

JOURNAL > SITE 0: CASTALIA, LE JEU DES FINS ET DES MOYENS | 2016

Castalia : le jeu des fins et des moyens

Glass Bead

Le premier numéro de cette revue, et, plus largement, le projet de Glass Bead, visent à repenser l'art comme un mode de pensée rationnelle. Notre entreprise est née d'une insatisfaction collective face au fait que l'art demeure exclu de la raison, repoussé à la périphérie du savoir et, par conséquent, privé de toute portée politique. Nous prenons congé du postulat selon lequel toute prétention relative à l'opérativité de l'art – sa capacité, au-delà de sa fonction représentationnelle ou de son affectivité, à transformer notre manière de concevoir le monde et d'agir sur lui – nécessite d'abord de renouveler notre compréhension de la raison elle-même.

Nos lecteurs s'étonneront peut-être de ne pas trouver dans une revue d'art ni de comptes rendus critiques, ni de textes d'histoire de l'art portant sur des œuvres, des artistes ou des expositions spécifiques. Aucune des pratiques discursives qui, d'ordinaire, entourent et légitiment l'art n'est présente ici. Cette absence découle d'une décision méthodologique : ne pas approcher l'art à partir d'une identité préconstituée, mais proposer au contraire une définition dynamique de son rôle en explorant d'autres formes de raisonnement (la science, la philosophie, la politique, etc.).

Bien que Glass Bead mette en avant les transferts entre disciplines, il ne s'agit pas d'une revue interdisciplinaire. Malgré la bienveillance et l'engouement que l'interdisciplinarité suscite dans les milieux savants, elle est devenue une sorte de mot d'ordre vide.

S'appuyant sur des identités disciplinaires déjà constituées, elle cherche à produire des connexions entre des formes de connaissances dont l'impact plus large est tu. En ce sens, elle apparaît incapable de dépasser l'équivalence implicite qu'elle pose entre les choses

qu'elle connecte. Parce qu'elle met l'accent sur des liens directs et locaux, elle se révèle particulièrement inadaptée pour se confronter à l'organisation hiérarchique de la structure globale de la connaissance sur laquelle elle repose.

Si l'interdisciplinarité cherche à établir des connexions entre des champs de connaissance dont elle laisse, *in fine*, l'identité intacte, nous postulons au contraire l'existence d'un espace de pensée entièrement plastique et générique : un continuum de gestes de raisonnement hétérogènes les uns aux autres, d'abstractions et de déterminations concrètes dont les nouages dessinent un *jeu des fins et des moyens*. On peut, de ce point de vue, comprendre une discipline comme une instanciation particulière et locale d'un groupe de gestes soumis à des conventions et opérant au sein de ce continuum. Les pratiques artistiques ne peuvent espérer naviguer à travers cet espace et influencer sur la structure globale de la raison que si les dynamiques et les différences constitutives de ces divers groupes de gestes sont reconnues en tant que telles (autrement dit, si est reconnue la manière dont chaque discipline déploie sa spécificité structurale à travers l'espace générique de la pensée).

C'est ce projet de navigation intrinsèque que Glass Bead souhaite entreprendre.

Une abstraction renouvelée

Une telle tentative est nécessairement double. Repenser la position de l'art au sein de la raison et son opérativité dans le monde exige d'élargir notre conception de l'abstraction et de ses possibles. Cette tâche suppose d'abord d'établir une distinction claire entre l'abstraction telle que nous l'entendons ici et sa compréhension dans le contexte de la théorie de l'art comme une esthétique définie (abstraction formaliste, expressionnisme abstrait, par exemple). Ni genre, ni domaine spécifique de pratique, l'abstraction doit être comprise comme l'activité génériquement constitutive par laquelle les êtres humains définissent leur monde et le transforment¹.

Cette approche élargie de l'abstraction appelle donc une exploration nouvelle de la fonction de l'art au sein de la sphère plus large de l'activité rationnelle. Aujourd'hui, le rapport complexe de l'art à l'abstraction peut se caractériser, schématiquement, par une inclination générale vers une dynamique de retrait et de réclusion. Sur un plan social et politique, le présent est marqué une vaste tendance consistant à rompre avec ces mouvements globaux d'abstraction, en s'opposant aux mouvements systémiques de l'économie globale, et en s'immergeant dans les particularités locales. Dans une société toujours plus saturée par des vecteurs capitalistes d'abstraction, les pratiques artistiques et curatoriales tentent ainsi de préserver l'esthétique comme un espace immédiatement

accessible par la seule intuition, surpassant les barrières et débordant les déterminations. Cette immédiateté est aussi à l'œuvre sur le plan épistémique : la production artistique apparaît comme une alternative aux objectivités désincarnées et aux universaux surplombants que l'on reproche à la modernité d'avoir produits. Une telle posture promeut une conception de l'art qui, en établissant un rapport sensible direct aux formes et aux matériaux, promet de renouer le lien entre notre connaissance et la prétendue spontanéité de l'expérience.

