Marges

Revue d'art contemporain

04 | 2005

Interdisciplinarité

L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art

Interdiscipline in the Work of Art

Lorraine Verner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/726>

DOI : 10.4000/marges.726

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 30-44

ISBN : 978-2-84292-248-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Lorraine Verner, « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art », *Marges* [En ligne], 04 | 2005, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/726> ; DOI : 10.4000/marges.726

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art

Interdiscipline in the Work of Art

Lorraine Verner

J'étais parti de l'idée que, dans un aquarium classique, chaque type de poissons est enfermé dans une petite case, avec son nom au-dessous. Tandis que dans les aquariums plus récents, toutes les espèces se côtoient et il devient impossible de décider quand un poisson vous passe devant, de quel nom exact il faut l'appeler¹.

Modernisme et disciplinisme dans l'art

- ¹ Par le souhait d'aller par-delà les catégories conventionnelles, nombre d'artistes ont mis en avant des formes d'expression qui ont joué sur le paradoxe que suppose toute ambition de classification. Entre autres, celle du critique d'art américain Clement Greenberg et son projet de *laocoonisme* en art. Dans le *Laocoon* (1766), Lessing a révoqué la rhétorique de l'*ut pictura poesis* pour valoriser les frontières entre les arts, et introduire ce qui deviendra l'un des thèmes majeurs de la modernité dans le domaine esthétique : non pas l'exploration de la concordance des arts, mais leur différence et une spécificité qu'il appartiendrait à chacun d'entre eux de décliner pour son compte et dans son ordre propre, jusqu'à l'identifier à sa pure essence, conformément au mot d'ordre lancé en 1940 par Greenberg, dans son article, « Vers un plus nouveau "Laocoon" »². L'étendue du savoir et de la pratique, selon Greenberg, doit être découpée en domaines dont on posera les limites précises ; chacune de ces disciplines faisant l'objet d'une critique, c'est-à-dire d'une définition du type de compétence qu'elle requiert et de son objet propre. Dans un texte de 1965, « Modernist Painting », Greenberg souligne que « l'essence du modernisme, c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, pas dans un but de subversion, mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre³ ». Le domaine propre et unique de chaque art coïncide avec tout ce que la nature de son médium a d'unique. Et c'est seulement dans son

médium que chaque art peut et doit trouver ce qui le définit en propre et peut lui donner son autonomie. Pour chaque art, l'histoire du modernisme devient l'histoire d'une purification générique, d'une *auto-purification*, consistant à éliminer toutes les conventions qui ne lui sont pas nécessaires, à définir sa spécificité et à enlever tout effet dû à l'influence d'un art voisin. Ce *disciplinisme* orthodoxe du critique d'art conforte l'institution des différents découpages des sphères artistiques dans l'histoire de l'art : beaux-arts, au pluriel comme à l'École du même nom.

- 2 Cependant, la théorie du médium de Greenberg, élaborée dans les années 1940-1950, et plusieurs autres théories artistiques du 20^e siècle, notamment celles de Mondrian et de Malévitch qui ont soulevé la question du *degré zéro* et des caractéristiques *essentielles* de leur art, n'ont pas cessé d'être critiquées. Des artistes ont montré que la séparation entre les disciplines était arbitraire et conventionnelle, et ont considéré comme une exigence prioritaire le fait de travailler aux frontières des moyens d'expression, tout en les dépassant. La rupture avec les formes d'expression traditionnelles a attesté, tout au long du 20^e siècle, sa fécondité, et un vaste mouvement de décroisement entre les arts a été entrepris. On a procédé à une redéfinition des limites des différents domaines artistiques par une nouvelle combinatoire des pratiques et des codes de chaque section. Des échanges se sont développés entre les modes d'expression, qu'ils soient interdisciplinaires, multidisciplinaires, pluridisciplinaires ou transdisciplinaires. Un mouvement plus général a suivi, que Rosalind Krauss a désigné par le terme de *deskilling* (déqualification), propre, selon elle, à la « post-disciplinarité » ou à « l'interdisciplinarité », et qui renvoie au vocabulaire de l'avant-garde artistique des années 1960 et avant cela à Picasso ou à Duchamp qui ont rejeté les compétences traditionnellement associées à l'art académique⁴.

Le concept d'*intermedia*

- 3 Depuis les années 1910, les papiers collés cubistes mêlent les moyens d'expression et brouillent les genres par un bouleversement inventif et fécond de leurs frontières. Avec les collages, assemblages et constructions propres aux cubistes, surréalistes, dadaïstes ou constructivistes, on entre dans l'univers de l'hétérogénéité, du mélange et de la mixité. Les divers attributs de chacun de ces arts s'y retrouvent, bien qu'ils soient toujours « trafiqués ». Voilà une peinture réellement tridimensionnelle ou une sculpture peinte, une « sculpto-peinture », pour reprendre un terme d'Archipenko, une *sculpture picturale* de Pougny, un *relief pictural* de Tatline, comme synthèse de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, ou bien encore un *Proun* de Lissitzky, à mi-chemin de la peinture et de l'architecture. Chaque *Contre-relief d'angle* de Tatline inclut également la dimension de l'architecture : il naît de la surface plane du tableau, se libère du cadre, se projette dans l'espace à partir du lieu du tableau. Dans son texte publié à Moscou en 1923, *Du chevalet à la machine*⁵, Taraboukine écrit que c'est l'œuvre d'un artiste-ingénieur, qui acquiert la maîtrise productiviste préfigurant la fin de la distinction des genres et des disciplines existant jusqu'alors.
- 4 Dans la recherche consistant à ne plus faire recours à la taxinomie traditionnelle, on retrouve aussi le *readymade* duchampien qui met en relief un art générique, non spécifié au préalable dans une classe déterminée d'artefacts, ou qui semble rater exprès le passage d'un code à l'autre. Il s'agit, selon Krauss, du « modèle même de l'art déqualifié ». On pourrait citer également les assemblages de Kurt Schwitters à qui l'artiste a donné une

appellation personnelle : *Merzbild* (Tableau Merz) ou *Merzbau* (Construction Merz), car il avait compris qu'il créait « en dehors des notions génériques habituelles⁶ ». « Ce fut pour brouiller les frontières entre les différents arts que je pratiquai ainsi⁷ ». Ce désir d'élargir le domaine de son activité le conduit aussi à développer les interactions et les échanges, les travaux à plusieurs mains (Schwitters-Arp, Schwitters-Théo van Doesburg), les collaborations et les interventions communes (Schwitters-Hausmann, Schwitters-Théo van Doesburg), ou à privilégier la transmission d'une technique ou l'inspiration possible à partir d'une œuvre voisine. Ce comportement l'amenant à puiser des idées de départ un peu partout a souvent été le fait des avant-gardes. Dans l'expressionnisme, par exemple, les genres ne cessent de s'interpénétrer, et il existe entre tous les créateurs de cette époque une atmosphère de collaboration. Les peintres de cette période lisent de la philosophie (tout particulièrement Nietzsche) et des recueils de poésie et s'en inspirent dans leur poïétique. Le théâtre et le cinéma sont sensibles à la peinture et à la littérature. Cette recherche d'interactions entre les disciplines anime aussi les réalisations des suprématistes russes ainsi que des mouvements qui leur sont affiliés. Dada remet en cause, avec ironie, les cloisonnements de genres et de pratiques à l'aide du montage, du collage, du télescopage des images, des sons et des paroles, du mélange des genres.

