



HAL
open science

Arts sonores et recherche-création : Les chemins de la plasticité

Frédéric Mathevet

► **To cite this version:**

Frédéric Mathevet. Arts sonores et recherche-création : Les chemins de la plasticité. Art et histoire de l'art. Université de Lorraine (Metz), 2020. tel-02963657

HAL Id: tel-02963657

<https://hal.science/tel-02963657>

Submitted on 14 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Mathevet Frédéric

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

Arts sonores et recherche-création :

Les chemins de la plasticité

Synthèse de travaux de recherche_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

mots-clés

arts plastiques, art sonore, art contemporain, musique concrète, musique contemporaine, musique expérimentale, plasticité, interdisciplinarité, intermédialité, recherche-crédation, poétique, sémiotique, théorie de l'art, science de l'art, anthropologie symétrique.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Olivier Lussac pour le soutien qu'il a su apporter lors de la constitution de cette H.D.R. Je tiens également à remercier Gérard Pelé pour son soutien indéfectible depuis plus de dix ans, sans qui cette synthèse n'aurait pu exister. Je salue le courage et la ferveur avec laquelle il a réussi à maintenir les problématiques sonores et musicales d'actualité dans le département des arts plastiques de Paris I.

J'ai une pensée toute particulière pour Ludivine Chataignon qui supporte dans tous les sens du terme une pratique quotidienne ménagère de l'art, sans qui mes crayons, mes bouts de papier à musique n'auraient aucun sens.

Je remercie tous mes amis qui croient en la profondeur de mon travail et qui ont toujours eu ces regards et ces petits mots bienveillants de réconfort : Manu, Christophe, Nico, Jean-Baptiste, Célio, Colin.

Merci à eux tous. Ils me donnent ce courage journalier de me relever les manches et de me rendre à l'atelier.

AVANT -PROPOS : SUR LE SEUIL

Pratique ménagère

C'est tout un monde qui va se déployer dans ce texte.

C'est toujours, quand l'artiste écrit sur sa pratique, tout un monde qui se déploie. C'est une cosmogonie portative et foliée que vous avez entre les mains en quelque sorte.

J'ai rangé une nouvelle fois l'atelier, la 2e chambre, à l'étage de mon appartement. L'espace est petit et j'essaie, bon gré mal gré, de l'optimiser. Les articles, tirés sur mon imprimante Epson stylus Photo rx585 (penser à la changer), s'accumulent sur mon clavier Fatar de 88 touches avec mécanique à marteaux. Une pile de livres... non, une pile faite de ces livres, dans lesquels on retourne continuellement, s'érige sur les différentes percussions qui rythment l'espace de cet atelier. Plutôt les coins. Les synthétiseurs modulaires, semi-modulaires ou à modulation de fréquence sont débordés de dessins, de schémas, de papiers trouvés, de griffonnages (réalisés de préférence tôt le matin) à la suite d'une liste de course. Tous ces fragments, ces petits bouts de « presque rien » qui se déposent en infra-mince entre les objets techniques, les travaux en cours, entre les touches du piano, les expérimentations graphiques, photographiques, sculpturales et picturales, trouvent un nouveau classement par strate, temporaire.

Mais aujourd'hui, il s'agit d'un moment particulier. Si je range l'atelier ce n'est pas

seulement pour faire de la place et produire les pièces urgentes de commandes.

Voilà un an que je prépare ce moment. Et, chaque fois que j'aborde un travail d'écriture, il commence toujours par les mêmes préparations maniaques, par la mise en place d'un rythme qui dispose à ce travail, à cette exploration des tiroirs, à cette odyssee du sol de l'atelier. J'ai une pratique « ménagère » du travail de création, et c'est bien de cela, entre autres choses, qu'il va être question dans ce texte.

Je veux rédiger mon habilitation à diriger des recherches. Je désire écrire mon habilitation à diriger des recherches en art (et avec l'art, nous verrons aussi que ce point a son importance). À chaque exercice universitaire, à chaque coupe dans la réalité de ma pratique où je tire le fil du texte, je ne fais finalement qu'un déplacement intermédiaire entre le sensible à l'œuvre dans ma pratique et ma langue (enfin toute ma bouche aussi. Jusqu'aux humeurs de mon larynx, parce que la poésie se fait dans la bouche). C'est à la fois l'exercice d'une écriture complexe qui doit rendre compte des « formalisations » d'un atelier singulier, et l'écriture d'une mémoire, d'un témoignage jusqu'à la chute. Une chute temporaire, une cadence qui viennent marquer la fin d'un mouvement et le début d'un autre. Et à l'image de ces bâtiments que Robert Smithson décrit dans *The monument of Passaic*, les ruines qui jonchent mon atelier sont des « ruines à l'envers¹ ». L'anamnèse de l'exercice de synthèse, l'orientation forcée dans ce dépotoir d'enregistrement-cendre, d'enregistrement-tabernacle, d'enregistrement-gravats va remettre sur le chantier les « constructions qui seront éventuellement construites ».

Écrire une synthèse est à l'image du moment du dérushage, un moment d'anamnèse : ce n'est pas seulement une remémoration du moment de la prise de son. C'est surtout l'occasion de

1 « ce panorama zéro paraissait contenir des ruines à l'envers, ce sont toutes les constructions qui seront éventuellement construites » (SMITHSON 1996 : 69).

trier des décombres sur des décombres, de classer les gravats et, où l'écoute, la coupe, le choix méticuleux du point d'entrée et du point de sortie du « fichier son » va déplacer la « capture » où l'« on parle de quelqu'un » (ou de quelque chose) à un enregistrement qui « parle à quelqu'un ». Une remise sur le chantier des sons dans un procès de signifiante à venir.

Cette synthèse est pensée à l'aune de ma pratique. Un exercice plus proche de l'anamnèse que du « mémoire » : un dérushage de la « bande d'enregistrement » de la réalité de ce méta-atelier dont le sol est à la fois la surface d'inscription et le dépôt.

Le café ce matin n'est pas très bon. J'ai changé de marque et je me suis laissé attraper par un package alléchant (celui-là même que je décris dans l'article *Politique de partition : partition étendue I* [MATHEVET 2019b]). Pourtant ce café, à cette heure matinale, la quantité que je vais boire pendant l'écriture de ce texte, ce matin, est aussi important que les classiques morceaux post-punk et indus qui agrémentent le deuxième étage où je travaille. Parce qu'en art, je vais sans doute en décevoir quelques-uns, le travail est un long travail de préparation à l'acte créatif. Non pas que je me prépare à recevoir un coup de génie, capricieux, qui va tomber sans prévenir, mais que je dois me rendre disponible à son apparition, fugitif moment où les idées s'enchaînent bien, où l'on peut embrasser toutes ses réflexions et ses références et les poursuivre, les dévier, voire les raturer. En art, dans l'atelier, cette disponibilité passe par une attention au papier, à la gomme, au crayon, une discipline de la rencontre du crayon sur le papier, au dossier de la chaise, aux traces de la gomme laissées sur le papier, à la forme de la souris (penser à s'acheter un coussin en gel pour se protéger le poignet), au café, à sa quantité ritualisée, à Élisabeth Fraser dont la voix ne cessera d'habiter cet espace avec moi (bien sûr, nous ne sommes pas seulement tous les deux).

Tous les textes précédents n'ont jamais été pensés autrement que comme un compte rendu du quotidien routinier de l'atelier, comme le carottage d'une pratique ménagère de l'art. Et, à ausculter l'atelier, avec cette vue en légère plongée, force est de constater que cela se meut. Tout bouge sur les surfaces de travail — et pas seulement en surface, mais dans toutes les dimensions, y compris non euclidiennes — tout respire la plasticité.

Une plasticité à l'œuvre, j'espère que vous y serez sensible, où les saveurs ambiguës se sédimentent faisant resurgir les techniques pour se réaliser comme artiste contemporain et comme compositeur. Ah, oui ! Petite particularité de notre atelier, que j'ai commencé à esquisser, il est pluridisciplinaire, il brasse les sons, comme les images, il mêle les arts plastiques à la composition musicale expérimentale, il est le lieu d'une pensée du sonore et du musical au risque d'une plasticité qui tisse autant qu'elle parfile. Et, disons-le maintenant, ce rapprochement (pluri, inter, trans, outre) ne repose pas sur une dichotomie facile qui trace des frontières, bâtit des murs entre les « disciplines », s'autorisant des passages finalement artificiels, qui donnent foi à des marquages, des « tag » ou « hashtag » qui n'ont pas d'autres intérêts que de conduire à trouver une marchandise adéquate sur les rayons de la FNAC (et d'autres). Être dans l'atelier, épouser pleinement ses mouvements, s'encanailler du son et du musical, autant que du trait et de l'espace, c'est avant tout se désintoxiquer des discours « prêt-à-porter » de la recherche sur la création, bien-pensante : celle qui promeut les « bonnes figures », dont il est facile de dérouler le fil d'une pensée déjà prête, colonisée par un romantisme désuet de la figure de l'artiste et par la globalisation d'une marchandise absolue, l'œuvre, dont le discours n'a pour seule volonté que de nourrir une certaine économie d'une certaine sorte d'art (conséquemment).

En effet, c'est un point important pour comprendre l'ensemble de l'ouvrage : je n'ai jamais voulu choisir entre la musique et les arts plastiques. Dès mes plus jeunes années d'étudiants en arts plastiques², je me suis engagé dans les liens entre arts plastiques et musique. À cette époque, on ne parlait pas d'«art sonore» (tous les murs n'avaient pas encore été construits) et, vous vous en doutez, ce parti pris n'a jamais été facile à tenir : mes professeurs en arts plastiques me renvoyaient du côté de la musicologie, prétextant que c'était au-delà de leurs compétences, et les musicologues, pour des raisons similaires, me renvoyaient dans le champ des arts plastiques. J'étais entre deux chaises, comme on dit, dans une posture bien instable. J'espérais que cette posture claudicante résultait d'un principe de liminarité moderne. Mon rituel de passage, orchestré, avant de rejoindre la sphère des artistes et des chercheurs en art. Les dix années qui ont suivi ma thèse m'ont montré le contraire. Les schèmes prêt-à-porter, les raisonnements endoxaux et les machines abstraites de pouvoir existent aussi dans les milieux universitaires. Il ne s'agissait pas d'un moment d'état liminaire, mais, il fallait que je l'admette, j'avais les deux pieds sur la lisière et j'allais, coûte que coûte, y rester.

Seuil

Pour le dire simplement je suis sur un seuil.

Le seuil permet de «définir» une zone floue, un état de flottement qui nous «permet de parler d'une situation qui est sur le point d'évoluer» (BARAZON 2010 : 4³). Ce lieu, qui est

2 À la faculté Jean Monnet de Saint-Étienne (Loire).

3 Les numéros correspondent au découpage proposé de l'article en ligne pour l'ensemble des citations de cet article.

aussi un moment, qui relie autant qu'il sépare et sur lequel on ne fait que passer désigne «cet espace que nous ne touchons pas, sur lequel nous ne nous attardons pas, mais qui nous mène vers un autre lieu.» (Ibid : 6).

J'ai décidé d'y rester, d'y vivre pleinement les passages entre la musique et le son d'un côté et les arts plastiques de l'autre. Non pas qu'il s'agisse pour moi de ne me rendre nulle part, mais bien de vivre pleinement les passages de l'un à l'autre. D'ausculter les moments d'appropriation, de contamination, de confrontation, d'infusion. Certes

«Le seuil incite surtout à la distinction consciente et avisée entre un endroit et un autre. En effet, sans seuil, on pourrait se dire qu'il n'y a jamais de passage à autre chose, il n'y a pas de prise de conscience d'une différence» (BARAZON, 2010 : 7).

Mais rester sur le seuil c'est surtout déjouer le «paradigme» (BARTHES, 2002b : 31), c'est esquiver le conflit. C'est à la fois se trouver dans l'œil du cyclone d'une sémiotique dynamique et d'une plasticité-dynamite, accepter de se laisser traverser par ces mouvements, dans tous les sens, et prendre le temps de la «savouration».

Parce que je suis sur un seuil et qu'il me faut rester fade (MATHEVET 2013). C'est-à-dire pas seulement dans une posture neutre, mais dans une posture qui me rende disponible à toutes les saveurs que l'un et l'autre des bords sont amenés à brasser. La fadeur «est la valeur du neutre» (JULLIEN 1991 : 17), elle est au «départ de tous les possibles et les fait communiquer.» (Ibid.) C'est l'un des aspects de la fadeur importants 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,
mais c'est au centre que réside la saveur
suprême qui n'en finit jamais.»*

*Su Dongpo*⁴

Pour ma part, je me suis centré dans un lieu de passage. 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» (Ibid.); 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.

Le seuil, comme espace et moment privilégié de la fadeur, «devient lieu de traduction, d'hésitation, de transformation. Le seuil en lui-même est donc un espace de passage, un lieu de transformation» (BARAZON 2010:11). Et certainement, nous aurons l'occasion de le constater, il est aussi le lieu et le moment du "déclassement" cher à Georges Batailles, qu'il décrit concernant l'informe.

Ce seuil est la petite corde sur laquelle je suis en équilibre et les passages, pareils à des vents violents, viendraient perturber le funambule que je suis devenu. Parce que le seuil est un

4 Su Dongpo, *Poème pour raccompagner le moine Canliao*, in (JULLIEN 1991 : 118).

espace de passage et de métamorphose, mais qu'il n'est certainement pas une frontière.

Je n'ai pas de posture, je vis un moment. Je suis balayé par l'expérience de ce passage. Les arts plastiques, le sonore et le musical sont mon *Chergui* et mon *Gharbi* qui me font vaciller : je ne tiens pas dans mon pertuis (la prise au vent le rend instable), je fais une expérience.

Le seuil est expérientiel.

Walter Benjamin, comme le rappelle Tatjana Barazon (BARAZON 2010), se réfère à l'étymologie allemande du mot *Schwelle* qui vient de *schwellen*⁵, gonfler pour penser le seuil comme une expérience, qui insiste sur l'importance du moment. Benjamin

«[...] observe un manque d'expériences liminaires et déplore que la pensée ne lui accorde pas une plus grande importance. Car, il s'agit bien d'une zone, d'un espace "entre" [...]. Le seuil exemplifie l'indétermination, le mouvement, le changement, bref, le devenir de toutes choses »
(BARAZON 2010 :15).

Dans l'ambiguïté du lien de la séparation qu'est cet espace-temps singulier, le seuil est certainement l'espace et le moment privilégié d'une plasticité en acte : un œil sur les transformations silencieuses. Le seuil révèle le moment où une chose n'est pas encore et une autre n'est plus. C'est un interstice, une zone qui nous préserve des certitudes.

Cette synthèse se fera aussi sur le seuil, parce qu'il est le lieu de ma « méthode poétique ». Une alternative à la pensée globalisante et formalisante de l'art, et conséquemment

⁵«Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten, liegen im Worte ‚schwellen‘ und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übersehen. Andererseits ist es notwendig, den unmittelbaren tektonischen und zeremonialen Zusammenhang festzustellen, der das Wort zu seiner Bedeutung geführt hat » (Benjamin 2009 : 618).

une manière nouvelle d'envisager l'enseignement et la recherche en art et avec l'art.

C'est tout un monde, une cosmogonie entière qui va apparaître et disparaître à la lecture de ce texte. Une émulsion «intermédiaire» de l'atelier centrifugé où les œuvres, et tous les sous-produits qui y sont associés (lectures, ratures, projets et prises de notes, les images, les sons et les textes) vont s'insinuer, et attester de leurs effleurements et de leurs éraflures : le témoignage de «l'expérience morale et humble» de la technique» (BARTHES 2003 : 50). Cette synthèse ne sera pas la cartographie superficielle du sol de l'atelier mais le précipité des mouvements tectoniques, des secousses et des vibrations qui naissent des heurts et des glissements entre les sons, les images et les textes. Le sismographe et la sismographie des ondes élastiques de la plasticité qui courent sur la table de travail.

Qui grouillent!

Qui se plissent et se trouent!

C'est toute une mécanique que je vais devoir déployer devant vos yeux.

Une cosmogonie, parce que tous les textes poétiques sont des cosmogonies. Ils décrivent les forces et les formes desquelles ils sont faits. Ils déploient un espace-temps propre aux formations qu'ils décrivent dans un mouvement centrifuge. Ce texte, comme tous mes textes, toutes mes écritures, est une cristallisation momentanée de tous les champs de force de mon atelier, de toutes les motilités singulières de mon travail artistique. Si ce livre est parsemé de ruines, ces ruines doivent pouvoir nourrir mon imagination pour satisfaire le retour impératif à l'atelier.

Le tournant ontologique

Enfin, sur le seuil, nous avons commencé à l'entrevoir, je pense de façon symétrique. Vu d'ici, sur le seuil, croyez-moi, ce que l'on appelle «champs disciplinaires» n'a plus beaucoup d'importance. Les mouvements, les changements, les circulations et les brutales collisions sont les maîtres mots d'une indisciplinarité généralisée. Alors être sur le seuil c'est vivre ces moments de labilité et de mutabilité des formes et des raisonnements, des pratiques et des processus, c'est du multiple qui part dans tous les sens. C'est une cosmogonie parce que, du seuil, notre fabrique du monde est autre, et, avec elle, une autre manière de l'habiter et d'y demeurer ensemble paraît possible (le seuil est aussi le lieu d'une pensée cosmopolitique).

Assurément, les cosmogonies que j'ausculte prennent au sérieux la matière et les forces. Plasticité oblige. Et sur ce seuil, c'est *l'anthropos* qui se décentre à son tour : un tournant ontologique⁶.

Où l'anthropologie d'avant le tournant ontologique était une anthropologie de la dichotomie : une foi absolue en des présupposés culturels d'une pensée occidentale s'imposant comme moderne, et qui estiment universels bon nombre de ces schèmes de pensée. Ceux qui dressent des murs : nature/culture; primitif/civilisé; simple/complexe; sans état/étatique; non moderne/moderne; mythe/histoire; magie/science; croyance/savoir. Dichotomies symptomatiques d'un eurocentrisme qu'une pensée symétrique vient mettre à mal, en accueillant tous les exclus d'une soi-disant modernité (parce que nous n'avons jamais été

6 Le tournant ontologique désigne le moment où l'anthropologie ne place plus *l'anthropos* au centre du monde social, qui se fonde sur le constat que les humains et les non-humains se constituent mutuellement.

modernes [LATOURE 2006]) : les non-modernes et les non-humains. Nous commençons à entrevoir les déflagrations proprement plastiques qui ne manqueront pas de souffler nos rapports à l'art prêt-à-porter dans une réflexion poussée sur l'art, sa pratique, son expérience, sa recherche et son enseignement.

Le seuil, et la plasticité qui s'y trame, font vaciller les polarités et s'engagent dans une anthropologie symétrique. Humains et non-humains attestent d'une force commune d'action, sans préjuger de leur statut ontologique entre «sujets» et «objets». Et notre atelier, à l'image des disciples de Zénon, est un laboratoire pour passer de la «polis» à la «cosmopolis». Les cosmogonies que j'ai jusqu'ici décrites, en insistant sur les mouvements de mutabilité et de labilité desquelles elles s'originent, élargissent notre pensée du politique vers des pratiques cosmopolitiques qui résonnent particulièrement avec les travaux de recherches de quelques chercheurs contemporains, en particulier Bruno Latour et Isabelle Stengers⁷.

Avec l'espoir qu'un autre monde sensible est possible aussi. Je ne peux oublier que le champ privilégié de l'art et de sa pratique est le sensible dans le sensible.

Sur le seuil, je m'affranchis. Je me décolonise de nos systèmes de pensée, je me dépossède d'un capitalisme sorcier (STENGERS PIGNARRE 2007) en modifiant en profondeur mes conceptions de l'altérité, de la différence et de la multiplicité. Et, à considérer, non plus un monde unique, mais des mondes multiples, c'est l'ensemble de notre monde de l'art qui chancelle à son tour. Oui, le seuil force à penser une ontogenèse où d'autres mondes

⁷ Par exemple : LATOUR, Bruno (1999). *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Coll. Armillaire. Paris : Éditions La Découverte, 352 p.

STENGERS, Isabelle (1997). *Cosmopolitiques tome 7 : Pour en finir avec la tolérance*. Paris : Éditions La découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, 152 p.

sensibles sont possibles. C'est la notion d'œuvre elle-même qui est décentrée, elle ne s'adresse plus à un spectateur abstrait, mais à une personne, non pas un être abstrait, mais un être avec toute sa corporéité et sa "géographicité", un individu situé, attaché et affecté, qui va faire l'expérience d'une œuvre (soumise, elle aussi nous le verrons, aux champs de forces de la plasticité). Le moment expérientiel d'une œuvre qui va se déployer dans le sensible, et invitera à son tour notre spectateur « sur le seuil ».

De nouveau, il ne s'agit pas seulement de partager du sensible mais de le remettre sur le chantier : c'est la condition *sine qua non* de garantir des modalités d'habitabilité du monde. La globalisation généralisée nous propose un monde fermé, une hypersphère régulée par les finances, conditionnant un monde sensible formaté, une esthétique colonisante, entêtante, possédante, régulant notre rapport au cosmos, au socius et à l'intime : une certaine manière de séjourner. L'atelier sur le seuil accueille au contraire l'altérité, s'ouvre aux champs de force qui travaillent la matière, remet sur le chantier l'arbitrarité des signes et par la même questionne l'*oikos*, notre manière d'envisager notre habitat. Notre atelier est un modèle des cosmopolitiques sensibles possibles. Il conduit la recherche en art et avec l'art à une écopraxie : la fabrique renouvelable de l'ensemble de conditions favorables à la vie du groupe, le plus large possible, sans frontières et sans murs.

Artiste de « cosmos », c'est tout un monde qui va se déployer dans ce texte qui ne sera que l'arrêt temporaire de forces labiles, plastiques, encore à venir, parce que ce « cosmos » est vivant. Raconter ces oscillations, sous la surface des sons et des images, ces battements qui déploient l'espace et le temps d'une œuvre, les mouvements, les déplacements, l'agitation, le

grouillement, sans figer une fois pour toutes ce dynamisme vital, c'est renouer avec le *zographos*, ce peintre qui «écrivait le vivant». Il n'aura jamais autant mérité son nom, surtout s'il se tient aujourd'hui au côté de celui qui ausculte le grand cluster vivant, sur le seuil.

