



**HAL**  
open science

## Œuvre scientifique : Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail

Frederic Mathevet

► **To cite this version:**

Frederic Mathevet. Œuvre scientifique : Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail. Art et histoire de l'art. Université de Lorraine (Metz), 2020. tel-02963654

**HAL Id: tel-02963654**

**<https://hal.science/tel-02963654>**

Submitted on 15 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Mathevet Frédéric

Docteur en arts et sciences de l'art  
Professeur Agrégé en arts plastiques  
Plasticien, Compositeur

## Figures choisies d'un artiste|chercheur au travail

Œuvre scientifique\_Habilitation à Diriger des Recherches.

Université de Lorraine.

### *Garant*

**Olivier Lussac**, Professeur des universités en arts plastiques Université de Lorraine/Metz, laboratoire Écritures (EA 3943)

### *Rapporteurs*

**Cécile CROCE**, MCF HDR en Esthétique et Sciences de l'art, Université Bordeaux Montaigne ;

**Patrick NARDIN**, Professeur des universités en arts plastiques. Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis ;

**Pierre-Albert CASTANET**, Professeur des Universités en musicologie, Université de Rouen-Normandie.

### *Examineurs*

**Jean-Marc CHOUVEL**, Professeur des Universités en musicologie, Université de Paris 4 ;

**Gérard PELÉ**, Professeur émérite des Universités, Université Paris I Panthéon Sorbonne, écoles des arts de la sorbonne (ACTE) ;

**Françoise VINCENT-FERIA**, Professeur émérite des Universités en arts plastiques. Université de Starsbourg.

### *Invités*

**Jean-Yves BOSSEUR**, Directeur de recherche CNRS, compositeur.

**Colin Roche**, Compositeur.

Soutenue le 2 octobre 2020

Oeuvre scientifique



## Avant Propos

J'ai beaucoup insisté dans ma synthèse : « être sur le seuil », « entre catégorie », dans une pratique qui se veut autant plasticienne que musicienne, force à penser le passage et à remettre en question toutes les tentatives de construction de murs. Le seuil n'est pas une frontière et être sur le seuil engage une pensée symétrique où toutes les polarités n'ont plus cours. Parmi les dichotomies favorites d'une pensée occidentale qui se réclame de la modernité, celle qui sépare le corps de l'esprit, le sensible de la raison, le faire de la pensée, la pratique de la théorie.

J'ai montré au contraire que continuer à penser la recherche en art et avec l'art à partir de cette partition n'était pas à la hauteur de l'art contemporain lui-même. Entendons-nous, derrière art contemporain ne se trouve pas toutes les œuvres d'art estampillées « art contemporain » par un marché globalisant et eurocentré. Je désigne par art contemporain toutes ces pratiques qui sont des écopraxies, dont on ne peut faire l'expérience sans être replacé dans un procès de la signifiante, une béance du logos qui force à se retrousser les manches et à reformuler, temporairement, comme l'on demeure. Là où le plastique est en acte, encore frais de ses labilités et mutabilités, et qui s'offre comme expérience sens(ible), c'est-à-dire du sensible et de la raison intriqués, du faire et de la pensée intriqués, de la pratique et de la théorie intriqués. Comme nous le dirions du chat de schrödinger, à la fois vivant et mort : vivant +mort.

J'ai proposé alors de penser la recherche-création à partir du seuil. Non pas avec ce tiret, —, qui sans cesse nous rappelle que cette recherche-création là ne pouvait survivre à l'hylémorphisme dans lequel elle s'emp trait, dès le départ de son écriture, mais avec cette espace poreux et dynamique, |, qui marque l'ontog nese propre à la plasticité. J'aurais, me semble-t-il, dérogé à mes convictions profondes si j'avais proposé en annexe mes œuvres scientifiques classées de manière chronologique et amputées de mon travail artistique. Je n'ai jamais écrit de la sorte.

Je propose ainsi pour cette annexe d'aller au bout de mon projet. De montrer comment la théorie et la pratique s'intriquent et s'intriguent dans l'atelier. Il s'agit d'une première proposition, ouverte à n'en pas douter, parce que désormais, concernant la communication scientifique de la recherche en art et avec l'art, de nombreuses expérimentations restent à faire.

La recherche en arts doit repenser ses rapports avec la méthode. Parce que la méthode, du moins ce que notre tradition occidentale a pensé et modélisé comme telle, est anti-plastique. La méthode est endoxale, centripète et figée. Roland Barthes nous mettait déjà en garde contre la méthode. Selon lui, elle relève de la répétition, de l'habitude et du sens commun. Dans son cours au collège de France sur le « vivre ensemble », Barthes (2002) expose ce qui est selon lui la méthode et les raisons qui vont lui faire effectuer « un pas de côté » dans la construction de ses cours et de sa recherche au collège de France. Roland Barthes, un plasticien ?

Selon lui la méthode suppose :

1. une démarche vers un but, avec nécessité de résultat ;
2. un chemin droit, avec fétichisation et moralisation du résultat et de la démonstration ;
3. une hiérarchisation entre le chemin, l'accès et le point d'arrivée.

Or la plasticité telle que je l'ai décrite (cf. Doc II\_ synthèse) est incompatible avec cette « méthode ». Ce n'est pas une fantaisie de ma part. Si caprice il y a, c'est un caprice de la plasticité elle-même. La plasticité force la pensée à sortir des clichés du plan modèle (F. Jullien), elle est plus tacticienne que stratège (la *métis* grecque selon M. de Certeau), elle est la pulsion même de l'intelligence (C. Malabou) en ce qu'elle est désirante. Dans la mesure où la plasticité apparaît centrale au travail artistique, je devais conjurer la possibilité d'un méta-discours qui l'aplatirait en une surface lisse et uniforme. Bien au contraire, je vais saisir l'importance de l'intermédialité à l'œuvre dans toutes recherches et écritures poétiques. La relation étroite qu'il y a, dans notre atelier pluridisciplinaire, entre les images, les sons, les textes et cette annexe ne peut éluder, dans une position pratique mais falsificatrice, la plasticité à l'œuvre. Et ce recueil n'est qu'un rebut, un fragment, un sous-produit de l'atelier et sa cosmogonie en entier dans le même moment. Il procède comme tous les objets qui le peuplent, il est à l'image de la plasticité : labile, mutable, explosif.

Alors c'est encore l'atelier qui en motive la forme. Ce lieu, mi-fictif mi-réel, où se joue l'essentiel de ma « gymnastique »

plastique quotidienne. Cet espace aux bords flous qui se déplace avec moi, qui parfois est à ciel ouvert, parfois borné<sup>1</sup>. Ce lieu sans séjour, pour paraphraser Daniel Charles, qui est aussi un séjour sans lieu. Un absolu chantier d'images, de dessins, de notes, de sons, de plans vidéo, qui se rapprochent, s'éloignent, mais aussi se contaminent, se confrontent et se mêlent.

Alors, comment organiser cette pensée d'atelier, ce bricolage perpétuel où se côtoient sur les rayons de la bibliothèque les catalogues d'art contemporain, les textes philosophiques, les partitions, mais aussi les bandes dessinées et les livres de cuisine ? Qui plus est, lorsque cet humble savoir folié se glisse entre les dessins, l'ordinateur, les instruments de musique et dans la mesure où son but reste, comme priorité, la pratique : retourner à l'atelier dès demain, malgré cet arrêt momentané.

Ce recueil est un tapis. C'est une pensée sur le chantier qui l'exige : quelques prises de vue fugitives du sol de l'atelier où l'on aurait cherché à rapprocher des fragments de journal intime, des œuvres, des croquis, des sons... et à ausculter le sens entre les coutures : les *figures* de la gymnastique engagée dans l'atelier. Toutefois précisons qu'il ne s'agit pas de fixer une fois pour toutes une pratique artistique, mais d'épingler ce moment jusqu'à une prochaine fouille entre ses coutures. Et chaque fragment du tapis forme lui-même un tapis tissé du fil d'Ariane, déroulé d'une écriture

---

1 Au moment où j'écris ces lignes, l'atelier se trouve à Chavanne, lieu-dit de la Loire à 15 km de Saint-Étienne. L'atelier est dans un sac à dos, parfois il sort par la porte-fenêtre et descend dans le jardin.

propice au camouflage qui, tour à tour, au gré de volutes et autres méandres, est un texte, une image, un son. Parce que la pratique est agissante, elle est une réclamation de tous les jours. Il fallait donc une forme agissante à la hauteur de ses exigences.

Ce recueil essaie d'être au plus juste, c'est-à-dire qu'il tente d'examiner objectivement les phénomènes réels d'élaboration des œuvres au sein de mon atelier.

D'une part, une place importante est accordée aux travaux, la matérialisation de temps à autre du méta-atelier, que *ce texte reconnaît comme des formes d'analyse et de sens*. Ceux-ci sont tout aussi importants que la forme discursive des articles que l'atelier peut prendre par ailleurs. Cet ensemble de travaux est organisé à partir de mots. Ces mots ne sont ni des concepts ni des thèmes. Ils sont les *figures de la gymnastique* relevées. Mais pour comprendre plus précisément à quoi correspondent ces figures, un petit détour par l'atelier s'impose à nouveau.

J'aime la simplicité de la formule de Bruce Nauman pour cerner cet espace de travail : « Se rendre à l'atelier et s'impliquer dans une activité quelconque. Parfois, il apparaît que cette activité nécessite la fabrication de quelque chose, et parfois cette activité constitue l'œuvre. » Dès lors, l'atelier apparaît comme un espace de travail mouvant, un méta-atelier qui peut se satisfaire de l'intérieur comme de l'extérieur (il peut être la deuxième chambre de l'appartement comme il peut tenir dans la poche). L'activité qu'il accueille, cette gymnastique, est la plasticité elle-même. Une pensée des mains qui appose une série d'opérations sensibles dans le sensible, un mouvement complexe simultané du corps et de l'esprit sur les



matériaux en présence, sans en privilégier aucun, et sur le milieu qui les voit naître. Et pour moi, l'atelier peut recevoir le son comme matériau plastique (fluide et malléable) mais aussi la musique en entier. La composition musicale se frotte à la gymnastique. Les roulades repoussent les renversements ! Attaque à la face et esquive par retrait du corps, les séries proportionnées escampent. Alors, le son rapporté à l'atelier peut être soumis à toutes les opérations dont le plasticien dispose. L'écriture musicale, comme surface sensible, accueille les glissements et les heurts, les plis et les trous. Les sons, les images et les textes se confrontent, se mêlent et se contaminent.

Mais, comme les opérations plastiques, tous les mouvements et les motilités de la plasticité sont labiles. Elles ne constituent pas un système. Les œuvres et les objets (pensées, images, textes, sons...) de l'atelier, comme la dynamique plastique qui s'y intrigue, ne sont pas cernables et sont indifférents aux catégories. Ils font le seuil, certainement. De ce fait, chercher des bornes et conceptualiser des mouvements ne pourrait pas rendre compte justement de notre atelier. Notre culture a pris l'habitude de faire de l'art le champ de *l'aïsthésis* (facultés de percevoir par les sens, sensations), et de la recherche et la science le champs du *concept*. Dichotomie bien connue, dont j'ai déjà eu l'occasion de parler. Or, le concept réduit le sensible. Nietzsche nous met en garde vis-à-vis du concept : « tout mot devient immédiatement concept par le fait qu'il [...] doit servir en même temps pour des expériences innombrables, plus ou moins analogues, c'est-à-dire, à strictement parler jamais identiques (NIETZSCHE 1969 : 24) » « Le concept [...] n'est autre que le résidu d'une métaphore. (Ibid..) ». Le concept force et épuise, il réduit le

devenir du sensible parce qu'il nie la plasticité à l'œuvre dans toutes les formalisations humaines. Alors comment le concept peut-il constituer un outil pertinent pour l'analyse poétique pour le travail artistique, pour la recherche en art, et pour le suivi d'étudiant-artiste ? Pour Nietzsche, il faut substituer au concept la métaphore, c'est-à-dire « écrire » : n'être ni un professeur ni un disciple, mais un artiste.

Voilà pourquoi je m'attache seulement à la chorégraphie ménagère de l'atelier, aux parfums qui s'échappent des rapprochements entre les matériaux et les gestes, aux *figures* qui transpirent entre ces éléments.

Comprenons le mot figure comme il a été défini par R. Barthes (1997) dans *Le fragment d'un discours amoureux* :

*« On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique ; bref au sens grec : σχημα, ce n'est pas le "schéma" ; c'est d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos (...) La figure c'est l'amoureux au travail »* (BARTHES 1997 : 8-9).

Alors les *figures* de ce recueil seront à la fois les précipités de la rencontre arts plastiques et musiques, la gymnastique appliquée à la théorie et une manière de dire la plasticité. Elles mettent en avant *l'artiste au travail* dans le méta-atelier. Elles pourraient donner lieu à beaucoup d'autres figures, c'est pourquoi nous les avons filtrées et nous avons sélectionné celles qui concernent plus particulièrement le sujet de notre synthèse : les modalités plastiques d'écriture du sonore et du musical et la recherche en art et avec l'art.

Ce livre, mais finalement tous les travaux que j'entreprends, va chercher à occuper un intervalle. Il va se précipiter (chimiquement) entre l'analyse scientifique d'un comment sont faites mes œuvres (désir de connaissance) et comment on fait des œuvres pour en faire à son tour (désir technique et pédagogique). Dans la faille, il est le parfum et le creux qui fait le parfum en même temps, s'évaporant des cristallisations momentanées, soubresautant des coagulations, des émulsions et des sédimentations du sol de l'atelier, des flux et des reflux à la fois, naissants, en zelliges, d'écritures gigognes, labyrinthiques et explosives.

Bref, sur le seuil.

*J'ai, pour ce recueil, fait une sélection des œuvres qui me paraissaient pertinentes dans leur rencontre avec les symptômes et les hypothèses que sont les textes. Une compréhension complète de ce travail ne peut faire l'impasse d'une visite complémentaire de mon site :*

[fredericmathevet.com](http://fredericmathevet.com)

### **Bibliographie**

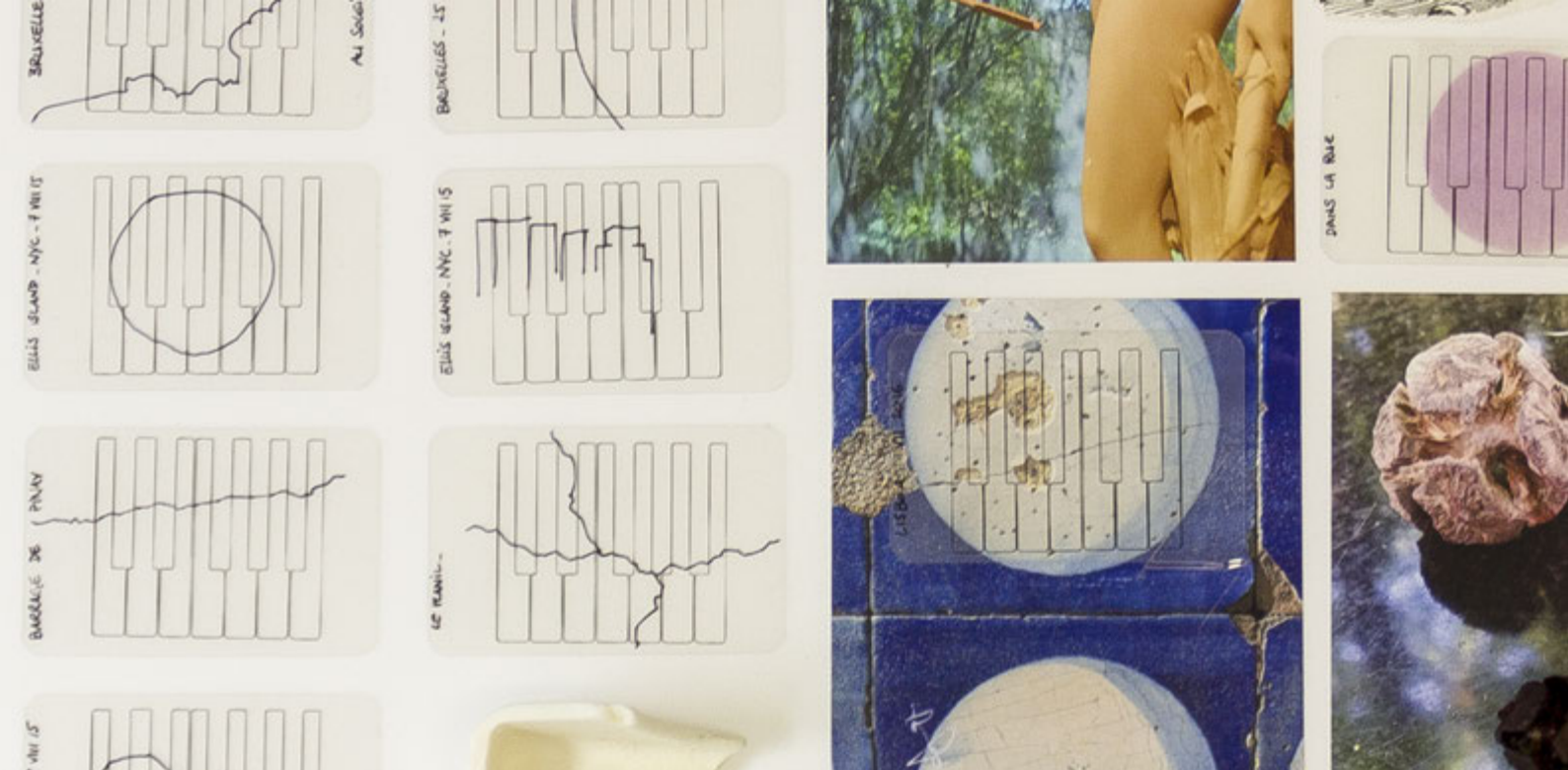
BARTHES, Roland [1977] 1997. *Fragments d'un discours amoureux*. Tel Quel, Paris : Éditions du Seuil. 240 p.

BARTHES, Roland (2003). *La préparation du roman 1 et 2 : cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris :

SEUIL IMEC, 478 p.

NIETZSCHE, Friedrich (1969). « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral ». *Le livre du philosophe*. Trad. Angèle K. Marietti. Paris : Aubier-Flammarion.

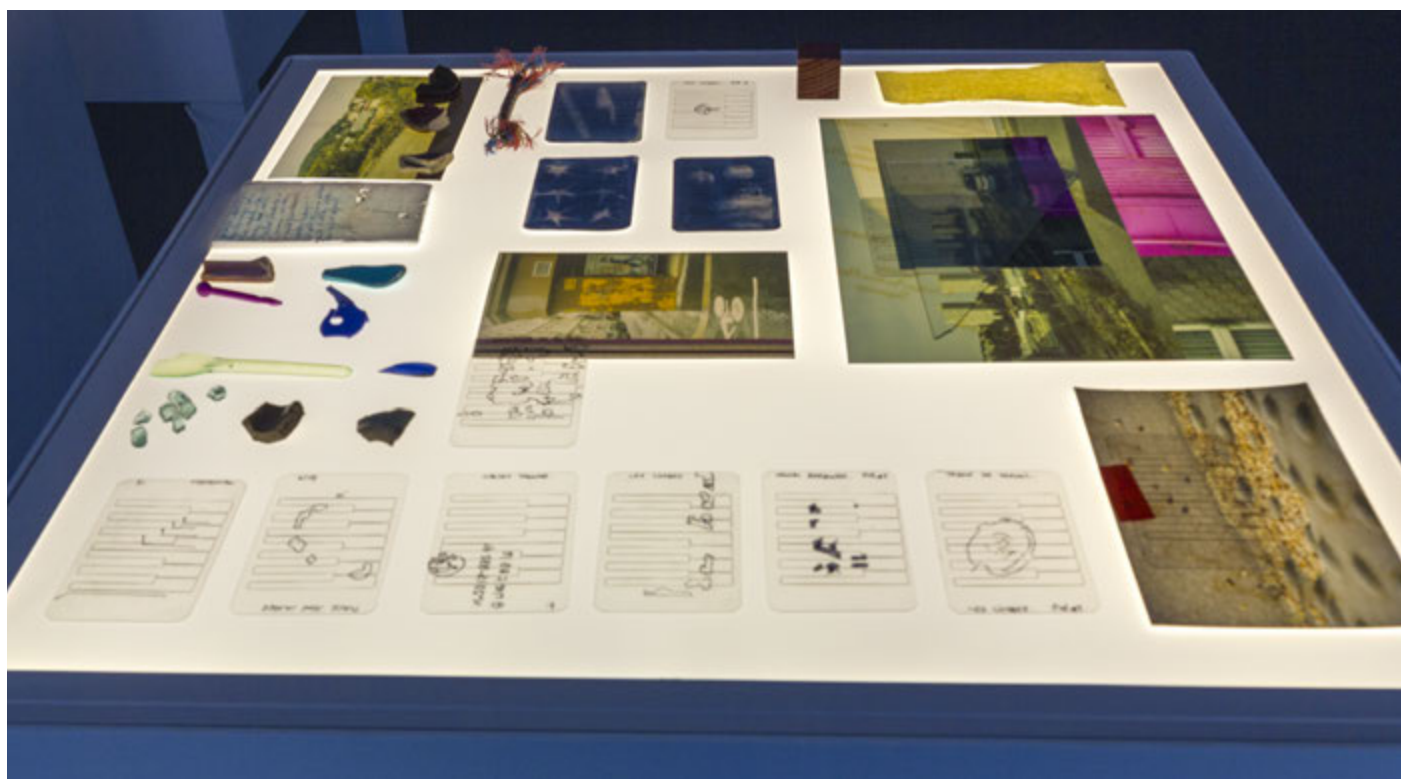
**À plat (Flatbed)**



## PIANO CARD PIECE (FLATBED MIX)

*Installation pour Piano*

Écouter-voir : [ici](#).



### **Piano Card Piece table#2**

Bois, plaque lumineuse, plastique, verre, tissu, photographies, papier, cartes représentant une tablature pour clavier retouchées à l'encre indélébile. 60X60X80cm.

<< **Piano Card Piece table#1 (détails)**

Bois, plaque lumineuse, plastique, savon,  
Pierres, photographies, papier, cartes  
représentant une tablature pour clavier  
retouchées à l'encre indélébile.  
60X60X80cm.



Vue de l'exposition *Vermilion Sands*  
(*Mind's Exotic Suburb*) - Exposition  
personnelle, Les Limbes, Saint-étienne.

**Circonstance, couture, contamination : Figures choisies  
d'une pratique entre catégories.**

Résumé : Cet article décrit les rencontres arts plastiques et musique qui se trament dans un atelier singulier, le mien. Voilà maintenant plus d'une dizaine d'années<sup>1</sup> que l'ensemble de mes propositions artistiques questionne—entre autres—les limites entre le champ des arts plastiques et celui de la musique. Selon moi, la séparation classique entre les arts, héritée de notre tradition philosophique, décrit une ontologie, une métaphysique et une « mécanique » que le monde récent a bouleversées. De ce fait, nous nous intéresserons à une toute autre dynamique, celle d'une plasticité qui nous permet de penser la relation arts plastiques/musique plutôt comme une poïétique de la couture, où le visuel et le sonore se glissent, se heurtent, se contaminent dans une sorte *d'unité disjonctive*. De surcroît, l'article proposé sera lui-même fait de coutures, dans la mesure où le sens ne va pas naître d'une dissertation rudement menée,

---

1 Mon mémoire d'arts plastiques à l'Université Jean Monnet ( Saint Étienne) dirigé par Olga Kisseleva portait sur un travail déjà bien avancé autour de « La partition : Les Arts Plastiques au risque de la musique concrète ». Nous étions en 1999.

1\_ *Circonstance, couture, contamination*



mais apparaît d'une suite de figures, celles de la gymnastique de l'artiste au travail, développant certaines dynamiques propres à mon atelier où le parfum qui se répandra de ces rapprochements nous éclairera sur une écriture musicale plastique faite de branchements fautifs entre le sonore et visuel.

Toutes les réflexions de ce texte s'articulent autour de mon travail artistique personnel. Vous trouverez régulièrement des encarts grisés décrivant une œuvre terminée ou un travail en cours avec un lien renvoyant à des compléments sonores et visuels. Ils ne faut pas les considérer seulement comme des exemples ou des illustrations. Au contraire ils sont partie prenantes de la pensée développée par ce texte, et sont aussi importants que les concepts et les idées déployés dans le présent article.

## **L'atelier d'un cordonnier**

*Entre catégories*

Mon travail artistique est protéiforme et cherche toujours des occasions de se mettre dans des positions funambules où l'équilibre est difficile à tenir. Ainsi, je n'ai jamais voulu choisir entre mon travail de compositeur (musique électroacoustique et musique mixte) et mon travail de plasticien. Le son et la musique voisinent avec la

*2\_Circonstance, couture, contamination*

photographie, la vidéo, le dessin et l'installation dans la tradition inaugurée, *dans mon panthéon personnel*, par Morton Feldman : une pratique « entre catégories ».

Mon travail artistique est essentiellement polymorphe et mutable. Il est toujours dans un interstice, « là où le vêtement bâille ». Bricoleur décontracté, je multiplie les supports : les dessins, les photographies, les vidéos, les sons et les partitions se confrontent, se mêlent et se contaminent. Mon langage « plastique » est un langage indocile, c'est-à-dire qu'il résiste à l'apprentissage des signes et remet sans arrêt sur le chantier l'arbitrarité et l'inégalité des signes qui construisent le réel. Il est en lutte perpétuelle contre les assujettissements sémiotiques.

Mes travaux, se réclamant autant de la musique expérimentale que de la bande dessinée, de l'installation autant que des interventions in situ, discutent le plus souvent possible les formes « plastiques » du pouvoir ou les « narratologies » intempestives construites par la société. Mon atelier nomade épouse l'immédiate quotidienneté, privilégie les « sous-produits » et les processus intimes de création : les ébauches, les esquisses et les ratures questionnent la « mémoire » individuelle et collective et posent le corps comme le lieu ultime d'un braconnage du sensible. Mon atelier, « l'atelier du cordonnier <sup>2</sup> » est cet espace ouvert

---

<sup>2</sup> Que je nomme ainsi par provocation en référence à un texte de Pierre Boulez qui sommat la musique concrète de sortir du « bricolage » et condamnait par là même toute une syntaxe de la création sonore dont nous allons esquisser quelques possibilités dans ce texte. « Il est urgent que les moyens électro-acoustiques sortent de l'atelier du cordonnier où ils se sont quelque peu enlisés. » BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël Gonthier : Paris, 1963, p.65.

<sup>3</sup> *Circonstance, couture, contamination*

qui accueille le monde, où le sens est comme un parfum qui se répand des coutures choisies. C'est cet espace ouvert, accueillant, où les signes se contaminent, se confrontent et se mêlent, qui nous propose une première approche de la relation arts plastiques et musique, une approche où les yeux et les oreilles sont en quelque sorte en relation **d'unité disjonctive**, et où la composition sonore est pratiquée au risque de la plasticité.

### *Figures*

Cet article est d'une certaine façon une rhapsodie. Ce qu'il raconte et ce qu'il décrit ne correspondent pas à un développement organique fait de dénouements, de progressions et de démonstrations linéaires déployés par des suites d'épisodes qui s'enchaîneraient logiquement. Au contraire, cet article est fait de juxtapositions et de rapprochements entre des morceaux disparates, itératifs et mobiles que nous appellerons des « figures ».

Pourtant, il ne faut pas en douter, l'écriture rhapsodique que je convoque pour l'écriture de cet article n'est pas un caprice de ma part. Il s'agit au contraire d'une méthode dont les raisons sont à apprécier dans les deux objets mêmes que je vais décrire : mon atelier et les relations arts plastiques et musique qui s'y trament. Et vous vous rendrez compte assez rapidement de l'utilité de cette méthode rhapsodique. Elle nous permettra de décrire, au plus près du fonctionnement de l'atelier, les procédures de création, dans la pure

tradition poétique, puis elle manifestera une dynamique singulière de cet atelier qui fait se rencontrer sur le table d'opération des images et des sons.

C'est notre atelier qui motive la forme de cet article. Ce lieu, mi-fictif mi-réel, où se joue l'essentiel de ma « gymnastique » plastique quotidienne. Cet espace aux bords flous qui se déplace avec moi, qui parfois est à ciel ouvert, parfois borné<sup>3</sup>. Ce lieu sans séjour, pour paraphraser Daniel Charles, qui est aussi un séjour sans lieu. Un absolu chantier d'images, de dessins, de notes, de sons, de plans vidéo, qui se rapprochent, s'éloignent, mais aussi se contaminent, se confrontent et se mêlent.

Une formule de Bruce Nauman peut nous permettre de cerner, un peu, cet espace de travail particulier qu'est l'atelier : « Se rendre à l'atelier et s'impliquer dans une activité quelconque. Parfois, il apparaît que cette activité nécessite la fabrication de quelque chose, et parfois cette activité constitue l'œuvre. » Dès lors, l'atelier apparaît comme un espace de travail mouvant, un méta-atelier qui peut se satisfaire de l'intérieur comme de l'extérieur (il peut être la deuxième chambre de l'appartement comme il peut tenir dans la poche). L'activité qu'il accueille, que nous pourrions qualifier de « gymnastique » est la plasticité elle-même. Nous la définirons pour commencer comme une pensée des mains qui appose une série

---

3 Au moment où j'écris ces lignes, il est à Chavanne, lieu-dit de la Loire à 15 km de Saint-Étienne. L'atelier est dans un sac à dos, parfois il sort par la porte-fenêtre et descend dans le jardin.

d'opérations sensibles dans le sensible, un mouvement complexe simultané du corps et de l'esprit sur les matériaux en présence, sans en privilégier aucun, et sur le milieu qui les voit naître.

Dans le cas particulier de notre pratique artistique, l'atelier peut recevoir le son comme matériau plastique (fluide et malléable), mais aussi la musique en entier. La composition musicale se frotte à la gymnastique. Les roulades repoussent les renversements. Attaque à la face et esquive par retrait du corps, les séries proportionnées escampent. Alors, le son rapporté à l'atelier peut être soumis à toutes les opérations dont le plasticien dispose. L'écriture musicale, comme surface sensible, accueille les glissements et les heurts, les plis et les trous. Ainsi les sons, les images et les textes se confrontent, se mêlent et se contaminent.

Vous l'aurez compris, cet article va décrire des motilités. L'atelier, s'il n'est pas nécessairement un espace fixe et défini, est un espace mental dont les rencontres sont toujours en procès. Décrire les mouvements de la plasticité en œuvre dans le méta-atelier nécessite de rompre avec l'habitude et la fixité encore trop ancrées dans nos conceptualisations. Il nous faut donc une méthode à la hauteur du mouvement, qui s'adapte plutôt qu'elle ne fixe, et qui consiste à repérer les symptômes de ces mouvements sur la surface du sol de l'atelier, et sous la peau des œuvres : des « figures ».

La figure peut alors se comprendre comme elle a été définie par R. Barthes dans *Le fragment d'un discours amoureux* : « On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou

chorégraphique ; bref au sens grec : σχημα, ce n'est pas le « schéma » ; c'est d'une façon bien plus vivante, *le geste du corps saisi en action*, et non pas contemplé au repos (...) *La figure c'est l'amoureux au travail*<sup>4</sup>. »(C'est moi qui souligne)

Les figures ne sont donc ni des métaphores, ni des symboles donc, parce qu'elles ne correspondent pas à une métaphysique des propriétés intrinsèques mais plutôt à une métaphysique de la relation. Le mouvement que ces figures décrivent nous permet d'ausculter les interrelations entre des éléments hétérogènes qui peuvent être sonores et visuels.

Pour le dire autrement, si nous recourons aux figures pour parler de notre atelier et des relations arts plastiques et musique qui s'y trament, c'est aussi parce que ces relations ne peuvent plus s'envisager comme des passages entre deux champs autonomes aux frontières strictes et définies, mais bien comme des motilités polyartistiques dont on pourrait percevoir des jeux subtils de connexions, nous permettant d'envisager une composition musicale au risque de la plasticité. Bref, les figures décrivent un nouveau régime dynamique entre les matériaux et les concepts, comme une toute autre dynamique sensible. C'est pourquoi les *figures* de cet article seront à la fois des précipités de la rencontre arts plastiques et musique, sans doute aussi une gymnastique appliquée à la théorie et une manière de dire la *plasticité*.

Les figures mettent en avant *l'artiste au travail* dans l'atelier.

---

4 R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, tel quel, Paris, Ed. du Seuil, 1997, pp. 8 et 9.

Elles pourraient donner lieu à beaucoup d'autres figures, et vous constaterez d'ailleurs que leur développement est un développement gigogne (Labyrinthique diront certains), et que chaque figure appelle une quantité d'autres figures. Nous avons sélectionné celles qui concernent plus particulièrement le sujet de cet exposé : les relations entre arts plastiques et musique.

Toutes les figures de « l'artiste au travail », mais nous avons déjà commencé, sont des témoignages de l' " expérience morale et humble " relevée pour vous, de l'atelier. Un relevé de son « infime quotidien » c'est-à-dire des figures de ma pratique ménagère qui se glissent entre le café, la gomme et les touches du clavier.

### *Plasticité*

La *plasticité* est probablement la notion la plus efficace pour décrire les changements épistémologiques et ontologiques du monde contemporain. C'est une notion que l'on retrouve pour décrire les motilités synaptiques du cerveau. Elle est aussi convoquée pour décrire la supersolidité (plasticité quantique) des cristaux d'hélium 4, comme elle peut expliquer certains comportements humains définis par la sociologie, l'éthologie et la psychanalyse. Or, il faut bien que le champ artistique qui s'en réclame admette que la « plasticité » contemporaine n'est plus la plasticité supposée par la Physique classique.

Si le terme plastique, associé à l'art, a, au cours du temps, pris

différentes acceptions de telle sorte qu'il est associé à la fois à l'aspect formel d'un objet artistique et/ou à l'action qui va lui donner forme, il a toujours été pensé par rapport à une certaine métaphysique. En effet, la plasticité classique est envisagée par analogie à un démiurge unique qui informe la matière (une substance) dans un protocole qui se déploierait dans un espace et un temps linéaires et distincts. La plasticité contemporaine décrit au contraire un tout autre « mécanique », où le monde est en procès, fait de mouvements multiples et de corrélations entre les éléments en présence. « Donner forme » dans cette nouvelle approche de la plasticité (*gestaltung*) c'est actualiser temporairement un mouvement informant-informé<sup>5</sup> dans un espace-temps unifié et dynamique non linéaire. La forme n'a plus de propriété intrinsèque, elle est le résultat temporaire de corrélations (structure de réseaux de relations) sur un fond (qui n'est pas un fond) mobile et mutable. C'est cette plasticité que je vais tenter de décrire plus en profondeur, en m'appuyant sur mes travaux, en démontant les mouvements à l'œuvre entre les deux bords, là où le vêtement bâille.

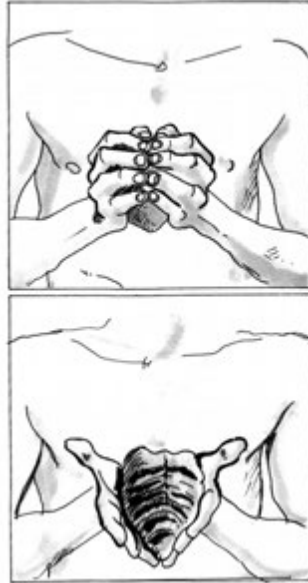
Souvenons-nous de cette œuvre de Gabriel Orozco, *My hands are my heart*, exemplaire pour expliquer la notion de *plasticité* et le travail de l'artiste de façon générale.

---

5 et détruisant-détruit comme nous le verrons dans la suite de ce texte.

9\_ *Circonstance, couture, contamination*



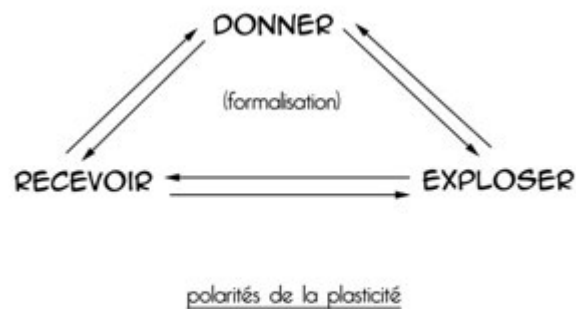


*Illustration 1: d'après Gabriel Orozco, My hands are my heart, 1991.2 épreuves argentiques à blanchiment de colorants de 23,2 X31,8 cm chacune (édition de 5) (reproduction dessinée pour les droits)*

Un morceau d'argile est dans un premier moment serré entre les mains de l'artiste qui lui applique la pression nécessaire pour que l'argile comble l'espace vide, l'interstice, entre ses mains. Puis, dans un second temps, l'artiste ouvre ses mains et donne \_ fait un don\_ le résultat de sa mise en forme. Le spectateur auquel est destiné le don constate alors la ressemblance entre le morceau d'argile ainsi compressé et un cœur (avec un certain écart propre au code symbolique). L'activité dans laquelle s'investit le plasticien est simple, dans le même moment de son action, il lui donne une forme. L'artiste offre ensuite l'objet qui a reçu la forme. L'argile ici apparaît comme

l'interface, le coagulateur de l'activité artistique, et ce double contact, entre l'empreinte et le spectateur, a pris la forme du don, de l'offrande.

On peut voir dans cette œuvre une métaphore très pédagogique de la *plasticité* qui va nous permettre de saisir les subtilités de cette notion qui sourde sous chacune des figures convoquées et de comprendre un concept essentiel dans les passages entre l'œil et l'oreille de notre atelier. Le morceau d'argile, en grec ancien, c'est le *plastikos*. Il s'agit du substantif du verbe *plassein* pour désigner l'action de modeler, avec cette subtilité que notre langue a évincée : *plassein* désigne la capacité à recevoir la forme autant que la capacité à donner la forme. Comme le fait Catherine Malabou, nous ajouterons immédiatement à cette polarité essentielle un troisième sens : l'anéantissement de la forme (le plastique est aussi un explosif, un mélange de nitroglycérine et de nitrocellulose ). Pour simplifier, proposons une formule qui résumerait la plasticité :



*Illustration 2: Polarités de la plasticité.*

Insistons sur le mode de lecture de cette illustration : il n'y a pas de hiérarchie entre les termes, et comme nous allons le voir, la formalisation est prise dans un mouvement incessant entre chacun des pôles. À la lecture de ce schéma, nous pouvons dès à présent nous questionner : qui possède à la fois ces trois propriétés, qu'on appréhende dans le même moment, de : [ recevoir-donner-exploser ] ? Le médium<sup>6</sup>, qu'on appelle parfois « œuvre ». En effet, lorsque Jakobson (1963) énonçait sa formule : « Qui dit quoi, par quel canal, à qui, avec quels effets ? », il simplifiait et passait selon moi à côté d'un élément essentiel du « dit » très peu problématisé. Par ailleurs dans le « contact » entre le destinataire et le destinataire, c'est-à-dire dans le médium, il y a du « plastique ». Et ce plastique va considérablement changer et complexifier notre approche des sciences de la communication.

Regardons à nouveau la proposition de Gabriel Orozco. Le morceau d'argile, le *plastikos*, s'il est le résultat de l'activité dans laquelle s'est engagé l'artiste, comme métaphore du médium, n'est pas le seul « contact » proposé au spectateur. En effet, pour communiquer son intention, l'artiste a décidé d'un autre dispositif de « contact » : deux épreuves argentiques à blanchiment de colorants de 23,2 X 31,8 cm chacune (édition de 5). Bel exemple de la plasticité en œuvre dans toutes formalisations « médiales » : le geste et l'argile, extrêmement labiles et mutables, se sont précipités dans une autre forme : la

---

6 Nous préférons dans ce texte le mot *médium* à l'anglicisme *média* dont les références implicites nous semblent réduire toutes les possibilités de canaux.

photographie. Mais ce n'est encore qu'une forme parmi d'autres. Orozco n'hésitera pas à se servir de ce petit bout d'argile dans d'autres photographies et d'autres agencements, de la même façon que, lors des expositions de son travail, on retrouve souvent le morceau d'argile en question côtoyer ces deux photographies. Le « dit » chez Orozco c'est donc une vidéo et/ou une photographie et/ou un morceau d'argile. **Bref, c'est un geste qui s'actualise dans des circonstances particulières.**

La plasticité force la pensée à sortir des clichés du plan modèle qui nous ont servi jusqu'ici, à penser le signe parce que dans toutes formalisations de signe il y a du mouvement. G. Orozco nous propose alors bien plus qu'une « métaphore » du médium. Cette œuvre va au-delà dans la mesure où elle montre que chaque processus médiatique n'est qu'une formalisation temporaire, un *précipité* parmi d'autres possibles où la plasticité a œuvré entre le destinataire, le destinataire, le référent et le réel pour reprendre l'analyse tétradique classique du signe. Mais voilà que la plasticité, dans le mouvement de « donner-recevoir-exploser » qu'elle implique, rend l'analyse de chacun des composants de la communication plus complexe car plus ambiguë quant à leur fixité. Ces derniers, jusqu'ici clairement délimités, se retrouvent au contraire pris dans des limites plus souples et plus floues. La *plasticité*, parce qu'elle intervient de façon dynamique dans le message, vient perturber les fonctions de l'émetteur, de récepteur, autant que celles de code, et de référent. La formalisation du message saisis en elle autant du référent, que du code social et que du récepteur.

L'émetteur ne peut en aucun cas être le seul moteur du « médium », et son geste ne peut s'imprimer sur un support seul, qu'on appellerait « médium » par commodité, parce que la *plasticité* suppose une infusion à tous les niveaux de la communication

Once Upon a time Fukushima, partition suspendue pour aérophone, work in progress.



*Illustration 3: Once upon a time Fukushima, partitions suspendues pour aérophone.*

<https://www.fredericmathevet.com/once-upon-a-time-fukushima>

(extrait du mode d'emploi)

« Une carte du Japon, renversée, apparaît sur l'écran. On peut y deviner le mont Fuji et Fukushima dans une sorte de résonance exotique. Par dessus, sur un calque, se trouve une carte des centrales nucléaires présentes au Japon accompagnées des villes importantes les plus proches. La taille des taches correspond à la puissance de chaque centrale. Ici, les fleurs de sakura se sont télescopées dans les centrales : les taches ont conservé le magenta initial caractéristique du cerisier.

Celui qui manipule la partition peut déplacer, agrandir, retourner, glisser cette carte qui devient une constellation. Elle pivote, glisse et se renverse (verticalement). En maniant cet élément de la partition, le manipulant passe sur une grille invisible, le passage du curseur de la souris sur celle-ci déclenche alors des sons et des séquences sonores. Puis, en faisant coïncider certaines taches avec le fragment de portée central, il propose à l'aérophoniste des notes à jouer. »

Les partitions suspendues sont des partitions interactives dont les déroulements temporels multiples sont « suspendus » par le programme. leur manipulation donne les informations à interpréter par l'(es) instrumentiste(s). Elles n'empruntent pas une forme classique de notation, elles jouent au contraire à partir d'images (fixes et mobiles). Elles sont parfois assorties d'un mode d'emploi. (cf. <http://elcordonnier.lautremusique.net/3.html>)

Si nous devons prendre une image simple pour expliquer cette formalisation particulière du canal à l'aune de la *plasticité*, nous choisirions l'image du *précipité* chimique : dans le mouvement dynamique de « donner-recevoir-exploser » qu'il y a entre l'émetteur, le récepteur (mais ils ne le sont pas encore), le code et le référent, se précipite le « médium » : un [geste-support-contact] particulier et temporaire. Encore faut-il une phase\_ pour filer la métaphore chimique\_ qui permettra cette solidification, c'est-à-dire un « contexte » que nous nous plaisons à nommer une « circonstance ». Si nous n'avons pas dans cet article l'occasion d'aller plus loin dans cette sémiotique plastique, insistons sur ce qui nous paraît le plus pertinent pour la suite de notre exposé : le médium est plastique, et par sa plasticité même, il est par définition intermédiaire (ce qui a bien été compris par la médiacratie « mondialisante » en vigueur : le message c'est une publicité, un logo, un tee-shirt, un événement...)

Le *médium* est un précipité de « donner-recevoir-exploser » qui suppose un émetteur, et avec lui toute sa part de signifié et de référent, et un récepteur, avec toute sa part de signifié et de référent, mais dans

le jeu des signifiants auxquels ils vont se livrer, la plasticité travaille et les signifiants ne sont plus ces éléments fixes mais bien des solidifications temporaires où signifié et référent migrent et se transforment. Bref, la plasticité est virale dans le média, elle travaille en profondeur sa mise en forme. Contrairement à nos sémiotiques qui ont pris comme modèle d'analyse l'indice, nous choisirons pour ausculter notre atelier (c'est-à-dire comme modèle d'analyse poïétique) d'en appréhender plutôt les symptômes. Il faut approcher la plasticité par symptômes, c'est-à-dire chercher les ramifications, les conjonctions, les métamorphoses, les circulations, sous la peau des médiums. C'est ce que nous nous proposons de faire dans la suite de notre article, qui a déjà commencé, et qui prend la forme de « figures ».



## Circonstances



*Illustration 4: Extrait d'une Étude en rouge pour effectif au choix.*

Je vais déployer la seule figure qui n'est pas chorégraphique, qui n'est pas une figure « de l'amoureux au travail », mais qui pourtant est essentielle et complémentaire à la plasticité parce qu'elle en constitue le milieu.

Si la grammaire française nous apprend que l'on peut se passer d'une proposition circonstancielle, le nouvel ordre mondial semble au contraire ne construire que cela. Fête des mères, fêtes des pères et des grand-mères, vacances d'hiver à la montagne et vacances d'été au soleil, rentrée des classes et des émissions de télévision, nouvel An, grippe A, aviaire et porcine, sécheresse, attentats, catastrophes... Le

rythme alterné des saisons a laissé place à une succession de circonstances à profusion. Ou, disons-le immédiatement, à la succession d'une certaine forme de circonstance : des *événements*. En effet, pour comprendre notre circonstanciel, nous allons devoir nous livrer à ce petit jeu de va-et-vient entre les contraires. Selon nous, l'événement est du circonstanciel qu'on a sorti du cours des choses et auquel on a donné une individualité. « Un événement, en effet, n'est pas n'importe quel instant, mais fait saillie et se détache par rapport à ce renouvellement continu d'où naît la durée.<sup>7</sup> » L'événement, c'est du circonstanciel mythologique. Non seulement, il a « la capacité de « se » produire, comme s'il détenait en lui une initiative ou du moins sa propre individualité<sup>8</sup>», mais encore, il « contient un inassimilable, ou fait signe vers un dehors, qui transcende toute explication simplement causale et appelle le secours d'une interprétation : tant demeurerait encore fascinante en lui l'énigme de son origine.<sup>9</sup>» Bref, l'événement est une circonstance qui « survient », qui se fait remarquer par le caractère exceptionnel qu'il se donne, débordant le moment présent et laissant miroiter de grands bouleversements. L'événement est une circonstance dramatisée, une rupture promise, une tension à étancher, une fable et une intrigue à la fois, un grand récit. Et cette phénoménologie de l'événement fait sortir la circonstance de sa temporalité : le moment et la durée qui constituent

---

7 François Jullien, *Les transformations silencieuses : chantiers, I*, Éditions Grasset et Fasquelle, 2009, p. 116.

8 Ibid..

9 Ibid..

la circonstance se déplacent vers une éternité.

Toute notre vie est prise dans une suite d'événements perpétuels. Les médias et la publicité nous construisent un monde merveilleux fait d'événements, de construction d'inédit et d'inouï, et c'est toute notre temporalité, et avec elle ce qu'elle porte de sensible et de subjectif, qui est formatée par l'événementiel. Le circonstanciel est devenu un concept marketing, comme une carrosserie, un vêtement. On « package » une portion d'espace et de temps : c'est tout un dispositif « intermédial » qui fait saillir des climax perpétuels nous tenant dans une intersubjectivité et une éternité commune. Un terrorisme de l'inouï où la circonstance se résume à une intensité (construite). Alors que les surréalistes (« magique circonstancielle », André Breton) et les situationnistes (la situation) avaient cherché une échappatoire dans la circonstance, voici que notre société postindustrielle, toujours prête à domestiquer, nous en propose une version prêt-à-porter.

La caractéristique fondamentale du circonstanciel par rapport à l'événement est la contingence. Son corollaire est l'opportunisme. Notre conceptualisation « occidentale » est toujours réfractaire au particulier. Elle valorise les généralités et les abstractions, ce qui explique aussi cette pensée de l'événement au détriment de la « circonstance ».

Dans la *Préparation du roman*<sup>10</sup>, Barthes nous apporte une  
10 BARTHES Roland, *La préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, « traces écrites », Paris, Seuil

aide précieuse pour nous rapprocher de la circonstance, particulièrement en analysant une forme poétique qui use beaucoup de la « circonstance » dans son processus de création : le Haïku. Page 88, Barthes se propose de mettre en vis-à-vis le début du poème de Verlaine « chansons d'automne » (*Poèmes saturniens*, 1866) et un Haïku :

« les sanglots longs	« l'enfant
des violons	promène le chien
de l'automne »	sous la lune d'été »
(Verlaine, <i>Poèmes saturniens</i> )	(Shôha, Munier (trad.))

Nous nous en tiendrons à cet exemple pour faire apparaître les caractéristiques d'un milieu qui ne supporte pas d'interprétation possible, ni d'autres arrière-mondes. De cette comparaison nous relèverons quatre points qui nous apparaissent essentiels à la pensée du circonstanciel dans le processus créatif. Barthes insiste en effet sur des points qu'il va à chaque fois nommer pour tenter de saisir la particularité de l'écriture haïkiste : l'absence de métaphore, le *kigo*, le tangible et l'instantané.

La première remarque concerne la *métaphore* de Verlaine. La tradition rhétorique occidentale amène à une généralité. L'automne ici convoqué pourrait être tous les automnes du monde. Or, l'idée

---

Imec.

d'instantanéité et de rencontre avec le réel rendent absolument impossible, voire inapproprié, l'usage rhétorique. Dans l'écriture du haïku, ce qui compte, c'est la concomitance entre l'écriture et la contingence. Mais, précise Barthes, il s'agit de bien plus que d'une contingence, « un haïku, c'est ce qui survient (contingence, micro aventure) en tant que cela entoure le sujet \_qui cependant n'existe, *ne peut se dire sujet, que par cet entour fugitif et mobile* (c'est moi qui souligne, parce que ce n'est pas sans rappeler notre *sémiotique plastique*). Donc plutôt que *contingence*, penser *circonstance* » Barthes fait allusion ici à l'étymologie de *circonstance* : circum stare, « se tenir autour ».

Préférant l'hypotypose<sup>11</sup> (minimale) à la métaphore, le haïku comme la photographie dit « *ça a eu lieu* ». Barthes a de très belles phrases à propos du haïkiste : il souligne, selon lui, « le pli sensuel du réel », il constate « l'éclat mat de la réalité ». Le haïkiste parvient à un certain réalisme par excès de subjectivité. Et pour que prenne le précipité, le petit poème va s'appuyer sur deux éléments : le *kigo* (mot emprunté au Japonais), et les *tangibilia* (mot latin convoqué par R. Barthes).

Dans l'écriture d'un haïku, nous le rappelle Roland Barthes, « il y a toujours une allusion à la saison : le *Kigo*<sup>12</sup>. » « Dans le haïku, poursuit-il, il y a toujours quelque chose qui vous dit où vous en êtes

---

11 *RHÉT.* Figure de style consistant à décrire une scène de manière si frappante, qu'on croit la vivre ( source Trésor de la Langue Française).

12 *Op.Cit.*, p.66.

de l'année, du ciel, du froid, de la lumière (...) Vous n'êtes jamais séparé du cosmos sous sa forme immédiate : l' *Oikos*, l'atmosphère, le point de la course de la Terre autour du Soleil. <sup>13</sup> » Dans un haïku, il y a également un mot qui a pour référent une chose concrète, quelque chose que l'on pourrait toucher, des *tangibilia*<sup>14</sup>. Le pli sensuel souligné par Barthes.

La figure « circonstancielle » est donc complémentaire à notre sémiotique plastique. Le *circonstanciel* est le milieu nécessaire pour que les formalisations temporaires prennent. C'est dans du circonstanciel que peut s'épanouir la plasticité, parce que le moment, le contexte, la situation sont débarrassés de la fable.

Et pour notre composition au risque de la plasticité, la circonstance est riche d'enseignement. L'enregistrement sonore (conceptualisé comme *field recording* par exemple), et d'une certaine manière l'objet sonore lui-même peut s'appréhender d'un *tangibile* et d'un *kigo*. L'espace perçu en stéréophonie, les voix, les cloches, les chants d'oiseaux, les bulldozers sont autant d'indices et d'index sonores d'une circonstance. Comme la photographie, l'objet sonore circonstanciel bénéficie d'un "ça à été". "Enregistrer" devient l'exercice d'une conscience microphonique qui restitue le monde sonore, le grand cluster vivant, au discours indirect libre (avec tous les écarts de représentation inhérente aux matériels d'enregistrements).

---

13 Ibid...

14Tangibilia, sur *tangibilis* : « ce qui peut être touché, palpable ».

Plus de métaphores et de surinterprétations du sensible par l'intelligible, l'enregistrement et sa diffusion investiront plutôt la métonymie et l'asyndète. Le microphone devient le réceptacle d'une circonstance où s'épanouit une poïétique des branchements fautifs que nous avons mis en œuvre dans nos *partitions circonstancielle*s et nos *pocket musics*.



Méthode pour les pockets music, parue dans le laboratoire L'autre musique <sup>15</sup>:

\* Le son sera enregistré avec n'importe quel outil de prise de son.  
(Bannir toutes formes de fétichisme du microphone.)

\* Il n'y aura pas de montage ou d'autres « postproductions ».

\* L'enregistrement témoignera seulement d'une attitude : faire de la musique avec la circonstance sonore et/ou visuelle et/ou sociale qui nous entoure.

---

15 [http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr\\_FR/wordpress/2011/11/11/pocket-music-manifesto/](http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/2011/11/11/pocket-music-manifesto/)



## Flatbed

Voilà le sol de notre atelier, où se retrouvent les arts plastiques et la musique, pensé comme un réceptacle. Une surface sensible nulle, ouverte au monde dont on trouve les prémices de conceptualisation dans la bande dessinée (Henry Van Lier), et dans la notion de Flatbed décrite par Léo Steinberg à propos de Rauschenberg et de Dubuffet. Ce profond changement ontologique de l'œuvre semble être complètement passé inaperçu dans l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle. Préoccupée par une création « soliloque », la notion de « Flatbed », décrite par Léo Steinberg, semble ne pas avoir eu la portée scientifique et artistique qu'elle aurait pu avoir, caché par la « starification » de Clément Greenberg notamment. Selon lui, la peinture expressionniste abstraite promue par Clément Greenberg, ne change en rien les fonctions de l'objet tableau telles qu'elles ont été mentalisées depuis la Renaissance : « (...) toutes se fondaient sur le même axiome, maintenu pendant les siècles suivants et même pendant le cubisme et l'expressionisme abstrait, selon lequel le tableau représente un monde, une sorte d'espace naturel qui se lit sur son plan en accord avec la station verticale de l'homme<sup>16</sup> ( L.STEINBERG,

---

16 Leo Steinberg, *Other criteria*, Londres et New York, 1972 reproduit in *L'art en théorie*, France, Hazan, 1997, p. 1035. La traduction est d'Annick Baudoin.

1972 )». Il poursuit en proposant une lecture de l'objet tableau : « Un tableau qui fait allusion à un monde naturel fait appel aux données sensorielles perçues en station debout normale<sup>17</sup>. ( L.STEINBERG, 1972 )» qu'il retrouve dans les dires du représentant de la peinture expressionniste abstraite lui-même. Jackson Pollock « (...) vivait avec le tableau installé verticalement, comme un monde dressé devant lui (...) » « (...) pour s'y habituer, disait-il, pour voir où elle voulait aller<sup>18</sup>. ( L.STEINBERG, 1972 )» Cependant, Léo Steinberg constate, avec deux artistes en particulier, G.Dubuffet et R. Rauschenberg, qu'il s'est passé quelque chose dans la façon de penser le tableau. Pour tenter d'approcher ce nouveau phénomène il va introduire la notion de *flatbed*. « J'emprunte ce terme au plateau de la presse d'imprimerie : « support horizontal soutenant une plaque d'imprimerie horizontale ». Et je propose d'utiliser ce mot pour décrire le plan du tableau tel que le concevait les années 1960\_ surface picturale horizontale dont la position angulaire par rapport à la station humaine verticale conditionne le contenu qui s'y inscrit<sup>19</sup>.( L.STEINBERG, 1972 ) » Le tableau n'est plus seulement cette fenêtre ouverte sur un monde mais une surface d'inscription. « Le plan pictural en plateau (*flatbed*) fait symboliquement référence à des surfaces dures, comme des dessus de table, des sols d'atelier, des cartes, des panneaux d'affichage, n'importe quelle surface réceptrice où sont éparpillés des objets, insérés des

---

17 Ibid..

18 Ibid..

19 Ibid..

données, sur lesquelles on peut recevoir, imprimer des informations, de façon cohérente ou non<sup>20</sup>.( L.STEINBERG, 1972 )» Après une généalogie qui passe de Monet (*les Nymphéas*) à Mondrian, des collages de Schwitters au grand verre de Marcel Duchamp, il conclut : « la surface peinte n'est plus la traduction de l'expérience visuelle imposée par la nature mais celles de procédés opérationnels ( L.STEINBERG, 1972 )<sup>21</sup>» Pour nous, le « flatbed » inaugure l'œuvre comme un champ sans forme fixe, mais ouvert sur une plasticité à l'acte fait de courts-circuits, de confrontations et de contaminations. « La surface de travail de Rauschenberg donne parfois l'impression de représenter l'esprit lui-même\_dépotoir, réservoir, centre de tri, regorgeant de références concrètes qui s'associent librement comme un monologue intérieur\_symbole extérieur de l'esprit comme transformateur actif du monde extérieur, ingérant constamment des données brutes qu'il doit intégrer dans un champ surchargé. ( L.STEINBERG, 1972 )<sup>22</sup>»

Le sol de l'atelier, mentalisé comme réceptacle, conduit à une poïétique de la couture et de la contamination. La surface sensible nulle du sol de l'atelier permet de recevoir les sons et les images et d'assister à l'apparition du sens qui va naître des heurts et des glissements.

---

20 Ibid., p. 1036.

21 Ibid..

22 Ibid., p. 1037.

28\_Circonstance, couture, contamination

KURRUWARRI (2010-2012)

Pour Piano, Soprane et Field Recording



*Illustration 5: Extrait de la partition KURRUWARRI pour Piano, Soprane et Field Recording.*

*Le Pianiste*

Chaque photographie propose une tablature à interpréter au piano. Les accidents de surface, les traces plus ou moins marquées, les ombres portées, grains et poussière proposent les notes à interpréter. Elles sont choisies dans tout l'ambitus que propose le piano en fonction de la lecture faite de l'image : l'ambiance ressentie, les coordonnées spatiales de la tablature dans l'image pourront être interprétées par

exemple. De la même façon, le cadrage, le contenu signifié par l'image, sa lumière sont autant d'informations qui permettront à l'interprète de choisir la vitesse d'exécution, l'ordre des notes, et l'intensité de chacune d'elle.

#### *La Soprane*

Elle chante les textes qui apparaissent sur les images que joue le pianiste. Elle essaiera le plus possible de se mettre au même plan sonore que le piano. Elle interprète les formes d'écriture qui lui donneront des indications d'intensité, de coloration vocale et de variation mélodique. Elle cherchera à rester en harmonie avec la partie piano.

#### *Field Recording*

Le Field Recording est préparé en amont de la pièce. Chaque image donne des indications d'ambiance sonore qu'il faut récolter et diffuser pour soutenir le jeu du pianiste. Pour ce faire, le pianiste peut s'accompagner d'un sampler avec toutes les ambiances prévues pour son interprétation. La diffusion marquera les «cut» liés aux changements de lieux et restera légèrement en retrait par rapport à la partie vocale et piano.

## **Couture**

Le heurt et le glissement sont des conséquences poétiques des mouvances de la *plasticité*. Le heurt en particulier nous force à penser la couture. En effet, les œuvres polyartistiques, et notamment les œuvres qui mêlent le sonore avec le visuel, proposent et construisent des rencontres entre des éléments hétérogènes. De ce fait, l'attache, la relation, la couture sont nécessaires à la conduction<sup>23</sup> des « objets »

---

23 Les conductions sont utiles à décrire les mouvements de [donner\_recevoir\_détruire] de la plasticité. Dans une volonté d'exhaustivité nous avons proposé deux niveaux de conductions : les conductions physiques, qui

entre eux et avec leur contexte, c'est-à-dire au sens et au sensible qui se répandent, particulièrement chez l'auditeur et le spectateur face à ces imbrications dont ils questionnent la co-présence et/ou la mutation. Les morceaux disparates qui coagulent dans une œuvre polyartistique ou multimédia prennent leur sens de leur relation, de leur attache, qui peut être physiquement visible par juxtaposition, assemblage, collage et couture, mais aussi prendre du sens de leur séparation de leur distance, de leur écart.

### *Gouttière*

Pour saisir les subtilités syntaxiques de la couture, il est pertinent de faire un petit détour du côté de la bande dessinée qui a beaucoup contribué dans mon histoire personnelle à rassembler les images et les sons.

Le français traduit « gutter » par caniveaux. « Gutter » est le terme employé par Scott Mac Cloud pour parler de cet espace vide entre les différentes vignettes de bande dessinée. Nous préférons rester plus proches du terme original dans sa sonorité et le traduire par gouttière. Aussi parce qu'il nous semble que ce qui passe dans cette gouttière est plus que du déchet et de l'eau usée, des gouttes de sens,

---

répondent à la description perceptive de ces mouvements, et les conductions mentales, qui font références aux affects et aux concepts en présence dans l'œuvre. Ces conductions peuvent être directes ou indirectes, c'est-à-dire que le mouvement de passage entre les éléments est soit continu, soit discontinu. De ce fait, les poétiques du mixage et du montage, de la couture et de la transition, s'inscrivent dans la continuité de ces descriptions de circulation. cf. Mathevet Frédéric, *Faire la peau...La musique au risque de la plasticité*, Éditions Universitaires Européennes, 2010.

de l'atome de signification qui dépasse la simple concaténation. Si Scott Mac Cloud insiste sur cette gouttière, c'est qu'elle est selon lui le noème de la bande dessinée, sa plus petite unité de sens qui fait la singularité du langage de la BD. La bande dessinée comme art invisible s'appréhende par ses manques, ses interstices. La gouttière est l'espace vide où le lecteur vient déposer ce qui manque. Ce dernier comble les ellipses, incorporées par cet espace blanc cerné à l'envers, ou dé-cerné, par son propre imaginaire. La bande dessinée procède d'une poïétique de l'interstice et du manque, qui nous force à repenser **l'intervalle** comme figure opérante, c'est-à-dire comme syntaxe, dans notre démarche polyartistique.



*Illustration 6: Amoueries pour deux flûtistes.*

L'intervalle est une gouttière particulière. C'est un vide que combrent deux résonances. L'intervalle signifie à la fois une distance et un rapprochement. R. Barthes en distingue deux sortes, en s'appuyant sur la culture japonaise qui utilise deux mots différents pour désigner deux sortes d'intervalle : Ma et Utsuroi. le MA, désigne ce que nous avons appelé la couture en insistant sur toutes les relations, toutes les séparations entre deux instants, deux lieux, deux états. Il peut être particulièrement utile à décrire des techniques simples de montage par exemple. Utsuroi, annonce une subtilité qui nous permettra de penser la transition. Utsuroï désigne le « moment où la fleur va faner, où l'âme d'une chose est comme suspendue dans le



vide entre deux états ». Un arrêt sur l'image dans l'intervalle lui-même, dans la transition comme moment de modification. Ni l'eau, ni la neige, mais l'entre-deux, l'interstice, le moment où la neige se modifie en eau, et où l'eau est encore de la neige.

De ce fait, l'intervalle peut, sur le sol de l'atelier conduire à plusieurs opérations plastiques, qui constitue notre syntaxe du heurt : le montage, le mixage et la co-présence qui laissent entrevoir les possibilités d'une syntaxe de contamination et du déplacement.

### *Co-présence*

La conduction est une façon de penser le passage de l'un à l'autre de matériaux. Elle peut décrire un passage physique réel, comme elle peut décrire un passage mental entre les éléments en présence dans l'œuvre. Ces coutures qui vont construire le sensible dans le sensible, affirment le heurt et la rencontre et/ou jouent de l'écart, de la distance spatiale et temporelle et/ou s'arrêtent dans le passage lui-même, dans la transition. Nous ne pourrions pas commencer notre auscultation des coutures sans parler de la co-présence initiée par J. Cage. On connaît le mythe selon lequel Cage aurait choisi de s'intéresser aux champignons, en devenant un mycologue réputé, parce que le mot « muschroom » venait juste avant celui de « music » dans le dictionnaire. Ce choix est exemplaire de la co-présence, telle que nous la retrouverons dans les premiers happenings des années cinquante. Deux ou plusieurs choses sans lien causal ou logique (concaténation) sont convoquées et partagent à égalité une même présence sensible. Il

s'agit d'une figure sans conjonction.

### *Montage*

Le montage pense le heurt, le trou, la faille. Il consiste selon Jean-Luc Godard à « Mettre une inconnue en évidence ». Par le rapprochement intentionnel de deux éléments (minimum) un sens apparaît, se répand, se précipite dans leur rencontre. C'est la couture qu'il y a entre ses deux éléments hétérogènes, qui est la condition du sens et par là même, du montage. Nous lui donnons plusieurs figures dans ce livre. C'est à la fois la gouttière où le spectateur dépose de sens ce qu'il manque entre les deux bords, et l'« asyndète » des co-présences cagienne où se brisent les interprétations possibles sur l'absence de lien de concaténation. Le montage pense l'intervalle au sens strict du terme, le rapprochement et la distance dans le même moment. Du point de vue des aspectualités de la morphogénèse qu'il va déployer dans un espace-temps dynamique, le montage privilégie les mouvements « multidirectionnelles », les « plis » et les « failles ».

### *Mixage*

Le Mixage travaille à sa façon l'intervalle. C'est une notion essentielle à notre poïétique de la couture. Où le montage suppose une attention particulière à la séparation elle-même, au rapprochement entre deux éléments de nature différente, le mixage cultive quant à lui l'art de la transition. Les éléments convoqués, et mixés sont pris dans un mouvement de passage et de métamorphose qui les maintient en suspension. Ils ne sont plus ni l'un, ni l'autre, mais un autre qui semble

existé de façon très naturelle.

Le mix est l'intervalle lui-même, une transition à maintenir qui va privilégier les aspectualités telles que la spirale, la méandre et les zelliges. Le sens n'est pas celui de la couture. Il naît de la surprise de voir cohabiter aussi bien ces éléments et camoufle les opérations plastiques virales.

Le chant de la mezzo-soprano de Rec-U-Aime pour Mezzo soprano, violoncelle et une tricoteuse (Ferme du buisson, 2009), est écrit à partir de la chanson de Lucienne Boyer, si petite, 1933. chaque note est une maille auquel j'applique un point de crochet pour déduire la phrase musicale suivante. Chaque syllabe du texte est une maille à laquelle j'applique le même point de crochet. Le sens du texte chanté et le chant s'altèrent de cette opération exogène. Elle était pour moi la métaphore de la mémoire et de la maladie qui consiste à la perdre : Alzheimer. Le processus engagé peut prendre des formes multiples de tricotage et de détricotage. J'avais choisi pour la version de la Ferme du Buisson de suivre les plans d'un tapis au crochet dit « afghan ».

Mezzo-soprano

### Rec-U-Aime

#### Flowered Geometric Afghan Mix

TREBLE CROCHET\_ROW 2



doigts... en tre bri sés, vite, trop si te, quand mon coeur has trop vite, que peut tu?

doigts... en tre bri sés, vite, trop si te, quand mon coeur has trop vite, plus que toi.

doigts... en tre bri sés, vite, trop si te, quand mon has trop vite, que peut ton coeur?

doigts... en tre bri sés, vite, trop si te, quand mes has trop pestromp est has c-oear.

doigts... en tre bri sés, vite, trop, quand mes has tres-bless et qui tient ton coeur.

Illustration 7: Extrait de la partition pour mezzo-soprano de Rec-U-Aime (Ferme du Buisson, 2009)

## **En guise de conclusion**

Nous avons montré dans ce texte comment l'approche plastique de la composition musicale impliquait des pratiques et des conceptualisations très différentes des pratiques académiques de la musique. Nos « compositions » au risque de la plasticité nous ont permis de mettre un nom et d'aiguiller des pratiques musicales nouvelles. En effet, l'histoire de la musique, comme son apprentissage, laissait dans son sillage un large pan d'inexpliqué et d'incompréhensible, préoccupée par une lecture esthétique du sonore muselée par les mathématiques et la physique. De ce fait, les approches polyartistiques, les aspects performatifs de la pratique musicale, les tentatives de spatialisation du sonore, ainsi que les prémices d'opérations de compositions qui ne correspondaient pas à des opérations logico-mathématiques ne pouvaient être abordés sereinement. Les profonds bouleversements des arts plastiques au vingtième siècle ont fait apparaître des extensions du vocabulaire artistique et des opérations de création que nous avons pu déplacer à l'écriture musicale à la fois électroacoustique et instrumentale. Mais c'est aussi l'ensemble du concept d'œuvre que les arts plastiques modernes ont remis en question. Tout d'abord, en repoussant l'étendue des supports et des matériaux, permettant à l'éphémère de faire irruption dans un concept autrefois taxé d'immuabilité. Puis, en intégrant à l'œuvre tous les signes de sa fabrication poussant l'objet « œuvre » dans ces derniers retranchements, et promulguant parfois l'acte de faire-œuvre comme l'œuvre elle-même. L'œuvre alors,

comme objet mental ambigu, qui parfois n'a de sens que dans son apparition tangible ou sa disparition, propose de *penser la plasticité comme un processus*. Déplacée et pensée dans le champ de la musique, cette plasticité permet de questionner l'objet et l'œuvre musicale, interrogeant la pièce ou le morceau, la symphonie ou le quatuor et les formes finies qui s'y associe, et intégrant les processus de créations à l'ensemble sens(ible)<sup>24</sup> que représente toute œuvre. Ainsi les pratiques sonores, par le prisme de la plasticité s'ouvrent à des possibilités sensibles et signifiantes nouvelles.

Alors quelle relation entre arts plastiques et musique pouvons-nous penser aujourd'hui ? C'est encore Roland Barthes dans la *Préparation du roman* qui m'aidera à répondre à cette question. En effet, il trouve dans le haïku une « synesthésie » qui s'approche particulièrement de nos transpositions (comme elle annonce d'autres figures gigognes à venir).

« Le bruit d'un rat  
griffant une assiette

---

24 Heidegger impute à Platon le désenchantement du monde. Le *chôrismos*, c'est-à-dire l'écart, la séparation forcée entre le monde sensible et le monde intelligible est un divorce dont l'œuvre (d'art) ne peut se satisfaire dans la mesure où elle est toujours une proposition entremêlée de ]percept\_affect\_concept[. Mais d'une certaine manière toutes constructions humaines y compris langagière fait de même. De ce fait, pour tenter de repenser cette intrication perdue par la culture occidentale nous proposons de la noter par sens(ible) où le sens, la signification du monde intelligible, cohabite avec le monde sensible. Ce sens(ible) est le lieu de toutes phénoménologies.

que c'est froid (buson, munier)<sup>25</sup>»

Le haïku, selon Barthes propose des « détournements de circuits, des branchements fautifs <sup>26</sup>» où ont lieu des perceptions simultanées. Dans notre exemple, un son va amener une sensation de tact (chaleur, froid) en pratiquant une « sorte » de métonymie hétérogène, « hérétique ». <sup>27</sup>» De ce fait, la synesthésie (sunaisthèsis: « perception simultanée ») décrite n'est pas une synesthésie dans le sens baudelairien et symboliste classique et occidental. Pour Barthes, le haïku « pourtant art du ténu, ne détaille pas, n'isole pas les homologues de sensations; sa portée est de produire une sensation globale au sein de laquelle le corps sensuel s'indifférencie : visée plus euphorique qu'analytique <sup>28</sup>» :

Sentiers sur la montagne  
crépuscule sur les cèdres roses  
cloches lointaines.  
(bashô)

La transposition à l'œuvre dans l'atelier polyartistique est un mouvement opérant des « branchements fautifs » c'est-à-dire des rapports entre les objets, les sons, les textures et les sens ( sensible et signification) qui ne coulent pas de source, qui rompent la logique sensori-motrice évidente du sensible humain. Le sens apparaît de ces ruptures ou de ces passages qui sont autant de pratiques du

---

25 Op. Cit., p. 97.

26 Ibid..

27 Ibid..

28 Ibid., p.98.

branchement, du rapprochement « lointain et juste », que de pratiques intermédiales.



*Illustration 8: Partition circonstancielle pour 100 tricoteuses. Les partitions circonstancielle sont une suite de dessin réalisé sur un motif à la fois sonore et visuel. <https://www.fredericmathevet.com/underscore>*

Les branchements fautifs proposent une synesthésie particulière selon Barthes, voire une antisynesthésie, tel qu'elle a pu être pensée en Occident jusqu'ici. À l'existence supposée d'un continuum perceptif et recherché dans une œuvre d'art totale, s'opposeraient des œuvres qui assument la disjonction et proposent au contraire dans leur



construction sensible des connexions multisensibles discontinues et des écarts.

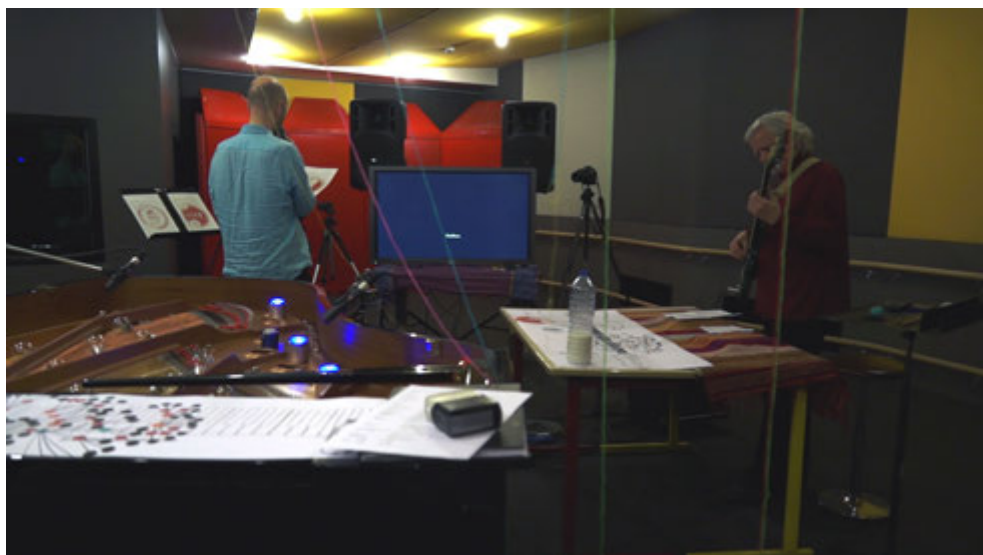
Des œuvres où le sens est comme un parfum qui se répand des coutures choisies.

# **Aphasie**

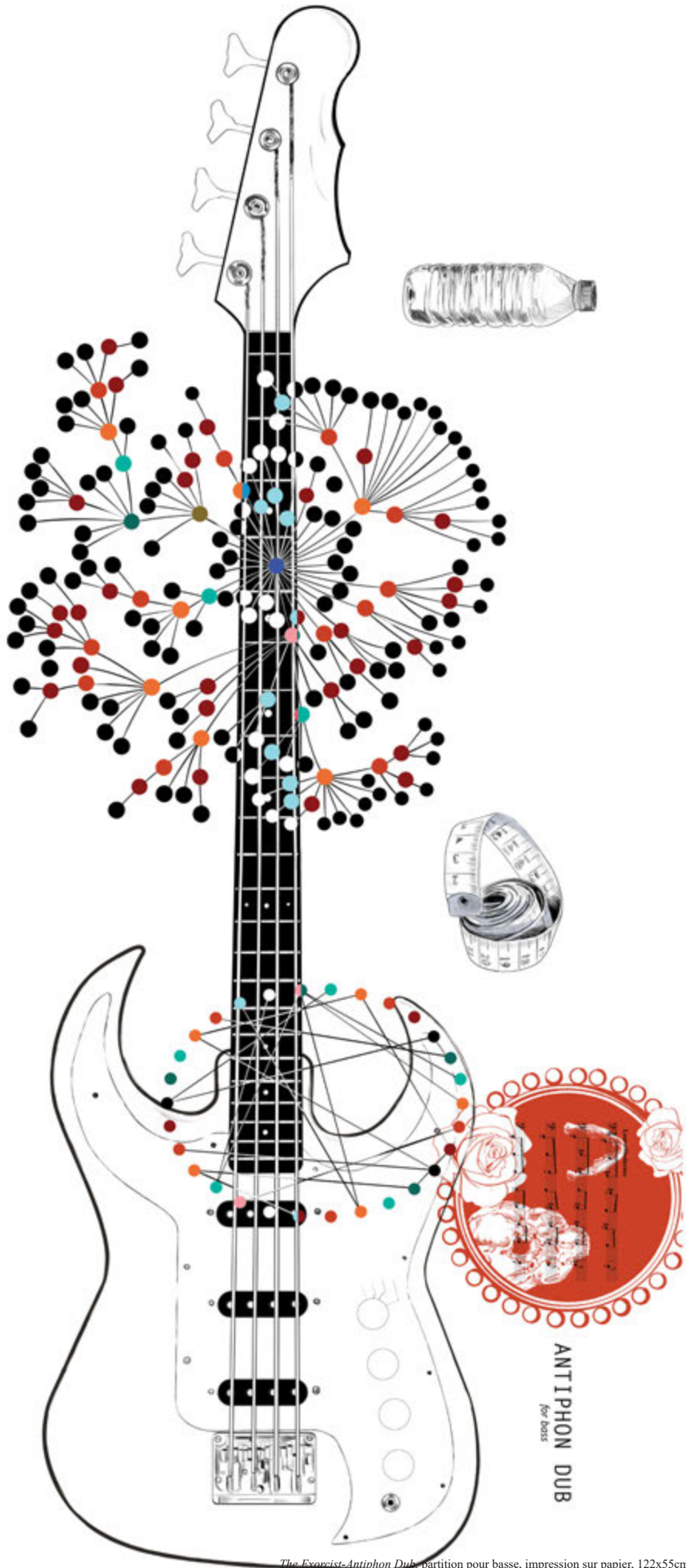
# THE EXORCIST - ANTIPHON DUB

*partition suspendue pour récitant, basse et piano préparé*

Partitions comestibles,  
2 partitions à l'échelle 1,  
ampoules, bouteilles en plastique,  
liquides, ballons gonflés à l'hélium, 4 mini-hp mp3, platine vinyle  
préparé avec une carte postale de Lourdes,  
film *The Exorcist* vidé de ses images, sous-titres dans l'ordre  
alphabétique.  
Dimension variable, Cité du Cinéma, Saint-Denis.



Cette performance est une invocation du « bruit », une rencontre avec le bruit sans présumé de sa quiddité ou de sa forme. Le film *The Exorcist*, évidé en sera le réceptacle : à la fois une surface en creux, disponible à son échouage et à son inscription, toujours temporaire. Devant le film, une mascarade. Un rassemblement de personnes et d'objets qui s'activent et qui évoquent autant une messe qu'un doublage en post-production. C'est ce « doublage », ce « dub » qui ouvrira un interstice, comme lorsque l'on constate que les paroles correspondent mal aux mouvements des lèvres. Écouter-voir : [ici](#).



**ANTIPHON DUB**  
for bass

**Autre (l')**

# THE HANGING GARDEN

PARTITION SUSPENDUE POUR MEZZO-SOPRANO, PROTÉODIES ET UN JARDIN OUVRIER.

Été 2017. J'ai recueilli, par le truchement de mon micro, la parole des jardiniers et des jardinières d'un jardin ouvrier : La Friaude (42400 Saint-Chamond). On ne récolte pas seulement dans ce jardin suspendu, sur le flanc nord du Pilat, des légumes et des fleurs. À l'écart de ces soucis quotidiens, le jardinage et ce qu'il implique de sociabilité dans un espace partagé ne sont pas le lieu d'une dormance de la pensée. Bien au contraire, le jardin ouvrier est cet espace laboratoire, où, dans l'attente d'une météo meilleure, dans l'échange des bulbes et de conseils de jardinage, on pense la société, et, symboliquement, on la panse en cultivant son jardin. Le lieu d'une cure personnelle et collective, où l'on espère que toutes ces idées en germes vont se bouturer dans une société à venir.

Particulièrement depuis que les femmes se sont accordé le droit de jardiner comme les autres (les hommes), mais en y apportant une autre manière de faire : en ne cherchant pas la rentabilité à tout prix et en remettant en cause la sacro-sainte organisation en rang des légumes et des pommes de terre. Germent alors des idées et des réflexions sur les valeurs universelles : les droits humains, la protection de l'écosystème local et mondial, l'égalité entre les hommes et les femmes, les contradictions de la mondialisation... Bref un ébourgeonnage de la pensée au rythme des semis, des arrosages et des rencontres.

J'ai marcotté ces réflexions se faisant, j'ai récolté ces pensées qui se font dans la bouche, ces musicalités qui traversent les corps, ces idiorythmies qui s'apposent à une langue maternelle. Puis j'ai greffé ces empreintes de corps d'être parlant, qui s'arrange, s'acclime d'une langue et d'une pensée, sur des protéodies, le rêve d'« ondes sonores » méticuleusement choisies qui s'accordent avec les mouvements ondulatoires des acides animés et qui se fixent aux chaînes protéiques. Des mélodies magiques qui aident les haricots à pousser, qui font reculer les doryphores et qui déploient notre bien-être.

Et c'est cette parole récoltée qui est remise à son tour sur le chantier, qui mute à nouveau en chanson.

**Parce que la chanson est une affaire publique.**

COMMANDE FRANCE CULTURE

Ces réflexions, mises en musique, seront de nouveau chantées dans le jardin de La Friaude. Rituel magique, performance sonore, qui devrait décupler la croissance des plantes, faire reculer les maladies et multiplier le bien-être associé au jardinage, cette performance sera aussi l'occasion de rendre la parole à toutes les personnes qui n'osent pas la prendre et à qui notre société post-capitaliste ne la donne pas.

Écouter-voir : [ici](#).

voix *hélène Singer*



# Doryphores

$\text{♩} = 70$

J'ai - me-rai - bien a-voir la mé-lo-die pour les do-ry-  
phores Pre-mi - è - re cho - se en a - rivant, j'a-  
rivedansmon jar - din moi, la première chose que je fais,  
mais là, j'suis un peu dé - goû - tée  
par - ce qu'il fait trop un temps qui est...  
Le jar - din sou - ffre et du coup  
je suis pas bien, que j' peux rien fai - re Mais  
il y a quel - que temps ils sont cal - més là main-te -



Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles., Jul 2012, Paris, France.

<halshs-00801323>

## **Transmettre une démarche critique par la pratique**

*Jean-Baptiste Prevot, Frederic Mathevet*

### **Introduction**

Poser la question de la transmission n'a rien d'évident, ni dans la définition du contenu, ni dans sa manière de faire, ni sur le destinataire. Ce texte a pour but de proposer un regard sur une pratique. Il n'est pas une méthode. Il est une prise de distance à partir de deux expériences pédagogiques, menées dans un collège de banlieue parisienne lointaine, à Roissy-en-Brie. Pourtant, il a pour ambition de questionner – parfois de remettre en cause – le contenu de la transmission, les manières de la conduire et la qualité du destinataire, comme nous le proposent les textes officiels.

Or, cette ambition vient d'une envie et d'une réaction. D'une part, notre envie est celle de dispenser à l'élève un savoir qui n'est pas quantitatif mais plutôt de l'impliquer dans une démarche qui lui est propre. Il s'agit de lui apprendre à porter un regard critique et réflexif sur son environnement. Un regard critique qui n'exclut pas le regard sensible, bien au contraire, car il nous apparaît essentiel de cultiver le désir de l'élève et du citoyen à venir. D'autre part, la réaction est celle qui nous anime à la lecture des programmes de ceux qui font

*1\_ Transmettre une démarche critique par la pratique*



officiellement l'école : ceux qui privilégient une histoire des arts au savoir accumulatif sans pratique ou ceux qui imposent un nouvel horizon d'une rentabilité professionnelle par un socle commun de compétences. D'une certaine manière nous sommes contre les cours qui, comme une certaine forme de théâtre, réduirait le spectateur ou soumettrait l'élève à un « être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir<sup>1</sup> ».

Nous baserons notre propos sur deux expériences d'enseignement que nous avons menées en collaboration. La première, *Artssoniques*, est un projet de création et de diffusion d'œuvres sonores, produites par une centaine d'élève de 4<sup>e</sup>. La seconde est la construction d'une web-radio scolaire, utilisée au sein des disciplines et dans le cadre d'ateliers radiophoniques. Notre travail en commun en tant qu'enseignant en arts plastiques et en histoire, se conjugue avec nos expériences extrascolaires, plasticien et docteur en art pour l'un et animateur de radio pour l'autre. Nous allons tenter, à partir des ces trois années d'expérimentation, d'établir les jalons d'une transmission de la démarche critique par la pratique artistique et radiophonique.

Cet article est construit comme nous avons l'habitude de travailler avec les élèves. Nous décrivons d'abord les objectifs à atteindre avant d'en détailler les dispositifs et les parcours. Puis, nous allons décrypter les interactions qui se jouent entre les différents acteurs de cette pratique, à commencer par le binôme professeur/élève.

---

1 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008, p.8.

2 *Transmettre une démarche critique par la pratique*

Enfin, nous prendrons un peu de recul pour penser plus généralement l'intérêt d'une transmission de l'esprit critique par la pratique, au sein de la classe et sur le plan éducatif.

### **1. Faire pratiquer l'élève : objectifs et démarches**

L'injonction de « faire pratiquer l'élève » dans les domaines artistiques ou par l'écriture journalistique n'est pas neuve. Elle s'inscrit dans une littérature pédagogique très riche, dont Célestin Freinet apparaît comme une référence précieuse, pour qui : « par le texte libre et le journal, nous entraînons nos enfants à la critique de l'imprimé, à l'acceptation et à la recherche de cette critique<sup>2</sup> ». L'objectif est donc la critique, mais elle passe par une manière de penser la transmission, le savoir, l'enfant, l'espace de la classe, les interactions... partant d'un principe que nous revendiquons avec Jacques Gonnet<sup>3</sup>, fondateur du CLEMI (Centre de Liaison de l'Enseignement et des Médias d'Information), pour qui, il faut « oser donner la parole aux élèves, pour de vrai », c'est-à-dire considérer l'élève comme un artiste qui produit une œuvre d'art, par exemple, ou comme un journaliste qui met en forme son savoir qu'il a construit au préalable. Cela suppose, de ne pas marquer une distinction nette entre le professeur supposé savoir et l'enfant ignorant, mais au contraire

---

2 Célestin Freinet, *Le journal scolaire*, Éditions de l'Ecole moderne française, 1967, p.93.

3 Jacques Gonnet, « Produire des médias? », in *Mediamorphoses*, n°10, 2004, p.97.

3 *Transmettre une démarche critique par la pratique*

donner la possibilité à l'élève de rendre dynamique ses connaissances en les actualisant dans un objet sensible dont il peut assumer le contenu signifié.

### **1.1. Pour un enseignement de la critique**

Toute notre démarche trouve son origine dans un contexte de réformes pédagogiques bien précis, que nous ne partageons pas et auxquelles nous nous opposons par notre enseignement. L'imposition d'un programme pluridisciplinaire d'histoire des arts reflète une certaine manière de penser le savoir enseigner. Il s'agit pour les auteurs, de privilégier une présentation d'œuvres choisies dans un panthéon d'un ethnocentrisme sans complexe, porté par des valeurs dont l'universalité n'est jamais remise en cause, niant la pratique comme une « éducation à la sensibilité » et comme un apprentissage indispensable à l'acquisition d'un regard critique.

Rapidement les objectifs pédagogiques qui structuraient notre collaboration se sont portés sur un enseignement de la critique articulée autour de la pratique sensible dans le sensible, à contre-courant de ce projet d'histoire des arts. Notre intention a été de proposer à tous les élèves de 4<sup>e</sup> de réfléchir, sur une problématique inspirée des problématiques soulevées par l'art contemporain, en produisant une œuvre plastique et sonore. Après analyse du sujet, esquisse, recherche sur des artistes, l'élève est amené, seul ou en groupe, à réaliser une œuvre et à travailler sa médiatisation. Ainsi, chaque mois, plusieurs

*4\_ Transmettre une démarche critique par la pratique*

élèves ont du présenter leur pièce sonore au cours d'une émission diffusée sur les ondes de la radio associative Radio Campus Paris, en confrontant leur pratique avec celle d'un professionnel (artiste, musicien, designer, ingénieur du son.) Durant une année, ce projet a donné lieu à l'enregistrement de huit émissions et l'organisation d'une exposition d'une semaine en fin d'année, au centre culturel de Roissy-en-Brie. A la suite de cette expérience, nous avons décidé de mettre en place pour toutes les classes, une web-radio (*RLS Radio*<sup>4</sup>), dans le but de diffuser des émissions produites par les élèves. Dans le cadre des ateliers radiophoniques, les élèves choisissent les sujets pour travailler avec les contraintes du média et varier les genres (reportage, feuilleton, débats...). De son côté, une « classe radio » intègre le média dans plusieurs disciplines (lettres, histoire, langues, arts plastiques, sciences...) pour remplacer la copie double par le micro. Ainsi, depuis trois années, nous mettons l'élève dans une position de praticien, artiste, journaliste ou chroniqueur, impliquant une diffusion systématique de leurs œuvres ou de leurs émissions pour un public.

Le cadre de travail présenté, il convient d'établir maintenant les objectifs que nous nous sommes fixés pour la démarche d'une transmission d'un esprit critique. A travers le projet *Artssoniques*, puis celui de *RLS Radio*, nous utilisons des techniques que les élèves ne maîtrisent pas *a priori*. Ainsi, une longue phase de formation est

---

4 <http://www.anceaudegarlanderoissy.ac-creteil.fr/arts/>

5 *Transmettre une démarche critique par la pratique*

indispensable pour transmettre des savoir-faire autant que des attitudes critiques devant leur environnement, notamment technologique.

Sur le plan technique, les élèves sont amenés à maîtriser des techniques et un vocabulaire propre aux arts plastiques (objet sonore, paysage sonore, tonalité<sup>5</sup>...). Le travail radiophonique implique de mettre en forme le contenu recherché préalablement par les élèves et de se conformer à l'écriture journalistique. L'écriture radiophonique impose également les savoir-faire inhérent au montage, à l'habillage et à l'enregistrement d'une émission. Chaque élève doit être capable de réaliser une émission et de mettre en forme un contenu avec des « poignées », des « virgules » et un son de qualité sans saturation.

Sur le fond, transmettre une démarche critique, c'est aller contre nature<sup>6</sup>. Une pratique artistique et radiophonique est une démarche d'expression d'une opinion. L'importance que l'on accorde aux publics, en médiatisant les œuvres ou les émissions des élèves, impose qu'ils assument leur parole. Par ailleurs, sur le plan technique, l'utilisation du matériel radiophonique et le travail en arts plastiques renouvellent le regard qu'ils portent sur les productions médiatiques et artistiques. Enfin, le travail en groupe, très fréquent dans notre enseignement, implique une réflexion sur les prises de décisions

---

5 Sur ce sujet, nous vous renvoyons à Michel Chion, *Le son. Traité d'acoulogie*, Paris, Armand Colin, 2010 [1998], 271p.

6 « Le mouvement spontané d'un homme qui tombe à l'eau est de faire tout ce qu'il faut pour se noyer ; apprendre à nager, c'est acquérir l'habitude de refreiner ses mouvements spontanés et de faire des mouvements contre nature. », in Charles Seignobos, *La méthode historique appliquée aux sciences sociales*, Alcan, 1901, p.32.

collectives, par consensus la plupart du temps, sur les choix plastiques ou rédactionnels. En cela, la pratique médiatique et artistique participe d'une véritable éducation à la citoyenneté.

## **1.2. Les temps de l'apprentissage**

Notre volonté de rendre le cours authentique<sup>7</sup>, c'est-à-dire non pas comme une accumulation de savoirs mais bien comme des moments à vivre et à habiter, se retrouve dans la construction même des séquences. Ainsi l'incitation, la production et la médiation sont les trois jalons repérés comme tels par les élèves qui construisent leur propre parcours.

Plutôt qu'une série de cours fléchés, qui organisent le très académique parcours linéaire de la progression, nous préférons envisager les moments d'apprentissage comme un itinéraire suscité par une incitation, engageant dans une pratique et dans une médiation.

L'incitation est sans doute le moment le plus souple, et peut dans certain cas être négociée par le désir et la volonté de « faire quelque chose » énoncé par l'élève (c'est le cas notamment des émissions proposées par les élèves). Dans sa version la plus construite cependant, la formulation de l'incitation doit être suffisamment souple et large pour recevoir toutes les questions et les désirs des élèves.

---

<sup>7</sup> Jacques Gonnet, « Produire des médias? », in *ibid*, p.97.

<sup>7</sup> *Transmettre une démarche critique par la pratique*

L'incitation n'est en aucun cas une question fermée où le professeur va pouvoir apporter un savoir inscrit dans une démonstration magistrale. Au contraire, l'incitation ouvre un vaste champ de questions et de réponses possibles qu'un travail en laboratoire va pouvoir faire apparaître.

Une fois le sujet établi, une pratique artistique ou radiophonique implique une mise en perspective avec des connaissances théoriques. Ainsi, des analyses d'œuvres d'art ou des écoutes d'émissions débutent certains cours. La parole est donnée systématiquement aux élèves pour qu'ils puissent exprimer leur ressenti. C'est dans un second temps seulement que le professeur intervient pour donner des éléments de contexte. Une émission *d'Artssoniques* témoigne de l'importance accordée à l'analyse de l'élève, considérant son jugement comme valable dès lors qu'il est justifié. Après la diffusion d'une pièce sonore de Francis Dhomont<sup>8</sup>, Adrien, élève de 4<sup>e</sup>, exprime son sentiment vis-à-vis de l'œuvre :

*« Au niveau de ce que j'ai ressenti sur la musique qui vient de passer, bah j'ai senti au début comme si c'était un vide, comme si on rongait quelque chose en soi. Comme si on était dans une déchetterie et qu'on vidait tout. Et au moment où on voit que la porte se ferme. On voit que la porte se ferme et qui claque. Ça veut faire comprendre que son intimité ne doit pas être montrée à tout le monde et que personne ne doit*

---

8 Sous le regard d'un soleil noir (empreintes DIGITALes, IMED 9633, 1996)

*la visiter. Et quand il ouvre sa porte, il dit quelque chose comme on a pu entendre, c'est « whoua ». C'est comme un cri de stupéfaction. Et quand Dieu parle, il dit que c'est les chambres qui sont intouchables et c'est là qu'on comprend que l'intimité personne peut la toucher, sinon ça peut créer plein de problèmes<sup>9</sup> ».*

Cet exemple illustre la manière dont se transmettent les savoirs théoriques, en complétant les propos des élèves avec une explication plastique de l'œuvre par l'enseignant, et des éléments d'histoire de l'art.

La production, c'est à dire la pratique proprement dite, est l'élément central de la séquence, où la réflexion va engager une réalisation. C'est le moment le plus délicat parce qu'il nécessite un va-et-vient entre la réflexion et le faire, que le professeur doit continuellement animer. C'est un apprentissage poïétique, où l'élève s'engage, lorsque sa pensée est suffisamment assurée de sa position. Ce qui ne veut pas dire que sa position est claire et définitive, mais, dans le cas de la pratique artistique, un recours à une certaine improvisation est possible. Le désir et la réflexion sont assurés comme on assure quelqu'un qui fait de l'escalade. L'élève, à ce niveau de sa réflexion, doit mentaliser qu'il va produire du sens(ible) aussi bien sur le plan artis-

---

9 Emission *Artssoniques* sur le thème de l'intimité, diffusée le 3 avril 2010. Toutes les références à cette série d'émission son disponible sur le site : <http://www.lautremusique.net/artssso/>



tique que dans une démarche d'écriture journalistique. Il s'agit non pas de lui enseigner qu'il y a une différence inévitable entre le fond et la forme, et qu'il y a d'un côté le monde des idées et de l'autre le monde des perceptions, mais bien un monde où construire du sensible dans le sensible, c'est aussi proposer une lecture et une signification.

Un autre temps de l'apprentissage est celui de la remédiation sans laquelle la pratique perd de son intérêt. En effet, la pratique artistique et radiophonique ont en commun de devoir se regarder faire, dont le principe pourrait se résumer dans une phrase que l'historien d'art, Ernst Gombrich, aimait répéter : « L'élève dit, "je peins ce que je vois" et l'enseignant d'ajouter "attendez de voir ce que vous avez peint"<sup>10</sup> ». Sur le plan artistique, la remédiation se fait après l'analyse d'œuvres d'art qui servent de repères, mais aussi au cours des échanges avec l'enseignant dans la classe/laboratoire. Un extrait d'une émission d'*Artssoniques* illustre combien la confrontation avec un artiste et l'échange permet un déplacement du questionnement initial de l'élève sur son œuvre, et une nécessaire reformulation. Sarah, élève de 4<sup>e</sup>, explique sa démarche artistique d'un détournement de trois publicités pour des boissons et confronte son œuvre à l'écoute de Coraline Janvier, plasticienne :

*Coraline (invité) : « J'ai une petite réflexion. La première fois que j'ai entendu cette pièce. Je n'ai pas entendu « Artssoniques » mais « arsenic » qui est un poison puissant et*

---

10 Ernst Gombrich et Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit*, Paris, Arléa, 2010 [2009] p.118.

*qui ne fait pas de bons effets sur l'organisme et donc je me disais que ça allait à l'encontre de la publicité parce que justement faire de la publicité pour un poison ça n'a pas de sens. Donc justement de la contre-publicité. Donc j'ai trouvé intéressant ce travail sur « Artssoniques » et « arsenic ». J'aurai voulu savoir si vous étiez consciente de ça ? »*

*Sarah (élève/artiste) : « Non »*      **Long silence**

*Coraline (invité) : « Est-ce qu'il n'y a pas une contre publicité? »*

*Sarah (élève/artiste) : « Si, on a ralenti certains sons des publicités<sup>11</sup> ».*

Dans ce cas, l'invité révèle une confusion qui fait sens mais que l'élève n'a pas perçue. La seconde réponse laisse penser que l'élève s'est approprié la remarque, puisqu'elle justifie à son tour le choix plastique du ralentissement de certains sons. Ces émissions ont été conçues comme les cours, véritables laboratoires de productions et d'échanges.

L'objectif principal d'un enseignement par la pratique répond à un souci d'appropriation par l'élève d'une démarche critique de son environnement. Pour atteindre ce but, les dispositifs nécessaires

---

<sup>11</sup> Emission *Artssoniques* sur le thème « Des images et de sons qui nous entourent », diffusée le 26 décembre 2010.

passent par les trois conditions d'une incitation, d'une pratique et d'une médiation. Il convient de penser à présent les interactions entre tous les acteurs et d'en redéfinir leur rôle.

## **2. Les formes d'interactions au moment de la pratique**

Les relations entre les acteurs évoluent au cours de la pratique à la fois dans le temps et dans l'espace. La production artistique et journalistique redéfinit chacun des rôles.

### **2.1 Les lieux de la pratique**

Les différents temps de l'apprentissage, dont l'incitation constitue le point de départ, transforme la classe en laboratoire. Les élèves deviennent des élèves chercheurs qui ont un droit d'errance, parcours intellectuel qui mêle hésitation, erreur, questionnement, échange, sans que pèsent sur eux le vrai, le juste et le bon, ni la bride de l'adulte. Il est également important de faciliter l'appropriation des locaux par les élèves. Dans la salle d'arts plastiques, les tables sont disposées de manière à travailler en groupe, où chaque mur est potentiellement un lieu d'exposition (ou de projection). Deux studios de radio viennent compléter ce dispositif, dont le matériel est mis à disposition des élèves, sans présence obligatoire d'un adulte.

Par ailleurs, nous insistons sur le fait que la pratique artistique ou la production d'émissions trouve son intérêt dans la constitution d'un

public. C'est pourquoi, les lieux de médiation des travaux d'élèves sont multiples. Si les émissions de radio *Artssoniques*, diffusées sur les ondes, sont des prolongements à bien des égards de la salle d'arts plastiques, elles permettent tout de même de toucher près de 50 000 auditeurs<sup>12</sup>. De la même manière, l'exposition de fin d'année a réuni une centaine de visiteurs de la ville, auxquels s'ajoutent quatre classes d'école primaire. Ce dispositif met l'élève artiste dans la position du médiateur de son art, et plus seulement de producteur. De leur côté, les émissions de *RLS radio* sont en partie diffusées sur le site internet et certaines, à titre exceptionnel, produites en public<sup>13</sup>. Chaque fois, il s'agit de placer l'élève dans la posture de celui dont la voix peut être entendue et éventuellement remise en cause. La sanction infligée par le professeur disparaît, au profit d'un retour du public.

Dans chacun des dispositifs (émissions, expositions...), les élèves doivent construire un véritable contrat de communication avec l'auditeur. Il est indispensable d'assurer la fréquence des émissions et de veiller à la qualité du contenu attendu par la radio. Dans le cas des émissions en public, les élèves-journalistes expriment leur opinion sur des sujets d'actualité, et sur les événements locaux (salon de l'éducation, soirée contre le sida...) devant un public local. La

---

12 Il s'agit du résultat d'un sondage commandé par Radio Campus Paris auprès de Médiamétrie en 2009.

13 Les émissions de RLS Radio sont disponibles sur internet :

<http://www.anceaugarlanderoissy.ac-creteil.fr/arts/>

En trois années, 5 émissions ont été produites en public : 2 au collège, une au centre culturel de Roissy-en-Brie, une dans un bar associatif à Roissy-en-Brie et une dernière au Salon de l'éducation à Paris.

transmission d'un esprit critique doit passer par cette authenticité pour donner de la valeur à la parole de l'élève au-delà des murs de la classe, et de confronter son propos à la critique. C'est le cas de l'échange qu'entretient Andréa, en 4<sup>e</sup>, avec David Sanson, rédacteur en chef de la revue *Mouvement*, au cours d'une émission. Après l'écoute de l'œuvre de l'élève sur la grippe A, une discussion s'engage sur la nature de la contestation :

*David Sanson (invité) : « C'est plus qu'une œuvre sur la grippe A, c'est une œuvre sur le détournement de la grippe A par les médias dans un sens, puisque ça reprend la publicité dont on a été pas mal abreuvé cet automne.*

*Andréa (élève artiste) : bah, c'est pour se moquer surtout de la grippe A et ne pas avoir peur.*

*Jean-Baptiste Prévot (animateur) : En quoi c'est une contestation?*

*Andréa (élève artiste) : Parce qu'on se moque d'une pub, enfin de la grippe A.*

*Jean-Baptiste Prévot (animateur) : De grippe A ou de...*

*Andréa (élève artiste) : non parce qu'ils ont fait trop de bruit pour la grippe A, alors que c'est une maladie en fait comme toutes les autres.*

*David Sanson (invité) : justement j'aurais voulu savoir pourquoi avoir choisi ce sujet-là?*

*Andréa (élève artiste) : Bah, à force d'en voir trop à la télé,*

*bah forcément ça nous saoule<sup>14</sup>. »*

L'authenticité du dispositif implique l'élève à prendre clairement position en tant qu'acteur de la vie sociale. L'invité aide, par l'échange, à formaliser verbalement le traitement artistique de la grippe A pour que l'élève réfléchisse à la « force » des messages. « Oser donner la parole » est donc au cœur de la pratique artistique ou radiophonique, et implique une redistribution des rôles et des interactions entre les acteurs de la pratique.

## **2.2 Les acteurs de la pratique**

La transmission d'une démarche critique par la pratique, remet en cause la rigidité du binôme élève-professeur. Par ailleurs, elle introduit le pluriel dans chacun des rôles, à commencer par celui de l'élève.

