je dis que la perspective de la Renaissance est un fait de culture, que la perception même est polymorphe et que, si elle devient euclidienne, c'est qu'elle se laisse orienter par le système.

D'où question : comment peut-on revenir de cette perception façonnée par la culture à la perception "brute" ou "sauvage" ? (63)

Le Merleau-Ponty du Visible et l'Invisible, à qui cette note est empruntée, n'ignorait rien, certes, de l'historicité de la transdiscipline nommée perspective. Pourtant, il en appelait au "brut" et au "sauvage" : à l'"unité magique" de Simondon avant la lettre. A la fin du même passage, le philosophe fait un pas de plus :

Avec la vie, la perception naturelle (avec l'esprit sauvage) nous est donné perpétuellement de quoi mettre en place l'univers de l'immanence - Et pourtant, cet univers tend de soi à s'autonomiser, réalise de soi un refoulement de la transcendance - La clé est dans cette idée que la perception est de soi ignorance de soi comme perception sauvage, imper-
ception, tend de soi à se voir comme acte et à s'oublier comme inten-
tionnalité latente, comme être à -

Même problème : comment toute φ est langage et consiste cependant à retrouver le silence. (64)

Ces retrouvailles, René Berger les retrouve à son tour chez Mallarmé : si le poète réussit à "Instituer une relation entre les images exacte", il ne peut cependant éviter que dire "une fleur!" signifie que "musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets." La poésie n'échappe donc pas à la "béance" :

La béance signifie la limite intrinsèque de toute langue réduite aux "mots de la tribu" ; simultanément elle signifie le passage à l'"outre-communication" : l'absente que la poésie suggère rend plus sensible la présence que ne le feraient les mots employés à la décrire. (65)

Même ambiguïté, mutatis mutandis, dans la religion chrétienne : c'est l'énigme de la "communication circulaire" ou circumincessio entre les trois "hypostases" de la Trinité qui fait non pas problème, mais "mystère". René Berger appuie sa constatation sur une citation de saint Jean Damascène :

les hypostases sont unies non pour se confondre mais pour se contenir réciproquement..., chacune contient l'unité par sa relation aux autres non moins que par sa relation à soi-même . (66)

Or, cette Trinité constitue bel et bien une formalisation de base - et à lire Nicolae, on se convaincra aisément qu'elle n'a pas fini, au XXe siècle, de livrer ses secrets. La pensée de Jakob Boehme, dont l'auteur de La Science, le sens et l'évolution a proposé une réactualisation spectaculaire (67), fait fond en tout premier lieu sur la "structure ternaire" propre à tout système, à toute créature naturelle, et finalement à tout phénomène de la réalité ; les trois principes de cette Trinité, qui est aussi triplinité et tri-unité, doivent à leur indissociabilité, mais en même temps à leur opposition, de déclencher la "dynamique de la contradiction" à la faveur de laquelle le Deus absconditus se dévoile en Deus revelatus.

Cependant, il est troublant de constater que chez Boehme lui-même, la formalisation première ne se fonde qu'en s'effondrant. La Trinité se poursuit, certes, dans un cycle dit septénaire de création, dont Basarab Nicolae explique fort clairement l'enchaînement et le pourquoi : là où la coprésence des trois principes au sein de chacun des trois eût nécessité l'intervention de neuf principes, deux instances de discontinuité sont introduites afin que soit relancé l'ensemble du procès évolutif, ce qui ne laisse subsister que sept éléments. Mais il y a plus grave : comme le fait observer Alexandre Koyré, si le premier principe est la "source" ou l'Urkund de la vie divine,

il n'en est pas l'origine absolue. Bien au contraire, il a lui-même une "origine", un Urkund, dans l'unité de l'esprit divin. Car Dieu est un esprit, et un esprit est ce qui "s'élève, ce qui s'engendre continuellement soi-même". Dieu est esprit, tout comme l'esprit humain. Il est un être mental (Gemüth) ; il est aussi raison (qui correspond au Père), lumière (pensée) qui nous permet de voir les yeux fermés (ce qui correspond au Fils) et volonté, puissance d'action, qui régit le corps (ce qui correspond au Saint-Esprit). Mais, pour que de l'unité indistincte du Gemüth il puisse s'engendrer lui-même et vivre d'une vie complète, il faut qu'il pose lui-même, et qu'il engendre lui-même ce centre ardent, ce premier principe de son essence, cette source, cette racine qui, à son tour, le réengendrera.