- 5 À partir des années 1950, plusieurs manifestations montrent une grande expansion du champ de l'art et une prolifération de démarches : les *happenings*, les actions, la dématérialisation de l'objet d'art, l'utilisation de la vidéo et de la photographie, les idées, les concepts et les attitudes qui deviennent art, une présence importante du langage ou l'usage du corps de l'artiste comme support de l'œuvre, les pratiques *in situ*, *in process* ou *in progress*, l'intégration du paramètre temporel dans les arts contrevenant aux théories du modernisme qui prônent une stricte séparation entre les arts du temps et les arts de l'espace, etc. Il faut aussi remarquer la présence de plus en plus importante de l'interdisciplinarité par le truchement d'une multiplication de réalisations pluri-artistiques qui échappent sciemment aux catégories admises, ou qui transgressent leurs limites. L'art s'épanouit entre, à travers et par-delà les modes traditionnels d'expression ou bien encore dans des médiums nouveaux ou négligés. Tout peut devenir de l'art, le passage entre les disciplines devient une aventure, et les incidents de *frontières* s'avèrent féconds, et donnent lieu à de nouveaux genres désignés par un nom unique. Par exemple, la performance est une œuvre hybride qui requiert d'autres catégories conceptuelles que celles instituées par le système des beaux-arts. L'extension des possibilités d'ordre matériel et technique, « la grande diversité⁸ » des moyens auxquels les artistes recourent depuis qu'ils ont commencé à transgresser les limites assignées par le cadre étroit des beaux-arts, ont contribué au vaste mouvement de décroisonnement.
- 6 À son tour, le critique Harold Rosenberg mettait en relief en 1972 un « processus de dé-définition » qui affecte tous les arts⁹. Le compositeur Morton Feldman a utilisé l'expression « entre catégories » comme titre d'une œuvre musicale, mais aussi comme notion, dans un article publié en 1970, pour aborder certaines activités artistiques ambiguës quant à leur classification dans un domaine donné¹⁰. Le concept d'« intermedia » a été théorisé dans les années 1960, par Dick Higgins, un « polyartiste¹¹ » actif, aussi bien dans le domaine de la musique, que dans celui de la performance, des arts visuels, de la littérature, du cinéma et de la théorie. Son livre *Postface* publié en 1964 participe à l'élaboration de ce concept qu'il reprendra en 1966, dans un essai qui lui est entièrement consacré. Ce terme, fait-il remarquer, apparaît pour la première fois chez Samuel Taylor Coleridge en 1812, dans le même sens que lui-même utilise¹². Les œuvres

intermedia évoquent des pratiques où s'opère une convergence entre plusieurs champs d'activités. La pratique interdisciplinaire est, selon Higgins, un art hybride qui « s'épanouit entre les pratiques » où « chaque œuvre détermine sa propre pratique et sa propre forme selon ses besoins¹³ ». Dans la poésie concrète, la musique pénètre au cœur du poème, la littérature s'approche de l'expérience sonore ; c'est un *intermedium*. Le happening – fusion des trois arts, théâtre, musique, arts visuels – est aussi, selon lui, un *intermedium*. Higgins revient en 1984, dans un livre intitulé *Horizons* (sous-titré *La Poétique et la théorie de l'intermedia*), sur l'importance de la notion de « fusion conceptuelle dans l'*intermédium* », qui permet de faire l'expérience de ce qui est de l'ordre de la marge, de la limite ou du seuil¹⁴, au moment où l'effritement des frontières semble consommé. Pour Higgins, un autre aspect de l'*intermedia* est « l'interpénétration de l'art et de la vie, aussi bien que l'interpénétration des médias entre eux¹⁵ ».

- 7 Le concept d'*intermedia* a été repris en 1973 par le compositeur Stanley Gibb, dans une classification des concepts qui s'oppose aux « multimedia » respectant l'autonomie de principe des éléments confrontés : les œuvres « intermedia » recherchant une égalité, une interdépendance, voire même une « intégration totale » des diverses composantes¹⁶. Dans les œuvres « mixed-media », il existe une relative dépendance entre les éléments : « ils se mélangent, mais ne sont pas vraiment intégrés [...] Il y a une forte tendance à une égalisation des ingrédients » sans pour autant procéder à leur « hiérarchisation¹⁷ ». Pour faire comprendre ce concept, Gibb évoque l'analogie d'un chimiste qui mélange six ingrédients dans un récipient, le résultat ayant une certaine cohésion. Cependant, s'il chauffe ce mélange provoquera une réaction chimique qui transformera les ingrédients en quelque chose d'« entièrement nouveau », ne pouvant retourner à la situation initiale sans subir une autre réaction chimique. Les œuvres *intermedia* feraient de même.