Cette synthèse, mais finalement tous les travaux que j'entreprends, va chercher à occuper cet intervalle. Dans la faille, elle est le parfum et le creux qui font le parfum en même temps, s'évaporant des cristallisations momentanées, soubresauts des coagulations, des émulsions et des sédimentations du sol de l'atelier, des flux et des reflux à la fois, naissant, en zelliges, d'écritures gigognes et labyrinthiques, et explosives : bref, de l'art plastique en acte.

Je n'aurais pas peur de me répéter.

Un texte poétique est une cosmogonie dure, et c'est la totalité d'un monde qui va apparaître et disparaître, devant vos yeux.

PRATIQUE ET RECHERCHE EN ART SONORE

« Plus spécifiquement, il nous faut inverser une tendance, évidente dans une grande partie de la littérature sur l'art et la culture matérielle, qui consiste à interpréter la créativité "à rebours", en commençant par s'intéresser au résultat [...] » (INGOLD 2013 : 231).

Parmi toutes les dichotomies d'une pensée occidentale s'imposant comme moderne, il semblerait que l'une d'elles soit à la fois constitutive de notre discipline (les arts plastiques) tout en esquisant ses limites. La « théorie » et la « pratique » semblent s'opposer. Mon activité scientifique est, comme mon activité artistique sur un seuil. On aura compris qu'il s'agit du maître mot de cette synthèse, montrer les étapes de ma recherche en art et avec l'art dans cette première partie ne pourra se faire sans assumer le sens(ible) de chacune de ces étapes, c'est-à-dire comment la théorie et la pratique ne sont pas deux moments différents mais bien des espaces et des moments (l'atelier) intriqués. J'aurais l'occasion de l'expliquer à la fin de cette synthèse, comme je le ferais dans les choix qui vont s'imposer dans la présentation des œuvres scientifiques pour la présentation de cette H.D.R.⁸.

L'atelier d'un cordonnier

Ce seuil, cette position délicate entre musique et arts plastiques qui anime l'essentiel de mon travail théorique et artistique, s'est concrètement présenté à moi très tôt, lors de mes

8 Cf. Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail : œuvre scientifique.

années de licences en Arts plastiques à la faculté Jean Monnet de Saint-Étienne, dans les studios d'électroacoustique du conservatoire Jules Massenet où je suivais un enseignement parallèle qui allait s'avérer la tangente de mes pratiques funambules à venir.

Des raisons familiales m'avaient forcé à abandonner l'étude du piano que j'avais commencé à l'âge de sept ans, après une dizaine d'années de gammes, de passages du pouce, de « solfication » et d'étude assidue de Danhauser : bref d'un « enseignement » dans les règles, tel qu'il peut être dispensé dans les conservatoires. Puis, post-adolescent, engagé comme on peut l'être à cette période de sa vie dans des études artistiques, dans une ville dont l'archéologie se fait à la verticale, sur les murs de ses bâtisses où s'est accumulée l'histoire brève, mais notable, de la révolution industrielle qui lui a valu le sobre nom de « ville noire », j'avais aussi repris le chemin du conservatoire. Depuis mes études de piano écourtées, j'avais troqué mon piano d'étude contre un clavier « workstation » et un ordinateur. Je pouvais jouer d'un orchestre à cordes, certes nasillard, comme je pouvais manipuler ces instruments virtuels et les métamorphoser en des instruments impossibles aux sonorités inouïes. C'est donc assez naturellement que je m'inscrivais au cours de Denys Vinzant, compositeur au GRAME (Lyon), que j'ai finalisé par l'obtention d'un diplôme de fin d'études en électroacoustique (médaille d'or).

Je conserve un souvenir ému de ces cours. Denys Vinzant n'avait pas seulement ses cours sur la musique strictement électroacoustique et/ou acousmatique mais nous ouvrait à l'écoute de toute la musique contemporaine et expérimentale du XXe siècle. C'est dans ce petit studio, décentré du corps principal du conservatoire, que j'écoutais pour la première fois des pièces de Xenakis, Stockhausen, Cage, Lucier, Ligeti, etc. C'est dans ce même studio que je venais régulièrement et que j'opérais des passages de pratiques entre la musique électroacoustique et

ma pratique plasticienne. L'OB-x d'Obherheim et le DX7 de Yamaha proposaient à la fois des lignes de fuites quant à la picturalité, tout en proposant des possibilités de penser une sculpture du son. Enfin c'est lors de l'écriture de mon mémoire en arts plastiques que j'ai officiellement pris la décision de ne pas choisir entre la musique et les arts plastiques, mais d'assumer ma posture entre catégories.

1. Symptômes

L'exercice du mémoire est important dans la genèse de ma pratique. Il m'a permis de poser, d'où j'étais, c'est-à-dire à la lisière d'une pratique qui se voulait autant musicienne que plasticienne, les symptômes synchroniques et diachroniques de cette problématique relationnelle. Rappelons que le label « art sonore » n'existait pas alors, mais que l'histoire de l'art du XXe siècle, notamment en repensant la convergence entre la musique et la peinture héritée du romantisme allemand, portait nombre d'exemples protéiformes et singuliers de nouvelles relations possibles entre les arts du son et les arts plastiques.

La bande dessinée m'avait conduit à choisir un enseignement en arts plastiques — j'aurais l'occasion de montrer qu'elle infuse en profondeur ma « méthode poétique » — mais c'est avec elle que je commençais à envisager une « méthode théorique », notamment en conceptualisant la « gouttière ». La gouttière, c'est un moment et un espace qu'on retire. À charge au lecteur de le combler. Il créera le lien entre les deux vignettes. Lorsqu'il s'agit de raccorder une action, c'est aisé. La gouttière n'est qu'une ellipse. Lorsqu'il s'agit de relier deux images éloignées, la tâche est plus délicate. Et l'action se trouve plutôt dans la gouttière. Elle est la

marque du geste qui rapproche ces deux fragments lointains et justes pour le dire avec Reverdy⁹.

Parfois, il s'écoule du temps dans la gouttière, parfois c'est un geste. C'est une griffe qui fait apparaître du sens. «Une opération analogue à celle qui consiste dans les mathématiques à mettre une inconnue en évidence» (GODARD 1956) que j'allais éprouver en rapprochant des images que je prenais dans chacun des champs. Cette inconnue, mon inconnue surgissait en creux : la singularité de la relation qui allait se tramer entre la musique et les arts plastiques, que ce rapprochement d'images allait m'aider à cerner, à comprendre, à diagnostiquer. Ce rapprochement «lointain et juste» était aussi une façon de penser le seuil comme méthodologie.



Illustration 1: Seuil 1_ Karlheinz Stockhausen et Daniel Buren au travail.

D'une part, je trouvais une manière «plasticienne» de faire de la théorie (et j'allais continuer à réfléchir ces possibilités), d'autre part, la «gouttière» révélait le seuil et faisait apparaître les confrontations, les contaminations et les intrications possibles. Je pouvais échanger logiquement chaque image.

⁹«L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.» (REVERDY 1918 : 3).



Illustration 2: Seuil 2_Bruce Nauman, violon tuned D.E.A.D, 1968

Richard Long, a line made by walking, 1967



Illustration 3: Seuil 3_Jimmy Hendrix et Jackson Pollock en action.

Cette confrontation d'éléments tangibles, empruntés aux deux champs, ces rapprochements faisaient émerger les nœuds d'observations et de pensées pour ma pratique récente.

J'éludais consciemment déjà, pour débiter mon parcours nodulaire, toute une partie de l'histoire de l'art picturale et du lien qu'elle a pu entretenir avec les représentations de la musique. Celle qui s'étend des vanités aux guitares de Picasso. Comme j'éludais toutes les formes de coopérations entre les arts plastiques et la musique, qui confortaient l'idée d'une différence substantielle des disciplines : les peintures sur papier transparent de David Caspar Friedrich pour lesquels il préconisait un accompagnement musical, les *Heures du jour*, série de peintures inachevées, imaginées par Philipp Otto Runge et qui devaient être accompagnées par une musique écrite confiée à un chœur. Bref, tout ce qui de près ou de loin, se proposait comme une forme de diorama, qui trouvera son ultime aboutissement dans tous nos «écrans contemporains», ne faisait pas partie de mon montage.

Je commençais avec le mythe de la synthèse des arts. Cherchant des ressemblances structurelles, les synesthésies¹⁰ semblaient proposer un lien, au moins «dans l'intimité du sujet percevant» (RIOUT 2019 : 195). Il est important d'en dire quelques mots, parce que la première couture se fait avec elle ou du moins avec ses débris. Ce rêve fut une force motrice pour les romantiques et, au tournant du 19^e siècle, chez les *symbolistes*, les *Orphistes*, et d'autres artistes aux attentes plus ou moins mystiques. Pour la plupart, ils cherchaient à établir des équivalences entre les raisonnements des différents champs artistiques, et à interroger une nouvelle cohérence sensorielle reposant sur une unité originelle de la création. Mais, si les romantiques envisagèrent une analogie entre les sensations visuelles et auditives, leur objectif fut aussi de dépasser les catégories artistiques. Ils refusèrent la séparation arbitraire et

10 La stimulation d'un sens provoque une perception qui serait normalement déclenchée par la stimulation d'un autre sens.

conventionnelle associée à l'histoire de l'art jusqu'alors. Il s'agit de la première approche interdisciplinaire s'articulant autour d'une relation de type sensorielle. La théorie baudelairienne des correspondances est exemplaire à ce titre. Elle s'appuie sur le principe susnommé de synesthésie, où perception réelle et perception imaginée sont simultanées. Ce dérèglement des sens va être sous-jacent à la pensée du 19^e siècle jusqu'au concept wagnérien de *gesamkunstwerk* (œuvre d'art totale) qui achèvera de « spiritualiser » la relation romantique.

Mais l'idée d'une relation « synesthésique » entre les arts va se poursuivre jusqu'à Kandinsky, malgré les quelques parallèles structurels entre peinture et musique que l'on décèle ici et là dans son travail. Si l'approche rigoureuse de Kandinsky a pour but de démuseler la peinture de la représentation, il n'en restait pas moins très attaché aux catégories traditionnelles occidentales de la forme musicale et de son instrumentation. Il propose, par exemple, un système de relation de couleur à timbre.

« Un rouge plus sombre, le rouge cinabre sera "comparé au tuba ; d'autre fois on croit entendre d'assourdissants roulements de tambours". Le rouge froid clair sera "idéalement exprimé par les sons clairs et chantants du violon." » (BOSSEUR 1993 : 23).

Sa quête d'interdisciplinarité reste profondément attachée à une supposée analogie sensorielle entre les Arts qui ne sont pas sans rappeler « ces sortes d'assimilation souvent tout à fait superficielles et affectives » dénoncées par E. Souriau (1990 : 502). Même si je ne pouvais réfuter une part de créativité certaine dans son approche, la relation sensorielle entre les arts qu'il offrait restait pour le moins subjective.

Puis il y avait Klee. Et le rapport qu'il invente entre arts plastiques et musique est une parenthèse dans l'histoire, et je constatais que de nombreux musiciens contemporains et liés à la

musique électroacoustique s'en réclamaient : François Bayle, Pierre Boulez et dans une certaine mesure Pierre Schaeffer. Klee, spécialiste des deux bords, proposait une osmose entre construction visuelle et construction acoustique. Violoniste, il avait longtemps hésité entre la peinture et la musique. Et c'est tout naturellement que sa pensée musicale a influencé sa pratique plastique. Selon lui, le phénomène pictural possède une part de temporalité qui lui est propre tant du point de vue de la réception (du spectateur) que de la pratique (*gestaltung*). Il a développé notamment une théorie poétique axée sur le déploiement d'un point mathématique (un œuf) gris neutre :

« (...) point gris, point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt. Ce point est gris, parce qu'il n'est ni blanc ni noir ou parce qu'il est blanc tout autant que noir. Il est gris parce qu'il n'est ni en haut ni en bas (...). Gris parce qu'il n'est ni chaud ni froid. Gris parce que point non dimensionnel, point entre les dimensions et à leur intersection, au croisement des chemins. » (KLEE 1977: 56).

Ce point central au tableau, condition du dynamisme optique, va se déployer en se soumettant aux dimensions verticales tonales (les valeurs picturales) et aux dimensions horizontales caloriques (les tonalités picturales) par progression ou dégression relative à la quantité et à la qualité de l'énergie successivement déployée. Une analogie avec la composition musicale qui lui permettra de réaliser quelques-unes de ses expérimentations les plus réussies. Certains de ses tableaux constituent « plus particulièrement une mise en pratique de principes déduits de la fugue, à partir de "peinture en clair-obscur rehaussée de couleurs" » (BOSSEUR 1993 : 97).

Les déplacements de formes, leur emboîtement, leur superposition, les graduations du clair-obscur deviennent autant de petits éléments de vocabulaire organisés par une logique musicale (du moins par son déplacement, sa transposition.) Parfois, c'est une symbiose entre le geste plastique (physique) et le geste instrumental (l'archet) qui lui propose un passage possible.

Sans réaliser de placage d'une logique à l'autre, P. Klee me permettait d'envisager une correspondance structurelle véritable entre les arts plastiques et la musique d'où surgissaient des transpositions de faits artistiques semblables entre les deux champs. Cette rencontre suppose, qu'indépendamment des résultats dans des formes différentes de consommation sensible, une série de notions telles que la composition, l'organisation, la temporalité pouvaient être mises en commun. Déplacement que je mettais en parallèle avec la requête de P. Schaeffer lorsqu'il demandait aux artistes « habiles à l'abstrait » (SCHAEFFER 1952 : 1963) de le rejoindre dans l'exercice de la composition musicale électroacoustique.

En effet, dès le début de l'aventure de la musique électroacoustique, 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 ». 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). 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. Pour moi, la demande schaefferienne faite aux plasticiens s'appuie sur l'analogie sensorielle encore présente chez Kandinsky, et de l'analogie structurelle se manifestant chez Klee. Couleurs, grains, formes... ne seront que des réactivations subjectives d'une comparaison entre le sonore et le visuel et l'organisation formelle comparée des éléments picturaux et acoustiques, la supposition insensée d'une égalité des supports.

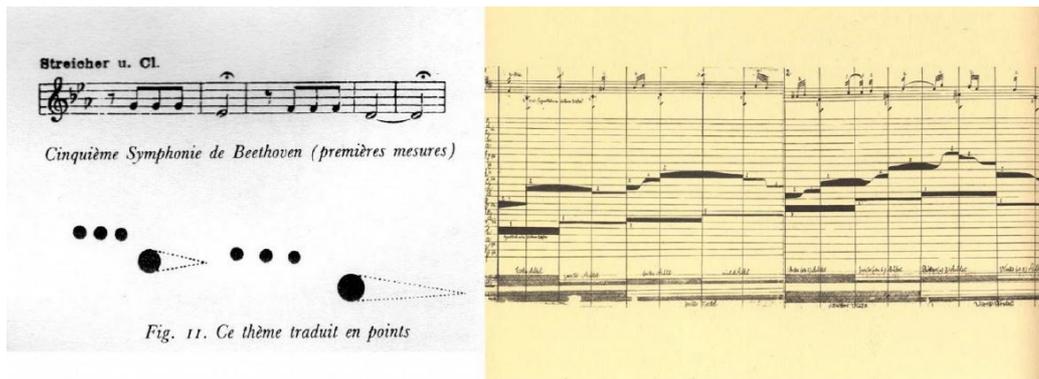


Illustration 4: la cinquième symphonie de Beethoven traduite par Kandinsky et Klee.

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 *mimesis*, souffle à son tour, à la musique électroacoustique, un idéal de composition formelle qui satisfait pleinement une vue de l'oreille. Un œil sonore sensible aux formes et aux couleurs des sons qui ne sont pas sans rappeler les rêves de synesthésies romantiques cités précédemment.

« Certaines œuvres de musique concrète, écrit Schaeffer, 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. » (SCHAEFFER 1952 : 114-115).

Or, sa requête me semblait reposer sur deux points à discuter que je proposais lors du 8e Congrès International sur la Signification Musicale : Gestes, formes et processus signifiants en musique et sémiotiques interarts qui s'est tenu à Paris en 2005 :

1. une pratique plastique et une pratique musicale réductibles à leur matérialisation dans une forme tangible;

2. une analogie formelle (un face-à-face des supports) qui suppose deux niveaux de subjectivité (mise en parallèle du vocabulaire descriptif des éléments constitutifs des œuvres/mise en parallèle de la composition de ces éléments sur le support).

Sur mon seuil se dessinait alors un premier nœud. Celui-ci se formait d'un double mouvement : d'une part, les arts plastiques s'appuyaient sur la musique pour revendiquer l'autonomie de leurs objets et, d'autre part, la musique s'inspirait du mode d'écriture abstraite des arts plastiques.

Cependant, l'appel schaefferien fait aux plasticiens témoignait d'une crise : celle de la partition.

«[...] un domaine inexploré s'ouvre à cet endroit, mais de toute façon il y faut dire adieu à tout signe d'intelligence, à toute ressemblance, à tout mot connu, à toute note, à toute figure conventionnelle, à tout langage donc. » (SCHAEFFER 1952 : 163).

La voilà devenue incompétente à rendre compte des nouvelles découvertes de la musique contemporaine, et la plasticité serait son meilleur secours, *une fois que l'on renonce au langage*. En effet, c'est un courant plus «matérialiste» du son et du bruit — représenté par le Futurisme italien dès 1913, la musique concrète naissante de Schaeffer, le néo-dadaïsme de Fluxus directement hérité du travail de composition de Cage, et cette liste n'est pas exhaustive — qui propose une nouvelle manière de penser le sonore, et qui rend manifestes les carences de la notation occidentale. Et l'effort entrepris depuis Philippe de Vitry (14^e siècle) pour renforcer la précision de la notation n'y change rien. Certains compositeurs amplifient la liste des symboles traditionnels pour réduire au maximum la part d'improvisation de l'interprète (nouveaux signes pour les quarts de ton, pratiques étendues des instruments introduisant de

nouveaux symboles, effets vocaux, etc.) D'autres, au contraire, explosent le système de notation. Ils ont recours aux graphiques, aux schémas et aux textes et offre aux musiciens des processus de pratique musicale ouverts. L'écriture de la partition est soumise au hasard ou devient un objet « indéterminé » à construire. On devient « méticuleux dans l'imprécision », dira Pierre Boulez notamment, s'opposant avec vigueur à ces expérimentations. Pourtant cette crise de la notation va s'ouvrir sur une pensée « transdisciplinaire » de la relation arts plastiques/musique, initiée par John Cage et le premier *Event*.



Illustration 5: *Seuil 4* _Y.Klein, *la symphonie monotone (ré grave1)*, 1960 et *La Monte Young, composition 1960 # 7 (si/Fa #)*, 1960.

S'il n'y a pas à proprement parler de passage d'une discipline à une autre, car dans ce type de démarche les disciplines ne sont pas constituées d'une définition stricte, l'œil et l'oreille s'y rencontrent cependant dans une sorte d'*unité disjonctive*. Ce mode d'approche va entraîner des modifications profondes dans la manière de concevoir la partition et l'œuvre où vont coexister le sonore et le visuel.

Et, ironie de l'histoire de l'art, si la partition est un problème du côté de la musique contemporaine, elle constitue une solution du côté des arts plastiques.

En effet, les artistes plasticiens après la Seconde Guerre mondiale vont s'inspirer de la musique pour inventer de nouvelles modalités artistiques. En réponse à un contexte de crise liée à l'histoire politique, sociale et économique, les artistes plasticiens délaissent après la Seconde Guerre mondiale, d'une part, l'idée de création coupée du monde extérieur et vécue dans la solitude de l'atelier, d'autre part, l'idée d'une pratique artistique réductible à des questions strictement formelles. Les arts plastiques se posent la question du « concret ». (*Raccourci conceptuel pour nommer cette tentation du réel présente dans l'art contemporain, mais qui nous rapproche de la musique « concrète ».*) C'est l'objet-peinture et l'objet-sculpture qui sont directement critiqués, ceux-là mêmes qui servent de référence à P. Schaeffer lorsqu'il lance son appel aux plasticiens habiles à l'abstrait. Au contraire, il est intéressant de constater qu'au moment où la partition se trouve en état de crise du côté de la musique contemporaine, les plasticiens y ont recours pour les nouvelles modalités du faire artistique qu'ils proposent. Leurs œuvres « régies par des "partitions" [...] peuvent être interprétées par leur créateur ou par quelqu'un d'autre, et elles existent même quand nul n'en concrétise le programme. » (RIOUT 2019 : 201).

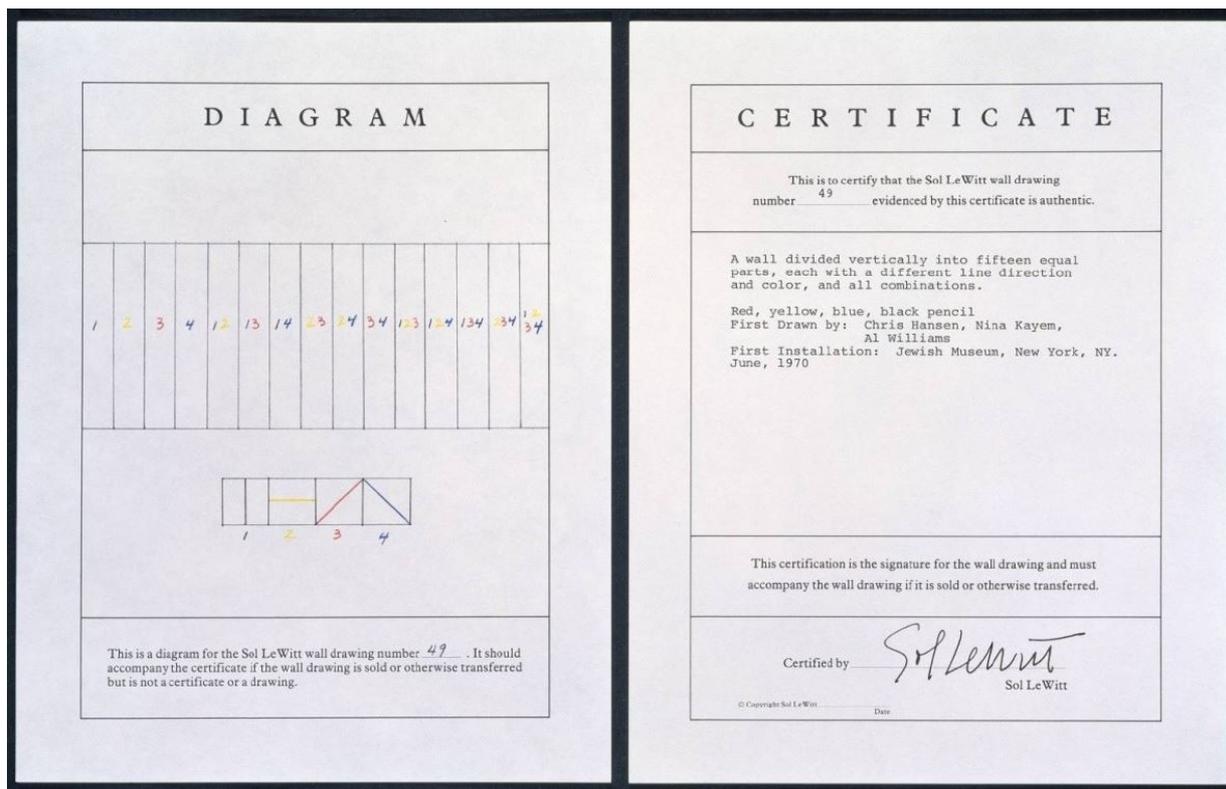


Illustration 6: Sol Le Witt, instruction for Wall Drawing #49 (s.d.)