Tour à tour, les élèves sont chercheurs, artistes, médiateurs... Ils participent à plusieurs mondes de l'art. Tous les "modules", souvent présentés sous la forme d'un dossier à remplir, inventés pendant nos années d'enseignement, proposent à l'élève de jouer le jeu de l'artiste-chercheur et de le placer à chaque fois dans une situation de création différente. La première étape, souvent associée à l'esquisse, consiste à mener des expériences autour d'un même problème plas-

---

14 Emission *Artssoniques* sur le thème de la contestation, diffusée en mai 2010.

15 *Transmettre une démarche critique par la pratique*

tique. Le résultat n'est pas le plus important dans ce cas mais plutôt le moyen d'y parvenir, et le retour réflexif qu'impose le devoir de proposer une autre expérience. Parfois, lors d'une séquence ou d'une émission, seule cette situation de pratique exploratoire est proposée aux élèves. A la suite de ces expériences, un autre module, nommé "projet", place l'élève en situation de commande. Il doit prévoir et organiser son temps pour réaliser une œuvre dont il a défini préalablement la problématique, les matériaux, l'accrochage et le sens de son travail. Une analyse de son œuvre lui est demandée à chaque fois, afin d'évaluer l'écart entre l'intention initiale et le résultat concret. L'élève médiateur est la troisième figure, qui doit respecter systématiquement les trois enjeux de la mise en forme d'un contenu. En effet, que ce soit pour exposer son projet artistique ou développer des idées au cours d'une émission de radio, il convient de respecter les contraintes d'écriture qui répondent aux enjeux de « visibilité, d'intelligibilité et de spectacularisation<sup>15</sup> ».

L'élève donne ainsi à voir plusieurs facettes au cours de ses pratiques, mais il n'est pas le seul. Le professeur aussi adopte différentes attitudes au cours du processus de transmission. Sa position répond à la nécessité de faire produire l'élève, en partant de son propre univers et non d'imposer celui de l'institution par la voix du maître. Nous pourrions, d'un point de vue extérieur, nous demander où se trouve le professeur, décontenancé par un cours où les corps des

---

15 Patrick Charaudeau, *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Paris, De Boeck, 2005, p.187.

16 *Transmettre une démarche critique par la pratique*

élèves ne sont pas muselés par un dispositif magistral<sup>16</sup>. S'il assure un certain confort matériel, il pose les bases de la réflexion de chacun, il aide l'élève à raisonner son propos, à aller au bout de sa pensée, et assumer la production sens(ible) qu'il propose aux autres. Au cours d'une émission *d'Artssoniques*, Adrien, élève de 4<sup>e</sup>, explique sa collaboration avec l'enseignant au cours de son processus de création :

*Adrien (élève) : Pour mon œuvre, j'ai pris un rectangle dans ma chambre et j'ai décidé de prendre plusieurs photos en ne sortant pas de ce rectangle. Et j'ai pris les alentours de ma chambre, et ensuite, comme j'en avais parlé avec Monsieur Mathévet, j'ai aligné des photos pour faire un panorama. Et ensuite, chez moi j'ai réfléchi et j'ai pensé à acheter un album photo et à mettre les photos dans l'album. Ensuite à faire un trou et accrocher un cadenas avec l'album photo et c'est comme ça que ça représente vraiment l'intimité<sup>17</sup>.*

L'exemple illustre combien la position du professeur ne doit pas être dominante mais au contraire dans l'accompagnement, sorte d'effacement actif pour répondre à tout moment aux besoins de l'élèves en interférant le moins possible dans sa démarche d'artiste.

---

16 « Il est où le prof ? » est l'expression qui débute un article du *Parisien*, publié après la venue d'une journaliste pour rendre compte du projet *Artssoniques*. Charlotte Richard, « Les collégiens s'emparent des ondes », *Le Parisien*, 10 décembre 2009.

17 Emission *Artssoniques* sur le thème de l'intimité, diffusée le 3 avril 2010.

17 *Transmettre une démarche critique par la pratique*



L'enseignant est un technicien quand il est le garant du savoir-faire au cours de formations sur le montage, la prise de son, l'écriture radiophonique, l'animation... Mais le professeur doit aussi paraître un élément perturbateur, fonction très importante selon nous pour que les élèves s'engagent jusqu'au bout de leur démarche et pensent toutes les composantes sensibles et signifiantes de leur projet. C'est une position très délicate pour le professeur, qui ne doit pas se placer au-dessus de la réflexion de l'élève mais bien en dehors, comme une personne extérieure du cours et de son contenu. Il peut alors poser les questions « idiotes » qui s'imposent devant l'objet et le projet mis en œuvre par les élèves, en insistant toujours sur le sens de l'objet. C'est aussi un moment particulier où le professeur peut montrer sa force d'analyse. En démontant les rouages sensibles de l'œuvre ou de l'émission en train de se faire, le professeur montre que les savoirs acquis ne sont pas de pures abstractions mais bien des savoirs qui peuvent s'appliquer.

Une transmission par la pratique est finalement un jeu à trois entre l'élève artiste, le professeur accompagnateur de projet et l'œuvre elle-même, autour de laquelle tournent les réflexions et se place l'interaction entre les deux individus. Puisque la note n'est pas présente et puisque l'enseignant n'est pas un juge, il reste le désir qui stimule l'élève à réaliser son projet, un désir d'apprendre qui engage l'élève dans un mouvement positif. L'échéance de l'émission de radio ou de la commande faite par le professeur ajoute une pression extérieure qui régule la production.

Au terme de l'exploration des différents dispositifs des acteurs et des espaces de la pratique, il convient d'insister sur l'authenticité que l'on souhaite donner à ce processus créatif pour que les élèves s'approprient au mieux la démarche critique. Dans cette démarche, les lieux sont plus diversifiés et les rapports entre les acteurs plus complexes que dans la rigidité du rapport entre le savant et l'ignorant.

### **3. De l'intérêt de penser l'apprentissage de l'esprit critique par la pratique**

Transmettre une démarche critique par une pratique artistique et une écriture radiophonique revient à dispenser un cours d'indocilité. Indocilité qu'il faut comprendre comme une attitude qui remet toujours sur le chantier l'arbitraire des signes qui construisent le réel. Notre enseignement implique des moments d'apprentissage différents et une ambition assumée d'une volonté d'émancipation de l'adolescent.

#### **3.1 Les pratiques : typologie des moments d'apprentissages**

Les moments de pratique sont nombreux depuis l'idée d'une production à la réalisation de l'œuvre jusqu'à sa médiatisation radiophonique ou à son exposition. Mais partant de l'idée que l'œuvre (ou l'émission) ne doit pas répondre à un objectif, sanctionné par une note, mais qu'elle est une réponse parmi d'autres, la pratique artistique ou radiophonique s'apparentent à la démarche de l'écrivain pour qui

l'acte d'écrire a pour but de « ne plus penser la même chose qu'auparavant<sup>18</sup> ». Les penseurs du doute méthodique ont bien placé l'esprit critique dans une plasticité de la pensée plutôt que dans la rigidité.

Écrire sur une toile avec des pinceaux ou sur des ondes avec un micro donnent la possibilité à l'élève d'exprimer une idée, de formaliser une opinion en construction ou de la confronter au cours d'un échange. La production d'une œuvre, ou d'une émission de radio dans l'atelier radiophonique, permet aux élèves d'exprimer un avis déjà formulé par ailleurs. L'objectif principal est de mettre en forme une idée en répondant aux contraintes du média choisi (radio, toile, performance, installation...). La technique est très importante et se met au service du contenu. Mais le média peut également servir à la formalisation d'un propos pour figer juste un moment une pensée en construction. La conception d'une émission de radio au cours d'un itinéraire de découverte qui amène les élèves à penser les questions de genre, permet de clarifier les tensions créées par un thème perturbant pour les élèves. Cette émission intervient après des séances de réflexions communes sur la masculinité et la féminité, et des pratiques sportives ayant pour but de questionner les rapports de force, supposés

---

18 « Si je devais écrire un livre pour communiquer ce que je pense déjà, avant d'avoir commencé à écrire, je n'aurais jamais le courage de l'entreprendre. Je ne l'écris pas parce que je ne sais pas encore exactement quoi penser de cette chose que je voudrais préciser [...]. Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant », in Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, 1978.

naturels, entre les sexes :

*Manon (élève dans le rôle d'une décoratrice d'intérieur) : Moi qui suis toujours à l'écoute des parents qui souhaitent décorer la chambre de leur enfant, systématiquement, ils approprient la couleur rose aux filles et bleu au garçon. Je pense que les parents sont influencés par la société qui diffuse l'idée de la masculinité ou de la féminité. Les parents influencés par cette idée poussent les enfants à pratiquer une activité déjà définie.*

*Présentatrice : Bien, maintenant nous allons écouter Charlie, notre reporter.*

*Charlie (élève dans le rôle d'une journaliste) : Bonjour, je me suis rendue dans un magasin de jouets. C'est bientôt les fêtes de Noël et il y a beaucoup de monde. Je vais interviewer un client. Madame, Madame, je suis reporter pour NRJ13. Quel est votre choix de cadeau ?*

*Cliente (élève) : C'est une Barbie pour ma fille de 6 ans.*

*Charli (élève dans le rôle d'une journaliste) : Pourquoi ce choix ? Et pourquoi pas un militaire à la place ?*

*Cliente (élève) : Parce que les militaires c'est pour les garçons? [...]*

*Manon (élève dans le rôle d'une décoratrice d'intérieur) : **Je ne pense pas que les enfants aient vraiment le choix.** Je pense que si une petite fille demande un militaire à*

*ses parents, ils vont se poser quelques questions. Cela confirme notre théorie sur l'influence de la société. Mais j'ai remarqué qu'au fil du temps, la société perd de son influence.*

*Présentatrice (élève) : Cette une question qui reste sans réponse. Merci de nous avoir écouté. C'était NRJ13. Au revoir à tous!*

Cet exemple illustre la manière dont la radio (valable également pour une œuvre d'art) peut ponctuer un moment dans la réflexion, afin d'obliger à prendre le recul nécessaire qu'implique l'écriture de l'émission. Enfin, la pratique impose une confrontation face à un public puisque l'enseignant n'est pas celui qui porte un jugement. A plusieurs reprises, au cours des discussions avec des artistes professionnels dans l'émission *Artssoniques*, dans les débats sous la forme de radio libre dans l'atelier radiophonique ou lorsque les élèves ont du présenter leurs œuvres aux élèves des écoles primaires, la confrontation avec un public est le moment d'une reformulation de son travail et donc d'une nouvelle pratique.

### **3.2 L'adolescent émancipé**

Tous les dispositifs décrits précédemment, qu'implique la volonté de transmettre un savoir, en particulier une démarche critique, imposent de remettre en cause la trop rigide distinction entre l'adulte et l'enfant, soit d'exclure « le fantôme de l'enfance entre deux

personnes sensée<sup>19</sup> ». L'élève doit être considéré comme un adolescent, un adulte en devenir. Il convient de partir de sa propre subjectivité, de ses références, à l'image du questionnement introspectif d'Adrien à propos de la question de l'intimité, cité plus haut. L'opposition entre le savant et l'ignorant est remis en cause puisque la pertinence d'un projet se juge à l'aune de sa cohérence entre l'idée exprimée par l'élève et sa propre réalisation. C'est en se réécoutant qu'il établira des moyens de remédiation. De la même manière, l'expression de sa parole (artistique ou radiophonique) en public l'oblige à prendre la totalité de la responsabilité de ses propos. L'enseignant rejoint à ce moment-là le siège du spectateur.

La pratique chez l'élève ne lui impose pas de prendre ses désirs pour la réalité, mais bien de donner à la réalité la possibilité d'être son désir. Là où toutes nos pensées de l'enseignement, jouent la stratégie, c'est-à-dire, où on demande à l'élève d'engager un bras de fer avec le réel, en lui imposant sa victoire, il apprend avec la pratique à avoir une attitude humble face au réel. Plutôt que d'engager un combat, il va se servir de la réalité qui l'entoure, y résister en l'épousant, y puiser sa force en la détournant.

L'un des enjeux de l'enseignement par la pratique c'est qu'il est un formidable outil pour faire de l'élève un « spect-acteur » de sa vie et de la vie de la communauté. Où les arts plastiques faisaient le pari que faire faire un glacié à un élève lui permettrait de voir autrement

---

19 Ivan Illich, *Une société sans école*, Paris, Le Seuil, 1971, p.54.

une peinture à l'huile, nous faisons le pari qu'un élève qui a réalisé son émission de radio n'écoute plus la radio de la même façon. De ce fait, la construction médiatique ne lui apparaît plus comme un objet idéal dont il ne comprend pas le fonctionnement, il n'est plus l'objet transcendant qu'il peut paraître, mais un objet dont l'élève comprend comment il est produit et dans quel but. C'est par la pratique que les élèves peuvent faire de leur culture un élément dynamique, puisque, pour une large part, elle inscrit une distanciation dans la consommation d'un produit culturel.

Toutefois, l'évaluation de cette démarche est aussi indispensable que difficile tant l'apprentissage se fait dans la longue durée. La notation ne peut sanctionner que des moments d'apprentissage ponctuels, comme l'analyse de l'œuvre par l'élève après sa production. Ainsi, l'évaluation d'une trajectoire sinueuse plutôt qu'un résultat à atteindre paraît être un défi aux modèles de notation. Par ailleurs, l'intérêt ne réside pas dans la production finale mais bien dans la démarche, les moments de remédiation et le retour du public. Il paraît néanmoins pertinent pour l'enseignant d'établir une grille de notation pour une œuvre ou pour une émission en jugeant les aspects formels ainsi que la richesse et la cohérence du propos.

La difficulté d'évoquer la question de l'évaluation vient sans doute de l'objectif que l'on s'est assigné. En effet, ce mode d'enseignement ne respecte pas le cadre trop rigide d'un socle commun de compétences référent de ce que doit connaître un élève en fin de scolarité obligatoire. Faire pratiquer les élèves dans le but de

développer leur esprit critique implique de remettre en cause plusieurs présupposés théoriques qui orientent de plus en plus les manières de penser l'enseignement académique dans le secondaire.

## **Conclusion**

Les pratiques artistiques et radiophoniques sont un moyen privilégié pour transmettre une démarche critique et mettre l'élève dans une dynamique d'appropriation du savoir. Dans ce cas, nous ne formons pas des artistes, ni des journalistes. Au contraire, nous proposons aux élèves, à travers les codes et les modes d'écriture artistique et journalistique, les outils pour porter une réflexion sur le monde.

Produire une émission de radio ou réaliser une installation est d'abord un geste de dévoilement<sup>20</sup> des mécanismes utilisés par les producteurs de signes. Pratiquer nécessite de comprendre les codes pour les utiliser. Par ailleurs, la rencontre avec d'autres artistes, physiquement au cours des émissions, par l'intermédiaire de présentations d'œuvres d'art par l'enseignant ou dans le cadre de recherches personnelles, est le préalable à la conception d'un discours par les élèves. En effet, acquérir une démarche critique par la pratique est aussi, pour l'élève, la production d'un discours, soutenu par des références précises. Enfin, cette prise de position critique implique

---

20 Pierre Bourdieu et Loïc Wacquant, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Paris, Le Seuil, 1992, p.168.

25 *Transmettre une démarche critique par la pratique*



dans le dispositif d'enseignement, la constitution d'un public. Ainsi, la classe devient ainsi un laboratoire pour une médiatisation des œuvres ou des émissions à destination d'un public anonyme (émissions, web, exposition...). Le postulat de mettre l'élève en position d'artiste ou de journaliste ne suffit pas, il faut créer les conditions d'une réception pour le travail d'une remédiation.

D'un point de vue plus politique, nous partageons le constat de Félix Guattari, pour qui « toute cristallisation de compétence comme norme, comme encadrement de performances concrètes, est toujours synonyme de l'établissement d'un pouvoir<sup>21</sup> ». Nous souhaitons que le cours de pratique soit un cours d'indocilité. Indocilité qu'il faut comprendre comme une résistance à l'apprentissage des signes, comme la mise en panique des codes imposés par l'ordre social. La pratique remet toujours sur le chantier l'arbitrarité et l'inégalité des signes qui construisent le réel. L'élève-praticien découpe, colle, déplace, rapproche. Il a les mains dans la fabrique de la langue et du sens(ible), et peut constater la plasticité inhérente à toute cristallisation sémiotique et sémiologique. Par la pratique artistique et radiophonique, il fait un pas de plus pour son émancipation<sup>22</sup>, objectif ultime du brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent.

---

21 Félix Guattari, *L'inconscient machinique : essai de schizo-analyse*, Paris, Edition Recherches, 1979, p.30.

22 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008, p.26.

# RADIOMATON,

Installation sonore et visuelle  
performative.

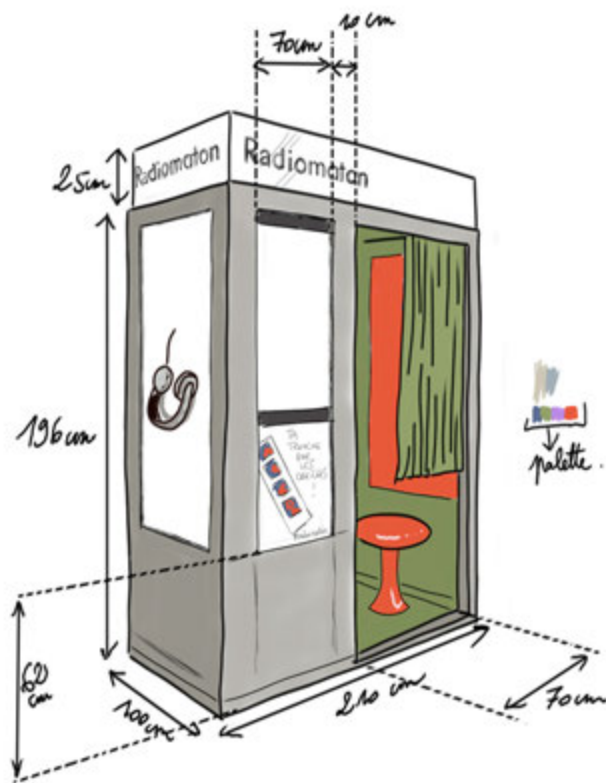
Bois, acrylique, tissus, chaises,  
microphone, enregistreur, cadres  
photos. napperon,  
210X100X215cm, 2013.



Entre la caravane de Madame Irma, le divan du Docteur Freud et le confessionnal, la cabine de *Radiomaton* est cet espace neutre où l'on peut se laisser aller à la ré-écriture de sa propre histoire. Chacun peut se faire tirer le portrait qui prendra la forme d'une petite émission de radio disponible à la lecture et au téléchargement sur le site du Radiomaton :

<http://radiomaton.bandcamp.com/>.

Le Radiomaton est animé et réalisé avec Célio Paillard.



PRODUCTION ESPACE  
 KHIASMA  
 CENTRE D'ART  
 CONTEMPORAIN, LE 116

# Radiomaton

TA TRONCUE PAR VES OREILLES



**Centrifuge**

Mathevet, F. (2014). Penser l'artiste-chercheur aujourd'hui : positions, propositions. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e* , 1 (1). <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=377&lang=fr>

## **Penser l'artiste-chercheur aujourd'hui : positions, propositions**

Mots clés : artistes-chercheurs, plasticité, méta-atelier, spectateur, œuvre.

### **Résumé :**

Cet article tente de reposer les spécificités du travail artistique. S'appuyant sur une sémiotique « plastique », il insiste sur les différents jalons de l'atelier contemporain : l'œuvre ou l']œ[ , le spectateur ou ] ssspectateur[ et son milieu circonstanciel. Ainsi le méta-atelier idéal de l'artiste-chercheur rêvé décrit dans cet article, est un méta-atelier fait d'expérimentation collective, de ratures et d'ébauches et de rencontres sensibles. Un espace qui ne serait être virtuel ou conceptuel, mais qui serait un espace réel ou se pourrait se ré-écrire sans cesse l'horizon intime, social et cosmogonique d'une société en mouvement. Dès lors, son avènement ne serait pas sans poser les limites de la méthode et de l'évaluation de la recherche artistique à l'université aujourd'hui, ainsi que de l'économie et des infrastructures qui lui sont dédiées.

*1\_Penser l'artiste-chercheur aujourd'hui : positions, propositions*

*« En fait, c'est le préjugé épistémologique concernant la prétendue nécessité du caractère de de généralité d'un objet d'étude qui serait ici à mettre en question et, par voie de conséquence, le statut même de la recherche et du chercheur. L'étude d'un objet de désir implique qu'on ne perde pas en cours de route la singularité de son mode d'énonciation. [...] Neutre analytiquement et politiquement, telle qu'elle se veut aujourd'hui, la recherche en science humaine ne pourra que manquer l'économie collective du désir, dans ses ressorts les plus essentiels. [...] Nous ne serions donc trop insister sur la nécessité d'un certain transfert d'énonciation : le sujet producteur d'une étude doit être "en prise", d'une façon ou d'une autre, sur le mode d'énonciation du sujet concerné par l'étude.»*

Félix GUATTARI, *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*, Éditions de l'Aube, 2011, pp. 61-62.

## **Préambule**

Le présent article propose une figure de l'artiste-chercheur idéal. Cet « artiste-chercheur » rêvé est le fruit d'un atelier et d'un travail de recherche, en art et avec l'art, singulier : le mien, volontairement polyartistique et transdisciplinaire, dont l'étiquette « arts sonores » servirait pour l'instant à circonscrire le champ d'application (avec toutes les limites qu'une telle « étiquette » suppose). Si la figure de l'artiste-chercheur traverse de nombreuses questions liées à ma pratique et à ma démarche personnelle, il m'apparaît important de transsuder de l'atelier les descriptions et les réflexions qui se sont déployées autour de mon « artiste-chercheur » idéal, espérant que celui-ci intéressera le plus grand nombre de

lecteurs, d'artistes, d'universitaires et de professeurs en arts, pour entreprendre **collectivement** cette question qui me paraît primordiale pour l'art aujourd'hui : y-a-t-il une autre figure de l'artiste possible ? À savoir un " artiste » dont on accepterait d'une part le travail, c'est-à-dire sa pratique comme le résultat d'une recherche assumant la part de savoirs que cette pratique constitue, et dont les moteurs « poïétiques » d'autre part, seraient indépendants des modes économiques et idéologiques en vigueur.

Or, le peu de pratique artistique et de recherche en art qui perdure (l'université semble davantage miser sur l'écrit que sur les possibilités pragmatiques de « faire œuvre »), alternatives au consumérisme instauré par un marché de l'art qui ne connaît pas la crise, s'essouffent, me semble-t-il, dans nos institutions, toujours accaparées par de vagues idées romantiques associées aux figures de « l'œuvre » et de « l'artiste », et muselées par des formes de pensée qui, d'une part, sont indépendantes de la spécificité de la pratique artistique, et qui, d'autre part, sont elles-mêmes soumises à des machines abstraites « prêts-à-porter » dépendantes de systèmes managériaux et entrepreneuriaux incompatibles, comme nous le verrons, avec la recherche avec l'art .

Nous montrerons dans cet article pourquoi et comment il faut refonder la figure de l'artiste-chercheur en profondeur, et pour quelle raison il est impératif que cette figure soit pensée par les artistes eux-

*3\_Penser l'artiste-chercheur aujourd'hui : positions, propositions*



mêmes. Nous soumettrons alors des réponses aux deux questions qui nous apparaissent primordiales dans la constitution de la figure de l'artiste-chercheur comme problème : comment l'œuvre peut-elle être considérée comme un résultat " scientifiquement " recevable pour la Recherche ? Quels sont l'appareillage méthodologique et l'organisation pragmatique de la recherche en art et avec l'art ?

### **Les spécificités du travail artistique**

Ces questions sont loin d'être nouvelles mais ont toujours été abordées de la même façon pour justifier la possibilité d'une recherche en art. Nous pouvons résumer à deux schèmes les arguments généralement proposés. Le premier raisonnement consiste à décalquer la recherche scientifique avec ses formes méthodologiques spécifiques et à le reporter sur le travail artistique lui-même. Protocole, axiome, hypothèse, expérimentation sont les jalons convoqués qui viennent calibrer le travail d'atelier, réduisant par la même les détours d'une véritable pensée poïétique, fétichisant la linéarité de la pensée et l'impératif de résultat. Le second raisonnement consiste à faire un travail scientifique en amont du travail poïétique, en appliquant toutes les règles et les méthodes d'un autre champ des sciences humaines, souvent en recyclant des recherches déjà amorcées, et proposer à partir de ce travail une œuvre qui viendrait illustrer la recherche proprement dite. Dans ce cas c'est le travail préparatoire qui est mis en avant, et tout le travail artistique évoqué voire évacué.

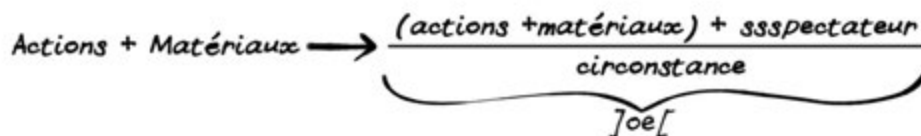
Si nous ne remettons pas en cause l'efficacité de ces méthodes dans la constitution d'œuvres, ces translations forcées et autres appropriations contribuent cependant à nier la spécificité du travail artistique qui, « plastique », peut s'adapter à (et adapter) toutes les méthodes et les formes de raisonnement, y compris non scientifiques. Il semblerait que le problème de l'artiste-chercheur ait été posé à l'envers et que toutes les réflexions et les recherches déjà menées jusqu'ici l'ont été de l'intérieur même du champ qui voulait pouvoir recevoir des réponses satisfaisantes à ce problème posé, et par là même en forcer les réponses.

Or, il ne s'agit pas selon nous de voir si l'art peut coller à un schéma de recherche dont le paradigme « scientifique » s'imposerait au travail artistique par ses méthodes et ses résultats, mais d'affirmer une fois pour toutes la spécificité du travail artistique. L'un des enjeux de cet article consiste donc à démontrer que, malgré un travail spécifique qui pose ses propres conditions d'existence, il n'est pas impossible de poser ce « langage » commun attendu, qui permettrait de postuler la possibilité d'une recherche en art et avec l'art.

Pour ce faire, commençons par esquisser, le plus simplement possible, le travail artistique pour en définir les contours, qui, nous allons rapidement nous en rendre compte, sont labiles et mutables, plasticité oblige.

L'une des spécificités du travail de l'artiste est la volonté de faire une « œuvre ». L'œuvre déploie les conditions de sa propre appréhension, positionnant un spectateur, une circonstance de perception et des espaces de verbalisation. L'œuvre est avant tout un dispositif sensible dans le sensible. L'activité de vouloir faire œuvre peut suffire, mais elle n'est en aucun cas dispensé de la création d'un « spectateur » et d'une « circonstance d'appréhension ». Nous noterons ]œ[ cette œuvre parfois éphémère ou performative, mais toujours « sensible » c'est-à-dire qui propose une coagulation phénoménologique suffisante pour un spectateur. Nous noterons ] SSSpectateur [, le spectateur polyartistique non pas réduit à une paire d'yeux mais mentalisé comme l'espace où va coaguler l'œuvre, où un sujet va construire le sens de l']œ[ qu'il va appréhender sensiblement. Quant aux crochets « ]...[ » ouverts vers l'extérieur, ils rappellent la nécessaire labilité et mutabilité de l'œuvre que nous décrirons par ailleurs, ainsi que la nécessaire ouverture supposée d'un spectateur idéal envisagé en amont de toutes pratiques artistiques.

Les spécificités du travail artistique pourraient alors se résumer à l'équation suivante<sup>1</sup>:



*Illustration 1: équation primaire du travail artistique*

Cette équation fait apparaître que la forme (artistique) n'est plus d'un point de vue ontologique une présence définie par des propriétés intrinsèques, mais bien un mouvement entre plusieurs facteurs en corrélation. Et, c'est tout d'abord sur cette sémiotique plastique que nous voudrions insister dans cet article, dans la mesure où elle remet profondément en question la méthodologie « scientifique » supposée nécessaire à la possibilité de penser la recherche.

### **Plastique**

L'étymologie grecque du mot "plastique", *plassein*, désigne à la fois l'acte de donner une forme et l'acte de recevoir une forme. Mais rappelons avec Catherine Malabou (MALABOU, 2005) que «plastic» désigne aussi un explosif, donc la destruction même de toute forme. Comme concept «plastique» devient ce mouvement de donner une forme et d'en changer tout en gardant la mémoire de la forme détruite.

« Je comprends aujourd'hui que le concept de plasticité m'est

apparu comme apte à nommer un certain arrangement d'être que j'ai accepté au départ sans le comprendre : l'organisation spontanée des fragments. Organisation dont le système nerveux [...] offre aujourd'hui sans doute le système le plus net, le plus frappant. La plasticité, concept doué lui aussi d'un 'don dithyrambique de synthèse', m'a permis à la fois de **percevoir la forme du morcellement et d'être à ma place dans le mouvement.** (MALABOU, 2005)<sup>2</sup>»

Les récentes recherches sur le cerveau ont fait apparaître une « plasticité » du cerveau, notamment la capacité qu'ont les synapses à modifier leur capacité de transmission. Elles forment et reforment, sous l'effet de l'expérience, et à partir de la mémoire des formes, des associations neuronales cérébrales appelées synodies par Henry Van Lier<sup>3</sup>. Ces synodies, qui sont au bout de la chaîne biochimique, notre mémoire, nos représentations et notre raisonnement, sont soumises aux multiples ré-agencements que lui proposent les pratiques signifiantes. La plasticité du cerveau, c'est « le travail incessant par lequel le cerveau élabore et réélabore certaines de ses synodies, les accentue ou désaccentue, les interconnecte ou déconnecte, les clive ou fluidifie, les rend explicites ou implicites, en une véritable digestion ou comptabilisation bioélectrochimique, qui d'ordinaire procède par contagion et par sauts . [...] La plasticité configure les traces, les efface pour les reformer sans les rigidifier pour autant (VAN LIER, 2010)<sup>4</sup>.» Cette capacité « plastique » des synapses, engendrant détruisant les

synodiales, correspond à une part d'indétermination de l'ADN: «La plasticité prend forme là où l'ADN n'écrit plus (MALABOU, 2005).<sup>5</sup>» C'est-à-dire que c'est le milieu et l'action, la circonstance et la pratique, qui écrivent dans l'homme ce que l'ADN ne peut écrire en amont.

Pour notre part, nous faisons l'hypothèse d'une plasticité «inhérente» à toute *gestalt* humaine. Peut-être s'agit-il du concept qui pourrait bien nous faire sortir d'un formalisme scientifique du langage et d'un recours à une « linguistique » s'accaparant toutes les descriptions sémiotiques. La plasticité nous permet aussi un dépassement du structuralisme. Il nous semble que la plasticité reste cette notion impensée dont la poétique doit assumer la charge. Si C. Malabou nous aiguille vers une approche philosophique voire esthétique de la plasticité, c'est avec J. Kristeva et F. Guattari que les prémisses d'une plasticité appliquée à tout agencement sémiotique semblent avoir été amorcées. D'une part, par le concept de *Chora* sémiotique avec J. Kristeva (KRISTEVA, 1974)<sup>6</sup> et, d'autre part, avec le déplacement des instances surmoïques dans les agencements sémiotiques mêmes avec F. Guattari (GUATTARI, 2011)<sup>7</sup>. Ces deux pensées connectées l'une à l'autre nous semblent pouvoir formaliser une *sémiotique plastique*<sup>8</sup> (MATHEVET, 2012) suffisamment opérante pour penser le travail artistique et en redéfinir le champ et la recherche.

## **Plastique II (Sémiotique)**

La forme (artistique) n'est plus d'un point de vue ontologique une présence définie par des propriétés intrinsèques. La *plasticité*, c'est-à-dire le mouvement de ]donner\_recevoir\_détruire[ qui préside à sa réalisation et qui mobilise tous les facteurs en présence, fait de la forme une prégnance, une actualisation temporaire dont l'endurance est suffisamment forte pour être remarquée.

Pour commencer, disons dans la continuité de Freud<sup>9</sup> (FREUD, 1891) et de Jakobson<sup>10</sup> (JACOBSON, 1936) que le langage est bipolaire. Cette bipolarité est dans toute formalisation sémiotique, c'est-à-dire dans toute construction sensible, spatiale et temporelle, qui produit du sens (nous nous contenterons pour l'instant de formules simplifiées) et qui est le résultat d'une expression humaine. Symptôme inhérent à la formalisation, elle nous permet de déplacer le schéma classique des systèmes du langage fermé à chaque bord par un émetteur et un récepteur. La dynamique de déplacement et de condensation propre à toute cristallisation langagière propose une sémiotique bien plus complexe et laisse entrevoir la formalisation d'un modèle « chimique » où le « dit » est un précipité entre un sujet, un «pour-autrui» et une circonstance. Ce précipité, cette prégnance temporaire, intervient dans une dynamique que l'on peut qualifier de plastique. Chacun des facteurs du langage, à l'intérieur de cette dynamique, est équivoque (*aequivocus* : « à double sens » ). Rien ne détermine dans ce mouvement ce qu'il en est de l'émetteur et du

*10\_Penser l'artiste-chercheur aujourd'hui : positions, propositions*

récepteur, ni de l'association pragmatique qui va s'opérer avec le milieu.

Cette sémiotique plastique est pleinement vécue par l'artiste « contemporain » dans la spécificité de son travail. Il construit des formes d'énonciation nouvelle, souvent temporaires, parfois évanescences ou inconsistantes pour un spectateur (le « pour-autrui »). **Dès lors la plasticité est primordiale dans la recherche en art, et cette motilité semble rendre inefficaces toutes les tentatives méthodologiques qui permettraient de la circonscrire.**

### **Méthodologies**

La recherche en art doit repenser ses rapports avec la méthode et par la même ce qu'elle considère comme les résultats de la recherche : l'écriture du mémoire, de la thèse, de l'article...

En effet la méthode – du moins ce que notre tradition occidentale a pensé et modélisé comme telle jusqu'ici – est « anti-plastique ». La méthode est *endoxale* (elle construit des discours faits de lieux communs), centripète et figée. R. Barthes nous mettait déjà en garde contre la méthode. Selon lui, elle relève de la répétition, de l'habitude et du sens commun. Dans son cours au collège de France sur le « vivre ensemble<sup>11</sup>», R. Barthes expose les raisons qui vont lui faire effectuer « un pas de côté » dans la construction de ses cours et de sa recherche. En effet, la méthode suppose :

1. une démarche vers un but, avec nécessité de résultat ;

*11\_Penser l'artiste-chercheur aujourd'hui : positions, propositions*



2. un chemin droit, avec fétichisation et moralisation du résultat et de la démonstration ;
3. une hiérarchisation entre le chemin, l'accès et le point d'arrivée.

Or la plasticité telle que nous l'avons appréhendée est incompatible avec cette "méthode". En effet, la plasticité force la pensée à sortir des clichés du plan modèle (F. Jullien), elle est plus tacticienne que stratège (la *métis* grecque selon M. de Certeau), elle est la pulsion même de l'intelligence (C. Malabou) en ce qu'elle est désirante. Dans la mesure où la plasticité apparaît centrale dans le travail artistique, nous devons conjurer la possibilité d'un méta-discours qui l'aplatirait en une surface lisse et uniforme. Bien au contraire, nous allons saisir l'importance de l'intermédialité, voire de la « transmédialité », à l'œuvre dans toute recherche et écriture *poiétique*. La relation étroite qu'il y a, dans notre atelier pluridisciplinaire par exemple, entre les images, les sons, les textes et ce texte ne peut éluder, dans une position pratique mais falsificatrice, la plasticité à l'œuvre.

**Le dispositif d'énonciation du méta-discours de l'artiste-chercheur s'en trouve complexifié, et le travail d'écriture de la thèse en art, du mémoire ou de l'article ne saurait répondre aux exigences de la plasticité elle-même.** Je me propose d'insérer ici une longue citation tirée de l'introduction de ma thèse montrant les difficultés à décrire le plus justement les phénomènes plastiques de

l'atelier et les limites d'un exercice calibré sans doute inapproprié dans sa forme convenue à la recherche en art, et avec l'art :

« Ce texte n'est qu'un rebut, un fragment, un sous-produit de l'atelier et sa cosmogonie en entier dans le même moment. Il procède comme tous les objets qui le peuplent de la plasticité, il est à l'image de la plasticité : labile, mutable, explosif.

Et c'est encore l'atelier qui motive la forme de ce recueil. Ce lieu, mi-fictif mi-réel, où se joue l'essentiel de ma « gymnastique » plastique quotidienne. Cet espace aux bords flous qui se déplace avec moi qui, parfois est à ciel ouvert, parfois borné. Ce lieu sans séjour, pour paraphraser Daniel Charles, qui est aussi un séjour sans lieu. Un absolu chantier d'images, de dessins, de notes, de sons, de plans vidéo, qui se rapprochent, s'éloignent, mais aussi se contaminent, se confrontent et se mêlent.

Alors, comment organiser cette pensée d'atelier, ce bricolage perpétuel où se côtoient sur les rayons de la bibliothèque les catalogues d'art contemporain, les textes philosophiques, les partitions, mais aussi les bandes dessinées et les livres de cuisine ? Qui plus est, lorsque cet humble savoir folié se glisse entre les dessins, l'ordinateur, les instruments de musique et dans la mesure où son but reste, comme priorité, la pratique : retourner à l'atelier dès demain, malgré cet arrêt théorique momentané.

Ce recueil est un tapis. C'est une pensée sur le chantier qui l'exige : quelques prises de vue fugitives du sol de l'atelier où l'on aurait cherché à rapprocher des fragments de journal intime, des œuvres, des croquis, des sons... et à ausculter le sens entre les coutures : les figures de la gymnastique engagée dans l'atelier. Mais précisons qu'il ne s'agit pas de fixer une fois pour toutes une pratique artistique, mais d'épingler ce moment jusqu'à une prochaine fouille entre ses coutures. Et chaque fragment du tapis est lui-même un tapis tissé du fil d'Ariane, déroulé d'une écriture propice au camouflage qui, tour à tour, au gré de volutes et autres méandres, est un texte, une image, un son.

Parce que la pratique est agissante et qu'elle est une activité quotidienne. Il fallait donc un texte agissant à la hauteur de ses exigences.<sup>12</sup>»

La méthode proposée ici est une méthode qui essaie d'être au plus proche, c'est-à-dire qui tente d'examiner objectivement les phénomènes réels d'élaboration des œuvres au sein de l'atelier. Elle ne part pas d'un a priori formel dans lequel va venir s'encaster la réflexion poïétique, elle laisse au contraire la poïétique formaliser son texte comme il le ferait de l'œuvre. La méthode est ici une forme intermédiaire de l'atelier lui-même, une méthode plastique faite de mutations, de transformations et de passages provisoires. **Une telle méthode suppose qu'une place importante soit accordée aux**

**travaux artistiques dans la recherche en art, à cette matérialisation temporaire d'un méta-atelier spécifique que le texte va reconnaître comme des formes d'analyse et de sens tout aussi importantes que les formes discursives qu'il peut prendre par ailleurs : synthèses, mémoires où articles.**

« La plupart des chercheurs en sciences humaines et en sciences sociales semblent accepter implicitement l'idée que le statut des langues fortement syntaxisées, aux axes paradigmatiques solidement codifiés par leur arrimage à une machine d'écriture, devrait constituer le cadre a priori, le cadre nécessaire de tous les modes d'expression, voire de tous les autres modes d'encodage.<sup>13</sup>(GUATTARI, 2011)» Au contraire cette plasticité fait apparaître les limites des méthodologies dites scientifiques et insiste sur la reconsidération de deux notions nécessaires au travail artistique : l'œuvre et l'atelier, auxquels nous ajouterons ensuite tous les espaces de visibilité : galerie, salle de concert mais aussi revue, blog...

## **Œuvre**

*«La fin du concept philosophique d'« art » en tant que tel marque le début du concept herméneutique d'« œuvre».<sup>14</sup> »*  
(BELTING, 2007)

Pour notre sémiotique plastique l'œuvre n'est qu'une ]œ[. Un nœud que la graphie «œ», esseulée, affirme. Elle est la marque du

*15\_Penser l'artiste-chercheur aujourd'hui : positions, propositions*

mouvement de la plasticité qui s'instaure entre un auteur empirique et un ]SSSpectateur[, un mouvement labyrinthe, sinueux, fait de plis multiples, qui emprunte autant à l'auteur qu'au ]SSSpectateur[ et à leur contexte. Ce mouvement va trouver une forme temporairement fixe, un précipité au sens chimique du terme : l'œuvre. La métaphore chimique n'est pas une pure décoration. Elle nous apparaît efficace (dans un premier temps) à décrire la matérialisation signifiante en insistant sur le milieu, la phase, nécessaire à la solidification de l'œuvre. Plus encore, il semblerait que les descriptions des phases instables, particulières aux processus de précipitation de l']œ[ pourraient proposer une alternative aux modèles thermodynamiques souvent utilisés pour décrire le langage.

L'approche de M. Bathkine met en lumière l'œuvre (dans son cas le roman comme ]œ[ ) d'une part, comme une dynamisation signifiante, d'autre part comme une distribution de l'acte signifiant, d'égal à égal, entre tous les facteurs : émetteur, récepteur et milieu. L']œ[ est un croisement de surfaces tissées de signes ambivalents et polyphoniques portées par l'auteur, le destinataire et le contexte (culturel et historique chez Bakhtine).

L']œ[ est un texte. Elle n'est pas seulement une communication et c'est ce qui en fait le compte rendu d'une recherche en même temps qu'une expérimentation, si tant est qu'on ait toutes les conditions nécessaires à son appréhension. Elle est un pli, un

croisement temporaire cristallisé entre un auteur, un ]ssspectateur[, un milieu (circonstanciel). Il y a dans son mouvement et le sillage de son mouvement une plus-value qui dépasse les strictes règles des modes et des lois de la signification.

L']œ[ se dé-signe de la surface linguistique de communication. Elle se dé-signe de la raison grammaticale et sémantique en même temps qu'elle s'y en-signe, dans le double mouvement de libération-soumission de la plasticité qui correspond à sa dynamique de ] donner\_recevoir\_détruire[.

Qui plus est, dans un champ qui s'est débarrassé, a priori et pendant près d'un siècle, des règles et des codes comme le champ des arts plastiques. À l'image du « texte » chez Julia Kristeva (KRISTEVA, 1974) notre ]œ[ idéale (mais il y a loin de la coupe aux lèvres, de l' ] œ[ idéale à l' ]œ[ empirique) dessine les limites des processus de signification dans un milieu donné, non seulement, du point de vue de ce qui est dit, mais aussi, de la façon dont c'est dit.

«Faisant éclater la surface de la langue, le texte est « l'objet » qui permettra de briser la mécanique conceptuelle qui met en place une linéarité historique, et de lire une histoire stratifiée : à temporalité coupée, récursive, dialectique, irréductible à un sens unique, mais faite de pratiques signifiantes dont la série plurielle reste sans origine ni fin. Une autre histoire se profilera ainsi, qui sous-tend l'histoire linéaire :

l'histoire historiquement stratifiée des significances dont le langage et son idéologie sous-jacente (sociologique, historique, ou subjectiviste) ne représentent que la facette superficielle. Ce rôle, le texte le joue dans toute société actuelle : il lui est demandé inconsciemment, il lui est interdit ou rendu difficile pratiquement. (J.KRISTEVA, 1969)<sup>15</sup>»

L']œ[ forcerait à repenser, à chaque fois, les outils scientifiques de sa conceptualisation, qu'ils soient sémiotiques, sociologiques, esthétiques... L'attitude face à l']œ[ empirique, y compris pour le poïéticien qui cumule l'idéal et l'empirique de sa propre ]œ[, ne peut s'inspirer que d'une méthodologie indiciaire (Ginsburg), c'est-à-dire d'un renoncement à tout présumé théorique contre une analyse circonstanciée des indices, index et symptômes de l'œuvre pour faire apparaître sa cosmogonie, sa métaphysique et par conséquent son inscription dans le tissu social, sans doute le seul méta-discours à attendre.

Il va de soi que dans une telle perspective il est très important que la recherche en art (l'enseignement de la recherche en art également) organise ses propres espaces de diffusion. L'artiste-chercheur doit pouvoir expérimenter le sensible qu'il propose à son ] SSSpectateur[ idéal, et ce dans des dispositifs les plus éloignés possible de structures avec des attentes économiques rentables. Si les universités, comme les écoles d'art, veulent s'imposer comme des lieux de recherches artistiques elles doivent proposer leur propre espace d'exposition et de concert, donnant à l'artiste-chercheur et aux

équipes d'artistes-chercheurs la possibilité de diffuser, expérimenter et construire leur ]ssspectateur[, parce que c'est ici que se jouent les enjeux « scientifiques » de l'art : la constitution de savoirs.

**L' œuvre est primordiale dans la démarche de l'artiste-chercheur. Elle n'est pas seulement un objet fini. Elle est le compte rendu de sa recherche et ne peut être remplacée par un méta-discours calibré.** L'œuvre est le centre, déployant l'expérimentation, l'écriture intermédiaire, le processus créatif et le contact avec l'autre. De ce fait elle doit être considérée comme l'élément principal rendant compte de la recherche de l'artiste-chercheur. Ce qui implique que tout le dispositif économique et de reconnaissance sociale s'organise dans la reconnaissance de son objet de travail.

### **Méta-atelier**

Replacer l'œuvre au centre de la recherche en art et avec l'art suppose donc une restructuration des espaces d'enseignement et de recherche dans les écoles d'art et les universités. Cet espace comme lieu d'expérimentation, d'enseignement et de recherche doit être envisagé comme un méta-atelier. **L'atelier comme espace et comme pratique est le corollaire de toute réflexion un peu sérieuse sur la recherche en art et avec l'art. Il doit être pensé comme un espace ouvert et partagé, à l'image de la plasticité, labile et mutable, favorisant les échanges, les passages, les collaborations et les**



## **errances.**

Nous avons insisté plusieurs fois sur la formule de Bruce Nauman pour cerner cet espace de travail et comprendre les dispositifs qui s'y établissent : « Se rendre à l'atelier et s'impliquer dans une activité quelconque. Parfois, il apparaît que cette activité nécessite la fabrication de quelque chose, et parfois cette activité constitue l'œuvre. » Dès lors, l'atelier apparaît comme un espace de travail mouvant, un méta-atelier qui peut se satisfaire de l'intérieur comme de l'extérieur (dans le cas d'une école ou d'un laboratoire, cela suppose qu'il est particulièrement convertible). L'activité qu'il accueille, cette gymnastique, est la plasticité elle-même. Une pensée des mains qui appose une série d'opérations sensibles dans le sensible, un mouvement complexe simultané du corps et de l'esprit sur les matériaux en présence, sans en privilégier aucun, et sur le milieu qui les voit naître.

Mais comme les opérations plastiques, tous les mouvements et les motilités de la plasticité sont labiles. Ils ne constituent pas un système. Les œuvres et les objets (pensées, images, textes, sons...) de l'atelier, comme la dynamique plastique qui s'y intrigue, ne peuvent pas se cerner et sont indifférents aux catégories. De ce fait, chercher des bornes et conceptualiser des mouvements ne pourrait pas rendre compte justement de l'atelier. Chaque émulsion, chaque sédimentation, chaque précipité qui transpirent des éléments de l'atelier pourraient

alors donner lieu à des « figures » comme autant de lignes de recherches à partager et à transmettre ( Et l'artiste-chercheur de cet article est lui-même le sédiment *figural* d'un atelier : le mien).

La formalisation au sein de l'atelier sera mentalisée comme une « *gestaltung* » ou une morphogénèse , un ]donner\_recevoir\_ détruire [, générant un schéma bien plus instable parce que charriant une part d'ambiguïté sur chacun des facteurs et chacune des fonctions. La plasticité entraîne un précipité linguiste (ou non) de significations sensibles partagées au sein du méta-atelier des chercheurs en arts. Ces précipités pourront être des œuvres au sens classique du terme. Mais les œuvres d'art n'ont pas à se prévaloir d'une supériorité sur tous les autres processus de sémiotisation. **Au contraire, l'atelier comme espace privilégié de la recherche en art et avec l'art prendra aussi le parti de l'errance, de la rature et du sous-produit comme des éléments constitutifs à part entière d'une pensée et d'un savoir. Parce que les errances, les ratures et les sous-produits sont les seuls symptômes de la pensée au travail.** Ils témoignent à la fois de la plasticité au travail, s'autorisant des raccourcis et des combinaisons inédites, et de l'autocensure face à l'a-signifiant et au non autorisé par la domination sémiotique.

En effet, ratures, errances et sous-produits sont des gestes, des portes ouvertes sur la poïèse et doivent être valorisés comme tels, égales à l'œuvre et aux méta-discours dont nous avons démontré les

limites. Les ratures selon Flaubert sont cette «poétique insciente» (Lettre de 1869 à George Sand) qu'il faut désormais penser, parce qu'elles sont les signes même de la plasticité au travail. Elles déplacent le discours poïétique de l'œuvre vers une pratique ménagère et humble de l'art. Il faut comme le disait Schoenberg dans son *traité d'harmonie*, cultiver le goût de la faute et transmettre le goût de la faute.

### **En guise de conclusion**

Pour conclure, nous aimerions évoquer le champ sensible dans lequel doit se penser la pratique artistique aujourd'hui : un champ résultant d'une société capitaliste (GUATTARI, 2011)<sup>16</sup> et globalisante qui détermine les « traits de visagété » d'un marché de l'art qui calibre le langage artistique dit « contemporain ». Il faut bien comprendre que le champ de l'art dans lequel doit s'inscrire la recherche en art à l'université ne peut qu'être détaché des pratiques économiques en vigueur et des systèmes micro-sociaux de validations de l'« artistique ». C'est alors que doivent se poser en creux la question de la formation et de la professionnalisation de l'« artiste » dans son cursus universitaire, en développant par exemple ses alternatives économiques et ses alternatives de diffusion. En effet, l'art comme marchandise n'échappe pas à l'assujettissement sémiotique capitaliste. Cet assujettissement sémiotique donne lieu à des opérations particulières repérables en tant que telles. L'université,

parce qu'elle doit garder son devoir de métalangage, parce qu'elle dispose des outils scientifiques pour le faire, ne peut se résoudre à faire des propositions qui ne seront que les syntagmes interchangeable du discours normé en vigueur, capitalistique ou non. Il va de soit que dans une société quelconque à laquelle correspond des agencements sémiotiques particuliers correspond une même volonté d'approche scientifique des phénomènes. Parce que la recherche artistique est en dernier recours le lieu de la remise en question des signes. Le chantier où se tente de se dire le monde, autrement.

Alors, pour donner la possibilité à cet artiste-chercheur idéal de devenir empirique, l'université doit revoir l'organisation économique, sociale et méthodologique du champ artistique. La recherche en art et avec l'art suppose des laboratoires partagés sous la forme de grands ateliers ouverts, des espaces de diffusion et d'exposition mutables, gérés collectivement par les artistes-chercheurs et les étudiants en arts, ouverts, indépendants de la mode artistique du moment et des contraintes administratives lourdes. Enfin, l'université devra reconnaître que le compte rendu de la recherche en art et avec l'art ne se mesure pas à un texte calibré de règles et de notes de bas de page, mais bien au potentiel d'une œuvre à redéfinir à chaque fois un espace ]cosmos-socius-intime[ au lieu même du ]spectateur[.

- 1 Pour approfondir ce sujet, je vous renvoie à mes manuels d'arts plastiques disponibles gratuitement en ligne, notamment le chapitre consacré au travail artistique : <http://manueldartsplastiques.lautremusique.net/6.html>
- 2 MALABOU, Catherine, *La plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction, déconstruction, variation*1, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 21. souligné par nos soins.
- 3 VAN LIER, Henri, *Anthropogénie*, Impressions Nouvelles, Belgique, 2010, 1029 pages.
- 4 *Ibid.*, p. 114.
- 5 MALABOU, Catherine, 2005, in Op. Cit., p. 112.
- 6 KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- 7 GUATTARI, Félix, *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*, Éditions de l'Aube, 2011.
- 8 MATHEVET, Frédéric, « Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité », in *PLASTIR* n°29, décembre 2012, [http://plasticites-sciences-arts.org/Plastir29\\_fr.html](http://plasticites-sciences-arts.org/Plastir29_fr.html), dernière consultation 08 janvier 2014.
- 9 FREUD, Sigmund, *Contribution à la conception des aphasies: une étude critique*, 1891, Presses Universitaires de France-PUF, 1996.
- 1 0 JACOBSON, Roman, *Éléments de linguistique générale*, 1936, Paris, Minuit, t.I., 1963, t.II, 1973.
- 1 1 BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble : cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, SEUIL IMEC, 2002, 250 p.
- 1 2 MATHEVET, Frédéric, *Faire la peau... La musique au risque de la plasticité*, thèse dirigée par Costin MIEREANU, 2006, <http://www.theses.fr/2006PA010582>
- 1 3 GUATTARI, Félix, Op. Cit., p. 60.
- 1 4 BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?: histoire et archéologie d'un genre*, traduit de l'allemand et de l'anglais par Jean-François Poirier et Yves Michaud, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 2007, p.49.
- 1 5 KRISTEVA, Julia, *Sémiotique, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, «Tel Quel», Paris, 1969, p. 15.
- 1 6 Nous reprendrons le terme de F. Guattari qui nous semble le plus judicieux pour décrire la forme socio-politique qui nous concerne et qui décrit toute société qui construit son rapport au monde et aux autres sur la conservation (rétention) dans le but d'en tirer un profit (une plus-value). Se dit d'une activité de production utilisant davantage de capital technique (machines, matières premières) que de main d'œuvre.

**Circonstancier**

# UNDER - SCORE :

## PARTITIONS CIRCONSTANCIELLES

*Circumstantial scores*

D'une certaine façon, j'ai une écriture du sonore et du musical qu'on pourrait qualifier « de poche ».

Work in progress (200 dessins)  
Dimensions variables, encres sur papier.

« Noter », c'est tout un rituel pragmatique d'organisation de ses poches et du fond de ses poches, pour se rendre disponible au présent. Parce que la pratique de la notation c'est-à-dire la saisie d'une circonstance attend de celui qui s'y adonne une certaine disposition d'esprit et suffisamment de temps pour en saisir le moment et le mouvement.

Pour « noter » il faut être disponible, ce qui engendre toute une quantité de préparations et d'agencements méticuleux de ses crayons, de ces carnets, le micro et l'enregistreur éventuel, qui permettront la pleine réception du présent, d'« ausculter le grand cluster vivant » (Claude Ballif).

Puis, c'est une gymnastique particulière, une pratique qui suppose d'avoir un œil et une oreille sur la page, les deux autres, sur ce qui arrive. Tout le dispositif technique et matériel, préparé pour le moment de la prise de notes, permet d'« écrire le présent en le notant au fur et à mesure qu'il tombe. Des copeaux de présent, tel qu'ils vous sautent à l'observation, à la conscience (R. Barthes) » qui suppose de la notation qu'elle soit une activité extérieure et soudaine.

Alors, « noter » c'est faire une intersection. C'est toute son ambiguïté, la « note » est l'intercesseur (Deleuzien), elle s'interpose, s'oppose pour mieux conserver le mouvement qu'elle réceptionne. La notation est entre la marque, elle isole et elle sacrifie, et le flux, celui du langage de la notation : littéraire, musicale et sonore, graphique... Elle scarifie un mouvement, un déplacement et en engage de nouveaux.

L'incision est la syntaxe d'une pratique nomade du sonore et du musical.

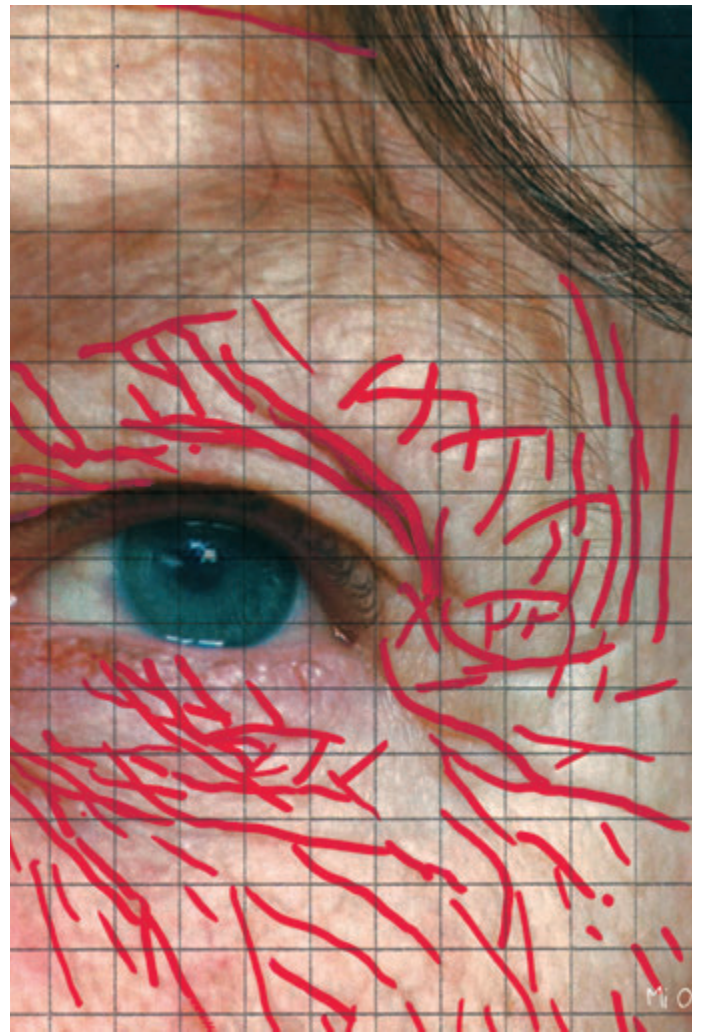


Jeter un micro par la fenêtre.  
Prendre le son.  
(étude suicidaire)



Ici, un la<sup>3</sup>, mp, long,  
pour être probablement  
l'auteur d'un cyclone,  
là-bas.

Immaculée conception  
pour une guitare et une plante verte



Dans une forêt. Jusqu'à ce que les piles s'épuisent.  
(Récupérer l'instrument usagé)

Les chaussures mouillées dans le hall  
sec, avant de prendre l'ascenseur.  
Faire plusieurs aller-retour.

legatissimo



**p**





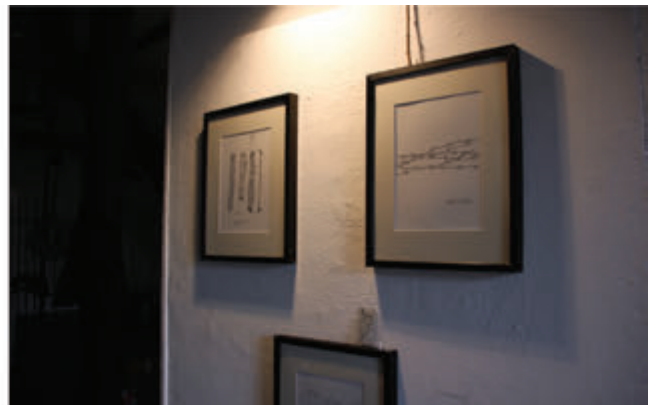
Vue de l'exposition, *Morley Gallery*, Londres.

The engine room: exhibition New Sound and Visual Art Works, MORLEY GALLERY, Londres..  
THÉÂTRE BERTHELOT, Montreuil.  
FARMHOUSE ART COLLECTIVE, US.  
CLOSET MUSIC, Londres.  
CORRESPONDANCE(S), Liège.  
HOXTON HALL, Londres.

Écouter-voir : [ici](#).



Composition calorique #1:  
5 violons sous une serre.  
(+ prise de son)



Vue de l'exposition, *Correspondances*, Le Hangar , Liège.

L'Autre Musique #1 : Charnel, <http://www.lautremusique.net/LAM1/>, ISSN 2117-4466, 2012.

## « L'esplanade » ou l'épiphanie perpétuelle

### *Résumé*

*Cet article est propose d'aborder des figures dynamiques, celles de l'artiste au travail, visibles et audibles dans la pièce l'esplanade (La ferme du buisson, 2010) de Célio Paillard. Les figures « bulles » empruntée à la bande dessinée, « mot-saison » détourné de la pratique du haïku, « décohérence » échappée de la physique quantique permettront de faire apparaître une écriture riche dont la plasticité va se diffuser dans tous les niveaux de la pièce qu'ils soient littéraires, musicales, interactifs et esthétiques.*

Laissons d'abord le soin à l'artiste de présenter son œuvre : « « L'esplanade » est une installation quadriphonique in-situ, présentée pour la première fois à la Ferme du Buisson en octobre 2010. Trois bancs ont été installés sous l'auvent, face à la médiathèque. Quatre haut-parleurs ont été disposés tout autour, accrochés sur les fermes de la charpente, hors d'atteinte du public. Ils diffusaient des voix, selon des cycles d'une dizaine de minutes environ. <sup>1</sup>» Les voix dont il est question sont la voix de l'artiste qui

1 Note d'intention de l'auteur présenté lors de l'exposition de l'esplanade en octobre 2011.

---

*1 L'épiphanie perpétuelle*

autour de nous se propage et décrit un lieu particulier et les corps de passage.

« Imaginez la scène. Vous êtes assis sur un banc, sur une place que l'on qualifiera « d'esplanade », parce qu'elle se déploie en vis-à-vis d'une station, lieu de transit par où passe une foule plus ou moins nombreuse. Vous êtes là et vous êtes captivé par la vie de l'esplanade, par tous ces corps animés qui l'investissent. Vous observez tous ceux qui vont et viennent de la station. Vous regardez aussi tous ces habitués du lieu, qui y passent une partie importante de leur journée, voire de leur existence. Et vous êtes particulièrement intéressé par les « occasionnels », dont vous ne savez pas trop ce qu'ils font, ni ce qu'ils pensent, encore moins ce qui les a amenés là, mais vous vous plaisez à imaginer leur histoire. Vos impressions combinent observations, fantasmes et fictions. Ce que vous voyez s'enrichit de vos divagations, alimentées par vos souvenirs, par associations d'idées.<sup>2</sup> » Ne nous y trompons pas, ces voix répondent à un vrai travail d'écriture et de composition de type musical. Il s'agit d'une description qui se déploie sur quatre enceintes, c'est-à-dire qui joue avec l'espace de diffusion, faite de superpositions, où les événements se bousculent. Une polyphonie donc, qui n'est pas sans rappeler une phrase de Daniel Charles ( à propos des drones ) « dans une telle

---

2 PAILLARD Célio, *Impressions d'exposition de « L'esplanade » à la Ferme*, [http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr\\_FR/wordpress/?p=81](http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/?p=81), Laboratoire L'autre Musique, 13 novembre 2010.

mélodie, le mouvement n'est pas *syntaxique*, il y a *nomadisation sur place*.<sup>3</sup>»

Mais nous reviendrons sur cette comparaison et insisterons sur la déconstruction syntaxique propre à l'œuvre de Célio Paillard et sur ce qu'elle implique de la pensée du temps, du son, de la voix et du corps.

Entrons dans *l'esplanade*.

### **Bulles**

« Le son est presque pareil au silence : c'est, à la surface du silence, une bulle qui crève aussitôt, emblème de la force et de la fécondité du courant souterrain.<sup>4</sup>» J'ai toujours associé les bulles (phylactères) de la bande dessinée à cette phrase de Thoreau ( qui avait déjà séduit J. Cage ). En bande dessinée, Franquin, représentant de la ligne espiègle belge (École de Marcinelle), remplaça la bulle carrée utilisée par Alain Saint-Ogan et, après lui, par Hergé, par une bulle ronde. Cette rondeur est pour beaucoup dans la comparaison qui s'opère, dans mon esprit, entre le son qui apparaît à la surface du silence, et la voix qui apparaît à la surface de la planche<sup>5</sup>. Sur une page de bande dessinée, les bulles sont cette émergence de la voix des personnages, des bulles de son à la surface du silence de la page

---

<sup>3</sup>CHARLES Daniel, *La fiction de la poste modernité selon l'esprit de la musique*, coll. « Thémis philosophie », Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 103.

<sup>4</sup> THOREAU Henry David, *Journal*, Mercure de France, 2002, p. 22.

<sup>5</sup> Autre nom donné à la page de bande dessinée.

certes, mais aussi des corps représentés. L'irruption des bulles des corps dessinés, trouble de sonorités, de souffle et d'air, et les corps « jaculateurs » de leur propre voix, fait de la vignette une écriture à dimensions multiples. En effet, et je crois que toutes les analyses de bande dessinée négligent cette approche, l'écriture de la bande dessinée est double : elle est à la fois topologique et typographique. On me reprochera sans doute une remarque facile : oui, la bande dessinée est faite de dessin et de texte. Mais, si nous y regardons d'un peu plus près, cette « unité disjonctive », entre le trait et le texte dont la bulle est la précipitation graphique, se retrouve à tous les niveaux de l'écriture de la bande dessinée. Le dessin lui-même est un amalgame de codes symboliques et de représentations « sur le motif », et la page organisée par les vignettes est à la fois une fenêtre ouverte sur la réalité et un découpage syntaxique pris dans la linéarité de la lecture et de la langue. Mais attention, nous aurions tort de croire que le médium Bande dessinée se plie à l'un ou l'autre. Au contraire, elle est l'un et l'autre dans un même temps.

L'installation de Célio Paillard m'a de prime abord évoqué les bulles de la bande dessinée, parce que la bulle est toujours associée à la voix et au corps auquel elle s'attache. M'immergeant dans l'esplanade, j'ai vu ces bulles apparaître et disparaître dans une chorégraphie pyrotechnique. Un souffle précipité, des voyelles et des consonnes qui caillent (nous ne nous encombrerons pas des problèmes de la langue) qui précipitent tous les corps en présence : le narrateur, les autres, l'auditeur.

#### *4\_L'épiphanie perpétuelle*

Mais surtout, par la mise en espace de la voix, ses superpositions et ses déplacements, le rapprochement n'est pas seulement métaphorique ou poétique. L'écriture de l'œuvre de Célio Paillard est à l'image de l'écriture de la bande dessinée : topologique et typographique. La syntaxe de la langue, ou de la voix dirons-nous, est prise dans un espace topologique multiple. La « nomadisation sur place » annoncée au début de cet article prend alors tout son sens.

Mais l'écriture de Célio Paillard n'a pas fini de nous surprendre.

### **Les mots-saisons**

Une volonté de l'auteur c'est de ne pas être spectaculaire. Une fadeur dont nous sommes friands qui, très probablement, a des incidences sur l'écriture. En effet, et c'est une remarque que j'ai déjà faite à l'artiste, l'écriture des corps et des moments de *L'Esplanade* s'apparente d'une certaine façon à l'écriture du Haïku. Ce n'est pas tant par la brièveté des « scintillations » du moment observé, que par l'attention aux micro-événements, dans une palpitation métonymique qui n'hésite pas à passer de la notation d'un regard (nous n'employons pas le mot notation au hasard), aux mouvements d'une main dans une poche et de la diffusion d'un rayon de lumière dans l'espace de l'esplanade. C'est donc par le recours à la métonymie (plutôt qu'à la métaphore) et aux ellipses, que je qualifierais d'ellipses de regard, que l'écriture de Célio Paillard se distingue et se rapproche de la notation du Haïku. Proche d'une pratique de caméra-stylo, l'auteur tente de cerner des corps par asyndète et éléments en co-présence. Cette même

co-présence, qui déploie des corps sans lien causal tiré de l'observation, désirée par J. Cage et décrite dans *Pour les oiseaux*, entretiens qu'il donna à Daniel Charles.

Dans l'écriture d'un haïku, nous rappelle Roland Barthes, « il y a toujours une allusion à la saison : le *Kigo* <sup>6</sup>. » « Dans le haïku, poursuit-il, il y a toujours quelque chose qui vous dit où vous en êtes de l'année, du ciel, du froid, de la lumière (...) Vous n'êtes jamais séparé du cosmos sous sa forme immédiate : l' *Oikos*, l'atmosphère, le point de la course de la Terre autour du Soleil. <sup>7</sup> »

L'écriture de Célio Paillard rejoue, à sa façon, le *Kigo*. Mais le « mot-saison » selon Célio Paillard prend une forme augmentée : le dispositif, qu'il partage dans l'esplanade avec le spectateur-auditeur, nous place dans un cosmos, les notes concernant les corps et les moments révélés sont comme des *Kigo* : des mots-circonstances. Nous reviendrons sur cette posture « cosmologique » propre à l'œuvre de Célio Paillard, mais nous aimerions insister sur cette forme d'ancrage dans le tangible qui fait toute la richesse de cette installation. Non seulement, cette attention subtile au circonstanciel est une façon pour l'auteur de témoigner de la quiddité des éléments, mais elle nous permet aussi d'avancer une hypothèse : celle de la circonstance accrochée à la prise de son. En effet, nous pourrions aisément considérer le travail d'écriture de Célio comme le travail d'une

---

6 BARTHES Roland, *La préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, « traces écrites », Paris, Seuil Imec, p. 66.

7 Ibid...



notation, à la façon de la caméra-stylo avons-nous dit, d'une prise de vue et d'une prise de son. Nous avons déjà lors d'un précédent article insisté sur d'autres modalités d'apparition de l'objet sonore, qui ne seraient pas une forme d'abstraction formelle. *L'Esplanade*, par la mise en abyme de la prise de son qu'elle représente, nous permet de poursuivre en ce sens et d'affirmer que certaines prises de son portent en elles la circonstance de leur émission, un *kigo* en quelque sorte.

Anti-spectaculaire, l'écriture de Célio Paillard repousse la métaphore et tente de saisir tout ce qui fait une situation. Mais son écriture hachée, ses déplacements hâtifs entre les corps en présence qui passent et l'espace que ces corps peuplent, dans d'incessants aller-retour, avec une attention particulière pour les gestes, les intonations, insiste selon nous sur la position de l'écrivain, sur sa perception et l'acte même d'écrire. D'une part, ce qui l'entoure est définitivement « autre » et son écriture est une quête de la quiddité des choses, d'autre part, cette quiddité est multiple et sans doute contaminante. *L'Esplanade* est à la fois un exercice de notation et une mise en scène de cet exercice de perception. Derrière ce qui pourrait paraître une fiction faite de saynètes anodines se trouve une leçon de phénoménologie, intéressante pour nous à plus d'un titre, dans la mesure où elle apporte à la pensée du sonore et de sa composition de nouvelles dimensions. C'est en cela que *L'Esplanade* dépasse largement le situationnisme de Guy Debord. *L'Esplanade* n'est pas la notation d'une situation, elle est l'écriture d'une circonstance.

7 *L'épiphanie perpétuelle*

## Schizophonie

Ces trois bancs, qui semblent là depuis une éternité, nous accueillent. On s'assoit, on attend, et tout un monde va alors se déployer, devant nos yeux et par nos oreilles. Quatre haut-parleurs cachés distribuent en quadriphonie une voix qui décrit des corps de passage. On assiste alors à « un cinéma pour l'oreille », une petite voix sur l'épaule qui décrit ce qui pourrait se passer devant nos yeux et ce que nous pourrions penser. « L'histoire est diffractée spatialement, se développe suivant plusieurs voix(es), conjonctions, ajustements, variations, distinctions, oppositions, combinaisons claires ou heurtées. <sup>8</sup>» Mais ce dispositif qui paraît très simple se complexifie car Célio Paillard a décidé de réécrire chacune des descriptions quatre fois, en changeant parfois les postures, parfois les actions des personnages et parfois les personnages eux-mêmes. Rapidement, le spectateur-auditeur est plongé dans une polyphonie, à la fois sonore et signifiante. Son attention s'accroche à des bribes et des fragments et remet sans arrêt en question l'émergence de cette esplanade où il est censé se trouver et où il se trouve. De plus, cette polyphonie se joue de l'espace car la quadruple réécriture des événements est projetée dans certaines enceintes et souvent les changements s'opèrent en même temps, mais dans un espace disloqué par la mise en espace sonore. Cette schizophrénie quadriphonique questionne l'émergence de

---

8 PAILLARD Célio, *Impressions d'exposition de « L'Esplanade » à la Ferme*, Laboratoire L'Autre Musique, [http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr\\_FR/wordpress/?p=81](http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/?p=81), 13 novembre 2010.

*8 L'épiphanie perpétuelle*

l'univers de l'esplanade et la position « cosmologique » tenue par l'auteur et par le spectateur-auditeur.

### **Chacun cherche son chat.**

Le dispositif de l'esplanade est construit comme une distanciation, à la fois diégétique et perceptive, qui remet sans arrêt sur le chantier l'apparition dans une sorte d'épiphanie à perpétuité. Mais, bien plus encore, voilà notre spectateur-auditeur comme le chat de Schrödinger, objet de l'expérience et observateur d'une sorte de phénoménologie quantique où les univers parallèles se font et se défont, où les événements se superposent avec une logique fatale.

Un petit détour par la mécanique quantique et la question essentielle de l'observateur s'impose. En 1935, Erwin Schrödinger, dans un article intitulé *La situation actuelle dans la mécanique quantique*, soulevait à la suite d'un article d'Albert Einstein, de Boris Podolsky et de Nathan Rosen<sup>9</sup> le délicat problème épistémologique de la possibilité pour la physique quantique de décrire la réalité. À la fin de son chapitre cinq, Erwin Schrödinger met le doigt sur un épineux problème : le désormais fameux chat de Schrödinger. En effet, il imagine une expérience où le monde microscopique quantique cohabite avec le monde macroscopique tangible que nous connaissons : « *One can even set up quite ridiculous cases. A cat is*

---

9 EINSTEIN Albert, PODOLSKY Boris et ROSEN Nathan, « Can Quantum-Mechanical Description of Physical Reality Be Considered Complete? », dans *Phys. Rev.*, vol. 47, 1935, p. 777-780.

*penned up in a steel chamber, along with the following diabolical device (which must be secured against direct interference by the cat) : in a Geiger counter there is a tiny bit of radioactive substance, so small, that perhaps in the course of one hour one of the atoms decays, but also, with equal probability, perhaps none ; if it happens, the counter tube discharges and through a relay releases a hammer which chatters a small flask of hydrocyanic acid. If one has left this entire system to itself for an hour, one would say that the cat still lives if meanwhile no atom has decayed. The first atomic decay would have poisoned it. The  $\tilde{A}$ -function of the entire system would express this by having in it the living and the dead cat (pardon the expression) mixed or smeared out in equal parts. It is typical of these cases that an indeterminacy originally restricted to the atomic domain becomes transferred into macroscopic indeterminacy, which is resolved by direct observation. That prevents us from so naively accepting as valid a "blurred model" for representing reality. In itself it would not embody anything unclear or contradictory. There is a difference between a shaky or out of focus photograph and a snapshot of clouds and fog banks [Schrödinger, *La situation actuelle dans la mécanique quantique*] ». Schrödinger soulève ici une question fondamentale en montrant le conflit entre le monde quantique, où les objets peuvent se trouver dans deux états à la fois, et notre monde macroscopique, déterministe, où un chat ne peut pas être vivant et mort à la fois. Si les superpositions d'états existent pour la mécanique quantique, elles sont difficilement imaginables dans notre monde où un chat se doit de choisir entre l'état vivant et l'état mort. En imaginant cette expérience,*

Erwin Schrödinger questionne la validité de la mécanique quantique et/ou sa disposition à décrire la réalité. S'ensuivront alors plusieurs théories pour expliquer le chat mort-vivant. L'une d'entre elles laissera le pouvoir à la conscience de l'observateur de choisir entre « chat mort » et « chat vivant » malgré les informations acheminées par le nerf optique. L'observation, et en dernier ressort la conscience, tranche dans le réel pour y figer un état. Au contraire, la théorie de la décohérence est une théorie de la physique quantique qui tente de relier le paradigme du monde quantique avec le paradigme de notre monde classique décrit par Newton. Notre monde tangible serait fait d'interactions multiples qui brouilleraient la cohérence quantique et expliqueraient comment l'alternative quantique (vivant et mort) se transformerait très rapidement en une alternative classique (vivant ou mort).

### **Décohérence ou phénoménologie quantique**

La décohérence est le phénomène qui permet d'expliquer la disparition à l'échelle macroscopique des interférences quantiques. Plus intéressante selon nous, cette théorie ne donne pas les pleins pouvoirs à la conscience, mais elle prend en compte tout ce qui rentre en interrelation dans l'observation du réel : la modélisation de l'expérience, le système étudié mais aussi l'appareil de mesure et l'environnement (en sciences physiques).

La décohérence explique qu'en réalité les intrications persistent

*11\_L'épiphanie perpétuelle*

mais qu'elles sont inaccessibles pour nous, observateurs locaux. Elle introduit une explication physique entre microcosme et macrocosme, et par-là même, empêche la simple conscience de choisir en dernier recours le sort de notre chat. Pour nous, elle est un modèle phénoménologique qui suspend une transcendance de la perception par une alchimie ésotérique mentale. Car le risque évident est de retourner dans la caverne et de rendre toutes nos perceptions coupables.

Célio Paillard est bien sorti de la caverne mais son écriture tente de rendre compte de cette épiphanie multiple du monde. En effet, c'est une expérience phénoménologique qui est menée ici, expérience qu'il va partager avec le public en le plaçant dans une circonstance proche de l'acte d'écriture de l'artiste. L'auditeur-spectateur assiste à une décohérence étendue, infinie. Des apparitions qui scillent entre le « et » et le « ou », des corps ondulants qui oscillent dans tous leurs états superposés. « Ce sont plutôt des vibrations, qui entrent en résonance ou parfois en feedback, et ça enfle, et ça enfle encore, et la texture s'enrichit d'un réseau d'interférences, de digressions en diffractions. <sup>10</sup>» Mais c'est un dispositif auquel tient Célio Paillard. Il nous confie : « En marchant dans la rue, assis sur un banc public, dans un café ou sur le strapontin d'un wagon de métro, je regarde les gens. J'observe leur visage, j'essaie de décoder leurs expressions ; leurs

---

10 PAILLARD Célio, *Des corps mis en musique*, Le Laboratoire, L'autre musique : un oeil ouvert sur l'atelier, [http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr\\_FR/wordpress/?p=125](http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/?p=125).

yeux glissent d'un interlocuteur à l'autre, ils froncent des sourcils, puis arborent une moue interrogative, léger tremblement, puis explosion, un déluge verbal jusqu'à se faire interrompre par son interlocuteur, qui s'interpose, impose sa présence, se pose en alternative, et il y en a encore un, deux, dix, des centaines, plus encore, au-delà de mon imagination, autant de figures animées, par-delà toutes mes projections, la galerie est inépuisable, aussi familière qu'intrigante car toujours variée, de la surface de la peau au portrait entier, qui ne suffit pourtant pas à exprimer la personne. <sup>11</sup>» Roland Barthes expliquait la longueur des phrases de Marcel Proust « spontanées » et « intarissables » comme une tentative de sauver l'épiphanie du « tangible ». Chez Célio Paillard, la phrase tente de fixer un tangible multiple, éclaté, fractalisé... « Il y aurait tant à dire, tant d'événements à prendre en compte et j'ai souvent du mal à les réunir. <sup>12</sup>»

L'écriture, chez Célio Paillard, est le remède au suicide quantique qui se joue en permanence devant nos yeux.

### **Le discours indirect libre**

« Ce qui se déroule devant vos yeux devient une scène de film, et vous ne savez pas si vous êtes un acteur, un figurant, le narrateur ou un simple spectateur <sup>13</sup>» Et voilà notre observateur quantique propulsé

---

11 Ibid...

12 Ibid...

13 Op. Cit., [http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr\\_FR/wordpress/?p=81](http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/?p=81), 13 novembre 2010.

dans un cinéma à plusieurs dimensions qui n'est pas sans rappeler l'écriture de la bande dessinée par laquelle nous avons débuté ce texte.

Et *L'Esplanade* est aussi un dispositif d'énonciation complexe : ce que nous avons perçu comme des bulles au début de cette analyse peut se rapprocher de la manière dont Pier Paolo Pasolini pensait l'écriture cinématographique « [...] Pasolini pensait que l'essentiel de l'image cinématographique ne correspondait ni à un discours direct ni à un discours indirect, mais à un discours indirect libre[...] : Elle consiste en une énonciation prise dans un énoncé qui dépend lui-même d'une autre énonciation.[...] Ce n'est plus la « métaphore » qui est l'acte fondamental du langage, en tant qu'elle homogénéise le système, c'est le discours indirect libre, en tant qu'il témoigne d'un système toujours hétérogène, loin de l'équilibre. <sup>14</sup>» Voilà qui tombe à point pour faire apparaître l'étonnante contemporanéité de *L'Esplanade*. Sous des abords simples et non-spectaculaires elle nous livre une esthétique de l'hétérogène où le déséquilibre et la quiddité du tangible coagulent dans un perpétuel mouvement d'apparition. Où l'agencement d'énonciation : « l'un qui constitue un personnage et l'autre assistant à sa naissance en le mettant en scène (p106)»→ « pas de sujet qui agisse sans un autre qui le regarde agir (p.107) »

Cette corrélation assumée entre image-perception et conscience-

---

14 DELEUZE Gilles, IMAGE-TEMPS : *cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.106-107

14\_ *L'épiphanie perpétuelle*



caméra livre une notation des corps et des moments qui sont, dans la profondeur du grand cluster vivant, des bulles qui crèvent aussitôt, emblèmes « de la force et de la fécondité du courant souterrain. <sup>15</sup>»  
Revenons dans *L'Esplanade*.

---

15 THOREAU Henry David, *Journal*, Mercure de France, 2002, p. 22.

15\_ *L'épiphanie perpétuelle*

# POCKET MUSICS

- \* Le son sera enregistré avec n'importe quel outil de prise de son. (Bannir toutes formes de fétichisme du microphone.)
- \* Il n'y aura pas de montage ou d'autres « postproductions ».
- \* L'enregistrement témoignera seulement d'une attitude : faire de la musique avec la circonstance sonore et/ou visuelle et/ou sociale qui nous entourent.



36° 23' 17'' N, 25° 27' 35'' E

[Écouter](#)

POCKET MUSIC (WIND + SAIL + HULL)

[Écouter](#)



SONO BA SONO BA (CLOT#1 POCKET MUSIC)

[Écouter](#)

LONDON POCKET MUSICS

[Écouter](#)



# **Contamination**

# PERFORMANCES

Mes performances reposent sur la construction d'instrument spécifique dans le lieu qui les reçoit. Ces instruments spécifiques, méta-instruments, mettent en résonance des artefacts choisis avec soin, communiquent avec les instruments de musiques, intègrent les câbles, les connexions et les capteurs comme les éléments scénographiques d'une syntaxe plastique. Mise en vibration, contamination de l'un à l'autre, contrôle funambule de la musique des objets qui se déploient aux seuils (de l'audible ou du larsen), jeux, manipulations et déplacements font de ces méta-instruments la partition spécifique à chaque proposition. Ils prennent aussi l'intégralité de l'espace de diffusion et ne construisent pas de scène. Les points d'écoute et le méta-instrument sont envisagés comme une installation, mise en espace, qui sera activée jusqu'à ces limites.

## Sélection



### Matière Noire/ Planète Rouge (Maqam)

*Bodhràn+Oud+Synthétiseur+objets+Représentation du ciel étoilé+baies de goji*

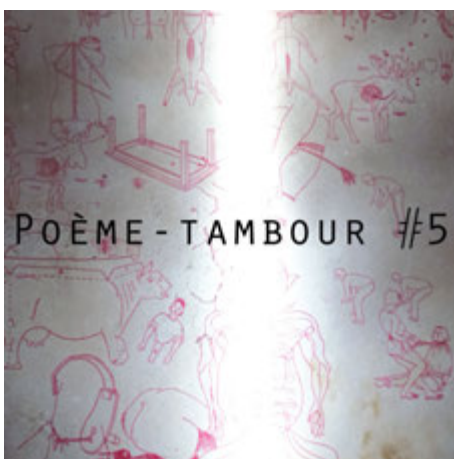
[Écouter](#)



### Ear Fitness Training (Conductive Study)

*for Electric Stimulator, synthetizer and Drum*

[Écouter](#)



### Poème-tambour # 5 (KUMBONKI)

*Encre sur peau de cerf, corde, bois, 3 bouteilles, os, cailloux, céramique, encre sur sac plastique, cyanotype sur tissu, impression sur vinyle, miroir, Néon, plaque lumineuse, peinture numérique sur dibond.*

[Écouter](#)

### Conduction Study#2 (Discrete Relationships Mix)

*pour Aubergine, céramique et électronique.*

[Écouter](#)



# FAIRE LA PEAU 2

Partition suspendue pour bodhràn  
Dimensions variables,  
Projection, bodhràn, Livres,  
Magazines, Journaux, Dessins.  
5 heures min.  
2009

**Faire la peau 2** est une partition suspendue pour bodhràn. Le bodhràn est un instrument irlandais.

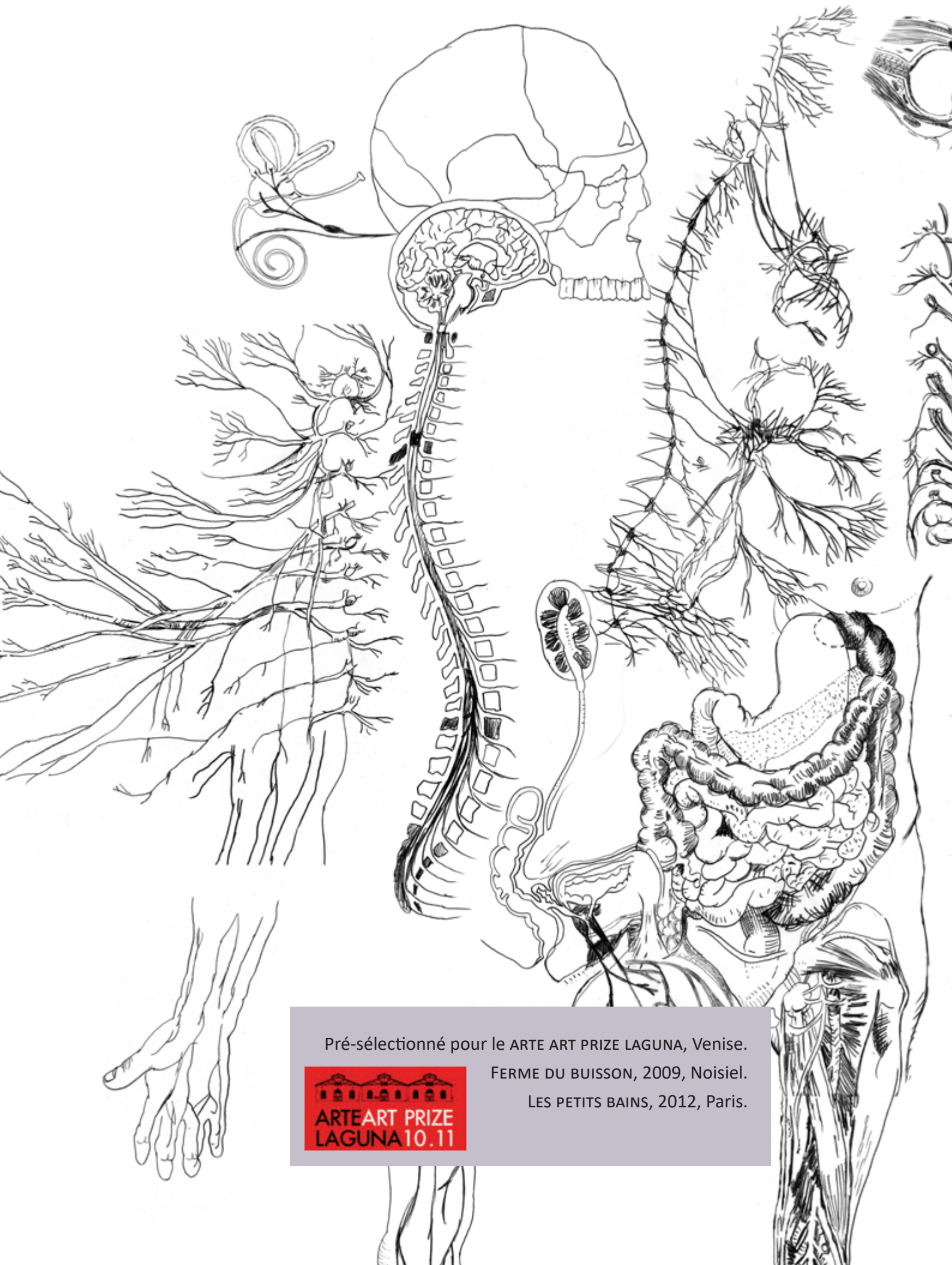
Le grand cercle de bois sur lequel est tendue la peau permet une variation subtile de sons. La peau conserve toujours la mémoire des plis, des veines et des nerfs. Les lignes, qui se devinent à la surface de l'instrument, sont une carte et une empreinte à la fois, celles du corps de la bête (une chèvre).

Dès lors, la peau ne marque plus et le son n'est que le résidu de tentatives d'empreintes ratées. Le bodhràn se travaille avec le gras de la paume, le plat de la main, le gras des doigts, le sec des phalanges, le bout des doigts et les ongles.

Ça tapote, ça racle, ça frotte, ça gratte et ça cogne. C'est dum et c'est tak, avec toutes les variations possibles qu'on imagine entre l'un et l'autre, du bord au centre de la peau. C'est un instrument du corps : il y en a un de chaque côté de l'épiderme.

**Faire la peau 2** est en quelque sorte une tentative de réalisme magique. La peau de l'instrument (et celle de l'instrumentiste par extension ou contamination) est une interface où l'on trouve d'un côté la cartographie d'un corps imaginaire et de l'autre, le corps et les nerfs de l'instrumentiste présent. Ce corps à corps est parfois percé (le perce-oreille de la partition) par des moments subjectifs d'apparition de l'autre, d'un autre corps qui ouvre vers une réalité.



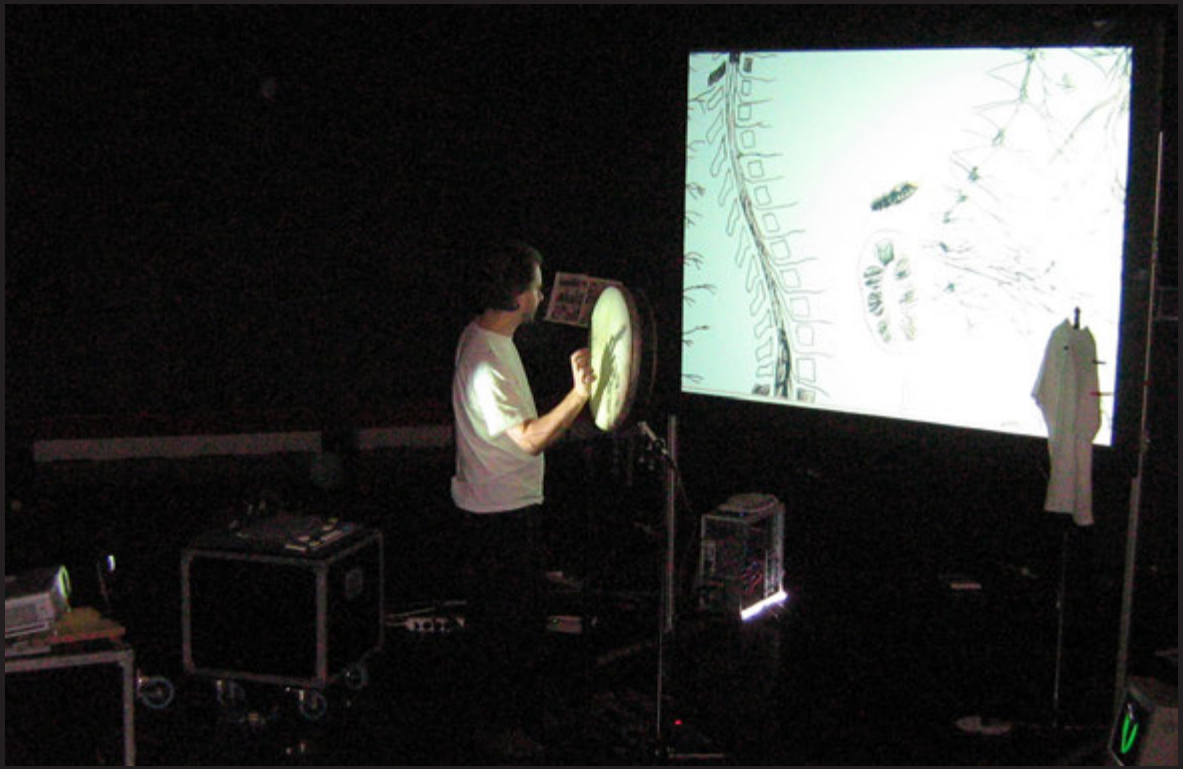


Pré-sélectionné pour le ARTE ART PRIZE LAGUNA, Venise.

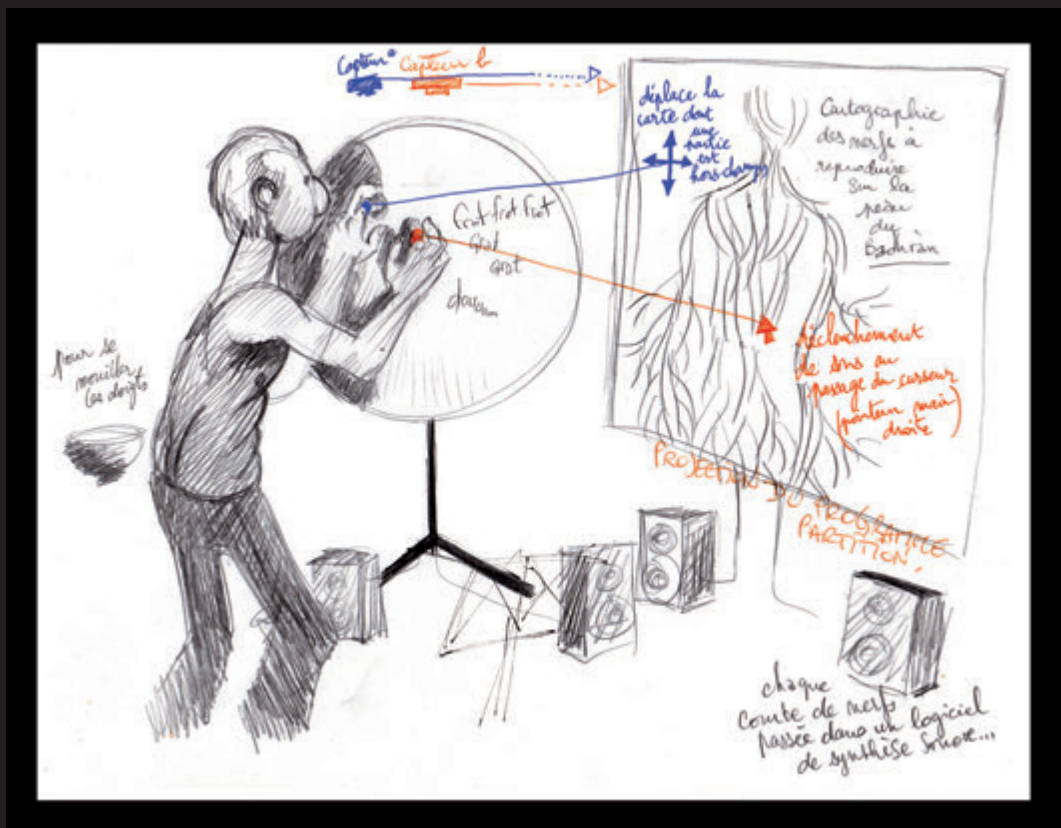
FERME DU BUISSON, 2009, Noisiel.

LES PETITS BAINS, 2012, Paris.





Écouter-voir : [Ici](#)



# **Cosmopolitiques**



Cette histoire pourrait commencer par un réveil... un réveil brutal ! L'issue d'un cauchemar où mon corps n'était plus mon corps, et où mes organes s'étaient séparés les uns des autres, conservant cependant une distance cohérente, se déplaçant toujours ensemble dans un mouvement parfaitement réglé. Chacun de mes membres s'était transformé en poissons, l'ensemble formant un banc.



Le banc de poissons est une vision d'un vivre-ensemble qui a l'air parfait. Et je vois déjà des lecteurs qui s'étonnent de ce cauchemar. « Comme si le banc de poissons réalisait la symbiose parfaitement lisse d'individus cependant séparés. Un rassemblement cohérent, massif, uniforme : sujets de même taille, de même couleur, et souvent de même sexe, orientés dans le même sens, équidistant, avec des mouvements synchronisés », nous rappelle Barthes (1).



Pourtant, dans mon cauchemar, tous ces membres désormais hors de moi, dans leur translations synchrones, brusques et collectives, ont définitivement annulé qui je suis et ne me donnent même plus l'occasion d'un malaise.

Une synchronisation parfaite des émotions, où, à l'approche d'un prédateur, chaque poisson est pris d'un frisson qu'il communique à son entourage proche, dans une chorégraphie inconsciente parfaitement réglée...




Une synchronisation émotionnelle parfaite...  
qu'une terreur commune prend un malin plaisir à entretenir.



EMISSION EXCEPTIONNELLE  
INONDATIONS  
DANS LE  
SUD-OUEST


France  
2




Notre requin prend de multiples formes ...  
il mute régulièrement pour entretenir la terreur,  
sournoisement tapie dans la mise en scène...

20  
HEURES

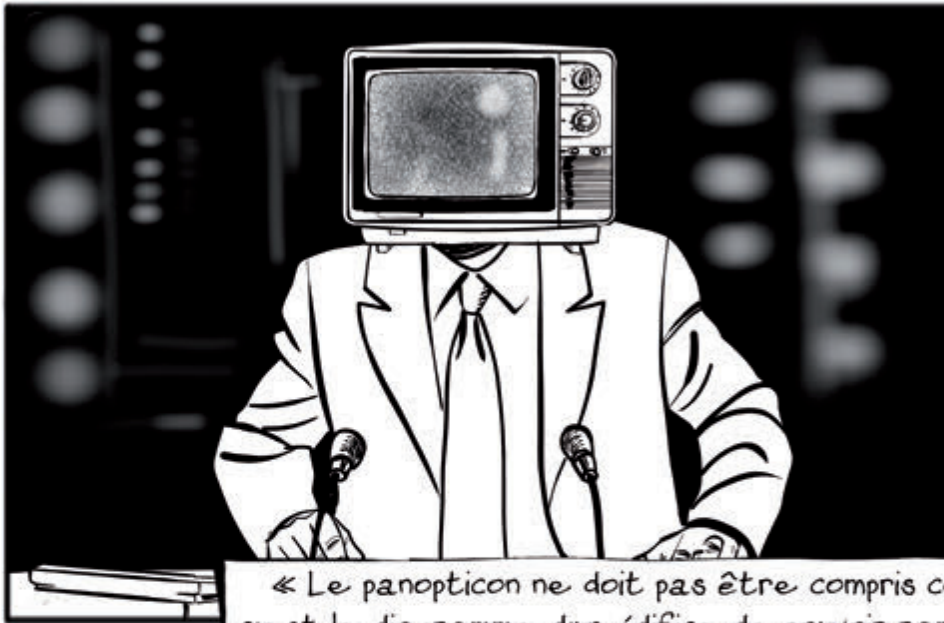
EXCLUSIF



« La bonne distance ou la place  
du spectateur est une question politique.  
La violence réside dans la violation  
systématique de la distance.  
Cette violation résulte des stratégies  
spectaculaires qui brouillent volontairement  
ou non la distinction des espaces  
et des corps pour produire un continuum  
confus où s'égare toute chance  
d'altérité<sup>1,2</sup>. »



Au moment où j'écris ses lignes, je fais le constat cuisant  
de ces stratégies spectaculaires où la synchronisation émotionnelle  
s'assortit comme il se doit d'une standardisation des comportements.



« Le panopticon ne doit pas être compris comme un édifice onirique : c'est le diagramme d'un édifice de pouvoir ramener à sa forme idéale<sup>(1)</sup> »



« Ainsi surveiller et punir définit le panoptique par la pure fonction d'imposer une tâche ou une conduite quelconque à une multiplicité d'individus quelconques. (2) »

(1) M. Foucault, *Surveiller et punir*, 1975.

(2) G. Deleuze, *Foucault*, 1986.



La surface de nos écrans est désormais stratégiquement nécessaire à la prise de pouvoir. Entractes, spectacles, jeux, pseudo-informations et faux débats...

... la construction quotidienne et terroriste de notre hallucination collective.



# ONCE UPON A TIME FUKUSHIMA

*Un reportage dessiné.*

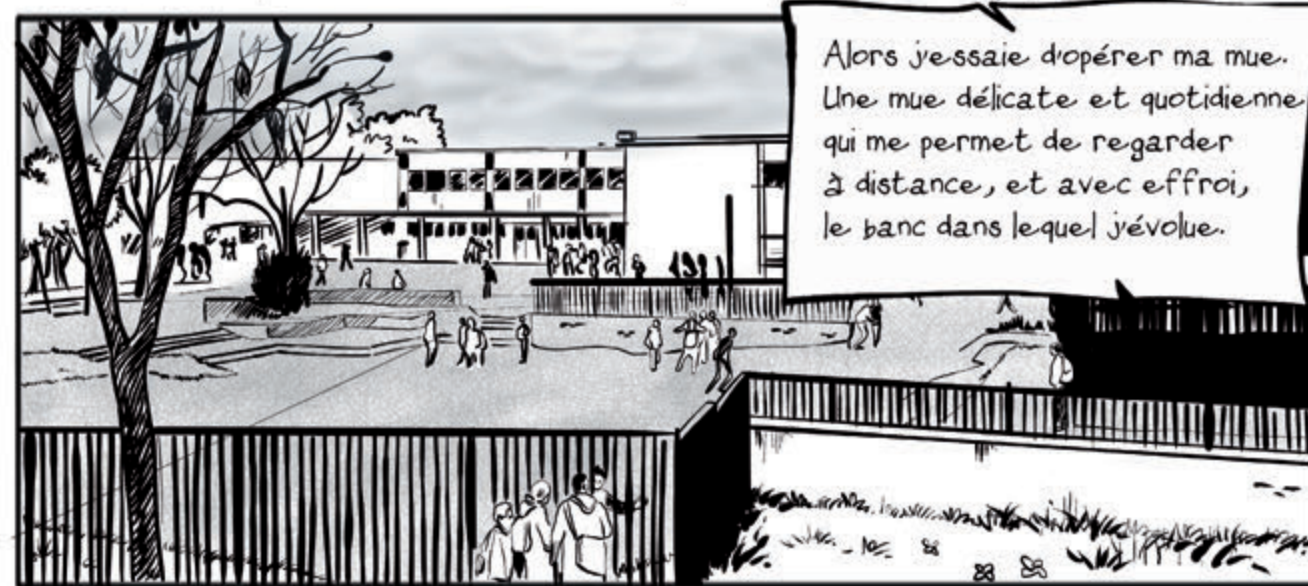




La piste cyclable qui me conduit sur mon lieu de travail, prise entre la ligne E du RER et une route nationale très circulée, prend toujours des allures métaphoriques me rappelant ma triste condition de poisson.

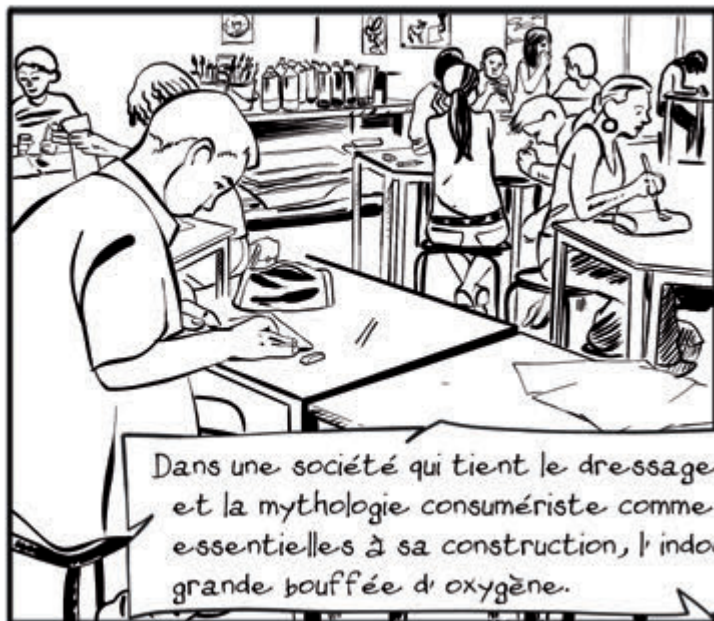


Un chemin tout tracé dont il très difficile de braconner l'usage.