Les rapports entre disciplines dans les sciences humaines et dans les sciences de la nature

- 8 Dans les sciences humaines et dans les sciences de la nature, une réflexion a été menée également sur les rapports entre les disciplines. Michel Cazenave et Basarab Nicolescu rappellent que le terme transdisciplinarité est assez jeune : « Il n'apparaît qu'après la première moitié du siècle, sous le poids de la nécessité que ressentent certains penseurs d'introduire une distinction radicale par rapport à un autre mot qui était né, lui, vers 1950 – l'interdisciplinarité. Il est même probable [...] que le mot de “transdisciplinarité” ne fasse son apparition que vers 1970, employé par des penseurs aussi différents que Jean Piaget, Erich Jantsch, Edgar Morin ou André Lichnerovitch¹⁸ ». Il existe au moins trois interprétations de la *transdisciplinarité*. La première interprétation est *au-delà des disciplines* ; elle est la plus radicale, la plus lointaine de la vision disciplinaire, mais en même temps la plus utopique. La *transdisciplinarité* est une stratégie qui, dans l'interprétation adoptée, cherche à éliminer la médiation des disciplines. Elle ne se contente 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 : elle scrute l'espace qui sépare les différentes disciplines pour y repérer le « flux d'information qui traverse toutes les disciplines et qui les dépasse¹⁹ ». Selon la formule de Piaget dont se réclame Nicolescu, elle abolit les « frontières stables entre disciplines²⁰ ». L'*outredisciplinarité*, l'*outredisciplinaire* (un terme introduit en 1991 par René Berger dans *Télévision*, et repris par le philosophe et musicien Daniel Charles²¹) qui déborde toute

discipline, et même toute démarche multi-, pluri-, interdisciplinaire, évoque une facette de la première interprétation du terme transdisciplinarité. La deuxième interprétation, « à travers les disciplines » occupe une position intermédiaire ; elle est moins radicale (mais aussi moins utopique) que la transdisciplinarité « au-delà des disciplines », mais plus exigeante que l'interdisciplinarité (interprétée comme interaction des disciplines, de deux ou de plusieurs disciplines). Elle impose aux disciplines réunies une notion de finalité commune. Comme processus, elle transcende les disciplines de départ. La troisième interprétation vise la métamorphose des disciplines par leur évolution même. Cette métamorphose se produit même en l'absence de l'interdisciplinarité, pouvant être orientée vers la prolifération des disciplines.

- 9 Par ailleurs, les termes de *pluridisciplinarité* et de *multidisciplinarité* sont souvent considérés comme proches ou synonymes. Une recherche ou une manifestation *multidisciplinaire* permet l'utilisation parallèle de plusieurs disciplines sans entraîner de modifications, puisqu'elle ne porte pas, comme telle, sur les liens entre les disciplines²². Certains chercheurs soulignent qu'il faut opposer la *multidisciplinarité* aux autres concepts (*pluridisciplinarité*, *interdisciplinarité*, *transdisciplinarité*) qui portent justement sur les liens entre les disciplines ; d'autres mentionnent que ces notions ne sont que des nuances de la *multidisciplinarité* (Alain d'Iribarne, Gilbert Durand²³). Une œuvre *pluridisciplinaire* peut être entendue comme la simple réunion de plusieurs disciplines ; elle les met ensemble, mais par-delà les effets d'une certaine contamination, *chaque discipline conserve sa spécificité*. Cette association de disciplines concourt à une réalisation commune, mais sans que chaque discipline ait à modifier sensiblement sa propre vision des choses et ses propres méthodes²⁴. La pluridisciplinarité est *relationnelle*, mais non *interactionnelle* comme l'interdisciplinarité. Marcel Boisot fait une distinction en définissant la pluridisciplinarité comme de l'interdisciplinarité *restrictive*, quand il n'y a pas d'interaction entre les disciplines, mais seulement des effets de contrainte résultant de l'*application simultanée* de plusieurs disciplines²⁵. Le terme de *pluridisciplinarité* en art est souvent utilisé aujourd'hui au sens donné par Richard Kostelanetz à une pratique *polyartistique*²⁶.
- 10 L'*interdisciplinarité*, quant à elle, désigne l'utilisation combinée de quelques formes d'expression ; combinaison qui conduit à des *interactions* et qui entraîne des *transformations* réciproques de chacune d'elles. L'intérêt porte sur les confins et les recoupements mutuels entre les disciplines²⁷ (ce qui reprend la réflexion de Higgins sur l'intermedium en art). Nous ne retrouvons pas cette interaction génératrice dans la pluridisciplinarité. Selon Guy Palmade, « la notion d'interdisciplinarité est en effet régie par ce que l'on entend à propos de ce qui est "entre", et l'on peut alors soit considérer ce qui sépare à l'intérieur d'un certain ordre deux entités que l'on situe dans cet ordre, soit les rapports qui existent entre ces entités²⁸ ». En ce sens, et pour poursuivre le raisonnement de Palmade, non plus dans le champ des sciences humaines, mais de l'art, on pourrait se demander si le *tanztheater* allemand de Pina Bausch, par exemple, est constitué par les relations réciproques *entre* la danse et le théâtre, ou par des phénomènes distincts de ceux dont se sont occupées ces deux disciplines et que l'on peut de quelque manière situer *entre* les expériences et les intérêts qui sont propres à l'une et à l'autre. Dans les divergences qui peuvent ressortir à propos de la « manière dont l'interdisciplinarité se définit *entre* les disciplines ²⁹ », c'est l'ambiguïté de l'interdisciplinarité elle-même qui se profile : l'*entre* exprimant l'espace, la répartition ou une relation réciproque.