L'acte, en tant qu'action accomplie dans un espace-temps réel, action musculaire qui fait sens, va prendre une valeur esthétique à part entière. Les œuvres vont s'éprouver sous le mode de l'expérience à vivre où seront prises en considération les notions de devenir et de processus. Le terme de partition devient déterminant du côté des arts plastiques pour intégrer ces notions (mais aussi, encore une fois, dans une volonté de décloisonnement des arts). C'est à partir de partitions que sont joués les *Events*, les *Happenings* et les *performances*, mais aussi à partir de documents-partitions que sont réalisées certaines installations ou certaines œuvres minimalistes ou conceptuelles.

La partition du côté des Arts plastiques est l'une des solutions trouvées par les plasticiens pour nouer l'art et la vie. Mais l'écriture de partitions est aussi une posture critique vis-à-vis du marché de l'art, dans la mesure où elles ne sont que des documents d'objets éphémères à venir,

ou d'actions à réaliser (l'objet artistique est dématérialisé et dé-fétichisé [c'est une solution que la partition va partager avec le document photographique comme trace d'une action]). De plus la partition du côté des arts plastiques devient pertinente quant aux nouvelles questions que se posent les plasticiens autour du corps (biopouvoir) et du site (usage social et cosmopolitique du territoire).

Je prenais alors Pierre Schaeffer à la lettre :

«J'emploie constamment les mots de matière et de forme. On peut se demander ce dont il s'agit exactement. En effet, 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.» (SCHAEFFER 1952 : 50).

M'accrochant à cette musique concrète comme «refoulement musical» (Ibid. : 100), j'entendais bien mettre mes compétences plastiques au service d'une musique *concrète* cette fois et j'engageais alors mes premiers passages de l'un à l'autre des champs à travers le prisme de la «partition» (notion qui n'aura de cesse de me hanter). Et ce second nœud qui plaçait la partition sur le seuil de cette rencontre arts plastiques et musique, allait donner lieu à ce travail de recherche, en 1999 : «La partition : Les Arts plastiques au risque de la musique électroacoustique»¹¹ qui analysaient mes premières pratiques funambules.

11 Maîtrise Arts plastiques Université Jean Monnet, Saint Étienne. Mémoire dirigé par Olga Kisseleva : « La partition : Les Arts plastiques au risque de la musique électroacoustique » (Mention très bien), 1999.

2. Bricolages décontractés

2.1 Braconner le musical

C'est toujours le souvenir de ce studio d'électroacoustique qui m'aide à comprendre les différents jalons de mes réflexions et l'avancement de ma pratique de compositeur de « musique plastique » et/ou de plasticien du sonore¹².

Ce studio que, j'imaginai comme mon atelier, avait tout du laboratoire : il témoignait d'un autre symptôme. Sur la table de travail du compositeur, à l'aube de l'internet 2.0, le papier interliné, la gomme et le crayon côtoyaient désormais l'ordinateur, les instruments électriques et électroniques, et les enregistreurs à bande ou à disques. Et ce bouleversement de la pratique compositionnelle résonnait avec la phrase de Schaeffer où le compositeur, s'il devait penser sa pratique sonore à partir des arts plastiques, devait s'attendre à découvrir un domaine inexploré où il faudrait « *dire adieu à tout langage* » (op.cit.). Ce plan de travail inhabituel, où la main passait tantôt de la bande au crayon, du papier aux claviers, où les images, les dessins, les photographies et les vidéos venaient cohabiter, posait les bases d'une problématique d'une pratique « entre catégories » qui continue d'infuser mon travail de recherche et mon travail artistique aujourd'hui : quelles sont, au-delà du langage musical qu'il faut oublier, les modalités plasticiennes de l'écriture du sonore et du musical ?

12 « Peut-être fallait-il la baptiser du nom de musique plastique ou de plastique du sonore ? » (SCHAEFFER 1952 : 115).

Dans ce nouvel espace mental, ce méta-atelier, j'étais pareil au synthétiseur de la salle d'électroacoustique :

«Les synthétiseurs analogiques sont “modulaires” : ils mettent en connexion immédiate des éléments hétérogènes, ils introduisent entre ces éléments une possibilité de connexion proprement illimitée, dans un champ de présence sur un plan fini dont tous les moments sont actuels et sensibles. »(DELEUZE 2002¹³)

Connexions hétérogènes, branchements fautifs, soustractions intensives, je retrouvais la gouttière de la bande dessinée et esquissait les prémices d'une esthétique de la couture ou je rapprochais des fragments de textes, d'images, de sons, de lignes mélodiques, harmoniques héritées de mon passé de « musicien ». Je réinterprétais le contrepoint :

«Le contrepoint est une discipline de la superposition des lignes mélodiques. Les mélodies n'ont pas besoin d'être identiques non plus que parentes; étrangères l'une à l'autre, elles ne font pas obstacle à l'harmonie, mais il faut les tenir toutes les deux ensemble et en même temps [...] ».(GODARD 2018)

Une hétérogénéité généralisée où les éléments disparates se rencontraient sur cette surface hybride de travail proposant des *liens métis* inédits.

Les passages supposaient parfois de délaissier la logique de l'Ob-x au profit de celle du DX7 :

«[...] les synthétiseurs digitaux sont “intégrés” : leur opération passe par une codification, par une homogénéisation et binarisation des datas, qui se font sur un plan distinct, infini en droit, et dont le sensible ne fera que résulter par conversion —traduction.» (DELEUZE, Op. Cit.).

Ces pratiques de savant fou, que je déplaçais non sans difficultés dans les ateliers de la faculté

13 Tiré d'un livre numérique.

d'arts plastiques, se parachevaient dans l'apprentissage de l'environnement de composition musicale Elody (GRAME), de Pure Data et de l'inévitable Max-MSP. Je manipulais l'algorithme autant que la paire de ciseaux, braconnais le scanner (il fallait à l'époque réserver son accès à la faculté) autant que le PC que j'avais dû m'offrir pour rédiger mon mémoire.

Mais ce sont les trois enregistreurs à bande Revox, pièce maîtresse du studio du conservatoire, et la manipulation des bandes magnétiques qui allaient devenir les fétiches incarnant cette «plasticité» en acte, celle-là même qui allait forcer le langage musical à déserrer ma mémoire. Contrairement à Pierre Boulez (BOULEZ 1999 : 103), l'avenir m'apparaissait appartenir à la bande magnétique . Je me glorifiais de ce pouvoir,

« [...] celui de graver le temps sur une cire où s'enregistrent tous les sons du monde, que le monde nous laisse à peine le loisir d'examiner, que nous explorons avec hâte de vandales, et que nous exposons incontinent, non sans une secrète honte [...] ».(SCHAEFFER 1952 : 71).

La manipulation des plateaux, leur ralentissement ou leur accélération, le froissement de la bande, les découpes de cette dernière dans des pentes improbables qu'un collant (souvent plusieurs) transformerait en attaque, en «release¹⁴», en transition ou en métamorphose, me procurait de grandes satisfactions, aussi grandes que les moments d'expérimentation avec les agrandisseurs et les bains de tirages de l'atelier de photographie dans les locaux de Sainte-Barbe de la faculté d'arts plastiques. Le méta-atelier prenait des allures d'apocalypse post-digitale et de pensée sauvage : mes bricolages décontractés, actes de sorcellerie hyperindustrielle, se

14 «Release» désigne la phase d'extinction d'un son selon le modèle ADSR décrivant une enveloppe sonore : «Attack, Decay, Sustain, Release» ou «Attaque, Chute, Entretien, Extinction» en français.

positionnaient contre l'Art.

«[...] le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art. Or, le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite [...]» (LÉVI-STRAUSS 2009 : 30).

Alors, au contraire de Pierre Boulez qui sommait les musiciens électroacoustiques de sortir de l'*atelier du cordonnier*¹⁵, il me semblait que cette «autre musique» qui était en train d'émerger de ces pratiques sorcières et plastiques devait au contraire revendiquer avec force le bricolage tout entier sous-entendu par l'expression «l'atelier d'un cordonnier.» Désormais, cette expression était la mienne, le nom de mon méta-atelier. Dans le même moment, j'exilais le «Musicien», celui-là même qui avait droit d'avoir cours dans le bâtiment principal du conservatoire, celui de Danhauser, celui de l'harmonie fonctionnelle occidentale : rebut, dépassé et obsolète et surtout très éloigné de la conception du sonore et du musical qui l'entourait. Ma réflexion sur les modalités plastiques de l'écriture, la pratique me l'enseignait, n'était pas du côté de cet ingénieur-musicien (promu par l'IRCAM et par Boulez lui-même) et le concept de «bricolage décontracté» prenait tout son sens.

Si nous procédions à une archéologie de la plasticité, les bricolages décontractés en seraient la couche inférieure. Le bricoleur selon Lévi-Strauss est un poète, et «*la poésie lui vient (...) de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou à exécuter, il "parle", non seulement avec les choses (...), mais aussi au moyen des choses : racontant par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur*». (LÉVI-STRAUSS 2009 : 31-32)(C'est moi qui souligne).

15 «Il est urgent que les moyens électroacoustiques sortent de l'atelier du cordonnier où ils se sont quelque peu enlisés.»(BOULEZ 1999 : 64-65).

Le bricolage, décontracté d'*a priori* conceptuel, porté de raisonnements sensibles (la plasticité), s'opposait radicalement au travail de l'ingénieur¹⁶ qui applique des plans raisonnés, organise et dirige.

«Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord [...] » (LÉVI-STRAUSS 2009 : 30).

Au contraire le bricolage apparaissait comme une improvisation au moyen des objets, des lieux, des images, des sons, des outils... des chorégraphies provisoires qui étaient aussi des moyens de mettre au jour de nouveaux passages, de découvrir de nouvelles relations entre arts plastiques et musique, d'ausculter l'*unité disjonctive* en quelque sorte où les matériaux visuels et sonores se confrontaient, se contaminaient et se heurtaient. Mais la clôture des outils, y compris des technologies que j'utilisais, me paraissait discutable et disputée par la pratique. L'image du bricoleur édictée par Lévi-Strauss trouvait dans ce braconnage des pratiques ses limites.

2.2 Scratch versus hylémorphisme

Des découvertes musicales personnelles venaient compléter l'apprentissage électroacoustique peu conventionnel du studio de la rue des Francs Maçons. Les audiocassettes se chargeaient de compil' post-punk (Joy Division, Dead Can Dance, This Mortal Coil, Cocteau Twins, The Cure, etc.) de pop expérimentale (Pink Floyd, CAN, Cold Cut, Kraftwerk,

¹⁶ Pourtant, le bricolage et l'ingénierie partagent un sens commun de par leur étymologie. Tous deux désignent une machine de guerre.

etc.), enregistrée à la volée sur des combi' radiocassettes, et de copies des premières éditions CD de musique *indus'* (Throbbing Gristle, Coil, etc.): scratch, sampling, synthèse sonore et enregistrements prenaient du sens. Particulièrement, cette pensée des mains qui déformait les sons et/ou les rapprochait, dans des heurts violents parfois. Avec elle, la définition de l'objet sonore schaefferien tressautait.

J'écrivais ainsi mon premier journal de recherche d'une musique «concrète» possible, conscient que le qualificatif «concret» était davantage du côté de mon approche plasticienne, que du côté d'une musique électroacoustique qui avait repris des «habitudes de pensée musicales» (SCHAEFFER 1952 : 46).



Illustration 7: Seuil 5 _Pierre Schaeffer et le sillon fermé vs DJ Kool Herc et le sillon ouvert du «The Merry-Go-Round»

Ma pratique du sonore était plus proche du détournement des machines (bon marché) d'un Juan Atkins, des Sound Systems et de la pratique du DUB ou du «The Merry-Go-Round»¹⁷(1972) de DJ Kool Herc que du sillon fermé (1948) de Pierre Schaeffer.

17 Cette technique a été augmentée d'un certain nombre de figures connues aujourd'hui sous le nom de scratch.

En effet, «The Merry-Go-Round» consiste à avoir deux vinyles identiques sur deux platines différentes. Il s'agit de sélectionner un même fragment sur ces deux vinyles (un break de préférence pour le hip-hop) et de placer les têtes de lecture (le bras du vinyle) sur le début des fragments. Ainsi, lorsqu'on lance le vinyle A que l'on stoppe à la fin du fragment qui nous intéresse, on lance le même fragment sur le vinyle B, tout en ramenant le vinyle A au point de départ du fragment pour le lancer à nouveau lorsque le vinyle B est arrivé à la fin. C'est lui alors qui sera, pendant la lecture du vinyle A, ramené à son point de départ. La manipulation ne peut être efficace sans une petite table de mixage qui permet de couper le son de chacun des vinyles pendant la manipulation de retour en arrière. On obtient ainsi une boucle que l'on peut étirer comme on le souhaite. Or, cette façon de produire une boucle est obtenue, contrairement au sillon fermé, par la rayure, donc par la fermeture de l'enregistrement gravé, par une agilité des mains, qui conserve, d'une part, l'intégrité de l'enregistrement, et laisse le sillon ouvert, et, d'autre part, réécrit ce que nous appellerons pour l'instant le «script» de la platine vinyle. L'objet technique se manipule comme le ferait un percussionniste ou un pianiste, ou plutôt propose une chorégraphie qui se couple avec la machine, tout en invalidant en partie sa fonction. Là où le sillon fermé correspond à une forme — l'objet sonore de l'écoute réduite —, cette pratique du sillon ouvert propose une formalisation engendrée par un champ de force se déployant de la relation entre la manipulation chorégraphique et les disques vinyle en mouvement sur leur platine respective.

Pour le dire autrement, derrière la mise en place technique du sillon fermé se trouvaient déjà les limites de pensée musicienne de Pierre Schaeffer. Le matériau, résultat de l'incise, de la marque, était ainsi rendu passif et inerte et pouvait alors s'épingler comme un objet sonore.

Condition *sine qua non* pour le compositeur soi-disant «concret» de se tenir à distance de la matière (et du monde) et de retrouver ses habitudes de composition musicale occidentale : imposer une idée à une forme. Toute l'histoire du *Traité des objets musicaux* (SCHAEFFER 1966) peut se résumer en une quête désespérée, parce qu'aporétique, de plier cette fracassante irruption d'un sonore labile sur le solfège, si possible, au risque d'y forcer son enchâssement dans une grammaire préexistante et discutable. Mais voilà, Schaeffer est possédé autant par le langage (musical) que par son rapport scientifique à la matière et aux matériaux. En bon ingénieur, il isole, il marque, il partitionne (des murs, des frontières, des parties). La mise à distance du matériau lui permet de rechercher les invariants atomiques ou moléculaires du son, les invariants anatomiques de ce son devenu objet.

Le sillon ouvert du hip-hop propose au contraire un retour à l'alchimie. Si, comme l'envisageait Pierre Schaeffer, la peinture et le plasticien habile à l'abstrait devaient venir au secours de la composition électroacoustique, il faut alors considérer que

«la connaissance que le peintre avait des matériaux [avant l'introduction de la peinture de synthèse] était fondamentalement alchimique. Peindre consistait à réunir, dans un seul mouvement, une certaine mixture matérielle sur le pinceau, en mettant en jeu une gestualité du corps à travers la main qui le tenait.» (INGOLD 2017b : 74).

où l'ingénieur cherche les propriétés du matériau, l'alchimiste bricole avec ses qualités. Le matériau, nous dit Tim Ingold, est connu non pas par ce qu'il est, mais par ce qu'il fait, en particulier lorsqu'il est mélangé avec d'autres matériaux et utilisé d'une manière particulière ou placé dans une situation particulière.

De ce fait, le «The Merry-Go-Round» ne met pas à distance le matériau mais épouse un processus en cours fait de gestes et de matières : une confluence de forces et de matières, «un

mélange ininterrompu et contrapuntique de danse gestuelle et de modulation de la matière [...] »(Ibid. : 69-70).

Cette pratique, qui est pour moi une métaphore possible de cette autre manière de penser le matériau sonore et avec lui la « composition », est similaire à la fabrique de la « brique » de G. Simondon, à l'exemple de la métallurgie de Deleuze et de Guattari et de l'élaboration du panier en osier de Tim Ingold : une remise en question de l'*hylémorphisme*¹⁸ aristotélicien sur laquelle repose en partie l'histoire de la conceptualisation de la musique électroacoustique et dans une certaine mesure de la musique contemporaine. M'appuyant sur ma pratique et sa mise à distance réflexive, tout semblait corroborer que le bricoleur des « bricolages décontractés » de l'atelier du cordonnier

« [...] *associ [ait] ses propres gestes et mouvements, sa vie même, au devenir des matériaux, s'alliant aux forces et aux flux qu'il s'applique [ait] à suivre et qui lui permett [ai] nt de réaliser son œuvre* ». (Ibid. : 81).

J'étais donc à l'opposé de cette pensée hylémorphique qui présuppose d'une pratique où l'on impose une forme issue de l'esprit sur une matière du monde extérieur, inerte et passive.

À la lumière de Simondon (1964), la formation de choses (« individuation ») est un processus de morphogénèse. La forme y est émergente et non pas déterminée et imposée à l'avance. Ce rapport statique « matière-forme » sera substitué par un rapport dynamique « matériau-force » par Deleuze et Guattari dans *le traité de nomadologie*¹⁹ (1980).

« Le rapport essentiel n'est plus matières-formes (ou substances-attributs); mais il n'est pas

18 Du grec *hyle* (matière) et *morphe* (forme).

19 Chapitre 12 de *Mille Plateaux*.

d'avantage dans le développement continu de la forme et la variation continue de la matière. Il se présente ici comme un rapport direct matériau-forces.» (DELEUZE GUATTARI 1980 : 422-423).

Et, à la manière de DJ Kool Herc confronté à son matériau, en mouvement, en flux, en variation, une «matière-flux» dévidée par les platines ne peut être que suivie. Le bricoleur décontracté est alors celui

«[...] *qui est déterminé à suivre un flux de matière, un phylum machinique. C'est l'itinérant, l'ambulant. Suivre le flux de matière, c'est itinérer, c'est ambuler.» (DELEUZE GUATTARI 1980 : 509).*

Le bricoleur décontracté de notre atelier du cordonnier est nomade, il se déplace avec le matériau, sa chorégraphie épouse les flux de la matière qu'il module dans le même moment. Il le suit comme le chasseur «qui suit une piste», et qui «[...] *doit demeurer attentif à tous les signaux visuels et autres indices sensoriels qui se présentent à lui dans un environnement qui change en permanence, et il doit adapter son itinéraire en conséquence» (INGOLD 2013 : 226).* Un nomadisme qui se pratique sur le seuil, renversant les polarités, dont les enjeux sont nécessairement cosmopolitiques :

«*La science royale n'est pas séparable d'un modèle "hylémorphique", qui implique à la fois une forme organisatrice pour la matière, et une matière séparée pour la forme; on a souvent montré comment ce schéma dérivait moins de la technique ou de la vie que d'une société divisée en gouvernant-gouvernés, puis intellectuels-manuels.» (DELEUZE GUATTARI 1980 : 457).*

La remise en question du modèle hylémorphique était aussi une façon d'organiser la société, et ma pratique plastique du sonore et du musical comptait bien éprouver toutes les modalités de penser un autre monde sensible possible.

3. Pratiques sorcières de la machine

« *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*²⁰, 1968.

3.1 Le son *eidolon*, le son *pharmakon*



Illustration 8: Francis Barraud, His Master's Voice, environ 1893. Huile sur toile. (National Museum of American History, Archives Center).

Au 92, Bold Street à Liverpool, vers 1893, Francis Barraud veille son frère mort, Mark. Déposé sur le cercueil, un phonographe restitue la voix du défunt préalablement enregistrée. Nipper, le terrier du disparu, saute sur la bière reconnaissant la voix de son maître, sortant du cor. Sans doute ému par la fidélité du chien, certainement pétri d'une tradition iconographique

²⁰ Paru pour la première fois en anglais sous le titre « *Méditation on a twelve-tone horse* » in Christian Science Monitor, 15 juillet 1968.

récente d'attention canine pour les vocalises de leurs maîtres, Francis immortalise cette scène dans une peinture à l'huile. Cette dernière est désormais célèbre pour avoir été utilisée par Émile Berliner et les publicitaires de la Gramophone Company pour promouvoir le gramophone, descendant direct du phonographe d'Edison. D'ailleurs, les droits d'exploitation de l'image achetés, Francis dut procéder à une petite rectification par rapport à l'œuvre originale : remplacer le phonographe par le gramophone des usines RCA Victor.