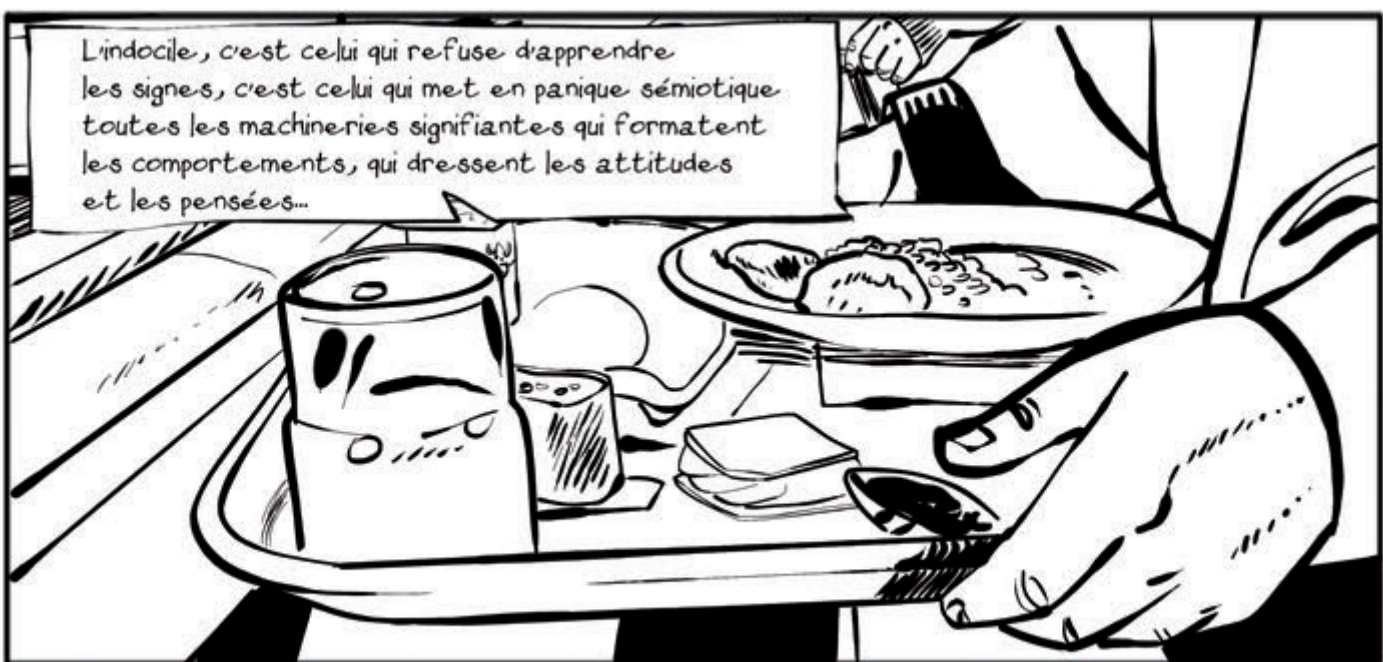
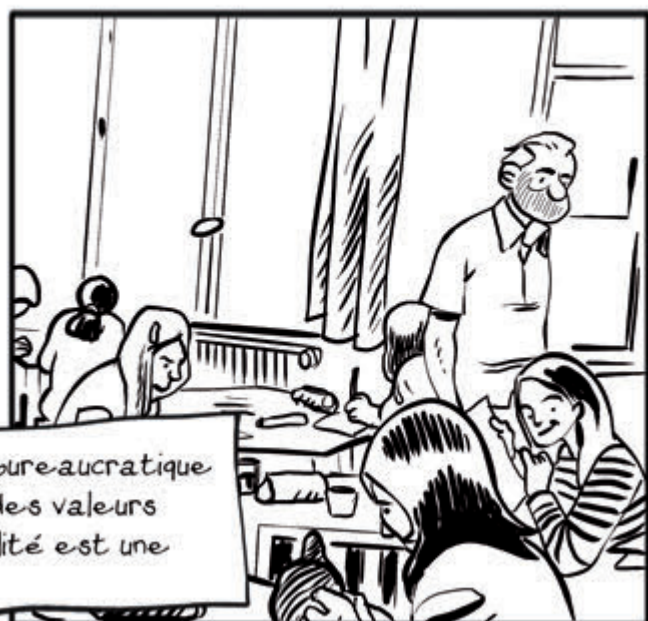


Alors j'essaie d'opérer ma vue. Une vue délicate et quotidienne qui me permet de regarder à distance, et avec effroi, le banc dans lequel j'évolue.





Dans une société qui tient le dressage bureaucratique et la mythologie consumériste comme des valeurs essentielles à sa construction, l'indocilité est une grande bouffée d'oxygène.



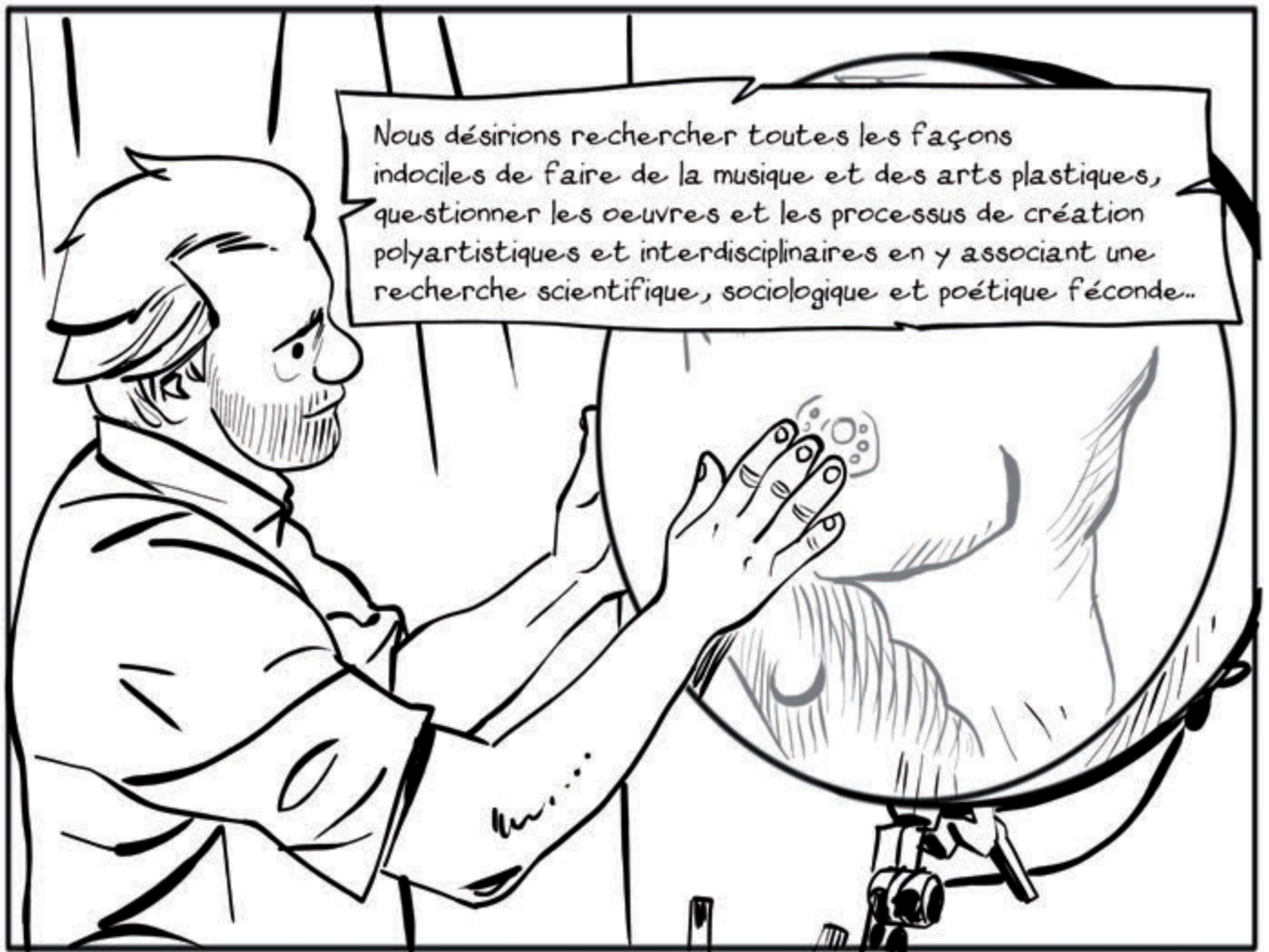
L'indocile, c'est celui qui refuse d'apprendre les signes, c'est celui qui met en panique sémiotique toutes les machineries signifiantes qui forment les comportements, qui dressent les attitudes et les pensées...



Ces mêmes machineries qui produisent des marchandises culturelles.

Nous ne vivons pas dans un monde au premier degré.







Le projet de Dominique Balayé ne pouvait dès lors que nous intéresser.



Je ne connais pas Dominique personnellement.  
Je ne connais de lui que son profil Facebook...

Dominique Balayé

Amis 378 en commun

Journal

À propos

Photos 52

Amis 378 en commun

Plus

À propos

Habite à Nantes

De Paris

Message sur le mur Photo

Exprimez-vous



C'est lors d'un rendez-vous dans un café avec Samuel Zarka que je découvris pour la première fois le projet de Dominique pour «Fukushima».



Je n'avais pourtant aucune relation affective avec le sujet.



Mais il me paraissait si difficile de s'engager sur une catastrophe de façon générale que c'est d'abord l'exercice qui m'a séduit.

J'exposais à Samuel mon projet de faire un numéro de l'Autre Musique sur la question de l'engagement en art...



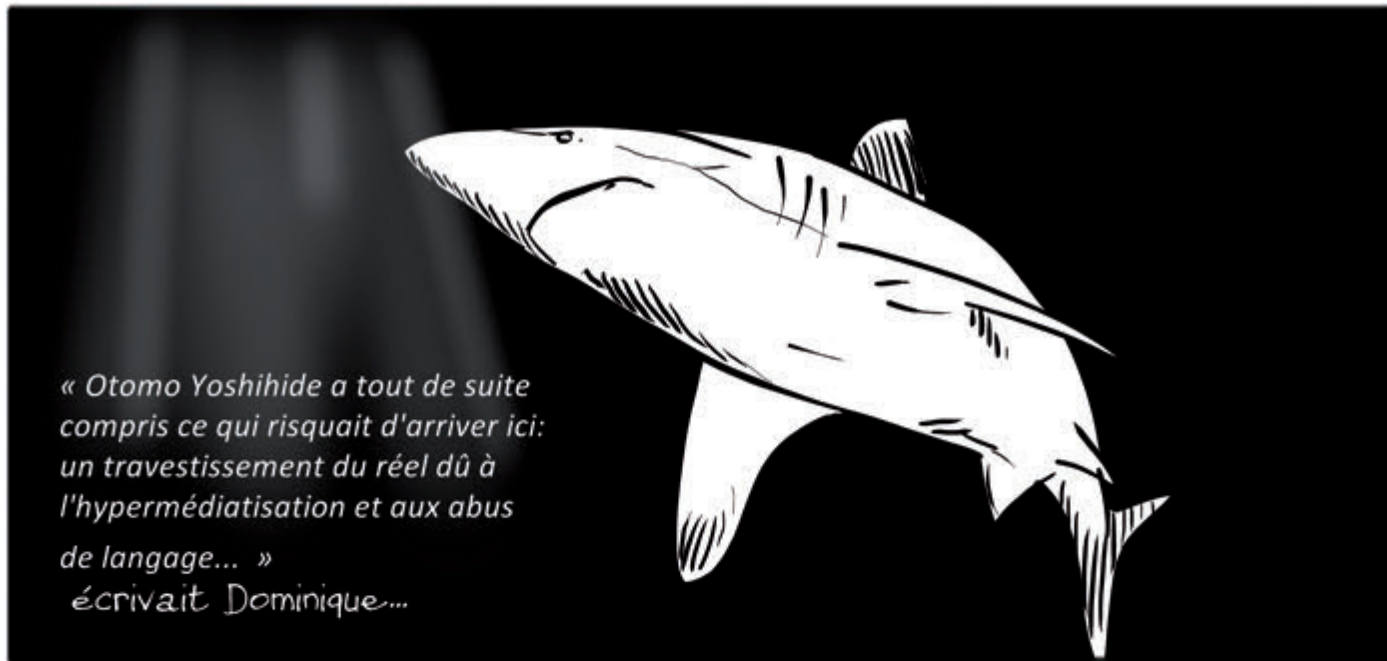
Je contactais Dominique Balaÿ pour en savoir un peu plus sur son projet : une invitation lancée aux artistes de créations sonores à se servir d'une banque libre de sons, récoltés au Japon après la catastrophe. Les œuvres ainsi créées permettraient de continuer à faire le lien, de « jeter une ligne de vie entre ici et là-bas. »



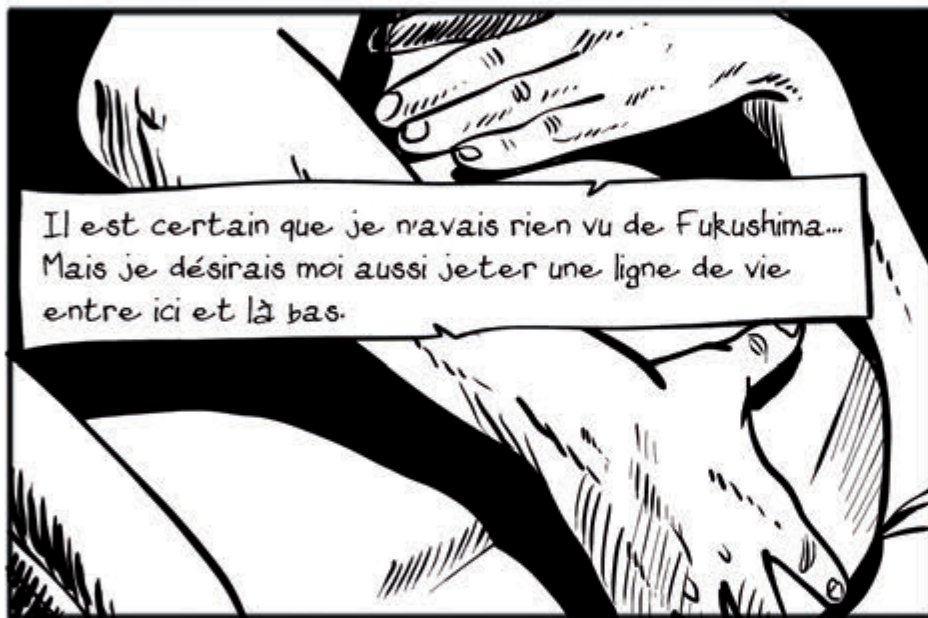
Je prenais le temps d'écouter les témoignages et les sons récoltés par Dominique, et les propositions des artistes disponibles sur le site du projet.



J'étais très loin de ce mélange de réalité et de fiction qu'on nous avait asséné, où le montage déréalise le deuil réel, et où l'événement catastrophique particulier n'est que le morphème, parmi d'autres, de notre esthétique quotidienne de la terreur.



« Otomo Yoshihide a tout de suite compris ce qui risquait d'arriver ici: un travestissement du réel dû à l'hypermédiatisation et aux abus de langage... »  
écrivait Dominique...



Il est certain que je n'avais rien vu de Fukushima... Mais je désirais moi aussi jeter une ligne de vie entre ici et là bas.



« Plutôt que de parler d'invisible, mieux vaut parler « d'invu », de ce qui est en attente de sens dans le débat de la communauté<sup>(1)</sup> »



Je me proposais alors de trouver un dispositif où les signes hyper-médiatisés retrouveraient une certaine virginité.

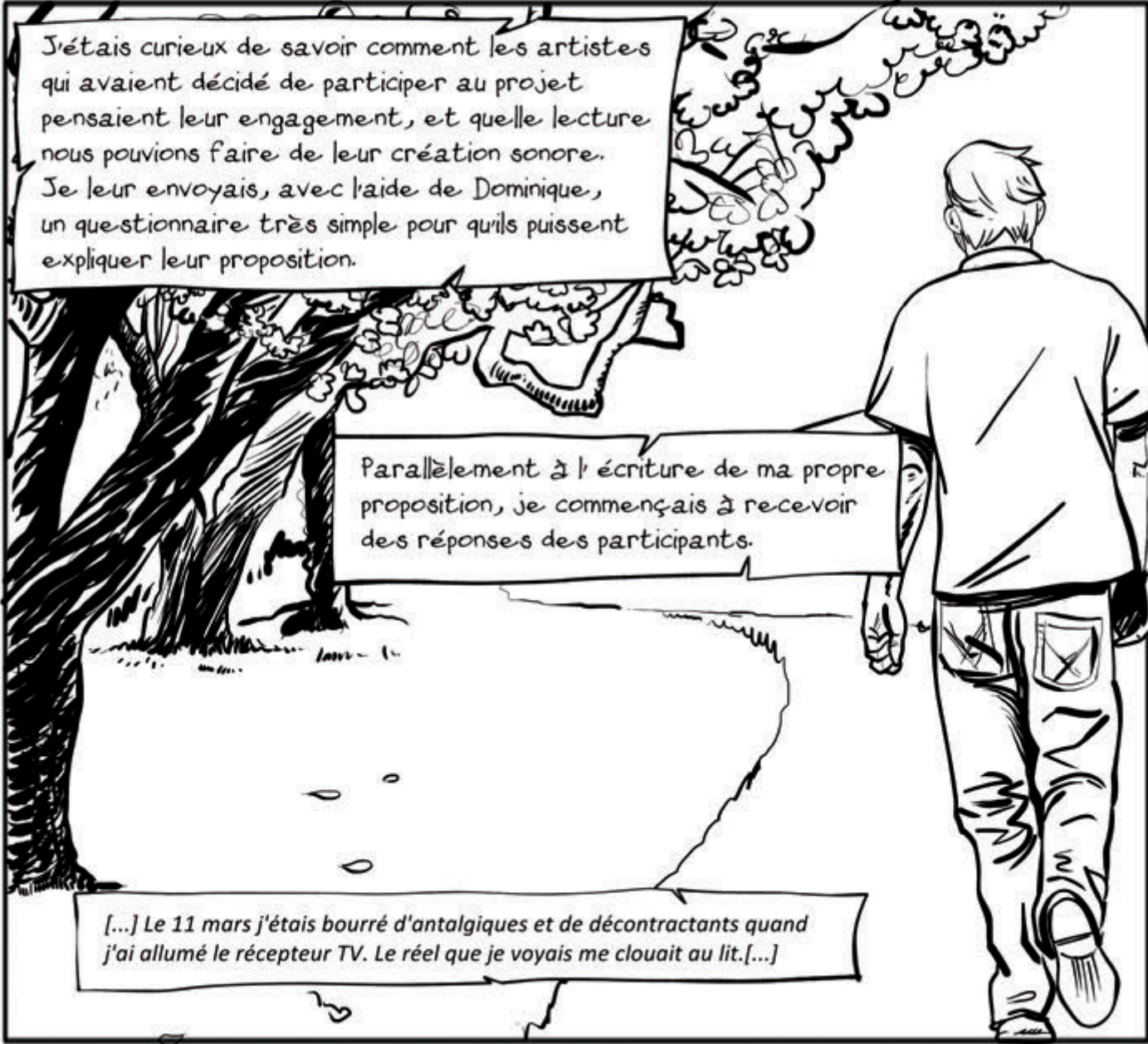


Les mots d'Otomo Yoshihide « it's global issue » sonnent comme une invitation à nous saisir de ce qui se passe à Fukushima. (Dominique)

(1) M.J. Mondzain, L'image post-électronique?, 2002.



Ma position, et celle du projet à l'égard des victimes se distinguent de celle d'un journaliste ou d'un militant. (Dominique)



J'étais curieux de savoir comment les artistes qui avaient décidé de participer au projet pensaient leur engagement, et quelle lecture nous pouvions faire de leur création sonore. Je leur envoyais, avec l'aide de Dominique, un questionnaire très simple pour qu'ils puissent expliquer leur proposition.

Parallèlement à l'écriture de ma propre proposition, je commençais à recevoir des réponses des participants.

[...] Le 11 mars j'étais bourré d'antalgiques et de décontractants quand j'ai allumé le récepteur TV. Le réel que je voyais me clouait au lit.[...]



[...] Les autorités ont estimé que diffuser des publicités était plutôt abject, qu'il fallait les suspendre, le temps que les Japonais se reconstruisent du trauma. Elles ont fait appel à des designers pour combler le vide.[...]



[...] N'empêche, quelle arrogance et quelle stupidité de croire que nous devons maintenir un travail de ce type, dans une planète dédiée aux sports...



...et aux guerres religieuses, dans un monde où l'art et la poésie sont d'origine païenne.[...]



[...] La musique contemporaine accompagne les patrouilles et dissuade les gens de retourner chez eux, à Fukushima.[...]

[...] Ce désastre n'est pas seulement une catastrophe naturelle mais surtout une catastrophe provoquée par l'activité humaine impliquant les domaines politiques, économiques, scientifiques du Japon et d'autres pays. Pour cette raison, il est impossible de rester indifférent car l'action, politique notamment, doit être menée par chacun.[...]



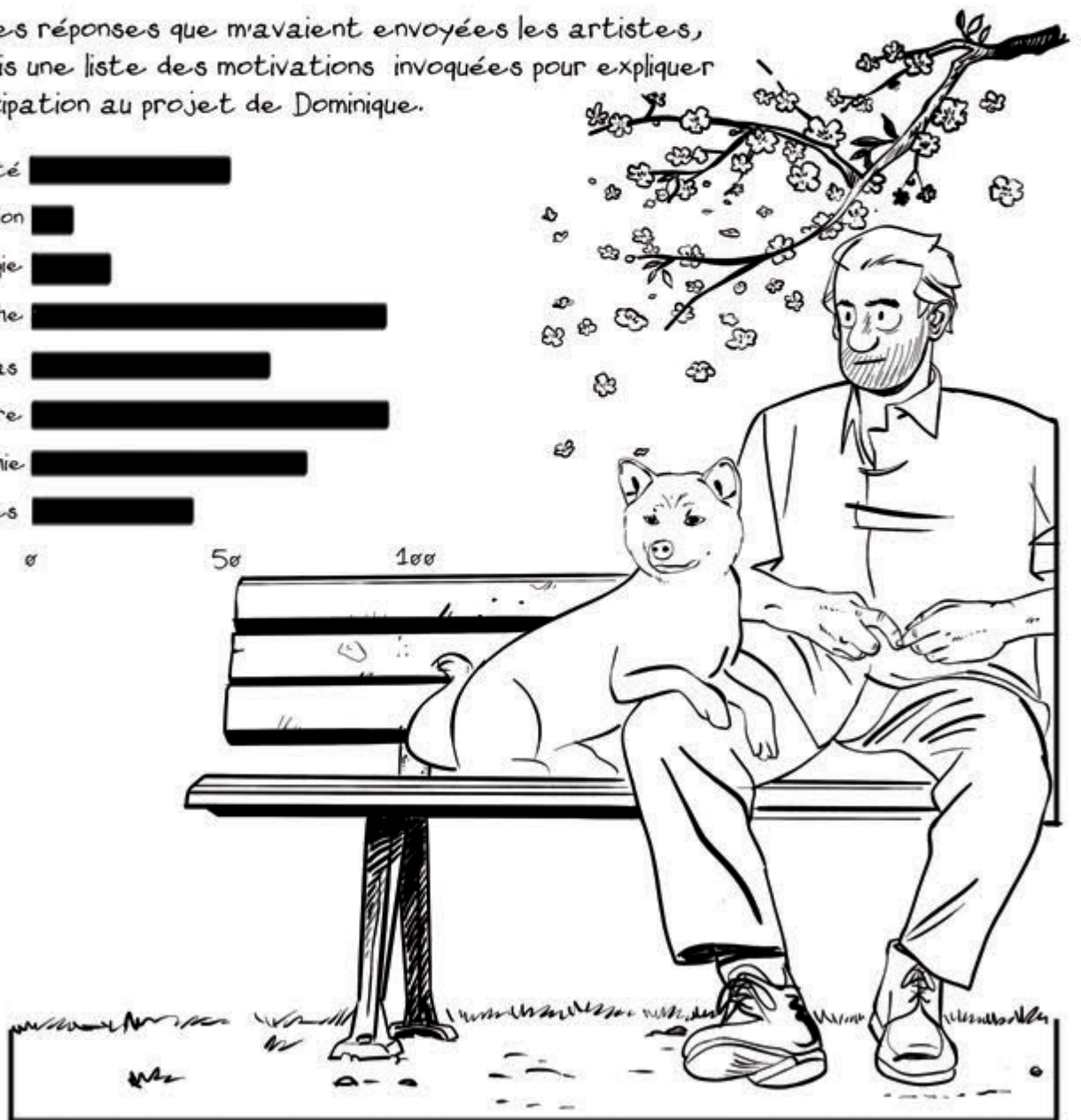
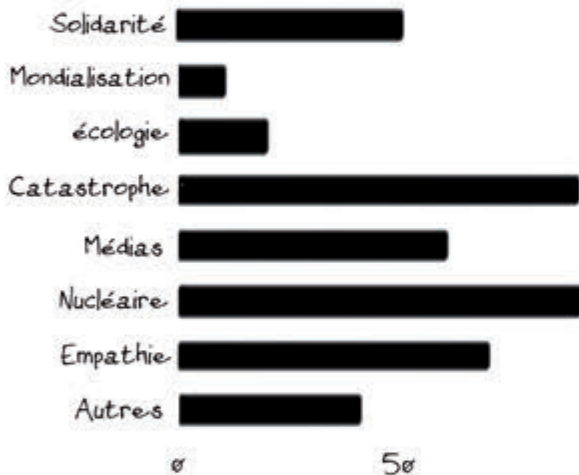
[...] Y aurait-il des évènements pour lesquels on ne peut pas s'engager ? Au-delà du discours officiel, nous sommes bel et bien face à la plus grave catastrophe écologique de l'histoire.[...]



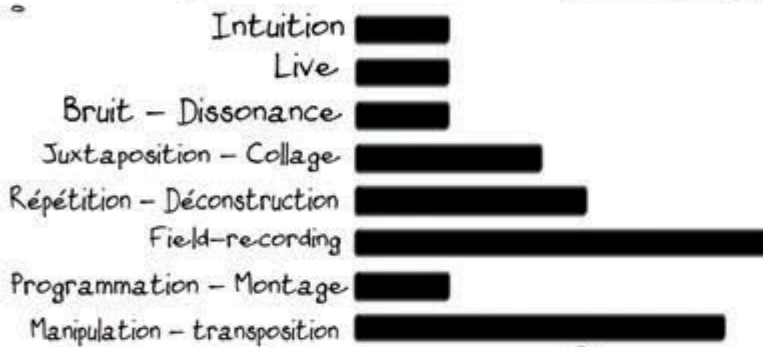




À partir des réponses que m'avaient envoyées les artistes, je réalisais une liste des motivations invoquées pour expliquer leur participation au projet de Dominique.



L'analyse des opérations choisies pour traduire, d'un point de vue sonore et musical, la position ou l'engagement des artistes, était aussi riche d'enseignements.

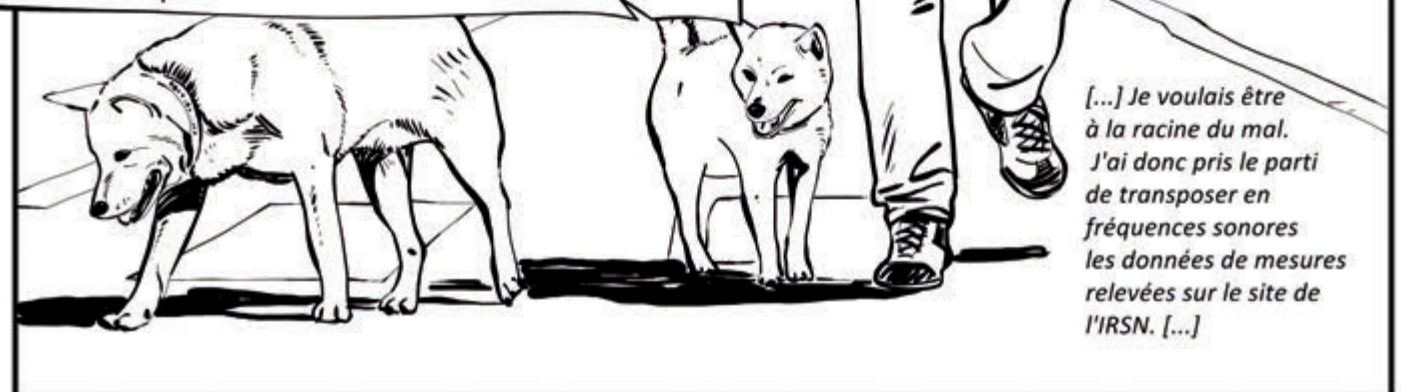


[...] Par exemple, mon envie d'aller écouter le monde, voir comment il sonne à mes oreilles, comment je vais m'y confronter, m'y faire absorber. Comment je pourrais en restituer une forme alliant ressenti, connaissance, expérience et justesse.[...]

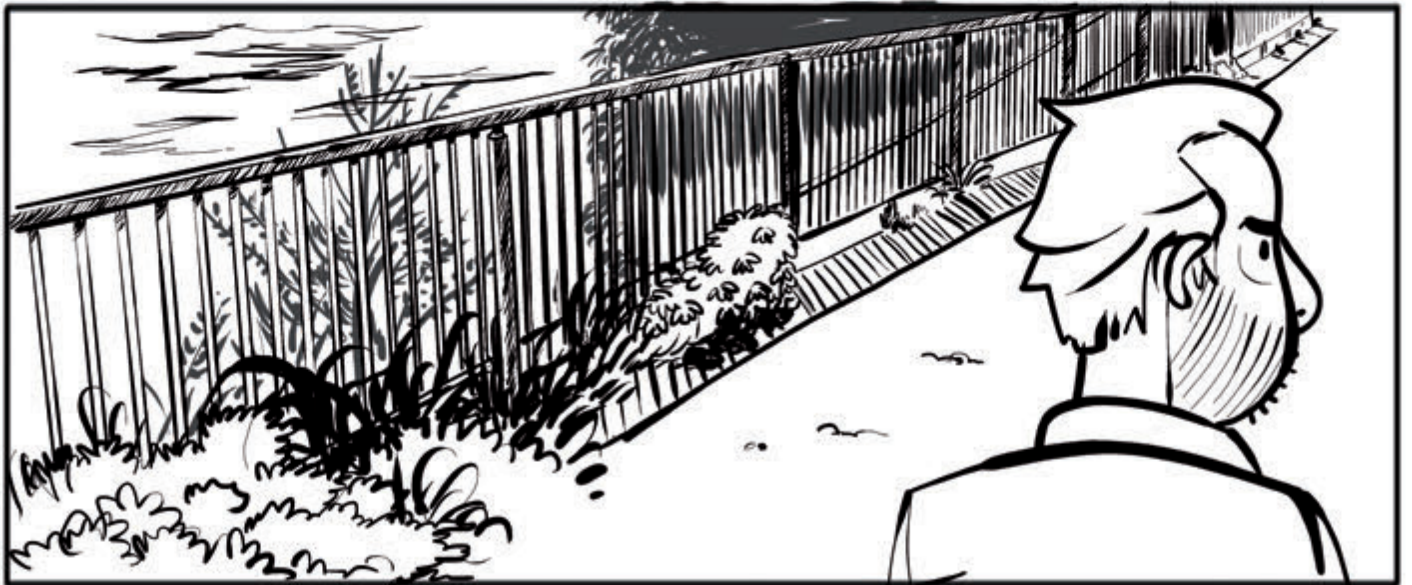
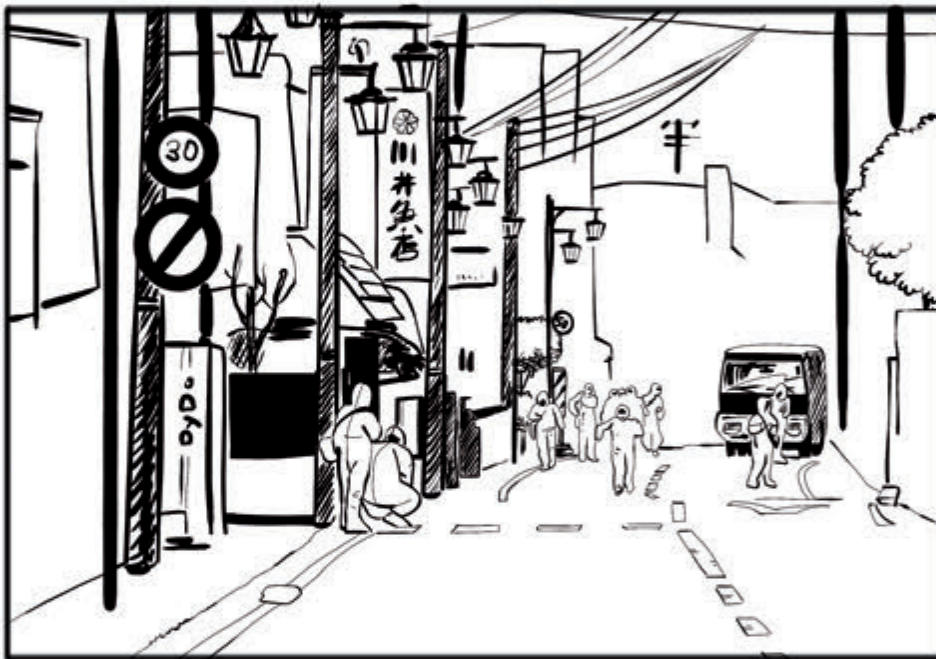
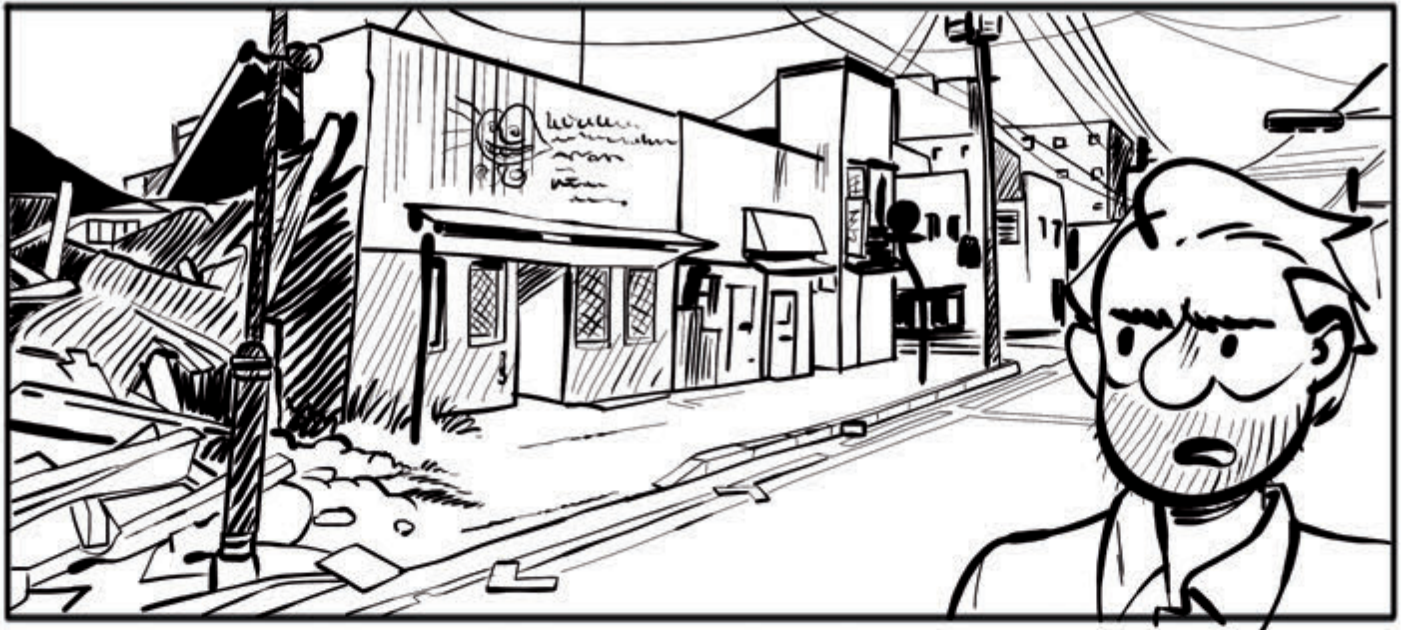
Étonnamment, le micro et la prise de son se trouvent investis d'un étrange pouvoir d'objectivité. Ainsi, plusieurs artistes insistaient sur leur participation légitime au projet parce qu'ils avaient réalisé des enregistrements *in situ*



D'autres prenaient des raccourcis radicaux...



[...] Je voulais être à la racine du mal. J'ai donc pris le parti de transposer en fréquences sonores les données de mesures relevées sur le site de l'IRSN. [...]



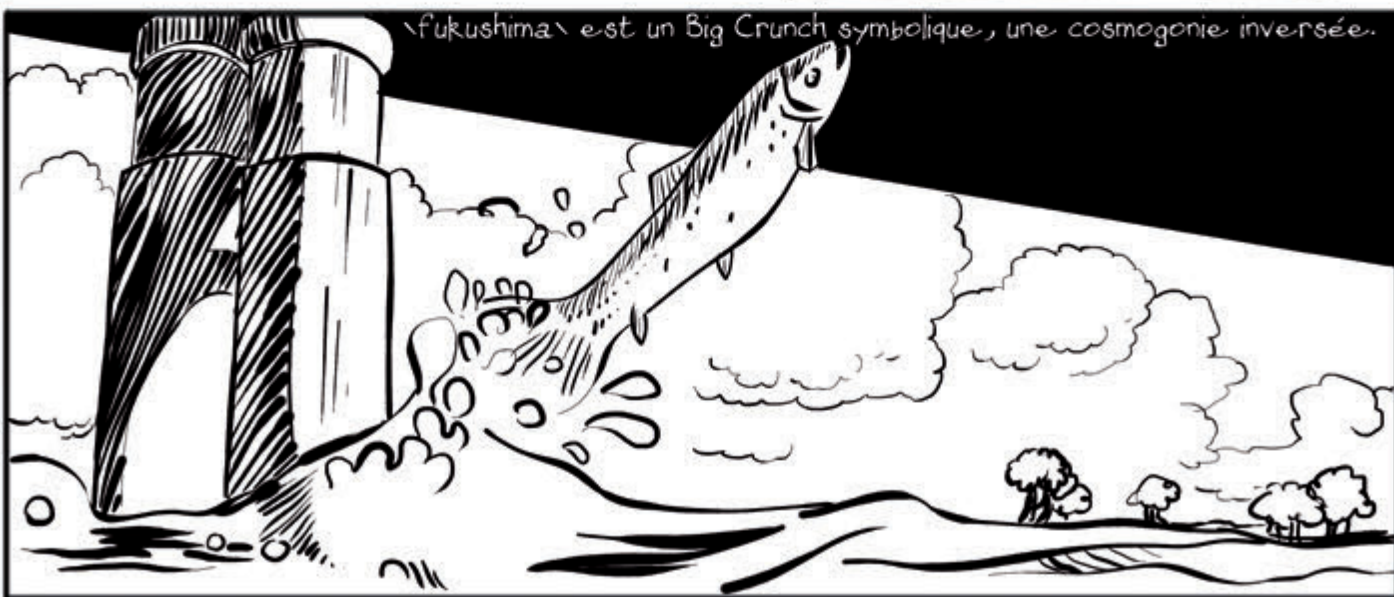
Nous sommes de notre occident. Nous n'avons rien vu de Fukushima.  
Sinon des images et des sons, des agencements médiatiques qui  
sont venues habiter la sonorité \fukushima\  
Pour nous occidentaux, Fukushima n'est plus ni un lieu, ni un événement.



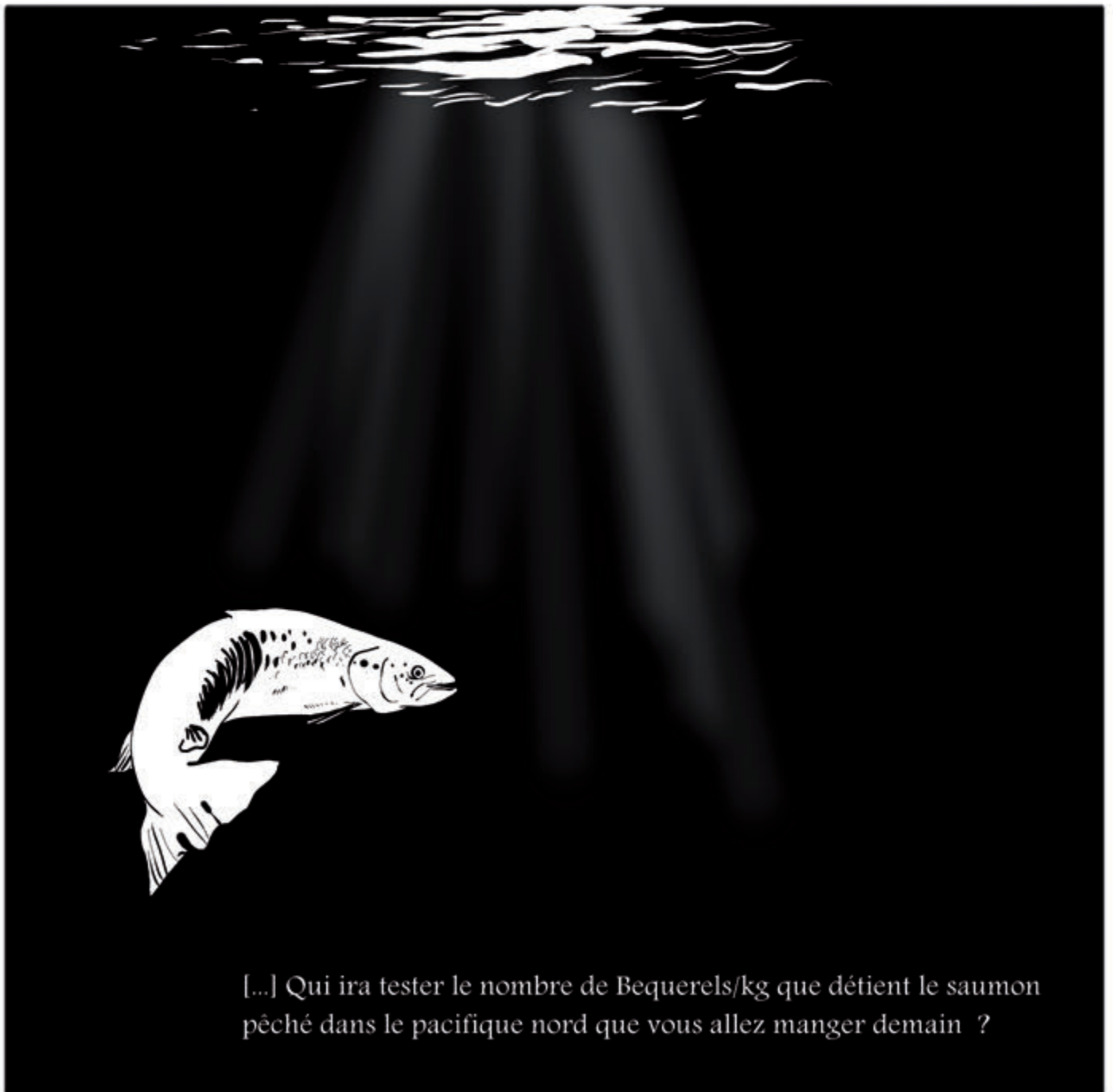
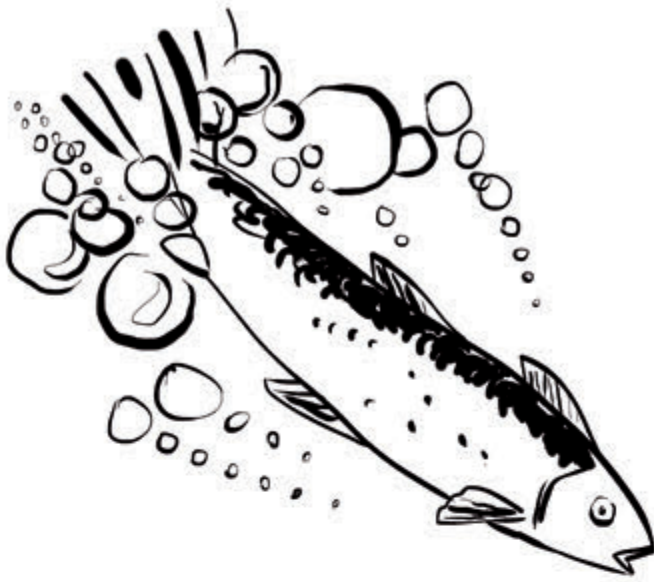
Elle est cette sonorité-réceptacle où  
se sont déposés les angoisses, les fantasmes,  
les prémonitions d'une société égarée sur  
les voies de la mondialisation énergétique  
et nucléaire. C'est une allégorie moderne,  
la figure d'un mythe moderne, le précipité  
d'un inconscient collectif.



Fusion et fission se sont agrégées  
à une catastrophe et à un cataclysme,  
faisant de \fukushima\ le signe d'une  
apocalypse hypermoderne.



\fukushima\ est un Big Crunch symbolique, une cosmogonie inversée.



[...] Qui ira tester le nombre de Bequerels/kg que détient le saumon pêché dans le pacifique nord que vous allez manger demain ?



Tout spectacle est mesuré  
à l'aune de la liberté qu'il donne. (1)

(1) M. Mondrian, *L'image peut-elle tuer?*, 2002.

## Bibliographie

R. Barthes, *Comment vivre ensemble : cours et séminaires au collège de France (1976-77)*, Éditions Seuil, 2002.

G. Deleuze, *Foucault*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1986.

M. Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

M. Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

F. Mathevet, *Manuel d'Arts Plastiques tome 1 et 2* disponible en ligne : « déplacer la ligne d'horizon » et « le cas particulier de la musique », 2006.

M. J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard Culture Éditions, 2002.

P. Virilio, *Ville panique*, Éditions Galilée, 2004.

Je remercie Dominique Balaÿ qui m'a permis de réaliser ce projet, ainsi que tous les artistes qui ont bien voulu répondre aux questionnaires.

Les citations sont tirées des réponses de (par ordre alphabétique) : Julien Blaine, Éric Cordier, Philippe Jubard, Daniel Martin-Borret, Alexis Rodolphe.

Le site du projet Meanwhile in Fukushima : <http://fukushima-open-sounds.net/>

Toutes les réponses aux questionnaires sont disponibles ici : clic.

## Once upon a time Fukushima.

Un reportage dessiné de Mathevet Frédéric pour L'Autre Musique.

## **L'Autre musique # 3**

### **\_ Engagement, résistance, usage social**

#### **ÉDITO**

« La fin du concept d'“art” en tant que tel marque le début du concept herméneutique d'“œuvre”. »(BELTING 1989) C'est par cette formule qu'Hans Belting énonçait dans son désormais célèbre ouvrage « *L'histoire de l'Art est-elle finie ?* » les prémices d'une nouvelle ontologie de l'« œuvre » d'art. D'une part, il confirmait la disparition d'une Histoire de l'Art unique et linéaire, et d'autre part, il désignait l'« œuvre » comme le révélateur d'historicités multiples et individuelles. L'œuvre pose l'art comme un système parmi d'autres de compréhension du monde. Elle n'est désormais plus cristallisée dans l'immutabilité supposée d'un support et porteuse d'une vérité plus haute, mais elle se déploie comme un objet fragmentaire et provisoire mettant en scène l'historicité des formes artistiques et l'actualité du moment de leur création. Elle ne délivre plus de messages, elle inaugure au contraire une rencontre par laquelle elle instaure un « spectateur » avec lequel elle questionne le monde qui les voit naître tous deux. De ce fait, cette nouvelle distribution de l'œuvre et du spectateur fait de la pratique contemporaine de l'art, une pratique qui est devenue indissociable d'une proposition politique, au sens grec de

*1 Engagement, résistance, usage social*



*politikos*, c'est-à-dire d'une inscription dans la vie de la cité.

Le rayonnement discursif charrié par la mise en visibilité du travail artistique affirme une certaine façon de penser la société, d'en accepter les données ou de les discuter. Mais, avant de rentrer dans les détails de ce discours politique sous-jacent aux pratiques artistiques contemporaines, il nous apparaît nécessaire d'insister sur la complexité des contextes d'énonciation, discursifs comme non discursifs, qui travaillent l'œuvre aujourd'hui. En effet, la rencontre entre l'œuvre et le spectateur ne se fait plus aujourd'hui sans médiation. Cette médiation est elle-même nécessaire à définir et à reconnaître l'art contemporain (HEINICH, 2014). De telle sorte que l'œuvre contemporaine est traversée par plusieurs discours, énoncés à la fois par l'artiste, le marché de l'art qui promeut son œuvre, l'institution qui finance en partie son travail parfois et le spectateur qui dresse sa propre compréhension de l'œuvre à partir de ces discours et de sa propre démarche intellectuelle.

Ainsi, lorsque Lucy Lippard écrivait en 1999 : « *I'd say that the « political » artist makes gallery/museum art with political subject matter and/or content, but may also be seen calling meetings, marching, signing petitions, or speaking eloquently and analytically on behalf of various causes. (...) political art makes people think politically through images, but it may or may not inform the audience about specific events or solutions or rouse people to take action. [...]* « *activist artist* », *on the other hand, face out of the art world, working primarily in a social and/or political context. They spend*

*2\_Engagement, résistance, usage social*

*more of their time thinking publicly, are more likely to work in groups, and less likely to show in galleries, though many have ended up there.<sup>1</sup> »*

Elle ne constatait pas seulement un *distinguo*, propice à une histoire contemporaine de l'art ou à une critique avertie contextuelle, mais aussi à l'apparition dans le « régime de singularité » (N. HEINICH, 1998) propre à l'art contemporain du discours politique lui-même, au sens cette fois de la *politeia* c'est-à-dire interpellant directement les fonctionnements et les structures de la société. Si cette distinction peut paraître opérante, elle se fait de l'intérieur même des systèmes d'énonciation de l'art contemporain. Et comme de nombreuses pratiques qui se veulent ouvertement politiques, elles oublient que le système d'énonciation de l'art contemporain est un système régi par ses propres codes de discours programmés de critique et de promotions commerciales.

Depuis ce sont les institutions, à grand renfort de subventions,

---

1 « Je dirais que l'artiste "politique" fait de l'art de galerie/de musée dont le sujet et/ou le contenu est politique, mais qu'on peut aussi le voir organiser des meetings, des manifestations, appeler à signer des pétitions ou parler de manière éloquente et analytique au nom de certaines causes. [...] L'art politique permet aux gens de penser politiquement par le biais des images, mais il n'informe pas sur des événements ou des solutions spécifiques et n'appelle pas non plus forcément à l'action directe. [...] Les artistes "militants", d'un autre côté, se tournent en dehors du monde de l'art, pour travailler essentiellement dans un contexte social et/ou politique. Ils consacrent davantage de temps à penser publiquement, sont plus susceptibles de travailler dans des collectifs et moins susceptibles de montrer leur travail dans des galeries, bien que nombre d'entre eux y aient finalement atterri. » Traduction Vanina Géré.

qui édictent une certaine approche artistique du territoire et des espaces sociaux. Interventions auprès des milieux sociaux défavorisés, ateliers artistiques en milieu scolaire avec des objectifs souvent ambigus, pris entre l'ouverture culturelle et la promotion des valeurs morales du moment, forcent le projet artistique et la pratique de l'artiste à s'énoncer à partir d'un terrain déjà constitué. Alors, happé entre un contexte d'énonciation fait de ses propres codes et de sa propre économie et une demande de plus en plus forte de prendre à bras le corps les problèmes d'un tissu social fragilisé, l'artiste a-t-il la place de formuler un réel engagement ? Peut-il résister à tout un dispositif économique oscillant entre les subventions et les spéculations financières du marché de l'art ? Y a-t-il une alternative aux usages imposés et formatés de ce que doit être une œuvre ? Telles sont les questions qui ont balisé ce troisième numéro de *L'Autre musique*.

Comme nous l'avons souhaité pour les précédents numéros, nous ne voulons pas non plus pour celui-ci imposer nos points de vue sur ces problèmes, mais bien dresser une cartographie qui permettra à nos lecteurs d'ausculter ces questions. Pas de frontières strictes, pas de facéties de plans et de progression linéaire vers l'ultime argument qui prétendra résoudre une fois pour toutes le problème. Car, comme toutes les questions, celles-ci devront être reposées continuellement pour faire apparaître des solutions temporaires, toujours à renouveler. Ainsi, comme nous l'avons proposé pour le précédent numéro, la revue propose des territoires à arpenter. Vous pourrez déconstruire

*4\_Engagement, résistance, usage social*

avec nous les données du problème « engagement, résistance et usage social » des pratiques polyartistiques et sonores contemporaines dans la section « démantibule », « déambuler » parmi des œuvres et des réflexions dont le discours politique est évident ou chercher des solutions « funambules » dans un milieu où l'art contemporain impose ses codes, ses contraintes et ses discours. Vous pourrez aussi assister aux différents entretiens (« conciliabule ») que nous avons voulu avoir avec des professionnels de l'art et à qui nous avons soumis le problème. Vous constaterez ainsi l'actualité des questions que nous soulevons dans ce numéro, et, si vous êtes prêt à faire une escapade, vous pourrez fabuler avec nos auteurs dans notre dernière section et ouvrir de nouveaux possibles. En Dernier Lieu, lecteurs appliqués, vous pourrez toujours vous ressourcer auprès des « Fibules ».

Enfin, une dernière précision s'impose pour tous ceux qui imagineraient la posture de notre démarche comme une posture facile, nous permettant surtout de faire notre propre promotion en nous autopubliant. C'est oublié que le projet de *L'Autre musique* est une praxis. Nous avons même tenté dans un précédent numéro le néologisme « écopraxis », celui-ci voulant insister sur l'action nécessaire à la construction et à l'appréhension de notre milieu. Fidèles à cette démarche expérimentale, les artistes-chercheurs de *L'Autre musique* n'ont pas hésité à expérimenter le terrain. Comme pour les précédents numéros, nous avons mis nos pratiques artistiques sonores à l'épreuve. C'est pourquoi vous pourrez nous rencontrer aussi au détour des articles de ce numéro, proposant des ateliers d'écologie sonore à une

classe d'école élémentaire sur les bords bruyants d'un arrondissement parisien ou réfléchissant et participant à la création d'un nouveau centre d'art contemporain dans un quartier dit « populaire » de la banlieue parisienne. Parce que le projet de *L'Autre musique* est avant tout un projet qui veut se retrousser les manches et faire l'épreuve pragmatique des problèmes qu'il soulève. Une alternative à toutes les recherches en art et avec l'art telles qu'elles ont été pensées et faites jusqu'ici. La construction d'un nouveau paradigme polyartistique et sonore qui suppose qu'un autre monde sensible est possible.

Nous espérons que vous constaterez la sueur de notre front.

Bonne lecture à tous.

Frédéric Mathevet, 2014

## BIBLIOGRAPHIE

BELTING, Hans (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*. Paris : Gallimard.

GUATTARI, Félix (1989). *Les trois écologies*. Paris : Galilée.

HEINICH, Nathalie (1998). *Le Triple Jeu de l'art contemporain : Sociologie des arts plastiques*. Paris : Éditions de Minuit.

HEINICH, Nathalie (2014). *Le Paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.

LIPPARD, Lucy (1999). « Too Political? Forget It », in WALLIS, Brian (dir.) *Art matters: how the culture wars changed America*. New York : New York University Press. p. 39-41.

*6\_Engagement, résistance, usage social*

## Politique de partition (partitions étendues I)

« Ces objets qui ont toujours, en principe, une fonction, une utilité, un usage, nous croyons les vivre comme des instruments purs, alors qu'en réalité ils véhiculent d'autres choses, ils sont aussi autre chose : ils véhiculent du sens [...]. Il y a toujours un sens qui déborde l'usage de l'objet. »  
(Barthes, 1991)



Calendrier de la poste, 1990.<sup>1</sup>

1 Les images choisies pour cet article ne doivent pas être considérées comme des illustrations. Elles interviennent dans le corps du texte à des moments-clés et, par leur résonance avec le propos, ouvrent des perspectives et des questionnements.

1\_Politique de partition (partitions étendues I)

## **Partition dans tous les secteurs de l'activité humaine**

En 1965, Lawrence Halprin, architecte et paysagiste, publie un article intitulé « Motation ». Derrière ce mot-valise Halprin cherche une solution à une problématique personnelle :

« [...] trouver un moyen de noter, de faire une notation, qui permettrait de rendre compte des mouvements, de la dynamique kinésique et des rythmes d'un environnement. » (Sermon, 2016, p. 123)

En effet, depuis le début des années soixante, Lawrence Halprin réalise des « partitions » qui permettent, selon lui, de rendre compte de la temporalité et de l'expérience vécue des espaces d'architecture et des paysages qu'il imagine ou analyse. Ces espaces sont aussi des lieux et des moments de relations, d'activités et d'interactions entre des acteurs qui s'inscrivent dans une certaine temporalité. L'environnement est non seulement pensé en termes de vides, de pleins, de volumes mobiles ou fixes, d'éléments naturels ou d'objets construits, mais aussi en termes d'intensité, de circulation de tempo et de co-relation entre cet espace et ses acteurs. Empruntée à la musique, la notion de « partition » lui parut alors la plus appropriée, comme modèle, pour décrire et penser ce déploiement des processus temporels proposés (ou imposés) par la construction d'un environnement.

*2\_Politique de partition (partitions étendues I)*

Dans un autre article de 1969, Halprin poursuit cette comparaison, développée dans un cycle qu'il nomme RSVP. Le modèle de la partition musicale peut permettre de rendre compte plastiquement d'un ensemble de processus – et de temporalités potentiels ou expérientiels dans un espace conçu ou réalisé. Mais une remarque, ajoutée à la justification d'Halprin dans le déplacement qu'il opère de la partition dans le champ architectural, ouvre le concept de partition à « exister » dans un ensemble plus grand qui engloberait tous les secteurs de l'activité humaine.

*« Une partition représente, de façon symbolique, un processus qui se déroule dans le temps. Le type le plus connu est la partition musicale, mais je prends ce terme dans son acception plus vaste, englobant tous les secteurs de l'activité humaine. Même une liste de courses ou un calendrier, par exemple, sont des partitions. »* (Halprin, 1969, p. 9)

### **Partition et/ou Score**

Avant d'interroger la pertinence de la notion de « partition » pour décrire quelque chose qui, symboliquement, engagerait un processus et une temporalité, et ce dans tous les secteurs de l'activité humaine, il me semble important de faire une distinction entre le terme français de partition et le terme anglais de score, utilisé dans le texte original.

Lawrence Halprin pose comme hypothèse que les partitions

*3\_Politique de partition (partitions étendues I)*



existent à différents niveaux de notre expérience quotidienne et que les interprétations – plus ou moins libres qu’elles sous-tendent – construisent et déploient des actions individuelles ou collectives. Or Lawrence Halprin utilise le terme « score » et non celui de « partition » comme je le fais depuis le début de cet article, et comme il est traduit dans les versions francophones de son texte.

*« Scores are symbolizations of processes which extend over time. The most familiar kind of ‘score’ is a musical one, but I have extended this meaning to include ‘scores’ in all fields of human endeavor. Even a grocery list or a calendar, for example, are scores<sup>2</sup>. » (1970)*

« Score » et « partition » n’ont pas la même racine, bien qu’ils désignent un même objet. Il nous paraît important à ce stade de notre questionnement d’insister sur les différences sémantiques entre chacun de ces mots. C’est un détour nécessaire, d’une part pour affiner la pensée d’Halprin, et d’autre part pour cerner davantage l’objet « partition », afin d’étudier la question qui se pose et qui est désormais la nôtre : y a-t-il des « partitions » à tous les niveaux de l’activité humaine ?

Comme le rappelle Julie Sermon (Sermon, 2016), le mot « score » vient de l’ancien Norrois *skor* qui signifie « l’entaille », alors

2        Version originale du texte traduit plus haut.

4 *Politique de partition (partitions étendues I)*

que l'expression latine *pariture cancellata* (« divisé en compartiment ») est à l'origine du terme « partition ».

L'entaille, la marque à l'origine du mot « score », nous rappelle l'image qu'utilise Roland Barthes dans ses derniers cours au Collège de France sur la préparation du roman (Barthes, 2003) pour expliquer l'action de la prise de note (le carnet de croquis du roman à venir) :

« “Noter” : [...] *La notatio apparaît d'emblée à l'intersection problématique d'un fleuve de langage, langage ininterrompu : la vie – qui est texte à la fois enchaîné, filé, successif, et texte superposé, histologie de textes en coupe, palimpseste –, et d'un geste sacré : marquer (isoler, sacrifice, bouc émissaire, etc.)* » (Barthes, 2003, p. 46.)

La prise de note est ce moment où le papier et le crayon vont s'insérer dans le flux ininterrompu de la vie. La marque du crayon sur le papier en est métaphoriquement l'incise : l'isolement et le prélèvement d'un bout de réalité, extirpé de son flux. Prendre note, c'est à la fois instaurer du discontinu dans du continu, et isoler, interrompre, par prélèvement le flux continu de l'événement. La « marque » de la notation donne tout son sens à l'« entaille » du mot anglais « *score* » : c'est un geste comme intersection dans un flux. Par là même, instaurant du discontinu dans du continu, l'entaille marque, voire étiquette, autant qu'elle dispose un rythme (ou ses prémisses).

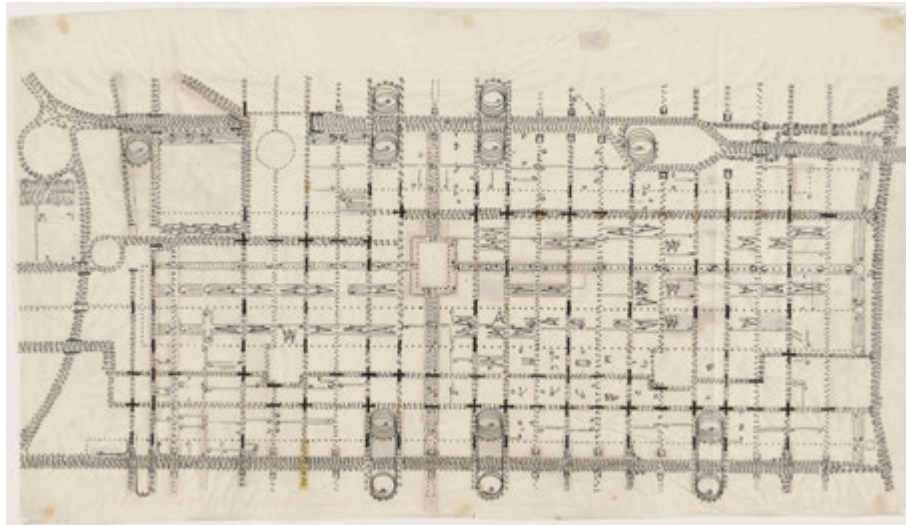
*5\_Politique de partition (partitions étendues I)*

Le mot « partition », non pas au contraire, mais dans un mouvement similaire, met l'accent sur la séparation, le cloisonnement, la frontière. « Compartimenter » engage des divisions en parties, et par conséquent la mise en place de frontières et de cloisons. Mais la pratique de l'écriture musicale nous rappelle la nécessité de penser ces frontières ou ces cloisons poreuses comme une nécessité à la coexistence de chacune de ces parties. Le « compartimentage » n'a pas pour but d'instaurer une stabilité par constitution de couches, mais bien de donner à chacune des parties une autonomie engageant une stabilité dynamique (processuel et temporel) à l'image de la tensesgrité (équilibre par tension investi par l'architecte Buckminster Fuller).

La partition serait donc un objet qui engagerait un processus par :

1. séquentialisation ;
2. rythmicisation (proposant un tempo) ;
3. compartimentation (ordonnant des frontières plus ou moins poreuses par étiquetage).

L'ensemble serait *a priori* déployé dans une stabilité dynamique ou toutes ces modalités en tension permettraient de maintenir leur équilibre afin de permettre le bon déroulement du script ou du scénario de cette partition.



Louis I. Kahn, *Traffic Study project*, Philadelphia, PA (Plan of proposed traffic-movement pattern), 1952.

Ainsi la partition serait un objet qui isole un processus et compartimente actions et acteurs, introduisant une rythmicité et un processus de stabilité par la mise en tension des différentes parties qu'elle constitue. Nul doute que Lawrence Halprin pouvait à partir de là envisager la partition musicale comme un modèle facilement transposable à l'écriture d'environnements architecturaux et/ou paysagés : une suite, autant qu'une superposition, de nuances de mouvements et de déplacements, de rythmes dans la construction de l'espace. Je ne développerai pas davantage une idée déjà bien ancrée dans l'urbanisme et le paysagisme contemporain. L'aménagement du territoire est une partition du territoire qui ne se fait pas seulement de

*7\_Politique de partition (partitions étendues I)*

murs et de chemins, mais aussi de points de vue, de moments possibles de stationnement et d'appropriation que l'utilisateur ou l'habitant interprète dans certaines limites de possibles.

Alors si ce déplacement de la partition paraît aussi simple du côté de l'urbanisme, du paysagisme et de l'architecture, le déplacement est-il toujours possible vers d'autres secteurs de l'activité humaine ? La liste de courses est-elle effectivement une partition ? Le calendrier fait-il partition ? Comment et à quel moment ? Il va de soi que faire l'hypothèse de l'usage de partitions dans notre vie quotidienne, à l'image du calendrier ou de la liste des courses, c'est faire l'hypothèse qu'il existe des « objets » qui :

1. déroulent symboliquement des processus dans le temps ;
2. déroulent des processus dans le temps qui compartimentent et étiquètent ;
3. introduisent du discontinu dans du continu et construisent par là même des frontières plus ou moins visibles et plus ou moins poreuses.

## La liste de courses et le calendrier : objets-frontière



### LISTE DE COURSE ÉQUILIBRÉE

- FRUITS**
  - Bananes
  - Pommes
  - Citrons
  - Baies (fraîches ou congelées)
- LÉGUMES**
  - Oignon
  - Ail
  - Courgette
  - Poireaux
  - Concombre
  - Tomates
  - Carottes
  - Champignons
  - Brocoli
  - Légumes à feuilles vertes
  - Avocats
- PROTÉINES**
  - Œufs
  - Tofu
  - Blanc de poulet
  - Viande hachée
  - Poisson régional
- PRODUITS LAITIERS**
  - Lait (végétal)
  - Fromage blanc (cottage)
  - Fromage frais
  - Yaourt nature ou yaourt au lait de coco
- GLUCIDES**
  - Flocons d'avoine sans gluten\*
  - Pommes de terre (patates douces)\*
  - Pâtes au blé complet
  - Riz\*
  - Quinoa\*
  - Farine au blé complet
  - Pain complet
  - Lentilles\*
- GRAISSES DE QUALITÉ**
  - Noix non salées
  - Beurre de cacahuètes
  - Purée d'amandes
  - Graines de lin
  - Graines de chia
  - Huile de lin
  - Huile d'olive
  - Huile de coco
- EN BOÎTE**
  - Haricots rouges
  - Pois chiches
  - Maïs
  - Tomates
  - Thon
- ALIMENTS FERMENTÉS**
  - Choucroute
  - Kombucha
  - Betteraves rouges
- HERBES ET ÉPICES**
  - Basilic
  - Coriandre
  - Persil
  - Romarin
  - Thym
  - Origan
  - Paprika
  - Poudre de piment
  - Cannelle
- BOISSONS**
  - Thé vert
  - Tisane
- À TOUJOURS AVOIR EN RÉSERVES**
  - Chocolat noir
  - Miell ou sirop d'érable
  - Dattes séchées
  - Vinaigre balsamique

\*sans gluten



*liste de courses équilibrée, publiée par Runtastic, site de communauté de santé et de fitness en ligne.*

9\_Politique de partition (partitions étendues I)

Le calendrier ne peut pas être considéré comme un objet anodin. Mentalisé, conceptualisé et fabriqué au cours des siècles, il porte un ensemble de savoirs longuement accumulés par l'histoire, discutés et transformés. Se servir de cet objet, c'est engager avec lui une sorte de transaction, qui s'accorde avec sa construction sociale et historique, et donc engage une certaine manière d'agir et de penser. Effectivement, le calendrier remplit toutes les conditions d'un objet-partition : il marque les jours, les heures, en instaurant une rythmicité particulière liée à la compartimentation de moments.

La liste de courses, dans cette perspective, peut tout autant être envisagée comme une partition, dont l'action qui consiste à « faire les courses » serait le moment de son interprétation. La liste, en dehors du fait qu'elle énumère les produits qui manquent dans le réfrigérateur ou les placards et qu'il faut racheter, va organiser dans le temps et l'espace les déplacements à l'intérieur du centre commercial choisi pour remplir cette mission. Souvent, si la liste est faite dans l'ordre où l'on constate l'absence des produits à remplacer, la séquence qu'elle représente est généralement redistribuée en fonction de l'espace organisé par le commerce choisi. Soit l'interprète (ou l'exécutant) de ladite liste connaît très bien le magasin dans lequel il fait ses emplettes et il organise ses déplacements en fonction de l'agencement et la séquentialité des rayons pour s'éviter de nombreux allers-retours, soit l'exécutant ou l'interprète découvre le lieu et remplit les conditions de sa partition, à savoir rapporter l'ensemble des éléments notés, en fonction de la rencontre fortuite entre les produits sollicités et son

parcours dans un espace qu'il découvre.

Mais, dans ce dernier cas, l'interprète de la liste de courses n'est pas complètement perdu et une suite de signes est là pour l'aider à se repérer. Signalétiques au-dessus des rayons permettant aux consommateurs de cartographier rapidement l'organisation du commerce, les têtes de gondoles et *facing* transmettant rapidement le type de séquence de produits qu'il sera susceptible de trouver dans tel ou tel rayon sont autant d'opérations marketing organisant une autre partition : celle du centre commercial.

Dans la description de notre premier cas, la liste de courses comme objet-partition, semble porter toutes les caractéristiques de ce que Susan L. Star et James R. Griesemer appellent « l'objet-frontière ».

En 1989, ils inventaient la notion de *boundary object* dans un article intitulé : « Institutional Ecology, 'Translations', and Boundary Objects: Amateurs and Professionals » (Star et Griesemer, 1989). Remettant sur le chantier la théorie de l'acteur-réseau (ANT) développée par Bruno Latour (...), à partir d'une étude des mécanismes de coordination du travail scientifique, les auteurs proposent une première conceptualisation de ces « objets-frontières » et questionnent le rôle des artefacts dans la coordination du travail scientifique. En analysant l'usage des répertoires, classifications, représentations matérialisées (cartes, dessins), méthodes standardisées, ils proposaient une analyse du fonctionnement de ces objets dans la

*11\_Politique de partition (partitions étendues I)*



collecte, la gestion et la coordination de connaissances .

Bien que très ancrée dans une démarche précise et particulière, celle de l'objet dans une sociologie et une anthropologie des sciences, cette notion d'objet-frontière nous semble pouvoir nous aider à penser notre objet-partition. L'« objet-partition » comme objet « chargé », qui en amont comme en aval de son existence, engage des énergies amenées à se déployer dans le temps et l'espace, est très proche de toutes ces philosophies et pensées de l'objet comme adhérent « (...) par tous leurs points au corps social. [...] de bons objets parce qu'ils s'attachent au social et qu'ils le fabriquent en partie » (Latour, 1995). La notion d'objet-frontière s'appuie d'une part sur une matérialisation concrète et d'autre part sur un ensemble d'arrangements collectifs procéduraux. « [...] les objets-frontière sont à la fois temporels, encadrés dans l'action, sujet à réflexion et à l'adaptation locale, mais aussi distribués dans chacune de ces trois dimensions. En ce sens, ils sont n-dimensionnels. » (Leigh Star, 2010, p. 20)

Ces objets-frontière ont des caractéristiques diverses. Abstraits ou concrets, matériels ou conceptuels, ils possèdent des spécificités reconnaissables par les groupes qui en font usage. Le groupe en a la même interprétation, ou se reconnaît comme groupe, par l'interprétation commune qu'il va faire de cet objet. La partition n'est pas seulement la liste de courses ou le calendrier, c'est un objet complexe qui déploie des processus et des constructions conceptuelles collectives, dont l'interprétation est plus ou moins « ouverte ».

*12\_Politique de partition (partitions étendues I)*

Dans le second cas de notre interprétation de la liste de courses, il apparaît légitime de considérer le « supermarché » ou le commerce de proximité comme des objets-partitions aussi pertinents que la liste de courses ou le calendrier. En effet, espace et temps sont séquencés par le compartimentage « thématique » des différents produits disponibles. L'organisation spatiale des rayons et des rayonnages engage un certain tempo, dont la « course » va dépendre. Par ailleurs, l'ensemble des stratégies marketing évoquées décident, par exemple, des produits à mettre en avant, à l'entrée des rayons, ou des niveaux de hauteurs où trouver tel ou tel produit. Il va de soi que le produit en hauteur, qui n'est pas au niveau des yeux, ne sera pas immédiatement remarqué par le consommateur. Sans rentrer dans les détails des stratégies engagées par les marques, nous constatons rapidement que l'objet-partition n'est pas seulement un objet qui engage un processus, mais que l'organisation même de l'objet-partition est orientée.

De ce fait, la liste de courses est une double partition : la partition « liste de courses » va cohabiter avec la partition « espace commercial ». L'enjeu de l'exécution de la première va consister à négocier une certaine liberté d'interprétation avec la partition stratégique de l'espace commercial.

### **Objets-mondains, objets-chevelus**

Mais rapprochons-nous de ce produit en tête de gondole. De ce paquet de café, par exemple, dont le packaging imite l'apparence de la

toile de jute rustique des récoltes dans les caféiers (du moins comme on l'imagine), idée relayée par un titre aux consonances exotiques et souligné par une police d'écriture évoquant des formes empruntées à une certaine image que l'on se fait du pays d'où provient ledit café. Un petit logo « commerce équitable » ou « agriculture biologique » vient parfaire ce paquet qui, par contraste par rapport aux autres, rejoue une nouvelle fois l'authenticité, la pureté (mais une autre pureté), indiquée en toutes lettres, dans un volume mou qui évoque le sac de jute et qui contraste avec les volumes parfaitement parallélépipédiques des autres paquets. Ce que Roland Barthes repérait comme des signes « d'italianité », en remarquant les redondances de vert et de rouge sur un paquet de pâte, sont ici réinvestis dans un message ne manquera pas d'aguicher notre interprète à la « liste de courses ».

Il semblerait que cet objet réponde à son tour à tous les critères de la partition. Ce packaging (mais pas le café qui est dedans) se démarque autant qu'il se sépare des autres paquets de café par toute une série de connotations enchâssées. Les stratégies graphiques et matérielles du contenant font du contenu bien plus que ce qu'il est : authenticité du produit, « pureté » qui présuppose l'existence d'un circuit court entre le produit et le consommateur autant qu'il partage le monde entre les « blancs explorateurs consommateurs » et les agriculteurs de café de « l'autre monde ». Puis il s'affuble d'une idéologie positive par les mentions d' « agriculture biologique » et/ou du « commerce équitable ». Deux scénarios très différents et imaginés (si peu) pour la démonstration, qui seront choisis ou non par notre

exécutant. Un script qui sera interprété à chacune des cafetières remplies avec ce produit magique et dont on consommera le nectar.

De ce fait, faudrait-il ajouter dans l'approche de notre objet-partition une autre donnée essentielle quant au processus que celui-ci engage dans le temps et l'espace ? Il s'agit sans nul doute pour cet objet de déployer différentes modalités d'existence. Comme objet-partition, il déploie un processus ou un script, qui se conjugue avec des manières non verbales de construire les bases de nos mentalisations du monde, de nous circonscrire dans notre champ de compréhension.

Penser la partition à l'aune de la matérialité des objets nous conduit dans les pas de Pierre Lemonnier et de son anthropologie des objets ordinaires. L'approche succincte (qui pourrait se déployer) de ce paquet de café contribue à en faire un objet mondain. D'une part, la matérialité de son packaging en fait un mélange (*blending*) de différents modes d'existence.

Bruno Latour (Latour, 2012)<sup>3</sup> a emprunté le concept des « modes d'existence » à Gilbert Simondon et à Etienne Sourriau pour poursuivre sa réflexion sur une anthropologie symétrique :

« Quand on parle dans le langage courant du “mode

<sup>3</sup> Ce livre de Bruno Latour est complété par une enquête collective en ligne : <http://modesofexistence.org/#faq/guide> . Les citations qui suivent sont issues de ce site. Consulté le 12 novembre 2018.

d'existence" d'un groupe ou d'un individu quelconque, on renvoie à ses mœurs, sa façon d'être, son éthologie en quelque sorte et son écologie, son habitat, ses aîtres et ses aises. [...] on conserve au terme toutes ses connotations, mais on donne aux deux termes de "mode" et "d'existence" un sens plus fort qui ne dirige pas l'attention vers des groupes ou des individus humains, mais vers les êtres à propos desquels les humains s'interrogent. Ainsi, le concept de "mode d'existence" permet de donner une autre réponse à la question classique "Qu'est-ce que ?" » (Latour, 2012)

Notre paquet de café n'est pas seulement un pur produit consumériste, il a un mode d'existence politique quand il est choisi pour la réflexion écologique sous-entendue par l'« agriculture biologique » défendue ou par l'égalité (ou la proportionnalité) des échanges que le logo « commerce équitable » suppose. Mais son mode d'existence peut être aussi fictionnel, si tant est que le scénario « blanc explorateur et colonisateur » puisse continuer à développer l'imaginaire de notre interprète de la liste de courses.

D'autre part, et c'est ici sans doute que le déplacement du « script » vers « partition » est le plus pertinent, la partition engage des formes d'organisation et de hiérarchisation. L'objet-partition est mondain, dans la mesure où il dit quelque chose de notre manière de penser le monde, mais il l'organise tout autant qu'il le décrit.

Chaque élément de notre exemple est aux prises avec une

chaîne opératoire, où se mêlent autant l'écriture de la liste que le *facing* des rayonnages du supermarché, que la réalisation graphique et économique du packaging, et qui serait l'objet-partition tant convoité. Pour Lemmonier, l'objet « rend tangible ou actualise de manière performative des aspects importants de l'organisation sociale, de la culture, des systèmes de pensées ou d'actions. » (Lemmonier, 2014, p. 14) Parce qu'il est le résultat d'un chaînage opératoire ancré dans une histoire, une mythologie et une logique propres à sa matérialité, l'objet s'inscrit sur l'horizon [cosmos, *socius*, intime] de la culture qui l'utilise et le fabrique. Ce chaînage ancré dans les pratiques culturelles replace les individus par rapport à ce qu'ils se représentent de l'univers (cosmos), par rapport à leur manière de penser les relations entre les individus (*socius*), par rapport à ce qu'il en est de leur constitution comme sujet (intime). Ce chaînage opératoire, comme partition, déploie chacun de ces jalons par couches de modalité d'existence successives et superposées. Mais comme nous l'avons dit, cette partition se jouant décrit autant qu'elle continue à distribuer ces jalons culturels. Notre monde occidental ne peut se targuer d'être dans un ailleurs détaché d'un rapport aux objets purement neutre<sup>4</sup>.

4 Ce que les chercheurs en sciences sociales appellent depuis plusieurs décennies le « tournant ontologique » consiste en un décentrage de l'anthropos dans les études anthropologiques et sociologiques. Les objets, spécifiques aux hommes, stabilisent leurs relations. C'est du moins l'idée de Michel Serre, que Philippe Descola et Bruno Latour reprendront à leur compte pour proposer une approche symétrique entre humain et non-humain. Penser « l'artefact » permet de « repeupler les sciences sociales » dont l'écueil était d'être une « sociologie sans objet » (Latour, 2007 [1994]).

L'objet-partition permettrait de maintenir l'horizon [cosmos-*socius*-intime] par l'actualisation processuelle d'un [percept-affect-concept] contenu par ledit objet. L'ensemble, en maîtrisant et réduisant les possibilités de liberté d'interprétation, permet de formaliser les piliers d'une société donnée. À la suite de Bruno Latour, nous pouvons dire que les objets contribuent à la matérialité du social. Les objets sont des stabilisateurs du lien social ou des solidificateurs des interactions sociales. Tous les objets sont chevelus, ils adhèrent « par tous leurs points au corps social. [...] ils s'attachent au social et [...] ils le fabriquent en partie » (Latour, 1995).

Il y aurait donc partition à chaque fois qu'un ensemble objet et mode d'existence engage un processus de marquage et de compartimentation sur l'horizon [cosmos, *socius*, intime] permettant autant de l'entretenir que de s'y positionner faisant de cet horizon la sphère de reconnaissance de groupe d'individus. Se démarquant autant qu'étiquetant, un individu s'associe à une partition (un script) qui va lui permettre de construire son « milieu » douillet et protecteur<sup>5</sup>.

5 Sans doute très proche de la « sphère auto-immune » décrite par Sloterdijk.



Centre humanitaire pour les migrants, 72, boulevard Ney, 75018 Paris  
image de <http://www.pavillon-arsenal.com/fr/paris-dactualites/10523-centre-humanitaire-daccueil-pour-migrants.html>

### **Partition et idéologie**

Les objets, parce qu'ils sont le résultat et parce qu'ils engagent une chaîne opératoire dont l'objet-partition peut être la métaphore, nous permettent de comprendre notre façon de vivre ensemble et notre façon de partager ce vivre ensemble. Ces objets-partitions forcent à prendre les productions matérielles comme des productions sociales à part entière. Mais, si j'ai dans d'autres textes que celui-ci montré ma profonde affinité avec la théorie du biopouvoir de Michel Foucault et avec les machines abstraites de Félix Guattari (ou les diagrammes deleuzien), cette réflexion sur l'objet-partition semble opérer un retournement, ou du moins ouvrir une nouvelle manière de penser un

*19\_Politique de partition (partitions étendues I)*



questionnement qui me paraît essentiel pour la recherche en art et avec l'art : quel est le mode d'existence de l'idéologie ?

En effet, notre « interprète » est libre. À l'image de la théorie des acteurs-réseau qui a soutenu jusqu'ici notre recherche d'un « objet-partition », les acteurs ne sont pas « socialement déterminés ». L'interprète est partie prenante de la partition qu'il s'engage à interpréter. Mais c'est toute la force de cette métaphore filée, la partition propose un certain degré de liberté d'interprétation jusqu'au vacillement possible de l'horizon [cosmos-socius-intime] qu'il autoconstitue. Il est certain qu'une interprétation convenue, comme autorégulation de la sphère auto-immune (les sphères de Peter Sloterdijk) dans laquelle s'inscrit la partition, entretient la *doxa*, c'est-à-dire les conceptions du monde et de la société qui semblent aller de soi dans notre construction sociale, elle-même construite sur des séparations plus ou moins perméables et dont les partitions, qui les maintiennent dans un rapport de co-isolation et de co-fragilité, permet d'immuniser les membres sociaux d'une même partition.



Francis Alÿs, *The Green Line*, Vidéo, 2004 – 2005<sup>6</sup>

6 Une action de Francis Alÿs menée les 4 et 5 juin 2004 à Jérusalem. Il marche du Sud au Nord de la ville en suivant la frontière qui avait été de facto reconnue après l'armistice de 1949 entre Israël et les États Arabes, la ligne verte : frontière aujourd'hui gommée, abolie par la colonisation, absente des cartes officielles israéliennes. Il marche pendant deux jours, sur 24 kilomètres, utilisant 58 litres de peinture qu'il laisse négligemment couler d'un pot tenu au bout de son bras, inscrivant la carte même sur la terre.

21\_ *Politique de partition (partitions étendues I)*

Dans ses recherches récentes, Bruno Latour semble corroborer cette approche de la partition en proposant la notion de « script ». Il n'y a pas de super-organisme qui dirige le tout, qui détermine les choix et les actions, mais des « scripts » que l'on prend ou qui nous prennent, que l'on active consciemment et constituant minutieusement son territoire.

*The point for me here is that, contrary to the idea of a superorganism, we are never simultaneously under and above an organizational script. We are never simultaneously but always sequentially fabricators and fabricated, and we shift roles at specific deadlines that are themselves scripted.* <sup>7</sup> (Latour, 2012 [2008], p. 7)

Pour Bruno Latour nous sommes tout autant fabriqués que fabricants. Le script nous délègue des instructions d'organisation. On peut songer ici au catalogue de jouets dont la fonction de partition-objet ne fait nul doute. Il continue de distribuer les genres selon des modèles traditionnels. Il partage, séquentialise et engage des processus. Il n'a pas pour seule modalité d'existence un mode d'existence économique, comme pourraient nous le faire croire ses ressemblances avec de la publicité. Il est un objet mythologique qui contribue à entretenir des relations père-fils/mère-fille, mais aussi

<sup>7</sup> « Le point important pour moi ici est que, contrairement à l'idée de superorganisme, nous ne sommes jamais simultanément sous et au-dessus d'un script d'organisation. Nous ne sommes jamais simultanément, mais toujours séquentiellement, des fabricants et des fabriqués, et nous décalons les rôles à des délais spécifiques, eux-mêmes écrits. »

garçon-fille comme piliers indiscutables. Mais en interprétant le script, on y contribue.

*When we live under the script we are the ones to whom the script delegates instructions to be carried out. This is often called “roles” by sociologists of a Goffmanian persuasion, except this is a misleading metaphor since, at the deadlines, the situation changes completely and we are suddenly made to be the ones who insert instructions into the script.*(Latour, 2012 [2008], p. 8)<sup>8</sup>

L'ensemble des secteurs de l'activité humaine est partitionné. Nous jouons une succession de partitions qui partitionnent nos modes d'existence et construisent les mondes que nous habitons (la partition nous engage vers le multivers).

*There is no individual to begin with but many different characters inscribed into many contradictory scripts with different deadlines [...]; as to the structure it is never more than what has been inscribed in the script by various authors [...]. This is precisely why, in organizing, the whole is always smaller than the parts – as long as we are in the act of organizing. It should be clear by now that I am trying to replace the individual versus system dichotomy by another*

8 « Lorsque nous vivons sous le script, nous sommes ceux à qui le script délègue des instructions à exécuter. C'est ce que les sociologues de Goffmanian appellent souvent des «rôles», sauf qu'il s'agit d'une métaphore trompeuse car, à la fin du délai, la situation change complètement et nous sommes soudainement obligés d'insérer des instructions dans le script. »

*rhythmic variation, the one between residing above or under a script.*  
(Latour, 2012 [2008], p. 9)<sup>9</sup>



Jacques Tati, *Image du tournage de Playtime*, 1964-1967

La partition, comme objet matériel et conceptuel engage des procédures et exhorte tout autant des croyances. Ces idéologies ne

9 « Il n'y a pas d'individu pour commencer, mais de nombreux personnages différents inscrits dans de nombreux scripts contradictoires avec des moments limites différents [...]; quant à la structure, ce n'est jamais plus que ce qui a été inscrit dans le scénario par différents auteurs [...]. C'est précisément pour cette raison que, dans l'organisation, le tout est toujours plus petit que les parties — tant que nous sommes en train d'organiser. Il devrait être clair maintenant que je tente de remplacer la dichotomie individu vs système par une autre variation rythmique, celle qui consiste à résider au-dessus ou sous un script. »

sont pas comme le prétend Nicolas Bourriaud à la suite d'Althusser des scénarios à habiter qui déterminent notre rôle. Mais l'interprétation d'une partition qui déploie le scénario. L'existence matérielle de l'idéologie, sa forme sensible et expérientielle, n'est pas une actualisation de quelque chose de préexistant. Nous l'écrivons autant que nous l'actualisons.

*In that sense, it has become clear from all these studies that we are never "in" an organization, no matter how "gigantic": rather, organizational scripts circulate through a set of actors that are either attributed some tasks or are in a momentary state of crisis to re-instruct the scripts with new instructions for themselves or for others. In brief, "inside" and "outside", "big" or "small" do not qualify the envelop. (Latour, 2012 [2008], p. 9)<sup>10</sup>*

Le choix de notre paquet de café « bio », indépendamment de la qualité objective de ce choix, est autant une modalité d'existence politique de la chaîne opératoire (café-package-interprète-commerce...) qu'une modalité mythique qui peut rejouer une certaine mentalisation de l'opposition nature (pureté)/culture, entraînant des hiérarchies conceptuelles, étiquetant autant que compartimentant et

10 « En ce sens, il ressort clairement de toutes ces études que nous ne sommes jamais dans une organisation, aussi gigantesque soit-elle : les scripts organisationnels circulent plutôt à travers un ensemble d'acteurs qui se voient attribuer certaines tâches ou qui se trouvent dans une situation de crise momentanée pour ré-instruire les scripts avec de nouvelles instructions pour eux-mêmes ou pour les autres. »

déplaçant le propos objectif vers l'idéologie qui va avoir prise sur la matière et le sensible. Toutes ces vitrines qui jouent la partition « vegan » ou « bio », les matières, matériaux, signes utilisés le sont avec la même vulgarité que le packaging de café susmentionné. Parce que l'idéologie va prendre forme dans une écriture manuscrite sur un tableau noir comme véhicule d'une certaine authenticité, que le raphia « brut » (mais acheté chez le commerçant de fournitures de travaux manuels) est tout à la fois l'interprétation de la partition, une manière de l'entretenir et de contribuer au script : une idéologie qui a pris forme sensible.

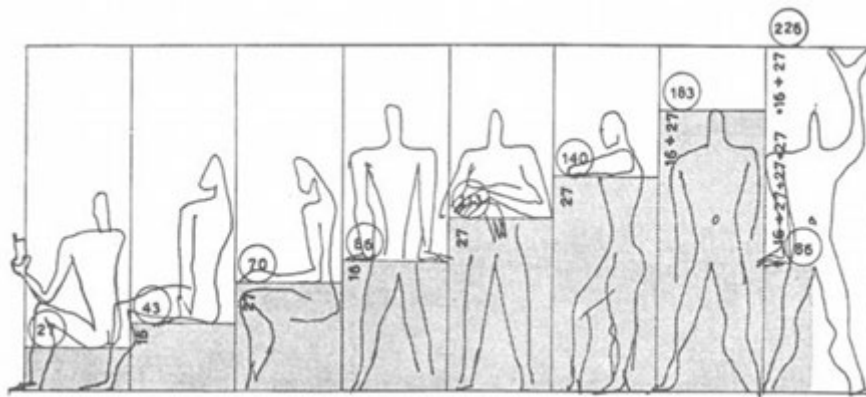
Qu'est-ce qui maintient les individus à leur place ? Leur propre interprétation de la partition, qu'ils pensent parfois la plus libre possible.

Nous donnons à l'idéologie une existence sensible qui n'est pas purement discursive, mais qui est expérientielle. Une partition nous fait faire l'expérience sensible de l'idéologie en nous faisant participer.

J'aimerais, comme Nicolas Bourriaud à la suite d'Althusser, placer ces interprétations endoxales dans des « appareils idéologiques d'état (AIE) » (Bourriaud, 2017, p.76), mais force est de constater qu'il y a des partitions à interpréter avec plus ou moins de finesse et constituant au fur et à mesure de leurs actualisations sensibles des modalités d'existence idéologique.

Mais il n'y a pas d'artiste sémiotique. La plupart des artistes contemporains jouent leur partition, et à considérer les œuvres comme des objets-partitions, il ne tient qu'à nous de déplacer ces « objets » vers des objets dont la finalité n'est pas seulement esthétique, mais bien économique, politique autant que mythologique et magique. Il sera sans doute possible d'en comprendre l'idéologie qu'ils manifestent.

Qu'est-ce qui permettrait aux individus de changer de place ? la liberté de leur interprétation de la partition, jusqu'à la mise en panique sémiotique du système tout entier..



Le Corbusier, *modulor*.

Mais de la même manière, celui qui s'engage dans la recherche en art et avec l'art, le déplacement de la partition musicale comme objet anthropologique, est riche d'enseignements. Notre sacro-sainte partition n'est plus à penser comme un objet fabriqué par un seul



individu. Comme le calendrier ou le paquet de café, la partition musicale est le résultat d'une longue histoire qui déploie une certaine manière de penser le sonore et le musical. Ce n'est pas l'objet intermédiaire, c'est-à-dire l'objet qui transmet seulement des informations de manières transparentes livrant la profondeur créative d'un seul auteur aux exécutants. Derrière chaque note, chaque trouvaille graphique écrit l'idéologie. Une idéologie qui est à la fois idéologie de l'objet d'art, de notre mentalisation de la notion de bruit, de rapport au travail (chef/exécutant). Bref un objet chevelu et échevelé, chargé, qui n'a pas seulement un mode d'existence esthétique.

## BIOGRAPHIE

BARTHES Roland (1991). *L'aventure sémiologique*. Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (2003). *La préparation du Roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris : Traces écrites et Seuil Imec.

HALPRIN Lawrence (1969), « les cycles RSVP. Dispositifs de création dans le champ des activités humaines » (trad. Élise Argaud) in de *l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvement*, Bruxelles : Contredanse, 2010, p. 8-32.

LATOUR Bruno (1995). « Note sur certains objets chevelus ». Chapitre pour *Actes du premier colloque international d'ethnopsychiatrie*, in Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie, n° 27. Grenoble : La pensée sauvage éditions. p.21-36

LATOUR Bruno ([1994], 2007). « Une sociologie sans objet ». In *Sociologie du travail*, 36 (4), p. 587-607. Republication in *Octave Debary Objets et mémoires*, MSH-Presses de l'Université Laval, p. 38-57.

LATOUR, Bruno ([2008] 2012). *'What's the story?' ? Organizing as a Mode of Existence.*”

29\_Politique de partition (partitions étendues I)

A paper for the reception of a doctorate honoris causa granted by the University of Montreal, Montréal, May 21st (see video): « What's organizing ? A Meditation on the Bust of Emilio Bootme », (unpublished). Published in a modified form Passoth, Jan-Hendrik, Birgit Peuker and Michael Schillmeier, Agency without Actors? New Approaches to Collective Action. London : Routledge, 2012, p. 164-177.

LATOUR Bruno (2012). *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte. 498 p.

LEIGH STAR Susan, « *Ceci n'est pas un objet-frontière ! Réflexions sur l'origine d'un concept* », Revue d'anthropologie des connaissances 2010/1 (Vol 4, n° 1), p. 18-35.  
DOI 10.3917/rac.009.0018

LEMONNIER, Pierre (2014). *Mundane Objects, Materiality and Non-verbal Communication*. Collection « Critical Cultural Heritage Series ». Walnut Creek : Left Coast Press. 205 p.

SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane (2016). *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles)*. Dijon : Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes/Manufacture ». 448 p.

**Couture**

# REC-U-AIME,

Partition suspendue pour soprane, violoncelle et tricoteuse.

Projections, 2 platines vinyles, 2 vyniles.  
Dimensions varibales, 2010.



Mezzo-soprano

# Rec-U-Aime

## Flowered Geometric Afghan Mix

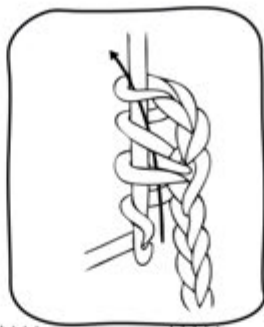
HALF DOUBLE CROCHET\_ROW 1

10 



19 

28 



37 

46 





J'ai rarement entendu ma grand-mère chanter. Elle n'a jamais supporté le bruit. Pourtant, depuis sa maladie d'Alzheimer son attitude change. C'est ordinaire lors de ces hémorragies mnésiques. La doxa dit que lorsqu'un être vous manque, tout est dépeuplé, mais qu'en est-il lorsque c'est l'être qui se dépeuple ?

J'ai pris mon enregistreur numérique bien décidé à conjurer le sort, à freiner la dépossession : celle de ma grand-mère et la mienne. L'humble carte SD serait notre tabernacle. J'ai laissé brancher l'appareil durant tout le repas. Elle a chanté le couplet d'une chanson de Lucienne Boyer que je ne connaissais pas : « Si petite (1933) ». Sa mémoire lui a fait défaut, elle a buté sur la première phrase du refrain. Elle nous a alors sollicités, ma mère et moi, pour retrouver la suite des paroles. Puis elle a ressassé des souvenirs. Elle a dévidé ses fictions maintes fois racontées, toujours avec les mêmes effets de narration, toujours avec les mêmes commentaires.

J'ai réécouté le fichier sonore. Il fallait que l'épisode mûrisse, que ce « je me sens dans tes bras si petite... » m'évoque plus une image de la condition humaine, si petite dans les bras de la mort, qu'une relation entre deux amants. J'ai recherché Lucienne Boyer et les paroles de cette chanson.

Lentement, le projet Rec-u-aime a macéré. Une pièce pour préparer le deuil à venir. Pièce orchestrale, dont le titre détourne les sonorités de « requiem », qui est aux compositeurs ce que la robe de mariée est à la Haute-Couture. Malgré l'histoire très personnelle qui habite cette pièce, celle-ci parle du corps, de la mort et de la mémoire. En effet, Rec-u-aime est une métamorphose, à plusieurs niveaux, du mnésique et de sa construction physique. Parce que les souvenirs et la mémoire, si on en croit les récentes recherches sur la neuroplasticité, se composent en motifs dans un tressage de synapses sans cesse renouvelé. Pour m'être intéressé à la composition de l'école américaine, cette image n'est pas sans rappeler les dessins, chers à Morton Feldman, qui apparaissent dans le tissage des fils du tapis. En effet aux souvenirs correspondent des figures de connexions synaptiques.

Parfilant ma mémoire et celle de ma grand-mère, filant alors la métaphore des connexions entre synapses, les souvenirs se métamorphosent en différentes sortes de points de broderie et de tricot, que ma grand-mère affectionnait tant, qui deviennent à leur tour autant de figures musicales possibles appliquées à la partition originelle : « Si petite ».



Écouter-voir : [ici](#).

Vu de l'installation, LA FERME DU BUISSON, Noisiel.

## Collage

« Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage » (Ernst, *Écritures*, 256) : par cette formule souvent citée, Max Ernst résume bien les ambiguïtés d'une pratique qui a remis en cause le concept même de "création".

Historiquement, la cause est entendue puisque les historiens de l'art s'accordent pour dater le collage, au sens moderne du terme, de l'immédiate avant-guerre (1912), quand Braque, Picasso et Juan Gris intègrent à leurs toiles des éléments « étrangers », comme le journal directement collé dans *Tête d'homme*, de Picasso. Au plan technique, le collage peut consister ainsi à fixer dans un tableau un élément emprunté au "réel" : un clou, un journal, des cheveux..., en accord avec ce goût de la trouvaille ou de la brocante qui se répand chez de nombreux artistes et écrivains. Mais l'artiste peut aussi bien sélectionner des images ou des fragments d'images, dans des affiches, catalogues, anciennes éditions illustrées..., pour les réassembler de façon à créer une œuvre nouvelle. Le paradoxe est donc que le collage ne peut créer qu'après avoir détruit, ainsi que le suggère avec humour Jean-Christophe Averty parlant de Prévert : « Combien de "Magasin", combien de magazines, / Platement illustrés, de romans à trois sous, / De livres de Hetzel, et de cartes postales / (Jaunissant au soleil), Jacques sous tes ciseaux, / Transformés en charpie, ont rempli de poubelles ? [...] (Averty, dans Prévert, *Collages*).

Riche d'une dimension enfantine et ludique, le collage crée ainsi par détournement d'éléments existants, qu'il greffe et qu'il suture. Alors que le mythe de l'*ex nihilo* exige de l'artiste qu'il "créé", sans modèle ni emprunt, le collage procède de la perspective inverse. Et alors que l'esthétique moderne se défie des représentations "mimétiques", un certain nombre d'artistes, comme Max Ernst, prennent volontiers comme matériau de base une iconographie des plus conventionnelles. Le paradoxe est que le réemploi de ce matériau et la mise à jointure d'éléments souvent prosaïques créent un climat d'une grande poésie, au point que pour Max Ernst, « la plus noble conquête du collage », c'est « l'irrationnel » (Ernst, *Écritures*, 264). Prévaut ainsi une esthétique de la surprise, dans le droit-fil de la fameuse rencontre entre la machine à coudre et le parapluie, chère à Lautréamont.

On le voit bien dans les « romans » de Max Ernst, comme *Une*



*Semaine de Bonté ou les sept éléments capitaux* (1934) ou *La femme 100 têtes* (1929), avec un texte d'accompagnement et un Avis au lecteur d'André Breton, sensible au pouvoir de suggestion de ces pages qui, « se détach[ant] de mille livres anciens », nous suggèrent « une somme de conjectures ». Ces propos de Breton confirment l'intérêt des écrivains pour le collage, c'est-à-dire pour une pratique venue d'un autre horizon. Breton lui-même publie dès 1919 « Le Corset Mystère », poème-collage réalisé à partir d'éléments pris dans les journaux, avec leur typographie originale ; de la même façon, Tristan Tzara, dans « Pour faire un poème dadaïste », propose de reprendre au hasard les mots d'un article de journal, soigneusement découpés (Tzara, 1924/1967). Ce poème est d'ailleurs cité en entier par Louis Aragon dans ce texte essentiel qu'est *Les Collages* où, élargissant le terme à l'extrême, l'auteur va jusqu'à qualifier de « collage » toute citation, c'est-à-dire tout élément emprunté à un tiers.

Contre le mythe de l'*ex nihilo*, le collage renoue, à sa façon, avec le demiurge platonicien, qui ordonne une matière déjà là. Contre la sacralisation de l'art (Ernst, *Écritures*, 337), le collage nous confronte ainsi à un matériau ordinaire, venu souvent du monde industriel. Et contre l'exaltation de l'art comme expression d'un moi singulier, il laisse entrevoir la possibilité d'une création plurielle. Car avec le collage, qu'en est-il de l'« auteur » ? Pour reprendre une interrogation avancée par Braque et par Picasso, peut-on pleinement s'appropriier un collage et y apposer sa signature ?

Fr. M.

BRETON André, « Le Corset Mystère », (1919), *OC I*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 16. — ERNST Max, *La Femme 100 têtes*, Paris, éd. du Carrefour, 1929 ; *Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au Carmel*, Paris, éd. du Carrefour, 1930 ; *Une Semaine de Bonté ou les sept éléments capitaux*, Paris, éd. Jeanne Bûcher, 1934 ; rééd. Paris, Pauvert, 1963. — PRÉVERT Jacques, *Collages*, Maeght éd., 1995.

ARAGON Louis, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965. — ERNST Max, *Écritures*, Paris, NRF/Le Point du jour, 1970. — MONNIN Françoise, *Le Collage : Art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Fleurus, 1993. — TZARA Tristan, « Pour faire un poème dadaïste », dans *Dada manifeste sur l'amour faible et sur l'amour amer* (1924), rééd. Pauvert, 1967.

## Notes et prétexte à « Penser au milieu <sup>1</sup>»

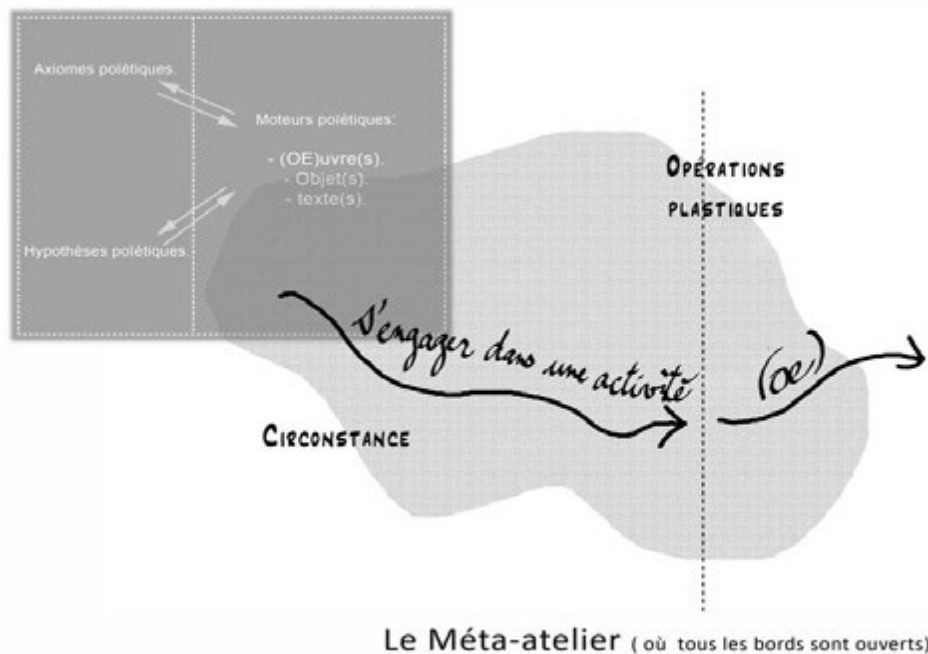
« Se rendre à l'atelier et s'impliquer dans une activité quelconque. Parfois, il apparaît que cette activité nécessite la fabrication de quelque chose, et parfois cette activité constitue l'œuvre. »

C'est cette citation de Bruce Nauman qui servira d'axiome à ce " prétexte ". Elle nous permet de penser le « méta-atelier » de notre approche pragmatique de la création artistique (cf. mon site *fredlu.free.fr*). Elle rend compte du mouvement dans un premier temps : le corps « qui se rend à » et qui, dans un deuxième temps, s'engage dans une activité. Cette gymnastique (plasticité à l'œuvre) s'actualise parfois dans une forme sensible ou se suffit à elle-même. Rappelons toutefois que l'atelier, tel que nous l'entendons, est un espace ouvert et mobile (« séjour sans lieu et lieu sans séjour » pour paraphraser Daniel Charles).

---

<sup>1</sup> « Essai dessiné » développant ma réponse à la question du « vide » en art.  
Réponse que j'expose à nouveau dans ce texte.

<sup>1</sup> *Penser au milieu*



(œ) = Le noeud du début du mot oeuvre. La forme sensible qui s'actualise parfois dans une matérialisation.

Je me propose alors d' " évider " chacun des jalons de mon méta-atelier.

## 1. Évidons l'œuvre par exemple.

C'est déjà l' « histoire » d'une grande partie de l'art contemporain : un certain désœuvrement qui laisse seulement des traces, des restes, des rebuts...

