

George Brecht (1926-2008). Décès de l'artiste George Brecht Essai de nécrologie critique

Cyrille Bret

Number 102, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45484ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bret, C. (2009). George Brecht (1926-2008). Décès de l'artiste George Brecht : essai de nécrologie critique. *Inter*, (102), 122–125.

Décès de l'artiste George Brecht

Essai de nécrologie critique

PAR CYRILLE BRET

L'artiste américain George Brecht, né le 27 août 1926 à New York, est décédé à Cologne le 5 décembre 2008, à l'âge de 82 ans. Et tout le reste pourrait n'être déjà que littérature. Les quelques nécrologies éparses qui lui ont été consacrées ici et là égrainent inévitablement leur succession de faits tangibles, mais ne sont pas pour autant exemptes de certains traits mythographiques, de mésinterprétations ou d'erreurs qui révèlent les positionnements autant géographiques qu'axiologiques ou esthétiques sur lesquels il est intéressant de s'arrêter. En effet, dans le cas de nombreux décès d'artistes¹, la nécrologie est l'un des premiers essais de mise en récit à visée historique puisque son écriture combine des données biographiques et des tentatives de périodisation critique au sujet d'un artiste et d'une œuvre, laquelle n'est plus un processus de production ouvert, mais un corpus désormais clos.



Ainsi, la nécrologie que lui a consacrée *Le Monde* dans son édition du 16 décembre 2008 est sobrement intitulée « George Brecht, artiste américain », tandis que celle publiée par *The Guardian* le 9 janvier 2009 a pour titre « Obituary. George Brecht » et comme immédiat sous-titre « A teasing artist of the surreal and founder member of the versatile Fluxus group », sans oublier la version du *New York Times* du 15 décembre 2008 qui titre « George Brecht, 82, Fluxus Conceptual Artist, Is Dead »². Seul le titre du *Monde* a le mérite d'être clair, certes par défaut, puisqu'il n'énonce qu'une donnée administrative, mais en évitant l'accroche fantaisiste du *Guardian* (qui frise la bêtise) et l'attribution parfaitement antinomique du *New York Times* caractérisée par l'accolement forcé de « Fluxus » et de « Conceptual »³. Ce problème que soulève le titre du *New York Times* atteste de la vulgate régnant outre-Atlantique quant au champ de l'art dit conceptuel⁴, y compris chez les historiens de l'art, et sur les présupposés néoplatoniciens véhiculés par l'idée de « dématérialisation »⁵ qui, rappelons-le, est un leurre absolu, puisqu'il y a toujours quelque chose plutôt que rien qui s'expose (et qui se vend) dans toute présentation de pièces conceptuelles. De plus, les artistes conceptuels au sens strict⁶ font un usage du langage verbal à l'exact opposé de ce que postule George Brecht avec l'*Event* : les énoncés conceptuels sont autotéliques, voire tautologiques, c'est-à-dire clos, tandis que les *Event-scores* sont des formes éminemment ouvertes, atéliques⁷. Ce que le lecteur remarque d'emblée en comparant ces trois articles nécrologiques, c'est combien les considérations d'ordre national influent sur l'importance accordée à tel ou tel épisode biographique. Ainsi, l'aventure de *La cédille qui sourit* à Villefranche-sur-Mer de 1965 à 1968, en compagnie de Robert Filliou, n'est pas même évoquée par le *New York Times* ou le *Guardian*, alors qu'elle figure en bonne place, presque conclusive, dans *Le Monde*. À défaut de Robert Filliou, c'est Patrick Hughes⁸, dont l'anglicité est explicitement affirmée, qui tient lieu de collaborateur privilégié dans le *Guardian*. L'article du *Monde* est le plus court, presque strictement factuel, et tient davantage du croisement entre une dépêche d'agence de presse et une notice muséographique. Malgré sa brièveté, cet article comporte des erreurs, dont la plus manifeste est de déclarer que le travail initié par George Brecht autour de la pratique et de la réflexion qui concernent l'*Event* daterait de 1963, à l'occasion de sa collaboration avec Robert Watts pour le *Yam Festival* organisé à New York, alors que cette réflexion remonte à sa rencontre avec John Cage dès 1957 et à sa participation à la classe de composition expérimentale dans laquelle professa ce dernier à la New School for