Indépendamment de l'authenticité difficilement vérifiable de l'anecdote, Nipper replace l'enregistrement sonore dans une histoire culturelle dont il ne peut s'affranchir complètement : l'époque victorienne. Jonathan Sterne dans *Une histoire de la modernité sonore (2003)* replace l'histoire de l'enregistrement dans une double perspective. Tout d'abord, la naissance des possibilités techniques de l'enregistrement sonore et son usage social s'inscrivent dans une vaste culture de la conservation. «Lorsque le phonographe est breveté en 1878, les Américains sont rompus à l'idée de consommer de la nourriture transformée pour les besoins de la conservation, ainsi qu'au conditionnement à grande échelle et à la production de masse »(Op.Cit. : 417). La boîte de conserve existe depuis 1849, le pack de lait depuis 1849 et les embouts vissables depuis 1858. Où la nourriture en boîte se conserve grâce à une transformation chimique; l'interprétation sonore enregistrée se conserve grâce à une formation pratique. De ce fait, «les traits caractéristiques de la culture sonore moderne [...] ne font sens que dans les contextes du capitalisme industriel, de la culture de classe moyenne, de la science des Lumières et du colonialisme d'où ils émanent » (Ibid. : 262).

Puis, l'enregistrement sonore apparaît à une époque où se popularise l'embaumement chimique, qui donne la possibilité aux proches de veiller les défunts à leur domicile au moment

des funérailles. Si l'on ne peut pas parler concrètement d'une coutume de la phonographie funéraire à l'image de Francis Barraud, on atteste de nombreuses utilisations de l'enregistrement sonore et du phonographe lors des enterrements (Ibid. : 432). Et l'enregistrement, dans une époque qui vit aussi les prémices de la publicité, est présenté comme une manière de préserver les auditeurs présents et futurs de l'expérience de la déperdition tout en donnant la possibilité aux générations futures d'entendre les voix défuntes.

Cette manière de se figurer l'enregistrement sonore manifeste des alternatives à l'« objet sonore » tel que le conservatoire nous l'avait enseigné. Le moment de la capture sonore et celui de l'écoute « réduite » de la composition électroacoustique entraînaient chez moi une schizophrénie mentale difficile à tenir, plaçant les enregistrements sonores du côté de l'abstraction dès lors qu'on avait pris soin de les écouter avec ce pur détachement formel. Pourtant, chacun de ces fragments, comme résultat d'un contact direct avec la réalité, comme empreinte du son d'une situation donnée, me paraissait plus proche de ma manière de concevoir mon travail de plasticien sonore, en accord avec le rejet du schème hylémorphique qui semblait encore prévaloir dans la musique électroacoustique et la musique contemporaine. L'effraction de la plasticité, cet après du langage (qu'il faut oublier), tendait vers une pensée de l'enregistrement toute différente de l'étiquetage en « objet-sonore » qui faisait ressembler toute esquisse d'écriture à des tables de Mendeleïev.

C'est Jean Damascène (~676-742) et Nicéphore 1er de Constantinople (~758-828) qui allaient éclairer ma lecture de l'enregistrement de Nipper. Tous deux, défenseurs de l'image en pleine crise iconoclaste (chacun la sienne), tentent à partir de l'usage des mots *eikôn* et *eidôlon* depuis la Grèce Antique de justifier la possibilité de faire des représentations. En effet, si l'on se

réfère à l'emploi des mots grecs *eikôn* et *eidôlon* rapportés par S. Saïd (SAÏD 1987), la voix du maître de Nipper aurait tout, selon moi, d'un son *eidôlon*²¹. *Eidôlon* [εἰδῶλον] est un terme dont la racine se rapporte particulièrement au sens de la vue, cependant l'utilisation homérique s'accorde à l'employer pour toutes les autres apparences sensibles. L'infinitif aoriste, à partir duquel le terme est construit, insiste sur le fait qu'il s'agit d'une apparence sensible en procès, plutôt que figée. Englobant des réalités aussi différentes que le rêve, le simulacre ou l'âme de morts, *eidôlon* renvoie toujours à quelque chose qui est de l'ordre du sensible. Et la voix est associée plusieurs fois à *eidôlon* dans les poèmes homériques.

Eidôlon désigne une copie de l'apparence sensible entretenant une ressemblance quasi parfaite avec son modèle. Comme l'enregistrement sonore il prolonge une relation de surface (la gravure, le contact électromagnétique) entre «représenté» et «représentant», une relation de signifiant, « toujours parfaitement ressemblante, mais toujours inconsistante et trompeuse » (SAÏD 1987 : 314). *Eidôlon* est une copie de l'apparence sensible qui fait illusion comme s'il s'agissait du réel lui-même. L'enregistrement sonore de la voix du maître de Nipper remplit tous les critères d'un son *eidôlon*. Or, le son et l'enregistrement sonore, dans l'histoire culturelle récente de la musique expérimentale et de la musique contemporaine, s'éloignant de la pensée schaefferienne de l'objet sonore, ont convoqué une esthétique où le sonore et le musical ne devaient pas seulement être imités (re-présentés) mais constituer le son de la vie lui-même. Souvenons-nous de l'art des bruits de L. Russolo (1913) :

« Bien que la caractéristique du bruit soit de nous rappeler brutalement à la vie, l'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative. L'art des bruits tirera sa principale faculté

21 Si *eidolon* fait partie des mots grecs dont le sens se trouve en priorité dans notre mot « image », son usage, notamment homérique, montre qu'il peut être associé au son. Voir note de bas de page 22 in (SAÏD 1987 : 312)

d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits.» (RUSSOLO 1913).

Pour Russolo, c'est le «bruit» qui doit être *eidôlon*, le musicien futuriste doit convoquer les bruits de la société elle-même dans une forme particulière de production sonore qui n'est pas pensée comme la *mimesis* classique où l'on imite un modèle, mais où l'on estime produire le bruit de la vie «réel». Russolo appelle à «Entonner et régler harmoniquement et rythmiquement ces bruits très variés.» Refusant l'imitation des bruits de la société de son époque, il désire faire vivre ces sons propres aux auditeurs parce qu'ils ont «le pouvoir de nous rappeler à la vie» (Ibid.).

Mais le son *eidôlon* est aussi un son «*pharmakon*». 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 du son *eidôlon*. «[...] jaillissant confus et irrégulier hors de la confusion irrégulière de la vie [...]», il peut nous enrichir «[...] d'une volupté insoupçonnée» (Ibid.). Et le contact direct avec la réalité acoustique «de la société elle-même», comme énergie négative, peut être considéré comme une sortie possible de la civilisation. Le son *pharmakon* est le son invoqué pour conjurer la standardisation de la société postindustrielle, la nettoyer, la transformer et la dépasser.

Mentaliser le son *eidôlon* ou *pharmakon* engageait certaines pratiques. Dans l'espace de diffusion empirique de ce «son» *eidôlon* et *pharmakon*, la performance va privilégier, à la manière du théâtre d'effigie (le spectacle de marionnettes), les accessoires de productions du son qui seront scénarisés et nécessaires à la production de sens : instruments industriels type

synthétiseur, objets industriels détournés, bricolages, capteurs, etc. 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 2) du corps sonore lui-même, vont de pair avec ce bruit *pharmakon* ou *eidolon*.

La symphonie de la machine-outil industrielle, « Industrial Music for Industrial People »²² me propulsait chanteur de blues « industriel », tel que le décrit Genesis P-Orridge (COUM, Throbbing Gristle, Psychic TV), qui chante, à la fois tourné vers l'intériorité de sa condition d'esclave, mais qui regarde aussi 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 plasticité du sonore et du musical que j'échafaudais laissent entrevoir des questionnements très proches.

22 « Musique industrielle pour peuple industriel » sera le slogan du label *Industrial records* créé par le groupe *Throbbing Gristle*. Le Slogan aurait été soufflé à Genesis P-Orridge par Monte Cazazza (DUBOYS 2007:49).

3.2 Enregistrement-tabernacle, enregistrement-reliquaire

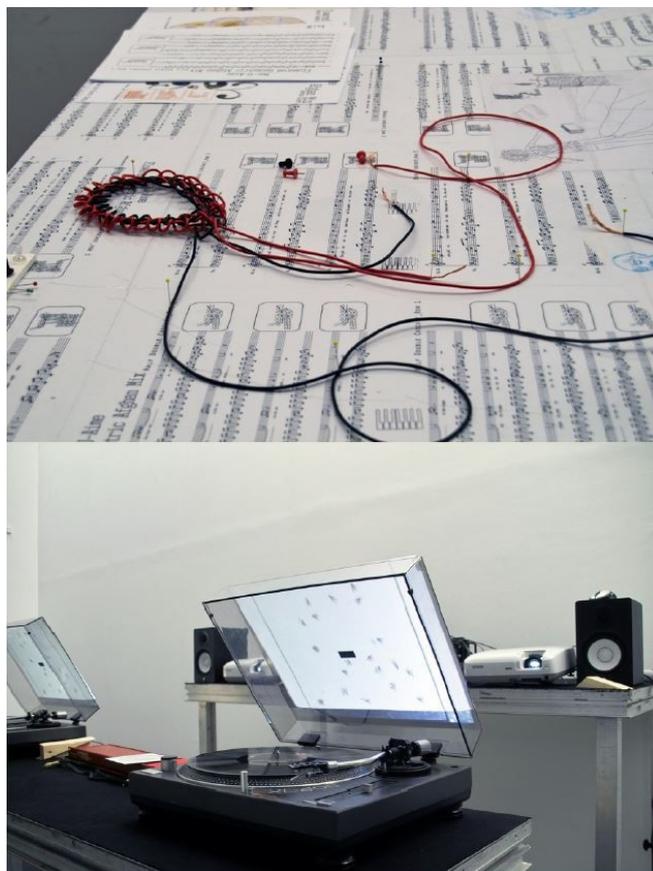


Illustration 9: Rec-U-Aime, partition suspendue pour un vinyle, une mezzo-soprano, un violoncelliste et une tricoteuse. Création mondiale à la Ferme du Buisson, Scène Nationale de Marne-la-Vallée. 2010. Vue de l'installation.

J'avais pris l'habitude, depuis mes classes en électroacoustique, d'avoir toujours sur moi un enregistreur et un microphone. C'est en 2009, lors d'une prise de son dans l'appartement de ma grand-mère, que j'ai saisi avec violence le sens de ce que nous pourrions appeler le syndrome tabernacle de l'enregistrement. L'histoire est rapportée par la note de programme de ma pièce Rec-U-Aime²³ que j'écrirai à la suite de cette capture sonore :

23 *Rec-U-Aime*, partition suspendue pour un vinyle, une mezzo-soprano, un violoncelliste et une tricoteuse. Création mondiale à la Ferme du Buisson, Scène Nationale de Marne-la-Vallée. 2010.

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 branché 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.

(Rec-U-Aime, note de programme [extrait])

Le sillon ouvert de DJ Kool Herc et l'enregistrement-reliquaire de la voix défunte du maître de Nipper prenaient tous leur sens. L'empreinte sur le disque, sur la bande magnétique ou sur la carte SD de ce lieu et ce moment passé prenait pour moi une tout autre valeur que l'« objet sonore » enseigné au conservatoire. Un détour par une sémiotique visuelle me permettait de le comprendre. Je prenais conscience que le moment de l'enregistrement était tout entier contenu dans la prise de son. Que celle-ci, à la manière de la parole défunte de l'enregistrement de la voix du maître de Nipper, enregistrée au présent, est tout aussi tournée vers le futur (elle l'est doublement : vers les auditeurs futurs et vers la mort certaine à venir), que dirigée vers le passé (doublement : le recueillement de l'auditeur sur ce qui a été, auquel se

<https://www.fredericmathevet.com/rec-u-aime>

superpose le passé d'un individu concentré dans le moment présent de l'enregistrement).

La capture sonore est une capture à double sens dont la bande est métaphoriquement l'interface : tous mes muscles (je balaie le moment avec mes micros où je reste planté là à engloutir le maximum de ce moment), tout mon squelette (je fais attention à ce qu'il ne craque pas), tout mon corps percevant (mes yeux regardent aux alentours, une oreille dans le casque humant l'atmosphère), tout mon psychisme (je suis affecté par la circonstance) sont dans l'empreinte double-face de la prise de son. Je suis capturé autant que je capture. C'est ce qui fait de la prise de son, et du son que l'on peut réécouter et manipuler à l'infini ensuite, qu'il n'est fait que de hors-champ (dépendant toutefois de la profondeur de champ de capture des microphones)²⁴.

Où le sillon fermé encadre un « objet-sonore » et le clôt sur lui-même, je me proposais de penser le son comme un échantillon ouvert, résultat d'un cadrage cette fois, dont les bords sont ouverts sur le hors-champ, de tous les côtés. Et l'utilisation complète de ce moment enregistré ou sa fragmentation en d'autres échantillons ne changeaient rien à l'ouverture générale de ce « son » : il s'agit seulement de déplacer le cadrage. C'est ainsi que je pensais la

24 Voir DRISSIA TABITA, Mélodie (2018), « Femme-embryon-machine. Une preneuse de son en milieu humain », Revue française des méthodes visuelles. [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 12 juillet 2018, consulté le 26/09/2019. URL : <https://rfmv.fr> et LALLIER, C. (2009). *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Éd. des Archives contemporaines. Christian Lallier et Mélodie Drissia Tabita furent mes invités pour la première émission de radio « L'Autre émission : Capture », version radiophonique de « L'Autre musique » hébergée par R22-Radio Tout-monde : http://www.lautre musique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/2018/02/lautre-emission-1-capture/

Une partie de ces réflexions est développée dans mon article récent : MATHEVET, F (2019). *Musings on Recording as Ruins in Reverse : A rhapsody on site-specific compositions*. in Sonic Urbanism. édition &beyond -Theatrum Mundi.

pratique du *sampling*, l'utilisation d'échantillons sans bord qui par là même pouvaient se remettre sur le chantier de la bande enregistré du réel.

Mais ces enregistrements-tabernacles, ces enregistrements-reliquaires métamorphosaient l'ensemble du sol de l'atelier. S'il avait lui-même pris l'habitude d'être à ciel ouvert, toutes les images, les partitions, les dessins, les objets trouvés et les diverses machines à produire du son se chargeaient du même pouvoir que ces échantillons. Leur ouverture généralisée permettait leurs contaminations, leurs confrontations et leurs appropriations : il suffisait que je rapproche deux éléments hétérogènes pour qu'ils glissent l'un dans l'autre. Je m'autorisais à maltraiter les objets comme les dessins, les encres comme les photographies, comme je le faisais avec la bande magnétique. Tous ne formant que les haillons d'une même étoffe. Pour *Rec-U-Aime*, la partition de Gaston Claret (crédité comme coauteur), passée aux cribles des différents points de tricot, propose de nouvelles lignes mélodiques. Par ricochet, c'est le texte de Pierre Bayle qui se trouve malmené en phrases assignifiantes ou en nouvelles phrases, faites de mots métamorphosés. Le tricot s'invite le temps d'une paire de moufles dans l'espace de diffusion de la pièce, et les heurts arythmiques des aiguilles contaminent le chant de la nouvelle partition. Puis, c'est la voix de ma grand-mère qui s'est gelée dans le vinyle que je peux manipuler à la manière de DJ Kool Herc et mettre dans une forme active de réécriture.

Cette pièce est à la manière du roman sadien, une rhapsodie faite de morceaux disparates 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 ou le répare) et par là même [...], constitue un

scandale du sens : [la rhapsodie] n'a pas de sens, rien ne l'oblige à progresser, mûrir, se terminer. » (BARTHES 1971:144).

Sur le sol de l'atelier, lieu privilégié des mutations et des labilités (je commençais à cerner ce que « plastique » voulait dire), il devenait urgent de penser l'esthétique de la couture cordonnière à laquelle je m'adonnais sans limites et deux éléments d'une syntaxe personnelle émergeaient : suturer et parfiler²⁵. Cette syntaxe personnelle, j'ai commencé à l'évoquer avec la « gouttière » en Bande Dessinée. « Cold cut » ou mixage me donnaient deux façons de penser l'intervalle entre le rapprochement lointain et juste que j'opérais avec ces échantillons hétérogènes :

« Le montage cherche à créer une dissonance visuelle, stylistique, sémantique et émotionnelle entre différents éléments. La création composite cherche, au contraire, à les fusionner en un tout sans raccords [...] »(Lev Manovich 2001).

25 « M. LE DUC_[...] Il a parfilé la lumière du soleil, comme nos dames parfilent une étoffe d'or.

TULLIA_Qu'est-ce que parfiler, monsieur ?

M. LE DUC_Madame, l'équivalent de ce mot ne se trouve pas dans les oraisons de Cicéron. C'est effiler une étoffe, la défiliser fil à fil, et en séparer l'or [...] »

in Page:Voltaire — Œuvres complètes Garnier tome25.djvu/465. (2018, juillet 26). Wikisource. Page consultée le 13:27, juillet 26, 2018 à partir de//fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Voltaire_-_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_Garnier_tome25.djvu/465&oldid=8907439.

3.3 Écorcher les boîtes noires

Alors, je pensais disposer d'objets, de machines, de photographies, de sons « open source ». Ouvert parfois de manière brutale, je disposais du « script » de chacun invoquant des branchements fautifs. Et la figure du *hacker* n'avait jamais été aussi proche de celle du bricoleur et m'autorisait des piratages aussi matériels que logiciels : elle rappelait, comme j'aurai l'occasion de le faire avec Catherine Malabou, que « plastic » désigne aussi un explosif. La langue et le langage comme les matériaux et les outils, plastiqués, ouvraient à des pratiques d'après le langage (musical, visuel, que de toute façon il fallait oublier). Toute tentative de description de mon atelier par une sémiotique s'attardant sur des invariants était condamnée, tout annonçait que la plasticité n'était que variations et intensités se déplaçant dans tous les sens et dans toutes les dimensions.

À l'époque du modem 56k, aux prémices de l'Internet 2.0, ma génération avait pris l'habitude de démonter, de « tuner » (comme on le dit lorsqu'on pratique le tuning), de détourner les ordinateurs personnels. Comme je l'ai montré (avec Simondon) la figure du « bricoleur décontracté » attestait que le monde matériel ne se conforme pas passivement aux modèles humains : l'objet agit en retour. Il y a une agentivité des objets, ce n'est pas seulement l'homme qui impose ses schèmes mentaux (ce que nous avons déplacé au moment de la prise de son et qui donne cette coloration si particulière aux sons enregistrés). Si l'on peut parler de « dialogue » entre le bricoleur et la matière, de chorégraphie ininterrompue en contrepoint avec la matière, il faut alors reconnaître les enjeux psychosociaux de l'objet technique. Le hacker s'est

imposé comme le braqueur des nouveaux objets fermés de notre époque : il brise le code, écorche la boîte noire (matérielle et logicielle) qui garde secrètement ces algorithmes et ces machines abstraites entre son « in » et son « out » sans nous livrer aucun sortilège auquel elle s'adonne.

Mais ce piratage peut s'entendre et se comprendre à l'aune d'autres pratiques. En effet, le scratcheur du sillon ouvert comme le *Sound System* de Kingston brisaient à leur manière le script « de ceux qui étaient autorisés à participer aux fêtes ». En se réappropriant une réalité technique de la platine vinyle et de la table de mixage, ils contournaient les objets clos du système industriel, condition *sine qua non* d'une standardisation des objets techniques et des comportements. Le sillon ouvert pour une technologie standardisée fermée est un moyen de rompre le sort et le Dub et le Hip-Hop sont des pratiques de désenvoûtement.



Illustration 10: Nam June Paik, Listening to Music through the Mouth. Exposition of Music – Electronic Television, Parnass Gallery, Wuppertal. 1963. Photographie :Manfred Montwé

C'est avec Michel de Certeau (1990) que l'on peut développer cette posture politique du labile et du mutable qu'il repère dans la *métis* grecque. Aux stratégies qui capitalisent de plus grands et puissants moyens de contrôle, un contrôle global exacerbé, il oppose les tacticiens

avertis. À l'image du *hacker* et du bricoleur de l'atelier du cordonnier, tacticiens en puissance (plasticité oblige), ils expérimentent, détournent, braconnent et par là même écorchent sans cesse les armes, les savoirs et les moyens écrasant des stratèges. La *métis*, qui visiblement est aussi une esthétique, s'oppose à l'économie de marché globalisée :

« [...] arme absolue », celle qui vaut à Zeus la suprématie des dieux [...] est un principe d'économie : avec le minimum de forces, obtenir le maximum d'effets » (DE CERTEAU 2001 : 125). Ce qui suppose concrètement de sortir du « plan modèle » qu'on applique à la réalité (JULLIEN 1997) (posture stratégique), pour s'adapter à la circonstance dans toutes ses dimensions et trouver l'« occasion opportune », retourner la situation à son avantage au détriment des plans stratégiques fomentés. Recréer un cheminement technique personnel fait de braconnage, ouverture forcée, de braquage du code source c'est se dé-signer de l'aliénation imposée par les objets techniques standardisés, stratégie et jalons d'une sémiotique du capitalisme propre à nos sociétés de marché post-industrielles. La partition imposée par le script des objets techniques, celle imaginée par les stratèges, s'écorche d'une mauvaise interprétation. C'est Jacques Tati dont les attitudes, les gestes et le corps annihilent toutes les tentatives de contrôle des corps du Modulor. S'extraire de l'aliénation, c'est briser des liens qui apparaissent comme indissociables dans un objet clos, et proposer des *liens métis*. « Abandonner le *est* pour le *et* (mais pas n'importe lequel). » (LAPLANTINE 2003 : 242) L'esthétique cordonnière de la couture et sa syntaxe non conjonctive s'affinent.

Tous les échantillons ouverts, sur la table de travail et sur le sol de l'atelier, n'entretiennent pas seulement des relations de bon voisinage, il ne s'agit pas de simple contiguïté. Les *liens métis* qui ont lieu entre eux s'opèrent

« dans un mouvement de tension, de vibration, d'oscillation qui se manifeste à travers des formes provisoires pouvant se réorganiser de manières qui ne sont pas totalement aléatoires sans pour autant être déterminées. » (LAPLANTINE 2009 : 82).