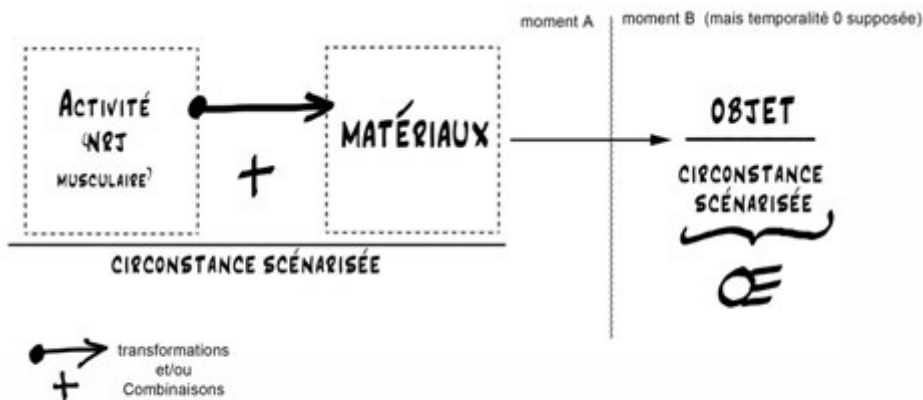
Pour ma part, toutes mes partitions sont à considérer comme des

2\_ *Penser au milieu*

« sous-produits » (G. Orozco), prises entre l'activité musicale et son résultat. Une espèce d' « hors-d'œuvre ».

Mais c'est aussi affirmer que ce que l'on appelle « œuvre », répond à système plus complexe (pas seulement du point de vue historique ou esthétique).

Regardons de plus près l'équation zéro du travail artistique, tel qu'il a pu se définir au cours de l'histoire occidentale, et qui continue à habiter notre notion d'œuvre.



**EQUATION 0. LE TRAVAIL PLASTIQUE DANS SA FORME CLASSIQUE ET ATTENDUE.**

L'œuvre est une combinaison de matériaux (objet) qui cohabite avec une circonstance scénarisée, souvent l'événement de sa présentation : l'exposition.

Vider l'œuvre, ou l'évider, revient à faire disparaître le moment ou le spectateur la fait apparaître. Cette supposition insiste sur l'impossibilité d'évider complètement la circonstance scénarisée nécessaire à l'existence de l'œuvre. On se souvient, par exemple, de

l'exposition du vide d'Yves Klein qui sera contraint de jouer sur une sur-scénarisation de la circonstance: cocktail bleu klein, gardes costumés, glassis sur les murs de la galerie, entrée des spectateurs par la porte de service..etc...

2. Vidons l'activité « artistique » maintenant, c'est à dire réduisons l'énergie musculaire, la gymnastique plastique au travail, à zéro.

Il ne reste alors que le(s) matériaux en combinaison avec le corps de l'artiste (qui n'est pas nécessairement absent). L'œuvre ne peut alors apparaître que dans la construction d'une situation contemplative de l'objet.

Mais vider ou évier le(s) matériaux de cette équation nous ramène à une situation plus ou moins similaire. Le corps de l'artiste se trouve en situation de combinaisons et de transformations d'un rien, auquel il doit donner une légère épaisseur. L'inframince duchampien est de cet ordre, ainsi que la notion de fade, empruntée à François Jullien<sup>2</sup> que je me suis approprié dans un précédent article.

Ce qui nous paraît pertinent du côté de cet évidement, c'est la mise en valeur de la circonstance plus que de l'objet, la mise en valeur d'une circonstance concrète, sans vide diégétique ou diégétisée (avec

---

2 *Cahier art et science de l'art n° 3*, C. Lahuerta dir., « Fade : comment envisager d'autres modalités d'apparition de l'objet sonore », L' Harmattan, non paru à ce jour.

4 *Penser au milieu*

tous ses arrières mondes potentiellement actualisables). Nous retrouvons ici les 4'33" de John Cage par exemple, et sa volonté de faire apparaître la réalité sonore par un évidement de matériaux (la scénarisation n'étant ici que purement pragmatique).

### 3.

Concernant la mise en activité proprement dite (cf. schéma ci-dessus), il faut distinguer les axiomes et les hypothèses poïétiques des moteurs poïétiques. Poser la question du vide du côté des axiomes et des hypothèses relèverait d'un pari quasi pascalien sur son existence, c'est-à-dire sur l'existence d'un vide réel, mais inabordable autrement que par le recours à la métaphore et le symbolique (y compris mathématique), ou sur l'existence d'un vide fictif c'est-à-dire purement ésotérique et susceptible de déployer quantité d'arrières mondes et autres mysticismes abusifs.

Au contraire, la notion de vide posée du côté des moteurs poïétiques paraît beaucoup plus intéressante parce qu'elle force une approche concrète du vide dans le travail artistique. En effet, les moteurs poïétiques sont des mises en activité (gymnastique plastique) qui s'appuient sur des observations. Et nous ne pouvons qu'éprouver le « vide » réel des possibilités d'observation. Par exemple, parmi les représentations qui nous cernent aujourd'hui, sans rentrer dans l'analyse économique de leur production, il est évident que nous sommes soumis à un grand vide : des représentations absentes. Ces

représentations absentes peuvent alors servir de moteur au travail et à la recherche artistique, un vide motivant (voir à ce propos le travail de thèse de Frédéric De Manassein particulièrement pertinent quant à cette question.)

## 4.

Le vide peut être aussi envisagé comme une opération plastique. La gouttière de la bande dessinée (l'espace vide entre les cases( voir à ce propos Scott Mac Cloud)) en serait le paradigme : un évidement volontaire que le spectateur est amené à combler... La lacune nécessaire à un réseau de sens, mais finalement, le vide opaque, la lacune de toute image...

### **PENSER AU MILIEU**

#### **Avant-propos**

« Penser au milieu » est un essai dessiné.

Il se propose d'évaluer la pertinence de la notion de (ou du) « vide » dans la pratique artistique contemporaine.

Il manifeste son acception du terme « vide », il le démontre et le montre à la fois.

En effet, si vous prenez le temps nécessaire pour lire ces

images, si vous vous rendez sensible à la qualité choisie du trait, à l'enchaînement des dessins, aux sens multiples de leur lecture, bref, au parfum qui se dégage des coutures, vous comprendrez que la notion de vide prend ici deux sens complémentaires :

1. Le vide considéré comme une respiration nécessaire, comme l'évidemment que l'on comble de sens lorsqu'on rapproche deux images (le travail d'écriture de cet essai.)
  
2. Le vide comme absence de certaines représentations dont la responsabilité incombe paradoxalement à une époque saturée d'images (négociantes dirons-nous).







I  
TACET

II  
TACET

III  
TACET



**Le vide est-il toujours diégétique?**

«Plutôt que d'invisible, mieux vaut parler  
d'inouï, de ce qui est en attente de sens  
dans le débat de la communauté...» p.37  
M.J. MONDZAIN

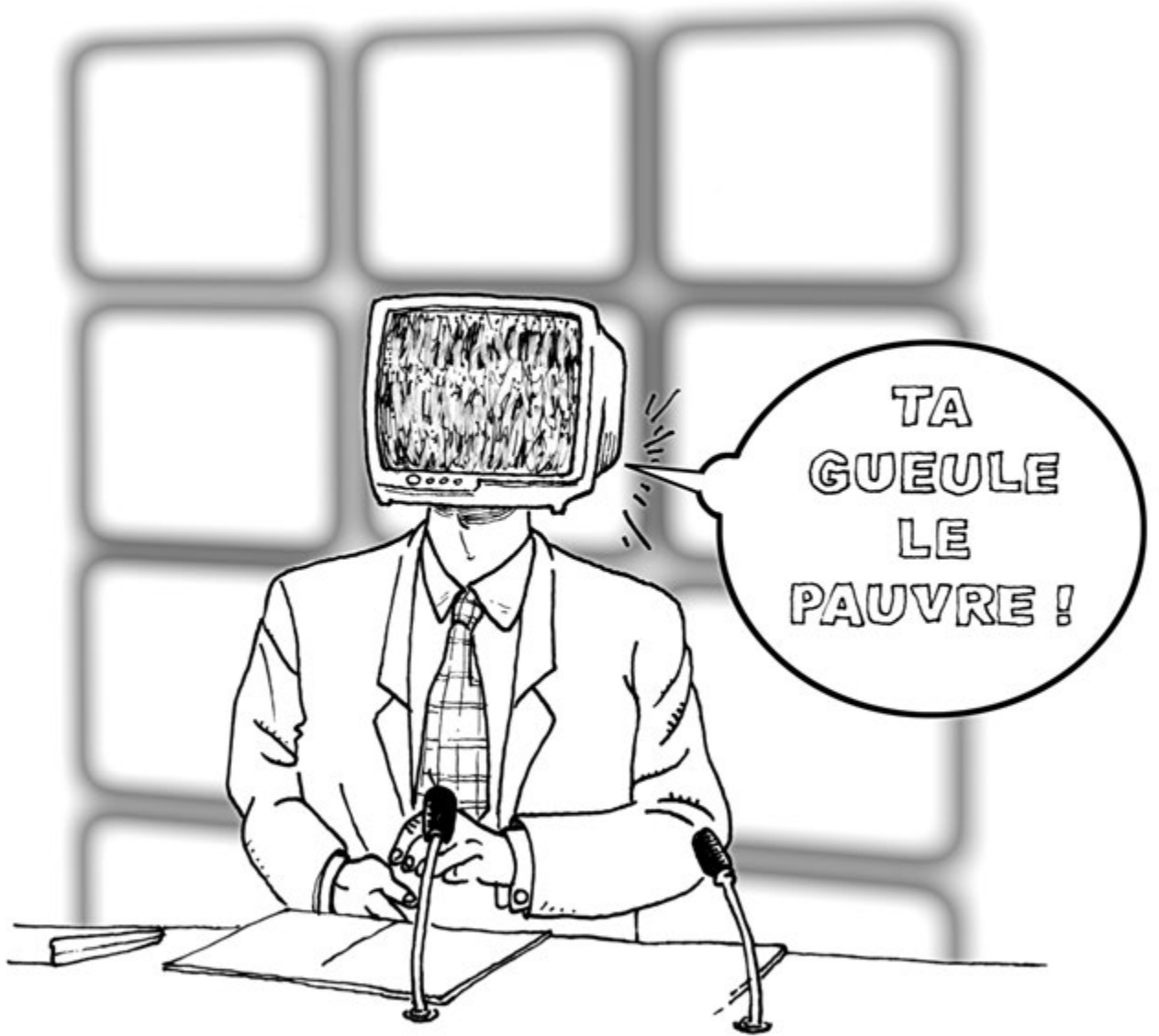


Les images et les sons du libéralisme  
généralisé charrient un grand vide...

(\*) Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Bayard édition 2002  
S. Béaud, J. Confavreux, J. Lindgaard dir., *La France invisible*, Edition La Découverte, 2006

Sémiotique  
du capital.





TA  
GUEULE  
LE  
PAUVRE !

Le vide nécessaire c'est la lacune.

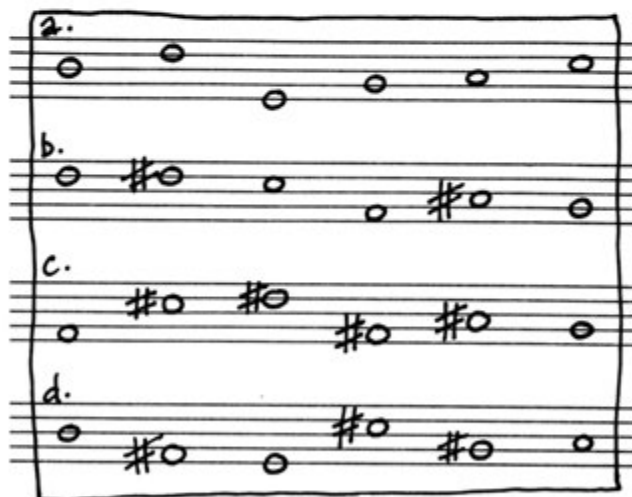
Intervalle : une distance que combient deux résonances.





## INTERVALLE

JOUER SUR L'INSTRUMENT DE VOTRE PARTENAIRE. ÉPUISER LES COMBINAISONS: UN HOMME/LIN HOMME, UNE FEMME/LINE FEMME, UN HOMME/LINE FEMME. JOUER LES RÉSERVOIRS MÉLODIQUES QUI SUIVENT, L'INTENSITÉ DÉPENDRA DE VOS POSTURES.



Un vide qui signifie à la fois une distance et un rapprochement.  
(cf. Couture)



© Musée canadien de la guerre

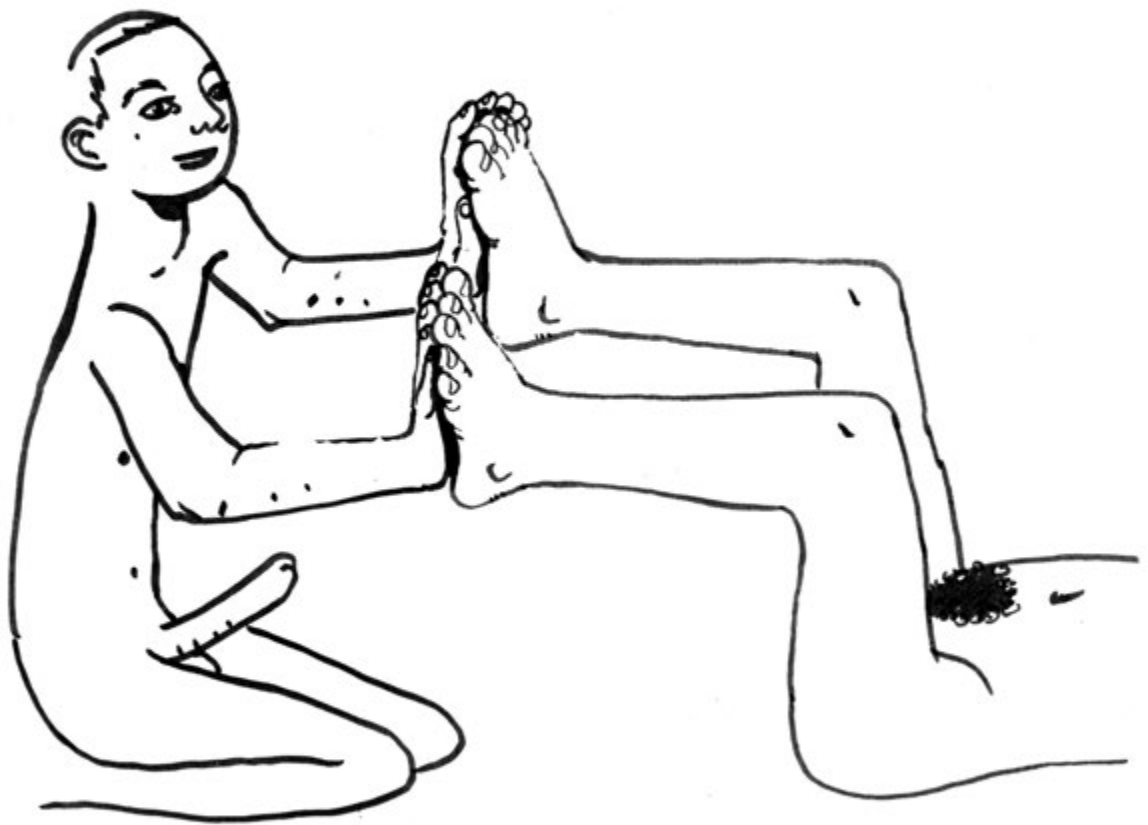
Août 07. PATRAS. Grèce

Des clandestins tentent de  
rejoindre l'Italie en s'em-  
barquant sur un Ferry.

- coucher de Soleil -

Au premier plan, des  
touristes mangent une  
glace.





## **Bibliographie**

Stéphane Béaud, Joseph Confavreux, Jade Lindgaard Dir., *La France invisible*, Éditions La Découverte, Paris, 2006.

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003.

Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Éditions Bayard, Paris, 2002.

Mouvement : l'indisciplinaire des arts vivants, N°43, *Politique : la responsabilité du présent*, Ed. du mouvement, avril-juin 2007.

# L'APPARTEMENT DE MON PÈRE/// L'APPARTEMENT DE MA MÈRE

*Pour Piano, Basse et Field-recording*



L'appartement de mon père  
L'appartement de ma mère



Basse Denis Bernardi  
Piano Frédéric Mathevet



Sono ba sono ba #2  
pour Piano, Basse et Field recording



Partition pour piano, extrait.

Cette pièce est une auscultation circonstancielle de lieux et de moments : l'appartement de mon père et l'appartement de ma mère, vides. À partir de prises de son et de micro-installations de poche, les photographies et enregistrements sont réagencés dans une forme d'installation sonore et visuelle qui propose aux performeurs de réinterpréter ces espaces et ces lieux.

Création mondiale au **Théâtre de Bligny** (Bliis-sous-Forge) dans le cadre du festival de performances Si (non) oui!, organisé par le Collectif Culture en Essonne.

Denis Bernardi, basse-Frédéric Mathevet, Piano et électronique.



Partition pour piano, extrait.

**The Engine Room 2017: International Sound Art Competition & Exhibition**, Morley gallery, London.

**Iklektik**, 'Old Paradise Yard', London.

Denis Bernardi, basse-Frédéric Mathevet, Piano et électronique.

Pour écouter-voir : [ici](#).



Partition pour basse, extrait.



Pratiques artistiques intermédiales, Publifarum, n. 29, pubblicato il 2018,  
consultato il 08/10/2019, url: [http://www.publifarum.farum.it/ezine\\_pdf.php?id=414](http://www.publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=414)

## **Enjeux de l'intersémiotité et l'intermédialité dans l'écriture et l'interprétation de la partition graphique et augmentée.**

### Résumé

Cet article cherche à faire apparaître les enjeux sémiotique de l'écriture et de l'interprétation de la partition graphique et augmentée. En convoquant la notion de « flatbed », en décrivant le multicadre aéronef sur le blanc nul comme surface pré-existante à l'écriture de la bande dessinée, il s'agira de poser la partition graphique et augmentée comme un diagramme au sens deleuzien du terme ( celui de logique de la sensation emprunté à Bacon). En effet la partition graphique et augmentée propose une intersémiotité et une intermédialité en procès tant dans son écriture que dans son interprétation. Elle est le lieu d'un chantier sémiotique qu'il faut envisager comme une surface sensible de réception de mouvements, de rythmes et de modulations. En cela, elle propose aussi de penser une sémiotique des variants, c'est-à-dire une « sémiotique plastique ». L'enjeu de cette pratique est alors double : d'une part elle pose l'œuvre comme une écopraxie qui

*1\_Enjeux de l'intersémiotité et l'intermédialité dans l'écriture*

convoque l'entièreté d'une situation de jeu comme la construction temporaire et labile d'un « habitat » possible, d'autre part, elle permettrait d'insister sur le fait qu'une œuvre n'est pas seulement un objet de connaissance mais bien une construction de savoir dans le sensible et par le sensible.

### **1. « Flatbed » : La partition graphique et augmentée comme surface réceptrice.**

Nous définirons dans cet article les partitions graphiques et augmentées comme toutes les formes de support ou de dispositifs multimédias préparés dans le but d'être translittéré en une performance multimédias sonores. Cet objet trouve ces racines dans le champs historiques des arts sonores, pris dans une acception large qui s'étend autant du côté de la musique que de celui des arts plastiques, et ne considère pas ce champ comme une catégorie fermée. Cet objet « partition graphique et augmentée » s'étend des partitions graphiques de l'école de New York ( Cage, Feldman, Fluxus) à la musique expérimentale anglaise (Cardew, Nyman, Lucier), ainsi qu'aux textkompositions (Stockhausen, Bosseur ) et peut d'une certaine manière permettre de penser certaines installations sonores ou protocoles performatifs (Nam June Paik, La Monte Young, Christian Marclay, Brandon Labelle). Si ce corpus sert d'horizon de référence

aux pistes théoriques que nous allons faire apparaître dans cet article, l'essentiel des exemples sera emprunté à notre propre pratique des arts sonores. Malgré la volonté de réaliser un retour réflexif conséquent sur ces questions, notre texte n'en demeurera pas moins poétique, c'est-à-dire ancré dans une praxis, une pratique artistique ([http://issuu.com/elcordonnier/docs/mathevet\\_frederic\\_art\\_2014](http://issuu.com/elcordonnier/docs/mathevet_frederic_art_2014)).

Nous voudrions montrer pour commencer comment la partition graphique et augmentée, qui emprunte les éléments qui la constituent autant au dessin qu'au graphe, autant à la photo qu'à la vidéo, souvent dans un dispositif multimédia mixte qui peut parfois s'étendre dans l'espace comme une installation (ici la partition est envisagée comme un espace-temps singulier) change le paradigme du travail artistique communément admis. De plus, toujours selon nous, c'est parce que ce paradigme est changé que les questions d'intermédialité et d'intersémiotité se posent avec pertinences dans les arts sonores aujourd'hui.

Il faut, dès lors, comprendre l'intermédialité et l'intersémiotité dans la perspective d'une sémiotique plastique : une sémiotique où tous les acteurs en présence sont pris dans un processus labile et mutable, où chaque rôle et chaque signe sont aux prises d'un mouvement de ]donner, recevoir, détruire [ (Mathevet, 2014). Cette sémiotique n'est pas une sémiotique structurale qui repère et analyse des invariants, mais au contraire une sémiotique qui ausculte les modulation et les rythmes : les variants.

*3\_Enjeux de l'intersémiotité et l'intermédialité dans l'écriture*

sémiotique plastique centrifuge (la pratique artistique)

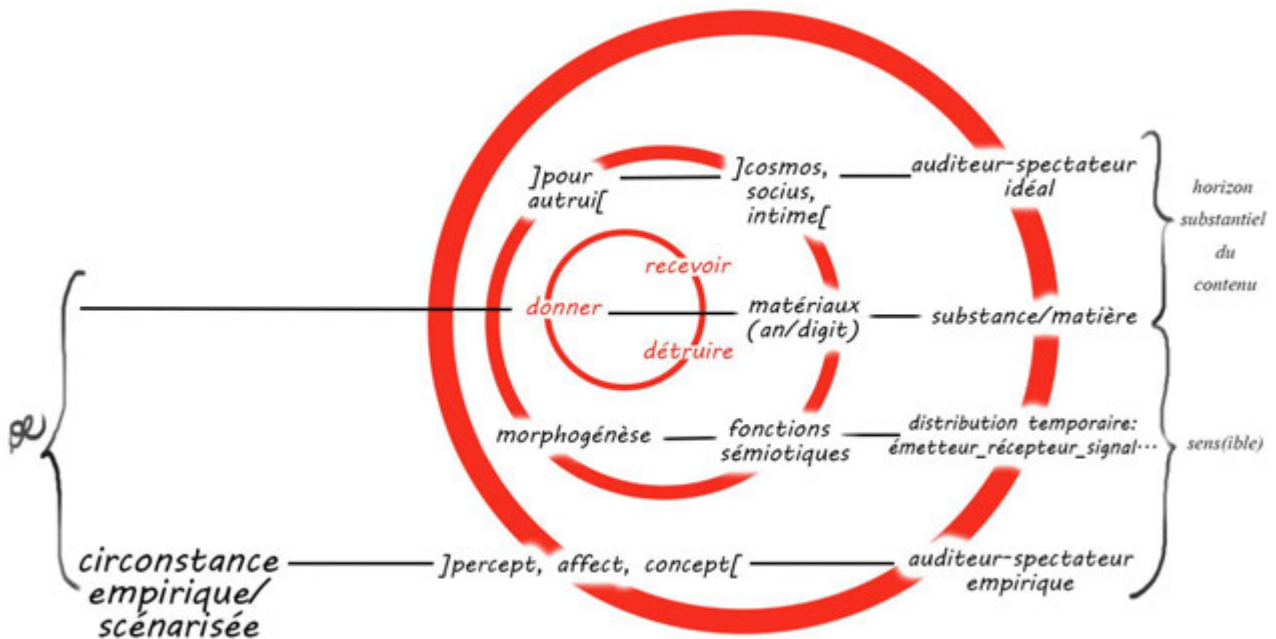


Illustration : sémiotique plastique centrifuge (pratique artistique)

La partition inaugure un changement de paradigme, un déplacement de l'artiste, défini comme posé devant le monde dont il témoigne, et de l'œuvre, définie comme une fenêtre ouverte sur le monde. Pour comprendre ce déplacement il faut faire un détour par la notion de « flatbed » bien perçu par J.Cage en regardant les white paintings de R. Rauschenberg et en écrivant, par un déplacement intermédial et intersémiotique, du côté des arts sonores, ces désormais célèbres 4'33" de silence.

En effet, le projet Cagien des 4'33" laisse imaginer des dispositifs qui

4\_Enjeux de l'intersémiotité et l'intermédialité dans l'écriture

ne sont pas des fenêtres ouvertes sur le monde. Dans un article qu'il consacre à son ami Robert Rauschenberg, John Cage décrit les White paintings de la manière suivante : « les White Paintings sont des aéroports pour les lumières, les ombres, les particules. (Cage 1961, 102) » Les White Paintings se révèlent comme une autre façon de penser le travail artistique, des surfaces sensibles réceptionnant le monde environnant, le monde « comme il tombe ». Elles donneront l'idée des 4'33" comme pièce de silence, un aéroport à poussière sonore. L'œuvre est alors comprise, dans sa création, comme une surface sensible de réception. Cette conception a été théorisée par Léo Steinberg en développant la notion de « flatbed » (par opposition à la fenêtre ouverte sur le monde supposée encore présente dans le travail des expressionnistes abstraits):

*« J'emprunte ce terme au plateau de la presse d'imprimerie : " support horizontal soutenant une plaque d'imprimerie horizontale ". Et je propose d'utiliser ce mot pour décrire le plan du tableau tel que le concevaient les années 1960\_ surface picturale horizontale dont la position angulaire par rapport à la station humaine verticale conditionne le contenu qui s'y inscrit. (Steinberg 1972, 1035) »*

Le tableau n'est plus seulement cette fenêtre ouverte sur un monde mais une surface d'inscription.

*« Le plan pictural en plateau (flatbed) fait symboliquement référence*

*5\_Enjeux de l'intersémiotité et l'intermédialité dans l'écriture*

à des surfaces dures, comme des dessus de table, des sols d'atelier, des cartes, des panneaux d'affichage, n'importe quelle surface réceptrice où sont éparpillés des objets, insérés des données, sur lesquelles on peut recevoir, imprimer des informations, de façon cohérente ou non. (Ibid., 1036) »



Illustration 1: Radiomaton (réalisé avec Célio Paillard) et recept song "Les gros mots". Les paroles récoltées dans le radiomaton peuvent être réécrites et proposées à l'interprétation chantée.

Après une généalogie qui passe de Monet (les nymphéas) à Mondrian, des collages de Schwitters au grand verre de Marcel Duchamp, il conclut : « la surface peinte n'est plus la traduction de l'expérience visuelle imposée par la nature mais celles de procédés opérationnels<sup>1</sup> (Ibid.) ». Pour nous, la surface « flatbed » inaugure

1 C'est nous qui soulignons.

l'œuvre comme un champ, sans fixité des formes convoquées, ouvert sur une plasticité en acte faite de courts-circuits, de confrontations et de contaminations. L'œuvre n'est que l'actualisation temporaire de ce champ traversé par des matériaux et des gestes, ouvert sur l'espace, sur le milieu d'accueil. L'œuvre comme prégnance ouverte se manifeste du nœud qui se fait des mouvements entre l'auteur, le spectateur et la circonstance. Elle suppose de l'artiste une certaine disposition, mentale et technique, d'accueil : une habileté à déployer, au-delà de ces propres contours, un réceptacle dont il ne sera pas le centre.

« La surface de travail de Rauschenberg donne parfois l'impression de représenter l'esprit lui-même\_dépotoir, réservoir, centre de tri, regorgeant de références concrètes qui s'associent librement comme un monologue intérieur\_symbole extérieur de l'esprit comme transformateur actif du monde extérieur, ingérant constamment des données brutes qu'il doit intégrer dans un champ surchargé. (Ibid., 1037)»

L'œuvre envisagée comme un champ horizontal qui accueille le monde n'est plus ni une image, ni un écran.



*Illustration 2: Filigree and Shadow : piano card pieces, pour piano.(extrait)*

À l'image de la partition de Cage, la partition graphique et augmentée est envisagée comme un espace ouvert à la réception, une surface sensible qui va recevoir des gestes et des sons, et dans le cas de partitions plus complexes , faites de sons, de signes, d'images, de dispositifs s'autogénéralant ou de règle à transgresser, les gestes et les signes qu'elles vont induire et réceptionner vont jouer et transformer les signes en présence dans une manifestation temporaire intermédiaire



et intersémiotique ; les textes vont devenir sons, les images des temporalités et/ou des nuances, les signes des gestes improvisés.

La partition est alors une surface d'inscription qui n'est pas sans rappeler la comparaison que faisait Cage entre son travail d'écriture et l'appareil photo : la partition est une machine à prise de son comme un appareil photo est un appareil à prise de vue.

*« Il est arrivé à Cage de comparer la partition à une caméra : composer a cessé de signifier pour lui la confection d'un objet temporel fini ; le geste créateur revient plutôt à mettre en circulation un appareillage destiné à effectuer des prises d'écoute, inséparables au demeurant des prises de vue pour peu que l'on se rappelle qu' « une oreille seule n'est pas un être. (Charles 1998, 111) »*

Dans cette optique l'écriture du sonore et du musicale consiste à préparer un espace de shape shifting, de métamorphoses, qui n'est pas sans rappeler le multicadre aéronautique nul de la bande dessinée théorisée par Henry Van Lier et le diagramme deleuzien de logique de la sensation (1981). C'est dans cette perspective que la partition devient le vecteur à une proposition artistique multimédiale, intermédiaire et intersémiotique.

## 2. Le multicadre aéronef sur le blanc nul : processus intermédiales et intersémiotiques

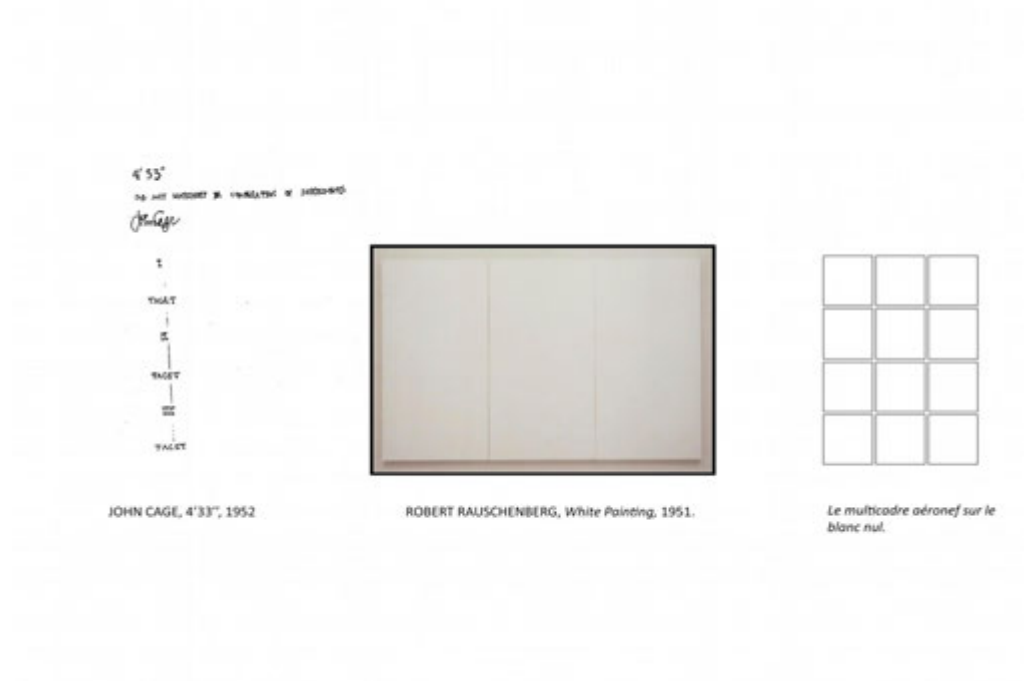


Illustration : Cage, Rauschenberg et le multicadre aéronef sur le blanc nul

*« Techniquement, la bande dessinée était possible dès l'invention de l'écriture, il y a cinq mille ans.[...] Cadres au sol. Cadres sur les murs. Encadrements du dessin connu depuis les cavernes. Cadres des écritures appelées par les computations de l'agriculture stabilisée. Il y avait des papyrus, des tablettes de cire et des styles. Alors, pourquoi pas de bandes dessinées ? Car il faut voir que, si les Égyptiens*

*juxtaposent des cadres où les personnages sont souvent accompagnés de paroles, si les médiévaux renouvellent cette pratique dans les prédelles avec leurs phylactères, ni les uns ni les autres ne font des BD.[...] Alors que s'est-il passé pour qu'elle surgisse et se répande si puissamment après 1900 ?(Ibid.) »*

Henry Van Lier s'interrogeait lors du colloque de Cerisy consacré à la bande dessinée sur l'apparition du médium « Bande dessinée ». En effet, si dans une histoire de l'art qu'il fait remonter au Néolithique de Çatal Hüyük, Henry Van Lier constate que l'homme était capable de produire des successions de dessins séparés par un intervalle dont chacun décrivait le moment d'un événement global, il ne peut considérer qu'il s'agit de Bande Dessinée. Selon lui, la BD, apparu à partir de 1900 (conjointement en Amérique du Nord, en Europe et au Japon), possède une spécificité intimement liée à son mode de production : l'espace blanc entre les images. Cette gouttière, comme la nomme Scott Mac Cloud (1993), n'est pas mentalisée comme la coupure entre les moments d'un même épisode et proposant un lien logique entre eux, comme c'était le cas dans ce qui pourrait être considéré comme ces prémices historiques, mais comme un vide, un creux dynamique qui entraîne les textes, les sons et les dessins dans un mouvement mutationnel.

*« Au contraire, dans la bande dessinée, les cadres ne sont pas des intervalles, mais les éléments d'un multcadre. En sorte qu'ici le blanc,*

*11\_Enjeux de l'intersémiotité et l'intermédiarité dans l'écriture*

*au lieu d'être un lien entre les cadres préexistants, leur préexiste, espèce de blanc préalable, de blanc vide, de blanc d'annulation temporaire, de blanc de discontinuité radicale initiale. (Van Lier 2010, 352)»*

Le « multcadre aéronef sur le blanc nul » préexiste à ce qui va s'y inscrire. Il est le réceptacle des mondes qu'il accueille. Une surface multidirectionnelle sensible qui reçoit la mécanique plastique, ses mouvements et ses secousses, ses plies, ses turbulences et ses trous qui se réactivent dans les coutures.

Il s'agit à n'en pas douter de ce même support mental inspiré du plateau de la presse d'imprimerie qui servira à Léo Steinberg (1972) pour décrire la peinture postmoderniste qui accueille à nouveau le monde (Flatbed). « [...] *Les recadrages de l'imprimerie furent soumis tantôt au plein de la page, comme y insiste le terme français de " mise en page ", tantôt à son détour et à son feuillettement, comme suggère le terme anglais " layout ". À travers tout cela, un même objet apparu sous des angles et des distances déroutants au point de bouleverser les notions de substance et d'événement, du Même et de l'Autre. (Van Lier, 1988)* » qui font de la BD, et des œuvres « flatbed » conceptualisées par Léo Steinberg, des œuvres exemplaires de l'ontologie et de l'épistémologie du 20<sup>e</sup> et du 21<sup>e</sup> siècle.

*« Et il n'est pas interdit de voir poindre dans le multcadre du pêle-mêle (le pêle-mêle), de l'album (la tablette blanche), du magazine (le bazar hétéroclite) le multcadre BD, nageant, volant lui aussi dans le blanc nul (Ibid.)».*

C'est le multcadre aéronef, nomade, dans le blanc nul, qui fait de l'écriture propre à la bande dessinée une écriture mutationnelle, une écriture mutable. En effet, c'est le blanc nul qui ouvre la possibilité d'une écriture faite de métamorphoses, de mutations, de plis et de transformations. Si le lecteur de bande dessinée peut saisir sur la page des séquences, il appréhende aussi des surfaces de telle sorte que l'écriture de la BD est à la fois linéaire, dans sa figuration géométrique, et topologique, relevant non seulement de la topologie générale et de la topologie différentielle.

Notre méta-atelier et notre table de travail où coagulent l'écriture de nos partitions graphiques et augmentées est comme ce multcadre aéronef de la de la Bande-Dessinée. C'est une surface sensible qui reçoit les images, les sons, les matériaux, les gestes, où chacun d'entre eux peut passer l'un dans l'autre ou se suffire des heurts. Elle est le réceptacle de la dynamique du « grand cluster vivant (Claude Ballif) ».

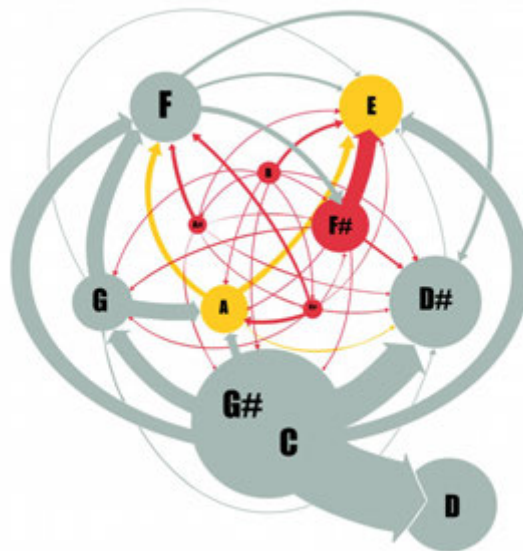
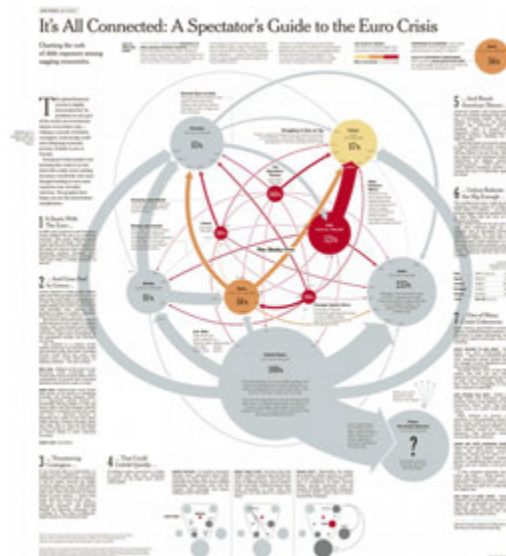
L'exercice compositionnel propose alors d'écrire un moment d'intersémiotité et d'intermédiarité en procès et nous verrons que le moment de l'interprétation propose une autre redistribution intersémiotique et intermédiaire réalisée cette fois par les « interprètes » de la partition.

### **3. partition – diagramme : l'intermédialité et l'intersemiotité comme écopraxie**

Le notion de diagramme va nous permettre d'affiner l'œuvre mentalisée à la fois comme un espace de réception et comme un espace de redistribution et de reconstruction des signes, comme espace intermédiaire et intersémiotique. Le diagramme en effet peut être une façon de penser l'œuvre comme ce que nous appellerons « une écopraxie », c'est à dire une remise sur le chantier des constituants sémiotiques d'une construction sociale et collective. Il est important pour ce faire de comprendre l'ambiguïté sémiotique dans laquelle se positionne la notion de diagramme.

C'est particulièrement avec Deleuze que nous affinerons la notion de diagramme et que nous montrerons les incidences avec le champs social. En effet, Deleuze<sup>2</sup> empruntera la notion de diagramme à Foucault dans une première analyse de cette notion, qu'il réutilisera plus tard avec Francis Bacon lors de ses cours sur la peinture et dans le texte qu'il lui consacre : *Francis Bacon : Logique de la sensation* (Deleuze 1981).

2 Et Guattari



*Crisis: Partitions graphiques pour musique de chambre (Rock'n Roll)  
(extrait). <https://www.fredericmathevet.com/crisis>  
Toutes les parties composant l'ensemble de cette partition sont des détournements dediagramme, trouvé dans la presse, expliquant la « crise ».*

*15\_Enjeux de l'intersémiotité et l'intermédialité dans l'écriture*

Parmi toutes les constructions signifiantes dont nous disposons le diagramme a une particularité presque magique. Il réussit à « proportions égales » selon JAKOBSON à incorporé le digital et l'analogique. Ce « Representamen qui est, de manière prédominante, une icône de relation et que des conventions aident à jouer ce rôle (Jakobson, 1966, p. 22)» est à la fois lié à l'algèbre, très proche des schémas grammaticaux de la langue et dans en même temps iconique. Le diagramme fait du signe un signe idéal où sont amalgamés les caractères iconiques, les caractères indicatifs et les caractères symboliques (Ici, déjà, cette ambiguïté entre l'iconique, le symbolique et l'indicatif n'est pas sans rappeler la spécificité du dessin de la bande dessinée, particulièrement dans les traits de l'école belge de l'école de Marcinelle et dans certains mangas).

Deleuze, puis Guattari, nous rappellent que le pouvoir diagrammatique ne s'arrête pas là. En s'appuyant sur les écrits de Foucault, ils développent la notion de « diagramme » et montre son double pouvoir : celui de décrire autant que celui d'imposer un scénario à tenir.

« Le panopticon ne doit pas être compris comme un édifice onirique : c'est le diagramme d'un édifice de pouvoir ramené à sa forme idéale ; son fonctionnement, abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement, peut bien être représenté comme un pur système architectural et optique : c'est en fait une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de toute usage spécifique.(Foucault, 1975, p. 239) »



À partir de l'analyse de la pensée de Foucault, Gilles Deleuze démontre que le diagramme est en substance dans tous les niveaux des constructions sociales, qu'il est l'organisateur de la sémiotique d'une société disciplinaire, mais aussi d'une sémiotique d'une société de l'information telle qu'il la voit émerger dans le présent de ces analyses dont on ne peut négliger la cuisante actualité. Le diagramme a le pouvoir de décrire autant qu'il distribue ou redistribue des rapports dans le champ social. Mais d'une certaine manière le diagramme se retrouve sous des formes diverses dans de nombreux écrits de cette époque. Il s'agit des machines abstraites et de l'inconscient collectif théorisés par Guattari (2011), du moment de la phase thétique de J. Kristeva (1969), dans les mythologies de R. Barthes ou le facisme du langage, dans le panopticon de Foucault chez Foucault la notion de diagramme comme machine abstraite est liée historiquement au passage des sociétés souveraines aux sociétés « disciplinaires ».

« C'est donc le diagramme coextensif à tout champ social, 1) qui définit la machine sociale en tant qu'abstraite, 2) qui organise et articule à tel moment des machines sociales concrètes chargées d'effectuer celle-ci, 3) qui exerce même un rôle sélectif sur l'ensemble des techniques au sens étroit du terme, à travers les machines sociales qui les mettent en œuvre<sup>3</sup> (Deleuze [1975], 1986)».

3 Deleuze, n° 343 de la revue critique, 1975, repris et modifié en 1986 en vue de son insertion dans l'ouvrage consacré à Foucault

*17\_Enjeux de l'intersémiotique et l'intermédialité dans l'écriture*

Le diagramme s'il est intéressant pour nous c'est qu'il n'est donc pas seulement représentationnel, il exprime aussi des relations et tient un rôle stratégique dans ce qui est à venir. « [...] Un diagramme ne fonctionne jamais pour représenter un monde objectivé ; au contraire il organise un nouveau type de réalité. Le diagramme n'est pas une science, il est toujours affaire de politique. Il n'est pas un sujet de l'histoire, qui surplombe l'histoire. Il fait de l'histoire en défaisant les réalités et les significations précédentes, constituant autant de point d'émergence ou de créationnisme, de conjonctions inattendues, de continuums improbables. On ne renonce à rien quand on abandonne les raisons. Une nouvelle pensée, positive et positiviste, le diagrammatisme, la cartographie.(Deleuze 1975, p. 1223) » ou encore :« l'agencement (diagrammatique) n'est d'énonciation, il ne formalise l'expression, que sur une de ces faces ; sur son autre face inséparable, il formalise les contenus, il est agencement machinique ou de corps. (Guattari Deleuze, 1980, p. 1975)» Le diagramme oriente le travail des signes porté sur la réalité et constitue une « vision » du monde.

À y regarder de plus près, il semblerait qu'entre les lignes apparaissent une motilité et une mutabilité bien connues désormais dont on aurait sous-estimées le pouvoir.

*« Ce ne sont pas les régime de signes qui renvoient au langage [...] c'est le langage qui renvoie aux régimes de signes, et les régimes de signes à des machines abstraites, à des fonctions diagrammatiques et*

*à des agencements machiniques qui débordent toute sémiologie, toute linguistique et toute logique. Il n'y a pas de logique propositionnelle universelle, ni de grammaticalité en soi, pas plus de signifiant pour lui-même. « derrière » les énoncés et les sémiotisations, il n'y a que des machines, des agencements, des mouvements de déterritorialisation qui passent à travers la stratification des différents systèmes, et échappent aux coordonnées de langage comme d'existence. (Deleuze-Guattari, 1980, p. 184) »*

L'application du diagramme se fait de mouvements, des mouvements contradictoires mais pourtant formalisant et à l'œuvre dans toute sémiotisation : ce que nous avons appelé la plasticité. Or cette plasticité n'est pas à sous estimer dans la mesure où elle peut aussi redéfinir le diagramme lui-même.

Puis c'est toujours avec Deleuze qui, en réfléchissant la peinture et en s'appuyant sur l'œuvre de Francis Bacon va faire évoluer la définition initiale qu'il propose du diagramme, qui propose une posture diagrammatique positive. Le diagramme agit comme le modulateur d'un synthétiseur (ingère, digère et redistribue que nous pourrions rapprocher de la formule ]donner-recevoir-détruire[ de notre sémiotique plastique). si le diagramme peut engager un formatage des corps et des pensées, il peut aussi ouvrir des « possibilités de fait », des lignes de fuite. *« c'est que le diagramme est éminemment instable et fluant, ne cessant de brasser matières et fonctions de façon à*

*constituer des mutations. Finalement, tout diagramme est intersocial, et en devenir. Il ne fonctionnent jamais pour représenter un monde préexistant, il produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité. Il n'est pas sujet de l'histoire, ni ne surplombe l'histoire. Il fait l'histoire en défaisant les réalités et les significations précédentes, constituant autant de points d'émergence ou de créativité, de conjonctions inattendues, de continuums improbables. Il double l'histoire avec un devenir. (Deleuze, Foucault, 1986, version retravaillée de la phrase citée plus haut, p. 43.)* » Le diagramme c'est la catastrophe plus le germe. Il nettoie du ou des « cliché(s) », de la doxa, et ouvre à de nouvelles possibilités de signes et de signes. Il peut dans une certaine mesure proposer un chantier sémiotique où le sémiotique est ouvert sur sa plasticité propre.

Si le diagramme entraîne comme machine abstraite un certain type d'individu et un certain type de socius il a aussi la possibilité de remettre en question les stéréotypes comportementaux, des schèmes relationnels et perceptifs. C'est ce que nous nous proposons de faire dans la pratique (écriture et interprétation) des partitions graphiques et augmentées.

## **5. Interpréter les partitions graphiques et augmentées : pour une écopraxie**

Le travail de l'artiste, qui vit le sensible et sa constitution comme sensible comme problème, prend à bras le corps le travail du réel. Réécrire, réinterpréter, redistribuer, ce qu'il en est du cosmos, du socius et de l'intime pour une société donnée est le rôle fondamentale qu'il s'est donné. Il reconstruit sans cesse le foyer, le sien, pour les siens et avec les siens. En cela la partition graphique est cette praxis, cette recherche et cette construction de ligne de fuite collective. De cette manière les partitions graphiques et augmentées sont en amont de l'écriture comme en aval de l'interprétation des moments de remise sur le chantier des signes.

La partition graphique et augmentée veut agir comme le modulateur d'un synthétiseur sur le grand cluster vivant. L'« Oeuvre » pensée comme une surface sensible nulle, réceptionnant des débris de diagramme se donne conséquemment des buts liés à la spécificité même de son travail sensible dans le sensible :

Activités compositionnelles plastiques				
	(temps moment)	De moment à moment (procès)	Juxtaposition de moments	L'écoute est circonstanciée : l'activité compositionnelle consiste à écrire une circonstance.
Objet sonore de geste.	Où le corps intervient comme producteur de sens (improvisation, théâtralité, performance...)			S'appuie sur toutes les activités.
	*Isoler *Étirer *Répéter	*Évolution *Changement *Ponctuel *Différé (objet ou autre)	Montage/mix : *Théâtralité *Corps comme référence sociale	→*Objets (ready made, objet fabriqué, corps sonore scénarisé) → *Corps (théâtralisé, questionné (sociopolitique), physique.)
Objet sonore de manipulation.	Où les manipulations se font en temps concret. Et/ou éléments produits en studio sont activés en temps concret (Séquence sonore/images fixes ou mouvements interactives)			→*ce qu'évoque Sample / boutmoment.
	Voir ci-dessus. + * Boucler	Voir ci-dessus + *Renverser *Filtrer *Effets *Accélérer/ralentir	Montage/mix : *Sample *Boutmoment *Image(s) fixe(s) et/ou en mouvement, interactive(s)	→* Images fixes, Images mouvements interactives. (* attention particulière au sens)
Objet sonore De circonstance.	L'écoute et l'activité compositionnelle dépendent d'une circonstance observée.			
	*Isoler *Imiter *Collectionner	*Ajouter *Associer *Agrandir *Intégrer *Répéter *Lier	Intervenir dans une circonstance est toujours une forme de montage. *Inclure * Traduire tous les éléments extra sonores sont envisageables, y compris en amont de l'activité (mode d'emploi/néglé du jeu).	Sample Et boutmoment (recyclés)

Illustration : activités compositionnelles intersémiotiques et intermédiales

#### **4. L'Interprétation de la partition graphique et augmentée ou l'intersémiotique et l'intermédialité à l'œuvre**

La partition graphique et augmentée comme surface sensible de réception offre un espace intermédial et instersémiotique à interpréter. Cet espace est un espace offert, dont l'issue sonore et visuelle n'est pas connue. Chaque interprète, dans une « improvisation aidée », collective ou individuelle, va pouvoir choisir dans cet espace ouvert, intermédiaire et intersémiotique, ce qui est signifiant et insignifiant, créer d'autres significations et proposer de nouveaux signes, sons, etc.

La partition devient le moment d'une expérimentation d'une sémiotique plastique. Rappelons qu'elle nécessite une mise en visibilité de la partition elle-même qui est la condition *sine qua non* d'une certaine « distanciation » qui permettra à la fois à l'interprète et aux spectateurs-auditeurs de comprendre le chantier sémiotique auquel il assiste.

Ce mode de jeux et d'écriture implique une poïétique du branchement, de la rupture (rhapsodie), de la transposition en acte et généralisée.

La structure rhapsodique de la narration est une structure particulière non linéaire où l'action de raconter ne consiste pas à faire mûrir une histoire puis la dénouer selon le modèle organique (naître,

vivre, mourir//forme) c'est-à-dire dans une suite d'épisodes logiques. La rhapsodie au contraire consiste à juxtaposer purement et simplement des morceaux itératifs et mobiles : « le continu n'est alors qu'une suite d'apiècements, un tissu baroque de haillons. [...] Cette construction déjoue la structure paradigmatique du récit (selon laquelle chaque épisode a son « répondant », quelque part plus loin, qui le compense où le répare) et par là même, esquivant la lecture structuraliste de la narration, constitue un scandale du sens : le roman rhapsodique (sadien) n'a pas de sens, rien ne l'oblige à progresser, mûrir, se terminer. (Barthes, 1974, p. 144) <sup>4</sup>» La rhapsodie, pour construire son texte, use de toutes les formes de coutures. Elle met en co-présence par rapprochement, elle use des béances et des trous, elle mute et transforme. Comme toujours notre plasticité prise dans des mouvances contradictoires du ]donner-recevoir-détruire[ l'écriture de notre poïétique est à la fois une rhapsodie, un patchwork et l'action même de parfiler, de dé-tresser. Ce parfilage des signes, entraînant une intermédialité et une intersémiotité en acte, en train de se faire et de s'inventer, est d'un point de vu esthétique, écopraxique.

Il s'agit en effet de remettre sur le chantier notre façon d'habiter, de vivre l'espace de notre habitat définit lui-même par des signes, des sons, des images qui, par le processus intermédial et intersémiotique engagé, remet sur le chantier nos habitus et force à la participation active de notre manière d'habiter en re-diagrammant les signes,

4 BARTHES, Roland, Sade, Fourier, Loyola, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p.144.



sons, images reçus et remis en circulation.

D'une certaine manière elle remet en question la sphère immune constituée et tente d'en déplacer les limites, de les transformer pour les mettre à nouveau sur le chantier lors d'une prochaine performance. L'espace de chantier intersémiotique et intermédial que la partition offre aux interprètes est une manière de « s'appropriier à la terre », c'est-à-dire d'envisager le site de rencontre, non pas comme un territoire à dominer (s'appropriier la terre), mais comme une circonstance, ouverte, sans limite, obtenue par un dispositif pensé comme une surface sensible, dans laquelle on pourra aménager un microcosme, ouvert et non-définitif (plasticité oblige).

- CAGE John. 1961. « On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work », *Silence*, Middletown (Conn.) : Wesleyan University Press.
- STEINBERG Leo. [1972] 1997. *Other criteria*, Londres et New York, reproduites in *L'art en théorie*, Traduction Annick Baudoïn, France : Hazan, p. 1035.
- CHARLES Daniel. 1998. *Musiques nomades*, Paris : éditions Kimé.
- VAN LIER Henri. 1988. *La bande dessinée une cosmogonie dure* [en ligne], in *Bande Dessinée et modernité*, Cerysi.  
<[http://www.anthropogenie.com/anthropogenie\\_locale/semiotique/bande\\_dessinee.htm](http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/semiotique/bande_dessinee.htm)> (consulté le 03.10.2015).
- VAN LIER Henri. 2010. *Anthropogénie*, « Réflexions Faites », Liège : Les Impressions Nouvelles/ Fondation Anthropogeny Henri Van Lier.
- MATHEVET Frédéric. 2012. « Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité », *PLASTIR* n°29, décembre 2012, <[http://plasticites-sciences-arts.org/Plastir29\\_fr.html](http://plasticites-sciences-arts.org/Plastir29_fr.html)>.
- FOUCAULT Michel. 1975. *Surveiller et punir*. France : éditions Gallimard.
- DELEUZE Gilles. 1975. n° 343 de la revue critique, repris et modifié en 1986 en vue de son insertion dans l'ouvrage consacré à Foucault.
- DELEUZE Gilles. 1986. *Foucault*. « Reprise », Paris : Éditions des Milles et Une Nuits.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Les éditions de minuit.
- DELEUZE Gilles. 1981. *Francis Bacon : logique de la sensation*. collection *L'ordre philosophique*, Paris : Seuil.

JAKOBSON Roman. 1966. « À la recherche de l'essence du langage », in BENVENISTE, MAIHNET, FONAGY, JAKOBSON et al., Problèmes du langage. « Diogène », Paris : Gallimard, p. 22 à 38.

KRISTEVA Julia. 1969. *Semeiotiké : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.

BARTHES Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil

GUATTARI Félix. 2011. *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*. Collection Monde en cours, La tour d'Aigues : Éditions de l'aube.

**Écoute**

# FILIGREE & SHADOW

## PIANO CARD PIECES

Photographic Score

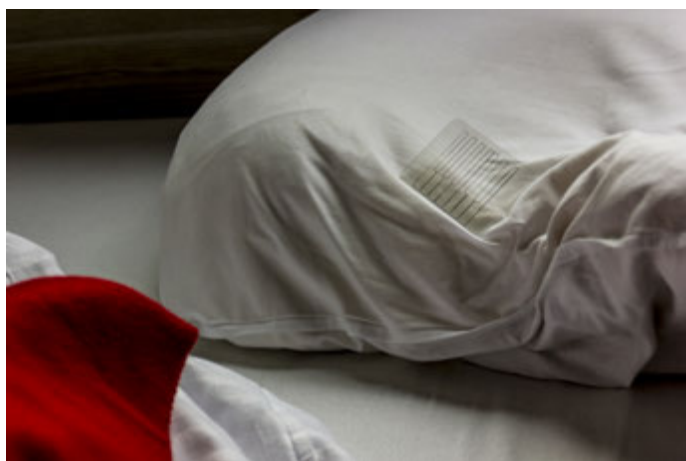
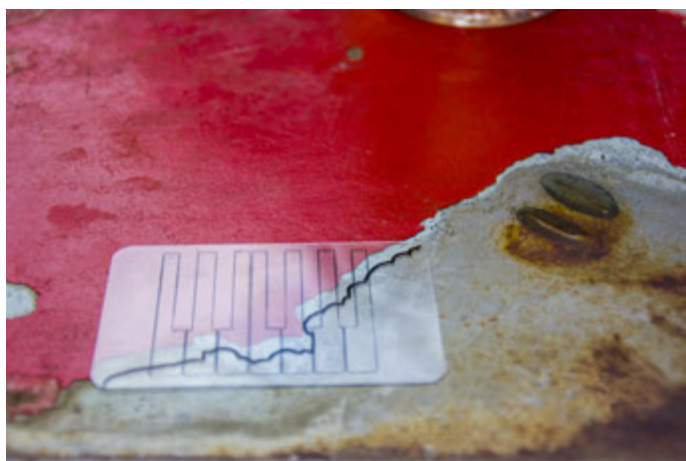
Partition Photographique pour piano.

ISBN : 9780368223006

Un œil et une oreille sur ce qui arrive. Comme ça tombe !

J'ai toujours considéré l'écoute comme un phénomène complet. Mes partitions circonstanciées, celles que j'ai dessinées, comme celles que j'ai rêvées, ne se sont jamais satisfaites du microphone et de son pendant, l'enregistreur. Il me fallait toujours plus ausculter le grand cluster vivant, surtout dans ses variations les plus imperceptibles, ces intensités les plus liminales. Tout est une affaire de seuil, ce délicat passage que rejoue l'étrange séparation entre mes oreilles et mes yeux (je n'oublie pas que la face avant de mon visage masque ce que j'entends de chaque côté de cette tête).

Cette carte transparente sur laquelle est inscrit un fragment de clavier — oui, celle-là même que vous pouvez voir dans ce livre, photographiée sous toutes les coutures, dans toutes les situations possibles — est la suite logique de cette volonté d'attraper ces moments sonores (et visuels, et olfactif, et proprioceptifs... parce que je suis un artiste péripatétique). Une machine à composition nomade, qui m'accompagne, au fond de mes poches, qui se glisse hic et nunc, et qui réceptionne les ombres, les traces, les griffures, tous les décombres, toute la poussière. Il ne tiendra qu'à vous de remettre sur le chantier ce moment sonore et visuel. De lui redonner, à travers les souvenirs photographiques qu'il nous reste, toute sa profondeur musicale : apprivoiser un moment et le grand cluster vivant.

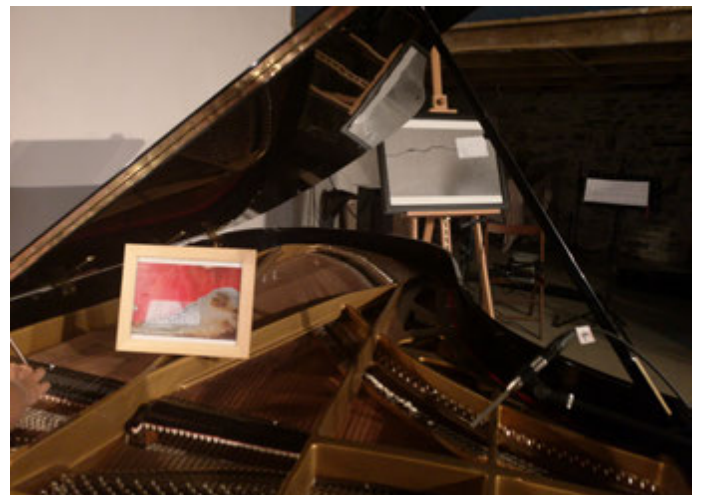


*Photographies extraites de la partition*



Schéma de l'installation de l'espace d'interprétation de Filigrre and Shadow

Écouter-voir Filligree and Sahdow : [ici](#).



Vues de la première. 27 août 2019 à la Beaudélie (La Tour de Guet - Visions Contemporaines, Vutezac 19130).  
Piano : Gwenaëlle Rouger\_ production : Projet Bloom

## Reste de son

*Ou comment envisager d'autres modalités d'apparition de l'objet sonore.*

« Une oreille seule n'est pas un être »

*John Cage*

### *Avertissement*

Ce texte est conduit, pour une large part, par le travail de François Jullien, philosophe et sinologue (université Paris 7 Denis Diderot), auteur de nombreux ouvrages concernant la pensée chinoise. C'est particulièrement son étude de l'esthétique de la chine dans *L'éloge de la fadeur*<sup>1</sup> qui servira de point de départ à l'analyse qui suit.

Je demanderai alors un peu d'indulgence quant à cet article. Il ne s'agit pas d'un travail de spécialiste en philosophie, ni celui d'un sinologue émérite, mais d'une transposition poétique. Une lecture d'atelier, qui suppose un retour à la pratique, dont on ressasse les marques de crayon dans les marges, dont on ramène sans cesse à soi la

---

<sup>1</sup> François Jullien, *L'éloge de la fadeur : à partir de la pensée et de l'esthétique de la chine*, Editions Philippe Piquier, coll. livre de poche, biblio essais, Paris, 1991.

multitude de chemins qu'elle nous propose pourtant. Il est probable alors, que l'occident d'où je parle (ce même atelier), déforme ou déplace la richesse de la pensée chinoise, déforme ou déplace les analyses de F.Jullien. Je m'en excuse par avance, comme je m'excuse auprès de l'auteur que je vais chaparder. Mais peut-être que sur le terrain des axiomes poétiques, le praticien est autorisé à se tromper.

Je n'en essaierai pas moins d'être le plus rigoureux possible quant à l'exposé concernant le motif de la fadeur et la transcription de mes notes de lecture. Mon travail, dans ce texte, ne consiste qu'à repérer quelques résonances, qu'à développer certaines pensées d'entre les lignes. Si l'on veut, je m'autorise à « farder à l'oriental » ma pensée, juste un temps, et je l'espère, le plus justement possible, pour en tirer les conséquences qui s'imposent pour mon travail (qui mêle pensée plastique et pensée musicale).

Surpris par l'étonnante « modernité » de la pensée chinoise telle que F.Jullien nous la fait comprendre, par l'analogie saisissante avec un certain état d'esprit présent autour des années 50 /60 dans le domaine des Arts Plastiques (Fluxus, Arte povera, Land art...) et de la musique (Cage, Feldman, Wolf...), il me semblait intéressant d'interroger plus particulièrement le son « fade ». En effet, le motif de la fadeur, déplacé au son me paraît proposer une alternative à la pensée de l'objet sonore proposée par P.Schaeffer. D'une part, le « fade » libère l'objet sonore de ses représentations arbitraires ; d'autre part, son motif propose d'autres modalités de composition dont les manipulations seraient d'ordre plastique (pensées plastiques),

*2\_Reste de son*



non pas *a priori* et mathématiques, mais gestuelles et corporelles, incitées par une circonstance d'émission.

De ce fait, j'essaierai d'être fidèle dans ma description (quoique sûrement caricaturale) aux aspects de la fadeur chinoise, puis j'interrogerai surtout le *concept* chinois concernant le son et la pensée de la musique, pour l'ouvrir à nouveau sur l'atelier, car, c'est lui en définitive, qui compte.

*Du fade.*

On l'aura sans doute compris au cours de l'introduction, la pensée chinoise, différence essentielle vis-à-vis de notre pensée occidentale, reconnaît la fadeur comme qualité.

Qualité humaine, nécessaire à la relation avec autrui : « le commerce de l'homme de bien est fade comme l'eau, celui de l'homme de peu est agréable au goût comme du vin nouveau<sup>2</sup> » ; et qualité spirituelle concomitante, préconisée par la sagesse chinoise : « La fadeur doit être le trait dominant de notre caractère, puisque seule elle permet à l'individu de posséder également toutes les aptitudes et de faire preuve, à tout moment, de la faculté requise. <sup>3</sup>(C'est moi qui souligne) ». Alternative à la psychologie occidentale donc, qui ne cesse de s'articuler autour de la notion « muselante », d'un caractère déterminant et *a priori*. En effet, il semblerait que choisir la « fadeur »

---

<sup>2</sup> Zhuangzi, IVe s. avant notre ère, Ibid., p.49.

<sup>3</sup> Ibid., p.53.

comme ligne de conduite consisterait à se laisser la possibilité d'être *polyvalent*. C'est-à-dire, adopter une position centrale neutre, pour pouvoir adapter sa conduite, non sans une certaine souplesse, en fonction des circonstances et d'autrui. « Réserve, modestie, discrétion : c'est seulement sur cette base que l'on peut « faire advenir » des rapports humains qui soient fiables et ne déçoivent pas. <sup>4</sup> ». Au contraire du vulgaire, qui paraît d'abord agréable au goût (pas de polyvalence dans les saveurs : il est sucré !) mais qui reste superficiel. Or, ce jeu de saveurs présent dans les relations humaines, cette aptitude à se rendre polyvalent, peuvent se transposer à la posture esthétique ainsi qu'à l'approche poétique dans la pratique artistique.

#### *Le centre, la savouration*

La fadeur « est la valeur du neutre <sup>5</sup> », elle est au « départ de tous les possibles et les fait communiquer. <sup>6</sup> » C'est l'un des premiers aspects de la fadeur important à saisir, la position centrale supposée de celui qui veut faire l'expérience d'une saveur :

*« Le salé et l'acide ont part, l'un et l'autre, à  
tout ce qu'on peut aimer,*

---

<sup>4</sup> Ibid., p.52.

<sup>5</sup> Ibid., p.17.

<sup>6</sup> Ibid..

*mais c'est au centre que réside la saveur  
suprême \_qui n'en finit jamais<sup>7</sup>.»*

Choisir le « centre », c'est, d'une part, refuser la saveur décevante du « bord », refuser de se satisfaire d'une position partielle qui « ferait obstacle à notre capacité d'évoluer en harmonie avec le monde<sup>8</sup> » ; et, d'autre part, c'est avoir la possibilité de déployer toutes les saveurs, sans en privilégier une seule, de se rendre disponible à toutes les caractéristiques du goût. Si le motif de la fadeur se conçoit comme l'absence de saveur, il n'en est pas moins le lieu possible de la « savouration » : il offre la possibilité de « ressasser », de « mastiquer », de se rendre disponible à un jeu de saveurs infinies, sans présupposer de leurs incompatibilités. On saisit en quoi la fadeur peut-être un modèle de posture esthétique, en portant à son comble l'analogie entre l'expérience artistique et la nourriture : faire l'expérience d'une œuvre, ce n'est pas seulement déchiffrer un sens, c'est « intégrer une matérialité qui [nous] est d'abord extérieure (...) et qui exerce son influence, par imprégnation progressive, lente et diffuse, à travers [elle].<sup>9</sup> ».

Insistons sur cette intégration de la matérialité et son « ressassement-machage » qui nous aiguille d'abord sur une certaine

---

<sup>7</sup>Su Dongpo, « Poème pour raccompagner le moine Canliao », in *Ibid.*, p.118.

<sup>8</sup> *Ibid.*.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 101.

idée de la matérialité d'une oeuvre, puis, concernant le son, atteste de  
« l'intimité de ma chair avec le sonore <sup>10</sup>»

*Les restes de sons.*

Le son fade, nous explique François Jullien, est un son  
« atténué qui se retire <sup>11</sup>», qu' « on entend encore mais à peine <sup>12</sup>».  
Dans ses *conférences* de 1960, La monte Young propose un poème  
qui pourrait illustrer cette conception fade du son <sup>13</sup>:

*La harpe*

*Je pose ma harpe sur la table courbe.*

*Assis là immobile, rempli d'émotions*

*Pourquoi devrais-je en jouer ?*

*La brise viendra caresser les cordes. (Po-chou-i)*

François Jullien donne comme paradigme de la sonorité fade  
un exemple qu'il trouve à la fois chez Maurice Blanchot, et chez Li-  
Bo : une cloche suspendue, sur laquelle « une neige, légère, tombant  
sur elle, suffirait à faire vibrer ». Ainsi, nous comprenons mieux les

---

<sup>10</sup> M.Dufrenne, *l'œil et l'oreille*, Montréal, l'Hexagone/Paris, J.-M. Place, 1987, p.91-92.

<sup>11</sup> François Jullien, *Eloge de la fadeur*, op.cit., p.75.

<sup>12</sup> Ibid..

<sup>13</sup> il en va de même de ces compositions de cette même année.

différents aspects du son fade, ou plutôt de la posture fade (souple et centrale) qui s'annonce comme une posture d'écoute.

Le son fade se saisit dans un procès. Il vit, il meurt, il dépend d'une circonstance d'émission. Il suppose une attitude réceptive particulière, mais en aucun cas ne s'impose ou ne prend en otage l'écoute de l'auditeur. La sonorité fade est une sonorité qui n'est pas à son comble, au contraire d'un son qui dévoilerait tout son potentiel dans une intensité saturée. La sonorité fade est une sonorité de « restes de sons », de sonorités à peine rendues, incomplètement actualisées qu'un travail d'écoute, de mastication pourra déployer. Par la même, « toute musique qu'on exécute ne représente qu'une extériorisation particulière et figée <sup>14</sup> ». Le son fade est un son discret mais expansif (concrètement et perceptivement), il force une posture d'écoute : ces sons persistants, imaginés ou toujours présents matériellement dans nos oreilles. « Saveur ou sonorité (...) que leur réserve ouvre au devenir : ce qu'elles perdent en manifestation physique, elles le gagnent en présence spirituelle <sup>15</sup> »

De ce fait, l' « esthétique des restes de sons » doit s'envisager comme un refus d'exploitation maximale du son. La musique fade se caractérise par la possibilité de saisir les sons les uns après les autres. Elle suppose une construction qui respire, où chaque son naît du silence et retourne au silence (harmonie du monde). En effet, deux sons trop proches dans leur émission rentreraient en confrontation,

---

<sup>14</sup> Ibid., p.67.

<sup>15</sup> Ibid., p.63.

donc laisseraient supposer une certaine partialité compositionnelle et par la même, mettraient l'auditeur dans l'impossibilité de s'imprégner complètement de chaque son. Au contraire, les mesures de la composition fade sont espacées, les sons peu nombreux et le rythme réduit. Le motif de la « fadeur » défait le son d'une temporalité continue où la succession et la progression (harmonique) seraient de mises. Si les sons ont une relation entre eux, il s'agit d'abord d'une relation de matérialité.

Par ailleurs, nous pouvons noter une certaine attention ou contamination du « fade » à l'instrumentation : un seul instrument est préféré, avec peu d'accompagnement, mais surtout, les cordes peuvent être distendues, le fond des instruments non jointé, et ce, dans le souci de rendre disponible *des sonorités expansives*. Nous voilà encore très loin de notre manière occidentale de concevoir la musique où l'exploitation maximale, la profusion instrumentale et harmonique, et la virtuosité...sont les maîtres mots.

Le son fade, c'est un moyen de penser la matérialité du son dans toutes ses dimensions : « c'est le corps qui est ici en jeu ; le corps, donc le geste.(...) Le travail de l'écoute, conçu comme productivité compositionnelle, cesse alors de pouvoir être réduit à l'oreille : on écoute aussi bien par l'œil. <sup>16</sup>» La « fadeur » appliquée aux sons nous enseigne que chaque émission de sons est *circonstancielle*. Elle n'est pas seulement auditive, elle dépend d'un

---

<sup>16</sup> Daniel Charles, « l'écriture et le silence », *Gloses sur John Cage*, Deslée de Brouwer, Arts et esthétique, Paris, 2002, p.205.

« site » et d'une « occasion ». En effet, la circonstance d'émission est toute entière présente dans la matérialité du son fade.

### *circonstancielle*

Dans une certaine mesure, si l'on déplace le motif de la fadeur vers une pensée musicale contemporaine, composer devient alors une proposition de « position-centre » pour l'auditeur, et pour le musicien.

Il faut comprendre cette position-centre comme une alternative à la position auditeur-scène calquée sur les modèles de l'église (fidèles/autel) qui suppose la mise en place d'une estrade ( il faut questionner cette condition *sine qua non* arbitraire à l'émission du son). De plus, d'un point de vue compositionnel, cela suppose nécessairement d'éviter toute application violente d'un plan raisonné *a priori*. La pensée chinoise nous enseigne un certain respect de la sonorité, sa saisie profonde et courtoise, qui n'est pas sans rappeler une proposition de J. Cage<sup>17</sup> : « laisser son désir de contrôler le son, détacher son esprit de la musique, et promouvoir des moyens de découverte qui *permettent aux sons d'être eux-mêmes* (c'est moi qui souligne) plutôt que les véhicules de théories faites par l'homme, ou les expressions de sentiments humains.<sup>18</sup> »

---

<sup>17</sup> On sera sans doute étonné de ne voir apparaître John Cage qu'à ce moment de l'exposé, car finalement il ne pourrait être que question de lui dans cet article.

<sup>18</sup> John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University press, 1961, p. 10.

Mais encore, l'émission d'un son est, comme nous l'avons vue, circonstancielle. « Composer » devient alors la proposition d'une circonstance d'émission. « Composer signifie seulement suggérer à l'interprète la possibilité objectivement réelle d'une action, c'est-à-dire ouvrir un espace de jeu<sup>19</sup> ». De ce fait, « On sort ainsi d'une logique du modelage (celle du plan modèle venant informer les choses) aussi bien que de l'incarnation (une idée projet venant se concrétiser dans le temps) pour entrer dans une logique du déroulement : laisser l'effet impliqué se développer lui-même, en vertu du processus engagé<sup>20</sup> »

La matérialité diffuse du son et la réception « courtoise » qu'elle suppose, nous permet d'envisager une posture compositionnelle différente, qui ne peut pas se satisfaire de manipulations conceptuelles de type « harmoniquo-mathématiques » *a priori*, mais plutôt de manipulations qui mettent en jeu le corps entier. Manipulations que je qualifierai de « plastiques », « bricolages décontractés » autour de la matérialité sonore qui se répand et dont le relevé des gestes reste à écrire. En effet, l'efficacité chinoise nous propose d'envisager d'une part, une forme d'écriture « circonstancielle » qui consiste à proposer une situation expansive (site et moment), et d'autre part, une forme « circonstanciée » qui est une réponse objective à l'émission d'un son expansif sur le motif. L'objet sonore fade est un niveau substantiel polyvalent qui semble nécessiter une certaine « gymnastique » de la part du compositeur ou

---

<sup>19</sup> Daniel Charles, « Nature et silence », in *Gloses sur John Cage*, Op.Cit., p.22.

<sup>20</sup> François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Editions Grasset et Fasquelle, 1996, p. 34.



de l'interprète, où les notions de modifications qualitatives et quantitatives se trouvent remplacées par les notions plastiques désormais opérantes dans le domaine de la musique de perturbation, confrontation, brouillage, hésitation, dissimulation...

### *Faire la peau*

Le motif de la fadeur nous a d'abord intéressé parce qu'il nous permettait d'envisager une autre approche de l'« objet sonore ».

Comme posture esthétique et poétique, nous l'avons vu, le son fade est un son qui privilégie sa matérialité, où la manifestation physique (le signal) et la manifestation conceptuelle cohabitent. Il n'est pas dépendant d'une dichotomie trop hâtive entre le signal (qui se mesure) et l'écoute (apparence subjective de l'objet sonore). « (...) L'acousticien vise, en fait, deux objets : l'objet sonore qu'il écoute, et le signal qu'il mesure. <sup>21</sup>». Il remet ainsi nécessairement en cause le contour linéaire du temps susceptible d'en rendre sa forme, et qui, finalement ne revient à rien d'autre qu'à proposer la « carotte » d'un son-bloc. Quant au voile de Pythagore, supposé à toute manifestation subjective, le voilà sérieusement mis en branle : le son fade traîne avec lui la circonstance de son émission : tactile, visuelle ou audio-visuelle, son odeur, sa chaleur... Représenter l'« objet sonore » fade, c'est faire des ronds dans l'eau. C'est penser le son fade comme une intensité

---

<sup>21</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, pierres vives, Edition du Seuil, Paris 1966, p.269.

dont les déplacements « en milieu élastique » seraient comme « une chaleur qui se répand ». Posture toute différente à celle préconisée par P.Schaeffer, car s'il s'agit toujours de « viser <sup>22</sup> » dans un double mouvement de saisie matérielle et spirituelle (objectivante), il n'est pas question de réduire la vie du son à des *a priori* conceptuels (même s'ils sont très utiles à tendre vers du « musical »). Pour autant, le motif de la fadeur ne fait pas de l'objet sonore un état d'âme. Au contraire il le rend à sa dimension empirique : l'air est le conducteur du son et la contamination de son à son est une relation de conduction. C'est le beurre qui se diffuse lentement sur son carton dans une installation de J.Beuyss (*objet fluxus*) si l'on veut. Une matérialité en devenir, qui nous permet d'envisager une forme d'écriture à l'aide des Arts plastiques.

Or, il semblerait que P.Schaeffer avait déjà manifesté une telle intuition dans son second journal de la musique concrète : « Une nouvelle branche de la musique doit elle être tournée vers les Arts plastiques et s'en inspirer ?<sup>23</sup> » Cependant il sollicitait des spécialistes en Arts plastiques « habiles à l'abstrait <sup>24</sup> ». Une telle requête suppose une analogie entre la composition musicale et une œuvre plastique autonome, pérenne, unique, et matérialisée sur un support avec laquelle elle fait corps. Or, l'objet sonore envisagé à l'aide du motif de la fadeur nous conduit à une autre conception de la plasticité. Il s'agit

---

<sup>22</sup> Ibid., p.268.

<sup>23</sup> Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, pierres vives, Editions du Seuil, 1952, Paris, p.183.

<sup>24</sup> Ibid., p. 163.

plutôt, dans un même moment, de prendre en considération les notions de devenir, de processus, mais aussi de relation à la chair dans l'émission d'un son, et de présentation de cette chair : celle de l'exécutant, de l'auditeur, du son mais aussi du temps sans doute. Bref, peut-être s'agit-il de faire la peau à la musique.

**Indocile**

# FORBIDDEN COLORS (THROUGH A BODY)

*For 3 X-bones records, open groove and isolated voice*

« L'artiste de performance était la re-représentation (...) de John Wayne dans un film de John Ford »

Vito Acconci

*Forbidden Colors* est une installation sonore plus qu'un concert-spectacle. Elle s'appuie sur « 3 X-bones records » écrits en respectant les durées, les titres et le mode d'écriture de l'album de **Throbbing Gristle**, *A Journey Through A body* (« It was recorded in five days, a day per body section. No tracks were re-recorded or added to after their day. Each was mixed immediately after recording. No tracks were pre-planned, all tracks are invented directly onto the tape.<sup>1</sup> »).

L'activation de ces enregistrements, par sillons interposés — parfois ouverts — dans l'espace de l'acousmonium, fut l'occasion d'une anamnèse qui chemina de Tatsumi Hijikata (*Forbidden Colors*), à Pierre Schaeffer (*La symphonie pour un homme seul*) en passant par **Throbbing Gristle**.

L'occasion de diagnostiquer « une musique industrielle pour un peuple industriel », peut être.

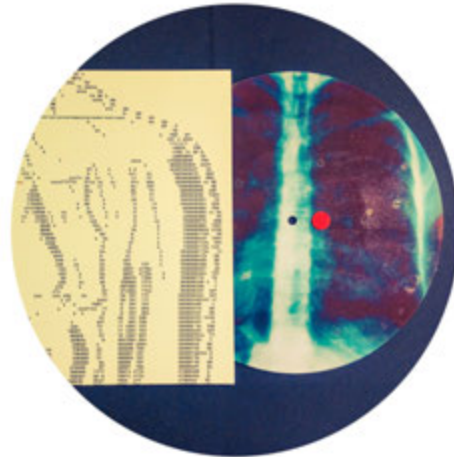
Medicine (15'27'')

Catholic Sex (8'10'')

Exotic Functions(4'18'')

Violencia (The Bullet) (8'00'')

Oltre La Morte, Birth And Death (3'27'')



3 x-bones, disques vinyles imprimés et pochette cartonnée, 12 pouces, 10 pouces et 7 pouces, 2015.

<sup>1</sup>Note de la pochette de l'album de *Throbbing Gristle*.

Écouter-voir : [ici](#).

Vue de la performance du 23 octobre 2015.

Avec *Sarah Rochem* : danse et manipulation;

*Hélène Singer* : Chant et voix projetés.

Diffusion sur *Acousmonium (MOTUS)*

**Le Cube**, Centre National de Création Numérique

Festival En chair et en son : Musique acousmatique et danse Butô

(c) photographies Fabrice Pairault



Mathevet, F. (2017). Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 4 (1-2). <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=3856&lang=fr>

### **Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail.**

C'est l'atelier, mon atelier, qui motivera la forme de cette article. Ce lieu, mi-fictif mi-réel, où se joue l'essentiel de ma « gymnastique » plastique quotidienne permettra de faire apparaître un double problème : Comment dire le processus créatif ? Et Comment penser la recherche en art ? Cette intervention se pliera aux exigences d'une pensée sur le chantier, auscultant quelques prises de vue fugitives du sol de l'atelier où l'on chercherait à rapprocher des fragments de journal intime, des œuvres, des croquis, des sons... et à ausculter le sens entre les coutures : les *figures* de la gymnastique engagée.



*Illustration 1: vue temporaire du sol de l'atelier*

*1\_Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail.*

## **Introduction**

L'intention de cet article est double. D'une part il cherche à décrire et questionner la description du « processus créatif » dans le cadre d'une « recherche-crédation », c'est-à-dire à décrire un processus créatif « ouvert » et « centrifuge », permettant de retourner à l'atelier (condition sine qua non d'une recherche-crédation). D'autre part, cette description ouvrira un problème : jusqu'où vont les corrélations possibles entre la recherche en arts et avec l'art de la « recherche création » et les méthodologies communément admises de l'université (qu'on propose de généraliser à l'enseignement des écoles d'art.)

Cet article sera donc traversé de bout en bout par des questions corollaires : La recherche en art nécessite-t-elle des méthodologies alternatives ? Cette méthodologie doit-elle pensée au coeur du processus créatif lui-même ? Y a-t-il une méthodologie « universelle » ou du moins « commune » dans tous les ateliers des artistes chercheurs ?

Me proposant de sonder mon atelier pour répondre à ses questions, ou du moins en esquisser des réponses possibles, j'ouvre cet article sur la photographie de ma table de travail. Et je vais ausculter le sens qui se répand entre les objets qui peuplent mon atelier : les œuvres, les notes, les esquisses, les ratures...

*2\_Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail.*



Mon travail artistique est généralement classé du côté des « arts sonores ». J'ai une pratique « entre catégorie » pour reprendre un vieil adage de l'école américaine. Je n'ai surtout jamais voulu choisir entre mon travail de plasticien et celui de musicien et j'ai multiplié les approches plastiques du sonore. L'une des ramifications de mon travail pourrait être qualifié de pratique nomade. Ce sont ces pratiques plastiques et sonores nomades que je vais aborder, et prendre comme point d'entrée dans le problème que je me propose d'esquisser.

L'atelier nomade, où les outils vagabonds vont parfois s'actualiser pour « produire » quelque chose, va nous permettre de poser d'autant mieux notre problème que le processus qui s'y trame est labile et mutable. Il est lié à une certaine urgence : l'aménagement d'un séjour temporaire dans une occasion, un lieu et un moment. Si la possibilité de s'actualiser, et les moyens de s'actualiser sont pensés en amont, l'actualisation de l'atelier, son aménagement, va dépendre de nombreuses variables liées au lieu rencontré : climatiques, sociales, temporelles... On peut préparer son sac en amont, le processus créatif n'est pour autant pas garanti dans cette rencontre circonstancielle. Il va falloir pour aménager ce séjour, un aménagement suffisant pour permettre la « chorégraphie » de l'artiste au travail d'opérer, littéralement le processus créatif lui-même. C'est le mobilier préparé en amont, les attaches possibles avec le lieu et le moment que nous allons commencer de décrire... un mobilier qui peut être conceptuel bien sûr.

Attention, la plupart des choses que vous allez voir sont des sous-

*3 Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail.*

produits (au sens de G. Orozco). Ces objets sensibles sont rarement terminés.

Je vous propose pour commencer de rapprocher deux images comme premier énoncé, pour poser les hypothèses de travail qui étaient les miennes lorsque j'ai commencé ce travail.



*Illustration 2: Daniel Buren et John Cage au travail.*

J'ai commencé cette pratique nomade très tôt dans mon cursus artistique en proposant des « partitions circonstancielles ». Pour moi il s'agissait de déplacer l' « in situ » de certaines pratiques liées aux arts plastiques du côté de la musique expérimentale. Mais aussi, cette pratique était pour moi une réponse à un problème que soulevait la musique concrète et dont j'avais pu voir une échappée possible du côté de Cage et de Fluxus (qui me semblaient proposer un objet sonore contextualisé), le problème de l'objet sonore.

*4\_Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail.*

Objet sonore qui dans la tradition électroacoustique est un son sans cause, sans lieu, sans occasion, donc plutôt incompatible avec une pratique « in situ ». J'avais donné une première forme à cette idée, en créant une boîte à outils foliée : partitions circonstancielles (a). Cette boîte à outils était composée de petits papiers détachables à glisser dans une situation pour la transformer en partition. L'objet n'a jamais réussi à réellement proposer des musiques « in situ » intéressantes, mais l'histoire de cet objet, sa fiction, à continuer de « hanter » mon travail. Il m'avait permis de repenser les modalités d'apparition de l'objet sonore, comme première attache de notre atelier nomade.



*Illustration 3: Partitions circonstancielles (a) , première version, papier imprimé et plastique, 2001.*

## L'OBJET SONORE

On appelle objet sonore, dans la tradition électroacoustique, toute manifestation et événement sonore que l'on saisit pour ses propriétés (qui sont *à la fois* physiques, formelles et sémantiques), comme un être sonore dépendant de l'occasion de son apparition. Il peut être enregistré, noté (avec les écarts que cela suppose) ou impliqué dans sa circonstance<sup>#</sup> même pour un travail compositionnel circonstanciel. C'est un son, une séquence de sons, une musique qui nous fait signe.

Corollaires :

- l'objet sonore est d'origine concrète, il est le produit d'une observation.
- Il est pré musical ou musical.
- Il ne peut s'écrire que de manière incomplète. Il ne répond pas dans sa saisie aux paramètres catégoriques de durée, d'amplitude, de fréquence, de timbre... Il affirme au contraire ses multiples dimensions.
- Il n'est pas le produit d'une combinatoire ou de calcul *a priori*.
- Il ne s'enregistre pas nécessairement, sa saisie est d'abord mentale.
- Il n'est pas seulement formel, il a du sens.

Nous distinguerons alors trois catégories d'objets sonores :

*6 Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail.*

### *Objet sonore de geste (rétroactif)*

Il naît d'un corps à corps entre une énergie musculaire et un corps sonore. Il nécessite donc un travail gestuel, en particulier de gestes de « répétition », d'« évolution », de « changement », d'« entretien » et « ponctuels », qui découlent d'expérimentations, tel que gratter, frotter, tapoter...

Il n'est pas exclu que ceux-ci débordent sur des engrenages syntaxiques qui mettent en œuvre une pré-construction formelle. Parfois, il s'agit de la composition même. La musique électronique est adepte de cette inscription de gestes au sein de la composition, au point d'en faire l'acte même de la composition, au sens où nous l'entendons dans l'*action painting* en arts plastiques : scratch, apparition/disparition (avec le bouton de volume), filtre...

Il s'agit d'un objet sonore rétroactif que l'on reconnaît comme objet sonore et qui appelle à son tour des gestes de transformation.

### *Objet sonore de manipulation (ou désincarné)*

C'est l'objet sonore de l'écoute réduite Schaefferienne. Les qualités du son sont déjà abstraites par l'appareil d'enregistrement. Celui-ci, considéré comme un microscope acoustique, observe un son amnésique de sa source (première désincarnation). C'est un objet sonore de pure écoute et qui n'est plus le résultat d'une force

*7\_Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail.*

musculaire. Son évolution et sa capacité à produire d'autres objets sonores désincarnés vont dépendre de l'application d'*a priori* numériques, qu'ils soient d'ordre conceptuels ou algorithmiques (les filtres et les effets appliqués sur le son).

### *Objet sonore de circonstance*

Plus complexe, c'est celui qui correspond le plus parfaitement à notre définition initiale. Il s'inscrit dans un lieu et un moment. Il prend toujours le risque d'évoluer vers les deux autres objets sonores décrits précédemment. L'écoute et le saisissement du potentiel musical se font en même temps. Relever cet objet sonore c'est le capturer avec une certaine enveloppe liée aux circonstances de son émission (spatiale, prosaïque, sociale...) qui est aussi sa condition sémantique. Il transporte avec lui le lieu qui le voit naître, où il vit et meurt. Il est connecté aux autres données sensibles. De ce fait, le son peut être considéré comme un phénomène d'ensemble, non réductible à des catégories, ne tenant compte que de l'intérieur du son (timbre, fréquence, durée...) qui pose le son comme une extériorité à la composition. « N'était-ce pas le concept même d'« intérieur du son », d'« intérieur du matériau » qui d'emblée avait piégé cette recherche, puisqu'il supposait déjà résolue, par le compositeur, la question des

limites où s'arrêterait cet intérieur, où commencerait l'extérieur qui l'englobe <sup>1</sup>» ?

Ce *distinguo* fait particulièrement bien apparaître, notamment à la lecture de ces descriptions,

1. d'une part la constitution d'un outil-objet qui me permettrait de produire, d'activer mon atelier : la circonstance,
2. d'autre part, la difficulté à circonscrire cet objet, à en donner une définition précise dans la mesure où il s'agit de circonscrire un objet labile et mutable.

## FIGURES

À considérer le processus créatif comme une gymnastique, c'est-à-dire comme une rencontre sensible du corps et de l'environnement, on peut supposé pouvoir pour une pratique donnée en saisir les morphème, ou les « procèmes », c'est à dire les plus petites unités d'action et de sens, de procès. Mais ces opérations sont plastiques, elles sont faites de mouvements et de motilités à l'image de la plasticité. Elles sont labiles et ne constituent pas un système. Les œuvres et les objets (pensées, images, textes, sons...) de l'atelier, comme la dynamique plastique qui s'y intrigue, sont incernables et

---

1 Chion Michel, *L'art des sons fixés*, Métamkine/nota-bene/sono-concept, 1991.

indifférents aux catégories. De ce fait, chercher des bornes et conceptualiser des mouvements ne pourraient pas rendre compte justement de notre atelier. Et c'est notamment très claire quand il s'agit d'un atelier nomade. Alors, pour se construire des outils qui permettront au processus créatif de se déployer, je me suis attaché à cerner la chorégraphie ménagère de l'atelier plutôt que ce « procème ». Des parfums qui s'échappent des rapprochements entre les matériaux et les gestes, des *figures* qui transpirent entre ces éléments.

Comprenons le mot figure comme il a été défini par R. Barthes dans *le fragment d'un discours amoureux* : « On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique ; bref au sens grec : σχημα, ce n'est pas le « schéma » ; c'est d'une façon bien plus vivante, *le geste du corps saisi en action*, et non pas contemplé au repos (...) *La figure c'est l'amoureux au travail*<sup>2</sup>. (C'est moi qui souligne)» (parenthèse : la figure barthésienne me semble de plus en plus proche du diagramme deleuzien, diagramme qui m'intéresse au plus haut point comme alternative à la partition)

La figure prend en compte la dimension « plastique » du processus créatif, c'est-à-dire une certaine labilité, c'est un précipité de sens, d'objets, d'intuitions de référence avec une grande force

---

2 R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Tel Quel, Paris : Ed. du Seuil, 1997, pp. 8 et 9.



centrifuge, pour le dire avec les mots de P. Boulez, un élément dynamique qui permet de retourner à l'atelier (un principe fondamentale de la recherche en art, avec l'art selon moi). C'est-à-dire qu'elle a le pouvoir d'aider à l'opération, de soutenir l'opération, d'engager les « procèdes ». Et la souplesse de son contour, sa plasticité, permet de ne pas avoir une action orientée et précise mais au contraire de se réajuster, de se repenser au moment même de son actualisation.

Les figures que mon nomadisme à convoquer pour ce travail :  
circonstance, kigo,

## **Circonstance**

Je vais déployer la seule figure qui n'est pas chorégraphique, qui n'est pas une figure « de l'amoureux au travail », mais qui pourtant est essentielle et complémentaire à la plasticité parce qu'elle en constitue le milieu.

Après cette nécessaire parenthèse sur la notion de figure, je vais essayé de vous montrer comment la figure « circonstance » et les figures gigognes qui s'y greffent qui y travaillent, ont pu engager la continuité du processus engagé.

La caractéristique fondamentale du circonstanciel par rapport à l'événement est la contingence. Son corollaire est l'opportunisme. Notre conceptualisation « occidentale » est toujours réfractaire au particulier. Elle valorise les généralités et les abstractions, ce qui

*11\_Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail.*

explique aussi cette pensée de l'événement au détriment de la « circonstance ».

Dans la *Préparation du roman*<sup>3</sup> Barthes nous apporte une aide précieuse pour nous rapprocher de la circonstance, particulièrement en analysant une forme poétique qui use beaucoup de la « circonstance » dans son processus de création : le Haïku. Page 88, Barthes se propose de mettre en vis-à-vis le début du poème de Verlaine « chansons d'automne » (*Poèmes saturniens*, 1866) et un Haïku :

« les sanglots longs	« l'enfant
des violons	promène le chien
de l'automne »	sous la lune d'été »
(Verlaine, <i>Poèmes saturniens</i> )	(Shôha, Munier (trad.))

Nous nous en tiendrons à cet exemple pour faire apparaître les caractéristiques d'un milieu qui ne supporte pas d'interprétation possible, ni d'autres arrière-mondes. De cette comparaison nous relèverons quatre points qui nous apparaissent essentiels à la pensée du circonstanciel dans le processus créatif. Barthes insiste en effet sur des points qu'il va à chaque fois nommer pour tenter de saisir la particularité de l'écriture haïkiste : l'absence de métaphore, le *kigo*, le tangibile et l'instantané.

---

3 Op.Cit..

La première remarque concerne la *métaphore* de Verlaine. La tradition rhétorique occidentale amène à une généralité. L'automne ici convoqué pourrait être tous les automnes du monde. Or, l'idée d'instantanéité et de rencontre avec le réel rendent absolument impossible, voire inapproprié, l'usage rhétorique. Dans l'écriture du haïku, ce qui compte, c'est la concomitance entre l'écriture et la contingence. Mais, précise Barthes, il s'agit de bien plus que d'une contingence, « un haïku, c'est ce qui survient (contingence, micro aventure) en tant que cela entoure le sujet\_ qui cependant n'existe, *ne peut se dire sujet, que par cet entour fugitif et mobile* (c'est moi qui souligne, parce que ce n'est pas sans rappeler notre *sémiotique plastique*). Donc plutôt que *contingence*, penser *circonstance* » Barthes fait allusion ici à l'étymologie de *circonstance* : circum stare, « se tenir autour ».

Préférant l'hypotypose (minimale) à la métaphore, le haïku comme la photographie dit « *ça à eu lieu* ». Barthes a de très belles phrases à propos du haïkiste : il souligne, selon lui, « le pli sensuel du réel », il constate « l'éclat mat de la réalité ». Le haïkiste parvient à un certain réalisme par excès de subjectivité. Et pour que prenne le précipité, le petit poème va s'appuyer sur deux éléments : le *kigo* (mot emprunté au Japonais), et les *tangibilia* (mot latin convoqué par R. Barthes).

Dans l'écriture d'un haïku, nous le rappelle Roland Barthes, « il

y a toujours une allusion à la saison : le *Kigo* <sup>4</sup>.» « Dans le haïku, poursuit-il, il y a toujours quelque chose qui vous dit où vous en êtes de l'année, du ciel, du froid, de la lumière (...) Vous n'êtes jamais séparé du cosmos sous sa forme immédiate : l' *Oikos*, l'atmosphère, le point de la course de la Terre autour du Soleil. <sup>5</sup> » Dans un Haïku, il y a également un mot qui a pour référent une chose concrète, quelque chose que l'on pourrait toucher, des *tangibilia*<sup>6</sup>. Le pli sensuel souligné par Barthes.

La figure « circonstanciel » est donc complémentaire à notre sémiotique plastique. Le *circonstanciel* est le milieu nécessaire pour que les formalisations temporaires prennent. C'est dans du circonstanciel que peut s'épanouir la plasticité, parce que le moment, le contexte, la situation sont débarrassés de la fable.

Mais comment le précipité prend-il dans ce milieu circonstanciel ? L'attitude du haïkiste qui constate son assentiment heureux à des éclats de réel n'est pas sans rappeler la *métis* grec décrite par M. De Certeau à propos des opérations virales résistantes.

La *métis* grec est cette forme d'intelligence « toujours immergée dans une pratique » où se combinent « le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une

---

4 BARTHES Roland, *La préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, « traces écrites », Paris, Seuil Imec, p. 66.

5 Ibid...

6Tangibilia, sur *tangibilis* : « ce qui peut être touché, palpable ».

expérience longuement acquise <sup>7</sup>». Elle va nous permettre de saisir en quoi le concept de *circonstance* est la pierre angulaire de notre sémiotique plastique.

Pour Michel de Certeau, la *métis* est une mémoire\_ l'expérience des anciens par exemple\_ mais c'est une mémoire qui « brille dans l'occasion.<sup>8</sup> » En effet, le circonstanciel propose du contexte, de la situation et du moment, et la plasticité n'a plus qu'à se déployer, profitant de sa mémoire, pour ]donner\_recevoir\_détruire[ ou non des formes temporaires qui serviront de support à d'autres circonstances. M. de Certeau précise avec justesse que l' « occasion ne cesse de tromper les définitions, parce qu'elle n'est isolable ni d'une conjoncture, ni d'une opération.<sup>9</sup> » L'occasion, c'est-à-dire le circonstanciel, est une torsion dans une situation par le rapprochement de « dimensions qualitativement hétérogènes » (cf. Les figures *gouttière, couture, intervalle*) que la plasticité se charge de mettre en forme ou non.

Le circonstanciel est saisi comme circonstance parce qu'il rappelle à la mémoire les formes passées (pour le dire simplement) et permet de choisir, de manière efficace, la formalisation adéquate dans le procès plastique en cours. La circonstance est saisie en même temps que son potentiel, le plasticien alors est celui qui se dispose à saisir le potentiel de toutes les circonstances, à accueillir le monde.

---

7 DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La métis des grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 9-10.

8 Op. Cit., p. 126.

9 Ibid., p. 127.

Et pour notre composition au risque de la plasticité, la circonstance est riche d'enseignement. L'enregistrement sonore (field recording) et d'une certaine manière l'objet sonore lui-même peut s'appréhender d'un *tangible* et d'un *kigo*. L'espace perçu en stéréophonie, les voix, les cloches, les chants d'oiseaux, les bulldozers sont autant d'indices et d'index sonores d'une circonstance. Comme la photographie, l'objet sonore circonstanciel bénéficie d'un "ça à été". "Enregistrer" devient l'exercice d'une conscience microphonique qui restitue le monde sonore, le grand cluster vivant, au discours indirecte libre (avec tous les écarts de représentation inhérent aux matériels d'enregistrements). Plus de métaphores et de surinterprétations du sensible par l'intelligible, l'enregistrement et sa diffusion investiront plutôt la métonymie et l'asyndète. Le micro-receptacle circonstanciel s'épanouit d'une poétique des branchements fautifs que nous avons mis en oeuvre dans nos *partitions circonstancielles* et nos *pocket music*.

Attention le kigo s'il peut intéresser notre figures "circonstancielles" c'est justement parce qu'il n'est pas un I.S.M, un Indice Sonore Matérialisant.(un son qui nous renvoie au caractère concret de sa source ) le kigo n'est pas seulement le résultat objectif d'une source, il est aussi la prise en compte d'un contexte. Ce n'est pas une abstraction qui accentue sa source, c'est un son réellement concret.

## **NOTER**

*Les partitions circonstancielles, les esquisses et les ratures des*

carnets, et, d'une certaine manière, les *pockets musics* relèvent de la figure « Noter ». Celle-ci est particulièrement intéressante parce qu'elle s'inscrit dans une pratique « ménagère », elle est une gymnastique particulière.

Elle suppose des dispositifs techniques et matériels faits d'arrangements de poches, de sacs et de stylos. Et lorsqu'il s'agit de « notation » plastique, on imagine facilement la débauche matérielle, même minimum, qu'elle requiert : appareil photo, enregistreur, caméra, carnet pour le dessins, pour l'écriture, papier à musique... Puis, elle est et reste « personnelle », voire intime. Si prendre des notes est essentielle aux œuvres à venir, l'espace de visibilité qui leur est donné est quasi nul. La prise de notes est un sous-produit artistique, une pratique en amont de l'œuvre, essentielle, partie submergée d'un iceberg, des « petits riens » où pourtant se déploient et se constatent les motilités et les mutations de la plasticité au travail. R. Barthes dans la *Préparation du Roman*<sup>10</sup> nous rappelle que c'est une pratique qui suppose d'avoir un œil sur la page, l'autre sur ce qui arrive. Tout le dispositif technique et matériel, préparé pour le moment de la prise de notes, permet d' « écrire le présent en le notant **au fur et à mesure qu'il tombe** <sup>11</sup> ». « Des copeaux<sup>12</sup> de présent, tel qu'il vous saute à l'observation, à la conscience » qui suppose de la notation

---

10 Ibid., p. 137.

11 Ibid..

12 « copeau? Oui: mes scoops personnels et intérieurs( scoop : pelle, écope, action d'enlever avec une pelle, rafle, coup de filet, primeur ». Les très petites nouvelles qui me sont personnelles et que je veux « rafler » à même la vie. » in Ibid..

qu'elle soit une activité extérieure et soudaine. Ce qui n'est pas sans rappeler notre figure circonstance.

« Noter », c'est tout un rituel pragmatique d'organisation de ses poches et du fond de ses poches, pour se rendre disponible au présent. Parce que la pratique de la notation, c'est-à-dire la saisie de la circonstance attend de celui qui s'y adonne une certaine disposition d'esprit et suffisamment de temps pour en saisir le moment. Pour « noter » il faut être disponible, ce qui engendre toutes une quantité de préparations et d'agencements méticuleux qui permettront la pleine réception du présent, d' « ausculter le grand cluster vivant (Claude Ballif) » .

De ce fait, « noter » c'est faire une intersection. La notation est entre la marque, elle isole et elle sacrifie, et le flux, celui du langage de la notation : littéraire, musicale et sonore, graphique... Les trois flux sont brassés dans le cas d'une notation polyartistique comme la notre, ce qui n'est pas sans poser des problèmes supplémentaires car les lieux de l'inscription, de la marque, sont multipliés.

Ce peut être le carnet ( soumis à un choix stratégique de taille à laquelle correspondent le choix du sac, des poches et des vêtements), la carte mémoire de l'appareil photographique, celle de l'enregistreur numérique, de la caméra...Fort heureusement, les technologies contemporaines proposent maintenant des machines hybrides qui englobent tout à la fois le son, l'image fixe et mobile, sans pour autant renier les qualités minima d'enregistrement et de rendu. La préparation à la notation, l'arrangement quotidien de son méta-carnet est un prolongement de notre méta-atelier. Dans la mesure où le matériel choisi va déterminer une pratique, c'est-à-dire un mode opératoire



sensible. L'espace du travail artistique est implicite dans le matériel que nous choisissons. Or, si le travail artistique traditionnel supposait un lieu spécifique à sa réalisation, la définition de l'atelier contemporain paraît bien floue. La souplesse aujourd'hui essentielle à la pratique artistique contemporaine réclame un lieu aux limites intérieur/extérieur beaucoup moins précises qu'auparavant, vaporeuses : un méta- atelier.

Notre méta-carnet, comme notre méta- atelier, constitue avant tout un espace mental. Il tient tout aussi bien dans la poche ou dans un sac que dans le tissu de 0 et de 1 de l'ordinateur. Ils sont, alternativement, la caravane du camping ou la seconde chambre de notre F3, la maison de campagne ou notre ordinateur portable qui ne nous quitte plus. C'est un espace nomade qui s'adapte à une pratique plastique nomade. C'est une boîte à outils mobile. Vous l'aurez compris, le méta-atelier a tout à voir avec la « plasticité » telle que nous la défendons depuis les premières pages de ce livre. De la même manière, « Noter » est le prolongement, le membre fantôme de notre méta-atelier, son lien logique parce que chaque notation suppose le retour à l'atelier. Roland Barthes à ce propos distingue la *notula* de la *nota*.