Ainsi, la nature divine, en ses principes et en ses qualités, essences ou formes, est elle-même "engendrée" par l'unité du Gemüth divin, qui est raison, esprit, pensée et volonté, mais qui est tout cela indistinctement, comme un Chaos. (68)

A considérer plus attentivement l'histoire de la symbolique trinitaire, on s'apercevrait de la "vulnérabilité existentielle", comme dit René Berger, qui la caractérise à travers les siècles, tout en assurant sa fécondité. Sans quitter le domaine trinitaire, et dans le fil des considérations présentes, on peut admettre que le nombre trois, tres, qui est apparenté au préfixe trans-, innerve l'idée même de "transdiscipline" (69). Que l'"oultre" de l'"outredisciplinaire" n'en soit pas éloigné, on s'en convaincra en songeant par exemple au verbe anglais to trespass, "outrepasser" (ou, sur la route, "doubler", "excéder le pas"). Mais l'"oultre" présente la redoutable ambiguïté d'"engendrer", au sens de Boehme, le quatre, 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 vient le Deux, de Deux le Trois, et de Trois l'Un comme Quatrième". - On sait d'autre part que David de Dinant - un auteur que cite Leibniz, notamment dans ses Lettres sur la philosophie chinoise - fondait son matérialisme sur l'idée de l'obligation dans laquelle on se trouve, pour épeler le nom de Deus, d'ajouter une quatrième lettre aux trois que nécessite la Trinité. Cette lettre, l'"ombre de Dieu", qui est synonyme de matière, appartient à ce que la tradition dénomme les posteriora Dei (70) - formule dont on peut noter qu'elle retourne l'expression grecque de "méta-physique": ce qu'a enseigné Aristote, dit-on, "après" la physique, c'est la "métaphysique" en tant que débordant le domaine physique. Ce qui vient "après" Dieu débordant

il Dieu ? Oui sans doute, si l'on demeure fidèle à Marie la Prophétesse, pour laquelle le Quatre ne revient à l'Un que pour être la source de la Tri-unité. Non pourtant, si l'on se réfère à la Kabbale d'Isaac Luria de Safed, et à la réplique qu'elle oppose, vers 1550, à la doctrine de la creatio ex nihilo. Comment, se demande Luria, un monde peut-il exister si Dieu est partout ? La réponse habituelle - Dieu n'est en réalité qu'en un seul point, le Tsim-Tsoum ou Saint des Saints, celui où il "concentre" sa puissance, donc sa présence -, suppose que Dieu se trouve quelque part, caché dans le monde. Il faut dire au contraire que le Tsim-Tsoum ne désigne pas un point, mais le retrait de Dieu hors de tout point. (71) Même s'il était partout, avant le monde, il a dû, pour rendre le monde possible, se contracter et se replier sur lui-même. Dieu, c'est le pli ou le repli. Le Dieu qui se cache rend possible le Dieu qui se montre: les deux opérations sont simultanées. (72)

Que de telles spéculations demeurent actuelles, il suffit pour s'en persuader de rouvrir Merleau-Ponty. Sous la rubrique "Ontologie", les Notes de travail du Visible et l'Invisible contiennent, datées (comme les textes précédemment cités) d'octobre 1959, des considérations éloquentes qui rejoignent celles qui viennent d'être évoquées sur la creatio ex nihilo. Qu'y a-t-il de commun, interroge Merleau, entre deux peintres dont l'un commence, pour devenir lui-même, à copier l'autre ? Ou encore, chez le même artiste, entre le don pour la couleur et l'aptitude au dessin ? Nulle réponse n'est satisfaisante, tant qu'on croit que la création se fait à partir de rien:

Alors l'acte de dessiner et celui de peindre, - l'acte de peindre comme soi et celui de peindre comme l'autre s'isolent l'un de l'autre, et l'on ne voit plus entre eux de rapport. On le verrait au contraire si l'on comprenait que peindre, dessiner, ce n'est pas produire quelque chose de rien, que le tracé, la touche de pinceau, et l'oeuvre visible ne sont que la trace d'un mouvement total de Parole, qui va à l'Etre entier (...). Nous

rêvons de systèmes d'équivalences, et ils fonctionnent en effet. Mais leur logique, comme celle d'un système phonématique, est résumée en une seule touffe, en une seule gamme, ils sont chacun et tous un seul tourbillon, un seul retrait de l'Etre. (73)

Comment interpréter cette simultanéité du don et du retrait chez Merleau-Ponty, sinon comme un legs de Boehme via Heidegger ? Mais la critique de la creatio ex nihilo n'exigerait-elle pas, pour être véritablement efficace, d'être poussée encore plus loin ? Si Merleau s'est inspiré de Heidegger, ne tombe-t-il pas lui aussi sous le coup de l'objection récemment adressée à l'auteur de Sein und Zeit au nom du Tsim-Tsoum par Marlène Zarader (74) ? Il ne s'agit pas de reprocher à Heidegger (et donc par ricochet à Merleau Ponty) d'avoir renouvelé de façon radicale la question de l'Etre, telle que la posaient les Grecs, en "empruntant" à Isaac Luria et aux kabbalistes de Safed ; mais d'avoir adapté des formes de pensée issues de la pensée hébraïque à "une teneur-de-question grecque" en pratiquant (volontairement ou non) un amalgame qui défigurait la "teneur-de-question" hébraïque. En clair : d'avoir largué Dieu pour l'Etre.

René Berger se montre en ce domaine beaucoup plus prudent. On s'en rendra immédiatement compte si l'on rapporte ce qu'il dit sur la "béance" à la thématique lacanienne, par exemple, dont un psychanalyste, François Roustang, a dénoncé en ces termes le prestige :

En centrant sa doctrine sur la béance, le manque, la place vide, il rendait raison de toutes les disciplines, parce qu'il s'introduisait à leur point de défaillance. De là son intérêt en mathématiques pour le théorème de Gödel ou le paradoxe de Russell, sa lecture de la loi morale kantienne qu'il identifie au désir refoulé, son interprétation de la linguistique à partir du signifiant pur qui est une entité zéro, son insistance sur le symbolique fonctionnant à partir d'une absence, etc. Tout se passe comme si Lacan avait proclamé : avec l'inconscient que j'ai réinventé, je suis à la faille de toutes les failles, au lieu du manque de tous les manques, et donc au lieu de l'origine de toutes les créations (...). Cette doctrine donnait la certitude de pénétrer au coeur de toutes les disciplines, c'est-à-dire de savoir tout, puisque l'on s'introduisait dans le défaut de chacune d'elles ; et en même temps elle montrait la vanité de tous les savoirs, puisqu'ils se ramenaient tous à la tentative de cacher cette faille. (75)

René Berger ne s'intéresse pas moins que Lacan au théorème de Gödel, et l'importance qu'il reconnaît à l'oeuvre de Magritte en tant que rebelle à toute formalisation iconique, ou encore à l'intervalle vide qu'est le MA dans le langage, la musique ou l'architecture du Japon, tout cela dénote un sentiment de ferveur - mais qui ne pousse nullement l'attrait du Rien jusqu'à la fascination ou au vertige. Admirateur inconditionnel de Mallarmé, René Berger se garde de le pasticher ! Ce qu'il énonce sur la "béance" ne vire donc jamais à l'absolu. Et s'il évoque la religion, c'est parce qu'il a fait sienne

la parole profonde d'un indigène, que rapporte Lévi-Strauss : "Chaque chose sacrée doit être à sa place" (...). Ainsi la logique, toute logique, se trouve reliée au principe d'ordre qui, à son niveau ultime, atteint la dimension du sacré. (76)

La religion, à l'égal du mythe, relève du transdisciplinaire :

Au niveau du mythe, qui peut s'incarner dans le sacré (et il n'est rien, mathématique comprise, qui n'y participe), le transdisciplinaire apparaît comme l'opération par laquelle le corps démembré du dieu est reconstitué et reprend vie.(...) Je n'irai pas jusqu'à prétendre que le découpage de la réalité en disciplines est un dépeçage, ou une mise en croix...(77)

Le transdisciplinaire, et donc la religion, participent, de ce fait, d'un modèle général que l'on peut considérer comme connexionniste, et qu'il faut privilégier sur tout "découpage" ou "dépeçage" de la réalité, lesquels relèvent du cognitivisme.