Au cœur de la plasticité, la pensée *métis* est pleinement sur le seuil. Elle « [...] s'oppose à ou plus exactement suspend ce qui identifie totalement, fixe, stabilise, résout, ce qui porte mécaniquement des "données" indubitables à des causes entraînant des effets prévisibles. Elle met en question [...] aussi bien ce qui sépare radicalement que ce qui, à force de ce mélanger, rend uniforme et indistinct » (Ibid.). On ne peut que suivre Catherine Malabou qui énonce alors :

« Le lien, le liant, la synthèse sont aujourd'hui plastiques — et il faut mesurer aussi les conséquences politiques d'une telle affirmation — à la fois résistants et fragiles, solides et prêts à se rompre. Je voudrais continuer à montrer que la plasticité *configure des traces, les efface pour les former sans les rigidifier pour autant*. Qu'elle apparait, en ce sens, au soir de l'écriture. » (MALABOU 2005 : 114).

Les plasticiens appelés au secours de la musique concrète devaient faire plus que d'oublier le langage (musical). Il fallait s'y préparer : la plasticité appliquée aux pratiques du sonore et du musical faisait le deuil de l'écriture.

3.3 Mauvais Signes

Sur le seuil, les raccords, les rapprochements, les découpes intempestives et les branchements fautifs devenaient autant de finesses de points qui prenaient du sens et qui s'avéraient un élément essentiel de la syntaxe d'une scripturologie²⁶ singulière. Son plan du

26 « Cette discipline vise l'étude des différentes facettes de l'écriture, perçue dans sa généralité, comme dispositif sémiotique articulant les faits langagiers et les faits spatiaux. [...] L'écriture est un dispositif pluricodique

contenu notamment ne se constituait pas seulement aux unités linguistiques, mais les sons, les images, les dessins et les instruments de musique, etc. étaient partie prenante de ce cut-up étendu. Tout semblait corroborer que la plasticité était cet au-delà de l'écriture qu'annonçait Catherine Malabou :

« *La plasticité est la relève de l'écriture ; la plasticité est le deuil de l'écriture ; la plasticité est la mélancolie de l'écriture ; la plasticité est la séparation d'avec l'écriture ; la plasticité est la métamorphose de l'écriture.* » (MALABOU 2005 : 114).

D'ailleurs, dans mon atelier du cordonnier, j'avais les mains sur les potards des synthétiseurs, les algorithmes déployaient des phrases musicales boitillantes, les filtres digitaux ou analogiques s'apposaient sur des «sources» samplées, enregistrées à la volée ou minutieusement captées avec un enregistreur DAT et une série de microphones judicieusement choisie ou expérimentée. La plasticité qui se faisait de *liens métis*, suturant et parfilant tout à la fois, m'engageait dans une sorte d'aphasie musicale : une écriture sonore du bégaiement, de la rupture, de la catastrophe, qui brisait une chaîne signifiante trop diégétisée et trop peu matériériste. Je n'oubliais pas que la poésie se fait dans la bouche et la pensée avec les mains du méta-atelier, et chaque écorchure des bricolages décontractés proposait une trouée dans le langage.

ayant vocation à un usage général au sein d'une communauté humaine située ; son plan de l'expression est constitué d'unités discrètes combinables, dont la substance peut être visuelle, tactile ou sonore (mais en tout cas organisée spatialement), et son plan du contenu comprend notamment des unités linguistiques combinables, ces plans étant appariés selon des règles socialisées telles que, tant dans la réception et l'interprétation que dans l'encodage et la production, des corrélations systématiques — stables et intersubjectives — puissent être observées entre eux. » in Jean-Marie Klinkenberg et Stéphane Polis, « De la scripturologie », *Signata* [En ligne], 9 | 2018, mis en ligne le 17 décembre 2018, consulté le 27 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/signata/1891>

Toutes les manipulations des supports (vinyle, bande, filtres) disloquaient d'une manière ou d'une autre ce qui, au départ, pouvait être ou commencer comme une phrase musicale (une mélodie, une harmonie, une cadence). Chaque entrée des mains ne venait pas dans le sens de la construction diégétique d'un morceau, mais au contraire, comme le grain de sable dans un rouage : stopper, retarder, rompre, répéter, détourner, décélérer, non sans une certaine vulgarité, ce qui pouvait sembler être une phrase. Une esthétique de l'aphasie, de la catastrophe, de l'échec où chaque percée apparaissait comme le « mauvais signe » d'une bonne figure se déployant.

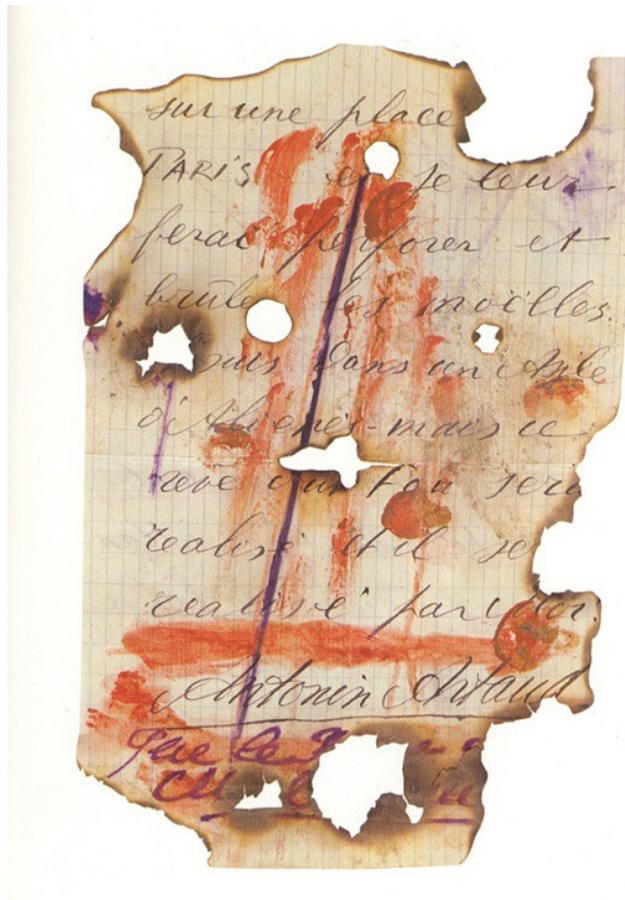


Illustration 11: Antonin Artaud, Sort, vers le 22 mai 1939, plume et encre, crayon à encre violette et gouache, papier brûlé, 21× 13.5cm, verso, coll.bart.. (adressé à Roger Blin).

Ce « Mauvais signe » que nous décrivons avec Bataille dans la suite de cette synthèse comme un « déclassement », un basculement informe : les bases d'une plasticité du sonore et du musical,

un après de l'écriture, il faut croire, qui apparaissait aussi comme un *hacking* du langage musical. Parce qu'à en croire Burroughs le langage est un virus. Ce que Foucault (*L'ordre du discours*, 1970) et Roland Barthes lors de leurs leçons inaugurales respectives au Collège de France (1977) diront à leur manière. Et ces dérapages au bord de l'aphasie, ces brouillages et courts circuits que la pratique plastique sonore révélait, s'appuyant sur les défauts de la machine, sur des processus poussant à l'extrême les puissances de calcul des ordinateurs entraînant des formes imprévisibles ou sur toutes ces manipulations physiques des technologies (qui une décennie plus tard seront théorisées sous le terme de *Glitch*²⁷ *art*), instaurent le dernier acte de désenvoûtement, le dernier sort jeté à la langue elle-même.

27 L'album de ELpH (vs COIL), *Worship The Glitch* date de 1995 établit la première occurrence d'un terme qui fera école, dans le champ des arts plastiques et de la musique expérimentale une décennie plus tard.

Faire la peau... Le musical et le sonore au risque de la plasticité

“Le métissage est une pensée et d’abord une expérience de la désapprobation, de l’absence de ce que l’on a quitté et de l’incertitude de ce qui va jaillir de la rencontre. La condition métisse est une condition le plus souvent douloureuse. On s’éloigne de ce que l’on était, on abandonne ce que l’on avait”

LAPLANTINE 2009 : 80-81



Illustration 12: Anish Kapoor, "Marsyas" 2002. The Unilever Series

Installation at Tate Modern Photocredit : Marcus Leith and Andrew Dunkley, ©

Tate Photography

Dans ce combat où il me fallait renoncer (oublier) au langage, la plasticité — et la musique qui apparaissait pouvoir se faire et se penser à partir d'elle — ressemblait davantage à la musique de Marsyas qu'à celle d'Apollon. Pour mémoire, le duel qui oppose le dieu et le satyre débute lorsque Cybèle, éplorée après la mort d'Attis, est consolée par Marsyas (dieu local de Phrygie) jouant de l'aulos (flûte à deux tuyaux fabriquée avec des os de cerf, réalisée et abandonnée par Athéna). Sa musique enchante tout autant les paysans qui lui déclarent que même Apollon ne jouerait pas aussi bien que lui. Apollon, joueur de lyre, se met en colère et le

défie : peut-il jouer avec son instrument à l'envers et chanter en même temps ? Marsyas échoue. Apollon remporte le prix et inflige un châtement au satyre : il le pend par les bras à une branche d'arbre et l'écorche vivant. Comme l'a bien montré Gérard Pelé dans son livre *Inesthétiques musicales au XXe Siècle* (2007), ce mythe est exemplaire de la lutte des instruments à cordes et des instruments à vent :

«[...] les instruments à cordes représentant la raison et les instruments à vent l'instinct, le désordre, la bestialité; c'est-à-dire la lutte entre un ordre irréel et maîtrisé et un désordre réel, plastique (c'est moi qui souligne) et étendue, mais impossible à contrôler. » (PELE 2007 : 201)

Mais le point central de ce mythe n'est pas l'antagonisme d'Apollon et de Marsyas :

c'est surtout celui d'une esthétique qui serait de l'ordre du réel contre une esthétique de la représentation. L'effraction de la plasticité dans la tradition musicale occidentale pourrait, dès lors, s'envisager comme l'accomplissement d'une recherche d'une musique *concrète*, d'une esthétique du réel, pour continuer à le dire avec Gérard Pelé, où «[...]s'agissant de l'acoustique, est nécessairement une physique des fluides, des mouvements, des tourbillons, et elle est de plus une esthétique du temps réel, du caractère unitaire et inéluctable de la réalité; tandis que les esthétiques de la représentation convoquent une acoustique qui a trouvé dans le paradigme ondulatoire son expression canonique dans toutes les philosophies de l'équilibre, de l'harmonie et de la transcendance » (Ibid.).

L'aulos de Marsyas serait la plasticité même, incarnant

«[...] le fluide, le mouvant, la matière, la fertilité, le féminin, les vents de toutes sortes, bref, tout ce qui fait horreur à l'idéal de perfectionnement spirituel d'inspiration platonicienne. La géométrie est impuissante à rendre compte du tourbillon, elle est excédée par le chaos dissipatif du souffle.» (Ibid. : 204).

Effraction faite, la plasticité fait infraction sur la table de travail du compositeur académique. Un retournement qui sera à l'origine de l'écriture de ma thèse : « Faire la peau... La musique au risque de la plasticité²⁸. »

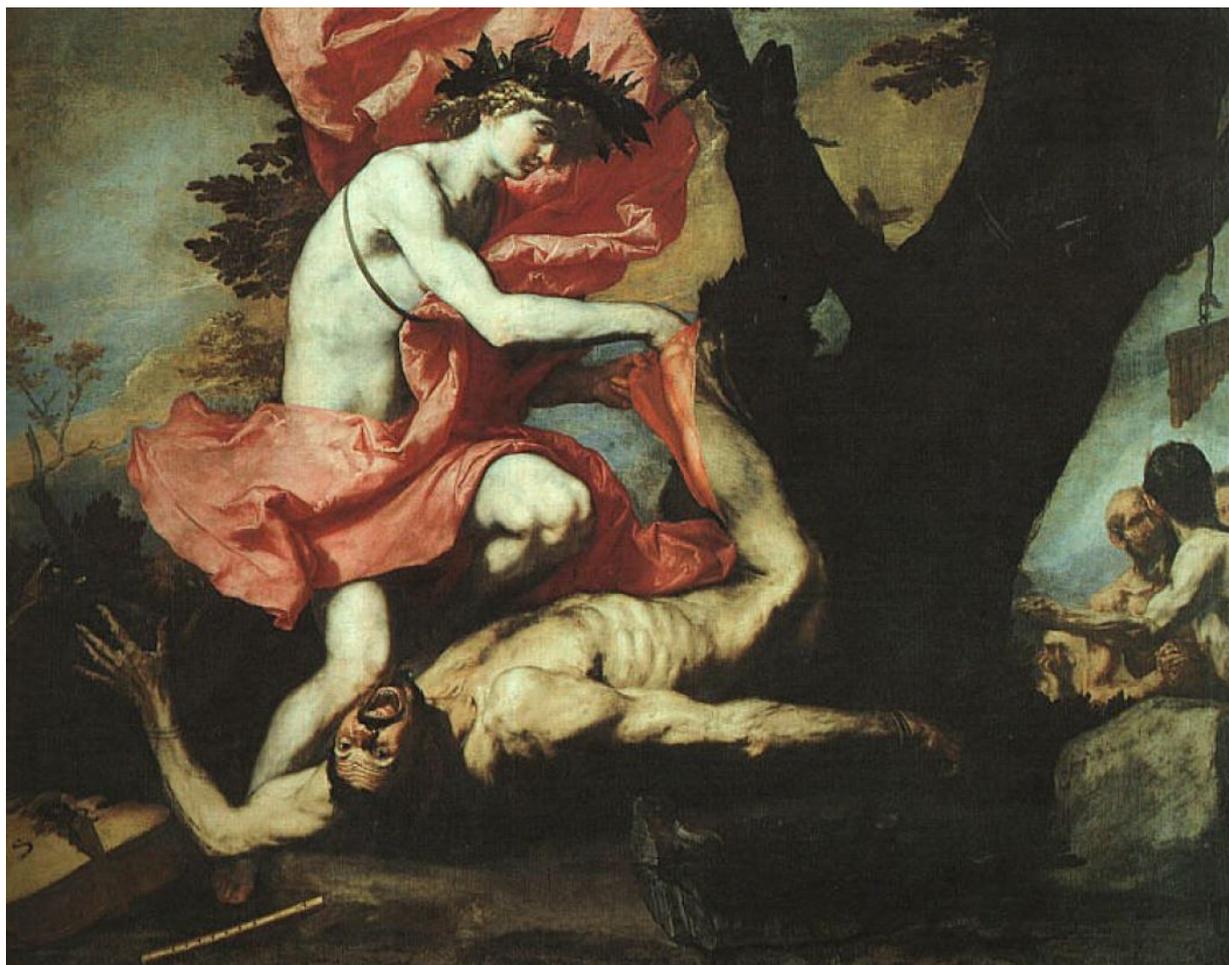


Illustration 13: José de Ribera, Apollon écorche Marsyas, Huile sur toile. 202x255 cm.

Musée des arts royaux, Bruxelles, 1637.

28 Dirigée par M. Costin Miéreau, professeur des Universités. Soutenue le 16 janvier 2006 devant un jury présidé par M. Daniel Charles, Professeur des Universités, et composé de M. Jean-Yves Bosseur, Directeur de recherche CNRS, M. Olivier Lussac, Professeur des Universités, M. Costin Miéreau et M. Gérard Pelé, Maître de Conférences.

Comme plasticien, faisant effraction dans les studios de la musique électroacoustique, suivant en cela les recommandations de Pierre Schaeffer, je révélais une « musique plastique » ou une « plastique sonore » pour le moins insoupçonné.

Je m'engageais pleinement dans l'écriture de cette autre musique, je tirais les conséquences de ce que je constatais sensiblement sur la table de mon atelier du cordonnier et déployais les conséquences de cette effraction plasticienne pour mon travail de recherche en art à venir. Pour ce faire, il me fallait prendre un certain recul avec l'histoire de la musique dite « savante » dont le qualificatif dénote des dichotomies déjà largement discutées dans cette synthèse.

D'une part, si une certaine plasticité était déjà palpable dans la musique électroacoustique, introduite par l'enregistrement et les pratiques technologiques de prise de son (à la condition d'envisager la posture de l'enregistrement en lien avec le corps appareillé qui enregistre), de montage et de mixage (à condition d'ouvrir l'échantillon sur le grand cluster vivant et réfléchir la syntaxe à partir des liens métis), elle était tout autant perceptible, parfois, dans la musique spectrale, sérielle et post-sérielle, répétitive et expérimentale. Ces musiques — que je qualifierais d'exacadémique (le préfixe « ex » désignant « ce qui vient de ») avec Emmanuel Grynszpan — questionnaient les modalités d'écriture, la spatialisation, les modes de jeux instrumentaux et l'usage des nouvelles technologies à partir d'un enseignement académique traditionnel.

D'autre part, une approche des musiques populaires, en particulier du Dub, du Hip-hop, de la musique Techno, bref de pratiques plutôt axées autour du « home studio » et du « sound system », *hacker* des boîtes noires logicielles et matérielles, annonçait de son côté d'autres modalités plastiques d'écriture du sonore et du musical. Cette approche historique mêlée me

permettait de faire émerger un corpus d'œuvres et de pratiques, parfois éclairé par les *cultural studies* naissantes²⁹, qui allait me permettre d'ausculter cette plasticité à l'œuvre dans le sonore et le musical. Il s'agissait pour moi de mettre au jour ma scripturologie personnelle, ma méthode poétique, conscient que j'allais m'engager dans une écriture alternative du sonore et du musical.

La plasticité — je l'ai répété plusieurs fois au cours de ce texte — comme morphogénèse ou *gestaltung* (Klee) désigne ce mouvement labile, mutable toujours en procès. 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. La plasticité serait donc ce mouvement de donner-recevoir-détruire, comme intensités se propageant, 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. À la lumière de Simondon pour qui les formes ne cessent de se former sur un fond à travers des jeux de forces et de potentiels, la plasticité remet en question l'hylémorphisme aristotélicien et par là même renverse d'une part 1) les relations sujet/objet qui lui sont propres, et annonce, d'autre part que, contrairement à un monde pensé selon des dichotomies, que 2) le monde matériel ne se conforme pas passivement aux modèles humains. Conséquemment, je pouvais dresser la carte des fractures provoquées par la plasticité à tous les niveaux d'une poétique plastique du sonore et musical, de manière logique :

29 Notamment concernant l'influence de l'Afrofuturisme dans le Hacking technologique des pratiques techno-pop.

1. Percevoir le sonore

1. 1_ La perception du son est circonstancielle

La première incidence de l'effraction de la plasticité dans les pratiques sonores et musicales concerne la remise en question de la relation sujet/objet, voire son renversement. J'ai déjà évoqué cette question lorsque j'ai expliqué dans ces pages comment l'enregistrement-reliquaire de la voix de ma grand-mère avait rendu inopérant le concept d'objet sonore. L'action d'enregistrer, l'enregistrement sonore pris dans un médium, et le son lui-même, dans une perspective *non-hylémorphique*, démentaient d'emblée la notion d'objet sonore. La prise de son, l'enregistrement-tabernacle et le son *eidolon* ne font qu'affirmer au contraire que dans une approche symétrique, décentrant *l'anthropos*, c'est notre phénoménologie qu'il faut repenser.

Avec elle, le concept d'objet sonore. Il n'y a pas selon moi, pour le dire simplement, d'objet sonore, mais des modes d'existence du sonore ou des modes d'apparition d'objet-son comme je l'avais explicité dans un article consacré aux restes de son et à la fadeur (MATHEVET 2013).

«La phénoménologie a saisi l'importance de suivre l'expérience, mais sans parvenir à remonter en arrière, jusqu'à la source de la Bifurcation, si bien qu'elle en restée à la moitié de l'expérience, celle que lui laissaient les qualités secondes. Comme ces qualités secondes provenaient de l'esprit humain cela voulait dire que, quand les phénoménologues allaient se tourner vers l'expérience vécue pour critiquer le premier empirisme, avec raison, ils allaient néanmoins se tourner vers le sujet intentionnel dans ses relations aux choses, et pas du tout vers les relations des existants entre eux; pour cela, il aurait fallu reprendre entièrement l'idée des sciences et accepter de partager l'intentionnalité avec tous les existants.

» (LATOURE 2012 [en ligne]).

Tout indique que la perception est circonstancielle, si, et seulement si, la circonstance n'est pas pensée comme « ce qui se tient autour » d'un sujet (ce qui ne reviendrait qu'à rejouer le *chorismos* platonicien engageant une séparation entre sensible et intelligible mal à propos), mais comme « ce que nous tenons ensemble, avec elle » de tangible et de fortuit.

Mon travail de recherche a commencé par des notations dessinées de sons perçus qui m'avaient fait tendre l'oreille et que je remettais sur le chantier, en proposant une partition possible à partir de cette attention auditive. Ces dessins ont donné lieu à un recueil, *Under-Score* (*work in progress*), où l'on peut lire dans l'avant-propos :

« Voici les quelques éraflures que j'ai pu rapporter de mes promenades. Un recueil de tous les moments, sonores et visuels, qui m'ont fait lever la tête et que j'ai sacrifiés sur ces quelques pages. Une réécriture du grand cluster vivant comme il tombe que j'ai entrepris depuis l'automne 2000, dans le wagon d'un train TER qui me menait de Charleville-Mézières à Paris. Une femme que je ne pourrais décrire, parce qu'elle était à deux sièges de distance de moi et qu'elle me tournait le dos, tricotait pour occuper son trajet.

Ce n'est pas tant les cliquetis des aiguilles qui m'ont fait dresser la tête, que les cliquetis mêlés au bruit du train autant que les rythmes (les idiorythmes, ceux de la machine et ceux de l'écharpe se constituant) coïncidant parfois avec le travelling de la fenêtre, modulant les surfaces colorées qu'alternaient les champs de Colza, de betteraves et de pommes de terre, dont le contrepoint ondulant des lignes

électriques, se croisant et se décroisant, rompu à chaque pilier, soulignait le patchwork de la partition agricole. »

L'écoute réduite (corollaire du concept l'objet sonore) réactualise des dichotomies qui ne correspondaient pas à ma propre écologie de l'écoute et qui ne pouvaient servir, comme outils conceptuels, à ma pratique plastique du sonore et du musical. C'est avec mon article, hommage au texte de François Jullien (MATHEVET 2004), et avec ma participation active au Colloque international « Bruits ³⁰ », que j'envisageai d'autres modalités d'apparitions de l'objet sonore. Le motif de la fadeur m'a d'abord intéressé parce qu'il me permettait d'envisager une autre approche de l'« objet sonore ».