La *notula* désigne cette note sur le vif que nous avons définie jusqu'ici. La *nota* suppose quant à elle un travail de transformation de la note prise sur le vif, pour une œuvre à venir, dans un autre espace, neutre : l'atelier. La *nota* est un travail de réécriture de la *notula* où

« le muscle se demande si cela en vaut la peine <sup>13</sup>», parce que le développement des photos, la réécriture des notes, l'écoute et le classement, voir le découpage, des sons dévalorisent ce qui n'est pas assez fort. Il y a, souvent, une perte de « l'enchantement perçu » du moment de la notation sur le vif au passage à l'atelier, ce qui explique sans doute cette volonté de chercher des dispositifs qui permettent à la *notula* d'être déjà une *nota*, et même l'œuvre : le dessin des *partitions circonstancielle*s qui décolle immédiatement l'objet sonore de circonstance de son présent, ou les pratiques sonores minimales des *pocket music*, qui ajoutent par interactivité ou différenciation des actions sonores au *field recording*.

Pourtant, nombreuses sont les notes, qui, désenchantées, finiront dans la corbeilles.

## **Nomade**

« Noter » ouvre aux pratiques musicales nomades. La prise de note qui cherche à faire coïncider le vif, le motif, le « présent comme il tombe », avec le désir artistique de faire une œuvre, invite à proposer de nouvelles façon de concevoir l'écriture musicale (mais nécessairement polyartistique puisse que la circonstance est polysensorielle) Circonstancielle ou « de poche », ces pratiques

---

13 Ibid., p. 139.

musicales *in situ* nient la syntaxe traditionnelle. Mais l'histoire de la musique peut nous fournir des exemples d'écriture « nomade » que nous avons réinvestis dans nos pratiques circonstanciées.

Daniel Charles, avait déjà repéré des formes nomades de composition dans l'histoire de la musique récente. En particulier en analysant la notion de drone et de bourdon. Selon lui, le drone procède à une dé-syntaxe de la musique notamment lorsqu'il est associé à un ornement mélodique. La mélodie se déploie autour du drone comme axe et « dans une telle mélodie, le mouvement n'est pas *syntactique*, il y a *nomadisation sur place*.<sup>14</sup> ». Daniel Charles trouve aussi cette « nomadisation » musicale dans l'ostinato de la *rhapsodie espagnole* de Ravel et dans des constructions répétitives de motif (pattern) en décalage (l'écriture contrapunctique de Steve Reich par exemple) .

Pierre Boulez, dans une lecture relativement linéaire qu'il fait de l'histoire de la musique, remarque aussi la création d'objets vagues chez plusieurs compositeurs. C'est le cas de ces : accords vagues, c'est-à-dire ambigus parce qu'appartenant à plusieurs tonalités qu'on retrouve chez Wagner (ref) et qui s'épanouiront à leur façon chez Malher et Schönberg. Mais si l'accord vague joue sur l'ambiguïté d'une neuvième ou d'une septième pour que l'auditeur perde ses repères dans une tonalité donnée, P. Boulez repère aussi des accords connus mais défonctionnalisés. Ceux-ci, plus présents dans l'écriture de

---

14 CHARLES Daniel, *La fiction de la poste modernité selon l'esprit de la musique*, coll. « Thémis philosophie », Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 103.

Moussorgsky, de Debussy ou de Stravinsky, s'ils peuvent être nommés et classifiés n'ont plus de référence directe à une matrice. Ils sont « le fruit du moment, de la rencontre instantanée » Idm 355. Les objets vagues cultivent une ambiguïté dans un milieu donné, au contraire des objets défonctionnalisés qui sont coupés de leur milieu.

Ces trois formes de nomadisme musical peuvent nous permettre de penser notre pratique musicale circonstancielle et nous donnent des pistes quant aux actions sonores ( et visuelles) qui peuvent s'y associer.

	Saillances de la circonstance ( mélodie, texture, structure, scénarii, espace)	
	Interactions	Différentiations
Opérations	Imiter Prolonger Broder	Ajouter Inclure
Interventions	Mélodie axiale Drone Ostinato/ Répétition	Objet défonctionnalisé (collage/ Montage) Objet vague (ambigu)

## Flatbed

Un profond changement ontologique de la notion d' « œuvre » semble être passé inaperçu dans l'histoire de l'art du 20<sup>ème</sup> siècle occidental. Préoccupé par une création « solliloque », la notion de « Flatbed » décrite par Léo Steinberg, semble ne pas avoir eu la portée scientifique et artistique qu'elle aurait du avoir, éclipsée par la « starification » de Clément Greenberg et les peintres de

l'expressionnisme abstrait dont il faisait la postérité critique. Selon Léo Steinberg, la peinture expressionniste ne change en rien les fonctions de l'objet tableau telles qu'elles ont été mentalisées depuis la Renaissance: « (...) toutes se fondaient sur le même axiome, maintenu pendant les siècles suivants et même pendant le cubisme et l'expressionisme abstrait, selon lequel le tableau représente un monde, une sorte d'espace naturel qui se lit sur son plan en accord avec la station verticale de l'homme<sup>15</sup>» ( L.STEINBERG, 1972 ). Il poursuit en affinant sa lecture de l'objet tableau « qui fait allusion à un monde naturel et fait appel aux données sensorielles perçues en station debout normale<sup>16</sup>. ( L.STEINBERG, 1972 )». Il retrouve cette posture d'ailleurs, dans les dires du représentant phare de la peinture expressionniste abstraite lui-même, Jackson Pollock qui « (...) vivait avec le tableau installé verticalement, comme un monde dressé devant lui (...) » « (...) pour s'y habituer, disait-il, pour voir où elle voulait aller<sup>17</sup>. ( L.STEINBERG, 1972 )»

Mais Léo Steinberg constate, à partir du travail de deux artistes en particulier, G. Dubuffet et R. Rauschenberg, qu'il s'est passé quelque chose dans la façon de penser le tableau. Pour tenter d'approcher ce nouveau phénomène il va introduire la notion de *flatbed*. « J'emprunte ce terme au plateau de la presse d'imprimerie : " support horizontal soutenant une plaque d'imprimerie horizontale ". Et je propose

---

15 Leo Steinberg, *Other criteria*, Londres et New York, 1972 reproduites in *L'art en théorie*, France, Hazan, 1997, p. 1035. La traduction est d'Annick Baudoin.

16 Ibid..

17 Ibid..

d'utiliser ce mot pour décrire le plan du tableau tel que le concevaient les années 1960\_ surface picturale horizontale dont la position angulaire par rapport à la station humaine verticale conditionne le contenu qui s'y inscrit<sup>18</sup>.( L.STEINBERG, 1972 ) » Le tableau n'est plus seulement cette fenêtre ouverte sur un monde mais un surface d'inscription. « Le plan pictural en plateau (flatbed) fait symboliquement référence à des surfaces dures, comme des dessus de table, des sols d'atelier, des cartes, des panneaux d'affichage, n'importe quelle surface réceptrice où sont éparpillés des objets, insérés des données, sur lesquelles on peut recevoir, imprimer des informations, de façon cohérente ou non<sup>19</sup>.( L.STEINBERG, 1972 ) » Après une généalogie qui passe de Monet (les nymphéas) à Mondrian, des collages de Schwitters au grand verre de Marcel Duchamp, il conclut : « la surface peinte n'est plus la traduction de l'expérience visuelle imposée par la nature mais **celles de procédés opérationnels**<sup>20</sup> ( L.STEINBERG, 1972 )<sup>21</sup>». Pour nous, la surface « flatbed » inaugure l'œuvre comme un champ, sans fixité des formes convoquées, ouvert sur une plasticité en acte faite de court-circuits, de confrontations et de contaminations. L'œuvre n'est que l'actualisation temporaire de ce champs traversé par des matériaux et des gestes, ouvert sur l'espace, sur le milieu d'accueil. L'œuvre comme prégnance ouverte se manifeste du nœud qui se fait des mouvements entre

---

18 Ibid..

19 Ibid., p. 1036.

20 C'est nous qui soulignons.

21 Ibid..

l'auteur, le spectateur et la circonstance. Elle suppose de l'artiste une certaine disposition, mentale et technique, d'accueil : une habileté à déployer, au delà de ces propres contours, un réceptacle dont il ne sera pas le centre. « La surface de travail de Rauschenberg donne parfois l'impression de représenter l'esprit lui-même\_dépotoir, réservoir, centre de tri, regorgeant de références concrètes qui s'associent librement comme un monologue intérieur\_symbole extérieur de l'esprit comme transformateur actif du monde extérieur, ingérant constamment des données brutes qu'il doit intégrer dans un champ surchargé. ( L.STEINBERG, 1972 )<sup>22</sup>»

L'œuvre envisagée comme un champs horizontal qui accueille le monde n'est plus ni une image, ni un écran. L'image selon André Bazin suppose une construction où l'essentielle du sens se déploie dans un cheminement intérieur, réglé et centripète. L'œuvre « *flatbed* » est au contraire centrifuge. Sa « composition » n'est pas une formation réglée et dirigée vers un sens univoque, elle est le produit momentané d'un accueil où les gestes, de l'artiste et du spectateur, les matériaux, solides et fluides, et avec toutes les variations possibles qu'il y a de l'une à l'autre de ces qualités, le milieu, topologique et sociologique, se rencontrent, se heurtent, glissent et se répandent les uns dans les autres et dans tous les sens. Un labyrinthe, un tapis, une carte où la rhétorique plastique se fait de coutures, d'intervalles et de passages. Ainsi, l'œuvre « *flatbed* » n'est

---

22 Ibid., p. 1037.

25 *Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail.*

pas non plus un écran, même si elle partage avec lui ses débordements de toutes parts qui font de l'œuvre, juste un fragment retenu de réel. L'œuvre « *flatbed* » est un "lit horizontal sur lequel repose une surface à imprimer", c'est-à-dire un espace ouvert où le réel est convoqué, sans socle ni cadre, et où le sens est comme un parfum qui se répand des coutures choisies par l'artiste qui accueille le monde. Un réceptacle qui rend visible la plasticité et qui rend lisible sa motilité, ouvert sur les matériaux, les corps et les circonstances en présences et en corrélations. « *Flatbed* » inaugure la poïétique funambule de la couture.

Conclusion: Comment dire le Méta-atelier?

Ce livre auscultant les mécanismes de la création d'œuvres personnelles est à l'image de ce qu'il décrit : il est fait des mêmes opérations et des mêmes manipulations que celles des œuvres qu'il dépeint. Il décrit comme il est la réalité même de son sujet : la *plasticité*.

Celle-ci est une notion centrale à l'écriture de ce texte pour plusieurs raisons. En premier lieu, elle nous a permis de mettre un nom et d'aiguiller des pratiques musicales nouvelles. En effet, l'histoire de la musique, comme son apprentissage, laissait dans son sillage un large pan d'inexpliqué et d'incompréhensible, préoccupée par une lecture esthétique du sonore muselée par les mathématiques et la physique. De ce fait, les approches polyartistiques, les aspects performatifs de la pratique musicale, les tentatives de spatialisation du sonore, ainsi que les prémices d'opérations de compositions qui ne correspondaient pas

26\_ *Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail.*



à des opérations logico-mathématiques ne pouvaient être abordés sereinement. Les profonds bouleversements des arts plastiques au vingtième siècle ont fait apparaître des extensions du vocabulaire artistique et des opérations de création que nous avons pu déplacer à l'écriture musicale à la fois électroacoustique et instrumentale. Mais c'est aussi l'ensemble du concept d'œuvre que les arts plastiques modernes avaient remis en question. Tout d'abord, en repoussant l'étendue des supports et des matériaux, permettant à l'éphémère de faire irruption dans un concept autrefois taxé d'immuabilité. Puis, en intégrant à l'œuvre tous les signes de sa fabrication poussant l'objet « œuvre » dans ces derniers retranchements, et promulguant parfois l'acte de faire-œuvre comme l'œuvre elle-même. Bruce Nauman résumait à sa façon ses profonds changements, lorsqu'il disait que son travail consistait à « se rendre à l'atelier et s'impliquer dans une activité quelconque. Parfois, il apparaît que cette activité nécessite la fabrication de quelque chose, et parfois cette activité constitue l'œuvre. » L'œuvre alors, comme objet mental ambigu, qui parfois n'a de sens que dans son apparition tangible ou sa disparition, proposait de penser la plasticité comme un processus. Déplacée et pensée dans le champ de la musique, cette plasticité permettait de questionner l'objet et l'œuvre musicale, interrogeant la pièce ou le morceau, la symphonie ou le quatuor et les formes finies qui s'y associaient, et intégrant les processus de créations à l'ensemble sens(ible) que représente toute œuvre. Ainsi les pratiques sonores, par le prisme de la plasticité s'ouvraient à des possibilités sensibles et

signifiantes nouvelles.

Mais à la regardé avec un tel recul, il apparaissait aussi que la plasticité avait été impensée dans l'ensemble des pratiques sémiotiques humaines et que son avènement dans le monde contemporain , entre autres artistique, correspondait à un bouleversement ontologique et métaphysique plus profond.

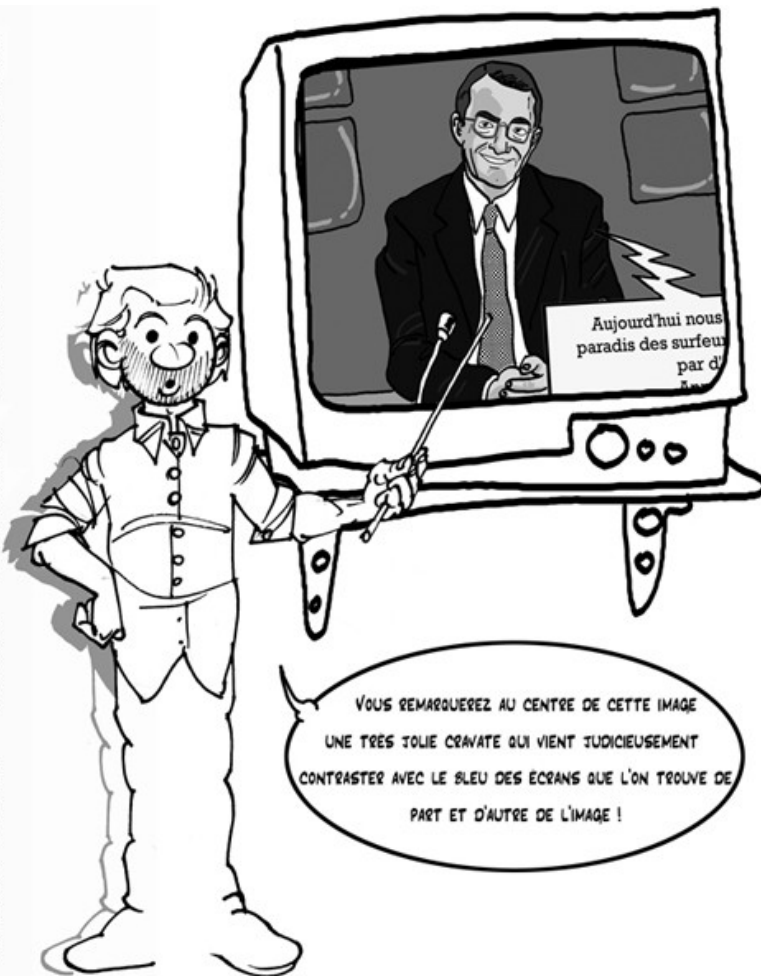
Il y a une part d'ombre dans toutes les formes de communications humaines, lesquelles ne pourront jamais être contenues dans un triangle ou un tétraèdre, ni dans aucun autre schéma. Ceux-ci fixent des acteurs dans des rôles bien définis, et escamote l'ambiguïté inhérente à toute construction sensible et signifiante. Il y a une motilité caméléon qui passe pourtant dedans et entre tous les acteurs, qui fait vaciller le point fixe sur lequel ils sont pourtant sensés se tenir, et qui pourtant va permettre cette construction imparfaite, cette formalisation nécessaire à la communication. La plasticité, parce qu'elle est mobile, mutable, formalisante et pulvérisante ne peut se décrire par les anciens schèmes de l'écriture académique. Elle nécessite une écriture qui épouse cet part d'ombre, qui se glisse dans ses plies, ses méandres et ses spirales, qui se laisse surprendre par les chocs et les heurts des rencontres, parfois jusqu'à sa propre disparition. Une posture d'écriture qui fut pour nous d'abord sonore, musicale et visuelle, que nous avons déplacée dans l'écriture de cette synthèse.

Parce que si cette synthèse correspond à un certain discours poïétique, la nécessité de son dispositif d'écriture particulier s'accorde aussi à des enjeux indéniables pour l'art, pour son enseignement et pour sa recherche. Cette synthèse, et la forme particulière qu'elle

prend, où l'écriture artistique s'est télescopée dans l'écriture universitaire, revendiquent surtout la place **centrale de la pratique artistique du chercheur et de l'enseignant chercheur**. Et il y a pour moi une actualité brûlante qui motive cette déclaration.

# Pourquoi doit-on s'inquiéter de la disparition programmée des Arts plastiques?

**SAUVEZ LES ARTS PLASTIQUES!**



1 [Pourquoi doit-on s'inquiéter de la disparition programmée des Arts plastiques?](#)

**Sauvons les arts plastiques !** Il y a déjà longtemps que la disparition des arts plastiques est programmée (je me souviens en avoir entendu parler dès le début de mes études et déjà, j'étais très surpris par le désengagement manifeste des professeurs d'université). Le gouvernement actuel semble décider à donner à notre discipline son coup de grâce.

Coup qui ne s'est pas fait sans remous, comme en témoigne l'organisation aberrante des épreuves du baccalauréat d'arts plastiques (option facultative) dans l'académie de Créteil de cette session 2007-2008.

Le mercredi 14 mai, cinq jours avant le début des épreuves (le lundi 19 mai 2008), de nombreux jurys ont reçu des convocations sans lieu d'affectation, d'autres des convocations pour des épreuves d'Art Dramatique. Certaines convocations comportaient des erreurs de noms et d'établissements, sans compter les changements de dernières minutes, provoquant des problèmes d'organisation aux chefs d'établissement des centres d'examens. Parmi les professeurs convoqués aux jurys du baccalauréat, certains ont dû attendre le jour même des épreuves tandis que d'autres attendent encore. Il va sans dire, qu'une épreuve conduite dans ces conditions ne peut être que défavorable à nos élèves, ce que nos collègues d'arts plastiques n'ont pas manqué de signifier en écrivant une lettre adressée au recteur de l'académie, en s'indignant des conditions de travail et d'organisation qu'ils subissaient, ainsi que du démantèlement en cours de notre

discipline. Cet affront de la part du rectorat nous montre sans ambiguïté l'opinion en vigueur vis à vis de notre discipline. Opinion, ou plutôt devrais-je dire, représentation de ce qu'est, ou devrait être l'enseignement artistique, la cinquième roue de leur carrosse, et qui finalement démontre (si jamais c'était nécessaire) leur inculture générale du fait artistique et de son enseignement.

Car ce coup de grâce persiste et signe sous la plume des rédacteurs des nouveaux programmes.

Les responsables se doivent de se faire connaître et de s'expliquer, et le recours à l'alibi facile du socle commun, métaphore filée à la mode du moment, ne sera pas suffisant tant la régression que ces programmes proposent est effarante. Le révisionnisme complet dont ces programmes font preuve va à l'encontre même de l'histoire et de la naissance des arts plastiques en tant que discipline.

Le terme « art visuel » avait été préféré, pour l'enseignement artistique en classe de primaire, et la disparition du mot « plastique » était déjà l'un des actes initiateurs d'un sacrifice.

Mais la mise en avant d'un programme d'histoire de l'art, transversale à plusieurs disciplines, parachève la disparition de l'enseignement artistique et signe l'incompétence des rédacteurs des programmes et de la soi-disant direction pédagogique de ces changements. Notre

ministre de l'éducation usurpe son titre : il est avant tout, comme ces confrères, un ministre d'économie !

Mais quel outrage pour un professeur d'arts plastiques que de le sommer de faire de l'histoire de l'art ! Pensez-vous une seule seconde, messieurs de l'éducation, que nous faisons des cours d'arts plastiques sans jamais avoir envisagé des notions d'histoire de l'art ? N'avez-vous alors aucune connaissance de ce qui se passe dans nos classes ? Pensez-vous qu'il y ait d'autres spécialistes en art, susceptibles d'en parler et de faire apparaître les problématiques contextuelles d'une oeuvre, autres que les professeurs d'arts plastiques ? Voilà une discipline que vous connaissez bien mal, mais qui explique le mauvais positivisme au relent de 19ème siècle dont vous faites preuve.

Mais il est fort probable que la vérité soit ailleurs. Une vérité plus idéologique, qui expliquerait pourquoi nous sommes les premiers dans le collimateur des réformes de l'enseignement. Voilà, notre société de consommation sait que la pensée plastique au travail incorpore les possibilités de sa ruine. Le but inavoué de ces réformes ne serait-il pas de former des spectateurs, éclairés mais dociles, aux manipulations publicitaires ? La société de consommation, affairée dans le négoce généralisé, préfère scénariser, standardiser des produits culturels au service de la consommation, et répandre des lieux communs ridicules sur la pratique artistique. Car tel

est l'intérêt du gouvernement.

En effet, il y a une différence énorme entre, d'une part, proposer à des élèves de pratiquer, de « penser avec leurs mains » (la définition même du terme plastique) et de comprendre, par là même, pourquoi et comment les œuvres sont apparues, c'est-à-dire, quelles sont les questions que se sont posés les artistes et comment ils ont choisi de répondre aux problèmes qu'ils se posaient, et, d'autre part, de distribuer des « connaissances » en cours magistral. « Connaissances », soit dit en passant, découpées en thématiques souvent discutables faisant preuve d'un ethnocentrisme auto suffisant. Croyons-nous vraiment éduquer le citoyen de demain en le gavant d'une suite raisonnée de connaissances et de compétences (système d'éducation hérité de l'enseignement privé, rappelons-le) sinon pour en faire de la main d'œuvre malléable ? « Apprendre à réfléchir » ne sera définitivement pas une compétence envisageable dans leur grille. Mais où sont passés nos philosophes?

Depuis le début de la création des arts plastiques comme discipline, la théorie, dont l'histoire de l'art n'est qu'une partie infime, est envisagée comme un savoir dynamique (« centrifuge » dirait Pierre Boulez, car je n'oublie pas en écrivant ce texte mes collègues de musique qui se trouvent, comme nous, particulièrement malmenés en cette fin d'année).

Seule la pratique comme élément central de l'enseignement, c'est-à-



dire la gymnastique plastique, celle qui dérange, qui coûte cher et qui tache, peut rendre possible l'acquisition des œuvres et leur compréhension, à la fois intellectuelle, émotionnelle et sensible. C'est l'une des fonctions des arts plastiques de mettre des mots sur une palette de sentiments de plus en plus riche et nuancée. Par la pratique, l'œuvre choisie par l'élève sera bien plus qu'un bel objet de curiosité mais un outil de réflexion pour sa vie future de citoyen responsable. À l'inverse une « histoire de l'art » comme fondation (je reprends ici la métaphore indigente dont nous assèment les philosophes actuels de l'éducation avec leur socle et leur pilier) affiche vulgairement la volonté (présupposé discutable) de cimenter une identité nationale largement fantasmé, et faire de la main d'oeuvre labile plutôt que des citoyens conscients et responsables.

En effet, on oublie que le cours d'arts plastiques ne confronte pas seulement les élèves aux œuvres du passé. Une bonne fois pour toutes, la pratique plastique, du collège au lycée, est l'une des seules façons pour les élèves de se confronter aux signes qui les entourent et qui, pour la plupart, ne sont pas des œuvres d'art mais des images publicitaires ou des images de presse, de plus en plus habitées par la même rhétorique marchande.

Analyser plastiquement une image de presse ou de télévision, c'est développer une pratique sceptique au quotidien. Des élèves qui pratiquent ne sont plus dupés par les rhétoriques faciles du capitalisme

global. On imagine que dans un pays comme le nôtre, où la « fabrique du consentement » (Chomsky) est à son comble, cette forme d'éducation ne va pas sans poser problème. Par la pratique, les arts plastiques entretiennent l'indocilité, c'est-à-dire un refus positif d'apprendre les signes et contribuent par là même à éduquer (au sens noble du terme) de futurs citoyens actifs et créateurs de leur propre vie.

Parce que les élèves qui pratiqueront n'oublieront pas qu'une image n'est pas une chose mais un acte.

*Cet article n'est pas à proprement parler un article « scientifique », il a cependant été largement diffusé lors des réformes de l'enseignement artistique de 2007. Il décrit mon engagement dans ma pratique artistique (d'artiste-chercheur) et ma pratique d'enseignant.*

## **Enseignement artistique: Enjeux et Positions.**

*« Plutôt que de nous endormir dans le nouvel ordre normalisateur, essayons de ranimer la flamme, qui a tendance à s'éteindre, de la culture-révolte. »*

Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, Fayard, Paris, 1996, p.

17.

L'H.C.E.A.C ( Haut Conseil de l'Education Artistique et Culturelle) a été créé par le ministère de la Culture à l'automne 2005. Il remplace le Haut Comité des Enseignements Artistiques. Son second rapport annuel (2007) est à l'origine d'un grand bouleversement dans l'enseignement artistique dans le primaire et le secondaire : l'arrivée en grande pompe d'un enseignement d'une histoire des arts.

Tout le monde s'en félicite, y compris dans le milieu artistique. Pourtant, au risque de paraître réactionnaire, je me prononce absolument contre cette fumeuse révolution. D'ailleurs les comptes

1\_Enseignement artistique : enjeux et position.

rendus des réflexions des membres de L'H.C.E.A.C., si on regarde d'un peu plus près, ce projet éducatif prend un tout autre visage : « L'incapacité de jouer d'un instrument ne doit pas empêcher d'aimer les grands compositeurs et d'être ému par leur musique grâce à une compréhension de l'art musical.<sup>1</sup> ». Ses réflexions sont à la hauteur de la « *bêtise systémique* » en vigueur et déjà largement dénoncée par Bernard Stiegler et pour reprendre le constat énoncé par ce dernier, « [...] c'est comme si « la construction de l'Europe » ne pouvait que conduire à *la destruction de la vie démocratique*<sup>2</sup> [...] ». Le second opus daté de 2007 de l'H.C.E.A.C est, à ce titre, exemplaire<sup>3</sup>.

### **La « Culture d'origine contrôlée »**

Constitué de 271 pages issues de 10 séances organisées courant 2006, le rapport de l'H.C.E.A.C achève le glissement déjà opéré symboliquement dans la nouvelle dénomination de ce haut comité<sup>4</sup> : l'« enseignement artistique » ne sera plus ce qu'il était, on va lui préférer de « l'éducation artistique et culturelle » évaluée par une

---

1 Compte rendu de la séance plénière du 18 décembre 2007, *l'histoire de l'art dans la scolarité vers un enseignement d'histoire des arts obligatoire*, in Rapport annuel 2007 du Haut Conseil de l'Education Artistique et Culturelle, p.68.

2 Bernard Stiegler, *Le mépris*, in « Mouvement : l'indisciplinaire des arts vivants », N°52, paris, 2009, p.20.

3 [http://www.education.arts.culture.fr//index.php?option=com\\_content&task=view&id=616&Itemid=40](http://www.education.arts.culture.fr//index.php?option=com_content&task=view&id=616&Itemid=40)

4 Composé de personnalités comme le photographe Yann Arthus-Bertrand, le président de la Cité de l'architecture et du patrimoine, François de Mazières, le violoniste Didier Lockwood.

2\_Enseignement artistique : enjeux et position.

nouvelle épreuve au brevet des collèges et dispensée par plusieurs disciplines dont 50 % par les professeurs d'arts plastiques et les professeurs d'éducation musicale.

Disons-le sans détour : cette « histoire des arts » nous apparaît plutôt comme de la préparation au **consuérisme culturel** comme l'économie capitaliste en est friande.

On imagine bien qu'une telle affirmation ne peut se passer d'une petite mise au point dont nous allons humblement nous charger<sup>5</sup> car, enseignant en arts plastiques et titulaire d'un doctorat en arts, cette nouvelle orientation de l'enseignement artistique nous fait l'effet d'une double trahison, et l'aguichante vitrine des noms des auteurs dont ce rapport se pare n'y pourra rien changer : la réflexion sur la culture, sur l'art et les possibilités de son enseignement ont définitivement atteint leur degré 0.

Car c'est l'existence des arts plastiques au collège, au lycée, et dans une plus large mesure **son existence même comme discipline universitaire**, qui se trouve à nouveau ciblée par une nouvelle fable consumériste de la culture déjà largement entamée par les précédents ministères. Nous noterons cependant que cette nouvelle mouture dépasse l'entendement : parmi les membres du H.C.E.A.C, l'absence d'artistes plasticiens reconnus par leurs pairs fait cruellement défaut. De plus, fait encore plus aberrant, aucun professeur d'arts plastiques,

---

5 En gardant toujours l'espoir de lancer le débat.

3\_Enseignement artistique : enjeux et position.

du secondaire ou de l'université, ne figure parmi les personnes auditionnées, ni même parmi les membres du comité de réflexion. Quelle drôle d'idée de la démocratie quand on sait que cette « nouvelle priorité » n'est le sursaut que d'un seul homme : M. Sarkozy. Pris d'une vision humaniste romantique et passéiste de la culture, héritière du concept de « culture » développée dans l'immédiat après-guerre<sup>6</sup> et institutionnalisée par Michel Débré, monsieur Sarkozy décide d'instituer un cours d'histoire des arts dans l'enseignement primaire et secondaire, une idée prétendue sans précédent. Valérie Pécresse<sup>7</sup> annonce ainsi lors de la remise du rapport susmentionné en 2007 : « Nous venons d'ailleurs de franchir un pas décisif avec l'entrée de l'histoire des arts dans les programmes du primaires. Dès la rentrée prochaine, ce seront les collégiens et les lycéens qui bénéficieront de cet enseignement <sup>8</sup>», elle est relayée par Xavier Darcos<sup>9</sup> « Ce nouvel enseignement inscrit dans tous les programmes interdisciplinaires, doit être accompagné d'un important effort de formation pour les enseignants, qui est le nouveau défi à relever(...) <sup>10</sup>» Connaissant la sape financière effectuée par le gouvernement dans le budget de l'éducation nationale, il est difficile de croire qu'il débloquera de

---

6 Lire à ce propos Franck Lepage, « De l'éducation populaire à la domestication par la culture », in *le monde diplomatique*, Mai 2009, p. 4.

7 Alors ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche du gouvernement François Fillon.

8 Discours à l'occasion de la remise du rapport 2007 du haut conseil de l'éducation artistique et culturelle, mercredi 8 octobre 2008.

9 Alors ministre de l'éducation dans du gouvernement Fillon.

10 Discours de M. Xavier Darcos, remise du rapports annuel du H.C.E.A.C octobre 2008.

l'argent pour former ses enseignants.

Comment à t-on pu laisser passer une telle réforme, sans demander l'avis d'aucun spécialiste sur la question, sans discuter avec les principaux concernés : les professeurs d'arts plastiques. Comment à t-on pu amputer une discipline de l'essentiel de son enseignement en lui imposant de faire de l'histoire des arts 50% de son temps, de mépriser les enseignants, les chercheurs et l'histoire de l'art elle-même au point de transformer, sans aucun problème de conscience et d'honnêteté intellectuelle, une discipline? Que devraient dire les plasticiens quand les historiens de l'art « s'estiment insuffisamment impliqués dans la réflexion gouvernementale »? Retroussons nous les manches et essayons de comprendre comment, dans une commission chargée de faire des propositions sur l'enseignement artistique, en une année, aucun membre ne s'inquiète des professeurs qui, sur le terrain, vont se charger, sans consultation aucune, « grâce à la notion d'œuvre d'art <sup>11</sup>» de permettre à « l'enfant de construire librement son propre panthéon ».

Voilà notre jeune discipline reléguée à l'enseignement d'un « panthéon de l'art » (ethnocentré, rappelons -le) qui rouvre les vieilles conceptions élitistes et refuse une fois de plus de penser la culture en terme de rapports sociaux c'est-à-dire en terme de constructions humaines multiples et labiles. De ce fait, une telle idée ne peut nier la

---

11 Compte rendu de la séance plénière du 18 décembre 2007, *l'histoire de l'art dans la scolarité vers un enseignement d'histoire des arts obligatoire*, in Rapport annuel 2007 du Haut Conseil de l'Education Artistique et Culturelle, p.

volonté d'assujettir la sensibilité de nos enfants à une esthétique et une sémiotique du capital dépolitisante.

Voilà sans doute pourquoi la « plasticité » telle qu'elle ait pensée et enseignée, comme alternative au consumérisme culturel, s'est faite évincer dans la réflexion qui a conduit à ces réformes méprisantes. Nous ne pouvons qu'en conclure que le capital ne s'accorde ni avec les sciences sociales, ni avec les sciences humaines.

Monsieur le président, Monsieur le ministre de l'éducation nationale, Mme la ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, ne vous a-t-on jamais parlé de cette spécificité française, issue directement des questions et des renversements des valeurs sociales des années 1968, cette discipline appelée « arts plastiques » ? Ce grand bouleversement de l'enseignement artistique, ce désir de tendre des passerelles entre les arts, les sciences humaines et les sciences sociales ? De rendre accessible à tous, et pas à une simple élite, la pratique artistique ? Cette volonté de libérer l'art de ses compromis avec le talent et l'inné, et de lui donner, au contraire, les possibilités d'une Recherche ?

Pourquoi, frappé d'un vieux relent de « démocratisation de la culture », oublier les spécialistes d'**une vraie discipline qui réfléchit la culture, la pratique et la provoque ?**



## **Arts plastiques, une discipline indocile et pragmatique.**

Les « arts plastiques » en tant qu'enseignement spécifique se sont donc fait damer le pion. En 300 pages (dont rappelons-le, seulement 3 de propositions), le gouvernement, des grands noms de l'art du spectacle et quelques chercheurs, dont certains pourtant bien au fait de l'histoire de l'art, *ont désavoué l'existence d'une discipline universitaire.*

Sans rentrer dans les anecdotes historiques de la création des « arts plastiques » comme discipline universitaire, il paraît important d'en préciser sa spécificité : la relation problématique et fructueuse entre la pratique, essentielle et centrale, et la théorie, débordante et transdisciplinaire<sup>12</sup>.

Nous sommes dans les années 70, et l'enseignement des « arts plastiques » voulait rompre avec l'enseignement artistique dispensé aux Beaux Arts. Les « arts plastiques » se fixent comme programme d'une part de **démocratiser l'enseignement artistique** et d'autre part, de faire correspondre l'enseignement artistique avec **l'art de son époque**. Grande révolution dans l'enseignement artistique, les étudiants en art refusent les écueils normatifs d'un enseignement axé

---

12 Lire à ce propos l'article « blog centrifuge » qui inaugure mon blog « l'atelier d'un cordonnier »: <http://fredlu.free.fr/dotclear/index.php?2007/05/08/1-blog-centrifuge>.

7\_Enseignement artistique : enjeux et position.

sur la tradition occidentale du dessin et les techniques séculaires de la peinture à l'huile. Au contraire, les « arts plastiques » entraînent leurs étudiants dans une **démarche personnelle** de création artistique, avec ses problématiques propres, ses œuvres et ses techniques. Et, pour enrichir la démarche de ses étudiants-artistes, la faculté va articuler à des pratiques d'atelier et des enseignements de savoir-faire des cours de sciences sociales et de sciences humaines. Fantaisie d'un enseignement qui se veut dissident ? Bien au contraire. Grandes révolutions dans l'histoire de l'art, les instigateurs de ce projet savent qu'il n'y a pas de génie artistique, comme il n'y a pas d'inné en art, et que l'inspiration divine mérite un bon coup de pied au derrière. En effet, cette articulation entre la pratique et la théorie, entre l'atelier artistique et les cours de sémiologie, de sociologie, d'histoire de l'art, de science de l'art et de psychanalyse, mène l'étudiant à une réflexion sur sa pratique et sur la place de sa pratique au sein de la société qu'il habite. Plus question de justifier une pratique artistique par des moteurs ésotériques et autres douteux arrières mondes, par la même, la pratique artistique devient un objet de recherche à part entière.

N'ayons pas peur de l'affirmer: à couper la tête de l'inspiration divine, la pratique artistique devient une science sociale qui peut bénéficier d'un enseignement spécifique.

C'est ce couple théorie/ pratique et cette transdisciplinarité à travers tous les champs de l'art et de la pensée qui font la force de cet enseignement, qui doit être souligné et défendu.

L'enseignement des « arts plastiques », tel qu'il se pratique de la maternelle à l'enseignement supérieur, est directement lié à cette approche disciplinaire. Mais voilà qu'aujourd'hui cet enseignement inquiète nos découpeurs en compétences en tous genres.

D'une part, parce qu'ils ne considèrent les arts plastiques que comme une activité manuelle, parfois habitée du concept évasif d'« expression personnelle », et qu'ils en méconnaissent son histoire, ses enjeux et sa pensée ; d'autre part, parce que la discipline des arts plastiques elle-même travaille de façon « transdisciplinaire », ou pour le dire mieux, de façon « plastique ».

Les arts plastiques, dans le mouvement interrompu de la fabrique de l'œuvre, convoquent d'autres disciplines pour s'en nourrir. Il en va de même pour l'histoire de l'art, très largement convoquée dans n'importe quel cours d'arts plastiques, mais utilisée de façon centrifuge<sup>13</sup>. En effet, l'élève-artiste du cours d'arts plastiques est acteur de sa pensée en formation. C'est lui qui, en fonction du projet artistique qu'il s'est donné, recherche ses références, tisse des liens avec les artistes qui l'intéressent et - c'est essentiel - sans résumer l'histoire de l'art à une époque et un lieu. Il apparaît même nécessaire de travailler avec toutes les cultures et de ne pas oublier une géographie des arts. Sa culture devient agissante, elle dépasse la

---

13 Voir l'article « blog centrifuge » disponible sur mon site :  
<http://fredlu.free.fr/dotclear/index.php?2007/05/08/1-blog-centrifuge>.

collection de savoirs savants, et fait de la culture un outils pour affronter le monde tel qu'il est.

Les arts plastiques ne sont donc pas la sous-discipline qu'une certaine doxa pédagogique veut véhiculer mais bien une discipline essentielle à l'apprentissage critique de la sensibilité et de sa matérialisation, de la maternelle au collège.

Vous comprendrez que nous avons toutes les raisons de nous étonner de pouvoir lire en 2007 « le retard de la France sur la mise en place d'un tel enseignement <sup>14</sup>» où « la pratique d'un art peut permettre d'en comprendre les spécificités <sup>15</sup>» qui dénote le peu d'ambition et de connaissance de ces artistes penseurs d'un jour qui prennent le problème à l'envers pour « réduire les inégalités sociales <sup>16</sup>» et se contente de solution zéro.

Essentiels à l'apprentissage du futur citoyen les arts plastiques permettent aux enfants de renouer avec une pensée concrète, une pensée décrite chez Claude Levy-Strauss où l'homme apprend à penser avec et au moyen des choses. Une pensée des mains et des pieds qui coupent, qui collent, qui transforment...Un cours qui les confronte avec le réel, avec les images « pour de vrai » qui les entourent, et pour la plupart ce ne sont,hélas , pas des œuvres d'arts.

---

14 Op.Cit.,p. 69.

15 Ibid.,p.68.

16 Ibid.,p.70.

10\_Enseignement artistique : enjeux et position.

Bien plus encore, le cours d'arts plastiques démontre les mécanismes signifiants, les rouages de la médiatisation des images et des sons. En effet, si le cours d'arts plastiques enseigne qu'il y a une construction sociale du visuel, il ne faut pas rester dupe et bien comprendre qu'il y a une construction **sensible** du social<sup>17</sup>. Et dans ce double mouvement, qu'un capitalisme sournois à bien réussi à mettre à profit, une discipline qui enseigne les rudiments d'une **sémiotique pragmatique** apparaît essentielle à la construction du jeune citoyen.

Nous avons déjà eu l'occasion de l'écrire. Insistons à nouveau : les arts plastiques sont aussi un cours d'indocilité<sup>18</sup>. Indocilité qu'il faut comprendre dans sa tradition étymologique : qui résiste à l'apprentissage des signes, qui remet toujours sur le chantier l'arbitrarité et l'inégalité des signes qui construisent le réel.

A tous les niveaux, les arts plastiques sont un cours de *scepticisme ordinaire* où les images ne partent pas de l'*a priori* d'une quelconque hiérarchie, serait-elle historique. Mais posant sur un même plan leurs œuvres, celles des artistes, celles qu'ils côtoient tous les jours et qui relèvent de leur culture, les élèves peuvent se permettre d'interroger les images et toutes les autres constructions sensibles qui racontent quelque chose (et/ou qui continuent à raconter) dans notre

---

17 Étudié dans notre article : « Pour un autre usage du temps, de nos yeux et nos oreilles », in *Cahier art et science de l'art n° 4*, Gérard Pelé dir., L' Harmattan.

18 Dans sa tradition étymologique : qui résiste à l'apprentissage des signes.

11\_Enseignement artistique : enjeux et position.

société contemporaine. Loin du bel oxymore de « Panthéon personnel », et de la notion d'Art avec un grand A, les arts plastiques enseignent que l'œuvre est comme toute chose humaine une construction sociale, un statut quo, toujours à discuter, parce qu'elles construisent notre façon d'être au monde.

Loin de la bêtise que notre gouvernement semble porter en étendard pour nos enfants, les arts plastiques, en mettant les enfants dans une situation de création à l'égal de n'importe quel artiste, en acquérant une pensée sensible et une sémiotique pragmatique de tous les instants, sont à même de discuter, d'aiguiser leur jugement. On imagine que la sémiotique du capital en vigueur a toutes les raisons d'éluider un tel enseignement, à l'heure d'une managerisation sans précédent de l'éducation et de la recherche.

Des enfants acteurs de leurs pensées et de leur culture, pensant dans le sensible et avec le sensible, et donc futurs acteurs de leur société. Ne serait-ce pas ce que l'état reproche et musèle, au profit d'une vision bien plus consumériste de la culture? Commençant dès le plus jeune âge, à coup de grille de compétence et autre formidable outils à domestiquer, à les instrumentaliser, formater leurs comportements en hyperconsumérismes non-politisés, cette réforme nous apparaît comme une tentative désespérée de sauver un capitalisme mondial déséquilibré qui, s'il nous avait déjà montré ces méfaits violents sur la culture mondiale vient de prouver son inefficacité économique, sociale et désormais intellectuelle.

12\_Enseignement artistique : enjeux et position.

**Labile**

## Matthieu Crimersmois ou le signe plastique

### **Entre-catégorie**

Le travail artistique de Matthieu Crimersmois est protéiforme et cherche toujours des occasions de se mettre dans des positions funambules où l'équilibre est difficile à tenir. Ainsi, il n'a jamais voulu choisir entre son travail de pianiste et son travail de plasticien. Son atelier, entre Berlin et Paris, est un atelier de la tradition inaugurée, *dans mon panthéon personnel*, par Morton Feldman : un atelier « entre catégorie ». C'est cette « entre catégorie » qui suppose, ou qui impose, l'intermédialité dans le processus de création de Matthieu Crimersmois.

Généalogiquement, son atelier est un atelier de l'interstice. Nous aurons l'occasion d'y revenir mais cet « interstice », ce « sillon », est un moteur poïétique important. Il faut entendre par moteur poïétique les figures qui mettent en mouvement la pensée et/ou les mains et qui permettent de « se rendre à l'atelier, comme l'écrivait Bruce Nauman, et de s'impliquer dans une activité quelconque. Parfois, il apparaît que cette activité nécessite la fabrication de quelque chose, parfois cette activité constitue l'œuvre. » Et, quand on précipite son travail artistique dans l'interstice, quand on décide de



faire un travail entre-catégorie, c'est-à-dire quand on jongle entre les médias où le vinyle devient une image, où l'image devient un son, dans une précipitation, sans fin, on se heurte assez vite aux classifications. Voilà pourquoi le travail de Matthieu Crimermois est très pertinent dans notre revue L'Autre Musique. Parce que l'autre musique ne dénie pas une notion faite tout entière pour penser l'entre-catégorie: la *plasticité*.

Souvenons-nous de cette œuvre de Gabriel Orozco, *My hands are my heart*, exemplaire pour expliquer la notion de *plasticité* et le travail de l'artiste de façon générale.



*Illustration 1: Gabriel Orozco, My hands are my heart, 1991.2 épreuves argentiques à blanchiment de colorants de 23,2 X31,8 cm chacune (édition de 5)*

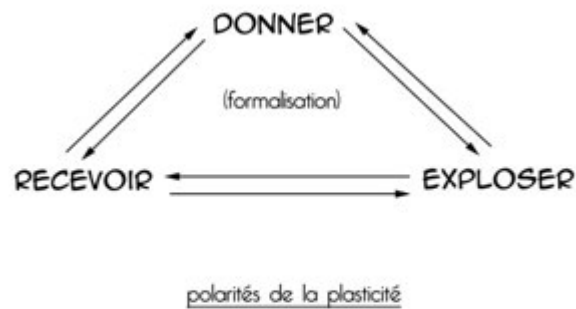
Un morceau d'argile est dans un premier moment serré entre les mains de l'artiste qui lui applique la pression nécessaire pour que l'argile comble l'espace vide, l'interstice, entre ses mains. Puis, dans un second temps, l'artiste ouvre ses mains et donne\_ au sens où il fait un don\_ le résultat de sa mise en forme. Le spectateur auquel est destiné le don constate alors la ressemblance entre le morceau d'argile ainsi

*3\_Matthieu Crimersmois ou le signe plastique*

compressé et un cœur (avec un certain écart propre au code symbolique). L'activité dans laquelle s'investit le plasticien est simple, dans le même moment de son action il lui donne une forme. L'artiste offre ensuite l'objet qui a reçu la forme. L'argile ici apparaît comme l'interface, le coagulateur de l'activité artistique, et ce double contact, entre l'empreinte et le spectateur, a pris la forme du don, de l'offrande.

## **Plasticité**

On peut voir dans cette œuvre un exemple, une métaphore, très pédagogique de la *plasticité*. Le morceau d'argile, en grec ancien, c'est le *plastikos*. Il s'agit du substantif du verbe *plassein* pour désigner l'action de modeler, avec cette subtilité que notre langue a évincée : *plassein* désigne la capacité à recevoir la forme autant que la capacité à donner la forme. Comme le fait Catherine Malabou, nous ajouterons immédiatement à cette polarité essentielle un troisième sens : l'anéantissement de la forme (le plastique est aussi un explosif, un mélange de nitroglycérine et de nitrocellulose ). Pour simplifier, proposons une formule qui résumerait la plasticité :



*Illustration 2: Polarités de la plasticité.*

Insistons sur le mode de lecture de cette illustration: il n'y a pas de hiérarchie entre les termes, et comme nous allons le voir, la formalisation est prise dans un mouvement incessant entre chacun des pôles. À la lecture de ce schéma, nous pouvons dès à présent nous questionner : qui possède à la fois ces trois propriétés, qu'on appréhende dans le même moment, de : [ recevoir-donner-exploser ] ? Le média. En effet, lorsque Jakobson (1963) énonçait sa formule : « Qui dit quoi, par quel canal, à qui, avec quels effets ? », il simplifiait et passait selon moi à côté d'un élément essentiel du « dit » très peu problématisé. Par ailleurs dans le « contact » entre le destinataire et le destinataire, c'est-à-dire dans le média, il y a du « plastique ». Et ce plastique va considérablement changer et complexifier notre approche des sciences de la communication.

Regardons à nouveau la proposition de Gabriel Orozco. Le

*5\_Matthieu Crimersmois ou le signe plastique*

morceau d'argile, le *plastikos*, s'il est le résultat de l'activité dans laquelle s'est engagé l'artiste, comme métaphore du média, il n'est pas le seul « contact » proposé au spectateur. En effet, pour communiquer son intention l'artiste a décidé d'un autre dispositif de « contact »: deux épreuves argentiques à blanchiment de colorants de 23,2 X 31,8 cm chacune ( édition de 5). Bel exemple de la plasticité en œuvre dans toute formalisation « médiale »: le geste et l'argile, extrêmement labiles et mutables, se sont précipités dans une autre forme : la photographie. Mais ce n'est encore qu'une forme parmi d'autres. Orozco n'hésitera pas à se servir de ce petit bout d'argile dans d'autres photographies et d'autres agencements, de la même façon que, lors des expositions de son travail, on retrouve souvent le morceau d'argile en question côtoyer ces deux photographies. Le « dit » chez Orozco c'est donc une vidéo et/ou une photographie et/ou un morceau d'argile. Bref, c'est un geste qui s'actualise dans des circonstances particulières.



*Illustration 3: Le morceau d'argile en question, au premier plan à côté du jeu d'échec.*

## PRÉCIPITÉ

La plasticité est tacticienne mais n'est pas stratège. La plasticité force la pensée à sortir des clichés du plan modèle qui nous ont servi jusqu'ici à penser le signe parce que dans toutes formalisations de signe il y a du mouvement. Orozco nous propose alors bien plus qu'une « métaphore » du média. Cette œuvre va bien au-delà dans la mesure où elle montre que chaque « médialisation » n'est qu'une formalisation temporaire, un *précipité* parmi d'autres possibles où la plasticité a œuvré entre le destinataire, le destinataire, le référent et le réel pour reprendre l'analyse tétradique classique du signe. Mais voilà que la plasticité, dans le mouvement de « donner-recevoir-exploser » qu'elle implique, rend l'analyse de chacun des composants de la communication plus complexe. Ces derniers, jusqu'ici clairement délimités, se retrouvent au contraire pris dans des limites bien plus souples et plus floues. La *plasticité*, parce qu'elle intervient de façon dynamique dans le message, vient perturber les fonctions de l'émetteur, le récepteur, autant que celles de code, et le référent. La formalisation du message attrape en elle autant du référent, que du code social et que du récepteur. L'émetteur ne peut en aucun cas être le seul moteur du média, et son geste ne peut s'imprimer sur un support seul, qu'on appellerait « média » par commodité, parce que la *plasticité* suppose une infusion à tous les niveaux de la communication.

Si nous devons prendre une image simple pour expliquer ce

qu'est un « média » à l'aune de la *plasticité*, nous choisirions l'image du *précipité* chimique : dans le mouvement dynamique de « donner-recevoir-exploser » qu'il y a entre l'émetteur, le récepteur (mais ils ne le sont pas encore), le code et le référent, se précipite le « média » : un [geste-support-contact] particulier et temporaire. Encore faut-il une phase, pour filer la métaphore chimique, qui permettra cette solidification, c'est-à-dire un « contexte » que nous nous plaisions à nommer une « circonstance ». Si nous n'avons pas dans cette communication l'occasion d'aller plus loin dans cette sémiotique plastique, insistons sur ce qui nous paraît le plus pertinent pour la suite de notre exposé : le média est plastique, et par sa plasticité même, il est par définition intermédiaire (ce qui a bien été compris par la médiacratie « mondialisante » en vigueur : le message c'est une publicité, un logo, un tee-shirt, un événement...)

Le *média* est un précipité de « donner-recevoir-exploser » qui suppose d'une part un émetteur, et avec lui toute sa part de signifié et de référent, et un récepteur, avec toute sa part de signifié et de référent, mais, dans le jeu des signifiants auxquels ils vont se livrer, la plasticité travaille et les signifiants ne sont plus ces éléments fixes mais bien des solidifications temporaires où signifié et référent migrent et se transforment. Bref, la plasticité est virale dans le média, elle travaille en profondeur sa mise en forme. Contrairement à nos sémiotiques qui ont pris comme modèle d'analyse l'indice, nous choisirons pour ausculter notre atelier (c'est-à-dire comme modèle d'analyse poïétique) d'en appréhender plutôt les symptômes. Il faut

approcher la plasticité par symptômes, c'est-à-dire chercher les ramifications, les conjonctions, les métamorphoses, les circulations, sous la peau des médias (au contraire on a toujours pensé les études sur le signes et le sens à partir du paradigme de l'indice : ce qui se détache et se promeut en signe.) C'est ce que nous nous proposons de faire dans la suite de notre exposé et qui prend la forme de « figures ».

J'aurais pu choisir toutes les œuvres de Matthieu Crimermois pour démontrer cette notion centrale à la communication et au travail artistique. Parce que, si vous regardez Matthieu, au dessus de ses platines, qu'il détourne, les mains dans le vinyle qu'il raille, cicatrise, vous assistez à ce moment funambule ou le « donner-recevoir-exploser » est temporairement figé, « là, où le vêtement baille ».



**Nomade**

Sonore:  
re.org/

Un reportage sonore et dessiné par  
MATHÉVET Frédéric

## LE MUSICIEN EN CLOWN



et des capteurs pour  
musique in situ.  
Y avait-il une partition  
un programme suscep  
les musiciens ? Les s  
et mélodiques étaien  
écrites pour chaque  
mobilier urbain ?

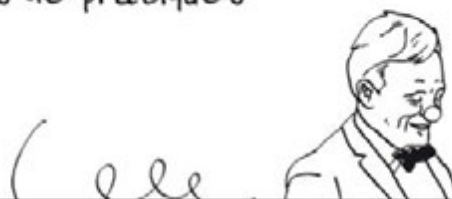
Pour répondre à ces  
Risse m'avait gentim  
rejoindre l'équipe d'  
résidence au «Porte  
dans le dixième arron  
Paris.

Je me sentais comm  
de la musique contes  
J'allais découvrir, j'  
de merveilleux très  
inouïs.

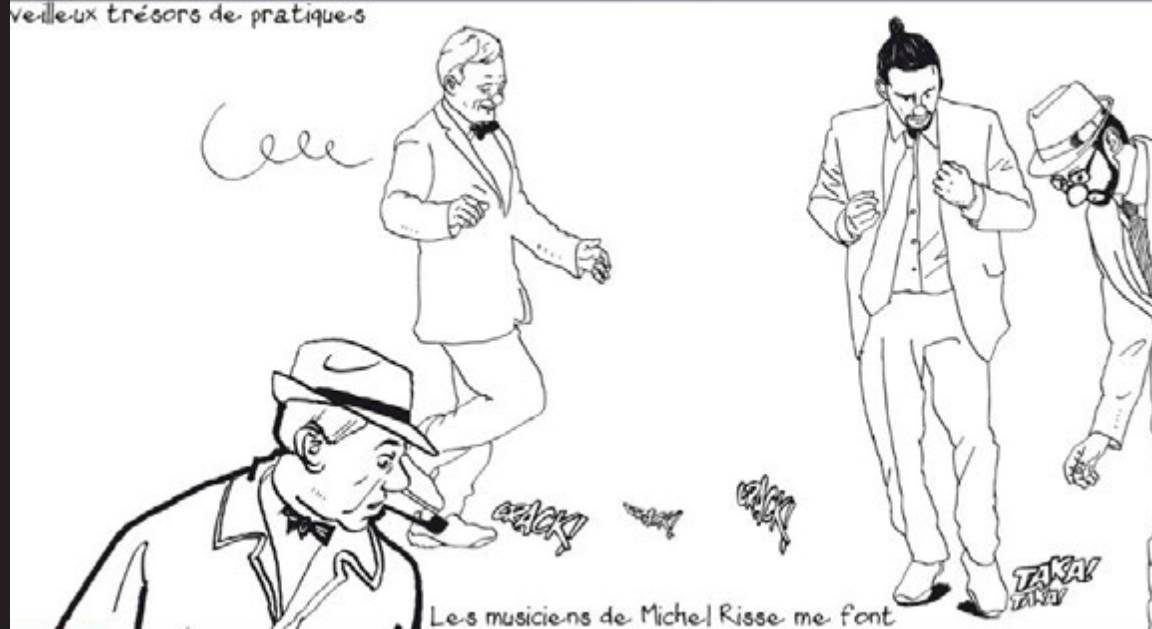
J'avais demandé à Michel Risse  
de le suivre pendant ses préparations  
de musiques circonstanciées.  
Je voulais voir comment ça s'organise,  
comment ça se prépare une sortie  
dans la rue avec des baguettes,  
et des capteurs pour faire de la  
musique in situ.  
Y avait-il une partition préalable, ou  
un programme susceptible d'aiguiller  
les musiciens ? Les séquences rythmiques  
et mélodiques étaient-elles  
écrites pour chaque élément de  
mobilier urbain ?

Pour répondre à ces questions, Michel Risse m'avait gentiment invité à rejoindre l'équipe d'Urbaphonix en résidence au «Porte-voix numérique» dans le dixième arrondissement de Paris.

Je me sentais comme un Indiana Jones de la musique contemporaine. J'allais découvrir, j'en étais certain, de merveilleux trésors de pratiques inouïes.



veilleux trésors de pratiques





« Ils sont comme  
 dirent les musicien  
 « Quand on joue  
 doit être aux a  
 -prêts à interve  
 -et en même t

Maintenant que  
 calendrier, j'en  
 qu'il représente  
 Les « frrrrrrrrrr  
 et les « rap-ra

L'équipe d'Urbaphonix s'était choisi  
 une mascotte : un vieux torchon qui  
 servait de calendrier dont l'en-tête  
 portait l'année 1981. On pouvait voir  
 aussi sur ce torchon, fraîchement lavé  
 et repassé par Martine Rateau (mise-  
 en-scène), l'image d'une scène de  
 chasse.  
 Deux chiens marquant l'arrêt, la truffe  
 relevée, étaient prêts à bondir sur une  
 population de canards sauvages effarouchés.  
 Des cols verts sans nul doute !



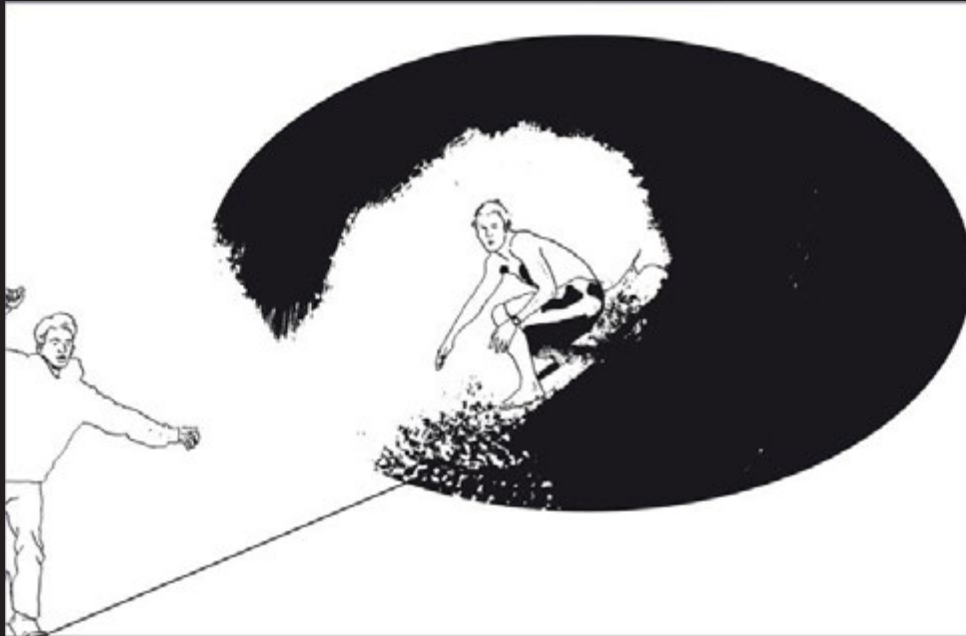


Le musicien en Clown qui fait de la musique  
circonstancielle est comme ces deux autres  
figures déjà convoquées que sont le funambule  
et le surfeur.

Le clown, le funambule et le surfeur : même  
combat !

Parce que faire de la musique « in situ » ou  
contextuelle, ça demande du tact !

« Dans mon coin, écrit Kant, l'homme



e-  
Le  
ce  
Pa  
co  
«  
or  
re  
de  
D.  
me  
à  
c'  
e-  
a-  
L:  
e-  
de  
as

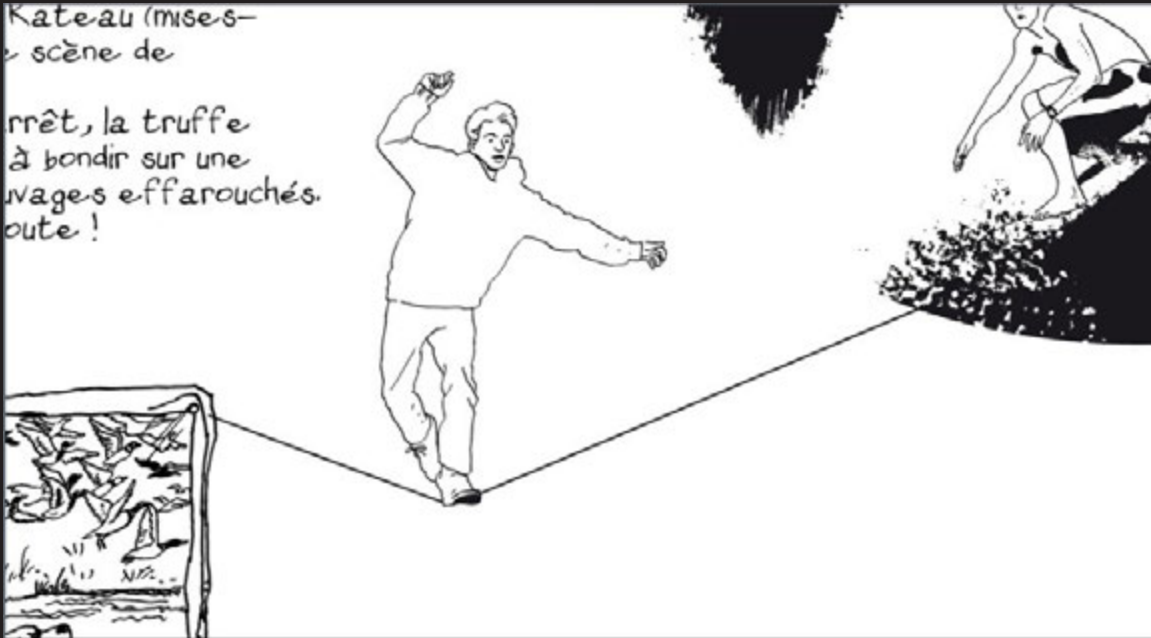
« Dans mon coin, écrit Kant, l'homme ordinaire dit que les prestidigitateurs relèvent d'un savoir, tandis que les danseurs de corde relèvent d'un art. Danser sur une corde, c'est de moment en moment maintenir un équilibre en le recréant à chaque pas grâce à de nouvelles interventions, c'est conserver un rapport qui n'est jamais acquis et qu'une incessante invention renouvelle en ayant l'air de la garder ».

L'art circonstanciel serait une affaire de tact et non de savoir. Pas d'écriture à l'avance, de partition, seulement une lente préparation au « tact » !



**HA HA HA**

Rateau (mise-  
scène de  
arrêt, la truffe  
à bondir sur une  
vagues effarouchés.  
oute !



C'est ce que veulent dire Martine  
Rateau et Michel Risse quand ils  
souhaitent transformer leur musicien  
en Clown.

« Ah! mais parce que tu penses ?  
demande Martine à un musicien pendant une  
répétition.

Les Clowns ne pensent pas, ils sont du  
pur "tact".  
La pureté même d'une attitude funambule  
qui maintient l'équilibre de l'instant.  
Les yeux et les oreilles grand ouverts sur  
le moment.

Une attitude qui me fait penser à une  
phrase de Nietzsche que je me suis  
sauvagement accaparée :

phrase de Nietzsche que je me suis  
sauvagement accaparée :

“Rire par-dessus sa tête!”







Les musiciens-clowns de Michel Risse ne montrent pas comment les objets sonnent bien, comme ils ne font pas de démonstrations virtuoses de leur savoir-faire musical.

Ils ralentissent le temps.

Ils sont des brèches spatio-temporelles.

Ils nous apprennent à faire avec le présent pur, comme il tombe.



Comment devient-on Clown-musicien ?  
Il faut se souvenir de la parabole de la montagne.

Parce qu'un Clown ça n'interprète pas.  
Parce qu'un clown ça ne fait pas de commentaires.

Une parabole zen dit qu'il faut regarder la montagne trois fois.  
Dans un premier moment la montagne est une montagne.  
Dans un second temps, la montagne n'est plus une montagne.  
Dans un troisième temps, la montagne redevient une montagne!

"Kire pa





Comment devient-on Clown-musicien ?  
Il faut se souvenir de la parabole de la montagne.

Parce qu'un Clown ça n'interprète pas.  
Parce qu'un clown ça ne fait pas de commentaires.

Une parabole zen dit qu'il faut regarder la montagne trois fois.  
Dans un premier moment la montagne est une montagne.  
Dans un second temps, la montagne est plus une montagne.  
Dans un troisième temps, la montagne redevient une montagne!

Le premier moment est le moment de la bêtise, celui de la tautologie idiote.  
Le second moment, celui de l'interprétation.



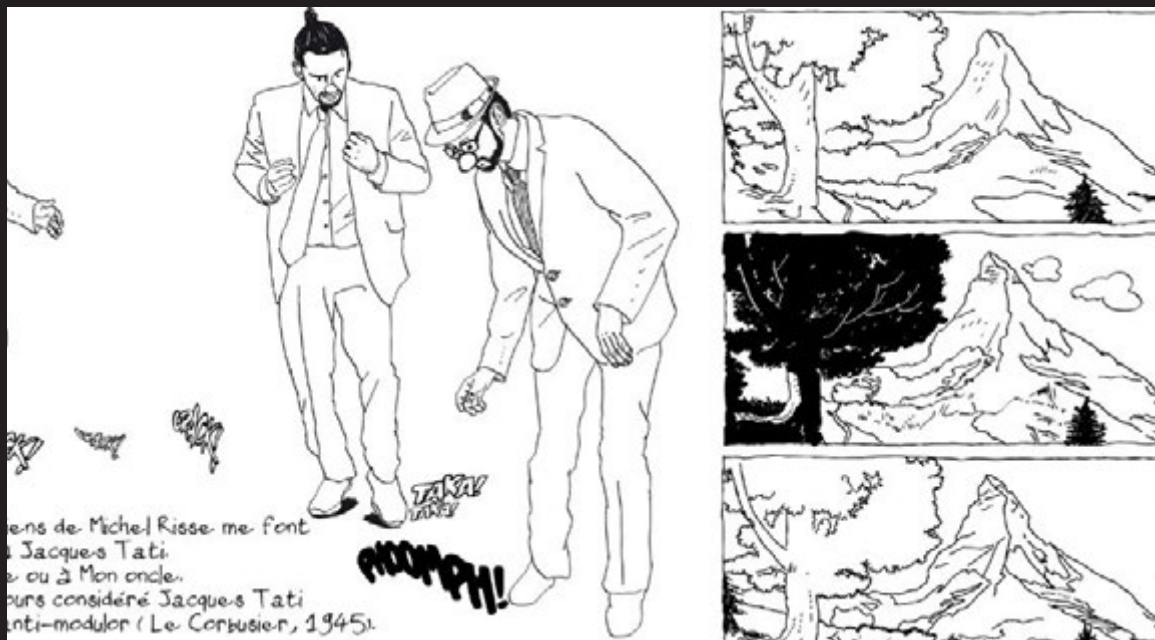
Le premier moment est le moment de la bêtise, celui de la tautologie idiote.  
Le second moment, celui de l'interprétation. La montagne devient un symbole, quelque chose à déchiffrer.

Puis le troisième moment est le moment de la neutralité. Celui où l'on redécouvre la montagne nettoyée de la métaphore. Celui où l'on se passe de commentaires.

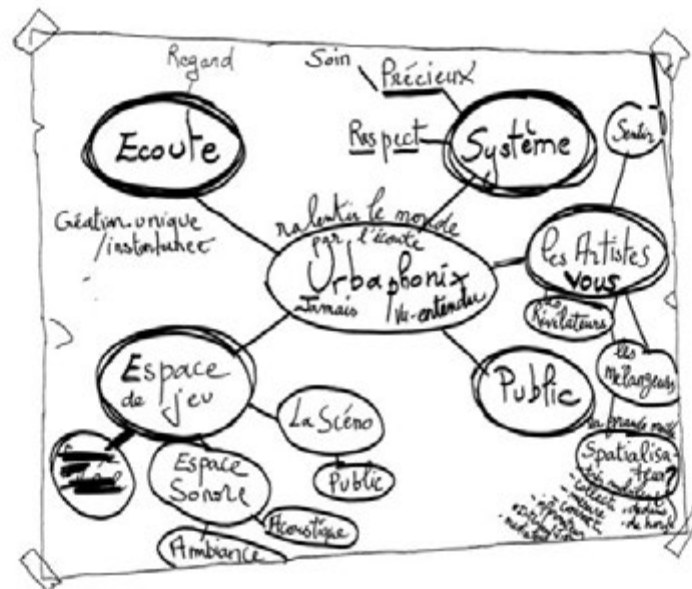
Le Clown est une figure du neutre. Il est fade.

Comme musicien, c'est la troisième fois qu'il entend cette boîte aux lettres.





On ne sort pas comme ça quand on est musicien  
 et Clown.  
 Il n'est pas question d'aller taper sur tout ce  
 qui bouge - enfin, surtout ce qui ne bouge pas -  
 de façon désordonnée.  
 L'équipe de Michel Risse se prépare.  
 C'est tout un costume, un costume mental  
 s'entend, qu'il faut mettre pour devenir  
 artiste-révélateur, artiste-mélangeur et  
 artiste-spatialisateur.  
 Bref, un grand nettoyage avant de pouvoir  
 faire de la musique in situ.



de Miche

Il faut  
me glisse  
son carr

La première fois que j'ai rencontré Michel Risse, dans les bureaux de l'UPMC, j'avais déjà essayé de m'inviter dans son laboratoire.

Je voulais voir les esquisses, les ébauches et surtout les ratures de ses différents projets de musique circonstancielle.

Surtout lorsque j'ai vu son carnet. J'ai voulu voir ce qu'il y avait à l'intérieur.


« C'est un carnet d'oublis! me dit-il.



« C'est un carnet d'oublis, me dit-il.

- J'y note des idées, des choses à faire mais je ne me relis presque jamais.
- Vous savez, je ne pense pas que cela soit toujours très drôle d'être le musicien de Michel Risse » rajoute-t-il.

Il faut dire que j'insistais lourdement pour me glisser comme une petite souris dans son carnet et dans son laboratoire.



contre  
de l'UPMC,  
ter dans  
es ébauches  
s différents  
cielle.  
rnet. J'ai voulu  
ur.  
dit-il.  
oses à faire  
amais.  
s que cela  
re le musicien  
-il.  
rdement pour  
souris dans

Je voudrais ralentir le monde.  
Je recherche l'effet Sharawadji.



Le terme  
première fo  
plume de Sir  
ouvrage Upo  
pour désigne  
d'organiser  
apparent »  
en philosophi  
esthétique



Le terme Sharawadji apparaît pour la première fois au XVIIe siècle sous la plume de Sir William Temple dans son ouvrage *Upon the Gardens of Epicure* pour désigner la manière chinoise d'organiser les jardins « sans ordre apparent ». Récentement réintroduit en philosophie (1976, Louis Marin) et en esthétique sonore (1995, J-F Augoyard & H. Torgue) :

« le beau Sharawadji s'affirme par contraste avec la banalité dont il est pourtant issu. (...) Si la matière sonore qui suscite l'effet sharawadji reste à l'appréciation de chacun, dans un contexte donné, les paysages sonores et tout particulièrement les paysages sonores urbains peuvent, par leur imprévisibilité et leur diversité, le favoriser ».

percussionniste  
Michel Risse  
Il aurait pu le  
que malgré to  
contemporain  
quasi un siècle  
s'agit de mus  
Moi, en tout  
rogne.

Après notre rencontre, Michel Risse est passé à la télévision, dans une émission qui passe très tard le soir parce qu'on la qualifie d'« intello ».

Le présentateur à propos de son travail lui dit:

C'est... comment dirais-je...

C'est... comment dirais-je...  
Pas très mélodique ?

Michel Risse lui rappelle que  
Ionisation (Varèse, pour 13  
percussionnistes) date de 1931.

Michel Risse sait rester humble.

Il aurait pu lui faire remarquer  
que malgré toute la littérature  
contemporaine qu'il ignore, il a  
quasi un siècle de retard lorsqu'il  
s'agit de musique !

Moi, en tout cas, ça m'a mis en  
rage.








Les musiciens de Michel Risse me font  
 penser à Jacques Tati.  
 À Playtime ou à Mon oncle.  
 J'ai toujours considéré Jacques Tati  
 comme l'anti-modulor (Le Corbusier, 1945).

Le formatage du monde contemporain est,  
 soit trop petit, soit trop grand pour lui.  
 Il parcourt le monde immédiat et quotidien  
 comme on essaye une chaussure trop grande.  
 Ou trop petite.

Il braconne sans arrêt, et bien malgré lui,  
 les usages imposés par la société.  
 Il fait apparaître les failles d'un espace  
 hyper-raisonné. Il en détourne les codes.

Michel Risse est à sa façon un braconnier.  
 Un braconnier du sonore. **Spat!**

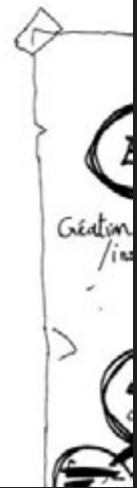
**SPAT!**



avec:

Michel Risse  
Martine Rateau

Jérôme Bossard  
Damien Boutonnet  
Gonzalo Campo  
Stéphane Marin  
Emeric Renard  
Gaëlle Salomon



Renaud Biri

Textes, illustrations et  
montage sonore

Frédéric Mathevet  
envoyé spécial pour

L'autre musique

Merci à Agnès Puissillieux  
qui supervise les résidences  
à l'UPMC qui nous a permis  
de rencontrer Michel Risse.

Il est résident à  
l'UPMC jusqu'en 2013.

Le site de l'UPMC:  
[http://www.upmc.fr/fr/culture/  
residence-decor-sonore.html](http://www.upmc.fr/fr/culture/residence-decor-sonore.html)

Le site de Décor Sonore:  
<http://decorsonore.org/>

## Contraintes

« Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense », écrit Charles Baudelaire (lettre à Charles Fraisse, février 1860). Avec ce paradoxe que Baudelaire célèbre la contrainte au moment même où, par le poème en prose, il cherche à s'en affranchir. En cela, il reflète bien une double tentation : la nécessité pour l'artiste des codes et donc des contraintes ; mais en même temps, un désir d'émancipation et le mythe d'un art « libéré ».

De par sa proximité originelle avec le Sacré, l'art s'est tenu longtemps à l'écart du commun, et a cultivé un sens du rituel, comme on le voit avec les formes nobles : épopée, tragédie, *opera seria*, fugue..., les dramaturges classiques, les auteurs d'opéras ou les compositeurs d'une fugue ayant en partage de s'inscrire dans un cadre prédéfini, dont ils épousent l'esprit. Si la part d'invention est toujours là, c'est donc sur fond de contrainte (le choix du sujet, les règles de composition, le ton...), et de contrainte librement acceptée.

Lorsque cette esthétique est entrée en crise, les tenants d'un art nouveau ont eu beau jeu de s'en prendre à des codes perçus soudain comme le comble de l'artifice. Après d'autres, Victor Hugo (Préface de *Cromwell*) démontre sans peine que l'Histoire ne se déroule pas en un jour, que l'action ne peut être contenue dans une antichambre et que les héros grecs ne pratiquaient pas l'alexandrin. Pas plus d'ailleurs qu'ils ne chantaient avec des voix de castrats. Le « bon sens » leur donne raison ; tout comme il donne raison à Charles Bovary, incapable de suivre *Lucie de Lammermoor* par la faute de ces acteurs qui s'obstinent à chanter au lieu de parler comme tout un chacun.

À mesure que la contrainte est devenue l'ennemie de la création, elle a fait l'objet d'une véritable « haine ». Avec l'avènement des temps démocratiques, on a donc fini par confondre dans un même opprobre la « contrainte féconde », propre à l'esthétique, avec la « contrainte tyrannique », propre à l'ordre politique.

Sur les modes les plus divers (le flux de conscience, l'art brut, l'écriture automatique, le récit de rêve, le texte inachevé...), une part de la création moderne aura ruiné la notion de contrainte et de norme. Dans un horizon de pensée qui privilégie la singularité du moi, la contrainte apparaît en effet comme une entrave, qui

s'oppose à la recherche de l'authenticité. Il faudrait donc s'en affranchir. Ou plus exactement, il faudrait s'affranchir de codes perçus comme autant de contraintes dès lors qu'ils entrent en conflit avec une sensibilité nouvelle. Alors que les classiques prenaient la défense des « règles » au nom de la « vraisemblance » et de la « nature », et leur adversaire la défense de la « nature » et de la « vraisemblance » contre ces mêmes « règles », sans doute vaut-il mieux reconnaître la part d'artifice inhérente à toute règle, et la reconnaître comme consubstantielle de l'art. Hostile à toute idée de contrainte, André Breton accorde d'ailleurs aux règles classiques une légitimité nouvelle, en les désignant comme l'équivalent esthétique de la « condensation », cette figure clef de la rhétorique du rêve (Breton, *Les Vases...*, 136).

Une fois admis que l'acte créateur doit procéder à une transposition et à une reformulation, se trouve ruinée l'illusion « naturaliste », c'est-à-dire l'illusion selon laquelle la *mimèsis* équivaldrait à une sorte de cliché photographique. Auquel cas la seule règle tiendrait à l'exactitude de la représentation, et non à quelque contrainte formelle.

Mais à mesure que les « temps modernes » déconstruisaient l'édifice ancien, beaucoup entraient en résistance. Les parnassiens, sans doute, mais plus encore des écrivains comme Mallarmé, Valéry, ou des néo-classiques comme Gide, tous rappellent que la création ne peut résulter d'un abandon ou d'un relâchement, mais qu'au contraire elle procède d'un resserrement, d'une exigence. Dès lors qu'on écrit un poème non avec des idées mais avec des mots, comme disait Mallarmé à Degas (Valéry, « Souvenirs littéraires », 784), c'est contre les mots qu'il faut lutter. Et si le vers conserve quelque chose d'irremplaçable, c'est que lui seul confère à la parole toute son intensité. Dans cette perspective, il revient à l'artiste de choisir une contrainte parmi celles qui lui sont proposées, et donc de se choisir la « bonne contrainte » c'est-à-dire celle qui va lui permettre de faire entendre sa voix propre.

Umberto Eco rend bien compte de ce processus quand il distingue les contraintes de premier degré, celles qui préexistent à l'œuvre et que la communauté possède en partage (le vers), des contraintes de second degré, que chaque artiste est en mesure d'élaborer pour une œuvre donnée (Eco, *L'Œuvre ouverte*). L'exemple le plus connu est bien sûr l'Oulipo, créé en 1961 par Raymond Queneau qui, hostile aux illusions lyriques (le poète inspiré, l'enthousiasme...), réaffirme là des positions anciennes. Pour lui, en effet, « le classique qui écrit sa tragédie en observant

un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore » (Queneau, « Qu'est-ce que l'art. ? », 94). Les oulipiens, ces « rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir » (*La littérature potentielle*, 36), voient ainsi dans la contrainte la possibilité d'une littérature pleinement consciente d'elle-même.

Loin d'entraver la puissance créatrice, le pari de l'Oulipo pose donc en principe que la contrainte, si absurde soit-elle, et justement par son absurdité même, possède une vertu séminale. Rien de plus bizarre que de se priver d'une lettre, et particulièrement la lettre « e », la plus usitée en français. Mais dans le « Post-scriptum » de *La Disparition*, ce roman lipogrammatique (hypogrammatique ?), Georges Perec rappelle combien cette difficulté lui a permis d'écrire un texte exubérant, proliférant :

[...] lui qui n'avait pas pour un carat d'inspiration (il n'y croyait pas par surcroît, à l'inspiration) il s'y montrait aussi imaginaire qu'un Ponson ou qu'un Paulhan [...]

Tous les procédés oulipiens ne possèdent sans doute pas la même fécondité. Mais ces expériences des limites ont pour mérite de dissiper un certain nombre de malentendus théoriques. De même que le sujet n'éprouve sa Liberté qu'à partir de la Loi, l'acte créateur ne peut advenir qu'en observant les « règles de l'art », ainsi que le dit la langue courante. Et l'art n'a pas pour principe de se conformer à l'ordre du monde, mais au contraire de tirer le meilleur parti de la résistance qu'il oppose. De la sorte, le vrai créateur est celui qui, comme l'explique André Gide, parvient à faire œuvre à partir des contraintes que la réalité lui oppose :

L'art est toujours le résultat d'une contrainte. Croire qu'il s'élève d'autant plus haut qu'il est plus libre, c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de monter, c'est sa corde. La colombe de Kant, qui pense qu'elle volerait mieux sans cet air qui gêne son aile, méconnaît qu'il lui faut, pour voler, cette résistance de l'air où pouvoir appuyer son aile. [...] Le grand artiste est celui qu'exalte la gêne ; à qui l'obstacle sert de tremplin. C'est au défaut du marbre même que Michel Ange dut, raconte-t-on, d'inventer le geste ramassé de Moïse. C'est par le nombre ramassé des voix dont [...] disposer sur la scène que, contraint, Eschyle dut d'inventer le silence de Prométhée lorsqu'on l'enchaîne au Caucase. La Grèce proscrivit celui qui ajouta une corde à la lyre. L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté.

(Gide, *Nouveaux prétextes*, 15-17)

Fr. M.

BRETON André, *Les Vases communicants* (1932), OC II, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992. — ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, trad. de l'it. (1962), Paris, Seuil, 1965 — GIDE André, *Nouveaux prétextes*, Paris, Gallimard, 1947. — PEREC Georges, « Post-scriptum » de *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969 ; *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Orveilhans-Paris, Zulma-CNRS, 1993. — Oulipo. *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973. — QUENEAU Raymond, « Qu'est-ce que l'art ? » (1938), dans *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973. — VALÉRY Paul, « Souvenirs littéraires » (1927), *Œuvres I*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.



## **Mais pourquoi pas une feuille de houx ?**

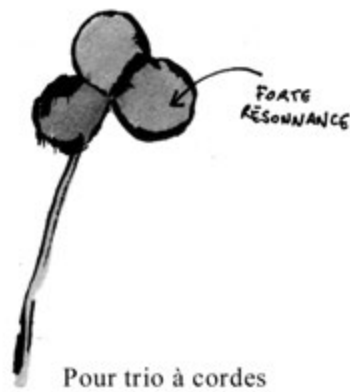
### *Coutures*

Les textes et les images qui suivent proposent une relation entre Arts Plastiques et musique concrète<sup>1</sup>, et les enjeux du « faire » et de l' « entendre », du « faire » et du « voir » qu'elle suppose. Vous ne trouverez pas ici, un cheminement linéaire et déductif, une dissertation rondement menée de thèses, d'arguments, d'exemples, de citations... Mais plutôt, et c'est une pensée sur le chantier qui l'exige, du sens entre les coutures des différents niveaux textuels, sonores (potentiels) et visuels proposés. Ces quelques pages sont un tapis : quelques prises de vue fugitives du sol de l'atelier où l'on aurait cherché à mettre côte à côte fragments de journal intime, croquis, sons..., car il ne s'agit pas de fixer, mais d'épingler pendant un moment jusqu'à une prochaine fouille entre les coutures.

---

<sup>1</sup> Nous entendons par musique concrète, une démarche compositionnelle où les sons ne sont pas asservis par une idée, mais dont l'impulsion première est l'écoute attentive du son lui-même. Cela n'exclut pas que le musicien se serve de son « oreille, ses doigts et son intellect. (Morton Feldman) ». Elle peut donc être instrumentale et/ou électroacoustique.

*La musique électroacoustique au risque des Arts Plastiques.*



Rien de surprenant à ce que ces pages sous-entendent comme question la part de validité de la circonscription catégorique des deux bords dans une définition. Même si pour des commodités de manipulation théorique je conserverai parfois le renvoi à l'un ou l'autre des champs. Cependant, l'un des enjeux de ce cheminement réside dans l'abolition des frontières stables et communément admises

*2\_ Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

des catégories, par la mise en œuvre d'une pratique d'atelier où Arts plastiques et musique concrète se précipitent (au sens chimique du terme). Un tel diagnostic suppose qu'il ne s'agit pas de gommer les singularités de l'un et l'autre des bords, mais de souligner les flux possibles (à inventer) entre l'un et l'autre par une auto contamination positive (dans les deux sens).

Dès le début de l'aventure de la musique électroacoustiques, Pierre Schaeffer, annonce l'importance d'un rapprochement entre ses expériences de studio et les Arts Plastiques : ceux-ci pourraient bel et bien apporter des solutions à la composition concrète. « Aussi n'est ce pas pur caprice de ma part, ou vague intuition, qui me portait à ouvrir les portes du studio de musique concrète à la fois aux poètes en rupture de langage verbal, et aux musiciens en rupture de ban mélodique. A condition peut être qu'ils soient rejoints et aidés par quelques spécialistes des arts plastiques<sup>2</sup> » Il va se justifier très simplement : il y a, selon lui, une analogie évidente entre la pratique picturale et la composition sur support (disque ou bande magnétique). « L'analogie avec les Arts plastiques est déjà frappante, mais il s'agit de plus qu'une analogie, il s'agit cette fois d'une définition exacte, et qui doit satisfaire aussi bien un esprit scientifique qu'un esprit esthétique. <sup>3</sup> » Cependant, dans le système de relation qu'il pose ce n'est pas tant une analogie de processus (une relation de pratique à pratique) qui importe, qu'une analogie formelle de support à support.

---

<sup>2</sup> Ibid.,p. 163.

<sup>3</sup> Ibid., P. 50.

*3\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

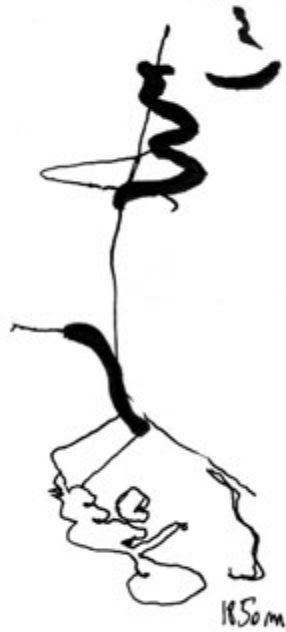
Et si l'on songe à l'histoire de la peinture abstraite, c'est le comble du renversement : elle qui se réclamait de la musique pour s'émanciper de la représentation souffre, à son tour, à la musique un idéal de composition formelle qui satisfait pleinement une vue de l'oreille, un œil sonore sensible aux formes et aux couleurs des sons. « Certaines œuvres de musique concrète appellent immédiatement la traduction graphique et il ne serait pas impossible, par exemple, de composer une musique concrète en exprimant les équivalences de matière et de forme à partir d'une peinture abstraite. Cette peinture serait en tout cas une meilleure partition que des notes sur du papier interliné. <sup>4</sup>».

---

<sup>4</sup> *ibid.* p. 114-115.

*4\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

Pour guitares et archets



L'analogie schaefferienne propose :

1. une pratique sonore et une pratique musicale réductibles à leur matérialisation dans une forme tangible.
2. une analogie formelle (un face à face des supports) qui suppose une stricte définition des catégories.

*5\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

3. un lien supposé, entre gestalt et phénoménologie, de la vue et de l'ouïe.

Voilà qui est bien réducteur, et qui ne peut satisfaire pleinement une recherche rigoureuse de relations entre Arts plastiques et musique concrète.

Paris, Le 25 avril 1792

(Illisible) J'ai assisté ce matin à la première représentation de mon nouvel instrument. M. G. m'avait convié à ce premier essai. Nous sommes donc partis, aux plus jeunes heures du matin, place de Grève. M. G. me confia que la convention avait choisi de châtier aujourd'hui un criminel bien ordinaire mais qu'elle envisageait déjà, si la décollation était concluante, de mettre en place très rapidement des raccourcissements plus patriotiques. Il ajoutait non sans humour : « Nous constaterons ensemble la précision de votre clavecin ! » C'est ce que nous fîmes. (Illisible)

Pendant un instant je crus voir dans le reflet du couperet mon papier portée, tomber « comme la foudre » (comme aime à le répéter M. G.) (Illisible)  
Je ne sais pas s'il s'agit d'une déformation

*6\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

professionnelle ou de l'analogie répétée entre la « lucarne » et mes clavecins, mais je me souviens du son du couperet au passage de la nuque et de celui, sourd, du contact de la tête et de l'osier. (Illisible) Je me rappelle avoir pensé, dans le même moment de la décapitation, au projet du père Castel...à son clavecin oculaire. (Illisible) J'ai pensé réaliser une organologie de la décollation. Un orgue à couperet où l'on choisirait les victimes en fonction des mesures de leur crâne et du poids de leur cervelle.

*Journal de Tobias Schmidt, Facteur en clavecin, Strasbourg.*

*Méta atelier*

La composition concrète c'est, je crois, un travail d'atelier. Du moins c'est ce que je propose. « Se rendre à l'atelier et s'impliquer

*7\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

dans une activité quelconque » pour paraphraser Bruce Nauman, « parfois, il apparaît que cette activité nécessite la fabrication de quelque chose, et parfois cette activité constitue l'œuvre. » On l'aura compris, il s'agit d'un retour à l'« atelier du cordonnier<sup>5</sup> ». Cela implique qu'il ne peut se penser en aucun cas comme le studio de l'ingénieur, mais plutôt un lieu où le travail de composition peut se satisfaire d'un geste ou d'une attitude, mais n'exclut pas une matérialisation. Une pensée des mains et des pieds qui coupent, qui collent, déplacent bref qui bricolent au lieu d'appliquer des concepts à des formes visuelles ou sonores<sup>6</sup>, car la musique ne peut pas continuellement dépendre de machines sophistiquées, et de *ready made* algorithmiques.

---

<sup>5</sup> « Il est urgent que les moyens électroacoustiques sortent de l'atelier du cordonnier où ils se sont quelque peu enlisés » in Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël-Gonthier, s.l., 1963, p.64.

<sup>6</sup> Il reste à dresser une typologie non exhaustive de toutes ces « démarches », ces « intrigues » arts plastiques-musique concrète.



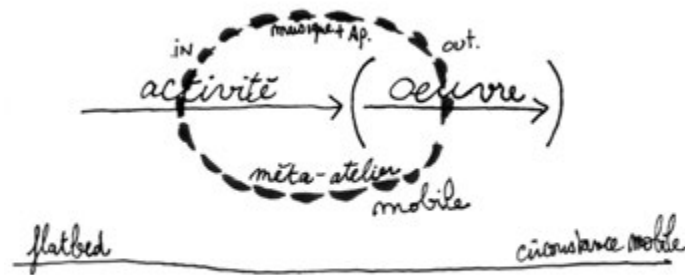


### *Méta-instruments*

Cependant, le méta-atelier ne refuse pas l'usage de l'ordinateur. Loin de moi l'idée de faire un petit cours, somme toute très schématique, sur l'infrastructure informatique, cependant la découverte du C.A.N (dont les plus répandus sont le scanner pour les

9\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?

images, le sampler pour le son...mais aussi l'appareil photographique numérique...) est, je crois, un axiome poétique<sup>7</sup> de mon travail.



Le « C.A.N » désigne en informatique les convertisseurs analogique - numérique, c'est-à-dire l'outil qui permet, d'une part, à une information en entrée (le IN), d'être numérisée, transformée en données manipulables par l'ordinateur, et, d'autre part, de rétablir en sortie ( le OUT), sous la forme d'informations continues analogiques, les données manipulées numériquement. En effet, l'ordinateur propose un système de correspondance image/ son « prêt-à-porter ». Les images comme le son sont converties en un même tissu d'impulsions électriques, un même plan homogène. Par conséquent, les sons et les images, entre l'entrée des infrastructures numériques et la sortie qui les rétablit dans leur forme sensible, sont à même de subir parce que

---

<sup>7</sup> Axiome poétique : n'importe quel ingénieur ou informaticien confirmé peut sans aucun doute discuter l'image de l'ordinateur que je propose. Or il s'avère que même si scientifiquement cet axiome ne se vérifie pas, il n'en reste pas moins une hypothèse de travail, lié implicitement à une pratique quotidienne de l'ordinateur personnel.

10 *Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

codés en numérique, les mêmes types d'opérations, de calculs arithmétiques et logiques, donc de manipulations.

Entre les images et le son un principe d'équivalence est donné, ils sont « désormais fait[s] de la même fibre, de cette immatérielle réalité informationnelle du plan numérique<sup>8</sup>.» Bref, une « zone de défi » qui me sollicite, non pas dans la perspective d'une œuvre d'art totale ou de quelconques synesthésies *a priori*, mais dans une sorte d'« unité disjonctive<sup>9</sup> » à mettre en œuvre. Il ne s'agit pas de penser que la technologie peut prendre le relais de l'unité idéologico culturelle perdue, mais de prendre comme espace de jeu l'interaction des arts que celle-ci peut proposer, d'interroger « des intersections, des confrontations, des zones où les arts différents peuvent se défier, se contaminer (...) parlons donc plutôt d'interactions, de contaminations, de confrontations, d'appropriations...<sup>10</sup>» A aucun moment dans le travail, même le plus avancé dans le programme, nous avons à faire concrètement à ce tissu informationnel. Il n'existe pas de manipulation directe de 0 et de 1, car à chaque fois en sortie de machine, ce sont des sons et des images qui nous sollicitent. Il est donc hors de question de supposer que la machine prédispose à l'œuvre d'art totale, ou à une quelconque unité retrouvée. Tout au

---

<sup>8</sup> Frank Perrin, « Expanded mix », in Bloc notes, « Expanded mix », N°17, Paris, 1999.

<sup>9</sup> Guy Scarpetta, in Jiménez Marc, « entretien avec Guy Scarpetta », Inharmoniques : d'un art à l'autre les zones de défi, N°5, Paris, IRCAM centre Georges Pompidou Christian Bourgeois Editeur, juin 1989, p. 12.

<sup>10</sup> Ibid., p.11-14

*11\_ Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

plus, elle nous permet de valider le fait que les champs perceptifs ne sont pas des objets en soi, mais plutôt un continuum, « une précipitation de fragments d'évènements se décomposant dans le temps » comme l'écrivait Burgin. Nous ne pouvons pas confondre unité disjonctive, avec fusion sensorielle.

« Bricolages décontractés ».



L'espace de l'atelier est un espace de jeu où confrontation, appropriation, contamination s'élaborent par des « bricolages décontractés ». A chaque fois un bricolage d'espace et de temps, où

*12\_ Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

l'intégration des technologies de pointe procède davantage de l'improvisation que d'un projet raisonné ou de la programmation systématique dont s'entourent habituellement les interventions technologiques. L'idée de « bricolage », mise en place dans « l'atelier du cordonnier » s'opposerait donc au travail raisonné de l'ingénieur et se rapprocherait par là même de certaines réflexions de Lévy Strauss : « La poésie lui vient (...) de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou à exécuter, non seulement avec les choses (...) mais aussi au moyen des choses<sup>11</sup> ». Il s'agit d'opérer un renversement de l'autorité technologique (IRCAM), d'en tirer des manières de penser et/ou de pervertir celles qui lui sont propres. Cela implique aussi, de ne pas museler le son dans une idée *a priori*, mais comme il existe une observation visuelle (et des pratiques en découlant : « in situ » ou « sur le motif »...), exiger de son oreille une véritable observation sonore.

---

<sup>11</sup> Lévy Strauss Claude, *la pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p.32

*Résister au feu et à l'eau.*

Pour notre musique « savante », la partition fixe par écrit l'essentiel de la composition musicale avant d'être translittérée en une réalité acoustique. Il s'agit pour les exécutants d'interpréter les signes de notations en retournant au langage premier : le son sous la note, un détour par l'œil de ce qui doit valoir en amont comme en aval pour l'oreille.

*14\_ Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

- Pas de début, ni de fin ...  
de l'imparfait, (de l'aoustique!!)
- Pas de structure ... des  
CIRCONSTANCES
- Pas de fable ... de l'INTRIGUE  
Sans fable ... du narratif vide.
- Faire germer le temps en surface.
- les virgules ne suffisent plus.
- « BRICOLAGE DÉCONTRACTÉ » d'espace  
et de temps
- L'auteur ne manquera pas d'urbanité.

16 juin 2001

Or, le précipité Arts Plastiques/musique électroacoustique se construit, « en amont comme en aval » avec du son et avec du visible. Il n'est aucunement question d'un détour par le visible.

La partition acquiert donc une position, du fait de son « entre catégorie » (n'y voyez ici qu'un clin d'œil à Morton Feldman), particulière. La partition pensée et réalisée à l'aide de la pensée plastique est insaisissable théoriquement, elle résiste au feu et à l'eau. Par la plus-value de visibilité spectaculaire que le langage plastique lui donne, elle change de statut, du moins elle devrait se rendre plus visible...s'émanciper de la tourne...Pourtant elle ne se déplace pas, ne peut pas prendre le pas sur l'audition de son exécution. La partition

*15\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

qui s'articule autour de l'intrigue Arts Plastiques et musique électroacoustique est précipitée (elle est le précipité de son intrigue chimique) entre la « spectacularité » de son exposition et l'étonnement de sa diffusion. Elle occupe l'écart entre l'éclair et le tonnerre, elle occupe l'interstice, là où le vêtement baille<sup>12</sup>. C'est son caractère insaisissable qui la rend pertinente vis-à-vis de nos pratiques musicales et visuelles contemporaines. Elle implique une forme particulière de « consommation », de saisissement esthétique (mutable) qui rompt avec les formes traditionnelle de l'exposition et du concert, parce qu'elle ne satisfait ni l'un, ni l'autre. Insistons sur ce point, la partition interstice (comme nous l'avons vu précédemment) est un « îlot » où ne règne plus les idéologies en vigueur de l'un ou l'autre des bords.

#### *Partitions circonstanciellees.*

Les *partitions circonstanciellees* serait en quelque sorte un « carnet de croquis », une boîte à outils plastique foliée dont tous les éléments seraient détachables et actualisables en toute circonstance (contingence d'espace, de lieu, de sens...) pour faire de la circonstance des images et des sons. Chaque feuillet serait un outil potentiel qui pourrait permettre (à moi ou un autre) de construire du

---

<sup>12</sup> Les théoriciens qui ont réfléchi aux liens que pouvaient entretenir la musique avec la science ont l'habitude de les comptabiliser au nombre de deux : soit ils considèrent la musique comme l'art des sons et se dirigent alors vers la physique, soit ils considèrent la musique comme l'art des structures dans leur relation au temps, et se dirigent alors vers le calcul symbolique et l'algèbre. Pour ma part, je me réfère à la chimie en employant le terme de précipité. Le paradigme chimique constitue la logique de l'intrigue, une logique plastico-musicale personnelle.



son avec du visible, et du visible avec une pensée sonore ( l'un n'étant pas là pour nuire à l'autre, mais au contraire pour coexister l'un avec l'autre...) Une circonstance donnée peut permettre la mise en place d'un interstice d'écriture où se rencontrent visuel et sonore dans une intrigue sans fable, où, de l'histoire de leur rencontre, ne restent que les jeux complexes d'espace et de temps sans pour autant raconter une histoire<sup>13</sup>. Ceci implique qu'il faut se débarrasser du cliché occidentale de la circonstance : « circum-stare », ce qui « se tient autour » à titre d'accessoire ou de détails. Au contraire la circonstance, et finalement c'est l'objet sonore<sup>14</sup> qui nous l'enseigne, « est ce qui, précisément grâce à sa variabilité, peut être progressivement infléchi par la propension émanant de la situation et fait advenir le profit escompté. On sort ainsi d'une logique du modelage (celle du plan modèle venant

---

<sup>13</sup> Je fais une différence entre la fable, où la temporalité se construit linéairement, et l'intrigue, où les jeux temporels sont plus complexes ( flashback, projection, temporalité floue...).

<sup>14</sup> Objet sonore : enregistrer le son, c'est le capturer avec une certaine enveloppe liée aux circonstances de son émission (spatiale, prosaïque, sociale...). Il transporte avec lui l'espace où il naît, vit et meurt. De ce fait, le son peut être considéré comme un phénomène d'ensemble, non réductible à des catégories, ne tenant compte que de l'intérieur du son (timbre, fréquence, durée...) qui pose le son comme une extériorité à la composition. « N'était-ce pas le concept même d' « intérieur du son », d' « intérieur du matériau » qui d'emblée avait piégé cette recherche, puisqu'il supposait déjà résolue, par le compositeur, la question des limites où s'arrêterait cet intérieur, où commencerait l'extérieur qui l'englobe » (c'est moi qui souligne, in Chion Michel, *L'art des sons fixés*, Métamkine/nota-bene/sono-concept, 1991. ).

17\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?

informer les choses), aussi bien que de l'incarnation (une idée projet venant se concrétiser dans le temps), pour entrer dans une logique du déroulement : laisser l'effet impliqué se développer de lui-même, en vertu du processus engagé<sup>15</sup> ».

*Narratif vide.*

---

<sup>15</sup> François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Ed. Grasset et Fasquelle, 1996, p.34.

*18\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

## PIÈCE POUR 100 TRICOTEUSES AMPLIFIÉES

Resto



### *Funambules.*

Pratique funambule, où musique et image se précipitent, met en branle les modes traditionnels de l'exposition, et du concert.

La représentation traditionnelle, tant picturale que musicale, se définit autour d'un axe vertical. Il faut entendre par vertical tout ce qui concerne la question de la « scène », de son espace dont l'agencement scène/salle trouve son origine dans l'arrangement de la scène judéo-chrétienne avec l'autel de l'église. Celle-ci monte une estrade qui,

*19\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

d'une part, exige une stricte séparation entre le prêtre et les fidèles, et d'autre part, configure les signes au modèle « anagogique », c'est-à-dire à l'élévation vers un sens supérieur et univoque (le dieu) par la contemplation passive de son support, le signifiant (l'objet, les écritures, le prêtre sur sa scène...). Un mouvement obligé, forcé que fait l'objet vers son sens, du signifiant vers son signifié<sup>16</sup> univoque. Or cette manière de configurer la scène se répercute dans notre manière de concevoir et d'agencer les espaces de l'art. L'espace du concert par exemple rejoue la dichotomie entre l'auditeur passif et l'exécution sur une scène dans un face à face. L'espace de l'exposition, aussi, propose la contemplation du « tableau »<sup>17</sup> dans l'attente du sens supérieur, « c'est-à-dire toujours selon une ligne de séparation imperméable et intangible entre le scène et la salle, entre les artistes et les spectateurs, entre l'activité créatrice et la passivité contemplatrice, entre l'œuvre et la réception. <sup>18</sup>»

De ce fait, l'œuvre occidentale se construit à partir d'une dichotomie entre l'activité créatrice et la contemplation passive, c'est-à-dire une certaine idée de l'œuvre d'art. « Dans notre perspective d'Occidentaux, seule mérite le nom d' « œuvre » une production qui est due à une personne et qui, à travers la diversité des interprétations, demeure un organisme cohérent-conservant, de quelque façon qu'on l'entende ou la prolonge, cette empreinte personnelle à quoi elle doit

---

<sup>16</sup> Cf. Michel GAILLOT, *La techno : un laboratoire politique du présent*, coll. Sens Multiple, Paris, Editions Dis Voir, 1998, p. 52-53.

<sup>17</sup> C'est aussi, peut-être, ce qu'il y a de *dompte-regard* dans la peinture selon Lacan.

<sup>18</sup> *Ibid.* .

son existence, sa valeur et son sens.<sup>19</sup>». Atteindre par contamination une polyphonie des signifiants « Arts Plastiques » et des signifiants « musicaux », c'est remettre en question la notion d'œuvre et d'objet d'art car elle rejoue la question de la scène différemment.

L'infinisisation du sens ou sa trouée (polyphonie et/ou sémioclastie du précipité) repousse les limites du sens univoque qu'exigeait un monothéisme et brise l'estrade où se jouait la représentation réalisée par un seul homme, démiurge. De plus, le statut particulier de l'interstice Arts Plastiques - musique, l'îlot qu'il constitue, se joue à nouveau de ce formatage idéologique, bref, remet la « scène » en question. Cette nouvelle configuration permet donc l'intervention du récepteur (interprétation, lecture en silence...) qui n'est plus le récepteur passif d'une contemplation extatique (dans le sens d'un transport du sensible au sens et de sa hiérarchie). Elle joue de l'horizontalité de la participation (même s'il reste à définir les caractéristiques de ce participant exécutant), contre la verticalité de la représentation.

De ce fait, la polyphonie et la sémioclastie prises dans l'interstice, « instaure (nt) un nouveau type de rapports entre l'artiste et son public, un nouveau fonctionnement de la perception esthétique ; elle assure au produit artistique une place nouvelle dans la société.

---

<sup>19</sup> Umberto ECO, *op. cit.*, p. 17.

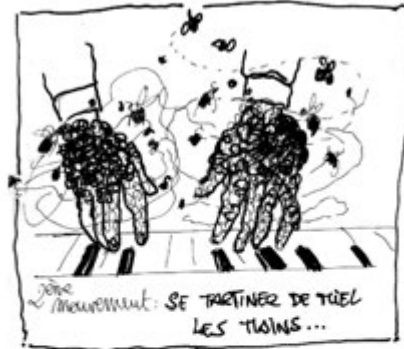
Elle établit enfin un rapport inédit entre la contemplation et l'utilisation de l'œuvre d'art.<sup>20</sup>».