Social Research⁹, et ce, jusqu'en 1959, l'année de son entrée en matière avec sa première exposition monographique à la Reuben Gallery de New York intitulée comme de juste *Toward Events : An Arrangement*. D'ailleurs, la majeure partie de ses *Event-scores* a été rédigée entre 1959 et 1963. Les trois articles relatent la véritable identité de George Brecht, né George MacDiarmind, et l'anecdote relative au fait que celui-ci ait changé son nom en Brecht aux alentours de 1945, à la fin de son service militaire en Allemagne, sans référence particulière à Bertold Brecht (*dixit*), mais parce que la sonorité du nom lui plaisait (*re-dixit*). Un père flûtiste professionnel, ainsi que l'exposent le *New York Times* et le *Guardian*, sert avec l'épisode onomastique qui précède à surdéterminer la focale sonore¹⁰. Les deux articles, anglais et américain, sont du reste truffés d'anecdotes, qui permettent d'incarner la trajectoire de l'artiste, mais aussi de propos rapportés dont les sources sont explicitées de manière... variable. Ainsi, le *New York Times* n'hésite pas à convoquer la confiance d'un ami (*dixit*), Geoffrey Hendricks, lorsque ce dernier déclare que George Brecht serait mort dans son sommeil (*re-dixit*), mais l'auteur de cette nécrologie est visiblement plus réticent lorsqu'il s'agit de citer la source du commentaire qu'il s'approprie lorsqu'il écrit à propos de Fluxus : « the loosely affiliated international group of playful Conceptual artists »¹¹. Le parcours de l'artiste et sa formation scientifique d'ingénieur chimiste sont également relatés dans les trois journaux, sans cependant noter qu'il inventa et déposa à ce titre,

STOOL

on a white stool
a black-and-white-striped cane
oranges in a paper bag

TABLE

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

> George Brecht, *Event, Water Yam, 1959-1966*.



> George Brecht, 1966.

COMPLET

mais au nom de l'entreprise Johnson & Johnson pour laquelle il travaillait alors, le brevet du tampon hygiénique¹² (1958-1960). Le *New York Times* et le *Guardian* évoquent de manière un tant soit peu détaillée son parcours artistique, qui débute après une très courte phase figurative par une pratique picturale fortement influencée par l'expressionnisme abstrait et la figure de Jackson Pollock, mais moins attachée à son esthétique pulsionnelle qu'à des préoccupations liées à l'indétermination, ce dont témoigne la rédaction en 1957 de *Chance-Imagery*¹³, essai historico-pratique répertoriant ce qu'il appelait des méthodes d'« invocation du hasard ». Rien à ce propos dans *Le Monde*, alors que la réédition en français est récente et qu'elle ne souffre d'aucune concurrence. L'aspect iconoclaste, dans une filiation clairement postdadaïste, et l'aspect conceptuel, déclaré postduchampien, sont deux des mésinterprétations notables¹⁴ concernant l'œuvre de George Brecht. Elles émaillent les deux nécrologies anglo-saxonnes et construisent l'image des *Event-scores* comme d'« eccentric instructions » (*New York Times*), ce qui peut paraître contradictoire avec une phrase nettement plus nuancée que ces deux mêmes articles ont en commun, au mot près : « He envisaged a sly, provocative kind of art, to focus attention on the perceptual and cognitive experience of the viewer » (*The Guardian*) et « [...] he began to imagine a more modest, slyly provocative kind of art that would focus attention on the perceptual and cognitive experience of the viewer » (*New York Times*)¹⁵. Reste la question de l'« arrangement », notion fondamentale pour George Brecht puisqu'elle inclut le paradigme temporel dans l'organisation événementielle d'un dispositif d'objets, qui est systématiquement réduite et remplacée, toujours dans ces deux articles, par la notion d'« assemblage », plus

strictement objectuelle. Ironie de l'histoire : en 1961, George Brecht est invité par William Seitz à participer à l'exposition que le MOMA consacre à l'art de l'assemblage (*The Art of Assemblage*). Dans sa correspondance avec ce dernier, en vue de préparer l'exposition, Brecht prend ouvertement parti contre l'assemblage et cherche à promouvoir sa pratique de l'arrangement qu'il envisage comme un dépassement critique de la réduction induite par l'assemblage, au cœur même de l'exposition qui lui est consacrée ! Fort heureusement, certaines mésinterprétations parmi les plus grossières sont écartées de ces trois articles, mais restent malheureusement tenaces dans d'autres publications relatives à Brecht ou à Fluxus en général. Je veux bien sûr parler de la représentation encore largement répandue d'artistes animés par la simple recherche de gags¹⁶ ou encore englués dans

une religiosité bouddhiste agrémentée d'un activisme plutôt baba-cool¹⁷. George Brecht, même s'il fait référence à de multiples reprises aux philosophies extrême-orientales dans son travail, s'y intéresse pour ce qu'elles peuvent lui apporter en tant que processus cognitifs inédits, mais demeure avant tout un scientifique, et ce sont les références à Whitehead, à Reichenbach ou à Cassirer qui dominent le panthéon de ses références intellectuelles, aux côtés des physiciens et des mathématiciens qui ont révolutionné les modélisations de la *physis* au cours du XX^e siècle.