Comme posture esthétique et poétique, 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. » (SCHAEFFER 1966 : 269) Il remet ainsi nécessairement en cause le contour linéaire du temps susceptible de lui donner une 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 remis en cause : le son fade traîne avec lui la circonstance de son émission : tactile, visuelle ou audiovisuelle, son odeur, sa chaleur... Représenter l'« objet sonore » fade, c'est faire des ronds

30 qui s'est tenu à la Cité Internationale du Cinéma (Saint-Denis) organisé avec l'ENS Louis-Lumière et Paris 1 Panthéon-Sorbonne/CNRS, 2014

dans l'eau. C'est penser le son fade comme une intensité dont les déplacements « en milieu élastique » seraient comme « une chaleur qui se répand ». Posture toute différente à celle préconisée par P. Schaeffer, car il ne s'agit pas de « viser » et de réduire la vie du son à des *a priori* conceptuels, mais de l'éprouver dans un même mouvement de saisie matérielle et spirituelle.

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. Beuys (*objet Fluxus*) si l'on veut. Une matérialité en devenir, qui me permet d'envisager une forme d'écriture à l'aide des arts plastiques.

Puis c'est ma rencontre avec Tim Ingold qui me permet de repousser définitivement l'idée d'objet concernant le sonore, mais de penser les modalités d'apparition du son. Dans son article *Against soundscape* (INGOLD 2007) publié dans *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*, Ingold critique la notion de paysage sonore théorisé par Raymond Murray Schafer. Son point de départ ne concerne pas l'objet sonore proprement dit, mais il donne une définition personnelle du son :

« *Sound, in my view, is neither mental nor material, but a phenomenon of experience— that is, of our immersion in, and commingling with, the world in which we find ourselves*³¹. » (INGOLD 2007 : 11).

Le son est avant tout expérientiel, il n'est pas « visé » et n'est pas le résultat d'une intention. Le

313 « À mon avis, le son n'est ni mental ni matériel, mais un phénomène d'expérience, c'est-à-dire de notre immersion, et de notre mélange avec celui-ci, dans le monde dans lequel nous nous trouvons. » (Toutes les traductions sont les miennes)

son n'est ni mental, ni matériel, *il émerge de la fusion que j'entretiens avec le monde qui m'entoure*. De telle sorte qu'on ne peut parler de sujet écoutant d'un côté ou d'objet sonore de l'autre. Il n'est ni subjectif à l'intérieur, ni objectif dans son environnement extérieur. Tim Ingold fustige alors l'idée d'objet de la perception : « then neither sound nor light, strictly speaking, can be an object of our perception »³²(Ibid.).

En effet nous n'entrons pas dans le monde en divisant nos sens. Nous connaissons, vivons et évoluons dans un environnement sans nous diviser en fonction des voies sensorielles par lesquelles nous y entrons. « *The world we perceive is the same world, whatever path we take, and each of us perceives it as an undivided centre of activity and awareness*³³ » (Ibid.). Notre corps dans l'environnement est un tout indivisible et polysensible. Les concepts de paysage sonore et d'objet sonore traitent le monde dans lequel nous sommes comme des surfaces où se tiennent des choses fixes que les sens peuvent séparer, dissocier, analyser, et, à la fin du compte, exploiter. Or, comme Ingold le soutient dans la conclusion de son livre *Une brève histoire des lignes* (2013), il faut remettre de l'air dans l'atmosphère, dépasser la météorologie qui tente « d'appriivoiser son indocilité matérielle » (INGOLD 2013 : 228) et « reconnaître que le monde dans lequel nous vivons, loin de s'être cristallisé dans des formes figées et définitives, est un monde devenir, de flux — bref, un monde de climat »(Ibid. : 232) où la plasticité œuvre de toute part.

Le son est atmosphérique, il est l'air lui-même. C'est le support à l'intérieur duquel nous

32 « S'il en est ainsi, ni le son, ni la lumière, à proprement parler, ne peuvent être un objet de notre perception. »

33 « Le monde que nous percevons est le même monde, quel que soit le chemin que nous prenons, et chacun de nous le perçoit comme un centre d'activité et de conscience indivisible. »

le percevons, il n'est pas ce que nous entendons, pas plus que la lumière n'est ce que nous voyons. Alors le son n'est pas un objet, mais le support de notre perception.

L'ensemble de notre recueil *Under-score : partitions circonstanciées*, et toutes les formes de relevés sonores que j'ai pu faire, n'objectivent jamais le son au point d'en taire la source, l'objet sonore, s'il s'isole, c'est en inframince, et toujours sans oublier le site et le moment qui l'ont vu naître. Alors que Pierre Schaeffer isole un son pour ses qualités abstraites (habitudes de pensées musicales), je propose au contraire l'observation d'un son concret. Ce moment sonore ou musical ne peut continuer à faire sens que dans le moment polysensoriel de son émission. Il n'y a pas selon nous de « hors circuit » qui suit la « suspension » et fait écouter le son pour lui-même, indépendamment de sa source (l'écoute réduite). Faire abstraction de ce à quoi le son renvoie (provenance et signification) m'apparaît une théorie déficiente où sans aucun doute il suffit de gratter pour trouver une quelconque transcendance, si phénoménologique soit-elle. Or, empiriquement, cette écoute réduite (idéale) n'est qu'un cas particulier du travail désincarné du studio. L'observation est la « mise entre parenthèses » d'une manifestation multi-sensible-où les éléments sont connectés les uns aux autres, y compris avec le contexte : une circonstance tout entière.

Avec Michel Chion, on appellera l'attention d'une écoute - soit d'une phonographie (un enregistrement indépendamment des singularités de son médium [Ondes, bandes, vinyle, CD, SD... etc.]), soit d'une attention d'écoute à ciel ouvert (cet oiseau, cette acoustique particulière d'appartement, ces pas de talon dans le hall d'entrée...) — un *objet-son*. « D'une part [cette expression] ne considère par le "son" comme un prédicat de l'objet, mais comme un être même, d'autre part, elle se donne comme support d'une multitude d'écoutes » (MACÉ 2012 : 77) , sans

se limiter à l'« écoute réduite ». Il y a donc des modalités d'apparition de « l'objet-son », autant de modes d'existence de cet objet-son, intimement lié à l'attention d'écoute de chaque écoutant. Ces modalités existent autant pour le compositeur que pour l'auditeur sans nécessairement coïncider. *L'objet-son* naît de cette attention expérientielle (l'expérience sensible que je fais du son dans son environnement) et figurale (la mise en texte, mais aussi en affects³⁴, que je fais de ce moment sensible)

1. 2_ La sonosphère, le phonotope

Le deuxième corollaire, conséquent de ce que je viens de décrire, concerne le « mode qui nous entoure ». Comme le rappelle Philippe Parreno, nous ne vivons pas dans un monde au premier degré. Les études de la culture sonore et visuelle et l'anthropologie symétrique montrent que l'ensemble de notre monde sensible se fabrique, et notre atmosphère aussi. Les médias sonores, comme nous l'avons évoqué avec Sterne(2015) incarnent des formes sociales, les technologies sonores sont des artefacts sociaux.

À la manière dont le médium radiophonique proposait, selon Bachelard, une logosphère, un inconscient collectif ionisé, une psyché collective portée par les ondes, les médias sonores contemporains construisent notre sensible auditif. Mais, avec Peter Sloterdijk, nous pouvons affirmer qu'il s'agit de construire une sonosphère auto-immune — un champ [percept-affect-concept] endoxal et fermé qui nous maintient, que nous subissons autant que nous le construisons — dans laquelle nous nous protégeons autant que nous nous y reconnaissons : « *Le groupe immune est convaincu d'avoir beaucoup de bonnes choses à dire de lui-même; pour cela, il lui*

³⁴C'est pourquoi nous préférons « figural » ici à « discursif ».

faut un baldaquin de bruit festif au-dessus de ses têtes. » (SLOTERDIJK 2013 : 337)

Les technologies sonores contemporaines sont des machines abstraites que nous entretenons et auxquelles nous déléguons les possibilités d'exister comme groupes. J'avais décrit, dans l'édito et l'appel à participation du premier numéro de *L'Autre musique*, *Charnel*³⁵, cette sonosphère et ces rouages. Celle-ci «[...]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, [elle] ne peut être intéressée par les sons étrangers. Le message qu'[elle] s'adresse à [elle]-même tient essentiellement — pour utiliser une métaphore radiophonique — dans le jingle de sa propre émission. » (SLOTERDIJK 2013 : 334).

Sloterdijk ne fait pas de différence entre la sonosphère et le phonotope. Or nous pourrions dire qu'il y a rencontre avec le «phonotope» lorsqu'une panique sémiotique vient briser le bon fonctionnement de cette «sonosphère», où les sons finissent d'être ces parfums calibrés qui nous enveloppent et nous dorlotent. De ce fait, l'une des pièces maîtresses de l'art du XXe siècle — exemplaire de l'irruption de la plasticité dans l'écriture du sonore et du musical — est, selon moi, à comprendre en ce sens. Les *4'33"* de John Cage, créé par David Tudor le 29 août 1952 au Maverick Concert Hall, font surgir le *phonotope* derrière la *sonosphère* : le son non-calibré, non reconnu, comme appartenant à soi et à nous, édifiée par le microcosme scénarisé de la «salle de concert». Le silence dans cette pièce est le plan du *phonotope*. Le son bulle qui remonte à la surface et vient y éclater est dans son éclatement le surgissement de ce phonotope, «presque sauvage», non assimilé comme sonosphère auto-immune. Un son-bulle qui garantit pourtant une certaine biodiversité sonore (l'enjeu cosmopolitique de cette pièce) dépendante de

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

l'écriture d'une situation³⁶ qui indexe tout le dispositif social permettant à la sonosphère d'exister et au phonotope d'être expulsé ou apprivoisé.

La sonosphère n'échappe pas aux groupes sociaux « compositeurs », et aux groupes sociaux « compositeurs expérimentaux ». Sa saisie fait apparaître les *idéologèmes* (MATHEVET 2016) propres à chacun d'entre eux, c'est-à-dire les représentations idéales et idéologiques qui préexistent à l'écriture des œuvres. Du point de vue du plasticien s'affairant aux pratiques sonores et musicales, la *sonosphère* et le *phonotope* proposent deux champs cosmopolitiques d'investigation possible :

1. 2. 1_ La sonosphère : le sensible *pharmakon*

« Coupez les lignes-mots — Coupez les lignes-musique — Cassez les images-contrôle — Cassez la machine contrôle. » (BURROUGHS 2001 : 93)

La sonosphère est la bande d'enregistrement du réel. À la manière du langage chez Burroughs, la sonosphère est indissociable de notre corps, elle est en nous comme un hôte, dans le double sens du terme : « celui qui offre l'hospitalité » et « celui qui la reçoit ». La sonosphère nous occupe, virale, autant qu'elle nous protège. Elle est la partie d'une construction sensible *pharmakon* : le poison et le remède intriqués. Les enjeux plastiques consistent à *révéler et opérer des relations* à l'intérieur de cette bande d'enregistrement du réel même : couper, indexer, refaire le montage de la sonosphère auto-immune, mettre en panique sémiotique ses stabilités. Bref, « remettre de l'air dans l'atmosphère ».

36 C'est en cela que « 433 » est la première partition situation ou partition circonstancielle (voir dernier chapitre de cette synthèse).

1. 2. 2_Le phonotope comme quête impossible d'une oreille à l'état sauvage

«Parce qu'habiter signifie toujours constituer des sphères [...] Les hommes sont des créatures qui établissent des mondes circulaires et regardent vers l'extérieur, vers l'horizon. Vivre dans les sphères, cela signifie produire la dimension dans laquelle les hommes peuvent être contenus.»
(SLOTERDIJK 2002 : 30).

Les sphères sont des créations d'espaces dotés d'un effet immuno-systémique pour des créatures extatiques travaillées par l'extérieur et la modernité des immunités produites techniquement .

La mise en panique sémiotique d'une situation (un milieu) d'écoute (à la manière de 4'33'³ [CAGE 1952]) place la perception et l'ensemble [percept-affect-concept] calibré dans une forme]percept-affect-concept[ouverte (symbolisée par les crochets tournés vers l'extérieur) qui engage du côté du compositeur et/ou de l'auditeur (|spectateur), une remise sur le chantier de notre sensible : ce que nous désignerons plus tard par le terme *écopraxie*, une pratique alternative à nos manières d'habiter.

2. Métamorphose de la table de travail

2.1_ Aéroport à poussière

2. 1. 1_ à plat (Flatbed)

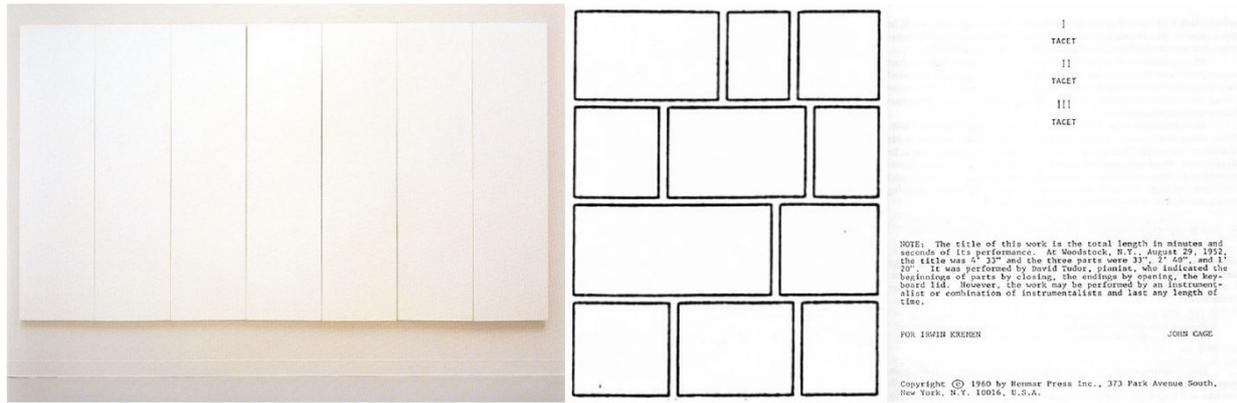


Illustration 14: *Seuil 8_ Robert Rauschenberg, White Painting [seven panel], 1951. Peinture à l'huile, 182.9 x 317.5 cm*
 + un gaufrier de bande dessinée + la partition de John Cage, 4'33", 1952.

Voilà le sol de notre atelier à ciel ouvert où se retrouvent les arts plastiques et la musique pensés sur le seuil. Cernées par une sonsphère, les pratiques de la couture cordonnaire semblaient en dessiner les échappées possibles. C'est la notion de « Flatbed », empruntée à Léo Steinberg (1972) d'une part, et « le multcadre aéronef sur le blanc nul » de la bande dessinée, imaginé par Henry Van Lier (1988) d'autre part, qui allaient corroborer cette intuition. L'une, comme l'autre de ces notions, convoquées dans un rapprochement « lointain et juste » pour analyser les 4'33" de J.Cage (MATHEVET 2017, 2018), allaient transformer durablement ma table de travail.

Un profond changement ontologique de la notion d'œuvre semble être complètement passé inaperçu dans l'histoire de l'art du 20e siècle. Préoccupée par une création « soliloque », la notion de « Flatbed³⁷ », décrite par Léo Steinberg, semble ne pas avoir eu la portée scientifique et artistique qu'elle aurait pu avoir, cachée par la « starification » de Clément Greenberg

37 Cité pendant dans le catalogue de l'exposition *L'informe : Mode d'emploi* (BOIS KRAUSS 1996).

notamment. Selon Steinberg, 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'expressionnisme 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.»(STEINBERG 1972 : 1035).

Il poursuit en proposant une lecture de l'objet tableau qui fait allusion à un monde naturel en faisant appel aux données sensorielles perçues en station debout normale qu'il retrouve dans les propos 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 » (Ibid.). 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. » (Ibid.).

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. » (Ibid.).

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. » (Ibid. : 1036) Pour nous, le « flatbed » inaugure l'œuvre comme un champ sans forme fixe mais ouverte 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. » (Ibid. : 1037).

On connaît la référence explicite de Cage aux *White painting* (1951) de Rauschenberg, qu'il compare à des aéroports à poussière pour composer ses *4'33"* (1952) de silence. Cette partition est la première œuvre *flatbed* de la musique, transformant le moment de son exécution en surface réceptacle : le réceptacle du phonotope environnant. Avec elle, c'est l'ensemble du sol de l'atelier du compositeur plastique, mentalisé comme réceptacle, qui conduit à une poétique 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, du parfum qui s'échappe entre les coutures.

Le mixage et le montage de mes premières recherches — comme le « sampling » et la manipulation décontractée de ces fragments de sons et d'images — s'inscrivaient alors dans une toute autre perspective et apportaient selon moi une profondeur nouvelle à ma pratique

musicalo-plastique.



Illustration 15: Gathering dust, partition silencieuse pour un vinyle. Galerie La Tannerie, 2018.

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.

2. 1. 2 _Le muticadre aéronef sur le blanc nul

Il apparaissait très clairement que l'œuvre sonore de mes agencements musicalo-plastique, rhapsodies de fragments hétérogènes, se déposant sur la surface du sol ou de la table de travail, dépendaient des coutures. Ces coutures avaient un fort pouvoir de plasticité : si elles rapprochaient et confrontaient parfois, elles étaient aussi un lieu et un moment extraordinaire de transformations et de mutations. C'est avec la bande dessinée que j'auscultais ces intervalles. Comme je l'ai déjà fait dans cette synthèse, en me référant à la gouttière, l'espace blanc entre les vignettes, et au gaufrier, ce multicable aéronef sur le blanc nul.

Il se trouve que la BD est le modèle de la plasticité. Bien évidemment, il ne s'agit pas de la plasticité classique supposée de notre tradition philosophique occidentale souvent réduite à la matérialité haptique, mais bien de la plasticité décrite dans cette synthèse, mobile et corrélative. En effet, la bande dessinée n'est pas selon moi cette écriture hybride décriée et minimisée (« c'est pour les enfants ! ») où se rencontreraient des images d'un côté et du langage écrit de l'autre, dans une forme, « monstrueuse » ou « kitsch », désuète. Au contraire, la bande dessinée se manifeste comme l'art de la modernité et de la postmodernité, dont le mode d'écriture constitue du « plastique » en acte. Les images, les sons et le langage sont pris par une force centrifuge mutationnelle dans une sorte d'unité disjonctive matérialisée par des vignettes (ce ne sont ni des cadres, ni des images, ni des écrans). La bande dessinée propose un dispositif d'écriture plastique à la hauteur des ruptures épistémologiques récentes : un agencement sensible auscultant un monde discontinu et en transit dont les aspects ne sont que des prégnances temporaires.

« 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 ? » (VAN LIER 1988).

interrogeait Henry Van Lier lors du colloque de Cerisy consacré à la 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, apparue à partir de 1900 (conjointement en Amérique du nord, en Europe et au Japon, en même temps que la relativité restreinte et générale et que la découverte de l'inconscient), possède une spécificité intimement liée à son mode de production : l'espace blanc entre les images. Cette gouttière, comme la nomme Scott Mac Cloud (1996), 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 ses 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, 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).

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 plis, 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 (STEINBERG 1972) pour décrire la peinture post-moderniste 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^{ème} et du 21^{ème} siècle.

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

C'est le multicaadre 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.

Mon méta-atelier, ma table de travail, est comme ce multicaadre aéronef de la de la BD, comme la partition des 4'33" de Cage. C'est un aéroport à poussière sonore (mais pas seulement), 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. Le réceptacle de la dynamique du « grand cluster vivant »(BALLIF 1988 : 75).

Cette surface sensible nulle préexistante fonde pour moi, mais il me semble dans de nombreuses œuvres contemporaines, la possibilité de faire œuvre. Mais une œuvre à l'image de la plasticité dont elle est le point de départ : labile et mutable, une prégnance suffisante pour

être remarquée. Ce multcadre aéronef sur le blanc nul, surface réceptrice engageant des points de rencontres mutationnelles, est le dispositif optique et auditif à travers lequel je perçois la sonosphère qui se constitue aux alentours. Condition de son décollement critique et d'une remise sur le chantier de la bande d'enregistrement du réel. Stéthoscope du grand cluster vivant, et modalité d'une indocilité provoquée.

De ces rencontres multiples, sur le sol de l'atelier, restait à trouver, avant de prendre la pleine conscience de cette « autre musique » qui semblait se dessiner dans l'horizon de ma pratique, les manières dont « ça passe ». Ma question concernait toujours ces coutures, ces mouvements temporaires et mutables et ce qui pouvait, de l'intérieur, s'y tramer. Les notions de Flatbed et le multcadre aéronef sur le blanc nul m'offraient la perspective d'envisager une sémiotique des variants, une sémiotique modale plastique de l'écriture du sonore et du musical, ce qui n'était pas pour me déplaire.

2. 2_ Procèemes

Avec mon multcadre aéronef sur le blanc nul entre les mains, surface de réception glissante en inframince sur les mouvements d'une plasticité inhérente au monde sensible, j'avais enfin un outil qui me permettait d'affiner les points de rencontre « arts plastiques-musique » que j'éprouvais sur le seuil. C'était le point de départ de l'écriture de ma thèse (2006).

Je décidais pour conserver l'honnêteté de ma posture, sur le fil, de proposer trois volumes interconnectés : le livre central, la partie la plus importante de la thèse décrivait et analysait toutes les œuvres réalisées dans mon atelier pleinement musicalo-plastique. Les deux autres livres se proposaient comme des manuels d'arts plastiques. Mais il s'agissait surtout, avec un humour non dissimulé, de trouver la possibilité d'écrire un manifeste pour proposer de nouvelles

modalités plastiques d'écriture du sonore et du musical. Le premier manuel décrivait, à la manière d'un *manuel des Castors juniors* ou d'un manuel scolaire, comment faire des arts plastiques. L'exercice m'imposait une écriture simplifiée, sans affect et suffisamment claire pour articuler l'ensemble des notions importantes à la pratique et la compréhension de l'art contemporain. Le deuxième volume était un nouvel exercice d'écriture : il s'agissait alors de prendre le premier manuel et de le réécrire en ajoutant le « son » comme matériau disponible au plasticien. Mais j'ai toujours, dans ce livre, cherché à ne pas proposer un champ fermé que l'on appellerait « arts sonores », il s'agissait bien de montrer au contraire que cette pensée s'inscrivait à la fois dans la continuité des arts plastiques et celle de la musique contemporaine et expérimentale. Les deux manuels ont été publiés aux Éditions Universitaires Européennes (2010).