---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 37.

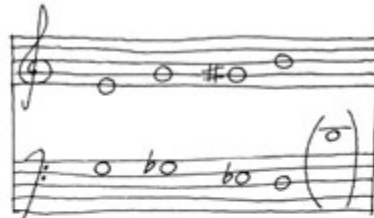
22\_ *Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*



3<sup>ème</sup> mouvement: TARTINER DE TUEL  
LA PARTITION

\* JOUEZ DÉLICATEMENT, POUR NE PAS  
AFFOLER LES ABEILLES...

\* LES NUANCES "PIANO" SERONT  
DONC LES BIENVENUES. QUANT  
AU RYTHME, IL NE DÉPENDRA  
PAS DE VOUS.



PARTITION CIRCONSTANCIÉE POUR PIANO

*Pourquoi pas une feuille de houx*

23\_Mais pourquoi pas une feuille de houx ?

« Une nouvelle branche de la musique doit-elle être tournée vers les Arts Plastiques et s'en inspirer ? Déjà, L'exemple des oiseaux montrait qu'un musicien, s'il cherche à échapper à un langage seulement anthropomorphique, peut essayer de trouver ses modèles dans la nature. Mais pourquoi pas une feuille de houx ?<sup>21</sup> ». Si il y a un lien Arts Plastiques et musique concrète, il ne suppose pas une identification de l'un à avec l'autre, ni l'annexion de l'un par l'autre. Mais plutôt une intrigue. Il ne faut pas comprendre le précipité comme un état figé de la relation, mais plutôt, l'action saisie (juste un instant), le geste : des « bouffées » de rencontres.

L'écriture de la musique électroacoustique à l'aide des Arts Plastiques et son contraire, sous la forme d'une intrigue sans fable, repose sur un interstice. Une intermittence mise en œuvre par la confrontation, l'appropriation, la contamination consciente d'un bord à l'autre. Cet interstice est comparable à celui décrit par R.Barthes dans *le plaisir du texte*<sup>22</sup>, le lieu d'une faille, d'une coupure, d'une déflation, « *le fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance <sup>23</sup> ». Le dispositif d'écriture ouvre un interstice (l'espace de jeu des bricolages décontractés) entre les Arts Plastiques et la musique électroacoustique,

---

<sup>21</sup> Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Pierres vives, Edition du Seuil, 1952, p.183.

<sup>22</sup> « Cette redistribution se fait toujours par coupure. Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (...), et un autre bord, mobile, vide, qui n'est jamais que le lieu de son effet : Là où s'entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, le compromis qu'ils mettent en scène, sont nécessaires. (...) Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable, impossible(...) » R.Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Collection Points Littérature, Le seuil, 1973, p.14-15.

<sup>23</sup> Ibid., p.15.

<sup>24</sup> *Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*



une rencontre là où le vêtement baille, où l'un et l'autre des bords viennent se risquer à une déconstruction de leur langage propre (jouissance poïétique pour l'auteur empirique, et peut-être, je l'espère, pour le lecteur-auditeur-spectateur empirique), où l'un et l'autre des bords viennent se risquer à un vacillement inconfortable, un état de perte.

*25\_ Mais pourquoi pas une feuille de houx ?*

**Panique (sémiotique)**

## **L'Autre musique # 3**

### **\_ Engagement, résistance, usage social**

#### **ÉDITO**

« La fin du concept d'“art” en tant que tel marque le début du concept herméneutique d'“œuvre”. »(BELTING 1989) C'est par cette formule qu'Hans Belting énonçait dans son désormais célèbre ouvrage « *L'histoire de l'Art est-elle finie ?* » les prémices d'une nouvelle ontologie de l'« œuvre » d'art. D'une part, il confirmait la disparition d'une Histoire de l'Art unique et linéaire, et d'autre part, il désignait l'« œuvre » comme le révélateur d'historicités multiples et individuelles. L'œuvre pose l'art comme un système parmi d'autres de compréhension du monde. Elle n'est désormais plus cristallisée dans l'immutabilité supposée d'un support et porteuse d'une vérité plus haute, mais elle se déploie comme un objet fragmentaire et provisoire mettant en scène l'historicité des formes artistiques et l'actualité du moment de leur création. Elle ne délivre plus de messages, elle inaugure au contraire une rencontre par laquelle elle instaure un « spectateur » avec lequel elle questionne le monde qui les voit naître tous deux. De ce fait, cette nouvelle distribution de l'œuvre et du spectateur fait de la pratique contemporaine de l'art, une pratique qui est devenue indissociable d'une proposition politique, au sens grec de

*1 Engagement, résistance, usage social*

*politikos*, c'est-à-dire d'une inscription dans la vie de la cité.

Le rayonnement discursif charrié par la mise en visibilité du travail artistique affirme une certaine façon de penser la société, d'en accepter les données ou de les discuter. Mais, avant de rentrer dans les détails de ce discours politique sous-jacent aux pratiques artistiques contemporaines, il nous apparaît nécessaire d'insister sur la complexité des contextes d'énonciation, discursifs comme non discursifs, qui travaillent l'œuvre aujourd'hui. En effet, la rencontre entre l'œuvre et le spectateur ne se fait plus aujourd'hui sans médiation. Cette médiation est elle-même nécessaire à définir et à reconnaître l'art contemporain (HEINICH, 2014). De telle sorte que l'œuvre contemporaine est traversée par plusieurs discours, énoncés à la fois par l'artiste, le marché de l'art qui promeut son œuvre, l'institution qui finance en partie son travail parfois et le spectateur qui dresse sa propre compréhension de l'œuvre à partir de ces discours et de sa propre démarche intellectuelle.

Ainsi, lorsque Lucy Lippard écrivait en 1999 : « *I'd say that the « political » artist makes gallery/museum art with political subject matter and/or content, but may also be seen calling meetings, marching, signing petitions, or speaking eloquently and analytically on behalf of various causes. (...) political art makes people think politically through images, but it may or may not inform the audience about specific events or solutions or rouse people to take action. [...]* « *activist artist* », on the other hand, face out of the art world, working primarily in a social and/or political context. They spend

*2\_Engagement, résistance, usage social*

*more of their time thinking publicly, are more likely to work in groups, and less likely to show in galleries, though many have ended up there.<sup>1</sup> »*

Elle ne constatait pas seulement un *distinguo*, propice à une histoire contemporaine de l'art ou à une critique avertie contextuelle, mais aussi à l'apparition dans le « régime de singularité » (N. HEINICH, 1998) propre à l'art contemporain du discours politique lui-même, au sens cette fois de la *politeia* c'est-à-dire interpellant directement les fonctionnements et les structures de la société. Si cette distinction peut paraître opérante, elle se fait de l'intérieur même des systèmes d'énonciation de l'art contemporain. Et comme de nombreuses pratiques qui se veulent ouvertement politiques, elles oublient que le système d'énonciation de l'art contemporain est un système régi par ses propres codes de discours programmés de critique et de promotions commerciales.

Depuis ce sont les institutions, à grand renfort de subventions,

---

1 « Je dirais que l'artiste "politique" fait de l'art de galerie/de musée dont le sujet et/ou le contenu est politique, mais qu'on peut aussi le voir organiser des meetings, des manifestations, appeler à signer des pétitions ou parler de manière éloquente et analytique au nom de certaines causes. [...] L'art politique permet aux gens de penser politiquement par le biais des images, mais il n'informe pas sur des événements ou des solutions spécifiques et n'appelle pas non plus forcément à l'action directe. [...] Les artistes "militants", d'un autre côté, se tournent en dehors du monde de l'art, pour travailler essentiellement dans un contexte social et/ou politique. Ils consacrent davantage de temps à penser publiquement, sont plus susceptibles de travailler dans des collectifs et moins susceptibles de montrer leur travail dans des galeries, bien que nombre d'entre eux y aient finalement atterri. » Traduction Vanina Géré.

qui édictent une certaine approche artistique du territoire et des espaces sociaux. Interventions auprès des milieux sociaux défavorisés, ateliers artistiques en milieu scolaire avec des objectifs souvent ambigus, pris entre l'ouverture culturelle et la promotion des valeurs morales du moment, forcent le projet artistique et la pratique de l'artiste à s'énoncer à partir d'un terrain déjà constitué. Alors, happé entre un contexte d'énonciation fait de ses propres codes et de sa propre économie et une demande de plus en plus forte de prendre à bras le corps les problèmes d'un tissu social fragilisé, l'artiste a-t-il la place de formuler un réel engagement ? Peut-il résister à tout un dispositif économique oscillant entre les subventions et les spéculations financières du marché de l'art ? Y a-t-il une alternative aux usages imposés et formatés de ce que doit être une œuvre ? Telles sont les questions qui ont balisé ce troisième numéro de *L'Autre musique*.

Comme nous l'avons souhaité pour les précédents numéros, nous ne voulons pas non plus pour celui-ci imposer nos points de vue sur ces problèmes, mais bien dresser une cartographie qui permettra à nos lecteurs d'ausculter ces questions. Pas de frontières strictes, pas de facéties de plans et de progression linéaire vers l'ultime argument qui prétendra résoudre une fois pour toutes le problème. Car, comme toutes les questions, celles-ci devront être reposées continuellement pour faire apparaître des solutions temporaires, toujours à renouveler. Ainsi, comme nous l'avons proposé pour le précédent numéro, la revue propose des territoires à arpenter. Vous pourrez déconstruire

*4\_Engagement, résistance, usage social*

avec nous les données du problème « engagement, résistance et usage social » des pratiques polyartistiques et sonores contemporaines dans la section « démantibule », « déambuler » parmi des œuvres et des réflexions dont le discours politique est évident ou chercher des solutions « funambules » dans un milieu où l'art contemporain impose ses codes, ses contraintes et ses discours. Vous pourrez aussi assister aux différents entretiens (« conciliabule ») que nous avons voulu avoir avec des professionnels de l'art et à qui nous avons soumis le problème. Vous constaterez ainsi l'actualité des questions que nous soulevons dans ce numéro, et, si vous êtes prêt à faire une escapade, vous pourrez fabuler avec nos auteurs dans notre dernière section et ouvrir de nouveaux possibles. En Dernier Lieu, lecteurs appliqués, vous pourrez toujours vous ressourcer auprès des « Fibules ».

Enfin, une dernière précision s'impose pour tous ceux qui imagineraient la posture de notre démarche comme une posture facile, nous permettant surtout de faire notre propre promotion en nous autopubliant. C'est oublié que le projet de *L'Autre musique* est une praxis. Nous avons même tenté dans un précédent numéro le néologisme « écopraxis », celui-ci voulant insister sur l'action nécessaire à la construction et à l'appréhension de notre milieu. Fidèles à cette démarche expérimentale, les artistes-chercheurs de *L'Autre musique* n'ont pas hésité à expérimenter le terrain. Comme pour les précédents numéros, nous avons mis nos pratiques artistiques sonores à l'épreuve. C'est pourquoi vous pourrez nous rencontrer aussi au détour des articles de ce numéro, proposant des ateliers d'écologie sonore à une

classe d'école élémentaire sur les bords bruyants d'un arrondissement parisien ou réfléchissant et participant à la création d'un nouveau centre d'art contemporain dans un quartier dit « populaire » de la banlieue parisienne. Parce que le projet de *L'Autre musique* est avant tout un projet qui veut se retrousser les manches et faire l'épreuve pragmatique des problèmes qu'il soulève. Une alternative à toutes les recherches en art et avec l'art telles qu'elles ont été pensées et faites jusqu'ici. La construction d'un nouveau paradigme polyartistique et sonore qui suppose qu'un autre monde sensible est possible.

Nous espérons que vous constaterez la sueur de notre front.

Bonne lecture à tous.

Frédéric Mathevet, 2014

## BIBLIOGRAPHIE

BELTING, Hans (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*. Paris : Gallimard.

GUATTARI, Félix (1989). *Les trois écologies*. Paris : Galilée.

HEINICH, Nathalie (1998). *Le Triple Jeu de l'art contemporain : Sociologie des arts plastiques*. Paris : Éditions de Minuit.

HEINICH, Nathalie (2014). *Le Paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.

LIPPARD, Lucy (1999). « Too Political? Forget It », in WALLIS, Brian (dir.) *Art matters: how the culture wars changed America*. New York : New York University Press.p. 39-41.

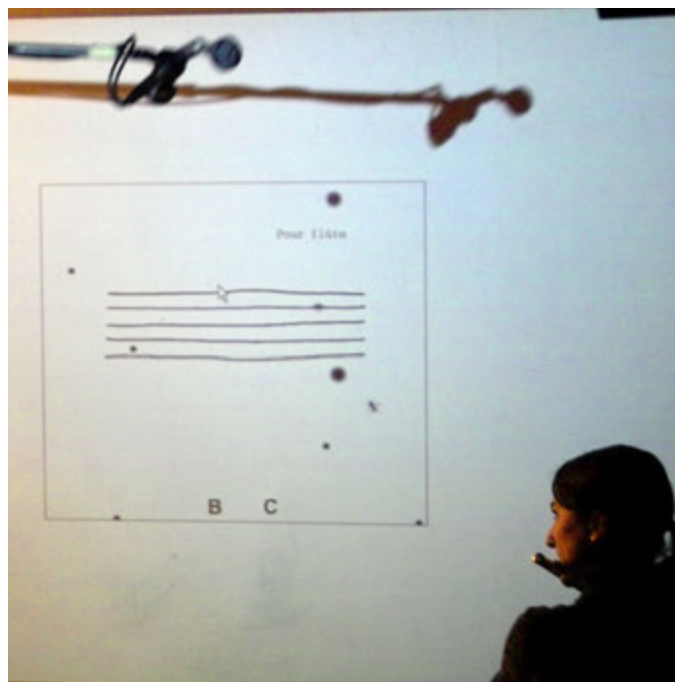
*6\_Engagement, résistance, usage social*



*7\_Engagement, résistance, usage social*

Favier, Anne & Cadaureille, Céline dir. (2020). Copies, écarts et variations . Paris : Éditions Hermann

### **Partitions suspendues, partitions étendues : écrire l'instabilité**



*Illustration 1. Interprétation de Mécaniques Funambules, partition suspendue pour flûte. École Nationale Louis Lumière. 2004*

En 2004, j'investissais au côté de François Bonnet les studios de musiques de l'École Nationale Louis lumière. Il s'agissait pour moi de faire jouer mes premières partitions suspendues, petit agencement musicalo-plastique où une projection interactive déployait des sons et des images. L'ensemble devait être interprété par un instrumentiste.

#### *1\_Écrire l'instabilité*

L'une d'entre elle par exemple, *Mécaniques funambules*, dont on peut voir une photographie de ma séance de travail en ouverture de cet article, était une partition suspendue pour flûte. Elle comportait trois « mouvements ». Elle se présentait à l'instrumentiste comme un fragment de portée, dessiné à main levée, sur lequel se trouvait une constellation : une série de taches noires qui évoquaient une carte fictive du ciel. Le manipulant (celui qui joue avec le programme) pouvait déplacer cette carte. Elle pivotait, glissait, et se renversait (verticalement). En maniant cet élément de la partition, le manipulant passait sur une grille invisible, le passage du curseur de la souris sur celle-ci déclenchait alors des sons et des séquences sonores. Puis, en faisant coïncider certaines taches avec le fragment de portée central, il proposait au flûtiste des notes à jouer.

Le programme était fourni avec la note suivante :

*\*Mécanique funambule est une partition circonstanciée pour flûte seule. Elle nécessite à chaque fois sa projection appropriée et un manipulant.*

*\* Le manipulant peut, avec sa souris, déplacer la constellation de notes, proposer des rotations de celle-ci, faire apparaître et disparaître des motifs. Tous les choix du manipulant doivent être joués par le flûtiste. La distance entre les notes et la grosseur de chacune d'elles, suggèrent un espace temporel et un mode d'attaque.*

2\_Écrire l'instabilité

*\*Chaque son est le résultat d'une mue : un son comme la vieille peau d'un serpent (sans violence), posé hors du corps, susceptible d'une contemplation (presque analytique).*

Je n'ai pas cessé depuis d'expérimenter et d'écrire de la musique à partir de partition non conventionnelle. Le présent article est l'occasion de revenir sur les enjeux d'une telle écriture qui selon moi inscrit l'instabilité même dans la partition : celle du musicien interprète, celle de l'auditeur et celle du compositeur. Je commencerais, d'une part pour montrer la filiation que cette pratique entretient avec une histoire particulière de la musique expérimentale et d'autre part pour expliquer comment les notions d'écart et de variations font sens dans ces démarches, par analyser la partition de Christian Wolff (1934-,USA), *Burdocks* (1971). Métaphore politique

La musique d'ensemble de Christian Wolff , en proposant des dispositifs qui permettent aux interprètes d'interroger la prise de décision individuelle et collective, déplace les fonctions historiquement construites de la partition musicale. L'élaboration de cet aspect de son travail d'écriture est parallèle à la formation des groupes de musique expérimentale qui se constituaient dans différents

### *3\_Écrire l'instabilité*

pays au milieu des années soixante : AMM<sup>1</sup>, MEV<sup>2</sup> et l'AACM<sup>3</sup>, ainsi que le Scratch Orchestra<sup>4</sup>. Christian Wolff était en dialogue avec des membres de chacun de ces groupes et collaborait avec la plupart d'entre eux. Les musiciens et improvisateurs de ces formations cherchaient dans leur approche expérimentale de la musique à remettre en question les formes établies de la musique classique traditionnelle occidentale. Dans leur ligne de mire : la pulsation régulière, les règles de la tonalité, la notation, la hiérarchisation et la planification de formes et de structures découlant nécessairement de ces points. Pour résoudre ces problèmes, chaque groupe redoublait d'inventivité, trouvant dans la pratique de l'improvisation libre une ligne de fuite possible, permettant de remettre en question ce que nous pourrions appeler la litanie de la musique expérimentale (encore très ancrée dans nos pratiques contemporaines et constituant un nouvel académisme), dont John Cage avait esquissé les contours, et proposant des solutions personnelles.

---

1

AMM est un groupe londonien de musique improvisée fondé en 1965 par Keith Rowe, Lou Gare et Eddie Prévost.

2

*Musica Elettronica Viva* (MEV) est un groupe d'improvisation fondé à Rome en 1966.

3

*L'Association for the Advancement of Creative Musicians* est une association créée à Chicago en 1965 par le pianiste Muhal Richard Abrams.

4

*Le Scratch Orchestra* est un ensemble de musique expérimentale britannique créé en 1969 par Cornelius Cardew, Michael Parsons et Howard Skempton.

#### 4\_Écrire l'instabilité

Contrairement aux modalités de jeu proposées par ces différents groupes de recherche expérimentale, Christian Wolff ne renonce pas à la notation, mais lui fait effectuer un pas de côté.

La métaphore sociale et politique est très présente dans son discours sur la pratique musicale collective, comme chez de nombreux membres des groupes qu'il côtoie. Le moment du jeu et/ou de l'interprétation est mentalisé comme une métaphore sociale du vivre-ensemble et comme un modèle micropolitique de prise de décision collective et individuelle.

Mais, là où la pratique de l'improvisation libre réduit les questions de la prise de décision à la constitution d'un *consensus*, ou à l'instauration d'un *dissensus* que l'on pourrait comparer à un modèle de démocratie participative<sup>5</sup>, Christian Wolff va développer une autre métaphore micropolitique de la situation de concert : la coparticipation à la formulation d'un énoncé collectif.

Comme nous le verrons, la posture qu'il propose aux interprètes et l'organisation de la projection sonore qui en découle forcent l'ensemble [interprète- auditeur] à poser les bases d'une écopraxie : une expérience pratique de notre manière de construire notre vivre-ensemble.

---

<sup>5</sup> avec toutes les limites simplificatrices qu'impliquent une telle comparaison.

### *Image de l'orchestre*

*Burdocks*, 1971, de Christian Wolff est une pièce dédiée à Merce Cunningham, pour un ou plusieurs orchestres comportant n'importe quel nombre de joueurs et disposant de tous les instruments ou sources sonores possibles, choisis en fonction des parties qui seront interprétées.

Comme les formations expérimentales qu'il côtoie, Wolff est attaché à l'écoute de l'autre et à la responsabilité de chaque musicien dans l'ensemble. Par l'écriture de dispositifs qui passent par la notation traditionnelle, verbale et/ou graphique, Christian Wolff propose des situations diverses de rencontres collectives. La partition de *Burdocks* est constituée de dix sections très différentes dans leur écriture qui ne sont pas toutes nécessairement jouées lors d'une interprétation.

Et nous verrons que, si la notion d'interprétation suppose de nécessaire variations, le dispositif proposé par Wolff détermine paradoxalement une instabilité provoquant des écarts conséquent entre chaque interprétation (y compris d'un même groupe de musiciens).

Avant de commencer à jouer cette pièce, il faut organiser les différents orchestres en fonction des sections que les participants auront choisi

### *6\_Écrire l'instabilité*

d'interpréter. S'il y a une certaine liberté dans la répartition et le choix des sources sonores, la partition précise le nombre de joueurs minimum pour chaque section.

*How many players make up an orchestra can vary :  
at least 5 are needed for section I ; 3, 4 or 5 in II ; any number can  
play in III ; at least 15 in IV at least 2 in V ; at least 2 in VI ; 1 to 9 in  
VII ; at least 2 in VIII ; at least 5 in IX ; any number in X<sup>6</sup>.*

Christian WOLFF, *Burdocks*, New York, edition Peters, 1971,  
p.2.

Les participants doivent encore, avant de réaliser cette partition, prendre de nombreuses décisions, notamment nommer un « représentant » qui aura pour tâche de choisir, mais aussi de coordonner l'ordre des sections, ainsi que leur chevauchement possible et leurs combinaisons. Il devra aussi déterminer le nombre de

---

6

Nous traduisons : « Le nombre de joueurs composant un orchestre peut varier: au moins 5 sont nécessaires pour la section I ; 3, 4 ou 5 en II, n'importe quel nombre peut jouer en III ; au moins 15 en IV au moins 2 en V; au moins 2 en VI; 1 à 9 en VII; au moins 2 dans VIII ; au moins 5 en IX ; n'importe quel nombre dans X. (sauf mention contraire, les traductions sont les miennes .) »

7\_Écrire l'instabilité



joueurs constituant chaque orchestre qui jouera les sections particulières sélectionnées.

*The players should gather and decide, or choose one or more representatives to decide, what sections will be played and in what arrangement.*

*It must also be decided :*

*how many and which players will make up an orchestra for a section, the number following the requirements indicated above, i.e. at least 5 for section I, etc. ;*

*how many orchestras will play a given section (and how many and which players will be in each one); which orchestra will play which section when-in what sequences, overlappings or simultaneous combinations<sup>7</sup>.*

Christian WOLFF, *Burdocks*, New york, edition Peters, 1971, p.2.

Le ou les représentants (*representatives*) remplacent la figure centrale du « *conductor* » (le chef d'orchestre). D'une part, les décisions à prendre avant toute interprétation sont décidées collectivement, d'autre part la coordination (c'est un mot qui revient de manière

---

7

« Les joueurs doivent se rassembler et décider, ou choisir un ou plusieurs représentants pour décider, quelles sections seront jouées et dans quel arrangement. Il faut aussi décider : combien et quels joueurs formeront un orchestre pour une section, le nombre suivant les exigences indiquées ci-dessus, à savoir au moins 5 pour la section I, etc. combien d'orchestres joueront une section donnée (et combien et quels joueurs seront dans chacune); quel orchestre jouera quelle section quand et dans quelles séquences, superpositions ou combinaisons simultanées. » (Ibid..)

## 8\_Écrire l'instabilité

récurrente dans l'écriture de Wolff) est répartie entre plusieurs personnes, pour plusieurs orchestres.

Concrètement, l'orchestre qui se présente à l'auditeur n'est plus cette masse organisée, et menée à la baguette par un chef tout puissant, pour un auditeur idéal, qui se trouverait au centre du dispositif d'écoute. À ce propos, Alvin Lucier, dans son livre *Music 109 : Notes on Experimental Music*<sup>8</sup>, reviendra sur ce point, constatant que les différentes interprétations de la pièce de Wolff gardaient selon lui une volonté d'organiser l'espace acoustique et l'ensemble orchestral selon des modalités anciennes, héritées de notre manière de penser l'orchestre. Lucier reproche aux différentes interprétations auxquelles il a pu assister une organisation des orchestres permettant d'imaginer des déplacements sonores linéaires (de gauche à droite ou inversement) et inspirés de la stéréophonie, engageant une « scénographie » de l'espace des différents orchestres, et une « dramaturgie » des différentes sections choisies et de leur organisation.

Or, comme il le rappelle, la partition de *Burdocks* ne mentionne aucunement ce maniérisme acoustique. Au contraire, tout dans l'écriture de la partition engage une pensée de l'espace orchestral traditionnel déconstruit : il ne s'agit pas de faire une masse, mais des groupes, pas un ensemble sonore régi par un même scénario, mais de

---

<sup>8</sup> Alvin LUCIER, *Music 109: Notes on Experimental Music*, Middletown, Wesleyan University Press, (2012).

multiples sources et actions individuelles et collectives, éclatant l'écoute en autant de sources possibles réparties dans l'espace et faisant de chaque auditeur le lieu d'une écoute empirique singulière. Wolff joue de l'écart entre interprète pour proposer une écoute singulière pour chaque auditeur qui disposera de sa propre « variation ».

### *L'interprète funambule*

Par ailleurs, cette déconstruction est encore plus lisible dans les instructions verbales ou musicales des sections. En effet, Wolff multiplie les stratégies qui permettent à chaque joueur d'osciller entre un jeu idiorythmique (chaque interprète à son propre rythme) ou, au contraire, lié à une attention et une écoute très attentive de ce qui se produit autour de lui pour participer à une écriture collective du son. La section VI, par exemple, composée d'instructions verbales sur la deuxième page de la partition et d'une page de notations, propose aux deux joueurs minimum nécessaires à sa réalisation :

*VI :*

*The players are divided between the melody (below) and the accompaniment (three phrases above), at least one playing the one or the other. Any number of repetitions of the phrases of the accompaniment or of the melody (these are marked by the double*

*bar); the rests during the latter are optional or freely multipliable. Each player can (but need not) proceed in his own tempo*<sup>9</sup>.

Christian WOLFF, *Burdocks*, New York, edition Peters, 1971, p.2.

Une fois la répartition entre accompagnement et mélodie faite, les joueurs doivent être attentifs à conserver une répartition égale entre accompagnement et mélodie. Mais, l'attention est à son comble quand, d'une part, les réservoirs mélodiques se répètent (dans le cas d'un orchestre de plus de deux joueurs), avec des pauses mesurées, qui peuvent être multipliées ou supprimées, entraînant des tuilages qui peuvent être d'une grande complexité, et quand, d'autre part, le tempo peut être « son propre tempo » et donc entraîner des tuilages avec des lignes mélodiques plus ou moins étirées ou plus ou moins contractées. Celles-ci, passant de sources sonores à sources sonores dans un espace plus ou moins grand dépendant de la disposition des instrumentistes.

La section IV, elle aussi, est particulièrement intéressante parce qu'elle impose une attention particulière à chaque joueur, impliquant aussi un déplacement du son dans l'espace de l'orchestre. La disposition spatiale de l'orchestre, la répartition des sources et l'organisation des

---

9

« VI: Les joueurs sont répartis entre la mélodie (ci-dessous) et l'accompagnement (trois phrases ci-dessus), l'un au moins jouant l'un ou l'autre. N'importe quel nombre de répétitions des phrases de l'accompagnement ou de la mélodie (elles sont marquées par la double barre); les silences pendant ce dernier sont facultatifs ou librement multipliables. Chaque joueur peut (mais ne doit pas nécessairement) continuer à son propre tempo. »

## 11\_Écrire l'instabilité

groupes devient une situation de jeux, une forme de partition étendue dans l'espace :

*IV*

*At least fifteen players in an orchestra. Each player chooses one to three sounds, fairly quiet.*

*Using one of these each time, play as simultaneously as possible with the next sound of the player nearest you; then with the next sound of the next nearest player; then with the next nearest after him, and so forth until you have played with all the other players (in your orchestra, or if so determined beforehand, with all players present), ending with the player farthest away from you.*<sup>10</sup> Christian WOLFF, *Burdocks*, New York, edition Peters, 1971, p.3.

L'attention, mais aussi la prise en compte de l'espace, à la fois pour l'interprète et pour l'auditeur (-spectateur) est démultipliée et révélée par le choix de son « assez calme » ou « assez tranquille » (*fairly quiet*) indiqué par les instructions verbales. Wolff multiplie ce type d'indication qui place le joueur toujours sur le tranchant : entre l'écoute hyper-attentive pour permettre la construction collective de la

---

10

« IV: Au moins quinze joueurs dans un orchestre. Chaque joueur choisit un à trois sons, assez calmes. En utilisant un de ces sons à chaque fois, jouez aussi simultanément que possible avec le prochain son du joueur le plus proche de chez vous; puis avec le prochain son du prochain joueur le plus proche; puis avec le joueur le plus proche après lui, et ainsi de suite jusqu'à ce que vous ayez joué avec tous les autres joueurs (dans votre orchestre ou, si cela a été déterminé auparavant, avec tous les joueurs présents), en terminant avec le joueur le plus éloigné de vous. » (Ibid., p. 3)

12\_Écrire l'instabilité

pièce et un recentrage individuel, idiorythmique, laissant une très grande liberté et potentiellement entraînant un *dissensus* forcé, engageant alors une remise constante sur le chantier du travail collectif en cours. Si la section III, par exemple, demande à chaque joueur de produire 511 sonorités différentes, sans autres indications de pulsation ou de synchronisation, les sections II et VII proposent une écriture graphique particulière, une grande ligne droite verticale, demandant expressément la simultanéité des événements et une pulsation relativement régulière entre ceux-ci. Panique Sémiotique

Nous pourrions multiplier les exemples de ce double-jeu qu'impose la partition comme dispositif. La situation sociale de l'interprète n'est pas la même que dans l'improvisation libre ou la situation classique orchestrale. Alvin Lucier fait un constat similaire à propos de la pièce de Wolff, *for 1, 2 and 3 people* :

*As you wait for something to happen, you're attentive in a way that you're not in any other circumstance. It's not like jazz where you have to think fast, or orchestral playing where you follow a conductor. It's a different social situation: you're playing and listening for another sound which may be a cue for you to make a sound, which in turn may be a cue for a third player<sup>11</sup>.*

---

11

« Lorsque vous attendez que quelque chose se produise, vous êtes attentif d'une manière telle que vous ne vous trouvez dans aucune autre circonstance. Ce n'est pas comme le jazz où vous devez penser vite, ou le jeu orchestral où vous suivez un chef d'orchestre. Il s'agit d'une situation sociale différente: vous jouez et écoutez un autre son, ce qui peut vous aider à faire un son, ce qui peut être un signal pour un troisième joueur. »

13\_Écrire l'instabilité

Alvin LUCIER, *Music 109: Notes on Experimental Music*, Middletown, Wesleyan University Press, (2012), p. 41.

Lucier pose la partition de Wolff comme nécessaire dans la construction d'une situation sociale différente qui n'est ni celle du free jazz et des groupes expérimentaux d'improvisation libre, ni celle de la pièce traditionnelle occidentale. John Cage à son tour, pour la partition *Duo II for Pianists* (1958), note cette attention autant centripète que centrifuge, et il y voit une manière de penser la musique différemment :

*Mais plutôt que concentrer son attention ici, dans le domaine des relations, variations, approximations, répétitions, logarithmes, son attention est offerte, vers l'intérieur et vers l'extérieur en référence à la structure de son esprit, à toute éventualité, quelle qu'elle soit.*

CAGE John, *Silence : Conférences et écrits*. Traduction Vincent Barras, Genève : éd. Contrechamps et Héros-limites, 2012, p.44.

L'« Egosphère » pour prendre un terme de Peter Sloterdijk, désignant la première sphère individualiste de protection, est mis en branle. Le joueur « se détourne de son sentiment égotique<sup>12</sup>» et avec lui l'ensemble des autres joueurs. Les partitions de Wolff ne sont pas seulement des partitions indéterminées, elles sont des situations : « La

---

12 (Ibid..)

fin comme le début seront déterminés lors de l'exécution, non par des exigences internes à l'action, mais par les circonstances de l'occasion du concert.<sup>13</sup>». Ces situations de jeux, avec leur instabilité intrinsèque, mettent l'interprète en paniques sémiotiques, elles remettent sur le chantier l'écoute et le jeu de l'interprète comme s'il se trouvait dans un perpétuel déchiffrage. Une mise en variation perpétuelle.

C'est la section V de Burdock qui nous paraît exemplaire dans la compréhension de cette partition comme « dispositif » d'une partition-situation.

La page de la section V est composée de six "roues", une section circulaire partagée par des lignes droites de tailles diverses, partageant ce cercle en partie. À l'intérieur de ces parts, des notations verbales, graphiques et des portées plus traditionnelles. Chaque roue est reliée par plusieurs lignes en pointillé comportant parfois des numéros. Seule la sixième roue en bas à droite est isolée des autres. Les joueurs choisissent la section d'une roue pour commencer à jouer, au moment où ils le veulent, et répètent ou se déplacent soit sur les sections adjacentes d'une même roue, soit sur un autre roue si celle-ci est reliée par un trait en pointillé. Le nombre sur les lignes pointillées indique le nombre de secondes, ou une autre unité de mesure de la pulsation, de pause à faire entre les transitions entre roues.

---

13 (Ibid.).



La sixième roue n'est accessible que lorsque la section de la roue en haut à droite a été atteinte. Cette description sommaire nous permet d'imaginer la posture particulière dans laquelle les joueurs se trouvent. Même, si comme on peut l'imaginer, chacun peut répéter de son côté les sections de chaque roue pour préparer la réalisation de la pièce, la situation de jeu devient une situation à chaque fois différente qui nécessite une attention intense dans la construction collective de la production sonore. La partition est la construction d'une situation qui place l'exécutant dans un déchiffrage perpétuel. C'est ce déchiffrage perpétuel et/ou les situations de paniques sémiotiques préparées, qui placent l'individu-interprète dans le chantier d'une construction sociale collective.

Cette situation est très éloignée d'une pratique d'improvisation libre. L'improvisateur, s'il est particulièrement attentif à ce qu'il se passe autour de lui, agit par *consensus* ou par *dissensus*. Soit il vient compléter, poursuivre ou se lover dans le son ou la phrase musicale en train de se faire collectivement (variations), soit il vient le ou la perturber, en annonçant son désaccord dans le processus auquel il prend part (écart). Mais chaque individu intervient selon sa position de sujet énonçant et participant à quelque chose qui serait de l'ordre de la conversation. Dans la pièce de Wolff, et de nombreuses autres pièces, la partition force à une *tabula rasa* des signes : les écarts et les variations sont inscrits dans le corps même de la partition, forçant chaque interprète à briser ces propres schèmes et attentes. La construction collective du sonore à lieu d'une autre manière,

proposant au joueur des moments de réécriture du sens et du collectif au travers de signes dont il faut, ensemble, construire la signification temporaire. L'écart entre le signifiant et le signifié est ouvert à son maximum. Proposition écopraxique

Responsabilité et écoute de l'autre vont engager une réflexion chez Wolff sur la partition musicale. Celle-ci, dont le statut avait déjà bien été ébranlé par John Cage, se déplace :

*Notation is before the fact ; incentives and suggestions for action; is, by definition, incomplete, full of omissions; but, I think, should be as practical as possible. I have wanted to be practical about making it possible for musical action, performance, to be direct, each time as though for the first time; and direct too in the sense of moving outward, so that the play is not so much an expression of the player (or composer) as a way of connecting, making a community (the music itself sometimes involving internally those fluid and precise, and transparent, line or projections of connection)<sup>14</sup>.*

---

14

« La notation est avant le fait; des incitations et des suggestions d'action ; est, par définition, incomplète, pleine d'omissions ; mais, je pense, devrait être aussi pratique que possible. J'ai voulu être pratique pour permettre à l'action musicale, à la performance, d'être directe, à chaque fois comme pour la première fois; et aussi dans le sens de se déplacer vers l'extérieur, de sorte que la pièce n'est pas tant une expression du joueur (ou compositeur) qu'une manière de se connecter, de faire une communauté (la musique elle-même impliquant parfois ces éléments fluides et précis et transparents), ligne ou projections de connexion). »

17\_Écrire l'instabilité

WOLFF Christian, *Cues: Writings & Conversations*, Koln :  
Edition MusikText 005, 1998.

La partition est un moyen pour les interprètes de se connecter dans un temps présent et expérientiel ; une manière nouvelle de faire une communauté à partir d'une proposition de signes à interpréter collectivement.

*To turn the making of music into a collaborative and transforming activity (performer into composer into listener into composer into performer, etc.), the cooperative character of the activity to the exact source of the music. To stir up, through the production of the music, a sense of social conditions in which we live and of how these might be changed.*<sup>15</sup>

WOLFF Christian, *Cues: Writings & Conversations*, Koln :  
Edition MusikText 005, 1998.

La partition « wolffienne » donne une certaine plasticité au musicien : labile, il est tour à tour interprète, auditeur et compositeur, il se retrouve à assumer ces déplacements de manière dynamique. Mais

---

15

« Transformer la musique en activité collaborative et transformante (interprète en compositeur en auditeur en compositeur en interprète, etc.), le caractère coopératif de l'activité à la source exacte de la musique. Susciter, à travers la production de la musique, un sens des conditions sociales dans lesquelles nous vivons et de la manière dont elles pourraient changer. »

18 *Écrire l'instabilité*

c'est l'ensemble [partition - musicien], comme nous le rappelle Jennie Gottschalk, qui s'inscrit dans une dynamique qui, à travers la production musicale, expérimente autant les conditions sociales dans lesquelles nous vivons qu'elle imagine des manières dont elles pourraient changer<sup>16</sup>.

Christian Wolff propose une partition qui est une proposition écopraxique, c'est-à-dire qu'il s'agit de construire une situation où les interprètes expérimentent leur manière de demeurer ensemble, en remettant sur le chantier l'arbitrarité des signes, en les vidant et en leur réinjectant un sens possible, collectif, précaire et toujours labile.

---

<sup>16</sup>« Wolff is known not to give directives or critiques in the rehearsal situation, but to adhere to the flexibility and ambiguity of the score. (...). The notations often act as a catalyst for discussion and implicitly challenge hierarchical. (...). Participants must listen to each other as interpreters of the score, and within the musical execution also “respond to, trigger, and attend to actions and sounds by other performers within the group.” Wolff wants the musicians playing his work to be active decision-makers, rather than to implement a scripted set of actions. Music itself simply happens when people get together and make sounds. This is the situation that interests me now. Furthermore, I am interested in having everyone participate when that happens. » GOTTSCHALK Jennie (2016), *Experimental Music Since 1970*, Bloomsbury Publishing USA ,p. 210.

Partitions-situations, partitions suspendues



*Illustration 2\_Sonoba sonoba#2: l'appartement de mon père//l'appartement de ma mère, pour piano, basse et field recording, The Engine Room 2017: International Sound Art Competition & Exhibition, Morley gallery, London.*

Cette partition propose une esthétique du nomadisme. Il n'y a pas d'assignation identitaire fixe de l'interprète, ni des objets en présence faisant partition, ni de l'auteur. La situation proposée, fait de l'instabilité une instabilité virale : elle dé-sédentarise l'instrumentiste, mais avec lui l'auditeur. L'écart est le maître mot de chaque interprétation. Cage compare ce mode d'écriture à une caméra :

*“composer a cessé de signifier pour lui la confection d'un objet temporel fini; le geste créateur revient plutôt à mettre en circulation un appareillage destiné à effectuer des prises d'écoutes [...]”*

CHARLES, Daniel (1998), *Musiques nomades*, Écrits réunis et présentés par Christian Hauer, Paris : éditions Kimé. 1998, p. 111

20\_Écrire l'instabilité

Elle tient en suspend le déroulement temporel d'habitude figé par la succession des notes sur des portées. Nous pouvons, dès lors, la qualifier de partition-situation ( *Situative Scores*) à la manière de Sandeep Bhagwati. En effet, mentaliser la partition ainsi permet de penser les possibilités plastiques d'écriture du sonore et du musical et d'en faire apparaître toutes les modalités théoriques d'écriture.

Il explique qu'une partition-situation se définit comme une partition dont le déroulement temporel est en attente<sup>17</sup>, amené à se déployer lors de la performance, dans une écriture temporelle non linéaire et non dramatique. La partition se déploie à partir de contextes sensibles.

Il nous paraît alors possible d'affiner la description de ce que peut être une partition-situation ou une partition suspendue.

est une partition constituée d'un ou de plusieurs éléments: ceux-ci peuvent être des corps sonores, des vidéos, des actionneurs, des images fixes ou animées, des objets sonores enregistrés. Les interprètes en déploient le potentiel polyartistique à partir d'une suite d'actions programmées.

Chaque élément convoqué dans l'écriture d'une partition-situation ou une partition suspendue à la possibilité d'avoir trois tâches :

---

17 J'ai moi-même utilisé le concept de partition-suspendue pour proposer des partitions interactives dont la manipulation entraînait des déroulements temporels inattendus.

1. Donner des choses à interpréter ;
2. Interagir ;
3. Être simplement là.

À la lumière de Sandeep Bhagwati et en nous appuyant sur nos propres expériences d'écriture musicale, il y aurait quatre types de partitions-situations :

a/Les partitions basées sur des règles :

L'interprète mémorise des règles et des sous-compositions associées à des instructions qui lui permettent d'actualiser ces règles et sous-compositions dans le contexte approprié (exemple : Raga Indiens, Maqams arabe, pièces de jeu de John Zorn)

b/Les partitions réactionnelles :

La partition affiche des informations de jeu (notationnelles, gestuelles, graphiques) basées sur des processus sous-jacents : algorithmes, mappage de données, data bending...).

Dans cette forme de partition-situation, l'interprète ne peut étudier au préalable ces données, il ne peut qu'y réagir. Il s'agit aussi souvent de partitions animées ou Screen-Score<sup>18</sup>, de partitions à déclenchement aléatoire, ou liées au mappage de données en temps réel.

---

18 Voir Hope, C. & Vickery, L.. Screen scores: New media music manuscripts. Proceedings of the International Computer Music Conference, Huddersfield, UK, July , 2011, p 224 – 231.

c/Partitions interactives :

Proches des formes « réactionnelles », la partition entraîne un jeu de décisions du ou des interprètes.

Soit l'interprète est l' « input » par conduction indirecte<sup>19</sup>: il commande le bouton, le commutateur, la pédale et maîtrise (avec une certaine ouverture) ce qu'il se donne à jouer ou ce avec quoi il va devoir jouer ou improviser. (Il peut aussi être l' « input » qui maîtrise ce qu'il donne à jouer à un (des) autre(s) interprète(s). Celui-ci ou ceux-ci sont alors dans une relation réactionnelle face à l'interactivité proposée.)

Soit l'interprète est l' « input » en conduction directe il est alors le « manipulant » omnipotent du mappage (sonification) générant sons ou notations comme par exemple les mouvements oculaires, les activités électriques cutanées...

d/Partitions locatives (partitions *in situ* et/ou *in tempo*, *site specific composition*)

La partition prend en compte la situation de la performance réelle en jeu : les dimensions éco-sociologiques de l'espace investi, les dimensions physiques de l'espace (synthèse, mise en vibration...), les déplacements des instrumentistes et des auditeurs (spectateurs). L'attention « locative » à la construction de ce type de partition peut se

---

19 Voir MATHEVET Frédéric, *Faire la peau...la musique au risque de la plasticité*, Éditions universitaires européennes, 2010.



rapprocher du concept d'« auditorium » tel qu'il a été développé par Jérôme Joy.

*Aussi nous le rappelons, un auditorium est à la fois une structure architecturale dans lequel nous écoutons de l'espace (et l'environnement) ( c'est l'acte d'écouter qui détermine le statut de cet espace) ; et l'espace écouté, activé par une ou des propositions sonores (musique, voix, sons ambiants) proposées dans ce lieu*

JOY, Jérôme SINCLAIR, Peter dir., *Locus Sonus – 10 ans d'expérimentation en art sonore*, Collection Carte Blanche. Marseille : Éditions le mot et le reste, 2015.

Dans sa recherche d'expérimentation liée à l'auditorium étendu, entraînant selon ses termes « de la musique étendue » qui n'est sans doute pas sans lien avec les *situative scores* que nous venons de décrire, Jérôme Joy repère six régimes  
*« dans lesquels il s'agit que l'exogène, le fortuit et le décor (le bruit de fond) s'immiscent et fassent osciller voire vaciller les normes des sons à écouter et des manières de les écouter. ».*

JOY, Jérôme SINCLAIR, Peter dir., *Locus Sonus – 10 ans d'expérimentation en art sonore*, Collection Carte Blanche. Marseille : Éditions le mot et le reste, 2015.



*Illustration 3\_conductive study : maqam pour Oud, synthétiseur et Bodhràn. Oud percé selon une carte du ciel, carte du ciel, fruits secs, pommes pourries, Sculptures, synthétiseur. Dimension variable. Galerie Planète Rouge, Paris.*

L'instabilité est donc une donnée primordiale dans l'écriture de ce type de partition. Ces partitions étendues, dans la mesure où elle déborde de leur pupitre, expérimente la mise-en-espace, les courts-circuits, la scénarisation ou non des éléments en présence (de *l'instrumentarium* aux objets sonores convoqués, jusqu'aux gestes permettant la manipulation ou l'apparition de ceux-ci.) Bref, ces partitions étendues sont l'espace privilégié d'une enquête approfondie de la plasticité à l'œuvre dans de nouvelles modalités d'écriture du sonore, du musical et du visuel.

En effet, la configuration de ces partitions forcent à dépasser une pensée strictement sonore de l'écriture musicale et tend vers une situation qui sera tout autant visuelle et sculpturale, qu'installative et

performative. Elle est visible et devient à la fois un élément scénographique autant qu'un élément de distanciation. Elle est soumise à des mutations et n'est plus l'élément traditionnel à deux dimensions : elle est désormais faite d'objets, d'animations, de vidéos... et ces éléments sont à la fois les éléments-supports à l'interprétation et aux jeux des instrumentistes et/ou des éléments participant à la production sonore. De cette manière l'instrumentiste, comme corps, est à égale importance des matériaux en présence.

Puis, tous les procédés non algorithmiques, « plastiques », sont à penser et à prendre en compte dans la mise en place de telle partition : détournements, montage, customisation, manipulation, processus... Alors, force est de constater que toutes partitions étendues sont nécessairement « locatives ». Elles ne construisent pas un espace sonore idéal pour un auditeur idéal. Elles forcent à penser le son dans l'espace, le son dans sa relation physique à l'espace et souvent à sa relation scénarisée dans l'espace scénarisé qui le reçoit<sup>20</sup>, ainsi que les déplacements de l'auditeur-spectateur dans cet espace : il est le lieu de la musique et il y a autant de variations de la « musique » que d'auditeurs et de déplacements.

Enfin, les partitions étendues proposent des qualités nouvelles de la performance musicale où la partition, qui n'est plus transparente, devient le moment d'un éternel déchiffrage posant de nouvelles relations entre l'auditeur et l'interprète. Relations que nous avons

---

20 Voir MATHEVET Frédéric, *Faire la peau...la musique au risque de la plasticité*, Éditions universitaires européennes, 2010.

qualifiées jusqu'ici d'« écopraxique », où les signes sont remis sur le chantier de leur signification (plasticité oblige). Ce qui, selon moi, est la donnée esthétique primordiale de ce type de réalisation : proposer des moments de panique sémiotique, dont la remise en circulation des signes et de leurs sens devient une affaire collective et une manière de repenser nos façon de demeurer ensemble.

### Bibliographie

BHAGWATI Sandeep, *Vexations Of Ephemerality Extreme Sight-Reading In Situative Scores - For Makers, Performers, Audiences*. TENOR 2017, UdC, [https://www.udc.es/grupos/ln/tenor2017/sections/node/15-vexations\\_ephemerality.pdf](https://www.udc.es/grupos/ln/tenor2017/sections/node/15-vexations_ephemerality.pdf), consulté le 30/ 11/ 2018

CAGE John, *Silence : Conférences et écrits*. Traduction Vincent Barras, Genève : éd. Contrechamps et Héros-limites, 2012.

CHARLES, Daniel (1998), *Musiques nomades*, Écrits réunis et présentés par Christian Hauer, Paris : éditions Kimé, 1998.

GOTTSCHALK Jennie (2016), *Experimental Music Since 1970*, Bloomsbury Publishing USA .  
Hope, C. & Vickery, L.. Screen scores: New media music manuscripts. Proceedings of the International Computer Music Conference, Huddersfield, UK, July , 2011, p 224 – 231.

JOY, Jérôme SINCLAIR, Peter dir., *Locus Sonus – 10 ans d'expérimentation en art sonore*, Collection Carte Blanche. Marseille : Éditions le mot et le reste, 2015.

LUCIER Alvin, *Music 109: Notes on Experimental Music*, Middletown, Wesleyan University Press, (2012).

MATHEVET Frédéric, *Faire la peau...la musique au risque de la plasticité*, Éditions universitaires européennes, 2010.

WOLFF Christian, *Burdocks*, New york, edition Peters, 1971.

WOLFF Christian, *Cues: Writings & Conversations*, Koln : Edition MusikText 005, 1998.

## **Pour un autre usage du temps, de nos yeux et nos oreilles**

*Résumé* : aujourd'hui, l'aspect temporel de nos perceptions est particulièrement mis à profit par la publicité et toutes ses dérives marketing. Les musiques et les images du libéralisme sont réalisées à partir de mesures perceptives précises, avec des outils et du matériel quasi-scientifique (géomarketing, eyes-tracking, marketing sonore...) dans le seul but d'atteindre un négoce généralisé et optimisé. Cette domestication sans précédent de la réalité perceptive nous amène à nous questionner : cette esthétique prêt-à-porter n'est-elle pas un champ donné, à l'intérieur duquel tout travail artistique s'inscrit ? Toute œuvre, qu'elle la nie, l'épouse ou la critique, n'a-t-elle pas une responsabilité à l'intérieur de ce champ ?

De toute évidence, il apparaîtra dans ce texte qu'il s'agit d'une esthétique donnée que l'artiste ne peut négliger (musicien ou

plasticien), tant du point de vue de l'œuvre qu'il donne à voir et à entendre, que de la pensée même du travail artistique.

*« Imagines-tu un monde (...) où ne se poserait plus le problème de la recherche et de l'observation d'une action sociale de et sur la musique, de la dimension spirituelle, esthétique, technique, intellectuelle et affective de l'expérience musicale – parce que, comme dans une étude de marché, on a trouvé une réponse à tout, et qu'il n'y a plus rien à chercher sauf quelques sons nouveaux ? »*

Luciano Berio, Entretiens avec Rossana Dalmonte, trad. M. Kaltenecker,  
Editions Jean-claude Lattès, 1983, p. 25.

## Préambule



D'après S. Kubrick, *Orange mécanique*.

2\_Pour un autre usage du temps, de nos yeux et nos oreilles

L'article de F. Molnar est arrivé, disons-le, un peu par hasard dans l'atelier. Sa forme scientifique m'a tout d'abord particulièrement amusé, puis sa contribution démonstrative à penser l'image comme un phénomène temporel me semblait tout à fait correspondre à une partie de mon travail. L'image prend du temps. Voilà, la démonstration est faite. Pourtant nombres d'artistes nous l'avaient déjà dit...Et toute la peinture classique occidentale nous avait déjà enseigné qu'une forme picturale est un parcours et donc, est aussi une forme temporelle. N'en déplaise à toutes les dichotomies théoriques qui tentèrent un jour de faire une séparation entre les arts du temps et ceux de l'espace.

Aujourd'hui – faut-il croire que les publicitaires sont moins dupes ? – on a trouvé un très bon usage de toutes ces expériences de laboratoire sur la temporalisation de la perception, à savoir que les images et les sons auxquels nous sommes soumis quotidiennement sont largement optimisés pour sournoisement nous conduire à une consommation maximale : ce sera le point de départ de mon commentaire.

**1<sup>ère</sup> Considération.** *Eyes-tracking ou comment on nous tient par les yeux.*

3\_Pour un autre usage du temps, de nos yeux et nos oreilles





« Pourquoi perdre du « temps de regard » sur des éléments visuels sans intérêt ? » c'est ce que nous pouvons lire sur le site d'une société<sup>1</sup> spécialisée en eyes-tracking, qui propose à des entreprises de tester l'efficacité de leurs publicités ou de leur site internet.

Le eyes-tracking (ou suivi du regard) consiste à équiper un ou plusieurs utilisateurs "cobayes" et de filmer les mouvements de leurs yeux sur une publicité ou lors d'une navigation sur un site internet<sup>2</sup>. Avec l'aide d'un oculomètre ou d'une caméra binoculaire, les parcours sont enregistrés puis restitués sur une machine. L'analyse des mouvements du regard permet de savoir quels sont les éléments sur lesquels un individu lambda va passer le plus de temps. Le publicitaire et l'entreprise peuvent alors optimiser leur message ou l'ergonomie

---

<sup>1</sup> Vous comprendrez aisément que je ne souhaite pas donner ici le nom de cette société : ce serait en faire la publicité.

<sup>2</sup> Ipsos Médiangles a réalisé en 2001 une série de test sur des internautes. Il s'agissait de présenter une trentaine de pages d'accueil fixes à un échantillon de deux cents internautes. Le mouvement des yeux de ces derniers était suivi par une caméra qui, reliée à un ordinateur, permet de tracer, pour chaque internaute, le parcours du regard sur l'écran. Une partie des résultats est rendue publique sur leur site.

générale d'un site en organisant et en guidant l'œil de l'internaute ou du lecteur anonyme de la publicité.

La même société qui propose ce service précise notamment que le succès est garanti et, que l'efficacité d'une publicité ou d'un site est augmentée de 60%, « succès mesurable en " taux de conversion ", taux de clic, ou taux d'achat pour les sites marchands ». Elle ajoute : « Dans notre laboratoire, nous testons les groupes démographiques de votre choix (c'est moi qui souligne) », euphémisme dont les publicitaires ont le secret pour désigner une « cible », une certaine catégorie d'individus susceptible d'être plus sensible à telle ou telle compulsion d'achat.

Qu'est-ce que cela signifie ? Où que se portent mes yeux, ils sont attrapés et conduits, bien malgré moi, guidés par la ligne d'un texte vert sur un grand panneau publicitaire à fond probablement rouge, puis happés par une image dans le métro, dont les courbes me transmettront à une autre affiche aguicheuse, un corps, un visage, un sourire, un texte de nouveau et ainsi de suite, durant le parcours de toute une journée jusqu'à l'écran de télévision, capture cathodique de fin de soirée ! Bref, une ligne pernicieuse, parce qu'invisible, qui me tient et m'agrippe le regard. Chaque battement de paupières alors se vit comme une incroyable libération. J'exagère ? Je force un peu le trait d'un scénario catastrophe qui n'est pas si éloigné de la réalité. Nous ne pouvons nier que la réalité sensible des images que nous côtoyons répond à un agencement précis, mis en place par des expérimentations rigoureuses. D'une part, la surface verticale des images épouse des règles invariables d'organisation où les lignes, les

5\_Pour un autre usage du temps, de nos yeux et nos oreilles

masses, les couleurs et les textes, ne coagulent pas au hasard, mais au contraire tirent profit de nos perceptions archaïques, celles du moindre effort. D'autre part, n'oublions pas que les images se soumettent aussi à une organisation horizontale : une optimisation de l'espace de visibilité appelée géomarketing. « Nous utilisons par exemple les données émanant des Directions Départementales de l'Équipement pour connaître les flux (c'est-à-dire les trajets empruntés par la population) et ainsi préconiser des campagnes d'affichage ciblées », explique le directeur d'une agence spécialisée dans cette discipline. Les images sont alors prises dans une double distribution, corrélée avec des analyses précises, une distribution horizontale de construction de la surface de l'image et une distribution verticale, spatiale, qui tire profit des catégories socio-économiques susceptibles de circuler ou de vivre dans tel ou tel lieu.

**2<sup>ème</sup> Considération.** *Marketing sonore ou comment on nous tient par les oreilles.*

Les publicitaires et les professionnels du marketing n'ont pas négligé nos oreilles. Ils se sont aussi penchés très sérieusement sur l'influence de la musique sur nos comportements et particulièrement nos comportements de consommateur. Nous pouvons trouver d'ailleurs sur certains sites spécialisés dans le marketing sonore (une sous-catégorie du marketing sensoriel) de véritables manifestes qui témoignent d'une conception spécifique du son et de la musique : « Le marketing sonore doit permettre de mieux représenter et définir les

6\_Pour un autre usage du temps, de nos yeux et nos oreilles

valeurs de la marque », « La musique doit contribuer à faire ressortir la marque du paysage », « Signifier de manière perceptible et mémorisable », « ...tenir compte des attentes de la cible... », « L'influence de la musique est d'autant plus efficace qu'elle est perçue inconsciemment », etc...

Les résultats de nombreux tests réalisés pour démontrer que la musique influence le comportement des personnes viennent augmenter ces piètres considérations. Millman (1982) par exemple a signalé qu'une même musique à tempo rapide, diminuait la vitesse à laquelle des clients de supermarché déambulaient dans un magasin. McErlca et Standing (1992) sont parvenus à accroître la vitesse à laquelle des consommateurs de bar buvaient en diffusant une musique à tempo rapide plutôt que lent. Il fallait y penser !

Tempo, intensité, harmonie et timbre se trouvent à leur tour distribués parce qu'ils affectent la perception du temps et par là même permettent un contrôle des comportements du consommateur. Est-ce la réalité de la musique aujourd'hui ? Le design sonore et le merchandising « acoustisé » entraînent-ils un formatage en règle de nos oreilles ?

C'est en premier lieu l'harmonie fonctionnelle, propice à l'achat compulsif des consommateurs, réglée sur les coutures, enveloppante comme une bonne soupe chaude dont les parfums de synthèse épousent une carrosserie. D'ailleurs, n'est-ce pas toute la musique promue par la radio qui nous forme, de façon très didactique, aux connexions son/produit, une vaste entreprise de formatage qui nous prépare à l'achat, dans tous les sens ? C'est le scénario d'une

7\_Pour un autre usage du temps, de nos yeux et nos oreilles

chanson, accordé à trois accords et aux sonorités du DX7, qui résonne avec celui d'un produit. Les poncifs du R'nB dans une paire de basquets, le rabâchage-rebirth<sup>3</sup> incorporé aux microparticules extragommantes d'un anti-ride. Jamais l'harmonie fonctionnelle n'a autant pensé pour nous<sup>4</sup>, elle donne du « temps de cerveau disponible » aux grandes marques de distribution, s'associe aux produits dans une forme restreinte de sens, et, par effet boomerang, elle se package à son tour et finit par se vendre elle-même.

Mais c'est aussi l'objet sonore que l'on calibre. On le lisse en réduisant sa richesse potentielle, on applique à tous les sons de notre vie quotidienne un même filtre de séduction douillette, on tamise chaque sonorité de telle sorte qu'il ne reste qu'un mielleux mais insipide parfum, sans heurts, donc sans efforts ! Bénéfices perceptifs du capitalisme, notre monde sonore est désincarné. Les « clics » des briquets sont étalonnés, comme le bruit des portières qui claquent, et même les chansons vaporisées sur les quais du RER, dès le matin. C'est à se demander si le chant des oiseaux n'est pas devenu lui aussi une vulgaire carte postale aux relents exotiques.

---

<sup>3</sup> Boîte à rythmes de référence pour la musique techno.

<sup>4</sup> « Un des problèmes avec l'harmonie fonctionnelle c'est qu'elle entend à notre place, voyez-vous. Nous n'avons plus besoin d'entendre. Nous sommes l'objet trouvé, où l'on entend pour nous. L'harmonie, c'est comme aller chez un expert comptable pour faire un certain travail. Elle entend pour nous, c'est fantastique, c'est merveilleux, nous n'avons plus besoin d'entendre.» Morton Feldman in *Écrits et Paroles*, textes réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Lévinas, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 294.

Pendant ce temps..., la musique dite « sérieuse » assiste à cet état de perte mais poursuit son divorce : elle continue à jouer Babel, innove dans la course à l'armement technologique et n'en finit plus de désarticuler le langage qu'on lui a laissé, dans d'adorables formes abstraites. Pourtant, il n'a jamais été aussi urgent de penser la musique à partir de cette actualité d'une esthétique accaparée par le marketing. Au même titre que les images, nous sommes saturés de sons et le musicien n'a plus le monopole de la musique. Les designers du son composent l'identité sonore des gares et des supermarchés, de la même manière que les publicitaires dessinent leurs logos ou rédigent leurs slogans de vente. Ce formatage forcé de notre écoute va jusqu'à l'écriture du bruit d'un moteur de voiture, ou de la sonorité d'un talon aiguille sur le pavé. L'usage des sons dans notre société postindustrielle, comme celui des images, est négociant. Alors, ce sont les reportages d'investigation qui présument d'un devoir d'objectivité, qui, en s'acoquinant avec le profit à tout prix, choisissent d'agrémenter leur constat d'une musique codée. Soutenant les images, elle induit la lecture, tour à tour subjective, puérile, spectaculaire... Ça plaît, ça se vend ! Et tant pis pour les partis pris douteux dont ces montages font preuve.

La musique n'échappe pas à la règle. Elle devient un instrument de modelage et de programmation de comportement. Elle assujettit l'auditeur au capitalisme global.

« Jamais le compositeur n'a été aussi dangereusement proche de devenir une figure étrangère, ou purement décorative dans sa propre société. »

L. Berio, *Méditations sur un cheval de douze sons*, 1968.

**3<sup>ème</sup> Considération.** *L'usage social des sons et des images, une esthétique prêt-à-porter.*

Nous l'avons dit, l'artiste n'a plus le monopole des sons et des images. Il est soumis comme tout individu à des sons et des images pris dans un certain dispositif d'écoute et de visibilité. Outre les critiques déjà faites (mais peu diffusées) concernant le sens et la portée de toute publicité, depuis que le marketing à la main mise sur l'affichage urbain et les médias, l'usage des nouvelles technologies dans la production publicitaire définit désormais un nouveau régime de l'image et de la musique que l'artiste contemporain ne peut négliger.

En effet, si le sens d'une publicité repose toujours sur l'utilisation de clichés, de textes simplistes ou douteux, qui contribuent, par la dépolitisation qui en découle, à en faire un lobby néo-libéral<sup>5</sup>, elle atteint aujourd'hui un nouveau niveau de soumission,

---

<sup>5</sup> Il ne faut pas oublier non plus que la presse est la victime d'une censure économique pernicieuse. L'information est devenue une marchandise que se partagent quelques grands patrons, instaurant une véritable domination médiatique. On assiste régulièrement à des mises en scène de problèmes socio-économiques (quand ils ne passent pas à la trappe), à la dépolitisation du citoyen par l'usage abusif de faits divers sans intérêts (sinon celui de faire diversion), et des promotions douteuses (la page culturelle des JT par exemple : promotion de superproductions cinématographiques américaines, ou, comment faire de la publicité à des films de divertissement qui n'en ont pas besoin...). C'est l'effet publicité qui s'immisce dans le document, depuis sa structure profonde jusqu'aux modes de distribution.

qui n'est plus seulement celui de la signification : une capture et une tyrannie sensible. « Eyes-tracking » et marketing sonore conjugués au géomarketing guident et conditionnent chacun de nos sens. Image, son et espace urbain construisent pour nous un parcours raisonné et optimisé sensible. Un enchaînement esthétique prêt-à-porter.

Le chemin que cette esthétique « capitaliste » semble prendre nous conduit à envisager deux conséquences complémentaires qui nous paraissent importantes à considérer pour le travail artistique :

- *Réduction des perceptions.* Sons et images sont pris dans un format. Nos perceptions habituées et formées, à force de répétition, diminuent les efforts perceptifs d'une part, et assimilent certains dispositifs sensibles à des signes d'autre part. De ce fait, tout dispositif sensible singulier peut se retrouver rejeté en bloc.
- *Double disparition du potentiel subversif du langage et du sensible* (conséquence de notre première remarque). D'une part, le langage (et avec lui les systèmes de signes que sont l'image et la musique) utilisé par la publicité, réduit considérablement son potentiel subversif, qui n'est plus qu'un code dans certaines campagnes publicitaires. Par exemple, dans les celles dont la cible est l'adolescent : une certaine attitude « cool », « gothique », selon les modes, qui n'est qu'une suite de scénarii à adopter. D'autre part, c'est aussi tout le potentiel « sensuel » voire « érotique » de ces dispositifs sensibles qui est amené à disparaître. Il n'y a pas dans les images et les sons de la publicité la possibilité d'être confronté



à une chair singulière, d'être dérangé, agité ou provoqué par la rencontre sensible d'une image et d'un son. On assiste au contraire à une totale désensibilisation.

Si le niveau signifiant menace d'atteindre un degré zéro, il est bon de rappeler que le sens des images et des sons auxquels nous sommes confrontés suit le même chemin. En réactivant des clichés mille fois éculés et des archaïsmes de pensée, la publicité, sans toujours s'en rendre compte, provoque un sens qui va au-delà de celui pour lequel elle a été conçue. Elle s'inscrit dans un dispositif qui la dépasse, qui n'est plus seulement celui d'une simple image. Elle n'assume pas le message complet de ce dispositif, qui, à un certain niveau, est une formidable machine à annihilation du discernement.

Les images et les sons sont doublement négociants : ils vendent un produit, mais négocient notre esprit critique. Ils diffusent un cancer de l'entendement en nous laissant peu de place. Spectateurs, nous nous identifions complètement aux corps en présence, communions avec le produit sous couvert de bonheur et de vertu. Et il faut gommer les singularités sensibles, c'est la condition *sine qua non* d'une bonne circulation de la marchandise.

Alors, nous évoluons parmi des signes. Force est de constater que l'artiste n'a plus le monopole de la fabrique d'images. La publicité, la mode, le design, la presse ont recours au même vocabulaire que les arts plastiques. Mais si ces images négociantes appliquent des savoir-faire avec brio, elles n'en sont pas moins nulles quant au sens et au sensible qu'elles diffusent. C'est, semblerait-il, à cette irresponsabilité des formes que le travail artistique doit s'opposer

en proposant au contraire une responsabilité de ce qu'il donne à voir ou entendre.

**4<sup>ème</sup> considération.** *Image classique occidentale.*

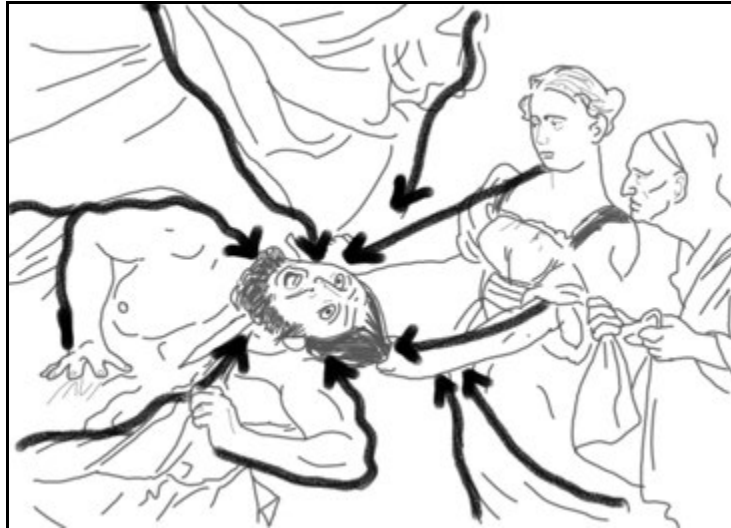


D'après Le Caravage, *Judith et Holoferne*.



*Règle des tiers (composition classique occidentale)*

13\_Pour un autre usage du temps, de nos yeux et nos oreilles



*Lignes de forces (composition classique occidentale)*

Etc....

**1<sup>ère</sup> proposition.** *Quelques définitions.*

Il va de soit qu'un tel constat doit avoir des répercussions sur la manière d'envisager la pratique artistique, tant du point de vue de l'œuvre et de sa mise en visibilité que du travail artistique lui-même. Dans une volonté de prendre à bras le corps les questions soulevées par nos premières considérations, il semble important que les artistes construisent leurs propres outils d'analyse, des outils conformes à leur travail et leur savoir-faire, bref des outils « plastiques ».

Les quelques définitions qui suivent n'en sont que les prémices. Elles sont ouvertes, non exhaustives et, idéalement, devraient être discutées et augmentées collectivement.

**Domestication sensible :** par des procédés expérimentaux, les publicitaires analysent les comportements des individus consommateurs et tirent profit de ces résultats. Il découle de ces expériences un formatage sans précédent de nos perceptions. D'une part, les images et les sons auxquels nous sommes soumis continuellement répondent à un cahier des charges précis et optimisé pour un négoce généralisé. D'autre part, c'est cette sensibilité prêt-à-porter qui menace de remplacer notre rapport sensible au monde. Un débranchement double.

**Glamourisation :** appelée aussi, effet « publicité » (qui est l'effet papillon déplacé aux images). Si la publicité est une image factice dont le but est principalement mercantile, le dispositif dans lequel elle intervient, son usage social complexe, lui donne un sens qui va bien au-delà et dont les « publicitaires » se déresponsabilisent. La glamourisation est l'un de ces dispositifs.

- Les battements d'ailes : l'image publicitaire nécessite, pour happer le consommateur, deux pôles complémentaires : d'une part, la captation de la libido et, d'autre part, la projection de fantasmes. Ces deux pôles, dans leurs processus de mise en image, puisent dans un fond de clichés\* : femme fatale, mauvais garçon, talon aiguille, gros bras tatoué, vaisselle, sport... etc.

La tornade : ces clichés, passés au filtre léché de l'esthétique papier glacé, construisent des fictions d'une part, et motivent des clichés de comportements d'autre part, à force de répétition et d'identification : des scénarii à tenir et des représentations du monde discutables.

(Sournoise, la glamourisation ne touche pas seulement les représentations homme/femme, elle peut aussi cautionner les rapports de force nord/sud par un recours à l'exotisme, teinté d'une pointe de nostalgie colonialiste. Nous la retrouvons aussi dans la « fictionnalisation » de certains corps de métier (séries télévisuelles notamment : policiers, professeurs, médecins et... artistes)). Il est important de préciser qu'en scénarisant des comportements transgressifs, il ne reste de ceux-ci qu'une série de « codes » à activer indépendamment de leurs sens : des attitudes désamorçées, du subversif dompté.

**Négoce** : le négoce généralisé a son pendant sensible : les images\* négociantes. Elles sont la misère symbolique en vigueur, un gommage sans précédent des singularités. Elles se distinguent par un double mouvement : d'une part, elles vendent un produit ou un service, d'autre part, elles annihilent le jugement et la pensée du spectateur dans la mesure où elles l'incorporent (elles l'assimilent au scénario global) et lui resservent des clichés éculés. Elles négocient un produit et négocient son public. Le premier négoce correspond au sens littéral de la publicité, le second, au sens qui la déborde par son usage social.

**Scénario** : (*pluriel scenarii*) nous donnons à ce terme deux sens complémentaires.

Le scénario désigne 1. une fiction de comportement à activer présente dans un objet. 2. l'histoire et les références sociales d'un objet.

1. La publicité, par son usage social, convoque des scénarii à activer. Ils s'appuient sur des fictions qui sont autant de représentations faussées du monde.
2. L'artiste, quand il travaille avec des matériaux scénarisés simples, compose à partir de l'histoire que ces matériaux portent avec eux. Lorsqu'il travaille avec des matériaux scénarisés complexes, il est aux prises aussi avec des objets qui cumulent les scénarii de type 1 et 2 décrits ici. Le problème pour lui va consister à enrayer le scénario de type 1.
- 3.

**Usage social :** se dit à propos des objets (et les images sont des objets). Si les objets ont un sens, l'usage social en produit un autre. Il fonctionne comme une suite d'opérations qui font signes. L'usage social de la publicité, par exemple, trouve ses opérations dans : le sens (indépendant du produit), le produit, la distribution (journaux, télévision), l'affichage (espace et temps)...

*(À suivre)*

**Proposition 2.** *Plasticité et résistance.*

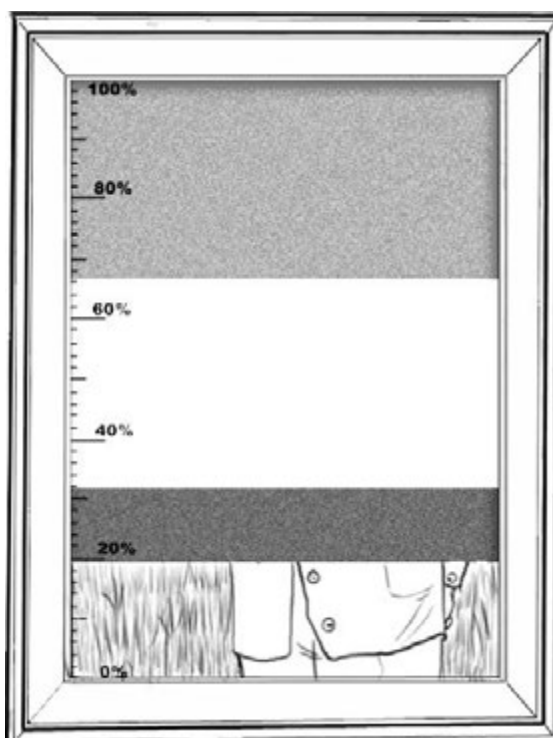
Evidemment ce n'est pas seulement au niveau théorique que doivent être prises en compte ces données mais aussi (surtout) dans la pratique même. Toutes ces images mises bout à bout construisent des fictions qui nourrissent nos représentations du monde. Désormais, pernicieusement dictées par un libéralisme généralisé, elles prennent en otage notre regard et nous assènent notre manière d' « être au

monde », de le comprendre et de le construire. Ces images vendent de manière univoque des idéologies souvent réactionnaires, scénarisent des comportements formatés et véhiculent des valeurs discutables. Elles nous proposent un scénario à tenir. Parce que, hélas, si peu armés, si peu disponibles aussi, nous subissons le journal télévisé fait de reportages racoleurs. Ce scénario, si imperceptible soit-il, nous avons appris à l'accepter et nous le discutons de moins en moins.

C'est dans ce miasme que le travail artistique d'aujourd'hui s'inscrit. Nous ne pouvons négliger ces données et la pensée plastique au travail est l'une des possibilités pour redonner au spectateur sa position : ouvrir aux singularités sensibles, rétablir la pensée et le jugement critique, lutter contre la misère symbolique. Cette esthétique donnée peut être le support d'observations qui peuvent donner suite à une quantité d'œuvres, des dispositifs les plus simples de piratage d'images, par exemple, aux représentations qui viennent combler les représentations absentes<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Le travail de Frédéric de Manassein est, à ce titre, particulièrement pertinent.



F. de Manassein, *portrait potentiellement officiel du président*, 2004.

Réalisé à partir du portrait officiel réalisé par Bettina Reims.

C'est aussi une certaine conception de la plasticité qui pourrait porter secours au travail artistique dans ce sensible prêt-à-porter. Si littéralement « plastique » désigne les matières malléables qu'il faut informer avec les mains, il ne désigne pas des savoir-faire, mais la matière informée autant que l'acte même qui a présidé à sa mise en forme. Par extension, la plasticité désigne la capacité à recevoir une forme et à la donner. Elle ne donne pas, non plus, de définition précise des matériaux « plastiques », et l'histoire de l'art nous enseigne que le corps, les idées, les sons sont aussi malléables que la peinture ou



l'argile. Bref, « plastique » abolit l'idée d'une œuvre artistique qui serait une rencontre entre le corps d'un côté et l'esprit de l'autre, entre le sensible et la raison, et affirme au contraire la possibilité d'une intelligence sensible, où le geste et la pensée sont deux qualités inséparables d'un même moment, et non pas deux bords distincts qui se rencontrent de temps à autre. Cette intelligence du corps, ce moment plastique, se pense comme une « gymnastique ».

Sauts périlleux arrières, équilibres, roulades, assauts, revers et parades, la gymnastique plastique est une suite d'opérations labiles et mutables. La plasticité est dans un même temps, une activité du corps avec lui-même, l'environnement et les objets. Une pensée qui se manifeste dans des gestes et des opérations toujours connectés, insistons sur ce point, à un milieu, à une réalité sensible : du sensible dans du sensible.

De ce fait, la plasticité, telle qu'elle est proposée ici, fait de l'espace de travail un espace centrifuge, ouvert en particulier sur la réalité des usages sociaux des images et des sons.

**Proposition 3.** *La circonstance, un autre usage du temps, de nos yeux et nos oreilles.*

Cette manière d'envisager la plasticité est aussi une façon de proposer une alternative à la pensée de l'image en vigueur. Une proposition pour un autre usage de nos yeux et nos oreilles qui s'articule autour de la notion de circonstance.

Si la langue française nous apprend que l'on peut se passer d'une proposition circonstancielle, les arts plastiques nous enseignent qu'il s'agit au contraire de les reconnaître. Comme nous l'avons vu, notre réalité quotidienne se constitue d'images, de sons, de parfums... qui font signes. Ces éléments sensibles, chargés de sens, se rencontrent ou se déploient dans des circonstances particulières. Celles-ci peuvent être envisagées par le plasticien comme un appui dans le réel et le travail plastique se propose de les habiter ou de les écrire.

Nous définirons alors la circonstance par un lieu (site) et un moment (occasion), que nous préférons à « espace » et « temps » qui sont des notions abstraites. Car notre souci est de garder les pieds sur terre. En effet, la circonstance est un moment repéré par l'artiste qui possède des données spécifiques de durée, de topologie, de circulation, mais aussi des caractéristiques sociopolitiques, historiques et géographiques. Elle n'a pas le confort d'un cadre (elle n'est pas encadrée) pourtant elle fait image (pour l'artiste), mais ses bords restent flous. La circonstance est pleine de hors champ, elle n'est qu'une partie du réel et se poursuit bien au-delà. Nous pourrions la comparer à un précipité (au sens chimique du terme), une rencontre sensible entre divers éléments qui produisent du sens. Ce précipité

n'est évidemment pas sans rappeler l'infra-mince<sup>7</sup> défini par M. Duchamp.

Se rendre disponible aux circonstances, se glisser, se faire une légère place dans ce réel saisi. Puis, interroger ce site et ce moment relevés, pour enfin agir en conséquence, la circonstance procédant d'une rencontre stimulatrice, et la gymnastique plastique, le résultat sensible d'une incitation mutuelle. « Un bon travail, c'est la bonne chose, au bon endroit et au bon moment » (Richard Long).

Alors l'image n'est plus ce champ clos où le regard est assujéti à un parcours univoque. L'image circonstancielle, au contraire, est nécessairement constituée de trajets mais de trajets multiples dont aucun n'est à privilégier, parce qu'il n'y a pas de hiérarchie dans cette image. En outre, les trajets peuvent sortir du champ de l'image. Elle n'a pas de clôture, elle a des bords flous, parce que la circonstance n'est qu'une partie d'un tout plus grand : la réalité. Alors, il n'y a plus seulement qu'une chose à voir. Pas un ou deux points à regarder particulièrement, mais des « saillances ». Des éléments qui ressortent un peu et qui sont bien connectés avec le reste, les trajets, les masses, le fond. Comme la circonstance qui est connectée à ce qui la déborde. Sans ces connexions, ça n'a pas de sens !

---

<sup>7</sup> « Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par infra-mince » in DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 274.

Et puis, l'image de la circonstance ne s'adresse pas qu'aux yeux.

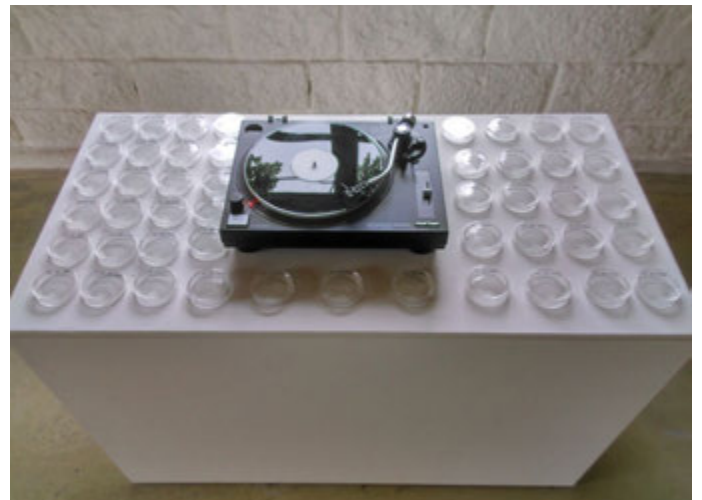
**Parfiler**

# GATHERING DUST

PARTITION SILENCIEUSE POUR UN VINYLE.



La partition propose à l'interprète de récolter, à l'aide d'un bras de platine préparée, la poussière de l'espace d'exposition qui ne manquera pas de venir se déposer sur un disque vinyle conçu spécialement pour cette installation. La durée de l'exposition, selon les horaires d'ouverture du lieu d'accueil, cadre l'interprétation. La performance commence le premier jour et se termine le dernier. La poussière, attrapée par la petite brosse qui remplace le diamant de la tête de lecture du bras, est déposée dans un pétrin, signé et daté par le performeur.



Vues de l'exposition « Siècle », 20 juillet au 22 septembre 2019, LA TANNERIE.  
Commissariat Franck Mas.

## Mythologies de « Bruit »

Résumé :

Le méta-discours qui sourde autour de la notion de « bruit » semble prendre la forme d'un paradoxe. Comment une notion - qui à elle seule a le pouvoir de rassembler le désordre, l'accidentel et l'impromptu - pourrait se targuer d'autant de vertus ? La notion de « bruit » peut-elle être encore pertinente pour l'artiste sonore d'aujourd'hui ? Il semblerait que la notion de « bruit », dans le discours esthétique comme dans la pratique artistique, ait pris la forme d'un « *idéologème* » : une notion qui tend plutôt à l'homéostasie des discours et des expériences sensibles qu'elle engage, à la redondance massive jusqu'à la négation de l'accidentel lui-même. Bref, « bruit » n'aurait-il pas définitivement intégré l'axe de régulation du méta-discours artistique et esthétique ?

*« Le groupe immune est convaincu d'avoir beaucoup de bonnes choses à dire de lui-même ; pour cela, il lui faut un baldaquin de bruit festif au-dessus de ses têtes. »*  
SLOTERDIJK, 2005, p. 337

je vais, dans cet article, parcourir des chemins.

Tout ce que je vais esquisser sur le « bruit » ou les « bruits » sera le résultat du maillage de ces pistes parcourues et tracées.

Aucune n'a la prétention d'arriver à point final et tous les jalons que je vais rencontrer, notamment dans les schémas qui serviront d'illustration à ces pistes, ne sont que les points de rencontre de ce maillage. Ce qui formellement pourrait ressembler à un réseau, c'est-à-dire à une succession de sites d'occupation reliés par des lignes droites, doit être pensée autrement.

Cet article est plutôt un promenade autour d'une notion, ce sont les chemins qui comptent.

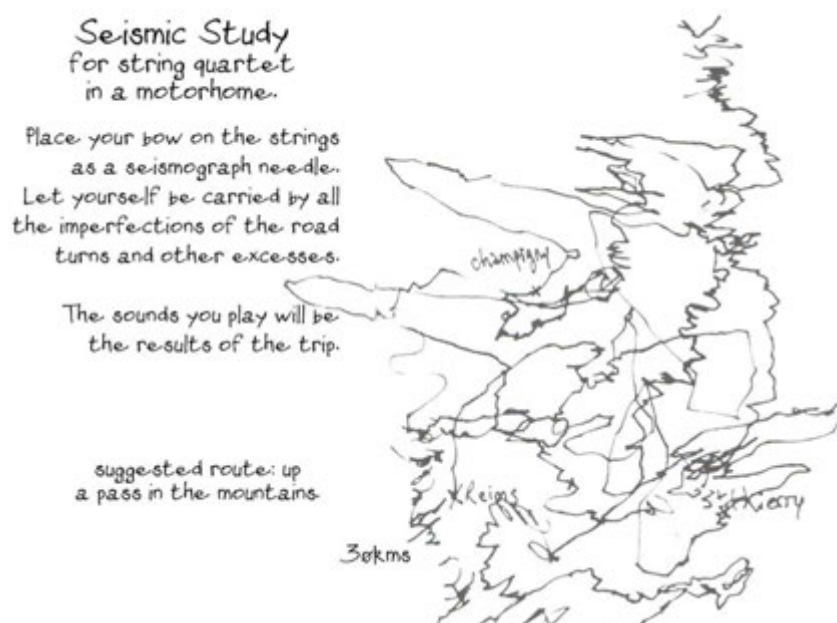
Je vais donc tenter dans cet article de dresser la cartographie de mon cheminement au milieu de ce problème : « bruit ». Cette cartographie, ce maillage, est intimement lié au lieu d'où j'ai pensé cet article : l'atelier, mon atelier. C'est important de préciser qu'il s'agit d'un article qu'on pourrait qualifier de « poïétique ». *Les « cheminements » que je vais proposer sont liés à ma pratique artistique.* Justifiant aussi le nombre de précautions nécessaire à l'explication du dispositif même de cet article : la translittération, le passage intermédial et intersémiotique du travail d'atelier en texte.

Il est indéniable que cette cartographie des lignes et des

*2\_Mythologies de « Bruit »*



chemins que j'ai tracés dans mon atelier à partir de la notion de « bruit » s'est avérée nécessaire, parce que « bruit » semblait venir perturber ma « lignée » artistique, c'est-à-dire mes références, nécessitant que je parcoure à nouveau ses lignes pour que je comprenne les chemins parcourus et les raisons pour lesquelles le mot « bruit » indifférait mon travail artistique.



III.1.Under-score (Partitions circonstanciées #pour un quatuor à corde dans un camping car). Work in progress. Collection de l'artiste.

Nous verrons que « Bruit » à permis de manifester une notion qui ne m'était pas apparue comme essentielle jusqu'ici et qui concerne

3\_Mythologies de « Bruit »

nos croyances. Et l'horizon de ces croyances, lorsqu'on s'adresse à un spectateur, à un lecteur ou à un auditeur, est semble-t-il essentiel à l'ensemble de nos perceptions, en amont comme en aval, de ce qu'on semble reconnaître comme forme. Mais n'allons pas trop vite sur ce chemin.

Malgré une lignée, dans ma pratique artistique personnelle, que je pourrais tracer de l'électroacoustique de P. Schaeffer aux performances sonores et polyartistiques de « Fluxus », de la musique de John Cage aux pratiques sonores inspirées par la musique industrielle et post-industrielle<sup>1</sup>, c'est-à-dire une lignée que l'on pourrait facilement qualifier de plutôt « bruitiste », une lignée qui en tout cas accepte le « bruit » comme un son possible et disponible, je peux dire : « De mon atelier, le « bruit » n'est pas un problème ». C'est-à-dire, que vu d'ici, dans ma démarche de création et dans ma pratique, la notion de « bruit » ne rentre pas en ligne de compte. « Bruit » n'est pas une figure de mon atelier, c'est à dire que « bruit » n'est en aucun cas un maillage, une suite de parcours qui serait dynamique et qui conduirait à une pratique.

---

1 Cette lignée servira de corpus à cet article que nous désignerons ensuite par « pratiques sonores bruitistes ».



Jeter un micro par la fenêtre.  
Prendre le son.

(étude suicidaire)

*Ill. 2. Under-score (Étude suicidaire). Work in progress. collection de l'artiste*

*5\_Mythologies de « Bruit »*

Tout d'abord, réfléchissant ma pratique par le prisme du « bruit », il apparaît que la notion de bruit n'était finalement qu'un problème de logique.

« Bruit » n'est que *le paradoxe d'Épiménide* ou de *Russel* des arts sonores<sup>2</sup>. Dire d'un son qu'il est un bruit, ou dire d'un bruit qu'il est un son ne revient qu'à déplacer une frontière subjective et/ou pragmatique d'un ensemble... Celui des sons.

Puis j'étais plutôt de l'avis de Michel Chion à propos de « bruit », lorsqu'il affirme :

*« Le mot “bruit” est un authentique mot ségrégationniste (c'est moi qui souligne), qu'il vaudrait selon moi ranger dans la case des termes ayant servi, parfois honorablement, mais n'étant plus bons pour le service. Il rejoindrait au Musée de l'histoire certains mots autrefois employés en médecine (les “humeurs peccantes” des médecins du temps de Molière) ou en physique (le fameux “phlogistique” par lequel, au XVIIIe siècle, avant Lavoisier, on cherchait à expliquer le phénomène de la combustion), et qui n'étaient pas absurdes mais*

---

<sup>2</sup> Le *Paradoxe d'Épiménide* est une version du paradoxe du menteur attribuée au philosophe grec Épiménide de Cnosse (ou le Crétois) (6e siècle av. J.-C). Ce dernier, qui était Crétois, aurait dit : « Tous les Crétois sont menteurs ». Si Épiménide dit vrai, tous les Crétois ne sont pas menteurs et alors il ment. Cette contradiction performative qui naît de la confusion entre le langage et le métalangage, sera formalisé par Bertrand Russell vers 1901 (publié en 1903). Cette formalisation mathématique, connue sous le nom de *paradoxe de Russell* ou *Antinomie de Russell* ou encore par *paradoxe du barbier* est un paradoxe simple et essentiel à la théorie des ensembles.

*correspondaient à un certain état du savoir et de la culture . » (Chion, s.d.)*

« Bruit » est un mot qui sépare plutôt qu'il ne propose des ouvertures.



Ill. 3. *Piano Piece Card#9 Déposer (for piano)*. collection de l'artiste.

« Bruit » est une notion centripète plutôt qu'une figure centrifuge.

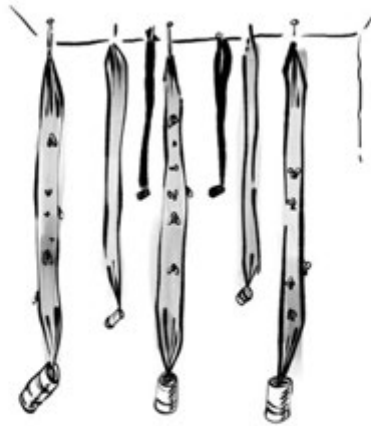
Plus encore, « Bruit » se révèle comme une « bonne figure » qui se ferait passer pour un « mauvais signe ». Le « bruit », mais nous y reviendrons, fait « bonne figure » pour un milieu socio-économique donné sous couvert du « mauvais signe » qu'il voudrait incarner : la

*7\_Mythologies de « Bruit »*

rupture sémiotique, le dérapage de la langue, l'impureté du musicale.

De ce fait, je doute même, de mon atelier, qu'il y ait une pertinence à penser le « bruit » pour engager un travail artistique, un travail artistique « contemporain », c'est-à-dire autant que faire se peut, un travail qui engage une réflexion avec le sensible contemporain, avec le *phonotope* dans lequel nous évoluons.

J'ai bien conscience que cette affirmation me concerne directement, et concerne en particulier mon travail artistique empirique. Mais il est important pour moi de mesurer la pertinence synchronique d'une réflexion sur le « bruit » dans la démarche artistique de façon générale. Pour le dire avec *Throbbing Gristle*, si le « bruit » a pu permettre de proposer une musique industrielle pour un peuple industriel, peut-il continuer aujourd'hui, à lui seul, à porter une « musique » post-industrielle, postcapitaliste, dans une économie de marché globale et généralisée, pour un peuple post-industriel, postcapitaliste, dans une économie de marché globale et généralisée ?



sound installation for 100 flypapers

Ill. 4. Under-score (100 Papiers tue-mouche dans une galerie), Work in progress. Collection de l'artiste.

### **bruit « idéal »**

*« Le phonotope ne peut de soi-même, produire une information. Il utilise toute son énergie à répéter les phrases qui lui permettent de se maintenir en forme et à flot. Dans un premier temps et dans la plupart des cas, il ne peut être intéressé par les sons étrangers. Le message qu'il s'adresse à lui-même tient essentiellement – pour utiliser une métaphore radiophonique – dans le jingle de sa propre émission. »*

SLOTERDIJK, 2005, p. 334.

Le bruit est un mot (lemme) polyphonique comme le rappelle Raymond Murray Schafer (1977) :

« Le bruit a une variété de significations et de **nuances de sens**, les plus importantes sont les suivantes:

1. sons indésirables
2. sons non musicaux
3. Tout son fort
4. Perturbation dans tout système de signalisation. »

« Bruit » a une histoire étymologique trouble qui lui confère cette polyphonie. Issu du participe passé du verbe « bruire », lui-même né d'un montage monstrueux de deux verbes du latin populaire : *bragere* (braire) et *Rugire* (rugir), « bruit » serait à l'image de la carpe et du lapin, le mariage de l'âne et du lion. Rappelons que dans le théâtre de Molière ou de Racine le « bruit » est associé à la « rumeur », au bruit qui court sur une « réputation (Chion) ».

Depuis les « Accords vagabonds » chez Schoenberg, venant de plus en plus jeter le trouble dans une grammaire pourtant rondement élaborée depuis des siècles de pratique, jusqu'à l'éveil



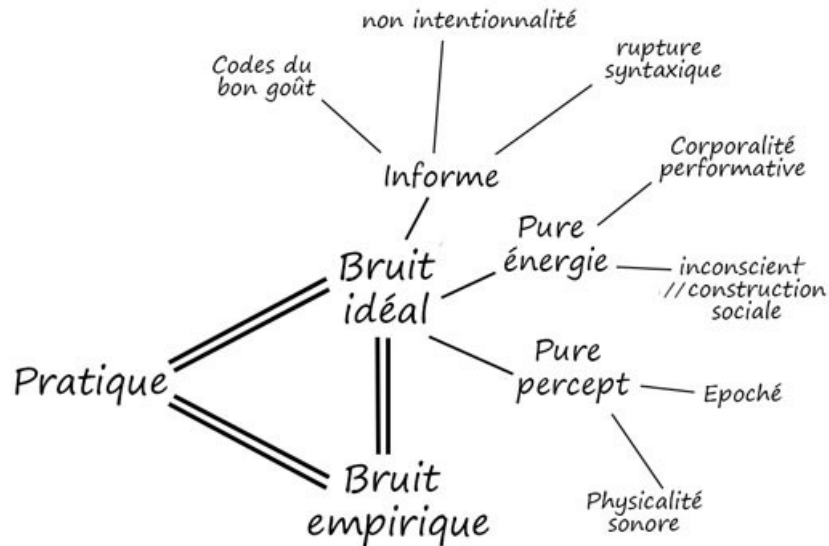
phénoménologique et expérientiel sur les sons concrets de J. Cage<sup>3</sup>, en passant par le déplacement du son au timbre chez E. Varèse ou dans la musique spectrale, le « bruit » va incarner la remise en question de la syntaxe musicale classique et occidentale, l'affirmation de la chair du son et le retour à une corporalité « brute » dans l'acte sonore lui-même, ainsi que la remise en question du bon goût commun et par là même le rejet politique et économique des normes en vigueur.

De ce fait, si nous nous intéressons de plus près à ses occurrences dans le discours esthétique et artistique dans les arts sonores « modernes », « contemporains » et « populaires », « bruit » apparaît comme un signe à fonction seconde (ECO, 1988). Un second niveau de connotations est venue coaguler autour de ces pratiques du « bruit ». À partir des propositions reçues lors de l'appel à participation pour le colloque « bruits » (décembre 2014, ENS Louis-Lumière) et l'enquête « bruits » organisé par le *laboratoire L'Autre musique*, j'ai identifié les différentes strates *connotatives* associées à

---

3 Nous ne rentrerons pas ici dans une description plus précise de l'apport de Cage dans la pensée musicale contemporaine. Il est, me semble-t-il, le premier compositeur à poser le *phonotope* comme donnée essentielle au travail de l'écriture et de la pratique du sonore et du musical contemporain, et non pas seulement du « bruit » qui n'en serait qu'un *concept* réducteur. Ce faisant il a aussi ouvert le champ de la pratique artistique sur une écosémiose ou sémiotique plastique (sémiotique du mouvement) posant l'œuvre (avec un petit œ) dans les possibilités de son apparition entre une écologie du réel et une phénoménologie de l'expérience incluant l'environnement (de l'œuvre et de ce que nous continuerons à appeler le récepteur). Ce qui nous servira de point d'appui pour construire les tableaux et l'analyse qui suivent dans cet article. Nous reviendrons aussi sur les 4'33" de silence initiatrice de ce nouveau paradigme.

l'utilisation du mot bruit.



### III. 5. Connotations à fonctions secondes de « bruit ».

Par la même je posais, et nous verrons que cela à son importance pour la suite de cet article, un *distinguo* entre le « bruit » empirique, entendu dans une circonstance d'écoute précise, et le « bruit » idéal, celui pétrit d'intentions et de connotés de premier et de second degré, idéalisé par le musicien ou l'artiste sonore.

« Bruit » n'apparaît pas seulement comme un changement de paradigme qui déplacerait la frontière entre les sons acceptables dans la production sonore, mais il cristallise un certain nombre d'idéaux.

« Bruit », pour les artistes sonores est paradoxalement devenu un *idéologème* c'est-à-dire un système sémiotico-idéologique organisant le discours autour de dominantes sémantiques supposant des systèmes de valeur, renvoyant à une représentation dominante, permettant la production de sens (CROS, 1998). Rappelons ici que nous considérons le mot « discours » dans son sens étendu et que nous considérons la circonstance d'émission du sonore et du musicale, improvisée ou programmée, comme une forme de ce discours.

*« Je définirai l'idéologème comme un microsystème sémiotico-idéologique sous-jacent à une unité fonctionnelle et significative du discours. Cette dernière s'impose, à un moment donné, dans le discours social, où elle présente une récurrence supérieure à la récurrence moyenne des autres signes. Le microsystème ainsi mis en place s'organise autour de dominantes sémantiques et d'un ensemble de valeurs qui fluctuent au gré des circonstances historiques. »*  
(CROS, 1998, p. 70)

Pré-texte ou pré-praxis (précisons ici à la pratique artistique), *l'idéologème* est l'horizon à partir duquel les choix sémantiques et processuels vont s'opérer et trouver une manière de s'actualiser empiriquement pour un auditeur-spectateur. Et la volonté de l'artiste de proposer une œuvre purement expérientielle n'exclut pas *l'idéologème* qui travaille toute la chaîne signifiante qui permet à ce « pur percept » (imaginé) d'exister pour autrui. Au contraire, cette volonté nie toute une partie du dispositif qui lui permet d'exister et que

nous qualifierons, pour faire simple, de « circonstancielle <sup>4</sup>».

Pour le dire simplement « bruit » est aussi un symbole qui va organiser des dominantes sémantiques et des ensembles de valeurs, d'une part dans le discours esthétique et d'autre part dans la pratique artistique elle-même. Ce bruit *idéal* vient habiter la pratique sonore, comme horizon, légitimant la production ou le travail sonore avec du bruit : celui empirique de la proposition sonore réelle.

« Bruit » devient paradoxalement ce qui est de plus éloigné de l'entropie sémantique qu'il désigne : une notion qui tend plutôt à l'homéostasie des discours et des expériences sensibles qu'il engage, à la redondance massive jusqu'à la négation du bruit lui-même (de l'accidentel). Bref, « bruit » n'aurait-il pas définitivement intégré l'axe de régulation du méta-discours artistique et esthétique ? Et probablement un axe de régulation du méta-atelier.

Ce bruit « idéal », c'est l'une des questions qu'on est en droit de se poser, ne serait-il pas devenu, dans les pratiques dites expérimentales d'aujourd'hui, « *noisy* » à la manière de l'« italianité » repéré par Roland Barthes dans *Mythologies* (Barthes, 1957) à propos du vert et rouge d'une boîte de pâtes « Panzani » ?

« Bruit » dans le discours artistique et esthétique contemporain n'aurait-il pas laissé place à un réseau de connotations gigognes propre aux productions sensibles post-capitalistes ?

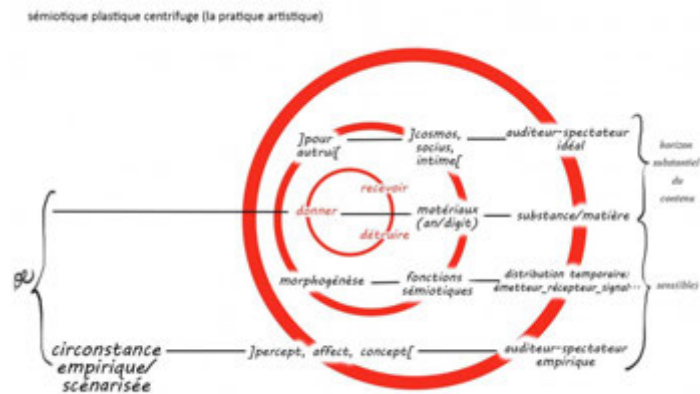
---

4 Notamment socio-culturelle et socio-économique.

«Bruit» ne serait-il pas devenu un « trait de visagété », c'est-à-dire un signe de reconnaissance et de ralliement pour un champs économique et social particulier ?

Question qui n'intéresse pas directement la pratique, mais qui, en remplaçant le ]pour-autrui[, c'est à dire le récepteur ouvert, destinataire de l'œuvre par une sphère auto-immune dans laquelle le groupe se sonorise lui-même, reconnaît le « bruit » comme le « jingle de sa propre émission », et fait du « bruit » le contraire d'une figure centrifuge et engageante d'une pratique artistique et d'une recherche en art<sup>5</sup>.

### Bruits empiriques

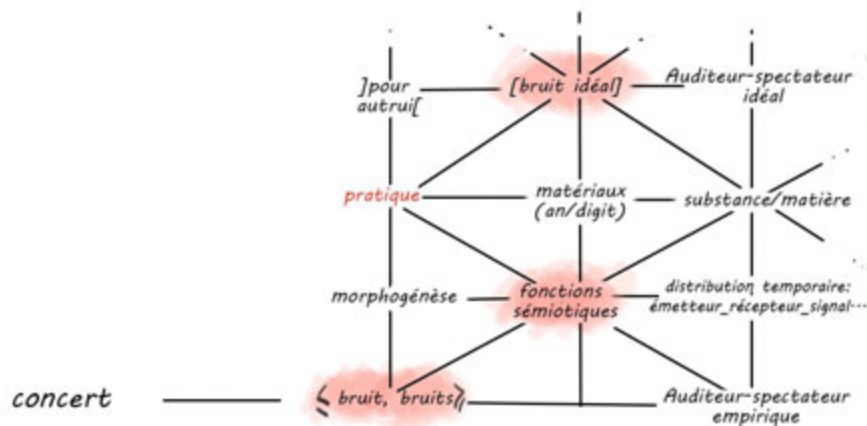


### III. 6. Sémiotique plastique de la pratique artistique (état 2015).

5 Mais c'est un problème qui dépasse largement le problème du bruit, qui habite toute la recherche en art de façon générale, et qui privilégie les créateur de sphères auto-immune par réseautage aux questionnements problématiques de la pratique artistique.

Pour interroger les pratiques du bruit voici une proposition de maillage décrivant la pratique artistique dans la perspective d'une sémiotique plastique. Cette sémiotique plastique propose comme *a priori* que tous les éléments en présence lors d'une situation de communication-information n'ont pas de rôle fixe, mais que la circonstance de leur rencontre leur donne un rôle (émetteur, récepteur, destinataire...) temporaire et labile, à l'image de la plasticité qui, selon sa formule, ]donne, reçoit, détruit[. La coagulation, le précipité, la prégnance suffisamment forte pour être remarquée, labile et mutable elle-aussi peut parfois prendre le nom d'œuvre.

C'est à partir de ce schéma que je vais interroger l'écart entre le bruit empirique proposé et le bruit idéal supposé. Le travail est en cours, les jalons ne sont pas des sites d'occupation, mais les nœuds du maillage et de l'écosystème permettant de communiquer ce bruit (comme nous l'avons déjà dit de ce texte).



### Ill. 7. Sémiotique plastique de la pratique artistique déplacée à la notion de "bruit".

J'ai choisi pour faire cette analyse de partir d'un écosystème classique, celui de la performance de concert, et d'y poser « bruit » comme l'horizon conceptuel à communiquer, à un auditeur idéal (lui aussi), c'est-à-dire susceptible d'en percevoir la signification attendue et supposée.

Je vous propose un morceau du maillage complexe de cet écosystème où s'articule la pratique empirique de la performance « bruitiste », avec l'idéal « mentalisé » par le recours à du « bruit ».

Ce tableau manifeste les fonctions sémiotiques et le lien qu'elles entretiennent avec le bruit entendu, empirique d'une part, et les intentions esthétique (bruit esthétique) d'autres part. J'ai ajouté un découpage par genre qui permet de préciser d'une part la lignée dans lequel ces « pistes » peuvent s'inscrire.