L'im-pensé de l'interdisciplinarité

- 11 En revenant maintenant aux années 1950 et au souhait de plusieurs artistes de cette époque de s'émanciper des canons rigides, de la *disciplinarité* dans l'art, citons l'exemple très fécond des *combine-paintings*, un terme utilisé dès 1952 par l'artiste américain Robert Rauschenberg, pour qualifier des œuvres mixtes qui recourent à la fois à des techniques picturales, au collage et à l'assemblage d'objets réels. Rauschenberg a fait cette observation montrant qu'il refuse les termes de classement et veut éviter ainsi les catégories :
- J'appelle mon travail des "combines", c'est-à-dire des œuvres combinées, des « combinaisons ». Je veux ainsi éviter les catégories. Si j'avais appelé peintures ce que je fais, on m'aurait dit que c'étaient des sculptures, et si j'avais appelé cela des sculptures, on m'aurait dit qu'il s'agissait de bas-reliefs ou de peintures³⁰.
- 12 C'est dans le contexte américain où prévaut l'impératif d'une *réduction moderniste* que Donald Judd a proposé en 1965 le nom d'*objets spécifiques* revendiquant une forme d'art qui ne serait « ni de la peinture ni de la sculpture », mais qui « leur jette à toutes deux un défi³¹ ». Les *combine-paintings*, les *objets spécifiques* font appel à des œuvres qui seraient ambiguës quant à leur classement dans une catégorie spécifique, mais exemplaires d'une création favorisant ce qui règne entre les arts. Sur la base d'une position séparatiste refusant le brouillage des catégories artistiques bien rangées, le critique d'art américain Michael Fried met en lumière en 1967 le problème de l'*entre* dans la sculpture minimaliste de Morris ou Judd : « Ce qui se situe entre les formes d'art est théâtre³² ». Le *théâtre et la théâtralité*, dans la critériologie formaliste, est connu comme « commun dénominateur » de tous les efforts pour combler le vide séparant les arts canoniques, qui ne peuvent se rencontrer qu'au prix d'une « dégénérescence » comprise comme sortie hors du genre. Cela signifie qu'il ne peut y avoir d'art entre les médiums, et que si quelque chose n'est ni de la peinture ni de la sculpture, c'est que ce n'est pas de l'art. Ce que Fried appelle théâtre, c'est ce fond de « non-art » contre lequel se détachent les formes d'art³³.
- 13 Il n'est guère surprenant aujourd'hui de constater l'importance des contacts et des échanges entre des disciplines variées. Depuis le premier *happening* de J. Cage, Cunningham, Tudor, Olson, Richards et Rauschenberg en 1952, au *Black Mountain College*, – l'*Untitled Event*, nommé plus tard *Theater Piece # 1* –, les œuvres faisant appel à plusieurs disciplines ont été nombreuses, à tel point, que leur taxinomie pose problème. Selon quelles catégories pouvons-nous les regrouper ? Cette question n'a pas seulement un intérêt académique, selon Daniel Charles, mais le contenu de ce que l'on est censé apprécier varie selon le degré d'intégration ou d'homogénéisation des différentes composantes en jeu³⁴. Y aurait-il une critériologie de référence, dont nous pourrions disposer, poursuit-il, et qui sans être trop normative, nous permettrait de construire un espace épistémologique de référence encadrant le concept d'interdisciplinarité en art et les notions connexes de multidisciplinarité, pluridisciplinarité ou transdisciplinarité ? Cette question du jeu complexe que se livrent les disciplines entre elles n'a pas seulement un intérêt en tant qu'*objet d'une réflexion théorique* : selon les diverses composantes en jeu, leur degré d'intégration, la nature et la profondeur des interconnexions possibles, la pratique permettant la collaboration entre disciplines varie. De la composition scénique de Kandinsky, *Sonorité Jaune* (1909) ou *Violet* (1911), mettant en avant l'utopie d'une fusion, d'une synthèse des arts, au *Untitled Event* de Cage, une œuvre exemplaire de

multimedia favorisant la rencontre de diverses disciplines qui demeurent autonomes, des différenciations se font jour.

- 14 Arrêtons-nous brièvement au concept d'*interdisciplinarité*, en tant qu'il s'applique de façon générale aux diverses branches de la connaissance. Face à des savoirs tenus pour éclatés et morcelés, à la « désagrégation de l'espace mental moderne³⁵ », pour reprendre une expression de Georges Gusdorf, un premier constat s'impose : que ce soit dans les champs des sciences de la nature, de la philosophie et des sciences humaines, l'intérêt pour le concept d'interdisciplinarité réactualise une ancienne question de philosophie, le souci d'une certaine unité du savoir et des connaissances. Pour plusieurs auteurs, l'interdisciplinarité est un support permettant un remembrement de l'espace mental dans son ensemble par une réorganisation des domaines du savoir et la mise au point d'un cadre de connaissance plus global, une solution à la sur-spécialisation et à la ségrégation entre les disciplines. Comme méthode de recherche ou stratégie de production des connaissances, l'interdisciplinarité poursuit des objectifs plus ambitieux d'un point de vue épistémologique que la multidisciplinarité ou la pluridisciplinarité, car elle impose aux disciplines réunies une notion de finalité commune. Son but est d'élaborer un formalisme suffisamment général pour permettre d'exprimer dans un langage unique, commun, les concepts, les préoccupations, les contributions d'un nombre plus ou moins grand de disciplines qui autrement resteraient cloisonnées dans leurs jargons respectifs³⁶. Et de par cette axiomatique commune facilitant les contacts et les échanges entre des domaines de connaissance éloignés, il y a l'espoir que l'interdisciplinarité saura être une source de progrès scientifiques et techniques importants. L'interdisciplinarité est d'ailleurs un concept *opérant*, *performant* dans les sciences.
- 15 En art, cette conception de l'interdisciplinarité en tant que recherche d'un *langage commun* évoque le projet de la synthèse des arts, de la difficile synthèse de la pratique et de la théorie, dans l'idée et la structure du Bauhaus et de son enseignement. Rappelons cette représentation schématique de l'organisation des études réalisée par Paul Klee en 1922 : au centre se trouve la scène considérée comme espace interdisciplinaire par excellence, vers lequel convergent les études des diverses disciplines entreprises dans cette institution. La scène est le dénominateur commun, le lieu d'aboutissement de l'enseignement, un espace de fusion totale. Gropius va d'ailleurs assigner au théâtre, à partir de 1923, une position centrale faisant du travail théâtral le « double » du travail de l'architecte : « Comme dans l'œuvre d'Architecture, toutes les parties abandonnent leur propre Moi au profit d'une animation collective supérieure de l'Œuvre Totale, ainsi dans l'œuvre théâtrale se concentre une multitude de problèmes artistiques, selon cette loi spécifique supérieure, au profit d'une nouvelle et plus grande unité³⁷ ». Le *Bau-Geist* – l'esprit de construction – pour reprendre la terminologie de Gropius, qui permet la construction scénique, met en avant l'unité dans la diversité.
- 16 Jean-Paul Resweber, en réfléchissant du point de vue de la pédagogie, à la *Méthode interdisciplinaire*, soutient que la synthèse obtenue, grâce à l'interdisciplinarité, dans divers champs de savoir ne serait pas une « totalisation idéale » mais une « réduction herméneutique », un paradigme commun aux significations disciplinaires. Ce paradigme, insiste-t-il, n'est pas un simple dénominateur commun, mais il est « plutôt la symbolisation d'un non-dit ou d'un im-pensé vers lequel font signe les discours des disciplines³⁸ ». Une réflexion sur le concept d'interdisciplinarité par la mise en relief de cette zone ambiguë de dessaisissement des discours et des savoirs, l'*im-pensé*, est