L'ensemble de ces recherches « comparées » ont fait apparaître un changement ontologique dans la notion « d'œuvre » : ce qui autrefois faisait sens dans un objet pérenne désigné comme œuvre d'art bascule et ouvre ses modalités de production de sens aux « attitudes », aux « activités », rendues plus ou moins visibles par l'artiste lorsqu'il déplace les résultats « sensibles », qui ont effectivement pris forme. Mais cette coagulation sensible ne peut être considérée comme l'évènement essentiel de la démarche artistique et du sens général de l'œuvre d'art. L'œuvre est aux prises avec un champ étendu qui englobe l'attitude, la conceptualisation, l'activité autant que les matériaux en présence et visible lors de la monstration. En 1969, Harald Szeemann monte l'exposition *When Attitudes Become Form* (*Quand les attitudes deviennent forme*) à la « Kunsthalle » de Berne. Cette exposition peut être considérée comme l'acte de naissance de l'art contemporain. Elle annonce une manière nouvelle

de penser le travail artistique et une rupture avec ce qui s'appelait alors l'art moderne. Le titre de cette exposition est particulièrement intéressant et témoigne de l'intelligence de Szeemann de saisir simplement ce qui était en train de se produire et qui pourrait se résumer dans la phrase de Bruce Nauman maintes fois citée ici.

Celui qui se livre à l'analyse de telles œuvres, où l'attitude est partie prenante des modalités de productions de sens, constatera rapidement les limites d'une description objective de l'objet sensible produit et insistera sur les processus de réalisation de l'objet d'art choisi. Parfois, seul le processus peut permettre de comprendre la démarche de l'artiste et l'objet qu'il nous donne à voir. Pour résoudre ce problème, j'utilisais, pour la première fois dans un article sur la figure de l'artiste chercheur (MATHEVET 2014), l'étiquette de « Procèmes » pour réunir ces attitudes et ses activités sous-jacentes.

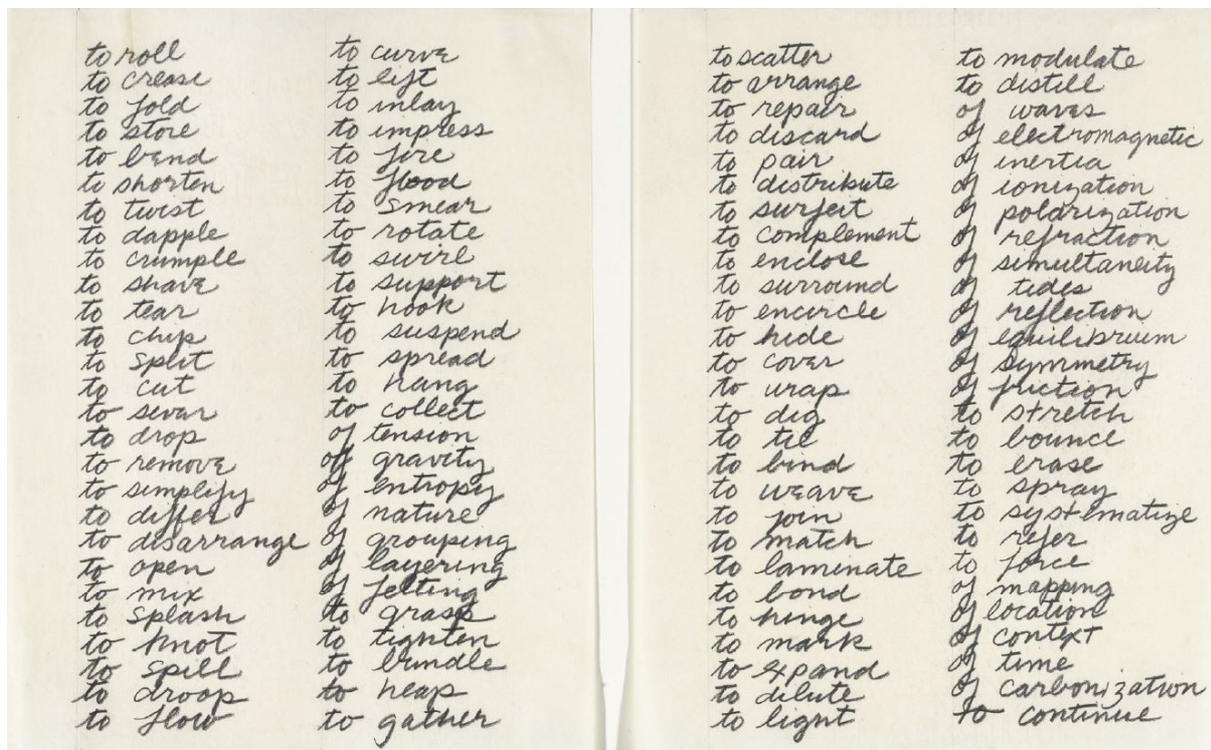


Illustration 16: Richard Serra, *Verblis*, 1967–68. Stylo sur deux morceaux de papier. 25,4 x 21,6 cm. MoMA, New York.

Le *procème* serait la plus petite unité de processus remarquable dans la description de l'œuvre qui contribue à la production de sens quant à sa compréhension. L'expérience sensible de l'œuvre engage, dans sa mise en texte et en affects (ce que j'ai désigné comme sa dimension « figurale »), la nécessité de pointer précisément les processus engagés en amont ou dans le temps réel de son appréhension. Le *procème* est probablement le noème de l'art contemporain. Penser l'œuvre comme surface sensible réceptacle (*flatbed*), c'est intégrer les principes opératoires dans la conception de l'œuvre, c'est penser pleinement la plasticité qui s'intrigue sur le sol de l'atelier.

Le *procème* nous permettrait de repenser la sémiotique et de la libérer du modèle langagier à partir duquel elle a été pensée. Il force à réfléchir l'œuvre non pas comme la transcription symbolique du monde, à la manière de la *mimésis*, mais plutôt comme un ensemble d'actions qui voudraient changer le monde. À ce titre les objets de l'art contemporain, et des arts sonores en particulier, ne sont pas des messages et leurs assemblages ne procèdent pas à la manière d'un texte, mais forment un ensemble de processus qui s'organisent de la production à la réception pour en faire des médiateurs concrets dans les processus sociaux.

Rapidement, après de multiples expériences d'analyse d'œuvres d'art contemporain, il apparaît impossible de dresser une liste exhaustive des *procèmes* utilisés par les artistes. D'une part, il est manifeste que chaque artiste dispose d'une palette de « processus » ajustée à sa pratique, d'autre part, dans le cas de *procèmes* similaires utilisés par des artistes différents, ceux-ci prennent des sens tout à fait différents dans l'agencement qu'ils engagent avec le reste des matériaux ou des *procèmes* convoqués. Le *procème* est modal à la lumière de F. Laplantine (2015), sensible aux modulations, il n'a de sens que dans la description précise de « ces modes d'existences, ces manières d'être » (LAPLANTINE 2015 :185).

Les arts sonores contemporains et toutes les formes d'écriture contemporaines du sonore et du musical ne sont pas indemnes de procèmes. D'une part, une large part de l'écriture traditionnelle musicale et sa continuité historique s'appuient sur des conceptualisations et des formes de mathématisation et d'algorithmisation de la forme — musique tonale, sérialisme, minimalisme, spectralisme — qui font de la musique et du sonore un champ pour lequel le procème a été largement investi : un procème que nous qualifierons d'«algorithmique».

D'autre part, les formes polyartistiques et transdisciplinaires, plus contemporaines, ont conduit les musiciens et les artistes sonores à déplacer, transposer ce qui leur semblait pertinent dans les autres champs de l'art, en particulier du côté des arts plastiques. L'ensemble des expériences qui se sont faites autour du groupe Fluxus par exemple est riche de déplacements et de mise en avant de l'attitude comme production du sonore et du musical. Ces procèmes seront davantage qualifiés de plastiques, engageant une pensée des mains que j'ai déjà beaucoup décrite jusqu'ici.

À propos de l'informe, Georges Bataille écrit dans son «Dictionnaire critique» :

« Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il donnerait non plus le sens, mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. » (BATAILLE 1929 : 382).

Le procème n'est en aucun cas cette redingote, encore moins une redingote mathématique

(même s'il inclut les procèemes algorithmiques). Il est bien, alors, une tentative de cerner par approche successive *l'araignée ou le ver de terre écrasés*. Un décorticage du crachat comme métaphore de la coagulation temporaire qui prend, dans notre culture, le nom d'œuvre et dont nous ne retiendrons que le nœud de rencontre qu'elle est réellement entre un agent (le/les producteurs-artistes) et des patients (les spectateurs et auditeurs de ces pièces si particulières qu'on étiquette « art sonore » et que cette synthèse ouvre à toutes les pratiques du sonore et du musical).

Décrire les procèemes, c'est bien se livrer à l'écriture d'un anti-dictionnaire. Car il ne s'agit pas de donner « forme », la forme ayant ontologiquement changé depuis que la plasticité l'a prise en charge avec tout ce que cela suppose de labilité, de mutabilité et de métamorphose, faisant de celle-ci une actualisation temporaire. Chercher à caractériser les procèemes c'est choisir l'indéfinissable, l'amont du formel, et sans aucun doute le cœur de l'informel (*formless* en anglais qui apporte un autre sens) : le hasard, la giclure, l'accident... toutes ces actions rendues à la visibilité comme autant de boursoufflures à considérer. Mais il va de soi que l'on ne peut en faire la liste exhaustive. Non seulement un processus devient procème s'il est assumé autant par l'artiste que par le spectateur, mais un même procème peut prendre des niveaux de sens (des modes d'existence, des manières d'être) très différents en fonction de la configuration spatiale, temporelle et circonstancielle que l'ensemble de l'œuvre lui donne ! Il s'agit de sa fonction procémique en quelque sorte, ses rapports avec le plan de contenu de la coagulation susnommé « œuvre » : une coagulation sensible.

Force est de constater que cette manière étendue de penser la rencontre arts plastiques et musiques fait de notre champ de recherche un champ plurisémiotique où se rencontrent aussi

la scripturologie, la sémiotique musicale et la sémiotique visuelle (on préservera «plastique» de toutes volontés de décrire uniquement les «formes rétinienne» de procès signifiant, rappelant par la même notre filiation, sans condition, avec un certain M. Duchamp).



Illustration 17: Brouette et enregistreur utilisés pour enregistrer l'audio de Gravier Goudron, 1961 © Archives Bernar Venet, New York ADAGP, Paris, 2016

Avec la notion de « flatbed » et de « multcadre aéronef sur le blanc nul », il apparaît très clairement que notre pratique de l'écriture du sonore et du musical à l'aune de la plasticité peut s'envisager comme une scripturalogie étendue. Objets, sons, images, procèmes engagent une pluralité des champs de l'expression : pluralité des stimulus et pluralités des signifiants. En effet, la plasticité, labile, mutable et mouvante, propose de penser des co-présences physiques : la

rencontre dans l'installation sonore, dans l'écriture de partition étendue, mais aussi dans la création sonore à partir d'objet-sons, pose la question des ces rencontres hétérogènes, de ces lieux et ces moments de points de couture. La sémiotique nous apprend que ceux-ci peuvent s'apparenter à des *synousies*. J'avais déjà indiqué que ces points de couture m'apparaissaient comme une syntaxe possible.

«*Pour que s'établissent les interactions que les sémiotiques étudient sous le nom de syntaxe, il faut toujours une relation de co-présence physique — une synousie.*» (KLIKENBERG, POLIS, 2018) (c'est moi qui souligne). Le *procème* est à n'en pas douter un premier aspect de ces synousies singulières. Et, comme le seuil sur lequel nous nous tenons en équilibre l'exige, ces synousies, syntaxe particulière de cette table de travail réceptacle, est à la fois une chronosyntaxe et une toposyntaxe :

«*Dans les chronosyntaxes, les constituants des énoncés sont ordonnés selon une séquence linéaire, à balayer dans un sens déterminé. (Et c'est pourquoi on peut les nommer chronosyntaxes, la ligne en question n'étant qu'une projection spatiale du temps.) Les syntaxes linguistique et musicale offrent de bons exemples de chronosyntaxes. Les toposyntaxes font, quant à elles, usage de tous les rapports de position pouvant exister dans un plan et même dans les trois dimensions. Ici, les valeurs d'ordre et de succession font place à des valeurs de simultanéité, et le balayage linéaire fait place à une exploration tabulaire. La syntaxe des signes visuels iconiques (cf. Groupe μ , 1992, 2018) constitue un bon exemple de toposyntaxe.*» (KLIKENBERG, POLIS, 2018).

Le *procème* est le premier jalon de la fabrique des «relations de co-présence physique» : les manipulations plastiques de tous les éléments en présence récoltés, leurs rapprochements, leurs

transformations et leurs contaminations engagées par un geste posent d'emblée les singularités d'une syntaxe plastique. Or, ils ne suffisent pas à décrire comment cette syntaxe opère avec les matérialités brutes ou les artefacts que le sol de l'atelier peut recevoir. Le procègne doit se coupler, pour expliquer comment l'œuvre se fait d'intensités se déplaçant, avec ce que j'appellerai des conductions.

3. Les conductions : le doigt sur la couture

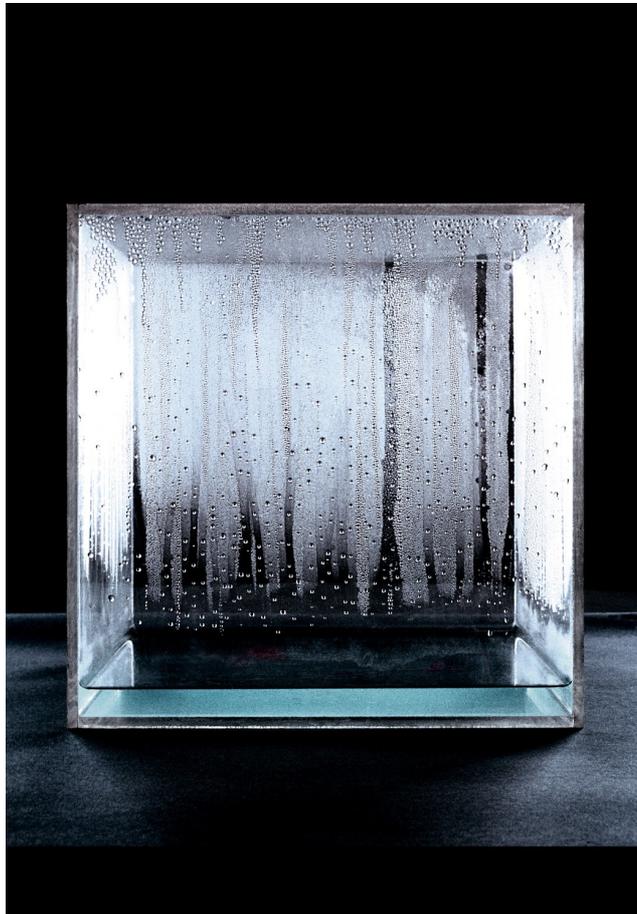


Illustration 18: Hans Haacke, *Weather Box (Condensation cube)* —1965 (2006) (2013). Sculpture Plexiglass and water 76 x 76 x 76 cm MACBA Collection. MACBA Foundation. Gift of National Comitee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art1523

Une surface sensible nulle, ouverte au monde ou plutôt disponible au « présent comme il tombe » (BARTHES 2003), dont on trouve les prémices de conceptualisation dans la bande dessinée (HENRY VAN LIER), et dans la notion de Flatbed décrite par Léo Steinberg, telle est la table de travail, désormais méta-atelier, sur laquelle se dépose un ensemble hétérogène d'objets, de matériaux, de manipulation et de connexion. Si les procèges explicitent une certaine forme de passage entre ces matériaux, les « conceptions » permettent de penser « comment ça passe » dans cette rhapsodie étendue. Elles assument une matérialité pensée comme un mélange ou un assemblage (blending) de différents domaines d'existence. Elles pensent le rôle des objets et des actions dans une communication non verbale (celle que pourra transmettre l'œuvre) (MATHEVET 2010 : 31-51 et 139-167).

Comment ça passe ? Les fonctions procémiques du plan de l'expression à elles seules ne peuvent suffire à aiguiller notre spectateur-auditeur vers l'horizon sensible, ce moment de moment de partage sensible (qu'il n'est pas seulement comme je le montrerai).

« Conduction » est un terme de physique désignant le passage de l'énergie calorifique d'une particule à une autre dans un même corps, et, par extension, le terme désigne la propriété de certains corps à transmettre facilement l'énergie calorifique ou l'énergie électrique. Il me fallait un terme en adéquation avec les mouvements de la plasticité qu'il devait décrire, dont la référence à Fourier n'est absolument pas anodine, concernant le sonore. Mais ces conceptions m'ont été soufflées aussi par l'évolution observable de la sculpture au XX^{ème} siècle, ainsi que par une approche réflexive de la notion d'installation. L'ensemble des éléments en présence sont en corrélations et la notion de conduction est pertinente selon moi, pour soutenir le procège dans

la recherche d'une syntaxe plastique.

Soit cette corrélation s'appuie sur la physicalité des matériaux, elle sera alors qualifiée de conduction « physique » ou expérientielle, soit elle s'appuie sur le script du matériau et/ou des objets convoqués, elle sera alors qualifiée de « mentale » ou « figurale » (la mise en texte du sensible). Bien sûr, il est aberrant de faire une ligne de partage entre conduction physique et conduction mentale, car cela rejouerait une séparation entre sensible et raison qui ne serait pas en accord avec notre définition de la pensée plastique d'une part, et qui supposerait que les œuvres ne mêlent pas les deux formes de conceptions. Ce qu'une analyse approfondie des œuvres réfute assez vite. Si je me livre à cette séparation ici, c'est par souci de clarifier mon propos.

3.1 _Conductions physiques

Les conceptions physiques désignent les énergies physiques en présence dans la réunion de matériaux hétérogènes au sein d'une installation sonore, d'une partition spécifique ou d'une performance. Les matériaux hétérogènes dialoguent entre eux, objectivement, par leur qualité physique (texture, poids, grains...) mais aussi par leur équilibre, par leur résonance.

Les conceptions physiques peuvent être directes ou indirectes.

La conduction directe concerne les situations où un matériau se transforme lui-même, c'est-à-dire, lorsqu'un matériau change d'état (Hans Haacke, *Box Weather*, 1965) ainsi que les situations où un matériau se répand physiquement dans un autre (Joseph Beuys, *Fluxusobjekt*, 1962). De ce fait, nous appellerons « conduction indirecte », les situations où la transformation d'un matériau entraîne des conséquences sensibles sur un autre matériau (Giovanni Anselmo, *Senzo titolo (Struttura che mangia)*, 1968). Ainsi, la musique classique occidentale s'est

construite à partir de deux cas particuliers de la conduction directe. C'est un résumé souffrant de nombreux raccourci qui mériterait amplement d'être discuté davantage, mais l'harmonie fondée sur une typologie des résonances naturelles, d'une part, et les traités d'orchestration, lorsqu'ils décrivent les agencements topographiques de l'orchestre en fonction des résonances sympathiques qu'entretiennent les différents instruments convoqués, d'autre part, pourraient trouver ici leur place.

Puis, toutes les relations de l'interprète à son instrument sont des conductions indirectes. Une énergie de la part de l'interprète (souffler, toucher, etc.) va être transmise dans un corps sonore qui réagira en fonction. C'est tout naturellement que la plasticité appliquée au son va nous conduire à considérer le corps sonore et le corps exécutant (les muscles et les nerfs du musicien et/ou du compositeur) comme matériaux à part entière dans la mesure où leur choix, leur position dans l'espace, les modes de jeu, leurs relations avec les autres matériaux en jeu, sont producteurs de sens. Toutes les formes de conductions indirectes peuvent être alors envisagées : des *Sonates et interludes pour piano préparé*, J. Cage, 1946-48 où les conductions indirectes entre les objets choisis par Cage et les cordes du piano où il va les glisser vont en transformer le timbre :

« Je me suis alors rappelé les sons que produisait le piano lorsque Henry Cowell en grattait ou en pinçait les cordes, passait une aiguille à ravauder dessus et ainsi de suite. Je suis allé à la cuisine, j'ai pris un moule à tarte, je l'ai mis avec un livre sur les cordes et j'ai vu que j'étais sur la bonne voie. »

(KONSTELANETZ 2000 : 97).

jusqu'à l'expression manifeste de ces conductions indirectes dans certaines performances

Fluxus :



Illustration 19: George Brecht, Incidental Music, 1961. Performé par Karl-Erik Welin lors du Fluxus InternationalFestspiele Neuester Musik, Hörsaal des Städtischen Museums, Wiesbaden, le 1^{er} septembre1962. Gelatin silver print, 23.1 x 34.2 cm. MOMA. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift.

Les conceptions directes et indirectes font apparaître que *composer signifie fabriquer un instrument spécifique* (MATHEVET 2010). En effet, les modes de relation entre les divers instruments prescrits dans un espace donné peuvent se composer à partir des conceptions. De ce fait, il faut comprendre que choisir le matériel, puis le matériau, qu'il soit d'écriture ou de diffusion, c'est déjà réaliser une configuration plastique sensible (expérientielle) qui va faire sens (figurale), *les premiers pas de la syntaxe*. Parce que tout le matériel choisi va aussi déterminer les procédés qui pourront être mis en œuvre.

Du dispositif de concert — qui a énormément évolué durant le 20^e siècle musical — au concert de Noise avec ses amplis et ses câbles qui courent sur la scène, tout est « machiné » en des relations qui peuvent se penser comme des conceptions. Placer l'orchestre autour du spectateur en prenant soin des instruments qui se trouvent côte à côte, c'est affirmer un sens qui n'est pas le même que celui d'une « boucle » qui serait réinjectée et filtrée par un delay, ou projetée dans la caisse de résonance d'un piano, avant d'être réentendue sur un dispositif spatialisé de haut-parleurs.