D'où une conception de la complémentarité entre connexionnisme et cognitivisme qui non seulement s'accommode de la hiérarchie que l'on est porté à leur attribuer, mais revendique cette hiérarchie. Au sens de l'indigène, pour lequel "Chaque chose sacrée doit être à sa place", il ne peut y avoir complémentarité entre les deux attitudes que dans la mesure où elles opèrent "à des niveaux différents" - y compris au sein de la transdiscipline nommée "sciences cognitives". Qu'il en aille de même au stade de l'outredisciplinaire, cela situe clairement René Berger du côté de Leibniz, Bergson ou

Deleuze ; et c'est cette pétition de continuité qui permet de répondre à l'objection selon laquelle une complémentarité qui ne s'étayerait pas sur l'égalité rigoureuse des termes en présence risquerait de se dissoudre. La dynamique de la continuité ne s'exerce pas sur un seul niveau, mais d'un niveau à l'autre ; elle est à penser de manière multidimensionnelle et englobante - c'est-à-dire comme une dimension "qu'on ne peut ni délimiter ni supprimer et qui pourtant existe, et dans laquelle toutes les autres se trouvent en quelque sorte enveloppées".(78) Rien de surprenant, au fond, à ce que René Berger se laisse séduire par l'image que lui offre Joseph Needham de la philosophia perennis telle qu'elle s'est déployée en Chine, c'est-à-dire comme un "matérialisme organique" reliant chaque phénomène à tous les autres "suivant un ordre hiérarchique", mais qui fait dépendre l'harmonie entre les êtres

non pas des ordres d'une autorité supérieure (qui serait extérieure à ces êtres), mais du fait que ces êtres faisaient tous partie d'une hiérarchie d'ensembles formant un modèle cosmique et organique, et n'obéissant ainsi qu'aux ordres (intérieurs) de leurs propres natures. (79)

C'est donc non pas à un Néant "absolu" (qui ne se rencontre à vrai dire jamais, que ce soit en Haute Forêt Noire ou dans les foudres du Sinaï...) que renvoie la béance selon René Berger, ni non plus aux abysses d'un quelconque Inconscient ; ce serait plutôt à un Isaac Luria pris au mot - dont le Dieu, à la différence de ce qui advient chez Heidegger, serait dédouané de tout rapport à l'Etre. Non, les dieux ne se sont pas enfuis, ils reviennent avec chaque bouffée - Merleau dirait : chaque "touffe" - inter-, multi-, et a fortiori transdisciplinaire ! René Berger se situe au plus près des Stoïciens tels que les reprend Deleuze :

Le terme le plus haut n'est donc pas Etre, mais Quelque chose, aliquid, en tant qu'il subsume l'être et le non-être, les existences et les ins-
stances. (80)

La béance, le Dieu de Luria dont je disais qu'il était le repli même, l'aliquid des Stoïciens selon Deleuze, et chez ce même Deleuze le "champ transcendantal" (ou "plan de consistance", dans Mille Plateaux) (81), tout cela, sur quoi ouvre l'outredisciplinaire de Berger, plus la Chine de Needham et le MA du Soleil levant, irrigue une vision du monde dont le "noyau intuitif" a peut-être trouvé l'une de ses formulations les plus frappantes dans le § 61 de la Monadologie :