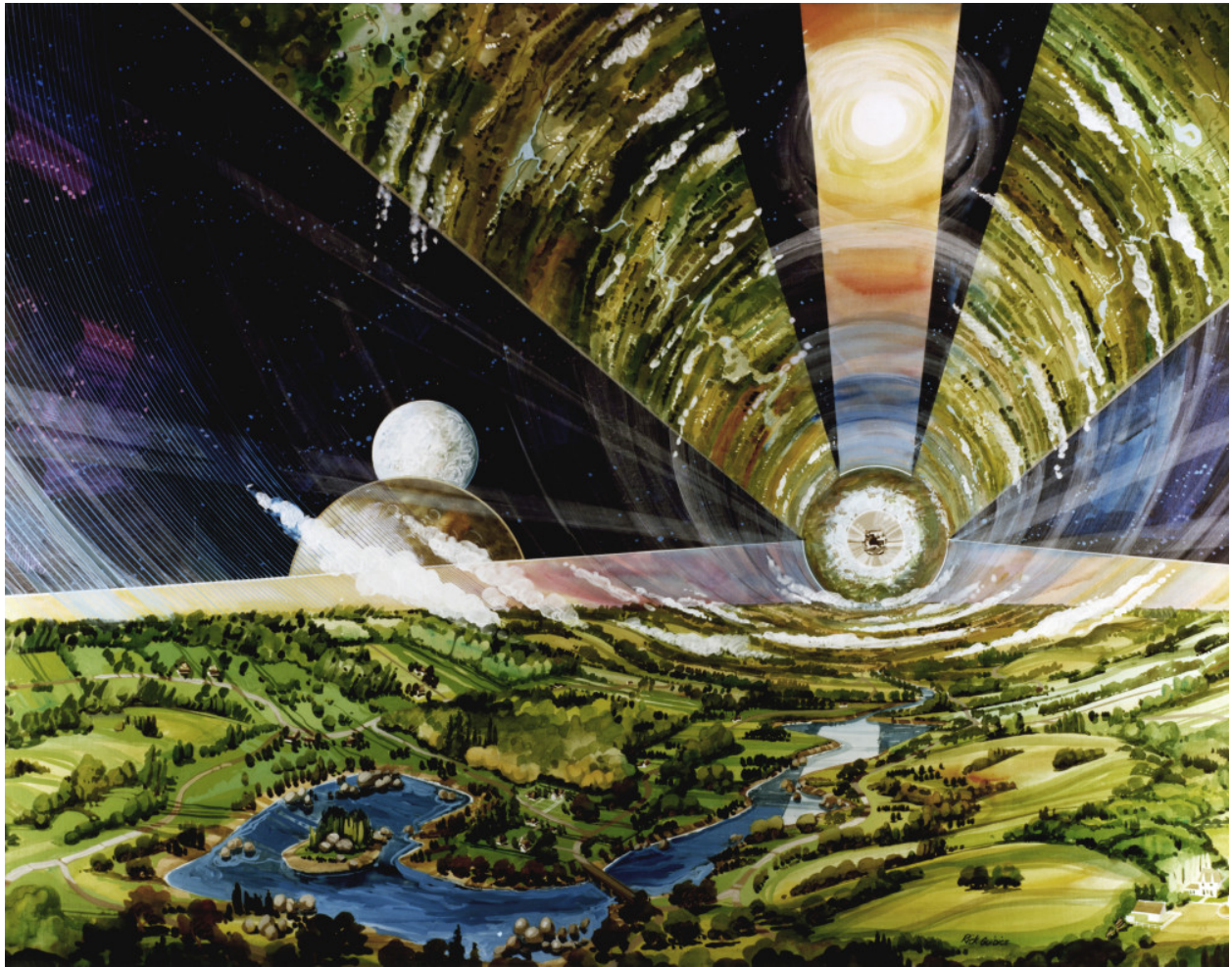
Ces tendances contemporaines partagent l'idée suivant laquelle il serait possible d'éviter le travail de l'abstraction en accédant par l'intuition à l'indétermination du potentiel expressif de l'œuvre d'art. Elles se fondent sur la croyance partagée selon laquelle l'art, sous sa forme contemporaine et dans son immunité épistémologique et sociale autoproclamée, peut être, d'une manière ou d'une autre, le garant d'une libération vis-à-vis de l'abstraction. Ce faisant, ces tendances promeuvent une conception selon laquelle la liberté ne peut être atteinte que dans l'association paradoxale de la fuite et du refuge. Glass Bead soutient au contraire que, eu égard à l'abstraction, il ne saurait y avoir d'échappée, de répit, de sanctuaire². On ne saurait revenir à une quelconque connaissance spontanée, ni renouer avec un ordre social immédiat. Prétendre le contraire, c'est tomber dans la poursuite fallacieuse d'un réel irréductible, dans la quête inépuisable et la promesse toujours différée d'un noyau de liberté perdu. L'art contemporain, obsédé par sa propre capacité d'agir, tend à souscrire à ce mythe : par conséquent, il se méprend sur l'espace dans lequel il opère et accentue son inefficacité épistémique et politique.