d'intérêt. N'est-ce pas par l'expérimentation de cet espace de l'*entre-savoirs* – jusqu'à ce que des idées non encore pensées apparaissent, jusqu'à faire surgir l'impensé, donc la genèse d'un sens non encore donné – que John Cage entend transformer l'esprit même de la transmission des connaissances en milieu universitaire ? Cage cherche à appliquer à tout le champ de la connaissance, la richesse de ce qu'il appelle l'*interdisciplinarité*, qu'il définit en tant que « fertilisation croisée », « interpénétration de ces arts et de ces sciences³⁹ » qui jusque là se développaient hiérarchiquement, et qui étaient maintenus séparés pour des raisons de simplification et de pédagogie. L'interdisciplinarité peut s'expérimenter dans un climat très riche, Cage utilise à dessein une expression répandue dans les textes japonais, celle d'*égarement*. Il va sans dire que ce principe d'interdisciplinarité participe à une démarche philosophique globale qui est l'ouverture de l'être à toute expérience. D'où l'intérêt pour Cage d'ouvrir des brèches dans l'étanchéité des divers champs de savoirs, dans le haut lieu de la connaissance qu'est l'Université en permettant une libre circulation des savoirs, le *jeu des entre-savoirs*. Il s'agit d'une transposition de méthodes spécifiques, au sein de disciplines qui leur sont étrangères. Dans une réforme de l'institution universitaire, il mentionne, par exemple, un projet à l'Université de l'Illinois de généraliser les systèmes des cours faits par un professeur étranger à la discipline considérée, et qui n'a aucune compétence sur le sujet. On demandera, par exemple, à un scientifique de parler à des musiciens. Cela permettrait, selon Cage, de donner de bien meilleurs résultats que si on abandonnait les musiciens à un musicien⁴⁰. Mais est-ce que la rencontre de ces disciplines que propose Cage favorisera une pluridisciplinarité ou une interdisciplinarité ?

Cage et le dialogue des arts

- 17 Les expérimentations menées au cours des dernières décennies par Cage ont constitué un jalon indispensable dans une réflexion sur l'interdisciplinarité en art, de par son mode d'approche capable d'échapper aux divisions académiques, de favoriser les passages d'un domaine à l'autre, de faire éclater le caractère rigide de l'œuvre d'art, qu'elle soit de nature musicale, plastique ou poétique. Par delà les hiérarchies, on trouve chez cet artiste – dont la pensée est elle-même dynamisée par la réflexion du philosophe et théoricien de la politique du 19^e siècle Henry David Thoreau – la mise en pratique d'une anarchie ludique, une anarchie « pratique » ou « praticable » qui ne « contient pas la police », pour reprendre ses termes⁴¹. Comme musicien, il a mis en relief une méthode compositionnelle de superposition de pièces, une méthode à objets multiples ou multidiffusion, qu'il a transposée au principe de ce qu'il a appelé interdisciplinarité : une réunion de divers arts. Dans les œuvres superposées de Cage, il n'y a pas un univers sonore, mais un « multivers », pour reprendre sa terminologie. Il s'agit de combiner les espaces d'œuvres différentes ou des stratifications de la même œuvre ; ces espaces tendant à se multiplier les uns par les autres. Dans les *Song Books* (1970) par exemple, se *mixent* et se croisent Satie et Thoreau, un renvoi à Satie par la technique des collages et à Thoreau, par l'esprit de l'œuvre de ce philosophe, mais aussi par le mixage de plusieurs textes provenant du *Discours sur la désobéissance civile* et du *Journal* (lequel a aussi servi de référence à *Empty Words*, 1973-1978, notamment *Empty Words III*, 1974-75). Au Théâtre de la Ville, en 1970, il a eu l'idée de superposer les *Song Books*, le *Rozart Mix* (1965) et le *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958). Cage a souvent eu recours à des superpositions de ses musiques, mais aussi celles d'autres compositeurs pour immerger l'auditeur dans une « musique-

processus⁴² » qui permet d'accéder à un mouvement d'« ouverture » et à une dispersion de l'attention.

- 18 Fondamentalement John Cage n'adhère pas à l'univers baudelairien des *correspondances* entre les arts, une réflexion inspirée du *Traité des représentations et des correspondances* (1749-1756) d'Emmanuel Swedenborg. Si l'on excepte la musique qui accompagnait un film sur les mobiles de Calder, dans lequel Cage a essayé de jouer le jeu des correspondances et des équivalences plus ou moins parallèles entre image et son, celui-ci met en avant une conception du « dialogue des arts » : « Mais je ne crois pas beaucoup en une "correspondance". Il me semble qu'il y a plutôt dialogue. C'est-à-dire que les arts, loin de communiquer, conversent entre eux. Plus ils sont étrangers l'un à l'autre, et plus le dialogue est utile⁴³ ». Je citerais ici à titre d'exemple la collaboration qu'il a établie avec le chorégraphe Merce Cunningham. Les ballets conventionnels sont construits autour d'une idée centrale, que la danse démontrerait et que la musique soutiendrait, alors que dans la réalisation commune de ces deux artistes, la musique, la danse ne proviennent pas d'une idée centrale. La danse cherche à se libérer de son inféodation traditionnelle à l'égard de la musique. Les champs conviés sont aussi autonomes que possibles : les éléments restent distincts – il n'y a pas de synchronisation des gestes aux sons. Dans l'opération multidisciplinaire en jeu, pour reprendre la nomenclature de Gibb, il y a *dialogue des arts* (au sens du grec *dia* – séparation, distinction des arts). Dans la rencontre avec les autres disciplines, chaque art garde son espace, une idée qui a toujours hanté Cage : « l'indépendance des différents arts est la condition de leur espace⁴⁴ ». Cet espace est d'ailleurs lui-même miné par toutes sortes de méthodes de composition inspirées de stimuli « casuels » (l'observation des imperfections du papier, l'emploi de mappemonde, d'atlas astronomiques, etc.), d'interventions d'éléments occasionnels et indéterminés, et jusqu'à l'utilisation de « règles éventuelles » comme celles déterminées par la lecture du « Livre des mutations », du *I Ching*, un recueil d'oracles de la Chine ancienne. Cage n'est pas seul à utiliser des méthodes de hasard ; Cunningham l'a fait lui aussi pour son travail de chorégraphie. Pour reprendre une des réflexions de Cage inspirée de la philosophie orientale, chaque chose est au centre. Il y a une multiplicité de centres. Et tous sont en interpénétration qui plus est « sans obstruction⁴⁵ ». Les arts s'interpénètrent d'autant plus richement et avec plus de complexité, selon lui, qu'on ne cherche pas à établir des relations entre eux et qu'un intervalle les sépare. On retrouve la même idée chez Buckminster Fuller qui décrit le monde comme un ensemble de sphères entre lesquelles il y a du vide, un espace nécessaire, ce que Cage appelle le *nothing in between* – le « Rien-entre » les éléments, un lien nécessaire à l'interpénétration⁴⁶.
- 19 Dans l'*Untitled Event*, Cage essaie de rassembler en une libre rencontre non pas deux, mais plusieurs arts. Chaque art peut être considéré comme un son. Et le problème qui se pose est de trouver un moyen de multiplier, de mettre en présence nombre d'événements, tant visuels qu'auditifs, autant de « sources sonores⁴⁷ » dans le processus de l'action musicale : poèmes, piano préparé, conférences, diapositives et films projetés sur le plafond et aux extrémités de la salle sur des toiles blanches de Rauschenberg, tandis que lui-même passe de vieux disques sur un phonographe, et danse.
- 20 Pour reprendre la terminologie de Boisot dans sa réflexion sur la théorie de l'interdisciplinarité, il s'agit d' *interdisciplinarité restrictive*, également appelée pluridisciplinarité, car Cage ne recherche pas l'interaction des arts, mais seulement des effets de contrainte résultant de l'application simultanée et superposée de plusieurs disciplines. Les effets de contrainte sont liés au temps, des structures temporelles