Car, comme tout est plein, ce qui rend toute la matière liée, et comme dans le plein tout mouvement fait quelque effet sur les corps distants, à mesure de la distance, de sorte que chaque corps est affecté non seulement par ceux qui le touchent, et se ressent en quelque façon de tout ce qui leur arrive, mais aussi par leur moyen se ressent de ceux qui touchent les premiers, dont il est touché immédiatement : il s'ensuit, que cette communication va à quelque distance que ce soit. Et par conséquent tout corps se ressent de ce qui se fait dans l'univers ; tellement que celui qui voit tout, pourrait lire dans chacun ce qui se fait partout et même ce qui s'est fait ou fera en remarquant dans le présent ce qui est éloigné, tant selon les temps, que selon les lieux (...). Mais une âme ne peut lire en elle-même que ce qui y est représenté distinctement, elle ne saurait développer tout d'un coup tous ses replis, car ils vont à l'infini. (82)

Qu'il me soit permis de rappeler ici l'allégorie du lecteur chez Baudelaire : ne convient-il pas d'en donner une interprétation leibnizienne ? Le dédoublement du mot "conclusion", sur quoi il se fait clair que les résonances d'un texte peuvent s'illimenter, consiste en un dépli : que signifie en effet "tirer les conclusions de la conclusion", sinon qu'à simplement conclure, on n'a pas tout dit ? En deux mots seulement, qui sont deux fois le même mot, Baudelaire s'approprie la leçon même du § 61. Pour Leibniz, l'individu - la "monade" - comporte une part matérielle "en façade", et une part intérieure, l'"âme". L'extérieur, la façade, se laisse voir ; l'âme ne consent qu'à se laisser "lire". Or dans ce § 61, "Leibniz se met à employer le mot 'lire' à la fois comme l'acte intérieur à la région privilégiée de la monade, et comme l'acte de Dieu dans toute la monade elle-même." (83) Dieu apparaît donc comme la monade

suprême à laquelle rien de spatial ni de temporel ne saurait échapper ; toutes les pages du Livre unique des monades lui étant également accessibles, il est libre de les feuilleter à son gré, ou de les déplier d'un coup. Il n'en va pas de même pour la monade isolée : elle a beau contenir en elle-même tout l'univers, donc tout ressentir par le corps ou en extériorité, son âme est vouée à ne pouvoir déchiffrer que le grand, le proche, et le distinct.

- Appliquons ce schème au lecteur baudelairien : monade ou âme suprême, c'est l'Oversoul d'Emerson ; il déplie par conséquent aussi bien tout ce qu'un auteur a déposé dans un cadre générique ou disciplinaire, que tout ce qui surgit hors cadre et hors discipline. Sa compétence lui donne accès également à ce qui prolonge l'effort disciplinaire au delà de son encadrement premier, et à ce qui, n'ayant jamais été encadré, déborde le champ du prévisible en concernant tant l'avenir (inassignable) que le passé (déjà inventorié). Sa liberté le place bien hors disciplines. Dans les "froissements" du temps selon Michel Serres ; ou l'Aiôn deleuzien. Donc, dans un espace "hétérotopique" comme celui de l'architecte baroque Alvar Aalto (84), "espace-gigogne fait de densités singulières et d'harmoniques virtuels" (85), "champ de forces ou d'intensités" (86) instaurant "un ordre non seulement entre les existants, mais encore entre les possibles comme s'ils existaient" (87). On voit tout le parti qu'un architecte peut tirer du défi à "l'unicité frontale de la perspective classique" (88) qu'est susceptible de lui suggérer la lecture du § 57 de la Monadologie, celui dans lequel Leibniz explique qu'"une ville regardée de différents côtés" est "comme multipliée perspectivement".(89) Un point, en effet, se présente toujours comme un "point de vue"- "l'entrecroisement formant foyer d'une infinité de lignes virtuelles".(90)

Comment, cependant, l'art ne se dissémine-t-il pas en une infinité de "points de vue" indépendants, démentant tout "entrecroisement" pour diverger tous azimuts ? Si, à la faveur du transdisciplinaire, des arts neufs, interstitiels, se font jour dans les intervalles qui séparent les arts canoniques, comment parler d'une poétique de l'outredisciplinaire ? Écoutons René Berger :

La difficulté de prendre en compte l'outredisciplinaire est que, précisément, celui-ci défie l'ordinaire "prise en compte", qui revient schématiquement à circonscrire un contenu dans une définition. L'outredisciplinaire implique le fait de se "disposer à", autrement dit d'adopter ou de prendre une attitude (...). On comprend qu'elle échappe le plus souvent à l'observation, puisque c'est telle attitude déterminée, scientifique, religieuse, économique, qui nous fait voir les "faits" en fonction de la perspective qu'elle établit. (91)