La distinction entre l'abstrait et le concret ne peut être posée ni comme une séparation rigide, ni comme un mélange fluide. Au contraire, l'interpénétration dialectique de ces termes nécessite un processus continu d'élaboration, de redéfinition et d'exploration des manières dont ils sont articulés. Tout déplacement dans l'espace concret présuppose toujours simultanément de poser le pied sur le plan abstrait qui rend possible ce mouvement. Un acte aussi simple que celui qui consiste à tendre vers une destination et à s'en approcher implique à la fois la trajectoire d'un corps dans l'espace et le déploiement mental d'une « ligne sans épaisseur »³, qui n'entretient aucun rapport de correspondance avec la matérialité de son terrain. Bien qu'elle réside en dehors du monde et que l'on ne puisse y accéder par les sens, cette ligne abstraite sert de guide à l'organisation spatiale du comportement. Tout rapport rationnel au monde, à quelque niveau qu'il se situe, physique, social ou conceptuel, implique une capacité à effectuer des médiations complexes entre le concret et l'abstrait. Cette capacité est de nature

inférentielle : elle passe par et à travers la raison⁴. De même que la navigation à travers un territoire est toujours, à tel ou tel degré, corrélée à une carte, de même aucune organisation sociale ni aucune forme de connaissance du monde ne peut se passer de cet enchevêtrement dynamique. De même que toute forme de connaissance requiert une articulation du particulier et du général, la construction d'un horizon politique commun ne saurait se réduire à l'immédiateté des relations interpersonnelles. Elle implique nécessairement la constitution d'une communauté abstraite : un mouvement d'oscillation entre la spécificité des liens individuels et la cohérence globale de leur mode de connexité.

Par conséquent, l'espace ouvert par la liaison dynamique de l'abstrait et du concret est un espace inférentiel. Un espace modulé par les gestes mêmes qui le rendent possible et en constituent la fibre. Toute activité humaine appartient, à un degré ou à un autre, à cet espace. Personne, y compris les artistes, ne peut prétendre rompre avec un tel espace. L'art, comme toute autre pratique, est ancré dans ce maillage de gestes. C'est pourquoi l'ambition de considérer le rôle que l'art peut jouer aujourd'hui, que ce soit dans la sphère sociale ou dans la sphère épistémique, doit d'abord se déployer comme une opération effectuée sur la structure même de l'espace des gestes de raisonnement.

Dès lors, les questions relatives à l'opérativité de l'art revêtent un caractère spatial : comment opérer des transformations sur un espace dans lequel nous sommes immergés ? Comment l'art peut-il participer à ces transformations une fois contestée toute position d'exception ? Comment mettre en œuvre ces transformations sans recourir à un quelconque méta-geste ?



Vue d'un Cylindre O'Neill, modèle d'habitat spatial à long terme (Rick Guidice, 1967, NASA Ames Research Center)

L'espace du jeu

De telles questions nécessitent d'abord de localiser l'institution de l'art et sa constitution historique au sein de cet espace. Ce travail de localisation implique, d'une part, de régionaliser l'art en tant que modalité locale de l'espace générique de la pensée et, d'autre part, d'affirmer l'art comme pratique d'abstraction et de navigation entre des domaines de pensée qui, bien que de plus en plus spécialisés, se recoupent.