encadrant l'intervention de plusieurs événements. Il faut que chaque participant respecte des séquences temporelles très précisément indiquées et réparties au sein des quarante-cinq minutes de la durée totale. Et il y a superposition de ces temps distincts. Le *dialogue des arts* permet de dédouaner un art de son assujettissement à l'égard d'un autre art. Il ne s'agit pas tant de séparer de façon délibérée les arts, mais plutôt de viser à vérifier, à expérimenter l'espace d'interférence des arts en jeu. Cette interpénétration requiert entre les champs conviés l'écart d'un espace de jeu laissé libre : l'espace intercalaire, incertain du *no sound's land*. L'expérience cagienne de cet intervalle entre des frontières à la lisière en friche des champs, donne à penser que le compositeur est très sensible à cet *im-pensé*, pour reprendre l'expression de Resweber, « vers lequel font signe les discours des disciplines ». On pourrait analyser en ce sens son expérience de la poésie. Rappelons l'aphorisme envoyé à André Boucourechliev, et repris dans *A Year from Monday*, qui conseille au musicien d'« en user avec le langage (tandis que l'on attend qu'advienne autre chose que la syntaxe) comme s'il était une source de sons que l'on peut transformer en charabia⁴⁸ ».

- 21 Sa conception de l'art permet donc une coexistence de plusieurs couches de sens et de formes qui se superposent et qui résonnent ensemble sans que l'une s'impose à l'autre, sans raisonner l'une sur l'autre. L'art adjoint le *dis-joint* en maintenant l'écart et en le mettant en œuvre comme tel dans l'espace du dialogue. L'espace *entre* maintient ensemble *et* l'écart *et* le rapport à l'autre. Ce pourrait être ce que Gillo Dorfles a nommé dans les collages – verticaux et horizontaux – aussi bien dans les champs du visuel et du sonore, « l'*intervallarité*, c'est-à-dire l'importance, dans la constitution du collage, que détient l'intervalle entendu non seulement comme distance entre deux sons ou deux objets, mais aussi comme moment de pause, de détachement, de brisure entre les éléments simples composant le collage, et, en général, n'importe quelle composition⁴⁹ ».
- 22 L'œuvre de Cage met en présence plusieurs arts pour en faire surgir des combinaisons imprévues, inédites, comme autant de cheminements dans l'inconnu du domaine intersticiel. Mais l'*interdisciplinarité* agissant dans ce *no man's land* n'est plus seulement un concept théorique ; elle est aussi et surtout une pratique individuelle, un processus, une attitude d'esprit, faite de curiosité, d'ouverture réciproque, de sens de l'aventure en dehors des sentiers battus. L'interdisciplinarité est aussi une pratique collective, ouverte au dialogue dans la réalisation d'œuvres, dans l'enseignement et dans la philosophie « praticable » de cet artiste⁵⁰. Elle se présente à la fois comme une « pratique polémique⁵¹ », pour reprendre l'expression de Guy Berger, et comme le moyen d'une « joyeuse libération ». D'où une interrogation fondamentale sur le savoir, en même temps que sur l'homme et sur la société. C'est ce que Cage a appelé aussi le « théâtre », qui n'a plus le sens péjoratif donné par Fried au « non-art » de « ce qui se situe *entre* les formes d'art » : « Ma musique, mentionne Cage, était déjà du théâtre. Et le théâtre n'est qu'un autre mot pour désigner la vie⁵² ». C'est aussi l'expérience de la coexistence et de la connivence entre des poissons inclassables dans l'*aquarium*, qui éclaire sur la façon dont Cage envisage la musique, l'art et aussi l'existence en général.
- 23 Ces espaces *entre* sont certes plus compliqués qu'on ne le pense. Ils permettent de concevoir des frontières communes, quoique floues, indécises entre les champs. On pourrait définir les frontières par les *limites* qui séparent un domaine d'un autre, les limites considérées à la fois comme *chemin* et *intervalle*⁵³. La limite déploie un intervalle entre des contiguïtés et des voisinages. Le *limes* étymologique de limite peut être considéré comme un passage entre deux champs, une bordure, ce qui est entre deux

bords, un chemin entre deux frontières, un *poros* qui utiliserait les extrémités des territoires pour se frayer un passage (comme figure, évoquons ces petits sentiers creux de Bretagne qui permettent une progression entre les champs sans jamais franchir la clôture de leurs haies : l'entre-deux de la limite comme espace de déplacement, traversées entre deux domaines). Cet intervalle entre des frontières nommé *limite* par le *limes* étymologique s'appelle *lisière*, mais ce n'est plus cette fois un chemin ; plutôt un *no man's land*, la friche : espace intercalaire, entame d'ensauvagement. Le passage entre les disciplines, dans ce lieu complexe, selon Michel Serres, suppose « moins une jonction dominée qu'une aventure à courir⁵⁴ ». Certes, il n'y a pas d'interdisciplinarité sans disciplinarité, mais il n'y a pas d'interdisciplinarité sans indiscipline. La figure de l'anarchiste de l'art, l'indiscipliné John Cage, reste toujours actuelle et permet d'aller au-delà de tout savoir établi, à plus forte raison de toute discipline et même toute démarche qu'elle soit multi-, pluri- ou même inter-disciplinaire. Son art s'est développé aux lisières des disciplines déjà constituées en scrutant l'espace qui s'infiltrait *entre* elles, mais aussi en repérant non seulement ce qui sépare les disciplines les unes des autres, mais également ce qui les traverse, les transforme, les déborde et les dépasse, de façon proprement transdisciplinaire ou mieux encore outredisciplinaire.