Le problème a été débattu à propos de Leibniz, précisément, par Deleuze et Vincent Descombes. Choisisant le parti d'une affirmation plénière du pluralisme (et donc, à la limite, refusant tout regroupement des "points de vue"), Deleuze parlait de préférer Nietzsche :

Leibniz déjà nous avait appris qu'il n'y avait pas de points de vue sur les choses, mais que les choses, les êtres, étaient des points de vue. Seulement, il soumettait les points de vue à des règles exclusives telles que chacun ne s'ouvrait sur les autres que pour autant qu'ils convergeaient : les points de vue sur la même ville. Avec Nietzsche au contraire, le point de vue est ouvert sur une divergence qu'il affirme : c'est une autre ville qui correspond à chaque point de vue, chaque point de vue est une autre ville, les villes n'étant unies que par leur distance et ne résonant que par la divergence de leurs séries, de leurs maisons et de leurs rues. Et toujours une autre ville dans la ville. (92)

Que dit exactement Leibniz ? Il reconnaît, d'abord, qu'"une même ville regardée de différents côtés" se trouve "comme multipliée perspectivement" : n'est-ce pas acquiescer à l'idée ("nietzschéenne", dit Deleuze) qu'il existe autant de villes que d'observateurs ? Certainement. - Mais Leibniz continue : "il arrive de même" qu'"il y a comme autant de différents univers" ; ces derniers "ne sont pourtant que les perspectives d'un seul". Lequel ? Celui de "la multitude infinie des substances simples". - Par cette précision, observe Descombes, les points de vue sont automatiquement regroupés. Car, en

fait, les monades ne voient qu'un seul univers, le leur. Chaque monade voit une ville différente, toujours une autre ville. Mais si l'on change de niveau, si l'on admet qu'il existe un seul univers pour une "multitude infinie" de "substances simples", alors il faut revenir à la réalité - à savoir que

toutes ces villes ne sont pourtant que les perspectives d'une seule, car il n'y a ici d'autre ville que l'ensemble des villes, que le système des monades. (93)

Qu'il y ait par conséquent une hiérarchie de niveaux, cela ne porte pas nécessairement atteinte au pluralisme. On peut même prétendre que la pluralité des niveaux multiplie le pluralisme.

Cela peut se dire d'une autre façon : celle de Heidegger, ou de Jean Wahl, qui professaient jadis que "si les monades n'ont ni portes ni fenêtres, c'est qu'elles sont déjà dans la rue". Elles ne "s'"entendent pas ; mais l'harmonie réside déjà dans l'espace qui les accueille. L'argument paraît moins étrange, si l'on examine la ville - toujours la même ! - de plus près, avec Henri Gaudin :

s'il y a une rivière qu'on pourrait appeler rue, elle n'est jamais indifférente à ses rives. L'étymologie, du reste, le confirme : la rue - ruga - , c'est le pli, le sillon. De sorte que la rue - l'air - ne peut être pensée comme vide, ne peut être pensée dans l'absolu, toute seule, pas plus qu'on ne peut penser un jour qui serait étranger à la nuit ; elle ne peut être pensée que comme un pli dans la matière elle-même."(94)

Dès lors que les plis s'emboîtent selon des niveaux indéfiniment différents, la matière dont ils plissent la surface est à concevoir comme infiniment élastique, et, selon l'expression de Belaval, elle ne se "désagrège" pas en une infinité de "grains de sable"(95). Autrement dit, le chaos se trouve exorcisé. C'est exactement la présupposition des fractals de Mandelbrot, lesquels pourraient bien, selon René Berger, avoir constitué "le premier art du pli et du repli informatiques"(96).

Mais l'informatique n'a-t-elle pas été précédée, dans le royaume du pli, par toute une histoire du baroque, ou, selon le vocabulaire de Jean-Pierre Le Dantec, du "baroquisme" (97) ?