Catégories de « bruits » à écouter	Territorialisation des pratiques par « genres ».	Écarts types instaurant des fonctions sémiotiques.	Justifications esthétiques.
<b>Le bruit inouï</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Field-recording</li> <li>• Montage radiophonique</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Écart technologique (microphones, enregistreurs) ;</li> <li>• Position des micros par rapport à la source ;</li> <li>• micro-montage, montage ;</li> <li>• diffusion-projection.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Époché ;</li> <li>• Dénotation pure ;</li> <li>• Non-interprétation ;</li> <li>• Indexation de « sonorités » jamais entendues ou telles qu'on ne les entend pas ;</li> <li>• Écologie sonore.</li> </ul>
<b>Le bruit de la défaillance technologique</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Noise, Harsh noise</li> <li>• Glitch</li> <li>• Circuit bending</li> <li>• Shoegaze</li> <li>• Électroacoustique, acousmatique</li> <li>• Sound art (installation)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gestualité, performance ;</li> <li>• Accessoirisation du méta-instrument (instruments low-tech, détournement d'appareils, théâtre d'effigie) ;</li> <li>• Diégétisation de l'effet (reverb, séquenceur aléatoire, delay) ;</li> <li>• montage ;</li> <li>• spatialisation ;</li> <li>• diffusion-projection.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Musique industrielle/ musique de la société contemporaine ;</li> <li>• Spontanéité ;</li> <li>• Négation de la syntaxe traditionnelle ;</li> <li>• Négation de la virtuosité ;</li> <li>• Immersion ;</li> <li>• Dénotation pure (percept seul) ;</li> <li>• Mélange auditif (mélange optique : la « musique » se fait dans l'oreille de l'auditeur).</li> </ul>
<b>Le bruit « écrit »</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Spectralisme</li> <li>• Sound art (installation)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Logiciels d'analyse ;</li> <li>• Logiciels de synthèse ;</li> <li>• Distanciation instrumentale ;</li> <li>• partition.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quête d'un monde sonore ;</li> <li>• Psycho-acoustique.</li> </ul>



*Tableau : catégories de bruits et fonctions sémiotiques*

En posant ces fonctions sémiotiques, articulant le bord idéal au bord empirique, il semblerait que ce « bruit » puisse s'altérer de plusieurs subtilités d'idéalité, incorporant à la fois la dynamique propre à l'histoire du sonore et du musical et ses incidences et influences dans la musique populaire et bruitiste.

Le troisième « bruit » constitue la fin de mon histoire (ouverte) et permettra d'inclure « bruit » dans le maillage dynamique d'une figure. Mais nous avons commencer à l'esquisser dans la note numéro 3 de cet article.

Nous imposerons à ces trois bruits le schéma suivant :

Affect		
Percept	Bruit idéal	Concept

*Tableau : horizon [percept-affect-concept] d'un bruit idéal pour un auditeur idéal.*

**Bruits concrets**

le bruit « concret » comme prolongement du son apparaît aujourd'hui comme une limite absurde entre les sons, verbalisé par Schaeffer :

« Lorsqu'en 1948, j'ai proposé le terme de musique concrète, j'entendais, par cet adjectif, marquer une inversion dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier la réalisation concrète à des instrumentistes connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance. »(SCHAEFFER, 1966 , p. 23)

L'avènement du « Bruit » dans la modernité artistique a bouleversé le « *wohlklang* » (Schoenberg) de la musique et des arts sonores occidentaux, à savoir le modèle sonore naturel et *a priori* à imiter. Ce changement de paradigme, c'est-à-dire de conceptions admises du monde sonore, correspond à un moment libérateur de la pratique artistique moderne, cherchant d'une part à remettre en cause les règles de l'art traditionnel et désirant, d'autre part, renouer avec la vie quotidienne moderne. On trouve des déploiements possible du côté du *field recording* où il s'agit d'écouter le monde pour le comprendre, d'être en quête de son inouï pour saisir leur potentiel musical... jusqu'au *spectralisme* comme réécriture de bruit. Le *wohlklang* *schonbergien* a ici encore toute sa pertinence : c'est le modèle *a priori* des sons à imiter, qui dispose les arts sonores dans la perspective classique de la *mimesis*, mais qui a déplacé son « curseur » des sons acceptables.

Écouter le monde		
Concret sonore (=/= abstrait)	Bruit « concret »	Wolkhang : nouveau modèle

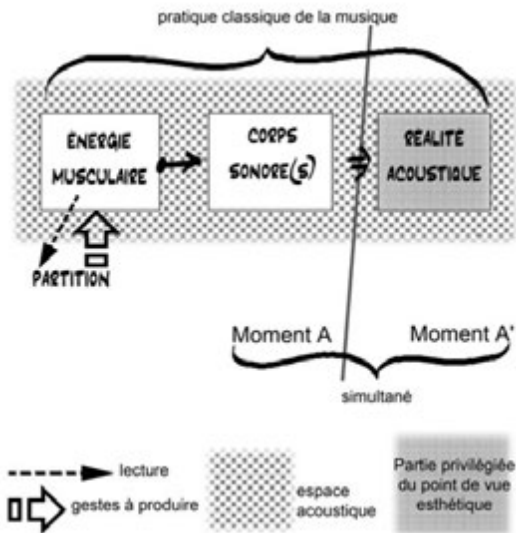
Tableau : horizon [percept-affect-concept] du bruit « concret ».

### Bruits Pharmakon/ Bruit Eidolon

Je choisis le terme de *pharmakon* (le *pharmakon* désigne à la fois le remède, le poison et le bouc-émissaire) parce qu'autant dans le manifeste bruitiste de Russolo que dans les différentes prises de parole de la musique industrielle et *noise* (et leur genre dérivé), il y a une mise en valeur de l'énergie négative de « bruit », mise en avant comme une sortie possible de la civilisation dans laquelle la production «bruitiste» a lieu et est tantôt valorisée, tantôt dénoncée. Le bruit *pharmakon* est le bruit invoqué qui permettra de nettoyer la civilisation et de la dépasser, transformer, accepter...

Le bruit de la société lui-même (énergie, négativité).		
Pur percept, pure dénotation	Bruit « pharmakon»	Remise en question des valeurs de la société.

Tableau : horizon [percept-affect-concept] du bruit *pharmakon*.

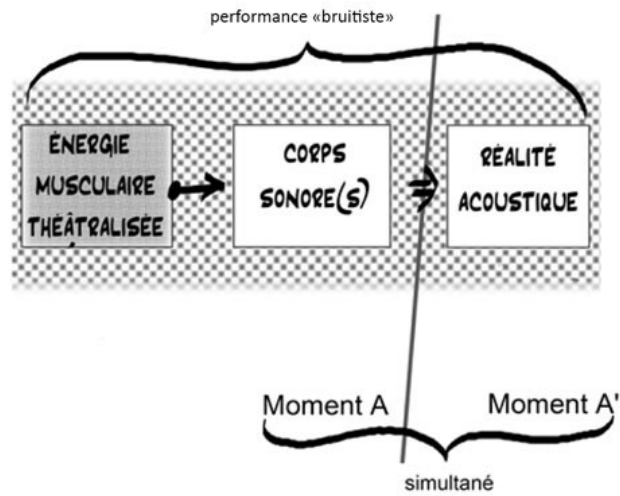


### III. 8. Modèle de performance de la musique classique et contemporaine.

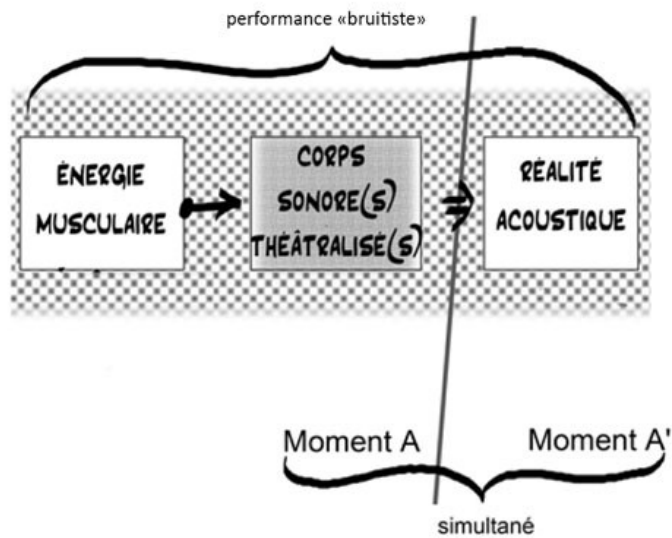
Mais ce bruit « pharmakon » apparaît aussi comme un bruit « eidolon ». Comme nous l'avions déjà perçu dans le tableau mêlant catégories de bruits et fonctions sémiotiques. *eidolon* est un terme courant pour désigner l'image. *Eidolon* [εἶδωλον] a pour racine le verbe signifiant voir, mais par son infinitif aoriste, il insiste plutôt sur le fait qu'il s'agit d'une image en procès, plutôt qu'une image figée. Rapporé à « bruit », il pourrait désigner aussi ces performances où le bruit est re-présenté comme s'il s'agissait du le bruit de la société lui-

même. Une forme particulière de production sonore qui n'est pas pensée comme la *mimesis* classique où l'on imite un modèle mais où estime produire le bruit réel. Dans l'espace de projection empirique de ce « bruit » la performance va privilégier, à la manière du théâtre d'effigie, les accessoires de productions du bruit qui seront scénarisés et nécessaire à la production de sens : instruments industriels type synthétiseur, objets industriels détournés, bricolage et capteur... Le « discours » n'est pas seulement à saisir dans l'expérience auditive mais aussi dans la manipulation et la chorégraphie du performeur. La spectacularité de 1. L'énergie musculaire convoquée et de 2. du corps sonore lui-même va de paire avec ce bruit « pharmakon » ou « eidolon ».

Puis la réalité acoustique saturée et le niveau sonore élevé qu'implique la volonté de faire vivre le « bruit de la société lui-même », entraîne une négation de l'environnement sonore proche. C'est cette donnée qui m'a permis de conclure en faisant apparaître un troisième bruit « idéal », qui me paraît plus familier, et qui permettrait de me réconcilier avec le « bruit » en le plaçant dans un maillage dynamique propre à faire une figure. Rendant possible le retour à l'atelier, après cet arrêt temporaire théorique.



III. 9. Modèle de performance 2, bruit "pharmakon" : énergie musculaire théâtralisée

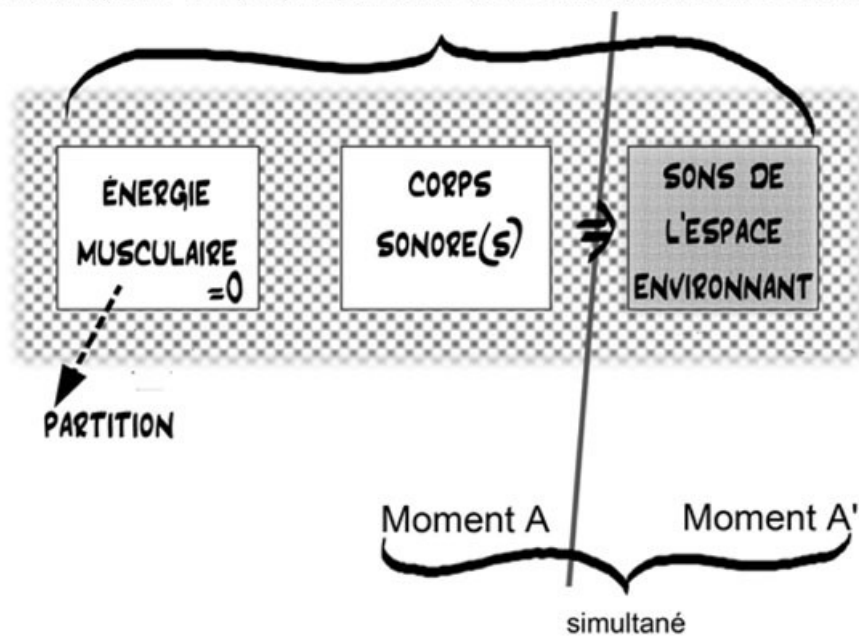


III. 10. Modèle de performance 2, bruit "pharmakon" : corps sonore théâtralisé.

En effet ce « bruit » *pharmakon* ou *eidolon* se veut le bruit de la société lui-même donné dans son énergie négative même. Il nie, par sa présence immersive, le bruit environnant. Il est, dans le même moment de sa production, dans le déni du contexte. Il masque une partie de l'écosystème de sa réception qui pourrait produire une certaine « distanciation » dans le processus performatif. De ce fait, il est très éloigné du modèle inauguré par Cage avec ses 4'33" de silence.

Rappelons le schéma de la performance de Cage à partir des schémas proposés ci-dessus :

Schéma appliqué à 4'33" (Interprété par David Tudor le 29 août 1952, au Maverick Concert Hall )



Ill. 11. Illustration : performance 4'33" (Cage, 1952)

S'il y a dans le bruit *pharmakon* ou *eidolon* une approche qui remet en question la *mimesis* classique encore très présente dans le « bruit concret », aucun de ces deux bruits ne remet en cause fondamentalement l'idée très classique de l'artiste et de l'œuvre comme une fenêtre ouverte sur le monde.



Ill. 12. *Kuruwarri* pour piano, field recording et soprane. Extrait de la partition.

Or, le projet Cagien des 4'33" laisse au contraire imaginer des dispositifs qui ne sont pas des fenêtres ouvertes sur le monde. Dans un article qu'il consacre à son ami Robert Rauschenberg, John Cage décrit les *White paintings* de la manière suivante : « les White Paintings sont des aéroports pour les lumières, les ombres, les



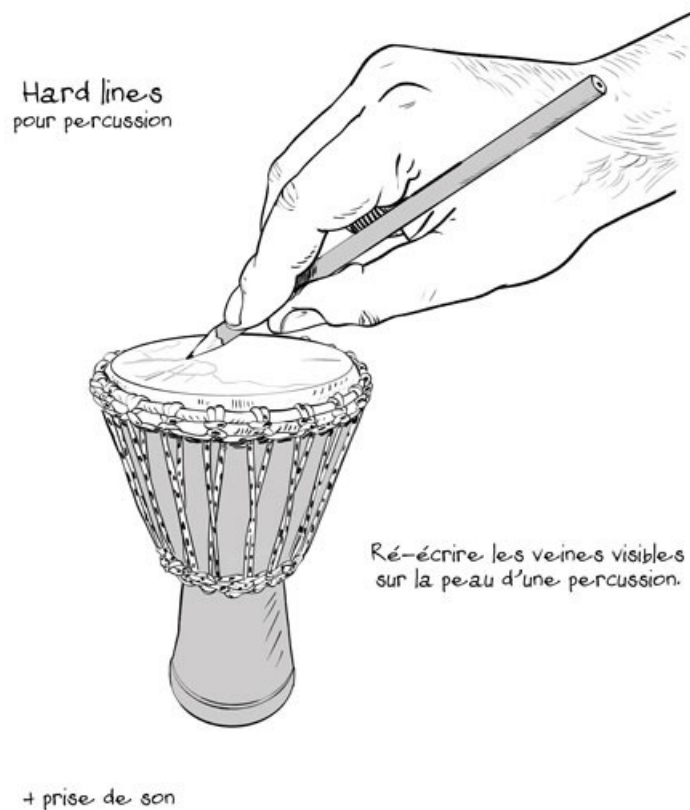
particules. »(CAGE, 1961, p. 102) Les *White Paintings* se révèlent comme une autre façon de penser le travail artistique, des surfaces sensibles réceptionnant le monde les environnant, le monde « comme il tombe ». Elles donneront l'idée des 4'33 comme pièce de silence, un aéroport à poussière sonore. L'œuvre comme une surface sensible de réception a été théorisée par Léo Steinberg en développant la notion de « flatbed » :

« J'emprunte ce terme au plateau de la presse d'imprimerie : “support horizontal soutenant une plaque d'imprimerie horizontale”. Et je propose d'utiliser ce mot pour décrire le plan du tableau tel que le concevaient les années 1960 – surface picturale horizontale dont la position angulaire par rapport à la station humaine verticale conditionne le contenu qui s'y inscrit . »

Le tableau n'est plus seulement cette fenêtre ouverte sur un monde, mais une surface d'inscription. « Le plan pictural en plateau (flatbed) fait symboliquement référence à des surfaces dures, comme des dessus de table, des sols d'atelier, des cartes, des panneaux d'affichage, n'importe quelle surface réceptrice où sont éparpillés des objets, insérés des données, sur lesquelles on peut recevoir, imprimer des informations, de façon cohérente ou non . »(STEINBERG, [1972] 1997, p. 1036)

Après une généalogie qui passe de Monet (*Les Nymphéas*) à Mondrian, des collages de Schwitters au grand verre de Marcel Duchamp, il conclut : « la surface peinte n'est plus la traduction de l'expérience visuelle imposée par la nature mais **celles de procédés opérationnels.**»(STEINBERG, [1972] 1997, p. 1036, c'est moi qui

souligne)

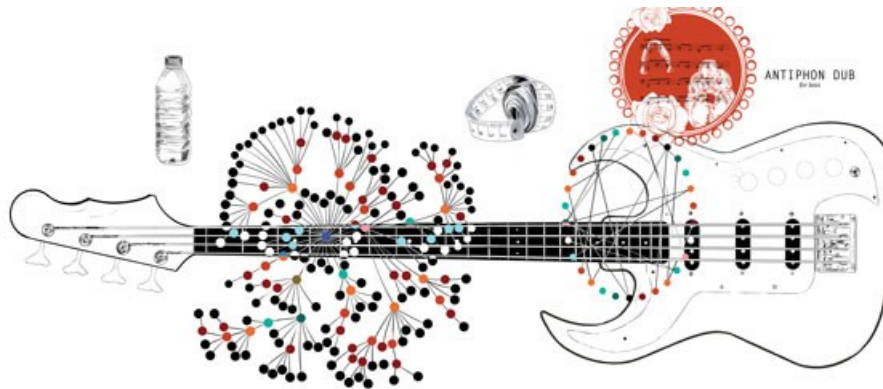


Ill. 13. *Unser-score (Hard lines pour percussion)*. Work in progress.  
Collection de l'artiste.

Pour nous, la surface « flatbed » inaugure l'œuvre comme un champ, sans fixité des formes convoquées, ouvert sur une plasticité en acte faite de courts-circuits, de confrontations et de contaminations. L'œuvre n'est que l'actualisation temporaire de ce champ traversé par des matériaux et des gestes, ouvert sur l'espace, sur le milieu d'accueil.

28\_ *Mythologies de « Bruit »*

L'œuvre comme prégance ouverte se manifeste du nœud qui se fait des mouvements entre l'auteur, le spectateur et la circonstance.



Ill. 14. *The Exorcist-Antiphon Dub* : Partition à l'échelle 1 pour basse. Collection particulière.

Rapporter à la question du « bruit », nous pouvons imaginer un bruit « flatbed » que je vais nommer un bruit « fade » en référence à un ancien texte que j'ai écrit sur les modalités d'apparition de l'objet sonore (Mathevet, 2013) qui me semble complémentaire à cet article.

Le son ou bruit fade serait ce son perçu parce que rendu disponible par une surface sensible de réception et de captation, qui laisserait à l'auditeur idéal la possibilité de sa savouration et, de part sa réception, éloignée de la chaîne signifiante à laquelle il appartient, se donne les possibilités d'une re-diagrammatisation, c'est-à-dire d'une remise en circulation de ce « bruit ».

L'œuvre comme surface sensible re-dynamise les fragments signifiants et/ou insignifiants récoltés, elle ouvre de nouvelle

perspective et propose de nouvelles lignes de fuite qui se construisent, à part égale, par l'artiste et l'auditeur-spectateur dans le moment de réception.

« Savouration »		
Neutre	Bruit «fade»	Re-diagrammatisation du son.

Tableau : horizon [percept-affect-concept] du bruit « fade ».



Ill. 15. Croquis préparatoire pour le *Radiomaton* (Célio Paillard et Frédéric Mathevet, 2013)

Que reste-t-il de « bruit » dans un monde où le « mickey mousing » s'est généralisé et globalisé ? Comment, dans une société qui compose et qui calibre tous les bruits de son environnement

comme une bande sonore, le musicien peut-il espérer écouter et concevoir des « bruits » au premier degré ? Force est de constater que les « bruits » ne sont désormais que des signes interchangeables sur l'axe paradigmatique du grand syntagme sensible post-capitaliste. Il ne peut donc rester de « bruit » que ce son inexplicable, relayé au grenier, par lequel commence tout bon film d'horreur. Un bruit annonciateur d'un désordre diégétique qui a définitivement déserté le sensible clinique de notre société. Le « bruit » à qui on a imposé une forme est simultanément dépossédé de toute sa vigueur « plastique » : à la fois informante, déformante et explosante.

Idéalement, le bruit « fade » est la quête de ce « bruit » débarrassé de tout étalonnage. Il passe par l'écriture et la pratique d'un sonore et d'un musical intégrant les dimensions écologiques de ses possibles apparitions (Mathevet, 2012).

### **The exorcist-Antiphon Dub pour récitant, piano préparé et basse**

Cet article ne pourrait être complet sans une explication (sommaire) des stratégies performatives, visuelles, sonores et compositionnelles de l'écriture de la performance *The Exorcist – Antiphon Dub* qui s'est déroulée à l'ENS Louis-Lumière, le jeudi 4 décembre, avec l'aide et le soutien précieux des enseignants et des étudiants de l'école<sup>6</sup>.

---

6 Pierre Chaillolleau, Florent Denizot, François Salmon, Adrien Soulier pour les étudiants et Pascal Spitz et Frank Gillardeaux pour les enseignants.

*The Exorcist* (1973) de William Friedkin ne déroge pas à la règle du bruit entendu dans le grenier. Il est même symptomatique de cette dépossession<sup>7</sup>. Le bruit est « l'enfant entêté », l'idée fixe, le signe fixe (en Allemand *Eigensinn* comme le rappelle Pascal Quignard) qui, à l'image du conte des frères Grimm, s'impose par un retour incessant, refusant d'être relégué au grenier. Il laisse apercevoir aussi l'indocile qui l'habite, celui qui plie les corps, qui déprave la langue et qui questionne le lien social.

Nous proposons dans cette performance une invocation du « bruit », une rencontre avec le bruit sans présupposé de sa quiddité ou de sa forme.

Le film évidé de ses images, dont tous les sous-titres ont été remis dans l'ordre alphabétique tout en conservant le rythme des textes d'origine du film, en était le réceptacle : à la fois une surface en creux, disponible à l'échouage et à l'inscription, toujours temporaire, des sons et de toutes les autres expériences déployées. Devant le film, une mascarade. Un rassemblement de personnes et d'objets qui s'activaient et qui évoquaient autant une messe (la partition du récitant est mangée après avoir été chantée) qu'un doublage en postproduction. C'est ce « doublage », ce « dub » qui ouvre un interstice, comme lorsque l'on

---

<sup>7</sup> *Throbbing Gristle*, groupe fondateur du mouvement de musique industrielle, est fondé en 1975. Il est intéressant de constater que le « bruit » convoqué par la musique industrielle est une remise au goût du jour d'une tradition moyenâgeuse du « bruit » liée aux manifestations du diable et de la sorcellerie.

constate que les paroles correspondent mal aux mouvements des lèvres. Une coupure relayée par une re-diagrammatisation des signes du film, rendus à leur indocilité inhérente. La langue, les images, les gestes, les sons étaient pris dans de nouvelles configurations dynamiques, un « shape-shifting » qui se voulait conjurateur d'un bruit des idéologies mortifères qui l'habitent et lui rendra la « plasticité » qui est la sienne. C'est l'entre-deux qui sera comme un œil ouvert (et une oreille) sur un champ de forces qui fait advenir et muter le bruit.

Une auscultation du bruit, entre les coutures parfilées du film.

Une oraison abstraite jaculatoire qui voulait exorciser le bruit, mais à bas bruit.

Il s'agissait pour moi de trouver les moyens de dépasser les pratiques sonores et musicales à la mode qui s'appuient sur des catégories musicales anti-discursives (informelles et/ou abstraites) ou téléo-discursives (immanence du processus) (Leblanc, 2013). Le film de Friedkin servait de support à des formes discursives en transformation permettant de ne pas produire du pur percept primaire mais à trouver une alternative entre le « discursif » et « l'expérientiel » (Leblanc, 2013).

La bande dessinée, qui un paradigme de l'écriture ambiguë et mutationnelle nous a été d'un grand secours pour mentaliser notre écriture singulière du sonore, du musicale et du visuel. En effet, la bande dessinée est tout entière soumise à une écriture double, *schizographique*, qui est à la fois topologique et linéaire. Non pas soit l'un, soit l'autre, mais toujours les deux, au même moment. Dans

chaque vignette, la lecture se fait de l'espace et du texte, comme chaque lecture de page se fait à son tour de l'espace et du texte. Cette écriture gigogne singulière fait de la bande dessinée une écriture précipitée sur le tranchant de l'espace et de la linéarité. Ainsi, chaque trait est funambule. Topologique, le trait décrit un espace géométrique, mais dans le même moment, pris par l'histoire qu'il raconte, il discourt comme du langage. C'est sans doute la raison qui permettra à Henry Van Lier<sup>8</sup> de faire de la BD l'art du vingtième siècle impliquant non seulement la topologie géométrique classique mais, avec elle, une typologie différentielle. Dans cette écriture gigogne les emboîtements ne se font pas de changement de plans et de variations de cadrages, mais de **transformations et de mutations catastrophiques**.

---

8 VAN LIER, Henry, *Anthropogénie*, Les Impressions Nouvelles/ Fondation Anthropogeny Henry Van Lier : Liège, Belgique, 2010, 1029 p..





Ill. 16. Croquis préparatoire pour *The Exorcist-Antiphon Dub*.

Ces mutations catastrophiques, et nous terminerons temporairement notre propos par ceci avant de vous inviter à consulter les différents documents sonores et vidéos qui restent de cette performance, sont possibles parce que l'écosémiose ou la sémiotique plastique dont nous avons parlé plus haut, nous permet de penser tous les éléments convoqués sur le sol de l'atelier ou la table de travail comme **susceptibles** de mutation. Tous les éléments convoqués n'ont jamais de propriétés intrinsèques, ils sont saisis dans **le mouvement de leur transformation possible**. Ces transformations passent par l'approche rigoureuse de ce qui permet au sonore de s'appréhender. Non pas seulement l'instrument et la machine mais l'ensemble du dispositif pensé comme méta-instrument (Mathevet, 2010). Non pas seulement le résultat sonore supposé puis projeté dans l'espace (*vacuum*), mais l'ensemble des sons, des objets et des corps en présence comme la constitution d'un environnement (*plenum*) qui engagent des relations de coprésence. Il s'agit de la condition *sine qua non* pour que le *bruit* puisse nous permettre de repenser notre compréhension entre la forme et le processus.

## **Bibliographie**

BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil.

CAGE, John. 1961. « On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work ». in *Silence*. Middletown (Conn.) : Wesleyan University Press.

CHION, Michel, *La question du bruit rapportée aux genres cinématographiques : Cours destinés aux étudiants de Paris 3*. Accessed 11 décembre 2015. <http://michelchion.com/texts>

CROS, Edmond. 1998. *Genèse socio-idéologique des formes*. Montpellier : C.E.R.S.

ECO, Umberto. [1984] (1988). *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : Presses universitaires de France.

LEBLANC, Jimmie. 2013. *Fil rouge : les concepts de figure et de texture performatives comme fondements d'une approche expérientielle de la musique*. Thèse de Doctorat. Schulich School of Music. McGill University. Montréal, Québec, Canada.

MATHEVET, Frédéric.

\_\_\_\_\_. 2010. *Faire la peau...La musique au risque de la plasticité*. Éditions universitaires européennes.

\_\_\_\_\_. 2012. « Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité ». *Plastir*, 29. <http://plasticites-sciences-arts.org/PLASTIR/Mathevet%20P29.pdf>

\_\_\_\_\_. 2013. « Reste de son ou comment envisager d'autres modalités d'apparition de l'objet sonore ». *L'Autre musique #2 : circonstanciel*. Accessed 12 décembre 2015.

<http://www.lautre musique.net/LAM2/demantibule/reste-de-son-ou-comment-envisager-dautres-modalites-dapparition-de-lobjet-sonore.html>

MURRAY, SCHAFER Raymond. 2010. *Le paysage sonore, le monde comme musique*. Marseille : éditions Wild Project.

SCHAEFFER, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil.

SLOTERDIJK, Peter. 2005. *Écumes : Sphérologie plurielle (sphères III)*, trad. O. Mannoni. Paris : Maren Sell, 337.

STEINBERG, Leo. 1972. *Other criteria*. Réimpression in *L'art en théorie* (trad. Annick Baudoin). France : Hazan. 1997.

L'Autre musique#5 : journées d'études et préparation de la revue#5

## **Partitions :**

### **Nouvelles modalités d'écriture de l'œuvre dans l'art contemporain et dans les arts sonores.**

Partenaires : Motus (compagnie musicale), Maison-Ona, CDMC, Institut ACTE (Paris 1-CNRS), Le Cube (Centre de création numérique), Galerie Planète Rouge.

#### **Champs d'investigation**

Ces journées d'étude, et le numéro 5 de la revue L'Autre musique, font suite à l'enquête du laboratoire L'Autre musique : « Nouvelles modalités d'écriture du sonore et du musical ». Elles veulent questionner la pertinence de la notion de « partition » par rapport aux nouvelles pratiques du sonore et du musical : les écritures alternatives (partitions graphiques, vidéo, photographiques...), l'écriture de formes interactives, de performances et d'installations sonores en ouvrant leur questionnement aux modalités d'écriture dans l'art contemporain (installation, performance, danse contemporaine).

*1\_Partitions : Nouvelles modalités d'écriture de l'œuvre*

De ce fait, il ne s'agit pas de répéter les différentes approches sémiotiques qui ont déjà été faites, présentant l'analyse de l'objet « partition » comme objet écrit à partir d'une représentation codée dans le but d'être translittérée en une réalité acoustique, engageant un débat éculé sur la relation entre l'écriture musicale et le langage. En effet, si nous concédons le rôle ancillaire de la partition à la matérialité acoustique, nous voudrions interroger la pertinence de cet objet comme « prétexte » (qu'il n'est pas seulement) autant que l'influence qu'il a sur ce qui en émerge (qu'on désigne plus volontiers sous le nom d'« œuvre »). De ce fait, le terme « partition » sera convoquée dans un sens très large, interdisciplinaire, incluant les formes d'écritures codées traditionnelles comme les nouvelles formes d'écriture convoquées par les pratiques contemporaines : du programme informatique, à tous les niveaux de la réalisation de la partition, à l'écriture du méta-instrument (organisation technologique des effets, des instruments, des capteurs et des modes de diffusion), jusqu'à la prise en compte du contexte social, symbolique et géographique de l'écriture et de sa matérialisation, sans oublier l'actualité (ou non) des formes graphiques, textuelles, vidéo et photographiques liées à l'histoire des avant-gardes de la musique contemporaine et de la recherche en arts sonores. Ces moments de rencontre chercheront à interroger les concepts de notation et de partition qui se sont transformées, ont muté ou se sont déplacées dans la matérialisation acoustique de l'œuvre et ont influencé ou été investis par les disciplines d'autres champs de l'art (la danse, les arts plastiques, l'architecture...).

*2\_Partitions : Nouvelles modalités d'écriture de l'œuvre*

## **Méthodologie**

Nous organiserons nos journées d'études, préparatoires à la rédaction du numéro 5 de L'Autre musique, selon trois couples dont l'écart permet la mise en mouvement de figures de pratiques : « Observer-Conservé », « Ordonner-Donner », « Former-Transformer ». Nous essaierons le plus possible (en fonction des lieux qui nous recevront) de mêler pratiques et réflexions lors de ces journées. Les artistes sont fortement invités à faire des propositions de présentations de leurs travaux.

### « OBSERVER-CONSERVER »

*mots-clefs : Noter, Notation, Score, In situ, Mémoire, Enregistrer, Esquisse, Rature, Graphique*

Ces termes permettront d'interroger la notion de notation et l'action de noter. La partition a en effet un rapport au temps et à la mémoire particulier, d'autant plus si elle inscrit dans son écriture des dispositifs en « temps réel » ou des formes ouvertes d'interprétation qui entraînent une pratique plus ou moins improvisée dans le présent de sa matérialisation. De la même façon, certaines partitions (pas seulement sonores et musicales) prennent en considération l'espace de matérialisation de l'œuvre. De ce fait la note est à la fois la trace et une manière de conserver la mémoire d'un présent observé comme la matrice d'un présent à venir ou à déployer.

*3\_Partitions : Nouvelles modalités d'écriture de l'œuvre*

*Lieu envisagé : CDMC, La Villette, Paris 19e.*

*Date envisagée : Octobre 2017*

« FORMER-TRANSFORMER »

*Mots-clefs : Intermédialité, Intersémiotité, Shape Shifting, Diagramme, Altérer, Plasticité, Processus, Émergence.*

La partition est cet espace poétique où s'envisage la matérialisation de l'œuvre à venir. Dans les formes variées qu'elle peut prendre (textuelle, dessinée, écrite...), la partition est un espace intermédiaire et intersémiotique par excellence. Le lieu du métissage et de la transformation où signes, matières, images sont soumis à des manipulations, redéfinitions... bref, la partition est le lieu d'une plasticité (Malabout, Debono) qui pourrait permettre d'interroger non pas la partition comme diagramme, mais la partition comme rediagrammatisation, c'est-à-dire une remise sur le chantier des signes.

*Lieu envisagé : Le Cube, Centre de création numérique, Issy-les-Moulineaux*

*Date envisagée : 19, 20 ou 21 décembre 2017*

« DONNER-ORDONNER »

*mots-clefs : Interpréter, Diagramme, Intersectionnalité, Ecopraxie*

La partition est un don, un message proposé à un autre dont il

*4\_Partitions : Nouvelles modalités d'écriture de l'œuvre*



assume la responsabilité de sa matérialisation. Mais c'est aussi un diagramme au sens foucauldien du terme qui ordonne autant qu'il donne. Objet d'analyse comme objet à interpréter, la partition est un objet culturel qui contribue et entretient des divisions qui affectent la vie quotidienne. S'inscrivant dans des normes et hiérarchisant les genres, les classes et les races..., la partition est aussi le lieu de l'intersectionnalité. Il serait alors pertinent de voir comment la notion de partition peut s'engager dans une écopraxie non-normative proposant des alternatives à notre manière de construire notre habitat (au sens grec du mot éco, *oïkos*).

*Lieu envisagé : Centre Saint-Charles, Institut ACTES Paris 1 —  
CNRS, Paris 15e*

*Date envisagée : Février 2018*

Frédéric Mathevet, 2017

**Peau**

Colloque international et du festival « Les rencontres Danse Butô et musique  
Acousmatique »,  
Le Cube, Issy-Les-Moulineaux, Paris 1 Panthéon-Sorbonne/ CNRS, Motus, Le  
Cube, 2014-2015.

**Esthétique ostéopathique,  
ou considérations pratiques d'autodéfense contre le  
capitalisme sorcier.**

*« Je vis avec un squelette » pourrait être l'incantation que ne cesse de se répéter le danseur butô. Incantation ? Mais pour quoi et contre quoi ?*

La première pièce butô *forbidden colors (kinjiki)* de Hijikata (d'après le livre de Mishima) est créée en 1959 au VI<sup>e</sup> festival des jeunes danseurs). S'il est difficile de résumer l'histoire du Japon des années soixante sans faire de raccourcis maladroits et de contresens, nous pouvons cependant évoquer le nœud sensible dans lequel les artistes de cette époque se sont trouvés, tout en assumant le parti pris qu'un tel résumé suppose.

À la fois ouverts à de nouvelles problématiques concernant la nouvelle position économique et le rayonnement culturel du Japon dans le nouveau monde capitaliste qui se dessine dans les sixties et centrés sur des questionnements liés à leur identité culturelle malmenée par l'occupation américaine et les catastrophes nucléaires de la Seconde Guerre mondiale, les artistes japonais des années

soixante bénéficie d'une dynamique ambiguë mais féconde. La tutelle américaine qui occupera le Japon jusqu'en 1951 (*traité de San Francisco*) encouragera l'empire au changement en proposant une nouvelle constitution et des aides financières qui mettront aux Japonais le pied à l'étrier d'un capitalisme global et généralisé. Le Japon des années soixante est un Japon prospère qui connaît un apogée économique et culturel dont la croissance ne se démentira pas, jusque dans les années quatre-vingt-dix.

C'est durant ces années soixante que Tatsumi Hijikita crée une danse qui allait devenir le butō. Il écrivait alors à propos de cette nouvelle pratique :

*« Cet usage du corps dénué de toute finalité auquel je donne le nom de "danse", je le veux être l'ennemi le plus détestable et le plus tabou de notre société productiviste. Si la danse que je pratique a quelque chose en commun dans ses principes avec le crime, la pédérastie, la fête et le rituel, c'est précisément parce que, de la façon la plus ostensible, elle est l'acte même d'une exhibition, par devant ladite société de la productivité, de cette absence de fin. En ce sens, je considère que ma danse – qu'elle trouve son point de départ dans le simple combat avec la nature ou dans une activité propre de l'être humain, crime et pédérastie compris – peut être une forme de protestation contre l'aliénation inhérente au travail dans nos sociétés capitalistes »*

Dès lors, il traçait une ligne entre le spectacle du corps qu'il donnait et la critique de la société dans laquelle il évoluait. Une société en plein essor économique mais ne pouvant s'échapper de « l'alternative infernale » du capitalisme, de la « société de la productivité » comme il l'écrit. La danse butō allait s'inspirer à la fois de la tradition japonaise de la danse et du théâtre (Nō, Kakubi...), tout en la revivifiant avec le mouvement pictural d'avant-garde Gutaï et l'art moderne de la vieille Europe (expressionnisme, surréalisme et dadaïsme en particulier) pour proposer des performances dansées qui auraient les qualités d'un anti-art (où l'art est critiqué comme art consumériste) et les vertus d'une dépossession de la société productiviste ou d'une re-possession de l'identité culturelle perdue. Car pour le dire avec Isabelle STENGERS et Philippe PIGNARRE<sup>1</sup>, le capitalisme est sorcier. Il envoûte, il ensorcelle.

*« Marx ne montre-t-il pas la manière dont sont truquées toutes les catégories à vocation consensuelle, depuis celle de l'économie politique jusqu'à celles qu'articulent les nouveaux idéaux démocratiques (droits de l'homme) ?*

*Ces catégories se présentent comme définissant un monde que l'on pourrait dire "normal", enfin rationnel et éclairé. Plus de castes s'opposant à l'ascension sociale, chacun sa chance ; plus de transcendance oppressive, chacun ses opinions librement exprimées et diffusées ; plus d'esclavage, plus de valeur que le marché assigne à*

---

<sup>1</sup> Isabelle STENGERS, Philippe PIGNARRE, *La sorcellerie capitaliste: Pratiques de désenvoûtement*, La Découverte Poche, juin 2007, 238 p.

*cette force. Mais ces catégories composent un monde de fiction, un monde d'abstractions qui ensorcellent la pensée et la séparent de ce qui est en train de se passer, et qui n'a aucun rapport avec ce que l'on peut associer à la justice, à la liberté, à l'égalité. »*

Cependant le danseur butō, me semble-t-il, va plus loin. Il montre que cet ensorcellement n'est pas seulement un ensorcellement de la pensée, mais une possession du corps. C'est le rythme global dépendant d'une certaine volonté productive — contre laquelle on ne peut soi-disant rien faire — alternant production et loisir événementiel qui possède nos corps de « petites mains » affairées au mépris de notre idiorythmie (notre rythme singulier). Ce sont aussi les postures de nos squelettes qui sont calibrés et formatés par les « modulateurs » raisonnés par souci d'efficacité productiviste, ingénieusement préparés pour chaque poste que l'on peut occuper. La création du butō peut être comprise comme une tentative de repousser cet envoûtement — c'est l'hypothèse que je formule — une façon de « ressaisir le potentiel de la danse comme **imaginaire criminel** », pour reprendre les termes de Shibusawa à propos de Tatsumi Hijikita, contre toutes les possessions à l'œuvre dans notre corps.

Pour cette raison, il semblerait que la danse butō puisse être comprise comme une *anamnèse*. La performance dansée butoïste est le récit par lequel les symptômes de la possession, de l'ensorcellement, sont rendus au sensible. Anti-spectaculaire comme anti-art, la performance butō est une performance qui se déploie dans un pur présent. Le corps ensorcelé fait remonter à la surface des muscles, des nerfs et des expressions faciales la mémoire de

l'envoûtement qui prend corps, à nouveau, comme cela arrive. Un présent comme il tombe. Un présent d'affects et de percepts, débarrassé de toutes approches raisonnées et réfléchies (on sent ici l'influence surréaliste), qui témoignent des symptômes et qui cristallisent la possession. Ainsi, le corps du danseur butō est alors le dispositif qui fait du corps une surface sensible recto-verso. « Plus de concept, pas de sujet » dira Min Tanaka, « un seul objet, n'être qu'une surface sensible. » À la surface de l'interface-peau émerge la possession intérieure dans une pure présence d'affects et de percepts. « Je vis avec un squelette » ou « je n'oublie pas que je vis avec un squelette » est la condition pour débarrasser cette anamnèse de tout procédé narratif qui entrainerait le désenvoûtement vers le conceptuel ou symbolique. La condition *sine qua non* d'une danse les pieds sur terre.

Finalement le danseur butō est ce chanteur de blues « industriel », décrit par Genesis P-Orridge (COUM, Throbbing Gristle, Psychic TV), qui chante à la fois tourne vers l'intériorité de sa condition d'esclave mais qui regarde en même temps la maison victorienne qui contrôle sa vie. Et, s'il paraît plus évident de retrouver dans la musique industrielle des années quatre-vingt cette volonté de se déposséder du capitalisme dans les pratiques sonores et musicales, de se désenvoûter des postures qu'il impose, de s'opposer au formatage utilitariste de la musique au sein de la société marchande productiviste, comme de dénoncer l'économie des produits culturels à laquelle s'associe sournoisement une économie des corps, il semblerait que les balbutiements de la musique acousmatique, décrits

dans le journal de Pierre Schaeffer, laissent entrevoir des questionnements identiques.

Déjà on est surpris dans l'écriture du projet de la *symphonie pour un homme seul*, première grande pièce de musique concrète<sup>2</sup>, de croiser un homme qui n'est pas sans rappeler le danseur butō. Un homme « fauve, foule et chose [...] si on l'ausculte, et c'est ce que l'on n'ose pas révéler, ni faire entendre, car c'est effrayant. Cette exploration est obscure. On y descend avec des treuils, l'écouteur au bout d'un fil, d'un fil à explorer l'homme : l'homme de ses propres cavernes.<sup>3</sup>» Un homme qui devait « trouver sa symphonie en lui-même, non pas seulement en concevant abstraitement la musique, mais en étant son propre instrument. Un homme seul possède bien plus que les douze notes de la voix solfée. Il crie, il siffle, il marche, il frappe du poing, il rit, il gémit.<sup>4</sup>» Mais, c'est surtout dans l'ensemble des problématiques que l'avènement de « l'objet sonore » va soulever, qu'on peut lire la révolution des pratiques du sonore et du musical en jeu dans cette découverte et son potentiel subversif. Malgré l'entreprise forcenée de Pierre Schaeffer à vouloir conserver des façons de penser liées à la conception musicale traditionnelle occidentale et de tenter à tout prix de cloisonner l'objet sonore dans un solfège, il va concrétiser les intuitions novatrices de Luigi Russolo décrites dans son manifeste futuriste de 1913, *L'arte dei Rumori*. En

---

2 Créée en 1949 à la RTF. Première en public à l'École normale de musique le 18 mars 1950. Remastérisée en 1966 pour Maurice Béjart.

3 Pierre schaeffer, *à la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris, 1952, p. 54.

4 Ibid., p.55.



effet l'enregistrement et sa conservation sur disque ou sur bande permettent de prélever :

*« Les glouglous d'eau, d'air et de gaz dans les tuyaux métalliques, les borborygmes et les râles des moteurs qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les bonds sonores des tramways sur les rails, le claquement des fouets, le clapotement des drapeaux. Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains. Il ne faut pas oublier les bruits absolument nouveaux de la guerre moderne.<sup>5</sup> »*

C'est d'abord le disque, puis le magnétophone qui permettent cette attention à ces bruits qui ont « le pouvoir de nous rappeler à la vie<sup>6</sup> ».

*« On retrouve ainsi le second aspect du magnétophone, qu'on avait d'abord pris pour une machine à faire des sons, à les assembler, à créer des objets nouveaux, voire de nouvelles musiques. C'est aussi, c'est d'abord (pour la recherche) une machine à observer les sons, à les "décontexter", à redécouvrir les objets traditionnels, à réécouter*

---

5 Luigi Russolo, *L'art des bruits : manifeste futuriste*, 1913.

6 Ibid..

*la musique traditionnelle d'une autre oreille sinon neuve, du moins aussi déconditionnée que possible. <sup>7</sup>»*

L'objet sonore, c'est-à-dire ce son « décontexté » ou décontextualisé, est un prélèvement, un morceau de réalité sonore passé par le filtre de son enregistrement, d'une part (le dispositif de capture des microphones), et de sa conservation, d'autre part (son écriture sur un support qui peut ensuite être réactivé). En effet, le magnétophone est lui-même un appareil ambigu pris entre l'appareil d'analyse de laboratoire ou la nouvelle lutherie et fait de l'objet sonore un phénomène tout aussi ambigu, pris entre le forage et l'analyse de notre phonotope (les sons qui nous entourent) et la redistribution de ces sons, de ces fragments de mémoire que l'écoute « décontextée » a promus comme sons musicaux.

*« Dans le sens de l'entendre, le magnétophone devient un outil à préparer l'oreille, à lui ménager un écran, à lui créer des chocs, à lui lever des masques. Le magnétophone, pas plus d'ailleurs qu'aucun autre appareil acoustique, ne peut dispenser d'un travail de pensée sur l'écoute, mais il en prépare les voies par de nouveaux contextes. »*

L'exercice de la composition concrète renverse alors les règles de la composition musicale usuelles et propose une composition faite de

---

7 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Seuil, Paris, 1966, P. 33-34

morceaux de temps gravés « sur une cire où s'enregistrent tous les sons du monde. <sup>8</sup>»

« L'expérience concrète en musique consiste à construire des objets sonores non plus avec le jeu des nombres et les secondes du métronome, mais avec des morceaux de temps arrachés au cosmos <sup>9</sup>» ces morceaux de cosmos sont les enregistrements sonores gravés dans le sillon du disque. Des morceaux de mémoires sonores auxquelles P. Schaeffer associe la mémoire de l'auditeur :

*« la mémoire joue alors le rôle du sillon fermé : elle retient, elle enregistre, elle répète. Ce fragment doit être considéré pour tout ce qu'il contient : matière et forme. Il peut être répété, imité, composé avec d'autres.<sup>10</sup> »*

La composition de musique concrète passerait donc par le ré-agencement, pour le dire avec Gilles Deleuze et Félix Guattari, de ces fragments de cosmos. La composition concrète pourrait être pensée comme la re-diagrammatisation, c'est-à-dire la remise en circulation dynamique d'un fragment de mémoire gravée dans la cire, le vinyle, la bande ou la trame de 0 et de 1 de l'ordinateur... Comme l'explique Gilles Deleuze dans *Logiques de la sensation* le diagramme est comme le modulateur d'un synthétiseur : il ingère, digère et

---

8 Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris, 1952, p. 71.

9 Ibid., p.75.

10 Ibid., p.76.

redistribuée. L'objet sonore comme diagramme ouvre de « nouvelles possibilités de faits ». Ouvrir des « possibilités de fait ».

*« C'est que le diagramme est éminemment instable et fluant, ne cessant de brasser matières et fonctions de façon à constituer des mutations. Finalement, tout diagramme est intersocial, et en devenir. Il ne fonctionnent jamais pour représenter un monde préexistant, il produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité. Il n'est pas sujet de l'histoire, ni ne surplombe l'histoire. Il fait l'histoire en défaisant les réalités et les significations précédentes, constituant autant de points d'émergence ou de créativité, de conjonctions inattendues, de continuums improbables. Il double l'histoire avec un devenir.<sup>11</sup> »*

L'objet sonore est comme le squelette présumé du danseur butō, sont des fabriques de machines de libération. Envisagés comme prélèvements et comme témoignages, ils font du moment de création (la composition musicale ou la performance dansée) un moment de possibles apparitions de nouvelles « lignes de fuite ». Dans la redistribution des signes que propose l'anamnèse du danseur butō, et d'une certaine façon, l'anamnèse du compositeur électroacoustique — ramenant à la mémoire par tête de lecture interposée — il y a lutte. Lutte contre les machines d'assujettissement sémiotiques du pouvoir. Danse butō et musique acousmatique partageraient alors cette force *écopraxique* qui consiste, à partir de la pratique, de rendre « habitable » les territoires existentiels auxquels on se confronte,

---

11 Deleuze, *Foucault*, Édition de Minuit, 1986, p. 43.

d'ouvrir de nouvelles perspectives, d'ouvrir de nouveaux horizons à  
cheminer, les pieds sur terre.

Frédéric Mathevet, septembre 2015

## Éditorial

*« Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t-en mauvais gris-gris, punaise de moinillon. <sup>1</sup>»*

Aimé Césaire

« Qui suis-je ? » questionnait *l'autre musique* quand nous parlions d'elle.

– De quelle « autre musique » parlez-vous ? » renchérisait-elle.

Elle s'était fait une idée bien tranchée sur le champ musical : « Le champ de la musique s'est-il autant séquestré, qu'une autre musique puisse s'y dessiner ? À l'extérieur ? »

En proie à des questions existentielles, elle demandait timidement : « Disons que j'ai une existence par défaut, alors ? »

En souriant, elle plaisantait parfois : « La mode des pratiques esthétiques anglo-saxonnes n'imposerait-elle pas plutôt des "autres musiques", avec un pluriel bien à propos qui marquerait l'esprit d'une ouverture politiquement correcte ? »

Mais la plaisanterie terminée, elle serrait le poing : « Alors, je serai un contre-pouvoir. »

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p.7.

Il faut dire que l'époque qui l'avait vu naître ne pouvait pas laisser indifférent aux vocations rebelles. D'un côté, c'était une politique culturelle nourrie d'un consumérisme facile, de l'autre, une politique de la recherche qui resservait des plats froids, frustrées par l'image d'un art facile et muselé par des sapes économiques sévères.

« Penser la musique aujourd'hui ? » ironisait-elle, et elle continuait sur un ton amusé, mais déterminé : « Les expositions d'art contemporain semblent découvrir le "son". De nouvelles revues au design branché le portent en étendard, pendant que les grands centres de recherche continuent à jouer Babel et poursuivent leur remise en question ésotérique d'une syntaxe de quelques siècles géolocalisée. » Elle jouait de formules radicales et provocatrices, puis, de son œil éternellement rieur et bienveillant :

« Je fais le pari de cet interstice : entre la séduction facile, les redécouvertes conceptuelles dépassées et la recherche fondamentale autour de 7 octaves un quart.

- Je ferai de mon corps un grand laboratoire qui désire penser une pratique musicale étendue, et je vomirai les délires mystiques du musicien, les mythes intérieurs communément admis et le scientisme encore trop à la mode d'une physique du sonore.

- Mon autre musique est chimique : je serai la coagulation du poïétique, de la sociologie, de l'esthétique, de l'anthropologie. Je n'oublierai pas les pratiques populaires, les autres cultures de la musique non plus. Je serai ma canaille et mon tiers-monde. »

On aimait l'écouter se raconter, s'emporter dans de grands élans de générosité qu'on voulait partager avec le monde, et, quand les

accents du manifeste étaient tombés, elle s'approchait de nous et murmurait à nos oreilles :

« Je ferai tomber la musique de son piédestal, de ses racines occidentales et de sa tradition à la transcendance.

- Mais, je ne suis pas un prêche ni un autre méta-discours sur la musique. Je désire seulement être une autre pratique.

- Et, une fois la dégringolade accomplie, je serai le parcours dans le désert des sons et nous ausculterons les grands clusters vivants ».

\*\*\*

Les pratiques musicales et les pratiques artistiques contemporaines forcent à aborder d'une autre façon la pratique et la pensée musicale. La transdisciplinarité en cours dans les arts vivants et les arts plastiques nous permet d'envisager une autre approche des matériaux, des pratiques artistiques et des modes de diffusion. Une réflexion artistique rigoureuse ne peut s'envisager que **dans un monde sensible multiconnecté**, c'est-à-dire dans un monde où chacun des champs que représente le public, l'artiste, l'œuvre et les médiateurs communiquent à participation égale, les uns avec les autres. Dans cette ouverture, le sujet n'est pas de discuter des axiomes qui découvrent les problématiques de recherches de l'Autre Musique sous la thématique du corps, il ne s'agit pas non plus de déterminer un champ d'investigation dont on ne pourrait s'échapper. Nous voici, au contraire, **auscultant**<sup>2</sup> les grosseurs, les **nœuds** apparents pris dans le

---

<sup>2</sup> Nous tentons de faire apparaître les grosseurs, les nœuds de cette réflexion en utilisant une police de caractère plus grasse. Nous n'avons pas peur de filer les



tapis du sol de l'atelier où se rencontrent **la peau, le corps et le sonore** dans toutes leurs dimensions.

Ces nœuds ou ces **figures** sont indiqués à titre d'illustrations de ce que veut être l'\_autre\_musique : une articulation **dynamique** des réseaux de figures et d'opérations propres à retourner à l'**atelier**, qui pourront faire germer d'autres connexions et d'autres réflexions après mastications et « savourations ». Bref, nous espérons que ces figures serviront d'embrayeurs créatifs comme elles le sont pour nous.

Depuis l'avènement du son dans la pensée musicale, le corps et l'enveloppe sonores sont apparus comme des concepts opérants. Peut-on parler d'une **chair** du son ? Les approches scientifiques du phénomène sonore n'invitent pourtant pas à une pratique **sensuelle**.

Cependant, une approche métaphorique du musical et de sa pratique, où se file et se faufile la **corporalité**, n'en demeure pas moins d'une grande richesse poétique. Mais peut-être s'agit-il de faire la peau à la musique, celle encore cloisonnée dans un formalisme hérité de quatre siècles de pratique ethnocentrée, qu'une **pensée plastique** au travail se propose d'achever en **invoquant** la peau et la chair du son. En effet, certains artistes, souvent issus d'un cursus relevant des arts plastiques et qui se revendiquent aujourd'hui de l'art sonore, tentent d'affirmer, avec plus ou moins de succès, la primauté

---

métaphores.

4\_L'Autre musique#1 : Charnel

**matérielle** du son, sa **chair** jusque dans ses plus profondes vibrations. Et, à considérer le son comme un **matériau**, nous ne pouvons plus nier tous les **corps** en présence dans une œuvre sonore y compris dans sa forme augmentée, qualifiée d'art sonore. Car la musique est avant tout une **topologie** des **corps**, **topologie** dont la combinatoire se **précipite** dans les **corps-recevant**, à l'abandon, des audio-spectateurs soumis au **corps-excitant** du musicien et/ou au **corps-expulsant** de l'instrument.

Et, si nous pouvons constater facilement que le sonore peut rassembler du corps, qu'il peut être un formidable moyen de regroupement social (fête, rave, concert...), peut-il pour autant explorer **l'intime** ? Nous l'aurons compris, les deux questions associées aux figures « **corps** » et « **peau** » sont « **l'intime** » et son pendant le « **vivre ensemble** », pour reprendre une dénomination barthésienne.

Ces deux problématiques ouvrent et complètent la question de l'art sonore et de ses relations avec le **corps** et la **peau**. Et, insistons lourdement, elles permettent à l'Autre Musique de ne pas se confiner dans une réflexion au ras des pâquerettes ésotériques d'une esthétique surannée. Un petit détour du côté des **usages sociaux** s'impose.

En effet, s'il faut des **corps** pour faire de la musique, la musique est aussi un formidable outil de **domestication** des **corps**, et, dans le même temps, une **peau**, un **abri**, une **identité**.

Qui ne s'est pas senti agressé par la musique d'un téléphone portable **écoutée** à plusieurs et à tue-tête, ou par le **consumérisme**

radiophonique dispensé sur le quai des RER, ou encore par l'écoute un peu trop forte de la radio du voisin de palier ? Kant reprochait déjà à la musique et au son leur manque **d'urbanité**. Et pourtant, si le son déroge pour l'un, il réalise l'autre, dans le même moment. Si j'écoute de la musique dans le train sur des enceintes de piètre qualité, encombrant le wagon de mp3 nasillards, ce n'est pas pour jouer l'écoute esthète de l'amateur avec les quelques amis qui m'accompagnent. Le son et la musique ont à assumer aujourd'hui d'autres **fonctions**, ils sont aussi des **signes**. Ce son que j'entends est comme cette casquette NYC mal engoncée sur la tête, comme ce caleçon qui dépasse d'un pantalon et comme cette nouvelle pratique d'écoute. C'est un **usage social** qui a pour fonction de signer le **corps social** auquel j'appartiens et dans lequel je me reconnais. Comme un parfum qui se répand, il définit une **frontière floue** qui **détermine** mon **intimité sociale** tout en affirmant mon **appartenance** à un **groupe**. Le son et la musique ont alors toutes les fonctions de la **peau** : **enveloppe, interface et communication**.

Mais c'est une **peau** à la fois plus **impalpable** et plus **ostentatoire** : regarder cet autre qui veut écouter sa musique au casque. Autre **usage social** de la musique, **l'individu** est recroquevillé comme quelqu'un qui lit, mais laisse parfois apparaître son entrain par quelques **battements** de pied. Il s'est enfermé dans sa propre **écoute**, « je suis tout entier dans mon oreille » dit-il, son **écoute** parachève son **territoire**. Sa **playlist** est devenue une construction mentale, une **enveloppe** psychologique qui a pour fonction de définir un **caractère**, et, comme l'ont bien compris les sites de musique en ligne, une autre

façon de définir un **réseau social**. Pour satisfaire mon **nid** sonore, **j'érafle** les sons de quelques **marques prêt-à-porter**, on m'organise alors une **frontière vaporeuse**, un nuage de **tags** : régression collective dans un liquide amniotique sonore qui nous rappelle que notre désir d'écoute est né des sons de la **carcasse** de la mère (**voix, digestion** et **sexualité**) ou nouveau système **d'assujettissement** algorithmique ?

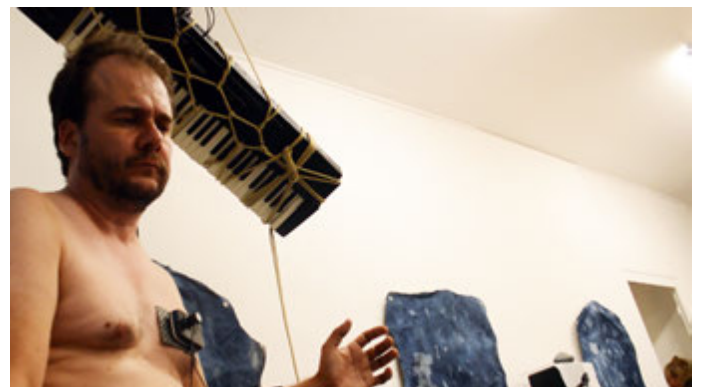
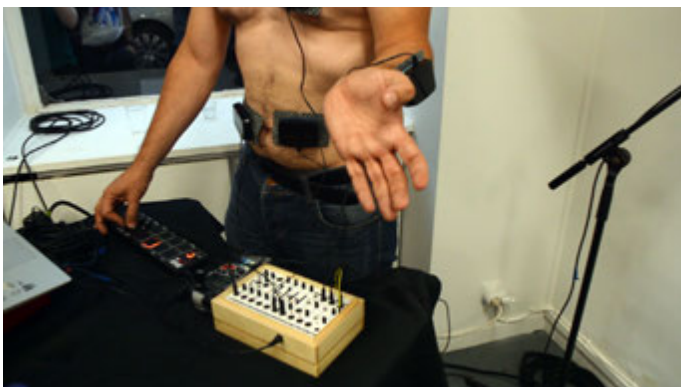
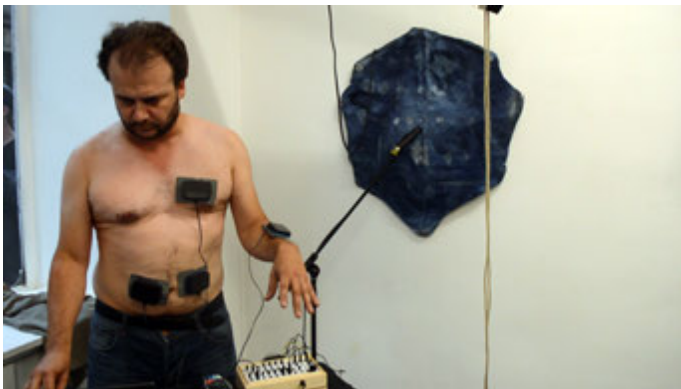
Pour nous il s'agira plutôt, dans un même moment, de prendre en considération les notions de devenir, de processus, mais aussi de relation à la chair dans l'émission d'un son, et de présentation de cette chair : celle de l'exécutant, de l'auditeur, du son mais aussi du temps sans doute. Bref, peut-être s'agit-il de faire la peau à la musique.

# POÈMES - TAMBOURS

## Poème-Tambour #2

Cyanotype sur peau de chèvre, gallet, papier de soie, caisson de basse, dispositif sonore. Dimensions variables.

Septembre 2017



## Activation des Poèmes-Tambours (Mental Fitness Mix)

vues de la performance du 8 Septembre 2017. Exposition personnelle  
*Vermilion Sands (Mind's exotic suburb)*, Les Limbes, Saint-étienne.



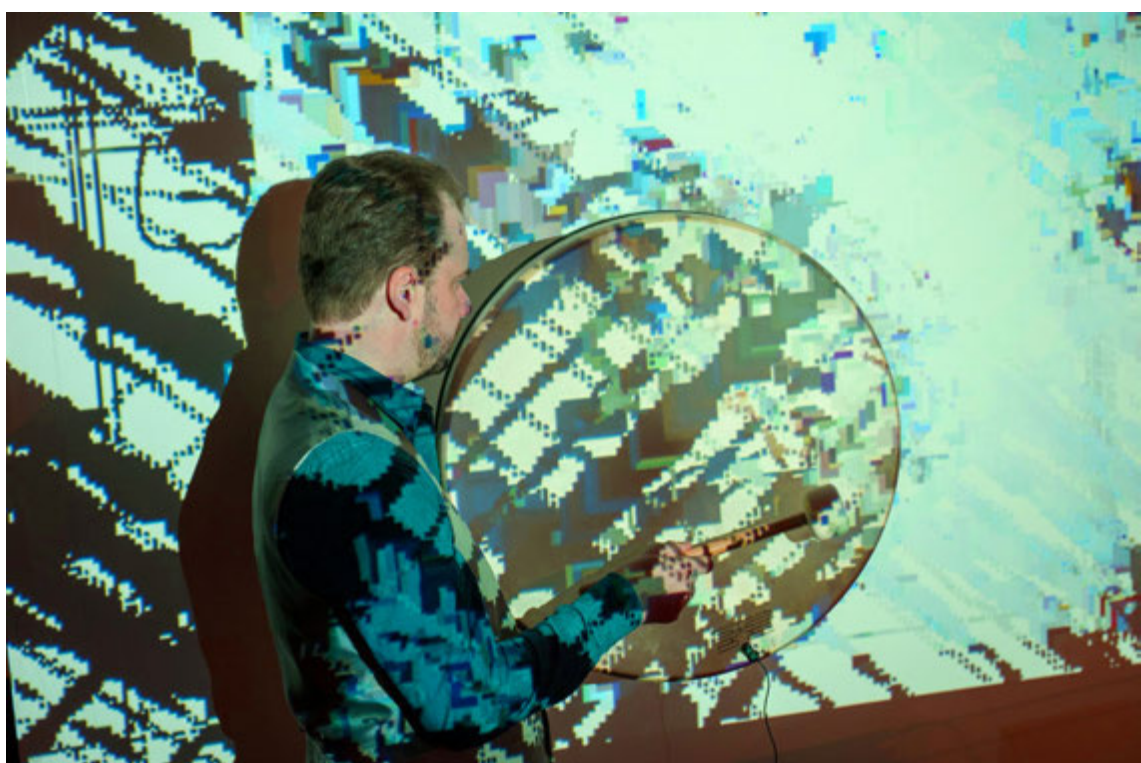
# SHAMANIC EXSUDE

*pour Bodhràn, Platines, Sampleur en temps réel et projection*

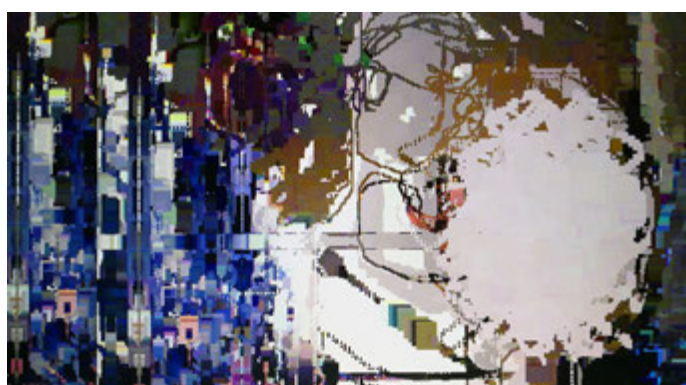
Un scratcher manipule deux platines vinyles augmentées. En effet, c'est aussi un télécran dont le dessin projeté entraîne un dialogue avec un percussionniste qui réceptionne une partie du dessin sur la peau son instrument. Le percussionniste interprète les traces, autant qu'il conditionne le dessin du scratcher. C'est une course poursuite à la manière des « Tex Avery », des jeux de portes qui s'ouvrent et qui se ferment, des aller-retour dans la profondeur de champ... jusqu'à l'épuisement.

Avec Matthieu Crimermois et Célio Paillard.

Écouter-voir : [ici](#).



Toutes les images  
:Performances  
dans le cadre du  
festival «Le corps  
dessinant»,  
Musée National  
des Arts et Métiers,  
Décembre 2016.



**Résistance**



## **Starry Night (Mazen Kerbaj) ou le réenchantement du monde.**



### **L'invention du paysage.**

Toutes les cultures, les civilisations n'ont pas pensé l'environnement dans lequel elles vivaient par le prisme du paysage. Le « Paysage » est une notion très occidentale dont les amorces de la pensée commencent à la Renaissance. En 1573, sous l'orthographe de « paysage » elle désigne l'« étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble » (GARNIER, *Hippolyte*, 1224 ds HUG.). Le suffixe « age » va substantiver un morceau de pays, morceau découpé par une posture verticale et un regard. Ce décrochage, ce découpage que l'homme occidental fait à son environnement, et qu'il trouve le besoin de nommer à cette époque, correspond au bouleversement épistémologique et ontologique qu'il vit, dont le mouvement a été

*1\_Starry Night (Mazen Kerbaj)*

initié il y a bien longtemps par les penseurs de l'antiquité. Par exemple, le déploiement des sciences dont la Renaissance est un moment particulièrement fécond doit beaucoup à Platon, initiateur de ce que Heidegger appellera le « *chôrismos* » : l'écart entre le monde sensible et le monde intelligible.

Et le « paysage » est une notion directement impliquée par le *chôrismos*, c'est-à-dire, que dans l'acte même de sa reconnaissance, il met l'environnement à distance. Le « paysage » est d'une certaine manière anti-circonstanciel, car tout ce qui fait la singularité de sa circonstance se retrouve enlevé, arraché de force de telle sorte que le paysage reconnu est touché d'une certaine immuabilité. Il suffit de regarder un stand de cartes postales pour constater que le paysage est un morceau d'énoncé, auquel correspondent des règles précises de lisibilité, qui font de l'appréhension sensible de l'environnement une image à déchiffrer.

De surcroît, la notion de « paysage », telle qu'elle a été pensée par l'occident, explique notre rapport très « capitalistique » – c'est-à-dire notre quête de plus-values et de profits – à notre territoire. Celui-ci en effet se lit en terme de panorama, de point de vue et de géographie, qui en liste les ressources minérales et végétales. L'environnement est envisagé en fonction de sa capacité à faire telle ou telle culture, à pouvoir donner tel ou tel minerai, à proposer telle ou telle forme de tourisme (plage ou montagne)...

2\_ *Starry Night* (Mazen Kerbaj)

## **Cosmophonie.**

Mais, comme nous l'enseigne l'anthropologie, l'homme a d'autres façons de négocier avec son territoire.

Souvenons-nous du *chant des pistes* et de la relation particulière qu'entretiennent les aborigènes australiens avec leur environnement. Bruce Chatwin (*Le chant des pistes*, 1987) nous raconte dans son récit de voyage que l'ensemble du territoire australien est chanté. La totalité de l'environnement des aborigènes est cartographiée par le chant. Les montagnes, les arbres, les cours d'eau sont d'abord les traces vivantes de héros fantastiques qui ont fait exister le monde en le chantant. Car au commencement du monde aborigène, il n'y avait qu'une plaine obscure que les dieux mythiques, lorsqu'ils se sont réveillés, ont transformée et nommée en chantant. Puis, lorsqu'ils se sont levés, ils ont parcouru le territoire en continuant de chanter, interprétant des chemins de chant qui dans le même moment créaient le monde. Lors de leur traversée mythique, chacun des dieux, qui sont les ancêtres des aborigènes australiens, a laissé dans son sillage des notes et des bribes de mots qui font du territoire australien un réseau de piste chantée. Le « paysage » australien porte alors les traces de cette création, et ces traces sont comme la partition du « temps du rêve ». Les chants des pistes, si vous les connaissez, sont à la fois une carte du territoire australien et un topo-guide.

« En théorie, du moins, la totalité de l'Australie pouvait être lue comme une partition musicale. Il n'y avait pratiquement pas un rocher,

*3\_Starry Night (Mazen Kerbaj)*

pas une rivière dans le pays qui ne pouvait être ou n'avait pas été chantée. On devrait peut-être se représenter les *songlines* sous la forme d'un plat de spaghetti composé de plusieurs *Iliade* et de plusieurs *Odyssée*, entremêlées en tous sens, dans lequel chaque "épisode" pouvait recevoir une interprétation d'ordre géologique. » (Bruce Chatwin, 1987, *op. cit.*) Et les traces laissées par les dieux lorsqu'ils ont créé le monde, leur urine et leur sang transformés en source et en rivière, leur organe abandonné changé en roche et en montagne, leur passage qui laisse des traces de couleurs dans les pierres, les trous, les failles qui sont les signes de leur saut ou de leur chute, ne sont pas seulement une évocation de l'histoire mythologique passée, ils sont encore et toujours quelques choses de vivant. Chaque trace est le signe vivant d'un rêve auquel les aborigènes sont associés en tant qu'individus et en tant que clans. Les dieux ont donné à leurs descendants le chant du territoire que les hommes doivent continuer à chanter. Marcher dans les pas de ses ancêtres sans changer un mot ni une note, c'est assurer le maintien de la Création. Le paysage, la *cosmophanie* aborigène, est intimement lié à l'ordre social des peuples qui l'habitent. Il n'y a pas de distance entre l'homme et son environnement immédiat comme dans notre civilisation occidentale. Au contraire, des enjeux sociaux se déploient dans le territoire lui-même.

Et les aborigènes australiens ne constituent pas le seul exemple à projeter des valeurs sociales dans le territoire. Chez les Indiens Navajo, par exemple, on trouve une lecture mythologique du paysage

4 *Starry Night (Mazen Kerbaj)*

qui induit une conduite sociale. Comme dans beaucoup de cultures extra européenne le concept d'« art » comme le concept de « beau » sont intraduisibles et n'ont pas d'équivalent dans le langage. Chez les Indiens Navajo, le mot qui s'en rapprocherait le plus et qui pourrait se traduire par « beauté », mais auquel il faudrait immédiatement ajouter « santé » et « harmonie », c'est *hozho*. Mais *hozho* ne désigne pas un état (qui nous fait dire de telle ou telle chose qu'elle est belle) mais bien un processus, un mouvement. En rentrant dans la réserve navajo (Les frontières de la nation Navajo touchent la nation Ute au point de concours de quatre États : Arizona, Utah, Colorado, Nouveau-Mexique en s'étendant à travers le plateau du Colorado) un panneau de circulation vous conseille de « conduire en beauté » (*drive in beauty*). Ce panneau en dit long sur le sens d'*hozho*: c'est une attitude, une façon de se conduire « en harmonie », en « bonne santé » avec le reste du monde, donc en « beauté ». La maladie chez les Indiens Navajo est le résultat d'une mauvaise conduite laquelle ne correspond pas à une attitude *hozho*. Dans la cosmogonie Navajo, l'état d'équilibre santé-harmonie-beauté *hozho* a été confié aux Navajos par leurs dieux. Ils doivent conserver l'état d'équilibre du monde qui leur a été confié par leurs attitudes et leurs actions. Ils perpétuent le mouvement de santé-beauté-harmonie initiée par les dieux et qui fait du monde ce qu'il est. De ce fait, l'environnement n'est pas une entité hors du groupe des Indiens Navajos, mais bien un tout cohérent habité du même mouvement à laquelle l'homme participe. Une fois encore, le territoire n'est pas mis à distance, mais bien incorporé et vecteur de valeur sociale. L'attitude d'équilibre à tenir avec la nature est aussi une

attitude d'harmonie à tenir avec l'ensemble de la communauté.

### *Starry Night*

On m'excusera ce retour abrupt à la pièce de Mazen Kerbaj, *Starry Night*. Mais il semblerait que cette pièce, les conditions extrêmes avec lesquelles elle a été réalisée et enregistrée, remette en question toutes les frontières théoriques qui nous permettaient jusqu'alors de penser l'oeuvre et l'acte de faire oeuvre. *Starry Night* est tout entière accrochée à la circonstance de sa réalisation dont l'enregistrement ne peut être qu'une empreinte, et tout discours théorique sur cette performance ne peut que tendre vers les limites du commentaire esthétique lui-même.

Difficile de se mettre à la place de Mazen Kerbaj lorsqu'il décida la nuit du 14 juillet au 15 août de jouer du saxophone à son balcon en improvisant sur le tir des bombes de l'armée israélienne qui tombaient sur Beyrouth. Nous pouvons considérer cette improvisation à la fois comme un élan vital, un pied-de-nez à la mort, mais aussi comme la volonté de témoigner de cet élan et de témoigner de ce moment vibrant, sonore, particulièrement éprouvant.

De ce geste, comme la musique qui en résulte, j'en perçois pour ma part une tentative désespérée de réenchanter le monde, exacerbée par la circonstance particulière, mais exemplaire pour certaines pratiques artistiques contextuelles. L'explication politique,

6\_ *Starry Night* (Mazen Kerbaj)

qu'on pourrait ironiquement nommée la part intelligible du moment vécu, est balayée dans du sensible pur où les vrombissements des avions, les explosions et le souffle vital de l'artiste sont réunis dans une même vibration. Cette part intelligible n'en paraît d'ailleurs pas moins absurde et irraisonnée, elle se brise sur la réalité sonore circonstancielle où la violence de l'acte et la beauté du geste musical sont sans commune mesure avec les explications et les discours justifiant les bombardements. Mazen Kerbaj, dans l'action de *Starry Night*, reconnecte l'environnement sonore, social et politique aux perceptions à vif de son propre corps et à celui de l'auditeur permettant à lui-même et aux autres d'incorporer la circonstance et d'en faire l'ultime question du vivre ensemble. Il réenchante le monde.

# Circumstantial Scores, Graphic Scores, Extended Scores

## The Work as “Ecopraxic” Rediagrammatisation

Frédéric Mathevet  
Institut ACTE umr8218 (Paris 1/ CNRS)

### 1. NOMADIC

I have a nomadic practice of musical writing. I construct tools that enable the auscultation of the real, the realisation of photographic or video scores that can later be reinterpreted. These tools are both image and sound recording machines.  
(Daniel Charles [1988, x] on John Cage, my translation)



Figure 1.10.1.



*Kurruwarri user instructions*

The pianist

Each photograph presents a tablature to be interpreted at the piano. The superficial accidents, the more-or-less visible traces, and the shadows, grain, and dust suggest the notes to interpret. They are chosen from the full range of the piano according to the reading of the image. In the same way, the framing, the content signified by the image, and the light all provide information that enables the interpreter to choose the speed of execution, the order of the notes, and their intensity.

The soprano

She sings the texts that appear in the images played by the pianist. She tries, as far as is possible, to put herself at the same sound level as the piano. She interprets the forms of writing that give her indications of intensity, vocal colouring, and melodic variation.

Field recording

The field recording is prepared in advance of the piece. Each image gives indications of ambient sound that must be captured and played back to support the pianist's interpretation. To do this, the pianist can be accompanied by a sampler. The playback of the recordings marks the cuts linked to changes of place.

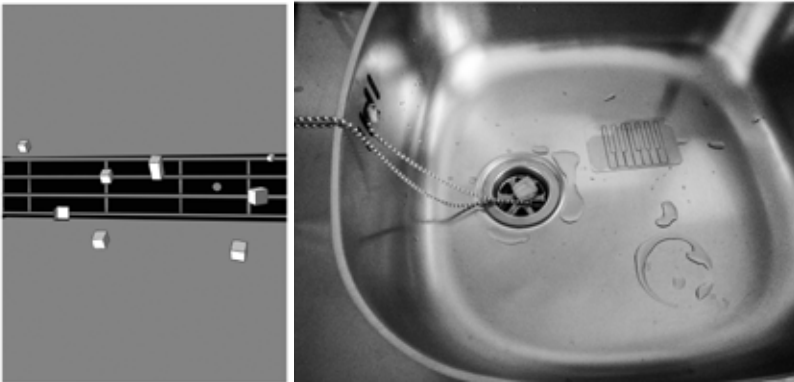


Figure 1.10.2.

Transparent paper representing a piano keyboard, a tablature pad, cubes, a button . . . These nomadic tools enable one to question place and time. For this piece, I wanted to record each room in my parents' apartments, emptied of all presence. This emptiness appeared very full (the sound of the fridge, from the neighbours above, from outside) and the recording took on the status of a tabernacle: a space where spells are conjured, where traces of the sacred are preserved, where memory is kept.

Circumstantial Scores, Graphic Scores, Extended Scores

2. CIRCUMSTANTIAL

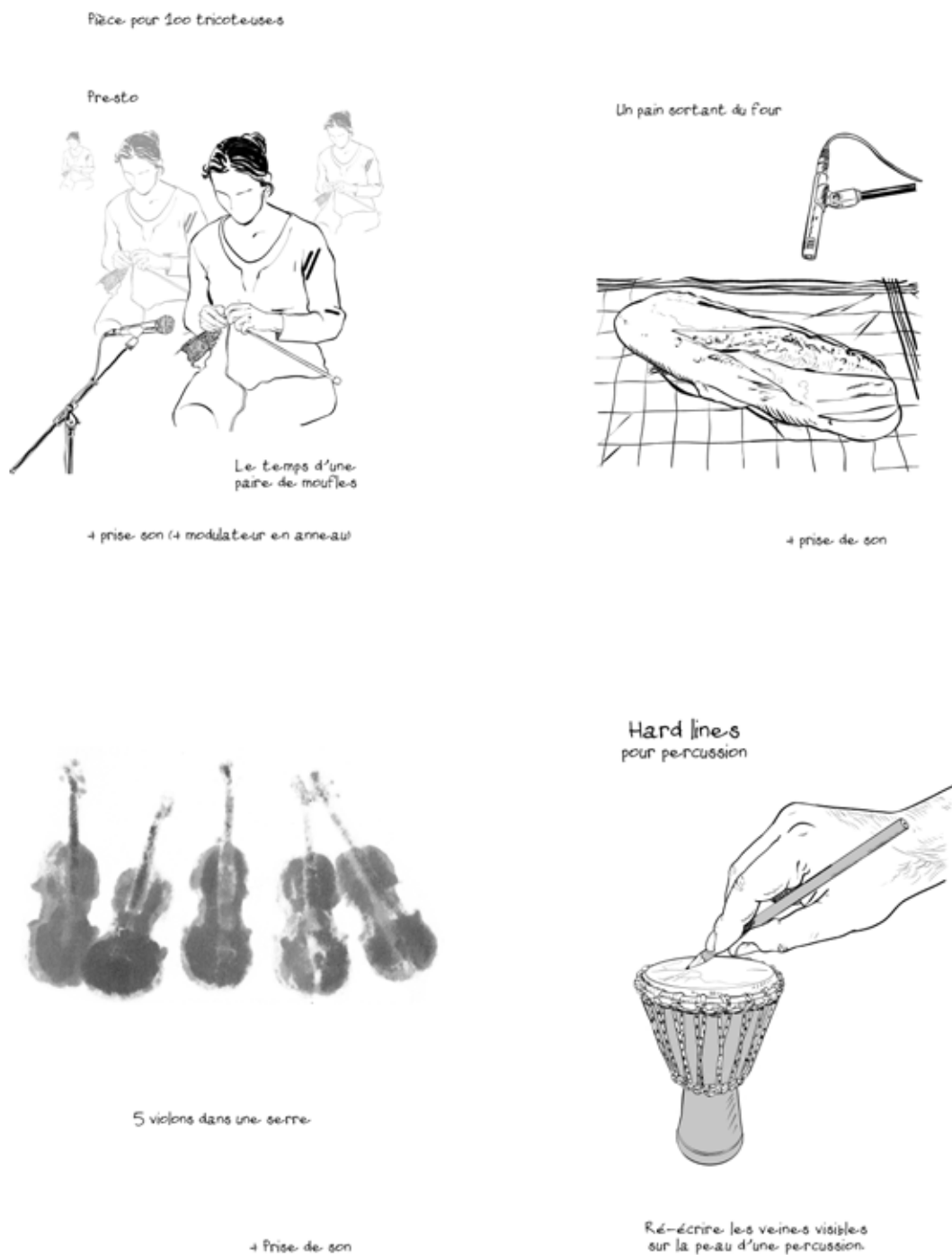


Figure 1.10.3.

My sketchbook never leaves me. My nomadic writing of sound and music demands a particular attention to circumstance. I catch the motif, the sound moments I live, but always with the intention of reinterpreting these sounds afresh. An everyday musical and visual practice that results in records of actions, installations, and thoughts. A regular auscultation of the sonic real in the ultra-thin. These drawings highlight contextual dimensions of sound and deeply question listening, by simultaneously presenting a mental listening. The circumstantial questions the notion of sonic objects, or rather the modes of their appearance.

### 3. THE MULTI-FRAME AIRCRAFT ON THE EMPTY WHITE

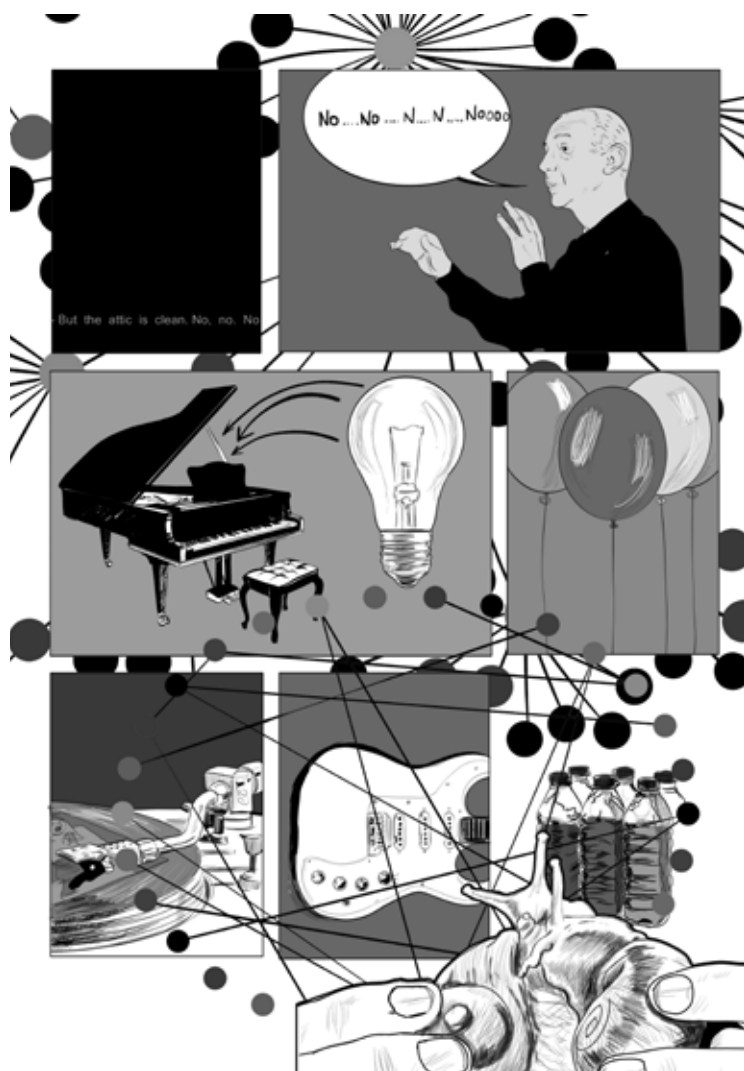


Figure 1.10.4.

## Circumstantial Scores, Graphic Scores, Extended Scores

According to Henri Van Lier (2010), the specificity of comics is tied to their mode of production: the white space in between the images. This gutter, as Scott McCloud (1993, 97) calls it, is not a cut between moments that belong to the same episode and suggest a logical relation, rather it is an empty, dynamic cavity that draws texts, sounds, and drawings in a mutational movement. “In comics, frames are not intervals, but elements of a multi-panel. In this way, rather than being a link between pre-existing panels, white pre-exists the panels, as a kind of precondition, emptiness, temporary cancellation, radical initial discontinuity” (Van Lier 2010, 352, my translation).

The “multi-plane aircraft on the empty white” pre-exists what will be inscribed there. It is the container of the worlds it welcomes: a sensitive multi-directional surface that receives the plastic mechanics, its movements and jerks, folds, turbulences, and holes, that are reactivated in the seams. For me, it is a model of nomadic writing: the “dark precursor” of my plastic writing of sound and music.



Figure 1.10.5 .

It is the nomadic “multi-plane aircraft in the empty white” that makes mutational and mutable the writing proper to comics. Indeed, it is the white emptiness that opens the possibility for a writing of metamorphoses, mutations, folds, and transformations. When readers of comics grasp sequences on the page, they simultaneously perceive surfaces. Thus, the writing of comics is both linear in its geometrical figuration and topological, in that it pertains to general and to differential topology.

My meta-workshop and worktable, where the writing of my graphic and augmented scores coagulate, is similar to the multi-panel aircraft of comics. It is a sensitive surface that receives images, sounds, materials, and gestures, each of which can pass through one another or stay away from the fray. It is a container for the dynamics of “the large living cluster” (Ballif 1988, 75, my translation).

#### 4. FLATBED



Figure 1.10.6.

Henri Van Lier’s “multi-plane aircraft on the empty white” is analogous to the plate of the printing press (“flatbed”<sup>1</sup>) that Leo Steinberg (1972) uses to describe postmodernist painting that once again welcomes the world. “In printmaking, as the French term ‘mise en page’ insists, framing is sometimes determined by the full page and at other times, as the English term ‘layout’ suggests, by its evasion and by flipping through the pages. Through it all, the same object appears at disconcerting angles and distances to the point that it overturns notions of substance and event, of Same and Other” (Van Lier, 1988). This makes the comics and “flatbed” works conceptualised by Steinberg exemplary for twenty-first-century ontology and epistemology.

Moving to the plastic writing of music, sound arts are thought of as following a rhapsodic aesthetic, which privileges the seams, the mixed relations and the metamorphosis of materials to materials, from the visible to the audible.

## 5. ECOPRAXIS



Figure 1.10.7.

1 “I borrow the term from the flatbed printing press—‘a horizontal bed on which a horizontal printing surface rests’ (Webster). And I propose to use the word to describe the characteristic picture plane of the 1960s—a pictorial surface whose angulation with respect to the human posture is the precondition of its changed content” (Steinberg 1972, 82).

The graphic and augmented score as a sensitive surface of reception provides an intermedia and intersemiotic space to interpret. This is an offered space, the sonic and visual outcome of which is unknown. Each interpreter, in a collective or individual “assisted improvisation,” will be able to select what is meaningful and what is insignificant in this open space, thereby creating other significations and producing new signs, sounds, and so on.

The score becomes the moment of an experiment in plastic semiotics. Importantly, it requires the score itself to be made, which is the necessary condition of a certain distancing that allows both the performer and the audience-listeners to understand the semiotic construction site in which they work. It is about rethinking the way we inhabit space and live in our environment, itself defined by signs, sounds, and images. It is about questioning our habitus through the intermedia and intersemiotic processes it involves, forcing us actively to participate in our way of living, rediagrammatising received signs, sounds, and images, and putting them back in a circle. In a way, the score calls into question the constituted sphere of immunity and tries to displace its borders, to transform them and challenge them.

#### REFERENCES

- Ballif, Claude. 1988. *Économie musicale: Souhaits entre symbols*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Charles, Daniel. 1988. *Musiques nomades*. Edited by Christian Hauer. Paris: Kimé.
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.
- Steinberg, Leo. 1972. “Other Criteria.” In *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, 55–91. Oxford: Oxford University Press.
- Van Lier, Henri. 1988. “La bande dessinée, une cosmogonie dure.” *Bande dessinée, récits et modernité*, Colloque de Cerisy. Accessed 15 December 2016. [http://www.anthropogenie.com/anthropogenie\\_locale/semiotique/bande\\_dessinee.htm](http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/semiotique/bande_dessinee.htm).
- . 2010. *Anthropogénie*. Paris: Les Impressions Nouvelles.
- . 2010. *Anthropogénie*. Paris: Les Impressions Nouvelles.

**Rhapsodie**



## Rhapsodie sur L'Autre musique : penser les arts sonores aujourd'hui

*« Ce qui m'embête, ce sont les malices de plan, les combinaisons d'effets, tous les calculs de dessous...<sup>1</sup> »* Flaubert

La structure rhapsodique de la narration est une structure particulière non linéaire où l'action de raconter ne consiste pas à faire mûrir une histoire puis la dénouer selon le modèle organique (naître, vivre, mourir//forme) c'est-à-dire dans une suite d'épisodes logiques. La rhapsodie au contraire consiste à juxtaposer purement et simplement des morceaux itératifs et mobiles : « le continu n'est alors qu'une suite d'apiècements, un tissu baroque de haillons. [...] Cette construction déjoue la structure paradigmatique du récit (selon laquelle chaque épisode a son « répondant », quelque part plus loin, qui le compense où le répare) et par là même, esquivant la lecture structuraliste de la narration, constitue un scandale du sens : le roman rhapsodique (sadien) n'a pas de sens, rien ne l'oblige à progresser, mûrir, se

---

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, « lettres à Louise Collet », 26 juin 1853, *Préface à la vie d'écrivain, ou extrait de la correspondance, présentation et choix par Geneviève Bollème*, Paris, seuil, collection « le don des langues », 1963, p.129.

terminer. (Barthes, 1974, p. 144) <sup>2</sup>» La rhapsodie, pour construire son texte, use de toutes les formes de coutures. Elle met en co-présence par rapprochement, elle use des béances et des trous, elle mute et transforme. Comme toujours notre plasticité prise dans des mouvances contradictoires du ]donner-recevoir-détruire[ l'écriture de notre poïétique est à la fois une rhapsodie, un patchwork et l'action même de parfiler, de dé-tresser.

\*\*\*

« Nous vivons un entracte avec orchestre. »

Bernardo Soares (Pessoa, *Livre de l'intranquillité*)

\*\*\*

La double altération (le double dièse) choisie pour L'Autre musique<sup>3</sup> rappelle la notion d'« intercesseur » de Deleuze. L'intercesseur c'est celui qui intervient en faveur de quelqu'un (« J'écris pour les cochons » dira Antonin Artaud) et celui qui fait opposition.

L'intercesseur est la condition d'une mise en mouvement urgente de la recherche en art et avec l'art.

L'intercesseur est la condition du pas de côté (Gébé).

L'Autre musique, c'est l'autre, l'altérité autant que l'altération (rendre,

---

2 BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p.144.

3 [lautremusique.net](http://lautremusique.net)

changer, modifier, détériorer, dénaturer, dégrader).

Cette double altération favorise la recherche de son point de sous-développement, de son tiers-monde (Deleuze, Guattari).

Produire le discours de la minorité.

Lutter contre les discours prêt-à-porter (colonisateur) sur l'art (rarement avec l'art) et de la recherche.

La double altération de l'Autre musique constitue notre nomadisme. Elle nous force à être dans le mouvement, à penser la forme comme plastique, c'est-à-dire comme un processus de ]donner, recevoir, détruire[, comme des « agrégats sensibles » (sens(ibles)).

Ce qu'on continue à nommer « forme » n'est qu'une cristallisation temporaire. Un précipité labile, mutable et fragile entre tous les objets en présence : les acteurs et le milieu.

« la victime désignée de ce sacrifice [étant] le spectateur : œil plus oreille » (Celant, *Notes pour une guérilla*)

\*\*\*

« s'insérer sur l'onde préexistente »

« arriver entre »

Deleuze

\*\*\*

« arts sonores » est une catégorie. Comme telle, elle fige, trace une frontière stricte. Elle formate les discours parce qu'elle ne fait qu'écrire des limites.

(Par là même, elle nie l'histoire des métissages entre arts plastiques et

*3\_Penser les arts sonores aujourd'hui*

musique qui contribue à la richesse de ces pratiques-là).

La catégorie est anti-plastique. Elle ne peut dire justement les forces, les mutations, les formes labiles et temporaires en jeu dans la pratique. Elle n'est pas une question ouverte, elle est une définition stricte.

Personne n'irait remettre en question les classements opérés sur les rayons de la FNAC.

« arts sonores » n'est pas l'expression d'une problématique. Cela n'engage aucun problème donc aucune recherche. Au mieux, une enquête érudite sur des œuvres comme autant de signes de reconnaissance, qui cultive un certain entre soi.

\*\*\*

« acousmatique » est plus problématique.

« acousmatique » comme figure de l'atelier peut engager une pratique.

« acousmatique » désigne toute voix ou tout son que l'on entend sans en saisir l'origine.

Or il n'y a pas réellement d'expérience acousmatique.

L'« acousmonium », malgré l'obscurité, malgré le retrait de la console et de l'interprète derrière le public, ne cache pas l'origine du son : une panoplie d'enceintes, parfois design. Les enceintes scénarisent l'espace de projection (Bayle) comme elles sont scénarisées. Elles ont une valeur identique, dans l'espace de représentation, au geste de David Tudor lorsqu'il soulève le couvercle du piano et qu'il le baisse lors de son interprétation des 4'33".

*4\_Penser les arts sonores aujourd'hui*

« Acousmatique » désigne la part « figurale » de la musique électroacoustique. Et, à ce niveau, « acousmatique » n'a de valeur que si l'origine supposée du son réel perçu sortant des enceintes est empreint d'ambiguïté.

C'est l'ambiguïté de la cause de l'objet sonore entendu qui fait l'intérêt de l'écriture acousmatique. L'auditeur est toujours sur le tranchant de cette cause. Il imagine de multiples gestes et outils sur des corps sonores improbables. Non seulement la musique concrète interroge toujours l'auditeur sur les différentes modalités de production des sons, mais elle le rend sensible aux micro-événements de la production des sons.

\*\*\*

*"Cette dame a un piano*

*Qu'il est bon d'écouter mais ça ne vaut certes pas les fleuves*

*Ni le calme profond des arbres quand ils remuent.*

*À quoi bon avoir un piano?*

*Plutôt avoir des oreilles*

*Et bien écouter les sons qui naissent."*

Alberto Caeiro (Fernando Pessoa, trad. Patrick Quillier)

*"La harpe*

*Je pose ma harpe sur la table courbe.*

*5\_Penser les arts sonores aujourd'hui*

*Assis là immobile, rempli d'émotions  
Pourquoi devrais-je en jouer ?  
La brise viendra caresser les cordes. "*

(Po-chou-i) in *Éloge de la fadeur* (François Jullien)

\*\*\*

« *Le son est presque pareil au silence : c'est, à la surface du silence, une bulle qui crève aussitôt, emblème de la force et de la fécondité du courant souterrain.* »

Henry David Thoreau, *Journal*<sup>4</sup>

On a beaucoup écrit sur la comparaison du son à des bulles, image que Cage s'est tardivement appropriée.

Ce son comparé à une bulle est triplement intéressant pour l'artiste sonore contemporain : il pose la question :

1. de la forme du son, supposé et imaginé ;
2. de sa formalisation, de sa mise-en-forme et de son apparition ;
- et 3. de sa matérialité.

Si l'on a beaucoup disserté sur le caractère poétique de cette image, il nous semble qu'elle donne également des données fondamentales sur

---

<sup>4</sup> Henry David Thoreau, *Journal*(1837-1852) extraits choisis et présentés par Allen S. Weiss d'après la traduction de R. Michaud et S. David, Mercure de France (1930, 2002), p. 22.

la représentation contemporaine du son et, par là même, sur l'exercice de la composition du sonore et du musicale aujourd'hui.

Rappelons que la pratique musicale de Cage est synchronique à une crise de la représentation du phénomène sonore où la tradition de l'écriture occidentale se heurte à une nouvelle représentation du son qui ne peut plus être décrite simplement par la note, malgré la complexité et la quantité de dimension du sonore qu'elle recouvre. Le « son-bulle » semble vouloir remplacer le son-note, il change ainsi radicalement l'ontologie du sonore lui-même et redéfinit l'exercice de l'écriture musicale.

L'image pose pleinement le problème du processus de création dans l'atelier de l'artiste sonore. Parce que cette simple image, qui fait du son une bulle qui éclate, qui dans l mouvement de remonter à la surface de quelque chose, pose d'emblée le son :

1. Comme un phénomène ;
2. Comme questionnant son émergence à la surface du silence comme une remise en cause de l'hylémorphisme aristotélicien qui habite toute l'histoire de la création artistique occidentale ;
- et 3. (Dans la lignée des deux premières remarques) comme la proposition d'une forme qui au même moment de son arrivée dans le champ perceptible de la surface du silence, engendre sa disparition : son éclatement.

Puis (ce pourrait être un quatrième point) dans ce mouvement d'apparition, la métaphore donne un corps au son lui même. La bulle

n'est pas seulement une forme, c'est un précipité physique, une formalisation née d'une rencontre entre deux matériaux hétérogènes : liquide et gaz.

Car c'est toute une physique, une nouvelle physique très éloignée de la physique d'Aristote, faite de mouvements, de flux, de passages, d'écoulements et de disparitions, où les formes ne sont que des prégnances suffisamment fortes pour être remarquées, mais labiles, mutables et temporaires.

Une conception, plus métaphysique qu'il n'y paraît, cosmogonique même, qui induit une nouvelle manière d'envisager la composition musicale et sonore.

Un son-bulle qui force à penser une écriture sensible aux *modulations* et aux *variations*.

\*\*\*

Ce que nous désignons par « sémiotique plastique », sémiotique des « variants », des mouvements et des flux, comme des heurts et des rencontres, insiste sur les modalités « expérientielles » d'apparition du phénomène sonore avant toute « métaphorisation » ou figuration de ce qui est entendu.

1. La philosophie transcendantaliste de Thoreau intéresse Cage parce que c'est une philosophie du moment présent. Le son est ici envisagé



comme un phénomène perçu au présent. Pas d'arrière monde possible dans cette pure présence. Le son est une expérience à vivre dans le pure présent. Un phénomène qui se présente à nous. Un pur percept.

2. Le phénomène sonore est alors pensé comme un moment dont on fait l'expérience et un processus ou un procès : le son qui éclate à la surface du silence, le son qui passe de l'état bulle à l'état éclaté son (mais, à filer la métaphore, on perd sans doute de la justesse du phénomène...).

Cette phénoménologie remet en cause toute la pensée « atomiste » de la culture occidentale et propose un déplacement de la notion de temps vers celle de moment, et d'une mécanique s'articulant sur des relations de cause à effet vers celle de procès. L'hylémorphisme d'Aristote, à savoir l'idée qui s'inscrit dans une forme, est radicalement questionné par le son-bulle.

S'il y a forme dans cette bulle qui vient éclater à la surface du silence, c'est une forme en perpétuel déplacement qui s'adapte et se répand dans le milieu aqueux qui la voit naître, qui contamine et se contamine... bref, une forme « plastique » au sens C.Malabout qui reçoit autant qu'elle donne jusqu'à son éclatement même : la destruction de toute forme.

\*\*\*

Cependant on aurait tort de croire que les manifestations artistiques ne sont que purement « expérientielles ». J'aimerais aussi croire à ce sacrifice qui « pulvérise, par l'effet de la pure présence

toute scolastique conceptuelle .» (Celant, *Note pour une guérilla*)  
Mais il serait puérile de penser que nous vivons dans un monde au premier degré.

Le « figural » (la fable) se déploie non seulement dans le précipité formel temporaire de l'œuvre mais dans l'ensemble du dispositif qui lui permet d'apparaître. Les acteurs réseaux, pour le dire avec la sociologie, sont les conditions d'une épiphanie qui peut donner l'apparence d'un pur percept, mais qui ne l'est jamais seulement. L'œuvre (le petit nœud de matière qui se précipite dans un milieu donné, temporaire et labile) est

1. orientée (par l'artiste) sur un horizon [percept, affect, concept] avec tout les « idéologèmes » nécessaires à la constitution d'un [pour autrui] (un spectateur-auditeur idéal) ;
2. saisie à partir de l'horizon [percept, affect, concept] d'un spectateur empirique qui va en déplacer (dans le meilleur des cas) les limites.

\*\*\*

Le sacrifice n'a pas lieu parce que l'œuvre est un pur percept. Le sacrifice peut avoir lieu si, et seulement si, la figure vient compromettre l'expérience, et que dans le même moment, l'expérience vient compromettre la figure.

Il n'y a pas de négation pure du métaphorique, mais un vacillement, sur le fil, sur le chantier, de son apparition. Une épiphanie assortie de sa négation.

\*\*\*

On l'aura compris, dans la citation de Thoreau , c'est toute une « poïese » aux prises avec la plasticité du son, supposant un changement radical de sa méthode et de sa pensée, que Cage souligne. Du point de vue sonore, et dans l'optique que Cage lui a donnée, cette phrase est lourde de conséquences dans la tradition du processus compositionnel occidental. Elle remet en question tout ses fondements : sa pratique, son écriture et son solfège, sa réception jusqu'à l'acoustique elle-même.

Dès lors, nous pouvons dire que cette appropriation cagienne de la phrase de Thoreau déplace considérablement (définitivement) les problèmes de la composition du sonore et du musical.

1. Comment un matériau, désormais fluide et malléable, soumis aux flux, aux transformations et aux métamorphoses, aux prises perpétuelles avec le mouvement, peut-il « émerger » ?
2. Conséquemment, cette matière semblerait, dans le même moment qu'elle remet en question l'idée même de composition (cum poseo = poser ensemble), poser l'écriture et la réception du sonore et du musical du côté du percept pur, et donc poser l'auditeur ou l'écouterant comme le lieu ultime de sa réalisation (son existence?) ;
3. Enfin, c'est la circonstance même de l'émergence, l'apparition du sonore et du musical qui semblent être à prendre en compte dans la pratique du sonore et du musicale.

\*\*\*

*11\_Penser les arts sonores aujourd'hui*

( Méfions-nous des raccourcis rapides à la mode, notamment du distinguo entre *poïese* et *praxis* : l'exercice poïétique, et toute réflexion à son propos, semble taxé de toutes les tares d'un art post-romantique et post-capitaliste dans les milieux esthétiques bien-pensant. L'écriture au cœur de la création elle-même ne serait que la propagande d'un *égo* (l'artiste) avec un projet et produisant un objet dans la grande tradition de la philosophie capitaliste.

En effet, la subjectivité unique, ou réclamer comme telle, l'intention et la détermination des éléments constitutifs de ce qu'on appelle « œuvre », seraient – et c'est tout à fait légitime de le constater – incompatibles avec la nouvelle matérialité que nous avons commencé à esquisser, labile et mutable. Cependant, on aurait tort d'enfermer le concept de *poïese* en l'associant à une mécanique classique des matériaux et des pratiques de l'art.

Il est étrange, particulièrement dans le milieu des arts sonores de voir une volonté souvent naïve et quelque fois irritante de ne vouloir rien dire et de laisser les choses se faire. Cependant, l'analyse objective et descriptive des dispositifs proposés laisse souvent apparaître des volontés et des discours plus explicites qu'ils n'y paraissent. Il me semble important, si l'on ne veut pas que la littérature des arts du sonore et du musical s'asphyxient sous des textes formatés où l'on multiplie les exemples (souvent les même) et les citations d'œuvres ou d'artiste dont le nom n'est plus à discuter, assortie de quelques concepts philosophiques simplifiés ou simplificateur, d'écrire la table de travail.

Émettre l'hypothèse d'un changement radicale de la matière sonore, c'est remettre en cause tous les procédés et procédures existants jusqu'ici et qui prévalent dans la pratique du sonore et du musical, c'est aussi changer – en tout cas se risquer – à écrire ce changement, de l'intérieur.