D'un point de vue historique, la constitution de l'espace contemporain de l'art peut se lire comme une série de négations déterminées ayant à la fois transformé son ontologie et institué des formes puissantes de critique sociale. Cependant, cette trajectoire s'est aussi liée à un processus de confinement et à une myopie institutionnalisée. On peut dire que, dans l'histoire de la théorie de l'art moderniste, l'esthétique a produit un constant jeu de miroir entre la « figure » du sujet moderne et le « fond » offert par le concept unifié de nature⁵. À cet égard, l'espace de l'art, dès sa constitution moderne en tant

qu'esthétique, peut se comprendre comme étant à la fois une négation et une réaction aux multiples échelles d'abstraction que la modernité a introduites dans le monde : l'objectivation scientifique croissante de la nature par la rationalité des Lumières, l'extériorisation technologique de l'expérience engendrée par la reproduction mécanique, la division du travail et la fragmentation de la vie sociale provoquée par l'avancée de la modernisation capitaliste. L'esthétique, opérant dans les marges de cette rationalisation de l'expérience et aux frontières de la fabrique technologique et sociale de la psychée moderne, a instillé des formes de synthèse perceptive dans les chaînes de médiation que la modernité a produites entre le sujet et le monde⁶. Ce faisant, elle a occupé une place paradoxale, à la fois centrale et extraterritoriale, dans le topos de la rationalité moderne : du sublime romantique à l'éthos transgressif du modernisme, l'art s'est représenté comme étant en excès et en exception sur ces opérations rationnelles, comme l'outil réflexif de production de percées hors de la rationalité et de la production conceptuelle. Cette conception de l'esthétique comme bastion d'immédiateté et de résistance à la rationalisation de l'expérience a conduit l'art, sous sa forme contemporaine la plus symptomatique, à se représenter comme un espace de production d'affects tournées vers l'ineffable, inaccessibles à la pensée scientifique. En règle générale, l'art contemporain porte ce projet critique en insistant sur un jeu sans fin de significations indéterminées qui confine l'œuvre d'art à la production d'un sens hermétique à l'explication rationnelle. Il conçoit la créativité et la liberté comme des fins que l'on ne peut atteindre qu'en échappant à une rationalité qu'il se représente au contraire comme réductionniste, « scientifique », imprégnée des forces inconscientes de la classe et de la libido. Ce faisant, il projette paradoxalement à l'arrière-plan les différentes échelles d'abstraction inhérentes à la rationalité, faisant ainsi d'elles une condition implicite qu'il devient impossible d'aborder de front.

D'une part, l'art contemporain tend à contrecarrer la réduction instrumentale ou fonctionnelle à des *moyens* en mettant en avant le caractère imprévisible de ses matériaux, son ouverture à des issues plurielles et la multiplicité de ses modes d'inclusion sociale, le tout ramassé dans la formule institutionnalisée connue sous le nom d'esthétique relationnelle. D'autre part, il résiste à toute réduction à des *fins* en affirmant l'indétermination du jeu qu'il organise, l'incertitude affective et l'ambiguïté sémantique. En construisant une image de liberté fondée sur une expression créatrice irréductible aux fins comme aux moyens, il tend à perdre la capacité de s'engager dans une élaboration révisionnaire et constructive de la liberté. En s'excluant de toute forme de raisonnement pratique ou théorique, il se condamne à osciller entre une fonction illustrative, reflet de

la connaissance et subordonnée à elle, et une capacité expressive, irréductible à toute mesure ou explication rationnelle, ainsi qu'à tout usage instrumental. Ainsi, loin d'avoir pleinement pris acte de la faillite du cadre conceptuel moderniste, l'art contemporain l'a au contraire universalisé, en le projetant dans une utopie transnationale de fluidité et de libre marché. À ce titre, l'actuel « champ élargi » (Rosalind Krauss) de l'art ne fait que performer sur un plan sémantique et matériel la crise néolibérale : il est obsédé par le fait de sortir de lui-même, mais ne connaît aucun dehors ; il insiste sur la capacité d'agir dans le monde, mais nie tout impact causal, logique ou pragmatique sur lui.

Nous soutenons au contraire que cette image de l'espace de l'art (sa longue histoire de catastrophes ontologiques et l'impasse dans laquelle il se trouve actuellement) repose sur une erreur de diagnostic quant à la relation entre la production culturelle et la rationalité⁷. Le fait que la rationalité scientifique et les abstractions technologiques déstabilisent et transforment notre appréhension par défaut – manifeste – du monde doit être comprise comme le point de départ de l'entreprise artistique, et non comme une pathologie cognitive et politique à laquelle l'art doit remédier. On ne peut considérer l'art ni comme une forme d'activisme dont la dimension esthétique serait mobilisée afin de soigner des formes politiques dysfonctionnelles, ni comme un médiateur social entre des champs de production de connaissances plus spécialisés et moins immédiatement accessibles (qu'il s'agisse de la philosophie, de la physique, des mathématiques, de la climatologie, de la géologie, etc.).