NOTES

1. John Cage, *Conférences pour les oiseaux* (entretiens avec Daniel Charles), Paris, Belfond, 1976, p. 161-162.
2. Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », dans *Partisan Review*, vol. VII, n° 4, July 1940 ; Gotthold E. Lessing, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* (1766), Paris, Hermann, rééd. 1990 ; Rensselær W. Lee, « Ut Pictura Poesis : The Humanistic Theory of Painting », dans *Art Bulletin*, vol. XXII, 1940, trad. fr. et mise à jour Maurice Brock, Paris, Macula, 1991.
3. Clement Greenberg, « Modernist Painting », dans *Arts Yearbook 4*, 1961, *Art and Literature*, n° 4, Spring 1965 (trad. fr. dans *Peinture, cahiers théoriques*, n° 8-9, 1974, p. 33).
4. Rosalind Krauss, « La mort des compétences », dans *Où va l'histoire de l'art contemporain*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 244. Selon l'auteur, c'est l'artiste conceptuel, Ian Burn, qui a inventé le terme de *deskilling* ; « The Sixties : Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist) », *Art & Text*, n° 1, automne 1981.
5. Nicolas Taraboukine, « Du chevalet à la machine », 1923, trad. fr., G. Conio dans *Le Constructivisme russe*, t. 1, « Les Arts plastiques, textes théoriques, manifestes, documents », Lausanne, L'âge d'Homme, 1987.
6. Kurt Schwitters, « Watch your Step » (1923), trad. dans Kurt Schwitters, *Merz, Écrits, suivi de Schwitters par ses amis*, éd. établie, présentée et annotée par Marc Dachy, Paris, Lebovici, 1990, p. 119.
7. Schwitters envahit son espace vital à Hanovre, à Lysaker ou à Ambleside, d'une construction aux sens multiples et aux statuts indécidables, qui ne sera jamais une œuvre achevée, car toujours en cours d'exécution. En mariant ainsi différentes formes d'art, il faut voir également l'idée de l'« œuvre d'art totale Merz, qui opère la synthèse de toutes les formes artistiques dans l'unité de l'art ». Kurt Schwitters, « Merz », dans *Ararat*, 9 décembre 1920, trad. fr. N. Debrand-

Kociak, dans *Artistes*, n° 6, octobre-novembre 1980 ; repris dans François Bazzoli, *Kurt Schwitters*, Marseille, Images en manœuvres éditions, 1991, p. 9.

8. Ad Petersen, « Introduction », catalogue de l'exposition '60-'80 *Attitudes/Concepts/Images*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1982.

9. Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art : Action Art to Pop to Earthworks*, New York, 1972 (trad. fr. C. Bounay, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 10).

10. Morton Feldman, « Entre catégories », dans *Musique en jeu*, n° 1, Seuil, 1970, p. 25-26.

11. Ce terme est utilisé par Richard Kostelanetz pour qualifier les artistes dont la sensibilité créative serait assez riche pour exceller dans plusieurs formes d'expression, mais qui seraient « non-adjacentes ». *The Theatre of Mixed-Means. An Introduction to Happenings, Kinetics Environments and Other Mixed-Means Presentations*, New York, RK Editions, 1980, p. 8, 41 et 276 (1968, La Monte Young). Cf. *On Innovative Art(ist)s. Recollections of an Expanding Field*, Jefferson, N. C., Londres, McFarland and Co., 1992, p. 119, 143 et 220-221.

12. L'évocation du terme d'intermedia chez Coleridge est faite par Higgins en 1981 dans une version augmentée de son article, « Intermedia » (1966), dans Horizons. *The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale et Edwardsville (USA), Southern Illinois University Press, 1984, p. 23.

13. Dick Higgins, « Intermedia », dans *The Something Else Newsletter*, vol. I, n° 1, février 1966, p. 1 et 3, reproduit dans *Intermedia'69*, Heidelberg, Verlag Edition Tangente, 1969 ; voir aussi « Intermedia » (version augmentée), *op. cit.*, p. 18, 22-23. Cf. également *Jefferson's Birthday/Postface*, New York, Nice, Cologne, Something Else Press, 1964.

14. « Évidemment une telle fusion a moins de chance d'être permanente que si elle est « marginale » ou « liminale » (de *limen*, le mot latin pour « seuil »). Dick Higgins, Horizons, *op. cit.*, p. 6-7 et 16.

15. Dick Higgins, « Quelques réflexions sur le contexte de fluxus », cité par Jacques Donguy, 1960-1985. *Une génération*, Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 34. Au sujet du ready-made de Duchamp, Higgins fait une remarque semblable ; « Intermedia », *op. cit.*, p. 2.

16. Stanley Gibb, « Understanding Terminology and Concepts Related to Media Art Forms », dans *The American Music Teacher*, April-May 1973, p. 24-25. Des passages de cet article ont été traduits en français par Daniel Charles, dans « De Joan Miro à Francis Miroglio : graphique de la projection », *Cahiers du C.R.E.M.*, n° 6-7, décembre 1987-mars 1988, p. 99.

17. *ibid.*, p. 24.

18. Michel Cazenave et Basarab Nicolescu, « Introduction », dans *L'homme, la science et la nature. Regards transdisciplinaires*, Aix-en-Provence, Le Mail, 1994, p. 11.

19. Quelques citations de Nicolescu sur la transdisciplinarité ont été reprises par Daniel Charles afin de développer sa propre réflexion sur la notion d'« outredisciplinarité » ; Daniel Charles, « Pour une poétique de l'outredisciplinarité », *op. cit.*, p. 207.

20. *ibid.*, p. 207.

21. *ibid.*, p. 205-225. René Berger, *Télévision, le nouveau Golem*, Lausanne, Idérive, 1991, notamment p. 32-33 ; cité également dans « Du transdisciplinaire à la réalité virtuelle », *ibid.*, p. 164.

22. Guy Michaud et C.C. Abt, « Introduction », dans *L'interdisciplinarité. Problèmes d'enseignement et de recherche dans les universités*, *op. cit.*, p. 23 ; Eric Jantsch, « L'interdisciplinarité et la transdisciplinarité dans l'enseignement et l'innovation », *ibid.* ; p. 108-109 ; Jean Piaget, « L'épistémologie des relations interdisciplinaires », *ibid.* ; p. 141.