En ce qui concerne mes recherches, la façon dont je me propose d'appréhender l'œuvre de George Brecht consiste à analyser l'ensemble des partitions et projets d'*Events* existants, en ayant recours à une herméneutique méthodique usant d'outils diversifiés (histoire des idées, sémiologie, sciences du langage, anthropologie cognitive,

etc.), de manière à en déceler les enjeux ainsi que leur potentiel de renouvellements théorique et formel dans les contextes intellectuel et artistique des années soixante. C'est pourquoi je tente de saisir les articulations réciproques entre les formes spéculatives, inhérentes au dispositif de production symbolique que constituent les projets et les partitions d'*Events*, et le déterminant littéral qui s'y formalise, à la fois dans son acception sémantico-logique, mais envisagé également comme une attention particulière à la plasticité verbale. La mise en perspective systématique des partitions écrites et de leurs réalisations physiques ou spéculatives, censément plurielles, contribue à mettre à jour les bases d'une « grammaire » performative dont nombre d'artistes et de mouvements ultérieurs ont su se servir. Dans cette optique, je privilégie l'approche comparatiste de manière à spécifier les pratiques s'apparentant à



> George Brecht, *Exit*, 1961. Photo : Dorte Krogh.

l'Event dans l'entourage direct de Brecht, au sein du mouvement Fluxus, mais aussi de manière plus ouverte, dans les champs artistiques américain et européen des années soixante à nos jours.

Au-delà de ces trois nécrologies et des centaines d'autres qui vont suivre, il n'existe à ce jour que très peu de travaux sérieux sur cet artiste qui n'a pas été un représentant forcené du monde de l'art, cherchant à s'en émanciper socialement, à partir du milieu des années soixante-dix et *plasticognotivement* dès ses débuts, et dont la reconnaissance institutionnelle est inversement proportionnelle à la fortune critique dans le milieu artistique, ce dont témoigne ce geste (si peu gestuel) de la réalisation¹⁸ (ou de l'effectuation, pour le dire en des termes plus hégéliens) si contraire à l'appropriation, à la conception ou à la construction, et qui a été à mon sens l'un des éléments matriciels les plus importants de

l'histoire de l'art du second vingtième siècle. Une très importante exposition rétrospective intitulée *George Brecht, EVENTS, A Heterospective*, lui a quand même été consacrée, peu de temps avant sa mort, en 2005, au Musée Ludwig de Cologne¹⁹. ■

Bibliographie

George Brecht, *L'imagerie du hasard*, Dijon, Les Presses du réel, 2002.

George Brecht, *Water Yam*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1986.

Alfred M. Fischer et Julia Robinson (dir.), *George Brecht, Events, A Heterospective*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.

Michael McNay, « George Brecht. A teasing artist of the surreal and founder member of the versatile Fluxus group », *The Guardian*, January 9, 2009.

Ken Johnson, « George Brecht, 82, Fluxus Conceptual Artist, Is Dead », *The New York Times*, December 15, 2008.

S. a., « Nécrologie. George Brecht, artiste américain », *Le Monde*, 12 décembre 2008.

Cyrille Bret, « George Brecht, vers une logique de la relation », *Inter, art actuel*, n° 101, hiver 2008-2009.