Au lieu de considérer que la fonction de l'art soit d'exhumer une immédiateté dissimulée par de telles formes spécialisées de savoir, nous comprenons les pratiques artistiques comme des modes de pensée assurant une médiation entre des opérations conceptuelles et des opérations matérielles⁸. Les pratiques artistiques, conçues comme opérant au sein de l'espace réglé de la rationalité, tant à travers l'abstraction que les contingences matérielles, traversent le plan abstrait contre lequel ces formes spécifiques de savoir sont conçues et isolées, interrogeant la relativité de leur distribution, déstabilisant et transformant ainsi potentiellement leurs fondements. Par conséquent, repenser le rapport que l'art entretient à l'abstraction implique de le conceptualiser comme un site depuis lequel peut s'expérimenter la pénétration et la déstabilisation réciproques de la pensée et de la matière, de manière à rendre explicite et à transformer à la fois l'image statique de leur opposition traditionnelle et le mélange par trop fluide dont ils sont l'objet dans la théorie critique contemporaine. Dès lors, revendiquer l'art comme site d'opérations sur l'abstraction, c'est le mobiliser en tant que technique de réorientation de

la pensée, afin d'arracher celle-ci aux intuitions naïves qu'elle entretient sur elle-même, et confronter les ramifications complexes de ses multiples domaines à la dynamique des formations politiques, épistémiques et socioculturelles⁹.

Un modèle de navigation

Bien que qu'un tel projet implique de considérer que l'art relève tout autant de la raison que des domaines de pensée comme la science et la philosophie, cela ne signifie pas que l'on puisse niveler de force ces partages disciplinaires en une fausse égalité¹⁰. Pour comprendre les différences comme l'unité de ces modalités de la raison, il est nécessaire de reconnaître que l'activité de *modélisation* est immanente à la pensée. Un modèle est une abstraction qui intervient dans le développement réciproque des fins et des moyens. Il n'y a pas d'intelligence sans modélisation et abstraction. Seul l'*automaton* existe dans l'immédiateté concrète du monde. Pour des agents utilisant la logique, le jeu des fins et des moyens n'est pas un choix mais une nécessité. Nous pouvons soit accepter passivement les modèles, en organisant les fins et les moyens en fonction de leurs règles implicites et de leurs abstractions souvent brutales, ou bien en explicitant leurs règles et en révélant la forme de leurs abstractions, activement interroger les modèles et se rendre ainsi capables de transformer ces fins et ces moyens.

L'une des caractéristiques fondamentales du modèle, et de l'intelligence en général, réside dans l'organisation *spatiale* des possibilités. Toute connaissance présuppose un niveau gestuel de constitution, un mouvement par lequel le concret est perturbé par une ligne abstraite. Ce geste d'abstraction réduit le monde en le soumettant à un acte implacable d'indifférence et, en même temps, il l'augmente en y introduisant de nouvelles possibilités, transformant ainsi les moyens disponibles et générant des fins sans précédent. Bien que la modélisation soit une procédure rationnelle d'abstraction à chaque niveau de connaissance, il convient de distinguer les différentes manières dont la science, la philosophie et l'art se rapportent à cette activité.

Les théories scientifiques modélisent la nature, elles se réfèrent à un aspect du monde et sont assujetties, sur cette base, à la validation expérimentale ou à l'argumentation logique. Par contraste, même si une œuvre d'art peut représenter ou référer à un aspect particulier du monde, elle est également capable de *construire* un monde. Elle est en cela fondamentalement autoréférentielle. Elle réfère à l'acte de référence lui-même, elle modélise l'activité de modélisation en tant que telle. En ce sens, elle diffère du raisonnement scientifique. Celui-ci est naturaliste, il est vrai ou faux en fonction de ce qui *est* ou *n'est pas*. Le raisonnement artistique, par contraste, est une activité

proprement normative, définie par la pertinence discursive de sa construction imaginative. Il projette ce qui pourrait être ou devrait être, un *devoir-être* irréductible à toute détermination naturaliste de ce qui *est*. Cela ne signifie pourtant pas que la science soit purement descriptive et l'art, purement prescriptif. Les modèles scientifiques sont eux aussi constructifs – ils n'entretiennent pas un rapport passif, neutre ou statique à leur objet. Un modèle oriente l'activité et peut avoir des effets performatifs ou contre-performatifs sur le monde qu'il décrit. Un modèle, telle l'image du monde impliquée par un théorème scientifique, est un système ou un *instrument* structurellement soumis à des contraintes, et défini par les *finalités* qu'il sert, une coordination réciproque des moyens et des fins qui modifie le monde dont il produit l'image¹¹.