C'est cette histoire, esquissée par exemple chez Deleuze (98), qu'il faudrait approfondir pour comprendre ce que René Berger, à la fin de sa Téléovision, appelle une "carte imaginaire" de l'outredisciplinaire. Sous l'aspect d'un tuilage de strates, feuillets ou "bêances", une telle carte est propre à faciliter une approche sinon historique, du moins métaphorique, de l'"intégration symbolique" qui délivre son sens à la "cosmogonie non seulement conçue, mais vécue" de chaque civilisation. René Berger repère trois "configurations", "zoomorphique" (mêlant les animaux et les dieux), "anthropomorphique" (modelant les dieux sur les hommes), et "technomorphique" (remplaçant les dieux par le Golem, et instaurant par conséquent le couple homme-machine) ; peut-être sommes-nous - c'est la suggestion finale - déjà entraînés par l'outredisciplinaire vers l'"outrehumain"...Or, en ce qui concerne l'art, il est évident que Leibniz, inventeur du proto-ordinateur, hante la configuration technomorphique dans le tourbillon de laquelle nous avons plongé : c'est à Leibniz que se réfère l'un des animateurs du Cyberspace, Michaël Heim (99); prospective et science-fiction sont au rendez-vous, et l'"outrehumain" se profile à l'horizon. De même en musique : l'"interpénétration sans obstruction" sur laquelle John Cage a appuyé son prestigieux parcours à travers les bruissements de l'univers, bouleversant le cours de la musique au XXe siècle, provenait bien de la Chine ancienne (il s'agit de l'axiome de base de la logique Hua-yen, développée à partir du VIIIe siècle par le patriarche Fa-ts'ang), mais c'est Leibniz qui en a donné la meilleure définition. Cage, se réclamant de Suzuki pour utiliser le I Ching, peut en ce sens apparaître comme l'héritier direct du Baroque (100). Bien sûr, il faut parler d'un "nouveau Baroque", d'un "néo-leibnizianisme". On le concèdera volontiers à Deleuze :

La même construction du point de vue sur la ville continue à se développer, mais ce n'est plus le même point de vue, ni la même ville, et la figure et le plan sont en mouvement dans l'espace. Quelque chose a changé dans la situation des monades, entre l'ancien modèle, la chapelle close aux ouvertures imperceptibles, et le nouveau modèle invoqué par Tony Smith, la voiture hermétique lancée sur autoroute obscure. (101)

Mais justement, ce "quelque chose" qui a changé, n'est-ce pas à la technique qu'on le doit ? L'exemple choisi par Deleuze fournit la meilleure contre-épreuve possible pour la conception de l'outredisciplinaire technomorphique. Nos "béances", pour transhistoriques qu'elles soient, ne sont pas pour autant immobiles ; c'est là, me semble-t-il, le fond de la thèse de René Berger.

Cela permet que l'on s'interroge enfin sur le transhistorique comme tel. On laissera volontiers aux historiens, Deleuze ou Belaval le soin de décider si l'"harmonie" à laquelle fait allusion le philosophe Leibniz est ou non consubstantielle à l'harmonie telle que la musique dite "baroque" (dans l'acception dite "stricte" du mot) l'a effectivement élaborée. Mais qu'y a-t-il de commun entre le fold in de Gysin ou Burroughs et la théorie du Livre du monde du § 61 de la Monadologie ? Entre une toile de Rauschenberg et "la table opaque d'information sur laquelle s'inscrit la ligne chiffrée" (102) ? - La réponse tient en un mot : le temps, les plis, déplis et replis du temps. L'ordinateur autorise tous les voyages "cyberspatiaux" : plus besoin de sortir de chez soi pour toucher le bout du monde ; nous devons nous familiariser avec le temps réel comme temps zéro. Si, pour reprendre l'intitulé d'un livre célèbre, l'art c'est "la vie dans les plis", alors le transhistorique entre dans notre vie : avec sa mobilité, il court-circuite les dimensions de la présence, c'est-à-dire les formes a priori de notre sensibilité. Il plie et replie l'espace et le temps sur eux-mêmes : c'est en quoi il change notre vie.

Mais sur l'art et le pli, le mieux est de laisser parler l'auteur du Pli : "Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini" (103)