23. Gilbert Durand, « Multidisciplinarités et heuristique », dans *Entre savoirs. L'interdisciplinarité en acte : enjeux, obstacles, perspectives*, Toulouse, Eres, Colloque de l'UNESCO, 1992, p. 35. Selon Nicole Rege Colet, la pluralité disciplinaire appartenant aux trois modalités possibles de pluri-, inter- et transdisciplinarité peut être désignée sous le terme de co-disciplinarité ; cf. *Pluridisciplinarité, interdisciplinarité, transdisciplinarité : quelles perspectives en éducation ?*, Genève, Université de Genève, 1993, p. 26.

24. Pierre Delattre, « Interdisciplinaires (Recherches) » (1976), *Encyclopædia Universalis*, Paris, corpus XII, 1990, p. 433-434. Cf. *L'interdisciplinarité*, op. cit. ; Pierre Resweber définit à son tour l'approche pluridisciplinaire comme « la mise en présence de plusieurs disciplines », *Méthode interdisciplinaire*, Paris, P.U.F., 1981, p. 71.
25. Marcel Boisot, « Discipline et interdisciplinarité », dans *L'interdisciplinarité. Problèmes d'enseignement et de recherche dans les universités*, Paris, Organisation de coopération et de développement économique (OCDE), 1972, p. 96-97.
26. Richard Kostelanetz, op. cit.
27. Plusieurs auteurs abondent en ce sens. Ne citons ici que la définition de Piaget : « [...] niveau où la collaboration entre disciplines diverses ou entre des secteurs hétérogènes d'une même science conduit à des interactions proprement dites, c'est-à-dire à une certaine réciprocité dans les échanges, telle qu'il y ait au total enrichissement mutuel », op. cit., p. 142 ; cf. aussi *Problèmes d'enseignement et de recherche dans les universités*, op. cit., p. 23.
28. Guy Palmade, *Interdisciplinarité et idéologies*, Paris, Anthropos, 1977, p. 7.
29. *ibid.*, p. 8.
30. Robert Rauschenberg (1964), dans Jean-Louis Ferrier, *L'aventure de l'art au 20^e siècle*, Paris, Chêne/Hachette, 1992, p. 609.
31. Donald Judd, « Specific Objects », dans *Arts Yearbook* 8, 1965, trad. fr. A. Perez, « De quelques objets spécifiques », dans *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991, p. 10.
32. Michael Fried, « Art and Objecthood », dans *Artforum*, vol. V, n° 10, juin 1967, p. 21.
33. *ibid.*, p. 15 et 21.
34. Daniel Charles, op. cit., p. 99.
35. Georges Gusdorf, « Passé, présent, avenir de la recherche interdisciplinaire », dans *Revue internationale des sciences sociales* (numéro spécial sur les Facettes de l'interdisciplinarité), Paris, Unesco, vol. XXIX, n° 4, 1977, repris dans *Interdisciplinarité et sciences sociales*, Paris, Unesco, 1983. La réactualisation du thème interdisciplinaire est considérée par Gusdorf comme un « symptôme pathologique » lié à cette désagrégation. Cf. également Hilton Japiassu, *Interdisciplinaridade e Patologia do saber*, Rio de Janeiro, Imago editora, 1977. Pierre Delattre, op. cit., p. 434.
36. Pierre Delattre, op. cit., p. 434.
37. Walter Gropius, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*, Munich, Bauhausverlag, 1923, p. 10.
38. Jean-Paul Resweber, *Méthode interdisciplinaire*, op. cit., p. 92.
39. John Cage utilise le terme même d'interdisciplinarité, op. cit., p. 221.
40. *ibid.*, p. 221.
41. *ibid.*, p. 45. Citons tout particulièrement de Thoreau, l'essai de 1849, *La Désobéissance civile* et son *Journal* (14 vol.) publié en 1906.
42. *ibid.*, p. 133, 147 et 149.
43. *ibid.*, p. 162 et 194. Le film sur Calder, *Works of Calder*, a valu un prix en 1951, au Festival du film de Woodstock.
44. *ibid.*, p. 164.
45. *ibid.*, p. 44, 73 et 85. Ces notions ont été développées à partir des idées de son maître Suzuki. Dans un autre contexte, Higgins a utilisé lui aussi le terme d'interpénétration pour définir l'intermedia.
46. *ibid.*, p. 86-88.
47. *ibid.*, p. 165.
48. John Cage, « Preuves », dans *181*, mars 1966, p. 37-38.
49. Gillo Dorfles, « Le rapport entre collage visuel et collage musical : verticalité et contiguïté de combinaisons hétérogènes », dans *Revue d'esthétique* (n° spécial « Collages »), n° 3-4, Paris, UGE, 1978, p. 309.

50. « Cage réalise sa philosophie : il la met en musique. » ; Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Paris, UGE, 10/18, 1978, p. 93.
51. Guy Berger, « L'interdisciplinarité comme concept ou comme pratique polémique », *art. cit.*, p. 55.
52. John Cage, « Conférences pour les oiseaux », *op. cit.*, p. 165.
53. Cf. Louis Marin, « Frontières, limites, limes : Les récits de voyage dans L'Utopie de Thomas More », dans *Frontières et limites*, Paris, éd. *Centre National d'art et de culture Georges Pompidou*, 1991, p. 105-130.
54. Michel Serres, *Éclaircissements* (entretiens avec Bruno Latour), Paris, Bourin, 1992, p. 106.
-

RÉSUMÉS

À partir de la définition des notions de mono-, pluri-, multi-, inter-, trans- et d'outredisciplinarité, il s'agira d'analyser les usages de l'interdisciplinarité propres aux néo-avant-gardes des années 1950-60. Des pratiques qui vont de la recherche d'une unité, d'une synthèse à une approche relationnelle entre les savoirs. Avec John Cage se confirme une approche de l'interdisciplinarité qui maintient une autonomie – un « rien entre » – pour favoriser un « dialogue » et une « fertilisation croisée » entre les arts.

Starting with the definitions of such notions as mono-, pluri-, multi-, inter-, trans- and ultradisciplinary, it is question of analysing the applications of interdisciplinarity in the context of the neo-avant-gardes of the fifties and sixties. These practices range from the quest for a unity, a synthesis, to a more relational approach between fields of knowledge. With John Cage a vision of interdisciplinarity that maintains a kind of autonomy is confirmed – a “nothing in between” – in order to foster a “dialogue” and a “mutual fertilization” between arts.

AUTEUR

LORRAINE VERNER

Doctorante en Arts Plastiques Science et Technologie des Arts, Paris 8