La science subordonne les moyens aux fins (par exemple quand elle affirme que la vie est soumise à une loi de reproduction), tandis que l'art contemporain est allergique à toute imposition de fins exclusives (il refuse toute réduction à une unique finalité). Toutefois, si un modèle scientifique permet de saisir un objet au sein du monde, une œuvre d'art, de la même manière qu'une argumentation philosophique, possède la capacité de saisir l'acte de saisie en tant que tel. Il serait trop facile d'envisager cela en termes métathéoriques, et de subordonner ces formes de pensée hétérogènes à un récit-maître, comme la conception platonicienne de la philosophie par exemple, ou encore la conception romantique de l'art. L'œuvre d'art, en construisant un monde, fonctionne comme un instrument de navigation au sein de ce monde, comme une technologie de production de synthèses spatiales et temporelles : elle est donc un moyen crucial d'organisation créative du comportement.

Glass Bead considère ainsi l'art comme un site d'abstraction local au sein de l'espace générique de la pensée, un site à partir duquel il devient possible non seulement de cartographier, mais aussi de naviguer à travers différentes échelles de complexité, un site depuis lequel la pensée peut se mobiliser en vue de son autotransformation, à la fois au niveau local (ses domaines conceptuels et disciplinaires spécifiques, dont relève l'art), et au niveau global (son échafaudage cognitif général). Suivant cette conception, l'art devient un mode de navigation spécifique mais généralisé entre divers champs, et se révèle particulièrement bien équipé pour construire des synthèses de connaissances. Ce type de synthèse implique par conséquent un dépassement des simples connexions que l'on pourrait établir entre elles, et ce, qu'on les formule en termes thématiques, méthodologiques ou performatifs. Dès lors, naviguer ne signifie pas seulement établir des connexions entre des choses différentes, mais s'intéresser à l'espace dynamique que cette

forme de navigation construit¹². Ainsi considérée, la question des synthèses de connaissances devient un problème à la fois épistémique et politique, puisque les modèles spatiaux permettant de construire de telles synthèses ne déterminent pas simplement ce qu'il est possible de connaître, mais aussi ce qu'il est possible de faire.

Topos, site, transfert

Conformément à cette approche spatiale, la navigation et la synthèse de connaissances peuvent se concevoir comme des procédures relevant d'une articulation dialectique entre, d'une part, des opérations locales et spécifiques et, d'autre part, des modèles globaux et génériques permettant d'élargir ces opérations¹³. De telles procédures restent pourtant à construire. L'histoire nous a légué deux modèles d'organisation spatiale qui sont, à nos yeux, aussi inadéquats l'un que l'autre pour produire ce type de synthèses. Tandis que l'universalisme moderne fonctionnait comme une projection globale subsumant des localités qui n'étaient pas supposées capables de modifier sa structure d'ensemble, la critique postmoderne de l'universalisme fait valoir des trajectoires relatives qui, opérant d'une localité à une autre au sein de cette structure, sont supposées primer sur tout système global. Ainsi, qu'ils projettent de force le global sur le local ou qu'ils exhumant au contraire le local indépendamment de son rapport à une quelconque structure globale, ces deux modèles spatiaux demeurent, au-delà du récit de leur opposition, relativement incapables d'articuler ces deux dimensions.

Travaillant à dépasser ces modèles spatiaux et leurs insuffisances, chaque numéro de cette revue propose d'explorer un *site*¹⁴. La notion de site, centrale dans la méthodologie de Glass Bead, est définie en des termes assez larges. Elle désigne aussi bien une localité géopolitique qu'un territoire conceptuel, une entité fictionnelle, une expression musicale ou une formation matérielle. Ici, un site indexe d'emblée une zone ou une région située à l'intersection de différentes formes de savoir, ainsi que la stratification de ses dimensions esthétiques, politiques et conceptuelles. Loin de réduire le site à un point topographique dans l'espace du savoir, la revue vise à le déplier comme la spatialisation d'une figure épistémique dynamique dont la compréhension ne peut se fonder exclusivement sur des déterminations extrinsèques, mais aussi sur un mode intrinsèque de navigation et d'orientation¹⁵. On peut donc considérer les sites que la revue explore comme des instruments qui permettent de transformer les conditions épistémiques dans lesquels ils opèrent. Aussi ces sites sont-ils conçus comme des véhicules traversant de multiples régions disciplinaires et échelles d'abstraction.

Si notre conception du site s'appuie sur la manière dont la théorie de l'art a construit cette notion depuis les années 1960, elle s'éloigne de son étroite association avec des lieux géographiques spécifiques comme avec les appels à une expérience esthétique située. Les discours antiformalistes qui ont promu l'art *in situ* adhéraient à la critique matérialiste de l'œuvre d'art autonome. À mesure qu'il a été identifié à une localité enclose et absolument spécifique, le concept de site est cependant devenu une impasse politique et artistique. En réduisant les formes de connaissance à l'identité de leur point local d'émission, l'approche localiste des sites se révèle incapable d'articuler leurs ramifications globales.