Mais encore, cette *poïese* qui semble vouloir accoucher du mouvement, du flux, du mutable et du labile, apparaît comme un laboratoire de tous les principes de communications humaines. ( il est vrai que faire l'hypothèse d'une pure *praxis* et d'un pure percept est très naïf car elle suppose une mise à l'écart de tout un dispositif d'existence de la pratique et de la réception de cette pratique elle même, qui, souvent, correspond à la construction économique d'un « public »))

\*\*\*

Cage a dit qu'il avait mis très longtemps pour composer sa pièce la plus célèbre : ses 4'33" de silence. Il l'a souvent comparée aux *peintures blanches* de R. Rauschenberg : des aéroports à poussières sonores, des surfaces de réception.

Cette pièce implique une conception de la composition et de la perception de l'œuvre radicalement nouvelle : des espaces de réception, des espaces réceptacles. Des espaces-temps réceptacles.

Le temps a cessé d'être le temps absolue newtonien. C'est avec Rauschenberg et Cage que le temps prend toute sa profondeur

relativiste de la cosmologie moderne.

Ce qui arrive dans le temps devient ce qui advient avec le temps.

Les partitions de Cage et l'ensemble de ses expérimentations – ou de ce qu'on appelle alors musique expérimentale – pose le problème ontologique de l'œuvre.

Comme un espace-temps qui serait surface d'inscription.

\*\*\*

Ce n'est pas seulement la forme écrite des 4'33" qui est pertinente, c'est l'ensemble du dispositif d'interprétation qui déplace l'écriture compositionnelle contemporaine vers l'écriture d'un méta-instrument.

Puis c'est le « silence » qui laisse apparaître le phonotope environnant. Un ensemble de sons constituant et constitués qui font le fond nécessaire à notre humanité, à l'écopraxie de notre humanité.

Il n'est pas question de révéler seulement la richesse des sons nous environnant, mais de démontrer que notre espace environnant sonore quotidien est notre « grand malampia » de bruit. Notre couverture sonore qui constitue la sphère auto-immune de notre existence.

Par là même, les 4'33" ont propulsé le phonotope aux questionnements essentiels de l'artiste sonore contemporain.

\*\*\*

Lorsque John Cage fait sienne la phrase de David Thoreau où le son est comparé à des bulles qui viennent éclater à la surface du silence, il promeut le changement ontologique de la notion d' « œuvre ».

Pour nous, la notion de *Flatbed*, développée par Léo Steinberg ou le multcadre aéronef sur le blanc nul décrit par Henry van Lier à propos de la bande dessinée, correspondent à la même intuition.

Ces notions décrivent à leur manière une œuvre et un travail artistique qui accueillent le monde sur une surface sensible « nulle », où sonorités, images, matériaux (scénarisés ou non) vont se déployer et s'actualiser dans des formes temporaires. C'est bien d'une nouvelle pensée du « plastique » dont il est question ici. En effet, la plasticité corollaire à ces nouvelles formulations ontologiques est une plasticité décrivant un monde qui n'est plus celui d'un demiurge modèlant et arrangeant des formes, stables et définies, dans un continuum « espace-temps » lisse. Au contraire, cette plasticité semble trouver des résonances dans un réalisme structural ontologique impulsé par la mécanique *quantique* où la métaphysique des propriétés intrinsèques est remplacée par une métaphysique des *relations*. Le monde atomiste décrit depuis l'antiquité grecque où la nature est décrite comme une suite de substances individuelles possédant des formes intrinsèques arrangées dans le continuum spatio-temporel se trouve bouleversé, et avec lui toute la « poïese » classique.

Tout d'abord, la plasticité fait de la forme un procès. Notre sémiotique plastique propose une plasticité dynamique en œuvre dans

toute « formalisation » sens(ible) (sens et sensible liés), où le procès se fait parce qu'il a *des facteurs en corrélation qui s'influencent réciproquement*. Il n'y a pas de causes univoques, mais plutôt une morphogénèse dynamique qui n'est pas sans rappeler le procès décrite par François Jullien dans la pensée chinoise ( ou l'action *aoristique* de Paul Klee qui déploie la surface picturale à partir de l'œuf gris central de la toile, ou le diagramme Deleuzien emprunté à Francis Bacon ).

Au contraire d'Aristote qui pouvait écrire que « ce qui engendre est ce qui possède la forme » (Aristote, *Physique*, 257b), François Jullien explique que « la Chine n'a jamais conçu un pouvoir déterminant la forme, celle-ci n'est que la manifestation sensible de l'actualisation en cours <sup>5</sup>». Autrement dit, la forme, dans la perspective d'une morphogénèse dynamique, n'est que l'actualisation temporaire d'un mouvement de la plasticité, un mouvement de ] donner\_recevoir\_détruire [ qui s'instaure entre des facteurs en corrélation (auteur/ ]pour-autrui[/ matière et matériaux convoqués/le milieu circonstanciel). Cette actualisation temporaire de la forme est l'œuvre que nous avons pris l'habitude de noter « œ » pour désigner le nœud qu'elle constitue, le précipité, au sens chimique du terme, des corrélations.

Puis ce précipité sens(ible) dans sa formation déploie un espace-temps singulier. Encore une fois, cette espace-temps est à l'image de la plasticité : dynamique. C'est ici – pour nous qui voulons

---

5 JULLIEN, François, *Du « temps » : éléments d'une philosophie du vivre*, Le collège de philosophie, éditions Grasset et Fasquelle, 2001, p. 79-80.



retourner à l'atelier – que nous devons proposer de nouveaux concepts capables de décrire ces œuvres, ces nœuds.

Par rapport à une sémiotique classique, notre sémiotique plastique décrit des mouvements et des relations. Là où une sémiotique structurale proposerait des approches par succession de couches et une étude des « invariants » nous ne pouvons que proposer des modélisations qui mêlent plusieurs niveaux – des intrications – et qui décrivent des actions. Les « conceptions », que nous avons développées dans nos manuels d'arts plastiques<sup>6</sup>, vont nous permettre de penser les intrications et les mouvements qui s'intriquent dans le complexe ]percept\_affect\_concept[ du sens(ible) de l'œuvre. Elles décrivent à la fois de manière objective les rencontres (matériaux, corps, milieu) sans éluder le subjectif du perçu, du ressenti et du compris (comment le sens se répand des coutures).

\*\*\*

Penser les arts sonores aujourd'hui, c'est penser les variants.  
Envisager les formes produites sur un horizon ]percept-affect-concept[ qui ne rejoue pas les dichotomie classique entre le sensible et la raison mais mentalisant les propositions artistiques comme sens(ible).  
L' « expérientiel » de l'œuvre et le « figural » de l'œuvre se jouent

---

6 MATHEVET, Frédéric, *Faire la peau...la musique au risque de la plasticité : manuels d'arts plastiques 1 et 2*, Allemagne : éditions universitaires européennes,, 2010, 257 p..

dans un dispositif d'apparition plus complexe qu'un émetteur et un récepteur : le milieu, la circonstance, qui voit naître le précipité labile et temporaire de l'œuvre est à égale importance avec tous les autres facteurs en co-relation.

Lisbonne, Juillet 2016

**Rudologie**

# QUERIES POUR CHŒUR SATB

Encre sur Plastiques et céramiques.  
9 éléments dans une boîte de 27x27x6 cm.  
Instructions recto-verso, 50x50 cm, pliées en quatre.  
Feutres, Mousse.  
( installation : Dimensions variables.)  
(Concert : se reporter aux instructions)

Exemplaire unique.



*Queries* est un requiem écrit à partir du requiem athée de Michel Onfray.

Chaque partie et le titre sont des anagrammes des parties qui constituent traditionnellement la messe des morts.

Chaque anagramme définit les modes de jeux vocaux, les manipulations des objets et les actions scéniques.

A. ROUTINIST /B. HOST RESILIENCE /C. LAUD GEAR /D. EAR RUNTIME /E. AERIAL SLIDE /  
F. FIRE OUTFORM/G. SCAN UT /H. AGE INDUS /I. A RELAX TUNE /J. SOUL BEAT

# MUSINGS ON RECORDING AS RUINS IN REVERSE

A rhapsody  
on site-specific  
compositions

In this nine-part montage of queries and theories, composer Frédéric Mathevet ponders on the gaze of the microphone, the body of the soundman and the reverse ruins of a sonic object.

## Rhapsody

This text is a montage made from notes taken in my sometime nomadic studio. This notebook bears the scattered marks of my thinking mixed with my everyday artistic work of writing sound and music. This text is a rhapsody, a juxtaposition of random thoughts reflecting on my sonic work and its production in situ. These stitches between fragments will reveal the questions that will animate me as I head back to my practice. Because this text is like a Sadic novel where ‘nothing forces [it] to progress, ripen or end’.<sup>1</sup> The text mimics what it describes: how to extract some sense from these notes, recordings and inscriptions of the ‘present as it falls’?<sup>2</sup>

## In situ

The phrase ‘Work in situ’, in its most literal sense, could be translated as: ‘Transforming the reception’. A transformation obtained thanks to various operations, including my visual device. This transformation could be made for this space, against this space or in harmony with it [...]. But in this situation, the space is transformed even if the most transformed ends up being the transforming agent. Therefore, there are always two transformers at play, the device upon the space and the space upon the device, they deliver depending on each situation, a reciprocal influence that’s more or less important.<sup>3</sup>

1 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1970, p.144.

2 Roland Barthes, *La préparation du roman I et II: cours et séminaires au Collège de France, 1978–1979 et 1979–80*, Paris, 2003, p.45.

# Frédéric Mathevet

Translated by  
Justinien Tribillon

I am searching for my position of under-development in a nomadic music.

Is it possible to shift the problematics of in situ work, as they've been engaged with by plastic artists, into the field of sonic art?

How does the production of one or multiple sounds within a space of reception transform it?

Can I imagine a "sonic tool" that is able to be in harmony with the space, designed for this space, or against this space?

Can I imagine a way to write or to improvise sounds that could, played on imported instruments or sonic bodies found in that same space, help to 'reveal, even critique the attributes of its reception space'?<sup>4</sup>

And then, how to transmit the experience of this non-spectacular ephemeral action (the critique of *entertainment* is part of the artistic heritage of in situ practice) to an audience and/or to performers?

It seems that the notion of sound recording is embedded in this possibility of in situ writing. To record is already an in situ action: it is about embracing the space and the moment, to propose a counterpoint and to reply with an antiphony.

I'm preoccupied with retaining as many traces as possible of these improvised experimentations, delivered in places and at moments that are not intended to be concerts (I don't have enough time for that). I rediscover through the microphone, its position, its distance from my ears, its eyes in the back, an extension of the sonic action on the field.

Sonic action fieldwork, such as writing or recording, is not here to please, but indeed to reveal, to critique, to index (an acoustic singularity).

3 Daniel Buren, "Du travail in situ, Du volume à la couleur", in *Daniel Buren, mot à mot*, Paris, 2002.

4 Guy Lelong, *Daniel Buren, La Création Contemporaine*, Paris, 2001.

The idea of in situ (site specificity) – to make something that is designed specifically for a particular space – was really important for people of my generation [...] To realise something that is specific to a space, so that this thing does not pretend towards any universalism. It is a way to say that it means something right now, right here. Elsewhere, in other circumstances, this doesn't mean anything or something very different. This is the aspect of site specificity that I really like.<sup>5</sup>

An in situ practice sticks to the present (to the instant).

### Phonotope

What hole do I want to poke with my microphone: the sounds from my pocket synthesiser or this wooden fence that perfectly echoes the sounds of the new bus line?

The phonotope – to borrow Peter Sloterdijk's term – describes the sonic environment that we build as a group and is usually what catches me.

**What hole do I want to poke with my microphone: the sounds from my pocket synthesiser or this wooden fence that perfectly echoes the sounds of the new bus line?**

Art in an urban setting is quickly confronted by public authority, be it economic or political. To integrate art within the city implies an engagement with issues

that go beyond the art world – the clients, the urbanists, the architects, the curators and also sometimes the political and economic elites: this ensemble constituting, day by day, this *sonosphere*.

Tear a hole in the phonotope, mess with the sonosphere! The in situ urban sonic practice as street art – produced without authorisation, made up on the spot – creates a semiotic panic of the sounds, dully written and calibrated, that surround us and shape our listening habits.

Sonic recording, the seizing of this phonotope, appears pertinent. Or at least it cohabits with the same themes, if, and only if, one does not endow the recording device with the power of naïve objectivity and neutrality; where one believes in the total transparency of the device.

### **This one [oûtos] is that one [ékheinos]**

It has become commonplace to find similarities between the device used for the purpose of image or film documentation and the audio-recording machine.

For instance: cameras, video and sound recorders 'have in common that they record the sensible reality in an automatic and mechanic way, without any human mediation'.<sup>6</sup> This analogy of methods would suggest a reading of the sound recording and the photographic or cinematographic image as being similar devices of recording. Pierre-Yves Macé's writing on documentary phonography in contemporary musical practice seems to rest on this comparison between sound- and image-recording devices.<sup>7</sup> Inexorably, sound recording is always compared to

5 Claude Gintz, "Vito Acconci. L'impossible Art Public", *Art Press*, Paris, 1992.

6 Pierre-Yves Macé, "Musique et document sonore: enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales", *Les Presses du Réel*, Paris, 2012, p.31.

7 *Ibid.*

photographic recording, and public listening to similar cinematographic practices.

Yet, it seems that this comparison rests on several aporia that lead to damaging consequences for aesthetics and the practice of sonic arts.

No one would think – unless they were profoundly cerebrally deranged – to mix up a crocodile with its picture, or vice-versa; that could lead to some fatal situations for the scatterbrain.<sup>8</sup>

Recording devices are not transparent. All well-researched symmetrical anthropology would remind its students that devices are worldly objects (for they tell us something about the way we apprehend our world). They are made by human hands, and they do not produce *acheiropoietia*, or icons made without hands (be they visual or sonic). Thus, the devices do not at all challenge the notion of a gap between what is recorded and what is reproduced perceptually, like an image or a sound.

Recording devices are like black boxes. They are delegated the role of fragmentarily recording reality and we build a myth from this grabbing that becomes “recording”. It’s as if we were holding between our hands a piece of reality itself. But the device, even as it stands there, open, avoiding all viral contact with human hands that would subject the implicit power of the machine, does not avoid the gap of *mimesis*.

Between the *in* of the device, through which a piece of reality will reach it, and the *out*, that will render it as a two-dimensional image, or sonic image, is a gap. This moment of reality, through a transformation imposed by the recording device (lenses, microphones, foot etc.), transforms into a section of reality (at a push). Against all

odds, it is not a fragment of pure expected percept: it is already pre-discursive.

The recording device separates the perception between its *in* and its *out*. It plays again, between the recorded reality and its rendering through the recording, the pleasure of Aristotelian *mimesis* where the ‘this’ and the ‘that’ is acknowledged:

Thus the reason why men enjoy seeing a likeness is that in contemplating it they find themselves learning or inferring, and saying perhaps, “Ah, that is he”.<sup>9</sup>

Between ‘that’ (the recording) and ‘he’ (the piece of reality that is aimed at), the gap remains.

### Recording as questioning; the gaze as framing

The notion of framing is very important to understand photography and cinema. It is as much centripetal – it singles out a piece of selected reality – as it is centrifugal: the interiority of the picture can only be understood by considering what is beyond the image, the immediate reality that overcomes it. The space within the frame and off-camera operate like two sides of one single coin. As Jean-Luc Godard paraphrases Maurice Blanchot:

The picture is happiness, but next to it lives the oblivion. The all-mighty power of image can only be expressed if it calls upon it. [...] The picture capable of denying the oblivion is also the gaze of oblivion upon us. The picture is light and oblivion is immensely heavy. The picture shines whilst the oblivion is this vague thickness that does not reveal anything.<sup>10</sup>

8 Daniel Buren, *Daniel Buren: photos-souvenirs 1965-1988*, Santa Monica, 1988.

9 Aristotle (trans. S. H. Butcher), *Poetics*, London, 1922.

10 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, 1998.



Against all expectations of a God-given device that would record in an automatic, mechanic way without human involvement, the action of framing a picture is done by hand. It is similar to the familiar image of a film director using their hand to create a frame, limiting the share of reality between the thumb and index finger, that they can modify at will.

The gaze is necessarily present when sound is recorded. Our eyes confirm the sources of sound that the ears perceive, they sharpen the spatial location and confirm it. To record sound is certainly closer to note-taking, as described by Roland Barthes, in the preparation of a novel, that requires an author to have ‘an eye on the page and the other on what is happening’.<sup>11</sup>

The gaze of sound recording is a mobile gaze, a ‘peripatetic’ vision:

your vision is peripatetic and not reduced to framing an image. It includes and is dependent on memory and anticipation [...]. The relationship of time, space, walking, and looking-particularly at arcs and circles – only then can you see some Japanese gardens.<sup>12</sup>

This vision that wishes to take a stroll, as described by Serra, is ‘not reduced to framing an image’. Indeed, this vision is dependent on the hybrid body required to perform the recording of the sound.

To reflect on the artistic issues of sound recording, one has to bring back the right description of the harnessed body, where the recording device – often heavy and large – placed on the hip or the belly is maintained on the shoulder by a strap and supported by the neck, allowing both arms to hold the pole, at the end of which are affixed two microphones that are neither at the level

of one’s eyes or ears, but whose recorded information is channelled in a headset that is on the ears of the sound technician. The same way that it is impossible that a device records in an automatic way without intrusion of the hand, the sound recording equipment is a deconstructed equipment that makes the moment of sound recording a kinesthetic (but also an “osteothetic”) moment.

To record is to frustrate the monocular vision as much as the idea of a separation between our tools of perception. And if there is indeed *mimesis*, it is not like an open window on the world.

To ‘take [*prendre*] the sound’ does not mean to consider the device sacred, like it is a machine to record reality. It is a whole process of representation that goes through an ensemble of choices that build the recording as an utterance. The sound technician is aware, not only of what they receive in their device but that they make choices by channelling the orientation of their microphones. The technician will pay attention to the parasitic sounds that could alter their edits. They are attentive to the sonic *imprévu* that belongs to this moment and that might drive them to other sources and atmospheres.

Then as a body, they are a repository of what flows down their microphone, like a recording device. They are in the present moment, aware of all noises created by the body of the device: rustling, the pole’s sounds, the recording device’s clicks... as much as those of their own body: the sound of bones cracking, of breathing.

### **Flatbed or the present as it falls**

According to Leo Steinberg, the paintings of the abstract expressionists did not

<sup>11</sup> Barthes, *La préparation du roman I et II*, p.45.

<sup>12</sup> Richard Serra, *Richard Serra: Torqued Ellipses*, New York, 1997, p.28.

change the function of paintings as they have been considered since the Renaissance:

It was suggested earlier that the Old Masters had three ways of conceiving the picture plane. But one axiom was shared by all three interpretations, and it remained operative in the succeeding centuries, even through Cubism and Abstract Expressionism: the conception of the picture as representing a world, some sort of worldspace which reads on the picture plane in correspondence with the erect human posture.<sup>13</sup>

But, Steinberg argues through the work of two artists, Dubuffet and Rauschenberg, something changed in terms of the way the painting can be conceived. To try and approach this new phenomenon, Steinberg introduces the notion of 'flatbed':

I borrow the term from the flatbed printing press – “a horizontal bed on which a horizontal printing surface rests” (Webster). And I propose to use the word to describe the characteristic picture plane of the 1960s – a pictorial surface whose angulation with respect to the human posture is the precondition of its changed content.<sup>14</sup>

The painting is not only this open window onto the world but a surface of inscription.

The flatbed picture plane makes its symbolic allusion to hard surfaces such as table tops, studio floors, charts, bulletin boards – any receptor surface on which objects are scattered, on which data is entered, on which information may be received, printed, impressed – whether coherently or in confusion.<sup>15</sup>

After a genealogy tracing Monet to Mondrian, and the collages of Schwitters to the *Large Glass* of Duchamp, he concludes:

the painted surface is no longer the analogue of a visual experience of nature but of operational processes.<sup>16</sup>

The recording thus conceived is like a horizontal field that receives the world, it is an image of a screen no more. The 'flatbed' work is a 'horizontal bed on which a horizontal printing surface rests', that is to say an open space where reality is called upon without base or frames, and where the senses are like a perfume that disseminate seams wanted by the artist to receive the world.

#### **To log [dérusher]: ruins in reverse**

The act of recording cannot be separated from this other moment, massively anticipated, that we call logging [*dérushage*] and which consists in organising, cutting and filtering sometimes, all the sound recordings. A long and often solitary moment that takes place in another space, often a studio, and that will give all its sense to the audio recording and put it back in meaningful circulation.

These now non-sites recorded and brought back to the studio, according to Pierre Schaeffer, are disincarnated in the sonic object. But reconsidered with Robert Smithson, it seems that reduced listening would only be one modality among others.

Smithson describes buildings in *The Monument of Passaic* as 'ruins in reverse':

13 Leo Steinberg, "Other Criteria (Excerpts)," in Charles Harrison and Paul Wood (eds.) *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1992, p.949.

14 Ibid.

15 Ibid., pp.949-50.

16 Ibid., p.950.

That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because the buildings don’t fall into ruin after they are built but rather rise as ruins before they are built.<sup>17</sup>

Those bits of tape or nuggets of data on the SD card of the recorder are similarly ruins in reverse, waiting for these ‘constructions that will eventually be built’. To log the recording-“cinder”, recording-tabernacle, recording-rubble is first to orient oneself towards a dump.<sup>18</sup> It is the act of bringing back, through listening, the memory of the deconstructed device that allowed us to grasp these “cinders”, the muscular and osteopathic memory of these subtle postures that would fold us entirely into our ears.

The moment of the logging is one of anamnesis: it is not only a remembrance of the peripatetic vision, of the moment of the sound recording. It is also the opportunity to pick rubble from the rubble, to rank the debris. And as one listens to the edits, and makes the meticulous choice of the entry and exit point of the audio file, to shift the raw recording where one talks of somebody (or something) to a recording that talks to someone. To put the sounds back into question in a trial of the meanings to come.

**There is no audio file  
that can be read in one go,  
like a single sign.**

Therefore, there is no audio file that can be read in one go, like a single sign, be it iconic or as part of an index. The audio

file resulting from this anamnesis is an ensemble of mutable and labile signs with multiple facets, always ready to embody a different meaning for each listening and with each listener. It is the cut, and especially the merging of two fragments, made possible through this anamnesis, that will orient the signification of these stray signs.

### **Bleeds**

Indeed, the sound recording is a possible space for the thinking of semiotic plasticity. And if we were to compare the sound recording, the logging and the editing to a visual medium, it would be closer to comic strips, echoing the ‘multi-frame aircraft on white void’, the flatbed surface ahead of composition, described by Henry Van Lier.

Van Lier turned comic books into a twentieth-century art form, involving not only classical topological geometry but also a differential topology.<sup>19</sup> In this nested writing, stacking is not made of changing frames like cinema could offer, but of cataclysmic transformation and mutation from image to image.

The ‘multi-frame aircraft on white void’, the other way to name the *gaufrier* that is to say the empty layout, repository a priori to all that will be hosted and welcomed, makes comic books an art of radical discontinuity.<sup>20</sup> The bleed, the white space between the frames, is not only an interval, it also deploys the rhetoric of couture and transition. The equivocal, mischievous drawing, echoing this multi-frame, spreads out, stretches out, unfolds, shrinks and withers. It

17 Robert Smithson, “The Monuments of Passaic,” in Jack D. Flam (ed.) Robert Smithson, *The Collected Writings*, Berkeley, 1996, p.69.

18 The “non-sites”, fragments of sites brought back to the gallery and installed, are a displacement of the site and of in situ work for Robert Smithson. For him, they are “cinders”, a word borrowed from T. H. Hulmes in an eponymous book where the world

is, according to its authors, not composed of solid things but fragments, ruins... and rubbles.

19 Henri Van Lier, *Anthropogénie*, Brussels, 2010.

20 Translators note: waffle iron, the name given to the traditional comic book layout made of drawings in small rectangle with a white border.

records the movements of reality, in transit and discontinued. It seismographs the transformations, the meanderings, rifts, folds and turbulences.

There is in the sound recording, the logging and the editing something similar to the 'multi-frame aircraft on white void', mentalised with each step, that allow to each gesture, to each listening, to each cut, to each merge to make each sound – or an ensemble of sounds – a plastic fragment, in its most explosive term, the syntagmatic and paradigmatic axes.

### Foam

It is time to go back to the studio. Sound recording, the logging and editing can allow us to think about the contingent sonic practice in urban settings and I have, in numerous articles, offered possible leads to achieve it in the field. Each time, the different approaches would corroborate the idea that there is no “sonic object”, but modalities of apparition of the sonic object.<sup>21</sup> These sound-objects maintain their ambiguity, and it is the practice of listening (causal, reduced, etc.) that will attribute a function to the said sounds.<sup>22</sup> All the thinking unfolded in this article demonstrates how these moments of listening are waiting to happen within the acts of sound recording and logging as writing premises of a listening address to the ideal listener (the empirical listener is inaccessible), but also how much they are interwoven.

Shifting once again to an in situ sonic practice, the act of listening will prove especially important to find the initial phonotope and the understanding of the

sound sphere present in a given space. In a nutshell, they represent an alternative means to find through contingent sonic practice convergent lines on our everyday way to inhabit a space and to live in it together: an echopraxia. ●

21 Frédéric Mathevet, *Faire la peau... la musique au risque de la plasticité*, Paris, 2010.

22 Michel Chion, *Le son*, Paris, 1998.

# RECEIVE SONGS

Certaines des histoires réceptionnées dans la cabine sont ensuite ré-écrites pour être ré-interprétées par des musiciens professionnels. L'ensemble de ces chants forme les *receive songs*.

## Pascale

*Receive song #1*

Mathevet Frédéric

Andante

Mezzosoprano

2

Quand j'é - tais en - fant

*mp*

5 Je rê-vais d'a voir un a-ppa - reil pour en-re - gis -

8 trer C'é-tait les pre-miers... J'sais plus com-ment

12 on app'lait ça, c'é-tait des ra-dio ca-sset - tes,

15 un peu rec - tan - gu - lai - re,

*mf*

17 a - vec - des gran - des touches au bout.

Mathevet Frédéric

## Elfe permacole



Mathevet Frédéric

## Le petit poucet



Mathevet Frédéric

## Le cerisier



Mathevet Frédéric

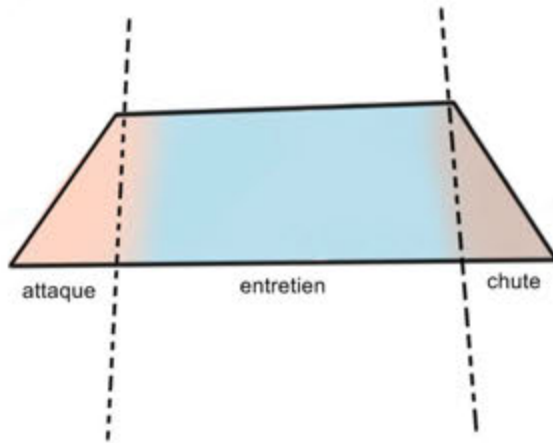
## Les gros mots



**Transposer**

Décrire le son à produire avec le dessin...

L'écriture graphique proportionnelle des partitions d'analyse de la musique électroacoustique peuvent nous servir de point de départ pour réfléchir les relations entre le dessin et le son qu'il peut décrire.



Mais nous trouvons déjà dans l'écriture de la musique classique occidentale des formes de description graphique du son.



Comme le glissando par exemple.

Ou le cluster.



**Cluster** : Complexe sonore très compact. Généralement, le cluster désigne le moment où toutes les hauteurs chromatiques comprises dans un intervalle quelconque sont jouées simultanément. Cependant la définition s'ouvre aux accords complexes dont l'intervalle prédominant entre deux notes adjacentes est une seconde mineure ou majeure.

Cette même forme, basculée, peut décrire la tenue longue d'une note.



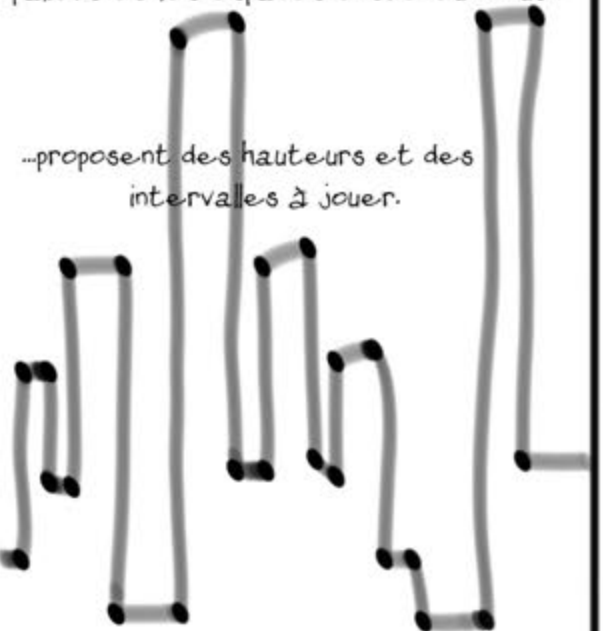
Notre premier exemple de manipulation graphique du matériau sonore.

Par combinaison nous pouvons obtenir des formes visuelles et sonores plus complexes.



Par exemple une note tenue perturbée par les attaques régulières d'un autre instrument et/ou une série de clusters.

Puis nous pouvons transformer le dessin d'une ligne en parcours mélodique où les paliers et les espaces entre eux nous...

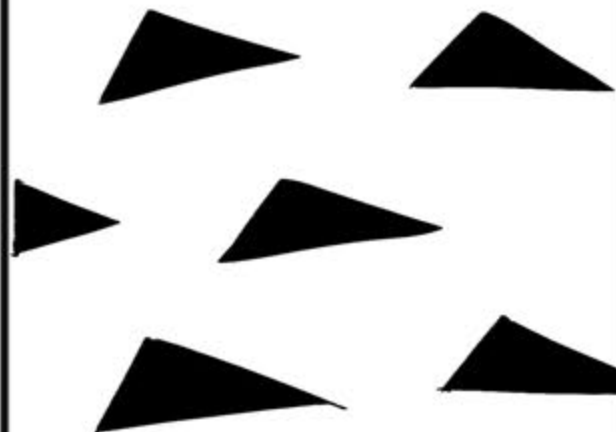


...proposent des hauteurs et des intervalles à jouer.

Des taches disséminées, plus ou moins grosses, peuvent décrire une suite d'attaques ponctuelles avec des intensités et/ou des timbres différents en fonctions de l'importance des tâches.



Une suite de triangles peut évoquer une série d'attaques suivies de petites tenues ou de longues réverbérations.



Une ligne tortueuse peut désigner un vibrato plus ou moins marqué et/ou des sons qui glissent sur un large ambitus.

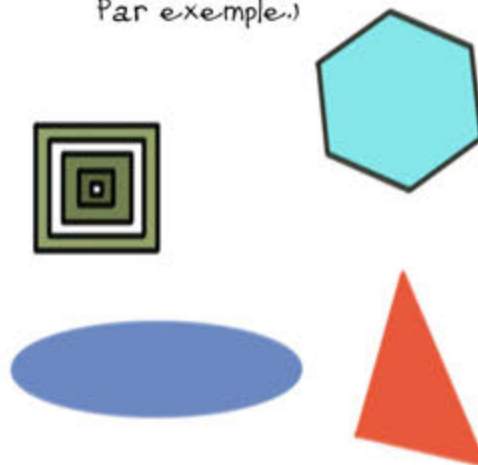




Le choix d'une typographie particulière et l'originalité de sa mise en page peuvent induire des indications de timbre ou d'intensité pour chanter le texte.

**T**ypo**GRA**  
**P****H****E****E**

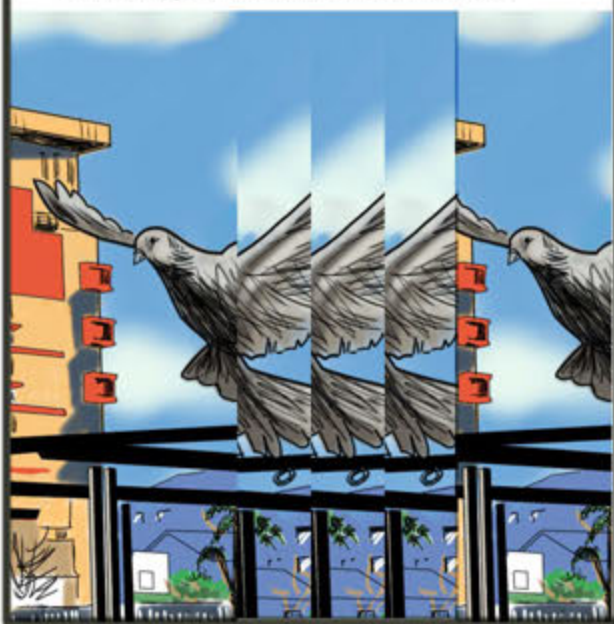
Des formes géométriques simples peuvent évoquer des accords répertoriés par le solfège traditionnel (Quatre côtés pour quatre notes superposées Par exemple.)



Mais la description peut être iconique : On utilise la représentation d'un oiseau par exemple pour désigner son chant particulier.



La description iconique peut être à son tour manipulée pour décrire des manipulations à faire subir au son : répétitions, distorsions...



La description peut aussi être illustrative. Dans ce cas-là, elle illustre le son à produire, son interprétation est immédiate.





Description expressive du son

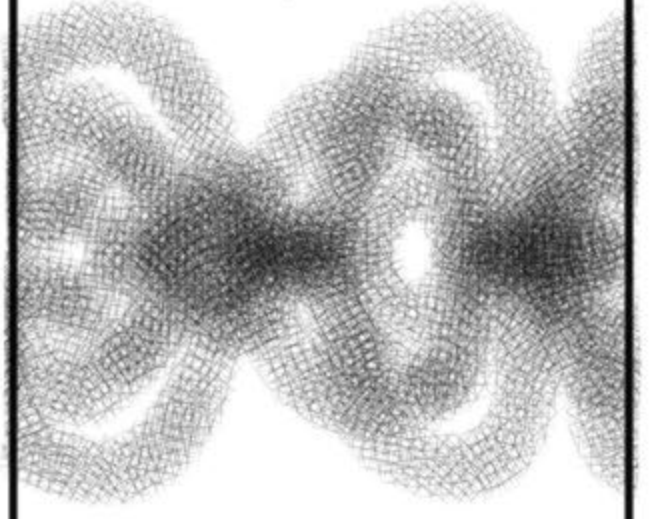
Le dessin peut être un indice où l'énergie gestuelle de la trace peut engendrer une énergie sonore comparable.



Une correspondance s'instaure entre l'expressivité du style graphique, l'expression évoquée par le texte lui-même et le son décrit à produire.



La description graphique expressive peut traduire le timbre d'un son complexe. Elle sous-entend un dispositif instrumental (ici chœur, orchestre ou synthétiseur.)



Ici, au contraire, l'expression rustre va se traduire par une sonorité granuleuse, impure...

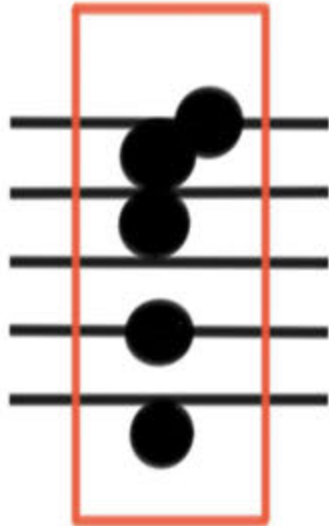


Cette expression "nuageuse" peut indiquer un jeu complexe de nuances ou un travail sur la réverbération du son.



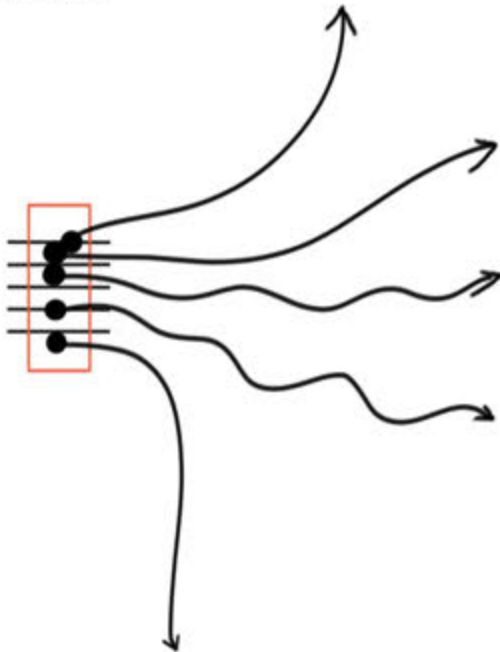
Mais nous pourrions multiplier les exemples qui démontrent que les formes graphiques expressives sont des formes dont l'interprétation sonore est ouverte.

Chapitre 3 - Décrire le processus sonore

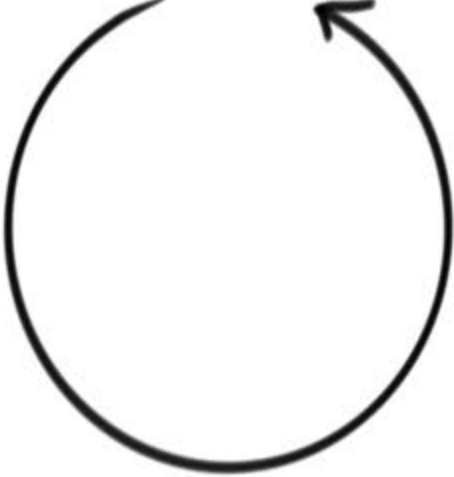


Le réservoir représenté par l'encadrement d'un groupe de notes nous propose de piocher au hasard des sons parmi ceux qu'il contient.

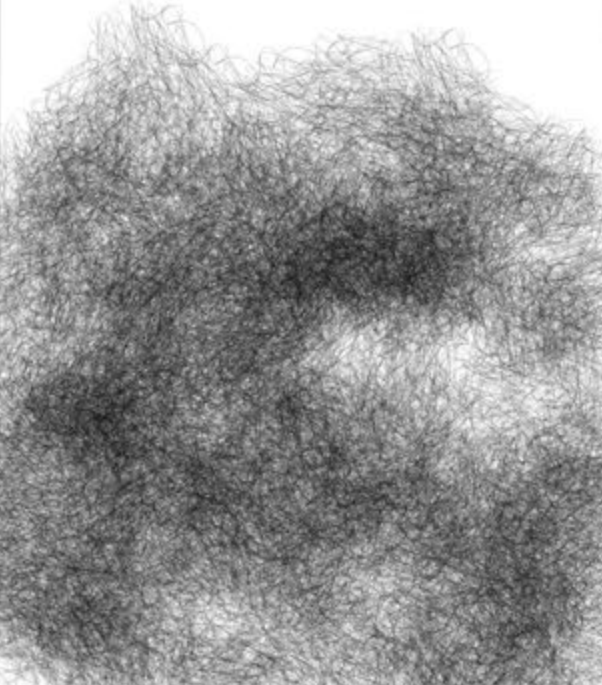
Une série de flèches peut décrire le processus à déployer à partir du son choisi.



La flèche peut aussi indiquer la répétition ou la boucle.



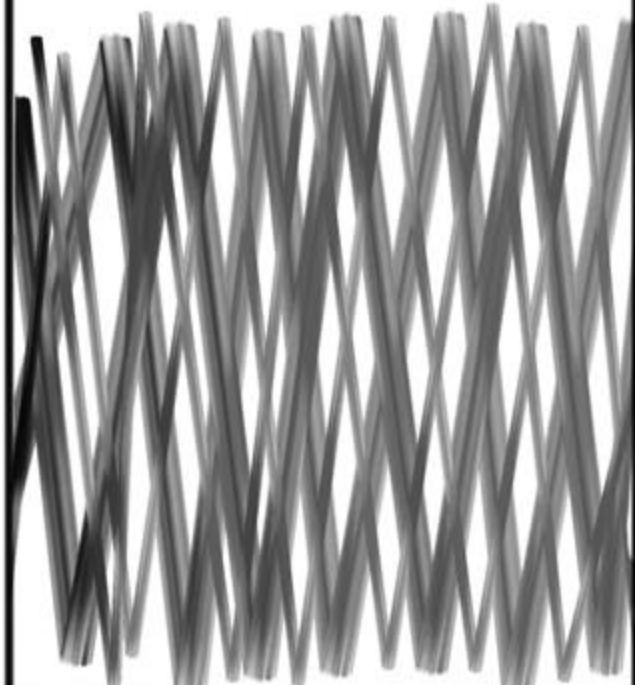
Une accumulation de traits, leurs orientations et leurs superpositions peuvent s'interpréter comme une forme musicale à produire.



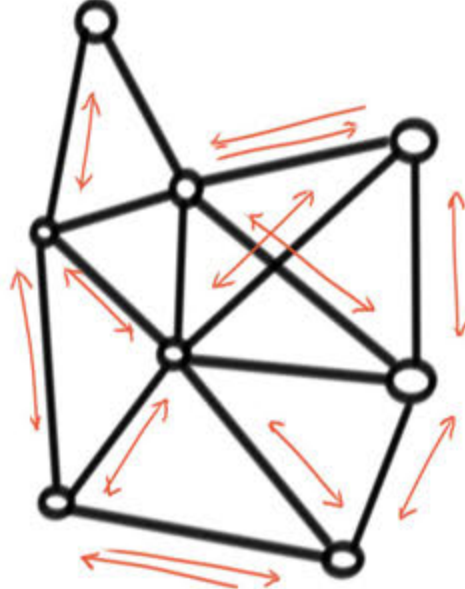
L'évolution d'une forme visuelle peut proposer au musicien de transformer le son qu'il produit dans une ou plusieurs dimensions (hauteur, intensité...)




La gestuelle lisible d'une forme graphique peut engager un processus similaire dans la production du son.




Une forme topologique peut indiquer un parcours multiple dans le jeu musical.



Une série visuelle logique peut facilement être déplacée à une logique musicale identique.

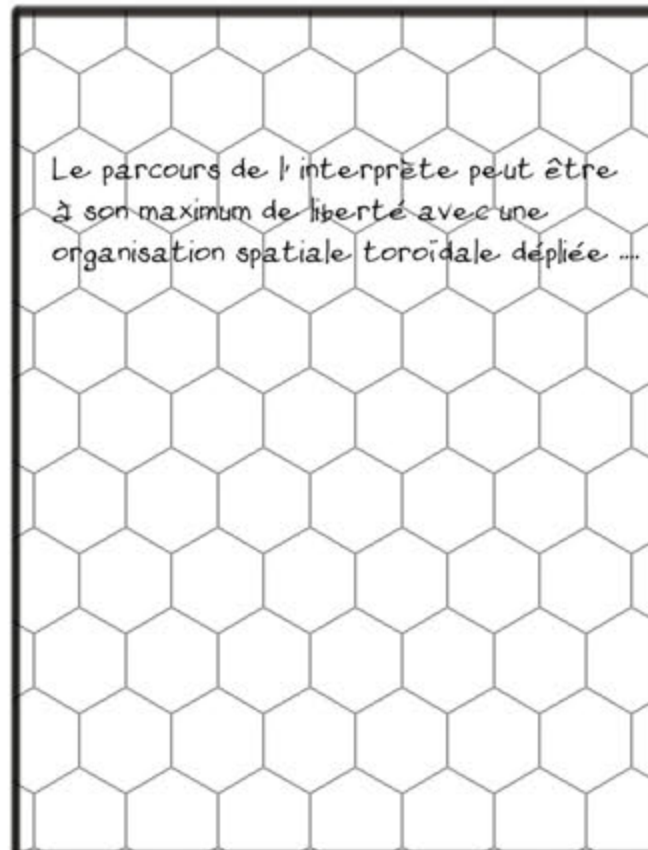
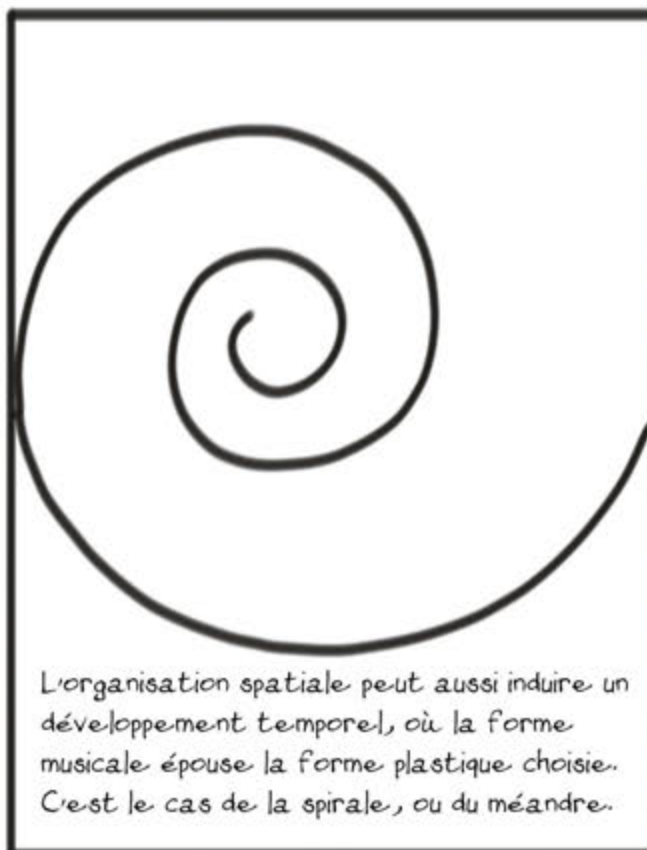
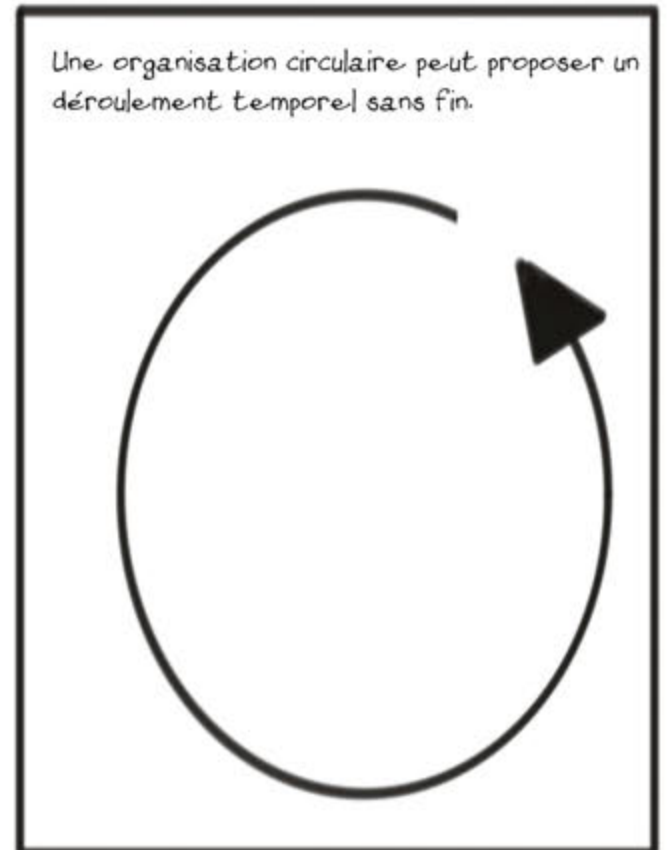


La répartition spatiale d'éléments graphiques peut aussi s'interpréter comme une répartition temporelle.





Chapitre 5 - Les dispositions spatiales de la partition graphique.



## Automaticité

Tout commence en 1889, quand Pierre Janet publie *L'Automatisme psychologique*, où sont évoqués notamment les médiums dont la main écrit sans le concours de la volonté, comme il en va de Léonie et de son « écriture automatique ». Trente-cinq ans plus tard, les mêmes mots font retour. Sans réouvrir le dossier, complexe, des relations entre André Breton et Pierre Janet, rappelons seulement les formules fameuses du *Manifeste* de 1924, où le surréalisme se voit défini comme « un automatisme psychique pur », comme « une dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exprimé par la raison, en dehors de toute considération esthétique ou morale » (OC I, 328).

Ainsi qu'il est dit dans « Entrée des médiums » (*Les Pas perdus*, OC I, 273 sq.), le surréalisme participe d'« un certain automatisme psychique », assez proche de l'état de rêve (*ibid.*, 274), comme ces phrases que Breton perçoit à l'approche du sommeil, « phrases remarquablement étrangères et d'une syntaxe parfaitement correctes », riches en éléments poétiques de premier plan ». Du coup, rien de ce qui se dit ni ne se fait ne vaut hors de « l'obéissance à cette dictée magique ». On retrouve ainsi la tradition de la « bouche d'ombre » (OC I, 275), tradition que Breton se réapproprie après-coup quand il évoque la « voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes » (OC I, 344).

Mais cette parole provient maintenant d'un autre lieu. À une voix venue de l'au-delà succède en effet une voix intérieure. Se réclamant de Freud et de la psychanalyse, Breton fait de l'écriture automatique une dictée de l'inconscient, conformément à un imaginaire des « passages » et des « vases communicants » – alors que l'inconscient freudien ignore la parole et que « l'autre scène » demeure hors d'atteinte. Comme la psychanalyse a chargé de sens des « improvisations » qu'on croyait « gratuites » (« Le Message automatique », OC II, 375 sq.), elle vient cautionner une mythologie de la spontanéité, qui a en horreur la rature (« corriger, se corriger »).

Dès lors que la conscience de soi, tout comme la conscience esthétique, vaut obstacle, l'acte créateur implique une forme d'abandon, de « laisser-aller ». Par le recours à l'automatisme, Breton espère bien libérer des possibilités jusque-là occultées, de sorte que cette forme d'écoute relève tout autant de la création que du dévoilement.

Si une telle position a séduit, il faut cependant se demander jusqu'à quel point les promesses ont été tenues. La difficulté consiste notamment à considérer l'automatisme comme une valeur en soi, au risque de passer le critère esthétique au second plan. Dans *Les Champs magnétiques* (OC I, 51 *sq.*), la parole est inspirée ; mais on reste partagé face à certaines des phrases « entendues » par Breton, telles que « Oh non non j'parie Bordeaux Saint-Augustin... C'est un cahier ça » (« Le message automatique, OC II, 375). Dès lors que le respect de la spontanéité exclu toute retouche et met en suspens le jugement, l'indifférenciation menace. On peut même parfois se demander si ce qui vient « automatiquement » relève pleinement de la création, ou si au contraire n'affluent pas là les mots de la tribu. Ainsi, pour Raymond Queneau, l'écriture automatique n'aura laissé que « des élucubrations d'une répugnante banalité », des « textes affligés dès leur naissance des tics du milieu qui les produisit », du fait que le procédé relève de « l'un des plus détestables préjugés relatifs à la poésie » (*Le Voyage...*, p. 55).

Le jugement est sévère. Mais il pointe la difficulté à concevoir la création comme « génération spontanée », et donc à faire l'économie de « l'art ». Sans doute faut-il tenir à distances l'illusion d'une écriture qui adviendrait d'elle-même. Une fois admis que l'inconscient ne parle pas — pas plus qu'il ne peint, ni ne produit des harmoniques —, il faut s'en tenir à un automatisme de second temps, c'est-à-dire à des œuvres qui miment le renoncement à tout contrôle, mais en pleine conscience. L'automatisme constitue donc moins une « méthode » qu'une promesse : il nous faut nous en approcher, mais de cette parole « spontanée », nous ne pouvons laisser entendre qu'un simulacre.

S'il l'avait emporté, l'automatisme aurait signé à la fois l'achèvement et la fin de l'art. Sans doute convenait-il de le tenir en lisère pour lui conserver son pouvoir d'aimantation.

Fr. M.

BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques* (1920) ; BRETON André, *Manifeste du surréalisme* (1924) ; *id.*, « Entrée des médiums » (1922), dans *Les Pas perdus* (1924), OC I, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 ; *id.* « Le message automatique », dans *Point du jour* (1934), OC II, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992. — JANET Pierre, *L'Automatisme psychologique*, (1889), rééd., Paris, Odile Jacob, 1998. — QUENEAU Raymond, « Lyrisme et poésie », (1938), dans *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973. — STAROBINSKI Jean, « Freud, Breton, Myers », *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

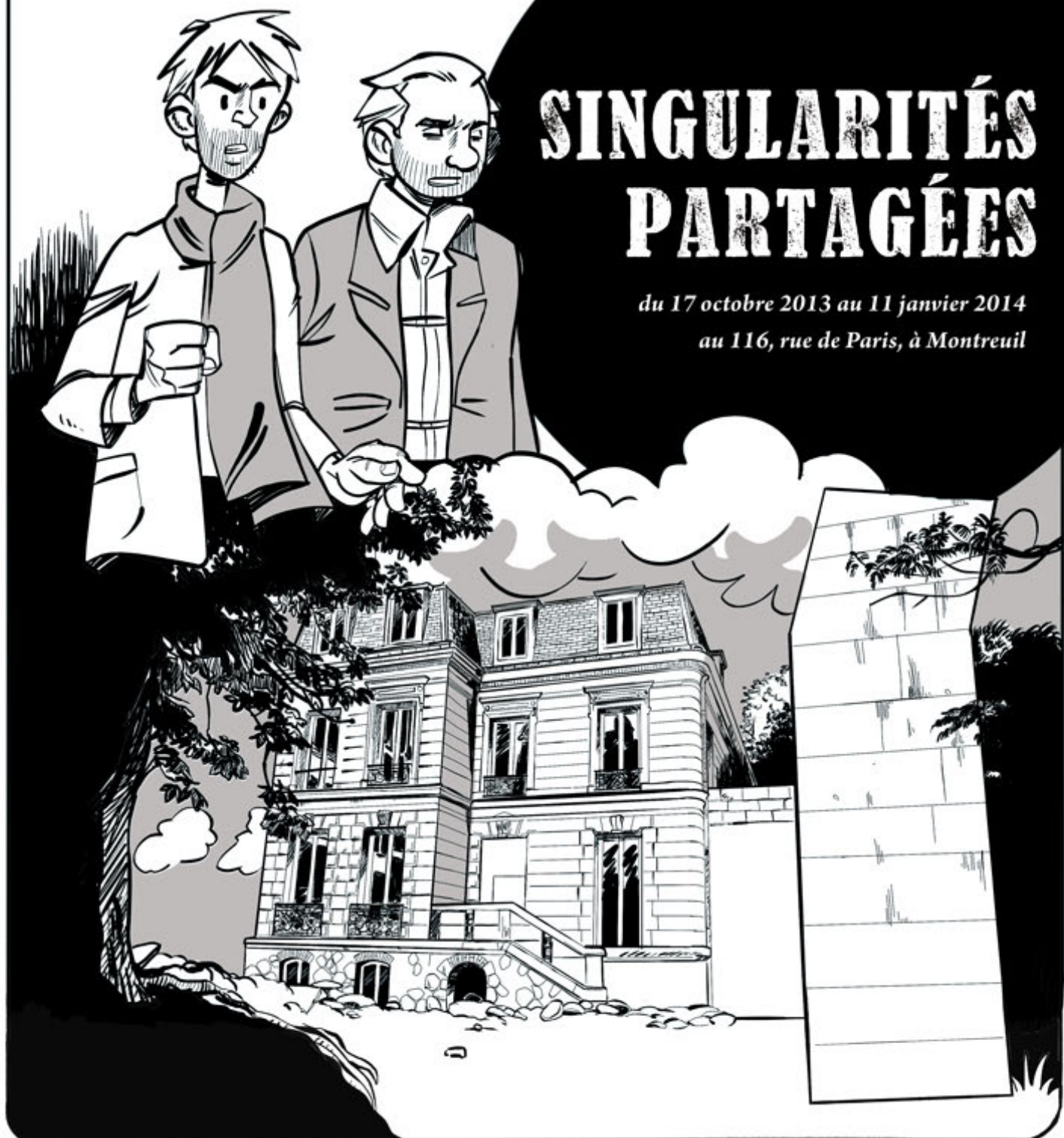
*Singularités partagées : une aventure de Cédric et Cédrik*, Guide du visiteur de l'exposition inaugurale du Centre d'art Le 116, Singularités partagées, du 17 octobre 2013 au 11 janvier 2014, Montreuil, France.  
Dépliant en 8 volets, 34X87 cm, Noir et blanc, 4000 exemplaires, 2013.



*Une aventure à compléter de Cédric et Cédrik*

# SINGULARITÉS PARTAGÉES

*du 17 octobre 2013 au 11 janvier 2014  
au 116, rue de Paris, à Montreuil*



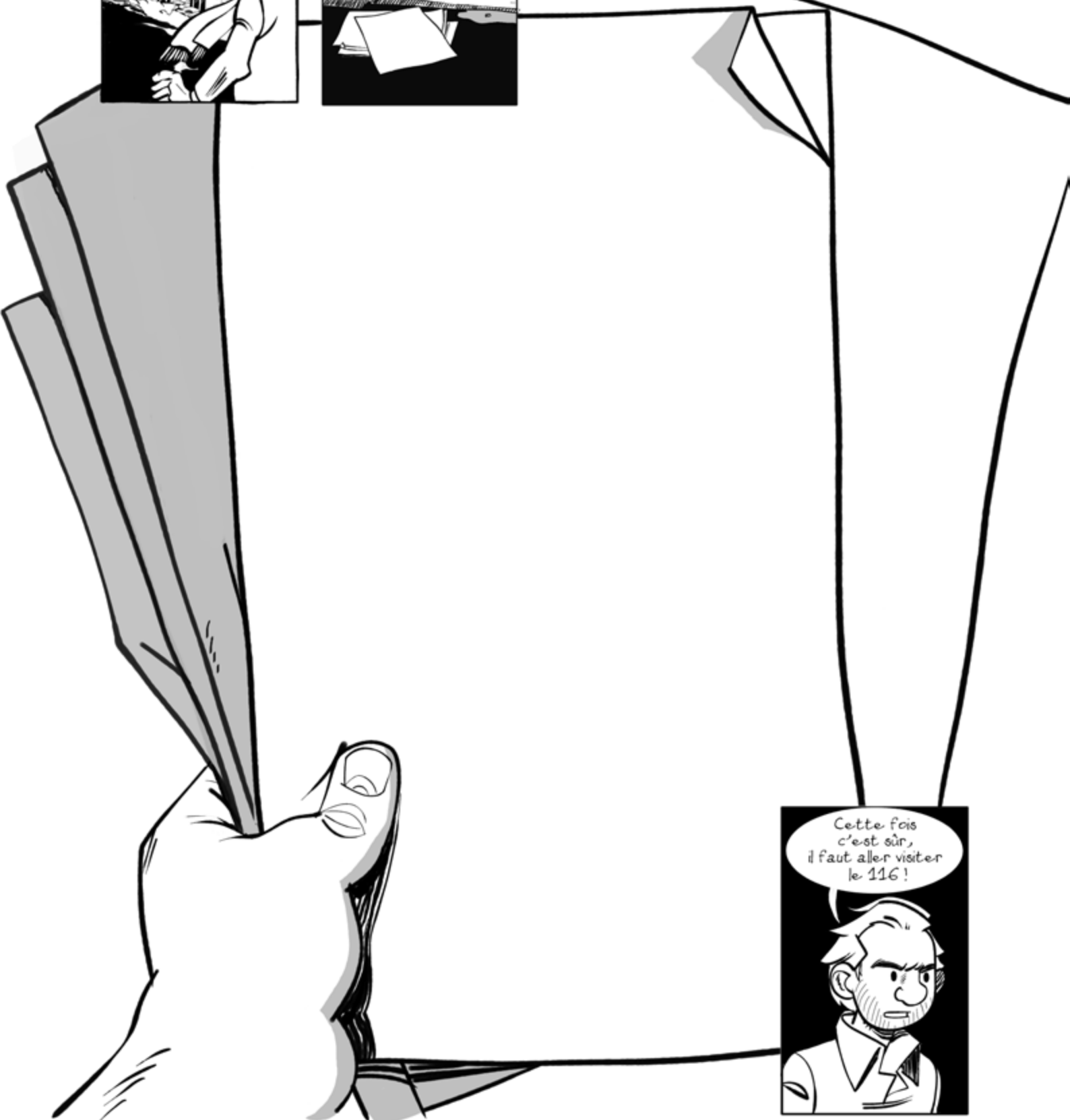












## Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.



*Illustration 1: Extrait de Kuruwarri, partition pour piano, soprane et field recording. Consulatable ici : <https://www.fredericmathevet.com/kuruwarri>*

*Avant-propos*

Mon travail artistique est protéiforme et cherche toujours des occasions de se mettre dans des positions funambules où l'équilibre est difficile à tenir. Ainsi, je n'ai jamais voulu choisir entre mon travail de compositeur (musique électroacoustique et musique mixte) et mon

1\_Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

travail de plasticien. Le son et la musique voisinent avec la photographie, la vidéo, le dessin et l'installation dans la tradition inaugurée, *dans mon panthéon personnel*, par Morton Feldman : une pratique « entre catégories ».

Mon travail artistique est essentiellement polymorphe et mutable. Il est toujours dans un interstice, « là où le vêtement bâille ». Bricoleur décontracté, je multiplie les supports : les dessins, les photographies, les vidéos, les sons et les partitions se confrontent, se mêlent et se contaminent. Mon langage « plastique » est un langage indocile, c'est-à-dire qu'il résiste à l'apprentissage des signes et remet sans arrêt sur le chantier l'arbitrarité et l'inégalité des signes qui construisent le réel. Il est en lutte perpétuelle contre les assujettissements sémiotiques.

Mes travaux, se réclamant autant de la musique expérimentale que de la bande dessinée, de l'installation autant que des interventions in situ, discutent le plus souvent possible les formes "plastiques" du pouvoir ou les "narratologies" intempestives construites par la société. Mon atelier nomade épouse l'immédiate quotidienneté, privilégie les "sous-produits" et les processus intimes de création : les ébauches, les esquisses et les ratures questionnent la "mémoire" individuelle et collective et posent le corps comme le lieu ultime d'un braconnage du

sensible. Mon atelier, « l'atelier du cordonnier <sup>1</sup> » est cet espace ouvert qui accueille le monde, où le sens est comme un parfum qui se répand des coutures choisies. C'est cet espace ouvert, accueillant, où les signes se contaminent, se confrontent et se mêlent, qui nous propose une première approche de la composition sonore au risque de la plasticité.

Parce que la relation entre ces deux arts – arts plastiques et musique – qu'on a pris l'habitude de dissocier, du moins dans un enseignement fidèle à une tradition philosophique qui organise les Beaux-Arts en système, n'est pas sans poser de nombreux problèmes pratiques et théoriques. D'une part, ces relations s'inscrivent dans une histoire philosophique, scientifique, artistique et ontologique particulière qui impose à celui qui s'y engage de jongler dans plusieurs champs disciplinaires qui dépassent largement les deux champs artistiques convoqués. D'autre part, la nouvelle actualité de ces relations et de ces passages, dans un paysage artistique contemporain bouleversé par des pratiques volontairement polyartistiques et multimédias, suppose une connaissance précise de l'état actuel de l'art associé à une pratique artistique soutenue. De ce fait, c'est la notion de « plasticité », dont une grande partie de cet article va consister à en

---

<sup>1</sup> Que je nomme ainsi par provocation, en référence à un texte de Pierre Boulez qui sommat la musique concrète de sortir du « bricolage » et condamnait par là même toute une syntaxe de la création sonore dont nous allons esquisser quelques possibilités dans ce texte. « Il est urgent que les moyens électro-acoustiques sortent de l'atelier du cordonnier où ils se sont quelque peu enlisés. » BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël Gonthier : Paris, 1963, p.65.

3\_Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

définir les positions et les enjeux, qui m'est apparue comme la seule pouvant rapprocher les deux bords.

Si la pratique et la création musicales sont commandées par la physique et l'arithmétique liées à des exigences de nature, une bonne partie de mon travail artistique et de mon travail de recherche au contraire a consisté à proposer et à répertorier des compositions musicales qui échappaient ou qui éludaient ces dimensions physiques et arithmétiques dans l'acte de création même. Dans un premier temps, j'ai privilégié les œuvres qui avaient un rapport plastique avec le son, c'est-à-dire qui relevaient d'une conception du son plus substantielle, où les structures et les textures sont les résultats de manipulations informantes. Il y a en effet une filiation évidente entre ces pratiques plastiques sonores possibles et l'avènement de la musique électroacoustique au milieu du vingtième siècle. La synthèse sonore, avec sa panoplie de filtres et de formants matérialisés par des potentiomètres, et l'enregistrement sonore, qui a pu prendre une matérialité tangible sous la forme de la bande, ont pu conduire à des compositions musicales dont l'incitation première était très éloignée d'une volonté arithmétique et physique. C'est cet autre chemin dans la création sonore qui m'a intéressé et que j'ai pu retrouver dans d'autres pratiques musicales « concrètes », en particulier avec le mouvement « fluxus » et ses happenings et autres performances. Non seulement le « sonore » et ses manipulations orientées vers un ensemble que l'on peut qualifier de « composition » n'ont pas de comptes arithmétiques et physiques à rendre, et sont plutôt mentalisées en terme de

4\_Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.



« modelage », mais encore, ces musiques proposent des protocoles d'opérations que l'on peut aussi qualifier de plastiques. En effet, en amont des ces « compositions » sonores, on trouve des suites d'opérations poïétiques qui ne relèvent plus seulement du calcul : juxtaposer, découper, plier... qui sont autant d'opérations que nous avons l'habitude de trouver du côté des arts plastiques et qui participent du sens des œuvres. Et, il semblerait qu'à penser ces protocoles « plastiques » de compositions musicales, se déploient alors des agencements plastiques complexes de compositions qui peuvent s'inscrire dans une histoire de la musique plastique du vingtième siècle qui ne concerne pas seulement l'histoire de la musique électroacoustique mais bien toute l'histoire de la musique contemporaine du 20e siècle et de la musique populaire. En effet, la plasticité se retrouve dans tous les grands mouvements de la musique de notre siècle, de l'indétermination dans l'écriture du sonore à l'œuvre ouverte, de quelques formes de l'improvisation aux jeux stochastiques de l'écriture musicale. De plus, la « plasticité » des nouvelles formes de composition est indéniable dans les nouvelles formes d'arts sonores polyartistiques et multimédias : les pièces radiophoniques, la spatialisation, l'installation sonore. Bref, « plastique » serait la notion idéale pour décrire toutes les « nouveautés » que proposent les arts sonores du vingtième siècle témoignant de passages inspirés, de contaminations et d'entremêlements bien plus inspirants que les nouveaux systèmes à la mode qui n'ont de cesse de redéfinir des champs et des catégories circonscrites et centripètes.

5\_Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

Notre modernité artistique s'était ouverte sur une remarque lapidaire qui intimait à l'art ne plus être seulement rétinien. Et pourtant, aujourd'hui, le terme « plastique » associé à « art » plastique semble très controversé, de telle sorte qu'on désire profondément retourner à une séparation stricte entre les arts sonores et les arts visuels, notamment dans l'éducation nationale. Il ne s'agit pas pour nous de trouver dans la « composition » d'œuvres désormais polyartistiques des passages entre les yeux et les oreilles, mais bien de découvrir ce que ce « plastique » propose de liens interdisciplinaires, voire transdisciplinaires, de certaines pratiques contemporaines. Pour le dire autrement, la plasticité dont il va être question nous paraît à même de décrire et de produire des œuvres contemporaines (qu'il ne faut pas ici comprendre comme une catégorie, mais bien comme une indication de temporalité).



*Illustration 2: Une étude en rouge, pour effectif au choix, extrait (work in progress).*

## Forme

John Cage s'était fait sienne la phrase de David Thoreau où le son était comparé à des bulles qui venaient éclater à la surface du silence. Pour nous, l'attention portée à cette phrase correspond au même changement ontologique de l'œuvre que la notion de *Flatbed*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Léo Steinberg constate, à partir du travail de deux artistes en particulier, G. Dubuffet et R. Rauschenberg, qu'il s'est passé quelque chose dans la façon de penser le tableau. Pour tenter d'approcher ce nouveau phénomène il va introduire la notion de *flatbed*. « J'emprunte ce terme au plateau de la presse d'imprimerie : " support horizontal soutenant une plaque d'imprimerie horizontale ". Et je propose d'utiliser ce mot pour décrire le plan du tableau tel que le concevaient les années 1960\_ surface picturale horizontale dont la position angulaire par rapport à la station

<sup>7</sup> Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

développé par Léo Steinberg ou que le multicaadre aéronef sur le blanc nul décrit par Henry van Lier<sup>3</sup> à propos de la bande dessinée. Ces trois notions décrivent à leur manière une œuvre et un travail artistiques qui accueillent le monde sur une surface sensible « nulle », où sonorités, images, matériaux (scénarisés ou non) vont se déployer et s'actualiser dans des formes temporaires. C'est bien d'une nouvelle pensée du « plastique » dont il est question ici. En effet, la plasticité, corolaire à ces trois nouvelles formulations ontologiques, est une plasticité qui décrit un monde qui n'est plus celui d'un demiurge qui le modèle et arrange ses formes, stables et définies, dans un continuum « espace-temps » lisse. Au contraire, notre plasticité semble trouver des résonances dans un réalisme structural ontologique impulsé par la mécanique *quantique*<sup>4</sup> où la métaphysique des propriétés intrinsèques est remplacée par une métaphysique des relations. Le monde atomiste décrit depuis l'antiquité grecque où la nature est décrite comme une suite de substances individuelles possédant des formes intrinsèques arrangées dans le continuum spatio-temporel se trouve bouleversé, et avec lui toute la « poïese » classique.

---

humaine verticale conditionne le contenu qui s'y inscrit.( L.STEINBERG, 1972 ) »  
Le tableau n'est plus seulement cette fenêtre ouverte sur un monde mais une surface d'inscription.

3 Henry Van Lier, *Bande dessinée, une cosmogonie dure*, colloque de Cerisy, 1988 :

[http://www.anthropogenie.com/anthropogenie\\_locale/semiotique/bande\\_dessinee.html](http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/semiotique/bande_dessinee.html)

4 Nous ne rentrerons pas ici dans la description des notions de celles-ci, comme nous ne développerons pas les différentes théories qui y sont associées. Nous constaterons seulement certaines similitudes de pensées.

8\_Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

Tout d'abord, la plasticité que nous décrivons fait de la forme un procès. Notre sémiotique plastique propose une plasticité dynamique en œuvre dans toute « formalisation » sens(ible)<sup>5</sup>, où le procès se fait parce qu'il y a des facteurs en corrélation qui s'influencent réciproquement. Il n'y a pas de cause univoque, mais plutôt une morphogénèse dynamique qui n'est pas sans rappeler le procès décrit par François Jullien dans la pensée chinoise ou l'action *aoristique* de Paul Klee qui déploie la surface picturale à partir de l'œuf gris central de la toile.

Au contraire d'Aristote qui pouvait écrire que « ce qui engendre est ce qui possède la forme » (Aristote, *Physique*, 257b), François Jullien explique que « la Chine n'a jamais conçu un pouvoir déterminant la forme, celle-ci n'est que la manifestation sensible de l'actualisation en cours <sup>6</sup> ». Autrement dit, la forme, dans la perspective d'une morphogénèse dynamique, n'est que l'actualisation temporaire d'un mouvement de la plasticité, un mouvement de [donner\_recevoir\_détruire] qui s'instaure entre des facteurs en

---

5 Heidegger impute à Platon le désenchantement du monde. Le *chôrismos*, c'est-à-dire l'écart, la séparation forcée entre le monde sensible et le monde intelligible est un divorce dont l'œuvre (d'art) ne peut se satisfaire dans la mesure où elle est toujours une proposition entremêlée de ]percept\_affect\_concept[. Mais, d'une certaine manière, toute construction humaine y compris langagière fait de même. De ce fait, pour tenter de repenser cette intrication perdue par la culture occidentale nous proposons de la noter par sens(ible) où le sens, la signification du monde intelligible, cohabite avec le monde sensible. Ce sens(ible) est le lieu de toute phénoménologie.

6 JULLIEN, François, *Du « temps » : éléments d'une philosophie du vivre*, Le collège de philosophie, éditions Grasset et Fasquelle, 2001, p. 79-80.

9 Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

corrélation (auteur/ ]pour-autrui[/ matière et matériaux convoqués/le milieu circonstanciel). Cette actualisation temporaire de la forme est l'œuvre que nous avons pris l'habitude de noter « œ » pour désigner le nœud qu'elle constitue, le précipité, au sens chimique du terme, des corrélations.



Composition calorique #1:  
5 violons sous une serre.  
(+ prise de son)

*Illustration 3: **Partition circonstancielle**\_ 5 violons sous une serre. Les partitions circonstanciennes sont des partitions dessinées sur le motif sonore et visuel, issues de mes carnets de croquis.*

<https://www.fredericmathevet.com/underscore>

Puis ce précipité sens(ible) dans sa formation déploie un espace-temps singulier. Encore une fois, cet espace-temps est à l'image de la plasticité : dynamique. C'est ici\_ pour nous qui voulons retourner à l'atelier\_ que nous devons proposer de nouveaux concepts

11\_ Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

capables de décrire ces œuvres, ces nœuds.

Par rapport à une sémiotique classique, notre sémiotique plastique décrit des mouvements et des relations. Où une sémiotique structurale proposerait des approches par succession de couches, nous ne pouvons que proposer des modélisations qui mêlent plusieurs niveaux (des intrications) et qui décrivent des actions. Les « conceptions », que j'ai développées dans mes manuels d'arts plastiques<sup>7</sup>, vont nous permettre de penser les intrications et les mouvements qui s'intriquent dans le complexe ] percept\_affect\_concept[ du sens(ible) de l'œuvre. Elles décrivent à la fois de manière objective les rencontres (matériaux, corps, milieu), sans éluder le subjectif du perçu, du ressenti et du compris. C'est-à-dire comment le sens se répand des coutures.

## Matériau

Une œuvre n'est pas un objet clos et autonome. Son intérêt n'est pas seulement formel. Les matériaux, les gestes, la situation choisie ou à vivre, sont producteurs de sens. L'œuvre est un *processus* où le sens est comme *une chaleur qui se répand*. Celui-ci se diffuse de matériau brut à matériau brut, d'élément scénarisé à élément scénarisé

---

7 MATHEVET, Frédéric, *Faire la peau...la musique au risque de la plasticité : manuels d'arts plastiques 1 et 2*, Allemagne : éditions universitaires européennes, 2010, 257 p.  
ou <http://manueldartsplastiques.lautremusique.net/> et  
<http://manueldartsplastiques2.lautremusique.net/>



ou de toute autre combinaison. Les conceptions désignent tous les passages, les mouvements dans les objets en présence dans une œuvre. Ces objets peuvent être, comme les pratiques artistiques contemporaines nous y ont habitués, des matériaux bruts, des objets manufacturés, des corps, du vivant, des sons, etc. Je les classe en deux types de matériaux : les matériaux scénarisés simples d'une part, où l'histoire qu'ils transportent est évidente, et des matériaux scénarisés complexes d'autre part, où l'histoire de leur existence est le résultat d'un scénario culturel précis et particulier. Il n'y a pas de liste exhaustive de matériaux pour chacune de ces catégories dans la mesure où **c'est leur configuration**, agencée par l'artiste et/ou « mentalisée » par le spectateur (du *polyart*), qui déterminera la qualité de leurs scénarios. Les objets manufacturés cependant sont plus particulièrement des matériaux scénarisés complexes.

Mezzo-soprano

## Rec-U-Aime

### Flowered Geometric Afghan Mix

TREBLE CROCHET\_ROM 2

The image shows a musical score for Mezzo-soprano. It consists of five systems of music, each with a corresponding illustration of a crocheting technique. The lyrics are: "d'après... en tre bei sés, vite, trop si te, quand mon coeur has trop vite, que peut tu?" (repeated with variations). The illustrations show hands holding a crochet hook and yarn, demonstrating different stitches and techniques.

*Illustration 4: Rec-U-Aime, pour une mezzo-soprano, un violoncelle et une tricoteuse. Extrait de la partition pour mezzo-soprano.*

*Pour écouter un extrait :*

<https://www.fredericmathevet.com/rec-u-aime>

J'ai rarement entendu ma grand-mère chanter. Elle n'a jamais supporté le bruit. Pourtant, depuis sa maladie d'Alzheimer son attitude change. C'est ordinaire lors de ses hémorragies mnésiques. La doxa dit que lorsqu'un être vous manque, tout est dépeuplé, mais qu'en est-il lorsque c'est l'être qui se dépeuple?

J'ai pris mon enregistreur numérique, bien décidé à conjurer le sort, à freiner la dépossession : celle de ma grand-mère et la mienne. L'humble carte SD serait notre tabernacle. J'ai laissé brancher l'appareil durant tout le repas. Elle a chanté le couplet d'une chanson de Lucienne Boyer que je ne connaissais pas : « Si petite (1933) ». Sa mémoire lui a fait défaut, elle a buté sur la première phrase du refrain. Elle nous a alors sollicités, ma mère et moi, pour retrouver la suite des

paroles. Puis elle a ressassé des souvenirs. Elle a dévidé ses fictions maintes fois racontées, toujours avec les mêmes effets de narration, toujours avec les mêmes commentaires.

J'ai réécouté le fichier sonore. Il fallait que l'épisode murisse, que ce « je me sens dans tes bras si petites... » m'évoque plus une image de la condition humaine, si petite dans les bras de la mort, qu'une relation entre deux amants. J'ai recherché Lucienne Boyer et les paroles de cette chanson.

Lentement, le projet *Rec-u-aime* a macéré. Une pièce pour préparer le deuil à venir. Pièce orchestrale, dont le titre détourne les sonorités de "requiem", qui est aux compositeurs ce que la robe de mariée est à la Haute Couture. Malgré l'histoire très personnelle qui habite cette pièce, celle-ci parle du corps, de la mort et de la mémoire. En effet, *Rec-u-aime* est une métamorphose, à plusieurs niveaux, du mnésique et de sa construction physique. Parce que les souvenirs et la mémoire, si on en croit les récentes recherches sur la neuroplasticité, se composent en motifs dans un tressage de synapses sans cesse renouvelé. Pour m'être intéressé à la composition de l'école américaine, cette image n'est pas sans rappeler les dessins, chers à Morton Feldman, qui apparaissent dans le tissage des fils du tapis. *En effet aux souvenirs correspondent des figures de connexions synaptiques.*

Parfilant ma mémoire et celle de ma grand-mère, filant alors la métaphore des connexions entre synapses, les souvenirs se métamorphosent en différentes sortes de points de broderie et de tricot, que ma grand-mère affectionnait tant, qui deviennent à leur tour autant de figures musicales possibles appliquées à la partition originelle : « Si petite ».

Les conceptions modélisent les rencontres et les passages entre les matériaux en présence dans une œuvre. Elles sont une tentative de décrire les mouvements en présence dans l'« œ ». Ces conceptions sont au nombre de quatre.

15\_Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

La conduction physique peut être directe ou indirecte. Nous nommerons conduction directe les situations où un matériau se transforme lui-même, c'est-à-dire, lorsqu'un matériau change d'état (*exemple* : Hans Haacke, *Box weather* où l'eau se change en vapeur), ainsi que les situations où un matériau se répand physiquement dans un autre (*exemple* : Joseph Beuys, *Objet fluxus*, où de la graisse se diffuse sur du carton). Ce dernier cas peut désigner la conduction au sens strict, c'est-à-dire telle qu'on l'entend dans les sciences physiques. De ce fait, nous appellerons conduction indirecte les situations où la transformation d'un matériau entraîne des conséquences sensibles sur un autre matériau (*exemple* : G. Anselmo, *Sculpture qui mange*). Le sonore n'échappe pas à ces motilités physiques. La musique n'est faite que de successions de conductions directes et indirectes. Les notes jouées sont en situation de conduction directe par interpénétration pour les constructions d'accords par exemple. Les modes de jeux particuliers instaurant une gymnastique nouvelle entre l'interprète et l'instrument, où les assemblages technologiques nécessaires à la fabrication de formes sonores inouïes répondent par exemple à des descriptions de conductions de type indirectes<sup>8</sup>.

La conduction mentale, quant à elle, désigne la prise en

---

8 *Shoegazing, Circuit Bending* dans les recherches plastiques de la musique dite populaire par exemple.

considération du sens présent dans chaque matériau utilisé et mis en relation avec un autre. Un assemblage qui s'avère donc être aussi un assemblage de sens. La conduction mentale est essentiellement liée à la relation entre plusieurs matériaux « scénarisés »<sup>9</sup>. Nous pouvons dire qu'il y a conduction mentale quand l'artiste choisit un rapprochement, une relation construite avec des éléments matériels qu'il choisit pour l'histoire que chaque matériau et/ou objet raconte(nt). Bref, lorsque des matériaux hétérogènes dialoguent mentalement chez l'auteur et chez le spectateur. Mais, est-il utile de le préciser, la conduction mentale ne nie en aucun cas les qualités physiques des matériaux choisis. D'ailleurs, il n'est pas de matériau qui ne soit pas scénarisé aujourd'hui, y compris les matériaux les plus simples. Difficile aujourd'hui de ne pas associer les sonorités d'un quatuor à cordes à l'histoire de la musique occidentale. Comme le cinéma, qui use et abuse particulièrement d'associations (faciles) entre des sonorités et les situations diégétiques décrites : le saxophone et les sonorités jazz, par exemple, sont souvent liés aux relations

---

9 Nos conceptions scénarisées ne sont pas sans rappeler les signes à fonction seconde décrits par Umberto Eco : « L'activité de signification est davantage marquée par les caractéristiques sémiotiques de l'objet. La baignoire en marbre d'Italie aux incrustations d'or et de nacre est tellement associée à la richesse, au prestige et au luxe que sa fonction première de cuve où quelqu'un peut se baigner et se laver se trouve reléguée au second plan. Il en va de même de la chaise, en bois massif sculpté orné de velours et d'incrustations de pierres précieuses qu'on appelle « trône », pour laquelle l'aspect royal prend le pas sur la fonction première de « sédibilité ». « Dans certains cas, la fonction seconde prévaut ainsi au point d'atténuer ou d'éliminer entièrement la fonction primaire » (Eco, 1988 : 46). » in <http://www.signosemio.com/eco/processus-semiotique-et-classification-des-signes.asp>

amoureuses un peu sulfureuses (elles permettront en tout cas de combler l'ellipse qui ne manquera d'arriver). De la même manière, un certain type de drones anthropomorphiques couplés aux dissonances communément admises par notre culture occidentale facilite l'apparition de milieu anxigène dans les films d'horreur.

## **Plastique**

La forme n'est donc plus d'un point de vue ontologique une présence définie par des propriétés intrinsèques. La plasticité, c'est-à-dire le mouvement de [donner\_recevoir\_détruire] qui préside à sa réalisation et qui mobilise tous les facteurs en présence, fait de la forme une prégnance, une actualisation temporaire dont l'endurance est suffisamment forte pour être remarquée.

L'étymologie grecque du mot « plastique », *plassein*, désigne à la fois l'acte de donner une forme et l'acte de recevoir une forme. Mais rappelons avec Catherine Malabou que « plastic » désigne aussi un explosif, donc la destruction même de toute forme. Comme concept « plastique » devient ce mouvement de donner une forme et d'en changer tout en gardant la mémoire de la forme détruite. « Je comprends aujourd'hui que le concept de plasticité m'est apparu comme apte à nommer un certain arrangement d'être que j'ai accepté au départ sans le comprendre : l'organisation spontanée des fragments. Organisation dont le système nerveux [...] offre aujourd'hui sans doute le système le plus net, le plus frappant. La plasticité, concept

18\_Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

doué lui aussi d'un « don dithyrambique de synthèse », **m'a permis à la fois de percevoir la forme du morcellement et d'être à ma place dans le mouvement.**(c'est moi qui souligne) <sup>10</sup>»

Les récentes recherches sur le cerveau ont fait apparaître une " plasticité " du cerveau, notamment la capacité qu'ont les synapses à modifier leur capacité de transmission. Elles forment et reforment, sous l'effet de l'expérience, et à partir de la mémoire des formes, des associations neuronales cérébrales appelées *synodies* par Henry Van Lier<sup>11</sup>. Ces synodies, qui sont au bout de la chaîne biochimique, notre mémoire, nos représentations et notre raisonnement, sont soumises aux multiples ré-agencements que leur proposent les pratiques signifiantes. La plasticité du cerveau, c'est « le travail incessant par lequel le cerveau élabore et réélabore certaines de ses synodies, les accentue ou désaccentue, les interconnecte ou déconnecte, les clive ou fluidifie, les rend explicites ou implicites, en une véritable digestion ou comptabilisation bioélectrochimique, qui d'ordinaire procède par contagion et par sauts . [...] La plasticité configure les traces, les efface pour les former sans les rigidifier pour autant <sup>12</sup>» Cette capacité « plastique » des synapses, engendrant-détruisant les synodies, correspond à une part d'indétermination de l'ADN : « La plasticité

---

10 MALABOU Catherine, *La plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction, déconstruction*, coll. « variations », Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p.21.

11 VAN LIER, Henri, *Anthropogénie*, Les Impressions nouvelles/ Fondation Anthropogeny Henri Van Lier : Belgique, 2010, 1029 p.

12 Ibid., p. 114.

19\_ Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

prend forme là où l'ADN n'écrit plus.<sup>13</sup>» C'est-à-dire que c'est le milieu et l'action, la circonstance et la pratique, qui écrivent dans l'homme ce que l'ADN ne peut écrire en amont. Alors, la plasticité comme concept opérant pour décrire la vie de l'être, peut ouvrir à une nouvelle pensée de l'individualité. « La subjectivité ne doit pas être niée ou forclosée, refoulée ; elle doit être assumée comme mobile<sup>14</sup>». Mais la plasticité doit pouvoir aussi ouvrir les possibilités de nouveaux agencements socio-politiques.

Pour notre part, nous faisons l'hypothèse d'une plasticité « inhérente » à toute *gestalt* humaine. Peut-être s'agit-il du concept qui pourrait bien nous faire sortir d'un formalisme scientiste du langage et d'un recours à une « linguistique » s'accaparant toutes les descriptions sémiotiques. La plasticité nous permet aussi un dépassement du structuralisme. Il nous semble que la plasticité reste cet impensé que la poïétique doit prendre en charge. Si Catherine Malabou nous aiguille vers une approche philosophique voire esthétique de la plasticité, c'est avec J. Kristeva et F. Guattari que les prémices d'une plasticité appliquée à tout agencement sémiotique semblent avoir été amorcées. D'une part, au travers du concept de *chora* sémiotique avec J. Kristeva, et d'autre part avec le déplacement des instances surmoïques dans les agencements sémiotiques mêmes avec F. Guattari. Ces deux

---

13 Ibid., p.112.

14 BARTHES, Roland, *La préparation du roman 1 et 2 : cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris : SEUIL IMEC, 2003, p. 79.

20\_Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.



pensées connectées l'une à l'autre nous semblent pouvoir formaliser une sémiotique plastique suffisamment opérante pour penser le travail artistique, en redéfinir le champ et la recherche au sein de l'enseignement artistique.

Pour commencer, disons dans la continuité de Freud (*Contribution à la conception des aphasies: une étude critique*, 1891) et de Jakobson (*Éléments de linguistique générale*, 1963<sup>15</sup>) que le langage est bipolaire. Cette bipolarité est dans toute formalisation sémiotique, c'est-à-dire dans toute construction sensible, spatiale et temporelle, qui produit du sens et qui est le résultat d'une expression humaine. Cette bipolarité comme un symptôme inhérent à la formalisation nous permet de déplacer le schéma classique des systèmes du langage fermé à chaque bord par un émetteur et un récepteur. La dynamique de déplacement et de condensation inhérente à toute cristallisation langagière propose une sémiotique bien plus complexe et laisse entrevoir la formalisation plutôt sur un modèle « chimique » où le « dit » est un précipité entre un sujet, un « pour-autrui » et une circonstance. Ce précipité, cette prégnance temporaire, intervient dans une dynamique que l'on peut qualifier de plastique. Chacun des facteurs du langage, à l'intérieur de cette dynamique, est équivoque (*aequivocus* « à double sens »). Rien ne détermine dans ce mouvement ce qu'il en est de l'émetteur et du récepteur, ni de

---

15 JAKOBSON, Roman, *Éléments de linguistique générale* (1 et 2), Éditions de Minuit, Collection Double, 1981.

21\_ Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

l'association pragmatique qui va s'opérer avec le milieu. C'est cette pulsion, ce rythme, cette idiorythmie portée par le corps humain susceptible de toutes les créations signifiantes qui sont la plasticité en acte et qui peuvent se rapprocher du concept de *chora sémiotique* décrit par Julia Kristeva.

En effet, le corps créateur, le corps sémiotisant, est tout entier traversé par un bric-à-brac pulsionnel de sensations qu'il accorde à sa façon avec le milieu extérieur : l'autre qui n'est pas encore un « pour-autrui », et la circonstance qui n'est pas encore un événement. Mais dans le mouvement de jaillissement, des règles de conduite viennent tempérer ce corps sémiotisant. À partir du moment où il y a précipité, il y a l'instauration d'un « pour-autrui » qui prend pour tâche de réguler la formalisation. C'est l'autre face des opérations sémiotiques qui imposent la norme et le code. Jusqu'ici cette instance régularisante avait pris les traits d'un mythe de castration. La petite tape suffisante pour permettre une autorégulation. Nous faisons l'hypothèse, avec la sociologie et l'ethnologie, de micros agencements socio-politiques qui ont en charge de réguler la plasticité en la formatant de telle sorte qu'à la *chora sémiotique* secouant le corps sémiotisant s'applique une chorégraphie formalisante qui l'assujettit.

*La révolution du langage poétique* commence par un préliminaire théorique où Julia Kristeva annonce la démonstration à venir. « L'activité sollicitée et favorisée par la société (capitaliste) réprime le procès traversant le corps et le sujet, et [...] il faut donc

22\_ Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

nous extraire de notre expérience interpersonnelle et intersociale pour avoir la chance d'accéder à ce refoulé du mécanisme social qu'est l'engendrement de la signifiance.<sup>16</sup> (KRISTEVA, 1974)» Annonçant l'assujettissement que nous avons commencé à décrire, elle pointe le lieu de la plasticité, « l'engendrement de la signifiance ». Elle décrit deux de ses particularités, rendant la tâche moins aisée quant à son approche, d'une part elle insiste sur son dynamisme, le procès, d'autre part elle repère l'ambiguïté de l'opération, « traversant le corps et le sujet. » Pour Julia Kristeva, l'art est le lieu de prédilection de la visibilité du procès de la plasticité : « il (le procès) peut exhiber sous forme d'art ce qui est le fondement producteur des formations signifiantes, subjectives et idéologiques, que les sociétés primitives désignent comme « sacré » et que la modernité a pu rejeter comme de la schizophrénie<sup>17</sup>. (KRISTEVA, 1974)»

---

16 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, éditions du seuil, 1974, p. 11.

17 Ibid., p. 13.



*Illustration 5: Faire la peau 2\_ Partition suspendue pour un Bodhràn.*

*Faire la peau2* est une partition suspendue pour bodhràn. Le bodhràn est un instrument irlandais. Le grand cercle de bois sur lequel est tendue la peau permet une variation subtile de sons. La peau conserve toujours la mémoire des plis, des veines et des nerfs. Les lignes, qui se devinent à la surface de l'instrument, sont une carte et une empreinte à la fois, celles du corps de la bête (une chèvre).

Dès lors, la peau ne marque plus et le son n'est que le résidu de tentatives d'empreintes ratées. Le bodhràn se travaille avec le gras de la paume, le plat de la main, le gras des doigts, le sec des phalanges, le bout des doigts et les ongles. Ça tapote, ça racle, ça frotte, ça gratte et ça cogne. C'est dum et c'est tak, avec toutes les variations possibles

qu'on imagine entre l'un et l'autre, du bord au centre de la peau.

C'est un instrument du corps : il y en a un de chaque côté de l'épiderme.

*Faire la peau 2* est en quelque sorte une tentative de réalisme magique. La peau de l'instrument (et celle de l'instrumentiste par extension ou contamination) est une interface où l'on trouve d'un côté la cartographie d'un corps imaginaire (projeté et sonore) et de l'autre, le corps et les nerfs de l'instrumentiste présent. Ce corps-à-corps est parfois percé (le perce-oreille de la partition) par des moments subjectifs d'apparition de l'autre, d'un autre corps qui ouvre vers une réalité.

Pour voir un enregistrement de cette pièce :  
<https://www.fredericmathevet.com/faire-la-peau>

Pour tenter de cerner la *plasticité*, Julia Kristeva va développer une notion qui nous apparaît très proche du procès plastique tel que nous avons cherché à le décrire, la *Chora*. Elle emprunte le terme de " *chora* " à Platon dans le *Timée* pour désigner une articulation toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères.<sup>18</sup> (KRISTEVA, 1974)» La *chora*

---

18 Ibid., p. 23.

25\_ Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

platonicienne a le « caractère nécessaire mais non divin parce qu'instable, incertain, tout en mutation et en devenir, du réceptacle qui est nommé aussi espace vis-à-vis de la raison ; il est même innommable, invraisemblable, bâtard<sup>19</sup>.(KRISTEVA, 1974) » Ce caractère nous semble particulièrement convenir au procès de la plasticité telle que nous l'avons décrite, c'est-à-dire comme un mouvement de [donner\_recevoir\_détruire]. Or, si pour nous ce mouvement semble se saisir entre le corps communicant, le « pour autrui » et la circonstance, Julia Kristeva semble le trouver particulièrement dans le corps communicant où des « quantités discrètes d'énergies parcourent le corps de ce qui sera plus tard un sujet, et dans la voie de son devenir, elles se disposent selon les contraintes imposées à ce corps \_ toujours déjà sémiotisant \_ par la structure familiale et sociale. Charges « énergétiques » en même temps que marques « psychiques », les pulsions articulent ainsi ce que nous appelons une *chora* : une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs stases en une motilité aussi mouvementée que réglementée<sup>20</sup>. (KRISTEVA, 1974) » Si pour Julia Kristeva le corps est le lieu ultime de la plasticité, nous envisageons dans notre description que la motilité plastique ne s'arrête pas à l'enveloppe corporelle du corps sémiotisant, mais, dans le dispositif d'interaction et de corrélation proposé, elle traverse aussi le « pour-autrui » et la situation de sémiotisation. De la même façon, mais sans doute parce

---

19 Ibid..

20 Ibid..

26\_ Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

que notre compréhension de la plasticité se passe de lecture psychanalytique notamment freudienne, nos « contraintes imposées » sont autant dispensées par le corps sémiotisant que par le « pour-autrui » et la situation de sémiotisation. Pour le dire simplement, le « surmoi », pour nous, aurait aussi une certaine plasticité. Ce que nous développerons avec F. Guattari.

Pour Julia Kristeva l'altération de la motilité sémiotique est la condition sine qua non de l'apparition de la signification. La motilité sémiotique s'extrait de l'auto-érotisme primaire et maternel par le « phénomène » de castration, introduisant la séparation entre signifié et signifiant et déplaçant par là même la sémiotique « kristevienne » vers le symbolique. Cette phase, qu'elle nomme thétique, peut être résumée ainsi : « position de l'imaginaire, castration et position de la motilité sémiotique comme lieu de l'Autre, nous paraît être la condition de la signification<sup>21</sup> (KRISTEVA, 1974) ». Si nous ne voulons pas nous immiscer dans une description de la plasticité qui userait d'un recours systématique à la psychanalyse, la phase thétique abordée par J. Kristeva nous paraît encore riche d'enseignements et de questionnements. En effet, dans les analyses que J. Kristeva poursuit, elle s'accorde à décrire la phase thétique comme labile. Elle serait elle aussi soumise à la plasticité. De ce fait, la phase thétique laisserait parfois apparaître, comme trouée, la motilité sémiotique. La *mimésis*

---

21 Ibid., p. 46.

27\_ Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

("aristotélécienne" s'entend, c'est-à-dire avec *l'écart* inhérent à la passe qui s'opère entre le référent et son modèle, noté par Aristote « celui-ci (*oûtos*) c'est celui-là (*ékheinos*) (*Poétique*, 4) ») serait cette effraction à la phase thétique. De ce fait, l'art dans sa pratique et dans l'œuvre serait le lieu privilégié de l'accession à la motilité sémiotique, c'est-à-dire à la plasticité. « L'« art » consiste à ne pas lâcher le thétique tout en pulvérisant par la négativité de la transgression (KRISTEVA, 1974)». L'artiste « pulvérise ». Essentiellement indocile, il fait passer dans l'ordre du symbolique des pulsions d'associabilité. La pratique artistique est la limite « interne » au procès de la signifiante, assumant et traversant le « meurtre ». Tous les artistes seraient-ils des Ravachol en puissance, jouisseurs du trans-symbolique et de « l'irruption de la motilité sémiotique menaçant l'unité du social et du sujet lui-même <sup>22</sup>(KRISTEVA, 1974)» ? « L'art, la littérature, captent ce que le langage n'a pas su retenir de cette pulsion (de mort) et le redispotent dans un nouveau dispositif sémiotique.[...] l'art assume la loi socio-symbolique, en même temps qu'il démontre la possibilité de sa transgression ; il articule l'économie pulsionnelle des sujets à un code socialement admissible<sup>23</sup> (KRISTEVA, 1974)». La pratique artistique, parce qu'elle serait le lieu privilégié de la plasticité en acte, l'intégrant dans sa visibilité même, serait le laboratoire et le sas de sécurité de l'agencement socio-symbolique. Une remise en jeu, sur le chantier, des « lieux névralgiques de l'appareil social : la différence

---

22 Ibid., p.78.

23 Ibid., p. 612.

28\_ Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.



sexuelle, la fonction paternelle, la jouissance génitale et à travers eux la famille, le groupe social, le pouvoir étatique et le pouvoir religieux<sup>24</sup>, se trouvent mis en cause, expérimentés, contestés ou restructurés, non pas dans leur contenu, mais dans leur principe même, dans leur raison d'être<sup>25</sup> (KRISTEVA, 1974)». Un [donner\_recevoir\_détruire] en perpétuelle action sur les formes données, acceptées et acceptables, et, souvent, par un sursaut que nous tenterons d'approcher, rigidifiées. L'art, plastique, « devient plus que jamais un moyen d'action dans le procès de transformation sociale, en même temps qu'il enregistre ce procès (KRISTEVA, 1974)<sup>26</sup>».

Cet hommage à la pensée de Julia Kristeva nous permet de préciser les facteurs à partir desquels la plasticité peut s'approcher. Mais nous voulons leur laisser une certaine souplesse en les débarrassant de toute lourdeur conceptuelle disciplinaire, malgré des allusions explicites à leur généalogie empruntée à divers champs de la pensée : philosophie, sociologie, psychanalyse, sémiotique... Par ailleurs, il semblerait que Julia Kristeva ne soit pas la seule à avoir pressenti l'avènement de la plasticité comme le renversement ontologique de l'après-modernité.

---

24 Une telle typologie doit être discutée. Elle porte les marques d' une psychanalyse qui n'est pas notre domaine de recherche et, qui plus est, les marques d'une psychanalyse articulée autour de la castration et de la figure patriarcale. Nous proposons comme horizon de recherche en art un champ que nous avons noté ] cosmos\_socius\_intime [ aux bords ouverts.

25 Ibid..

26 Ibid., p. 613.

29\_Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

La sémiotique kristevienne fait apparaître que le corps sémiotisant, le « pour-autrui » et le circonstanciel sont des facteurs en relation. L'individualité et le socius sont les deux fonctions que partagent le corps sémiotisant et le « pour-autrui ». Elles sont accompagnées de deux motilités : la *chora*, pulsionnelle et interne au corps sémiotisant, et le *socius* supposé du « pour-autrui », donnant à la forme un certain « ordre du discours ». La plasticité est tout entière dans ce mouvement de formalisation, une « *gestaltung* » ou une morphogénèse mentalisée comme un [donner\_recevoir\_détruire], rendant le schéma bien plus instable parce que portant une part d'ambiguïté sur chacun des facteurs et chacune des fonctions. La plasticité entraîne un précipité linguiste (ou non) de significations sens(ibles), et ce précipité peut être l'œuvre d'art qui ne peut se prévaloir d'une supériorité sur tous les autres processus de sémiotisation.

Quant à l'artiste, s'il n'est pas le jouet de son champ sémiocratique, comme le poïéticien, trouve les codes du pouvoir. Un carottage où il déploie toutes les ruses de la plasticité pour créer son propre langage. Sa langue sur l'établi, il cherche et trouve ses propres processus et opérations signifiants. Sa langue sur l'établi, et son corps, parce que le lieu de la libération est le même que celui de la servitude. La poésie se fait dans la bouche, la signifiante dans le corps. Son carottage est d'utilité publique. Il trouve pour résister, il braconne sans cesse la sémiocratie en vigueur, l'attire vers la béance du trou noir de

30\_Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité.

sa signifiante. Il met en panique sémiotique le processus de pouvoir en prise sur lui et sur les autres, il repousse ses limites en les dépassant.

Et notre *poïétique* n'est jamais que le travail intermédiaire de l'artiste au travail, elle a pour fonction de rendre lisible cette indocilité en acte : l'obstination forcenée et militante de travailler le sens(ible).

*Toutes les œuvres décrites dans cet article sont issues de ma pratique personnelle. Elles ne sont ni des exemples, ni des illustrations, mais des jalons de pensée aussi importants que les concepts et les notions développées par ce texte. Pour en savoir plus :*

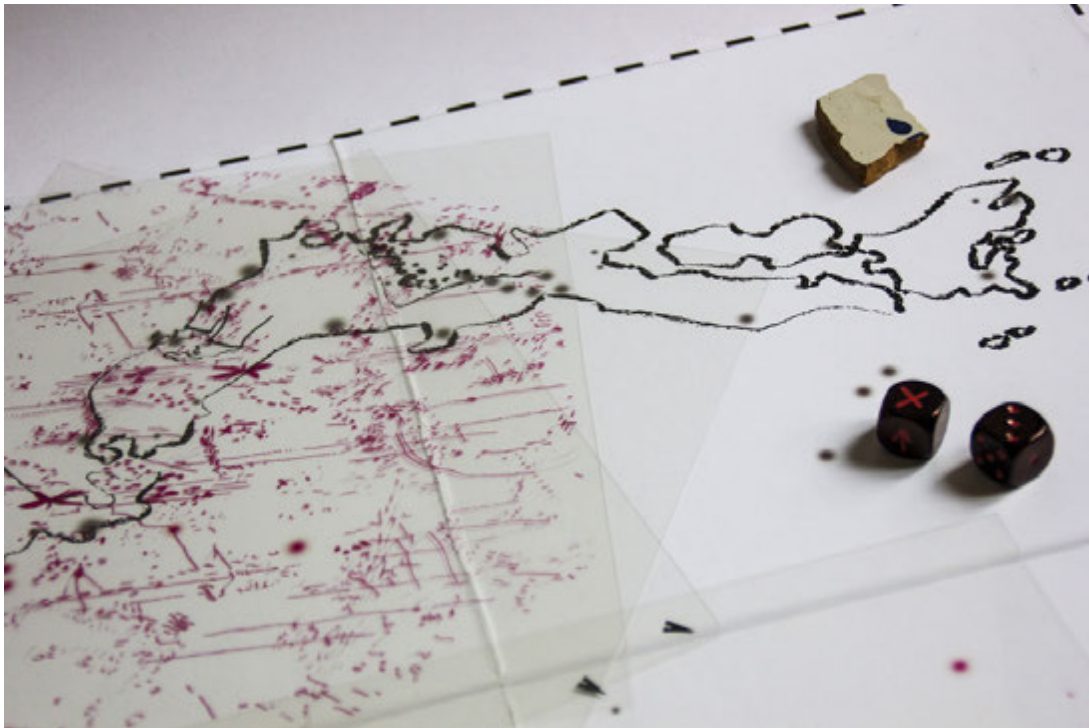
<https://www.fredericmathevet.com/>

# ONCE UPON A TIME FUKUSHIMA,

Partition suspendue pour aérophone.

Vidéos interactives, aérophone, haut-parleurs,  
Dimensions variables, 2012

*Once upon a time, Fukushima*, partition suspendue pour un aérophone et un manipulateur, se propose d'inverser la narratologie liée à \fukushima\. Elle restera fidèle au sens singulier indiqué par Otomo Yoshihide, Michiro Endo et Ryoichi Wago dans leur manifeste : il ne s'agira ni d'une dénonciation militante, ni d'un simple reporting de faits, plutôt la démonstration d'un désir et une tentative de maintenir une « connexion » avec ces lieux et ces populations officiellement condamnés. Il s'agira d'activer un moment symbolique qui rendra à \fukushima\ ses forces positives et centrifuges, d'un moment de lutte symbolique contre les forces mortifères qui proposera une nouvelle cosmogonie ouverte et en expansion.





*Once upon a time, fukushima* comprend une partition suspendue pour aérophone et une partition pour « respirants », c'est-à-dire pour un « performeur », qui laisseront entendre leur mécanique respiratoire en colorant légèrement leur souffle par des voyelles. L'instrumentiste ou le « performeur », qui peuvent être la même personne, sont sonorisés et leur production est associée aux productions sonores de la partition interactive. Il n'y a pas de premier et de second plan, les interprètes ne sont pas des solistes, ils font corps avec l'écran et son devenir visuel et sonore.



Images de la performance et vue de l'installation, Galerie Planète Rouge, 2017.  
[À écouter ici.](#)