Notes

- 1 Particulièrement les artistes qui n'ont pas été littéralement muséifiés de leur vivant, voire l'objet de spéculations marchandes trop agressives. George Brecht est dans ce cas.
- 2 En ne m'arrêtant qu'à trois journaux, je limite l'enjeu de cet article au défrichage de tendances en voie de constitution. *Le Monde*, le *New York Times* et le *Guardian* ont évidemment été choisis pour leur aspect institutionnel...
- 3 N'oublions pas qu'Henry Flynt, autre membre de la nébuleuse Fluxus, a publié « Concept Art » dans *An Anthology*, en 1961, où il pose les bases d'un art dont les concepts seraient le matériau principal, quelques années avant que n'émerge le mouvement conceptuel, ce que l'historiographie de l'art conceptuel qui domine actuellement tant en Europe qu'en Amérique du Nord tend systématiquement à minorer, voire à occulter. Du reste, George Brecht ne s'est jamais réclamé, de près ou de loin, de l'art conceptuel, et c'est se méprendre totalement sur son chemin heuristique et sa pratique que de vouloir l'y rattacher.
- 4 Un champ en extension continue, dans lequel le terme *conceptuel* est doté d'un laxisme sémantique sans équivalent dans l'histoire de l'art contemporain...
- 5 Popularisée en son temps par Lucy Lippard.
- 6 Ceux qui forment le noyau de ce mouvement constitué entre 1966 et 1972 aux États-Unis (autour de la Siegelau Gallery, à New York) et en Angleterre (autour d'Art & Language, à Coventry), et dont la figure tutélaire n'est autre que Joseph Kosuth.
- 7 Je ne peux ici que renvoyer le lecteur à mon précédent article intitulé « George Brecht, vers une logique de la relation », dans *Inter, art actuel*, n° 101.
- 8 Avec lequel George Brecht coédite, en 1975, *Vicious Circles: A Panoply of Paradoxes, an Anthology of Aphorisms*.
- 9 Cours que suivirent la plupart des futurs artistes américains de la nébuleuse Fluxus alors en pleine gestation, sans compter le majeur protagoniste des happenings, Allan Kaprow, et qui mêlaient pratique et théorie, couvrant les domaines de la composition, de l'expérimentation musicale, y compris dans ses prémisses électroacoustiques, de l'épistémologie et de l'histoire des sciences depuis la relativité d'Einstein et la théorie quantique, de l'histoire de la philosophie postkantienne (et donc préanalytique), logique, pragmatique, extrême-orientale (par Daisetz T. Suzuki), etc., ce dont témoignent les *Notebooks I, II, III* de George Brecht couvrant cette période (éd. Walther König, Cologne, 1991).
- 10 Le problème posé ici, et auquel je ne peux pas répondre dans l'état actuel de mes connaissances, tient à l'absence de distinction nette entre simple corrélation et

causalité. En d'autres termes, est-ce là quelque chose de déterminant ou de fortuit ? Mais le phrasé est trop bien enroulé autour de l'anecdote (analogique) pour que cela ne paraisse pas pour le moins suspect.

- 11 Nul doute que l'évocation en ces termes de Fluxus a été soufflée par l'interviewé. Les spécialistes de Fluxus reconnaîtront là l'un des fameux points d'achoppement historiographique lié à une opposition interne au groupe : Jon et Geoffrey Hendricks, tous les deux liés à la gestion de la Collection Fluxus des époux Silverman, ont toujours défendu que Fluxus s'était achevé avec la mort de George Maciunas en 1976. J'ai en partie évoqué ce problème lors de l'une de mes communications intitulée « George Brecht et le dispositif sémiotique de l'Event : de la partition à l'archive », lors d'une journée d'étude consacrée aux *Archives de l'art action américain* à l'Institut national d'histoire de l'art, le 4 décembre 2007 à Paris : dans *l'historiographie de Fluxus, le pouvoir sur l'archive est un pouvoir sur l'histoire*, et les luttes de thésaurisation et de valorisation archivistiques entre certains protagonistes encore en vie sont fratricides, notamment entre Ken Friedman et les frères Hendricks. Quant à l'usage intempestif de l'adjectif *conceptuel*, les connaisseurs de Fluxus n'ont vraisemblablement pas fini de s'étrangler. Notons cependant que la terminologie conceptuelle est beaucoup plus vendeuse sur le marché actuel et, même en temps de crise, les affaires restent les affaires...
- 12 Voilà une anecdote qui, pour une fois, n'est pas trop instrumentalisée à des fins herméneutiques !
- 13 Livre qui marque la fin de l'influence qu'exerça Pollock sur Brecht et le début de son compagnonnage intellectuel et artistique aux côtés de John Cage. Pour la traduction française, cf. George Brecht, *L'imagerie du hasard*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, coll. L'écart absolu.
- 14 D'autant plus qu'elles sont lourdement assénées.
- 15 Même si je n'ai pas encore réussi à l'attester, je penche pour une citation non référencée extraite du livre de Hanna Higgins *The Fluxus Experience*, très lu outre-Atlantique.
- 16 Qui découle habituellement d'une lecture aseptisée de certains textes de George Maciunas.
- 17 Qui découle non moins habituellement d'une confusion opérée avec certains mouvements liés à la contre-culture américaine des années soixante.
- 18 Le programme de L'Event brechtien en partition : « *Arrange or discover an event. Score, and then realize it.* »
- 19 Julia Robinson, qui a consacré sa thèse de doctorat à l'œuvre de George Brecht, en a réalisé le commissariat et a également codirigé l'édition du catalogue de l'exposition, qui est actuellement la meilleure source documentaire que l'on puisse trouver à propos de Brecht. Ma thèse encore en cours est la deuxième à être consacrée à Brecht après la sienne.