Notre approche du concept de site s'inspire des mathématiques contemporaines, et de la manière dont elles ont radicalement élargi le concept d'espace. De la théorie des catégories à la théorie des *topoi*, l'histoire récente de la discipline est marquée par une généralisation de la géométrie visant à réintégrer et à synthétiser des champs et des pratiques qui ne cessent de se diversifier et de se spécialiser¹⁶. On peut dire que, dans le cadre de cette histoire, s'est opérée une mutation progressive et irréversible : un double processus, au cours duquel la géométrie s'est progressivement émancipée de l'ascendant de l'expérience directe, d'une part, et qui, d'autre part, a conduit à l'abandon de tout cadre de référence externe au profit d'une appréhension toujours plus intrinsèque de l'espace. Cette mutation s'est déroulée en deux phases. D'abord, avec la topologie du XIXe siècle, l'espace n'est plus simplement compris pour ce qu'il est dans un état donné mais pour ce qu'il peut devenir. Les notions d'échelle et de mesure cèdent la place à une insistance sur des transformations continues et les limites de ces transformations.

Ensuite, avec la théorie des *topoi* au XXe siècle, la topologie s'élargit et se généralise à l'épistémologie même des mathématiques. Cette théorie, descendant encore d'un degré dans la géométrie intrinsèque, conçoit la diversité des théories mathématiques comme des *sites*, et les appréhende comme des entités spatiales possédant des frontières et continuités propres. On peut dire qu'en identifiant des invariants et de possibles traductions parmi et entre ces sites, la théorie des *topoi* a prolongé et complété la révolution conceptuelle initiée au XIXe siècle. En élaborant la notion mathématique de site, elle a donc ouvert une conception selon laquelle l'espace ne constitue pas un simple contenant, mais le produit de différents modes de connexion auxquels sont liés des modes de raisonnement qu'il devient possible de transformer¹⁷.

Toutefois, cela ne veut pas dire que l'on doit considérer ces théories mathématiques comme des modèles prêts à l'emploi, qu'il suffirait d'importer dans d'autres domaines conceptuels. Nous ne prôtons pas une application littérale des modèles mathématiques à

l'art, mais nous ne les mobilisons pas non plus à titre de simples métaphores. En mobilisant le concept de site comme véhicule permettant de relier entre eux et de transformer divers modes de raisonnement, notre rapport aux mathématiques contemporaines est au contraire marqué par le souci de développer dans le cadre de questions culturelles et politiques le projet de synthèse et d'unification dynamiques que les mathématiques ont porté dans leur propre champ.

Site zéro : Castalia

Le site sur lequel porte ce numéro est Castalia, province fictive imaginée par Hermann Hesse dans *Le Jeu des Perles de Verre* (1943). Située en Europe centrale quelques cinq cents années dans le futur, Castalia abrite une société singulière, entièrement vouée à la poursuite de la connaissance pure. Dans ce cadre de réclusion, coupés du monde et de ses vicissitudes politiques, menant une vie monastique débarrassée des soucis technologiques et économiques, les habitants de Castalia ont toute liberté pour développer d'obscur objets de recherche dénués d'implications pratiques dans le monde. Hesse présente Castalia comme une vision idéalisée de l'université moderne, un condensé de la quête humaniste du savoir universel. L'apogée de cet ordre savant réside dans la maîtrise d'un jeu interdisciplinaire complexe capable de synthétiser toutes les formes de savoir, un jeu dans lequel les motifs musicaux, les propositions philosophiques et les formules scientifiques occupent le même espace épistémique éthéré. Ainsi conçu, le jeu des perles de verre constitue le fondement esthétique d'un projet d'unification des idées qui serait à même de dépasser les frontières disciplinaires.

Mobilisant Castalia comme une image équivoque, à la fois archétype de l'universalisme moderne et forteresse délégitimée par sa propre séclusion¹⁸, ce numéro propose de revisiter et de transformer le modèle Castalien d'unification de la raison. Le fait d'ouvrir Castalia et son site moderne à la conception élargie de l'espace issue des mathématiques modernes offre les conditions pour reformuler un jeu de synthèse réellement dynamique et transformateur. Il ne s'agit pas ici de rebâtir le vieux rêve fondationnaliste d'une nouvelle langue universelle, ni de reconduire la critique habituelle de la rationalité, mais au contraire de construire les conditions permettant à des transferts dynamiques de transformer le milieu dans lequel la rationalité opère. En explorant les prérequis conceptuels, politiques et méthodologiques de Glass Bead, ce site o pose les bases de notre projet d'ensemble. Il rassemble des contributions examinant la nature de l'espace de la rationalité moderne figuré par Castalia, ainsi que les moyens d'en dépasser les contradictions. Ce numéro se compose d'articles écrits par, et d'entretiens avec, des

philosophes, des mathématiciens, des artistes, des historiens d'art, des curateurs, des anthropologues et des théoriciens, explorant des formes de pensée contemporaines qui, tout en reconnaissant la diversité des contextes dans lesquels sont produites des formes spécifiques de savoir, cherchent à créer entre elles des formes de synthèse universelles et dynamiques.

Contrairement au Jeu des Perles de Verre, qui articule des moyens synthétiques à des fins purement contemplatives, nous soutenons que tout jeu synthétique implique une articulation réciproque des fins et des moyens. Implicitement fondé sur la libre association d'idées dans une sphère esthétique purifiée, le jeu imaginé par Hesse conceptualise la raison comme une activité ne pouvant atteindre sa perfection que séparée de toute relation sociale et politique. Cette livraison de la revue s'appuie au contraire sur l'affirmation selon laquelle la raison est principalement enracinée dans une orientation pratique, socialement ancrée dans des pratiques, discursives et non discursives, mais aussi dans des cadres conceptuels relativement formalisés. *Site o : Castalia, le jeu des fins et des moyens* cherche à réarticuler le jeu de la synthèse imaginé par Hesse en le modélisant comme une modulation intrinsèque des fins et des moyens, et, par conséquent, capable d'élargir non seulement l'espace du savoir, mais aussi celui de l'action.

Dans ce jeu des fins et des moyens, toute action est nécessairement liée à un acte collectif d'autotransformation. La pratique de ce jeu implique de s'engager dans un processus permanent de construction et de révision qui change continuellement de nature. En tant que joueurs, cette activité ne nous laisse pas indemnes, elle ne nous conserve pas tels que nous sommes, mais nous amène à redéfinir constamment ce que nous pouvons et devrions être.

Les éditeurs tiennent à remercier l'ensemble des auteurs de ce numéro, ainsi que tous ceux qui ont participé à cette première année de recherche. Leur travail a eu une influence cruciale et générale sur notre manière de concevoir ce projet et l'écriture de cet éditorial.

Traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes.

Footnotes

1. Voir Reza Negarestani, *What philosophy Does to the Mind*, Audio Research Program.
2. Voir dans ce numéro Laboria Cuboniks, "Manifeste Xénofeministe : Une Politique de l'Aliénation"
3. Voir dans ce numéro Giuseppe Longo, "Les Conséquences de la philosophie"
4. Voir dans ce numéro Ray Brassier, "Logique transcendantale et représentants vrais"

5. Voir dans ce numéro Anselm Franke, “La Troisième chambre”
6. Voir dans ce numéro Linda Henderson, “Les Métaréalités oubliées du modernisme : *Die Uebersinnliche Welt* et les cultures internationales de la science et de l’occultisme”
7. Voir dans ce numéro Amanda Beech, “Une Culture sans miroirs – Restructurer le pouvoir créatif-cognitif”
8. Voir dans ce numéro Tristan Garcia, “Le Réel photographique”
9. Voir dans ce numéro Mat Dryhurst, Holly Herndon et Alex Williams, “Reconcevoir l’hégémonie”
10. Voir dans ce numéro Gabriel Catren, “Le TransUmweltique Express”
11. Voir dans ce numéro Freeman Dyson, “La Voie du Pacifique”
12. Voir dans ce numéro Tarek Atoui, “Circuits transformatifs”
13. Voir dans ce numéro Martin Holbraad et Eduardo Viveiros de Castro, “Idées de la raison sauvage”
14. Voir dans ce numéro Keller Easterling et Benedict Singleton, “Contrefaire les règles”
15. Voir dans ce numéro Deneb Kozikoski, “Le Tour du canoë”
16. Voir dans ce numéro Andrée Ehresmann & Mathias Béjean, “Le Jeu des Perles de Verre revisité : Tissage de dynamiques émergentes par la méthodologie MES”, et Olivia Caramello “La Théorie des « ponts » de la théorie des Topos : une introduction conceptuelle”
17. Voir dans ce numéro Fernando Zalamea, “Sites multicouches et logique dynamique pour des transits entre art et mathématiques”
18. Voir dans ce numéro Guerino Mazzola, “Fondre les perles de verre – Le Jeu multivers des gestes et des cordes”, et Peter Wolfendale “Jeux castaliens”

Glass Bead est une plateforme de recherche et une revue. Un projet développé par Fabien Giraud, Jeremy Lecomte, Vincent Normand, Ida Soulard et Inigo Wilkins.