Les conceptions physiques renvoient à des matériaux qui vont cohabiter en communiquant physiquement les uns avec les autres ou des matériaux qui changent de nature. Les matériaux en jeu correspondent par déplacement d'énergie, diffusion de l'un à l'autre ou précarité intrinsèque du matériau lui-même. Métaphoriquement, les conceptions décrivent le devenir et le flux de la plasticité en acte dans les œuvres d'arts plastiques et les œuvres sonores contemporaines. Comme le rappelle Hans Haacke avec sa *Weather Box* (1963) : « Une sculpture qui réagit physiquement à son environnement ne peut plus être regardée comme un objet. » Le spectateur devient le témoin d'un système qui « ne relève pas de l'imaginaire », mais qui est « de l'ordre du réel (souligné par nous). » La relation directe qu'entretient le spectateur avec cette conception physique, purement expérientielle, désacralise la notion d'œuvre elle-même. Celle-ci autrefois contenue dans un matériau immuable s'inscrit dans une temporalité concrète, en réintroduisant la plasticité elle-même. L'œuvre n'est plus coupée du réel, elle se vit (du point de vue du spectateur) au présent et, par là même, parce qu'elle n'est plus une illusion, rejoint la vie « quotidienne ». Car il ne s'agit plus de donner la copie la plus exacte possible de la réalité, ni de représenter une quelconque éternité, mais de s'inscrire dans le réel. De penser l'acte artistique

les pieds sur terre. Cette forme idéaliste tente de faire de l'œuvre contemporaine un pur percept. Et la recherche en art, et en art sonore en particulier, souffre de cette pensée simpliste du sensible et de sa construction commune avec le spectateur et l'auditeur. J'aurai l'occasion de montrer que derrière une telle sentence se trouve une idéologie (un idéologème) qui oublie une phase essentielle de notre compréhension des œuvres. Si les conceptions physiques renvoient bien à des transformations, des mutations et des déplacements « de l'ordre du réel », elles le sont dans un contexte de consommation esthétique qui suppose du spectateur et de l'auditeur de mettre en texte et en affect le sensible qu'ils éprouvent. Une nouvelle fois, percept, affect et concept ne peuvent s'appréhender comme les moments dissociés d'un corps. Ils sont un tout intriqué.

3.2. _Conductions mentales

La conduction mentale se distingue des relations physiques d'un matériau à un autre. Mais prenons garde à cette dénomination, il ne s'agit pas de la comprendre comme un appel mystique. Comme vous pourrez le constater, « mental » ne désigne pas des états d'âme ou un quelconque recours à la télépathie. Au contraire, la conduction mentale poursuit le décentrement de l'*anthropos* que nous avons déjà largement engagé jusqu'ici. Elle désigne la prise en considération du script (LATOURE 2010) présent dans chaque matériau, dans chaque objet (le 20^e siècle est le siècle du ready-made) et le milieu de leur rencontre (espace muséal, institutionnel, salle de concert, squat, galerie, etc.) utilisés et mis en relation les uns avec les autres.

La conduction mentale de matériaux scénarisés peut être dite « simple ». Le matériau est

choisit aussi pour le scénario qui l'habite. Il n'y a pas de matériaux qui puissent s'appréhender au premier degré. Ils ont déjà en quelque sorte un sens, de par la « fiction » qui les traverse. Choisir le marbre, par exemple, c'est profiter de ses qualités physiques intrinsèques, mais c'est aussi se référer à la sculpture classique et à son usage dans l'histoire occidentale. Se servir de matériaux naturels (bois, feuilles, plantes, terre...) ne peut s'envisager alors qu'à partir de la partition contemporaine qu'on associe à l'idée de nature (qui déploie idées, images et comportements). Quant au béton, il est directement impliqué dans l'histoire de notre société industrielle, et dans la reconstruction qui eut lieu lors de l'après-guerre... Lorsque Hans Haacke récolte tous les déchets qu'il trouve sur la plage puis qu'il les entasse sur cette même plage pour faire une photographie dénonçant la pollution (*Beach pollution*, 1970), le sens ne peut passer que dans la mesure où la plage, en tant que matériau scénarisé (la nature), et les déchets (la société contemporaine, ses attitudes, son gaspillage...) se rencontrent.

La conduction mentale de matériaux scénarisés peut être dite « complexe ». Mais le scénario ou le script d'un matériau peut s'avérer d'autant plus complexe qu'un artiste a la possibilité aujourd'hui de choisir des objets qu'il n'aura pas produits lui-même. Dans ce cas, il faut considérer tous les niveaux de sens dont ces matériaux sont porteurs : usage social, rapport historique, fonction, matériaux utilisés, rapport au corps... C'est la pratique de l'installation qui use le plus de matériaux scénarisés complexes à notre époque, à la suite de M. Duchamp, qui, en inventant le ready-made, est l'initiateur de l'usage d'objet « prêt-à-porter » dans le champ artistique. Et, à l'image de cette roue de vélo fixée sur un tabouret, c'est le rapprochement de plusieurs objets, la confrontation des différentes histoires de chacun d'eux qui va produire du sens. Il ne s'agit pas seulement d'assembler, mais d'organiser cette rencontre d'éléments

scénarisés. De ce fait, le geste artistique déduit des matériaux scénarisés complexes est un geste de « montage ». C'est-à-dire que le vis-à-vis de ces matériaux hétérogènes fait surgir du sens, comme lorsqu'on rapproche deux images lointaines.

Les matériaux et objets convoqués, sur la table de travail, adhèrent « [...] par tous leurs points au corps social. [...] ils s'attachent au social et [...] ils le fabriquent en partie. » (LATOURE, 1995). Ils sont tour à tour des objets-frontières (la partition, mais pas seulement), des objets chevelus, des objets mondains ou pour le dire avec Pierre Lemonnier : « [...] *certaines objets, leurs propriétés physiques et leur réalisation matérielle ne sont pas simplement des expressions non langagières d'aspects fondamentaux de manière de vivre et de penser; ils sont parfois les seuls moyens de rendre sensibles les piliers de l'ordre social sans cela, flous, voire même cachés* » (LEMONNIER 2014: 13). Il ne faut pas oublier alors que le milieu - qui va permettre la rencontre d'un spectateur et/ou d'un auditeur avec une œuvre - répond lui aussi à un script, un scénario, une partition (MATHEVET 2019). La couture se pense d'abord par la compréhension de ces scripts, partitions ou « scénarios », particulièrement fermés à l'interprétation libre lorsqu'il s'agit d'espace de monstration ou d'auditorium. La maîtrise des conceptions mentales de scénarios complexes introduit l'orientation du niveau figural pour le spectateur ou l'auditeur : une pré-structuration de sa mise en texte et en affect.

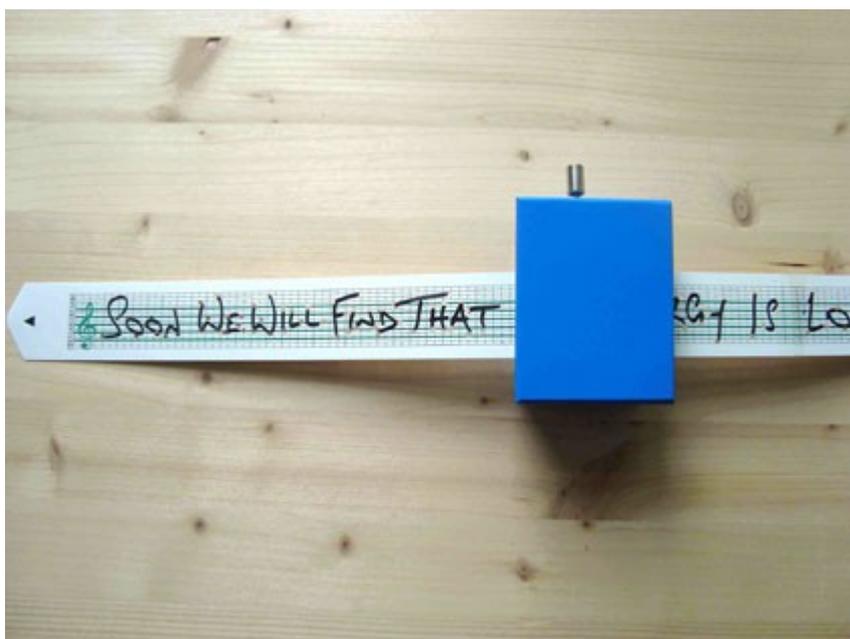


Illustration 20: Brandon Labelle, Meditation on a Future Horizon, 2011.

Documents, livres, CDs, artefact, boîte à musique. Dimensions variables. Mario Mazzoli galerie, Berlin

« Exploring revolutionary desire as a temporal moment, the project examines various historical texts and statements calling for social transformation. From Situationist graffiti to Black Caribbean rights, the statements are translated into random melodies using a music box mechanism: writing the statements out across musical staff paper, each melody turns into a lyrical homage to revolutions gone by, as well as suggests links between art production, as a project of reworking time, and the revolutionary moment as a recurring intensity throughout history. » Brendon Labelle

Le sol de l'atelier est désormais ouvert à toutes les labilités et à toutes les mutabilités de la plasticité. Envisager des modalités plastiques d'écriture du sonore et du musical, c'est penser une sémiotique modale, une sémiotique des variants reposant sur une syntaxe non-paradigmatique. Sur la table de travail, ce sont ici et là des intensités qui se propagent, qui se heurtent, qui rapprochent, qui plient et métamorphosent les sons, les images, les dessins, les plans vidéos, les objets d'une récolte. Ces intensités, toujours labiles, qui donnent des formes

temporaires et mutables, qui se déploient en des lieux et des moments, sont faites de procèmes et de conductions.

J'ai mis le doigt sur la couture. J'ai vu ce qui se tramait là où le vêtement bâille.

4. Partitions étendues : « Là, où le vêtement bâille »



Illustration 21: *Partitions circonstancielles a* (2001). Collection de l'artiste. Carnet de feuilles amovibles s'insérant dans la réalité et transformant toutes les situations en partition potentielle à interpréter. Cet objet, absolument utopique, n'a jamais cessé d'habiter mon travail de compositeur plastique.

La plasticité perçue sur le seuil, entre deux courants faits de méandres et de volutes où je tentais de rapprocher deux champs artistiques éloignés, m'a conduit à une poétique de la couture. Coutures cordonnères, auxquelles je m'adonnais lorsque j'avais, suivant en cela le précepte schaefferien, rejoint l'atelier du bricoleur électroacoustique. Et bien, ces coutures

aujourd'hui m'apparaissent comme autant de seuils. Elles déplacent la notion d'œuvre vers une esthétique du réel annoncée par Marsyas (PELÉ 2007 : 201) : une esthétique des fluides, des tourbillons, des mouvements labiles et mutables au présent, « comme il tombe » que seul le seuil peut nous faire saisir dans sa profondeur. Il s'agissait bien ici, au contraire, de faire la peau à la musique. D'envisager les lignes de fuite et les échappées d'un milieu où l'art (contemporain, sonore, musical) a cessé de provoquer le sensible. Parce que sur le seuil, entre deux courants impétueux, c'est l'estrade qui finit par se briser : les estrades, les socles, les cadres, les scènes, c'est-à-dire tout ce qui circonscrit un phénomène artistique et accentue son isolement par rapport au réel.

Il me fallait une dernière fois pousser logiquement la plasticité jusqu'à ses limites et considérer que faire la peau à l'écriture du musical et du sonore commençait par rendre le *corps* du musicien à sa présence, et par là même à la musique.

Ôter l'estrade, c'est-à-dire...

- Déduire sa pratique du réel.

Dans la mesure où l'estrade n'est plus une condition inhérente à l'exécution musicale, une situation donnée peut être un prétexte à une composition musicale. Le processus compositionnel peut être pensé comme un dispositif *in situ*, à ciel ouvert, qui implique que l'œuvre soit *déduite* du réel : des pratiques musicales et compositionnelles « sur le motif ».

C'était le premier point qui me paraissait nécessaire d'investir, renouant avec ma famille de plasticien : Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Andy Goldworthy, etc. Je proposais une série d'exercices, de gammes, que je nommais *Pocket musics*³⁸ et pour lequel je proposais une règle de

38 On peut trouver certaines de ces *pocket musics* enregistrées à la volée ici :

jeu très simple :

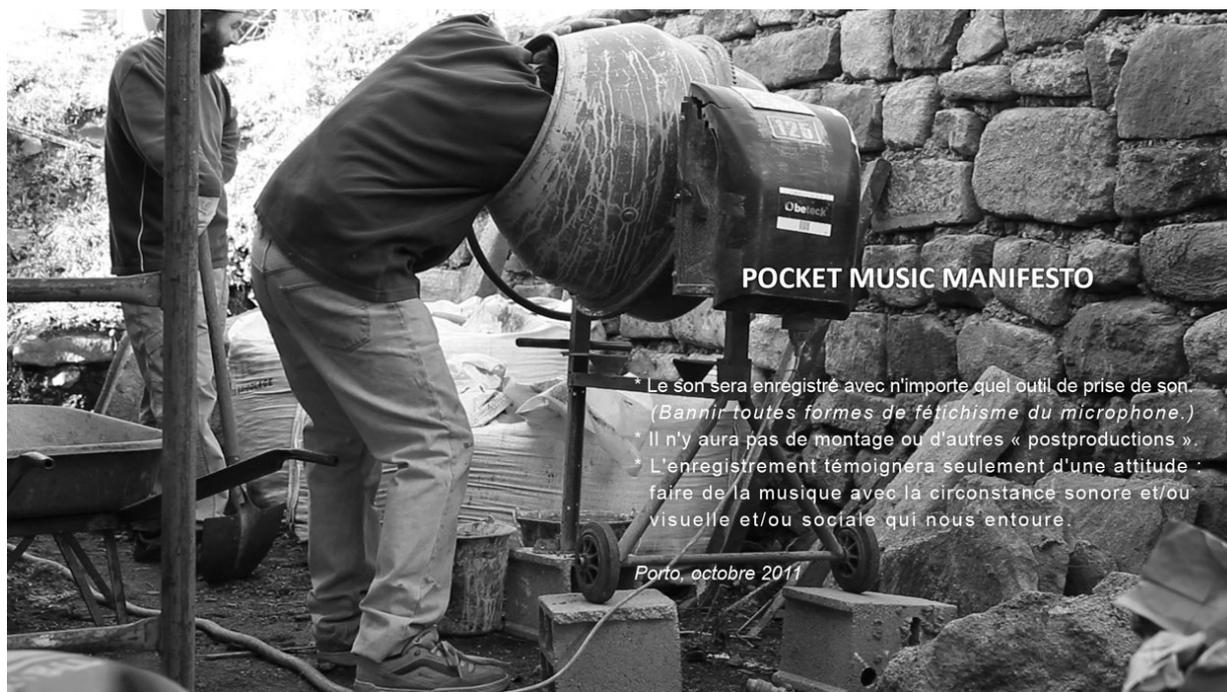


Illustration 22: Manifeste des Pocket Musics _ illustration d'une pratique de musique in situ

Je multipliais les instruments de poche que je remplaçais parfois par ma voix ou par des percussions corporelles. Parfois c'était le téléphone portable qui servait d'instrument (des applications de « sonification » immédiate du visible, ou des synthétiseurs simplifiés). Souvent ce sont les objets que je trouvais sur place que j'auscultais et qui devenaient l'instrument qui me permettrait de correspondre (comme on entretient une correspondance) avec l'espace acoustique dans lequel je me trouvais et avec le phonotope singulier qui le constituait.

Cette recherche autour de la musique *in situ*, ou de *site-specific music*, fut partagée avec artistes et chercheurs dans l'organisation et la direction de la revue *L'Autre musique #2, Circonstances*. Je livrais comme point de départ à nos réflexions communes les jalons de ma pensée et l'urgence à penser une pratique du sonore et du musical ancrée dans le réel :

<https://mathevetfrederic.bandcamp.com/music>

« 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 médiatique 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).³⁹ »

En se référant à la situation 0, décrite p. 86, la proposition d'écriture et d'interaction réactionnelle avec les milieux acoustiques dans lesquels elle évolue pourrait se résumer ainsi :

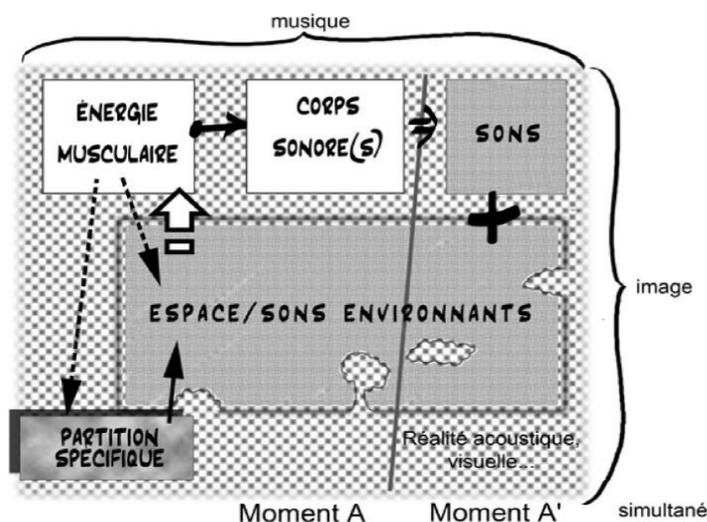


Illustration 23: Propositions pour une activité plastique sonore et musical à ciel ouvert.

39 Extrait de l'édito de L'Autre Musique #2 : Circonstances, <http://www.lautremusique.net/LAM2/>, ISSN 2117-4466, janvier 2013.

- Proposer des situations où les corps sont présents, plutôt que du corps sublimé :
les instrumentistes ne sont plus interdépendants dans une parcelle définie de l'espace. Au contraire, la composition s'ouvre à une conception de l'espace entier (espace continu et espace discontinu). L'espace entre les instruments devient un élément à part entière de la syntaxe (le public, auditeur mobile, peut passer entre les instrumentistes). Ôter l'estrade c'est mettre à bas la dimension anagogique verticale. De ce fait, les instrumentistes se présentent en tant que corps. Ils sont des *corps installés*, ils interviennent comme des *instruments musculaires produisant des sons*.



Illustration 24: Performance *Poèmes-tambour (Mental Fitness Mix)*. Stimulateurs électriques, synthétiseurs, peaux avec impressions cyanotypes, corde, pierre. Dimensions variables. Les Limbes. En résonance avec Mondes Flottants, 14e biennale d'art contemporain de Lyon. <https://www.fredericmathevet.com/poemes-tambours>

- Rendre lisible le processus musical engagé au présent :

Rendre visible la partition (écrire des partitions spécifiques/étendues). La faire participer activement, pour ce qu'elle présente/représente, au sens de l'œuvre. C'est l'une des principales critiques

émises à l'égard des formes ouvertes (mobiles/indéterminées) : l'auditeur n'éprouve rien de l'ouverture, il n'y a pas pour lui de différence perceptive (ou infime, si et seulement s'il assiste 4 ou 5 fois de suite à une interprétation différente⁴⁰).

La partition, comme lieu privilégié de l'ouverture, doit montrer le processus simple qu'elle déploie (de cette manière l'auditeur n'invente pas la forme à laquelle il assiste.) De plus, l'auditeur change son appréhension du corps exécutant (ôter l'estrade c'est changer aussi de posture d'écoute). Ce dernier n'est plus celui qui sait et qui interprète, mais celui qui, comme l'auditeur-spectateur, découvre, traduit puis offre.

La partition peut être mentalisée comme un élément simple et compréhensible de tous (elle abandonne en partie la notation classique). Elle peut être en deux, trois, quatre dimensions et peut s'écrire à partir de tous les matériaux disponibles.

Ouvrir le processus musical au visible. Avoir recours à tous les éléments extramusicaux disponibles (visuels, matériels...), si et seulement s'ils contribuent au sens de l'œuvre : bref, s'ils ne sont pas pensés en termes d'accessoires.

S'ils sont intégrés au sens de l'œuvre, ils n'en sont pas moins des écarts par rapport à la réalité acoustique (l'instrumentiste avec un objet, un objet avec la musique, un objet qui produit du son...). La composition (l'écriture plastique) doit recourir logiquement à ces éléments.

Ce sont ces trois derniers points qui sans doute ont occupé une grande partie de mon travail de recherche et de pratique. L'ensemble de mes réflexions autour de la notion de partition pourrait à lui seul constituer le corps de cette synthèse. En effet, la poétique de la couture (cordonnière) s'envisage rigoureusement comme une pensée plasticienne de l'écriture du

40 Ce que souhaitait K. Stockhausen pour sa *Klavierstück XI*.

sonore et du musical dans une approche étendue de la partition. Elle est le lieu où s'opère une synthèse de toute la cosmogonie que j'ai déployée jusqu'ici.

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 notation 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. Pour J. Cage, la partition est une lettre destinée aux interprètes. Mais c'est aussi, dit-il, une caméra. Cette comparaison stimule particulièrement mon lien avec la plasticité. Il propose de ne plus penser la partition comme un objet temporel fini mais comme un appareil pour prise d'écoute. La partition s'émancipe de la tourne. Cage la compare 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 1998 : 111).

La partition peut alors être considérée comme « transparente » lorsque celle-ci est sur le pupitre et que son unique moment de visibilité est la « tourne », moment où l'interprète tourne la page. La partition, en tant qu'objet, n'intervient pas dans la production de sens au moment de l'exécution. Mais, lorsqu'elle n'est plus seulement ce qui reçoit l'écriture, qu'elle est l'écriture elle-même, engageant un lieu et un moment spécifiques, un objet à activer qui peut être aussi un instrument (musical et d'écoute), nous la qualifions de partition « spécifique ». Dans une forme étendue, la partition se développe dans un moment et un lieu où s'engage une écopraxie (MATHEVET 2019 c) : une remise sur le chantier de l'arbitrarité des signes. Ces formes

étendues ont été étudiées et théorisées : partitions graphiques, partitions photographiques, partitions-écran ou *screen score* (HOPE VICKERY 2011), partitions-situations ou *situative score* (BHAGWATI), partitions suspendues (MATHEVET), partitions circonstancielles (MATHEVET). Pour autant, elles restent précises, toutes les informations concernant l'exécution musicale y sont définies, ainsi que la façon dont le geste initial va se déployer.

D'une manière générale, le procès est primordial dans chacune de ces pratiques possibles. Chaque action, chaque geste prend une valeur signifiante importante dans la compréhension de l'œuvre.

4.1_Partitions transparentes

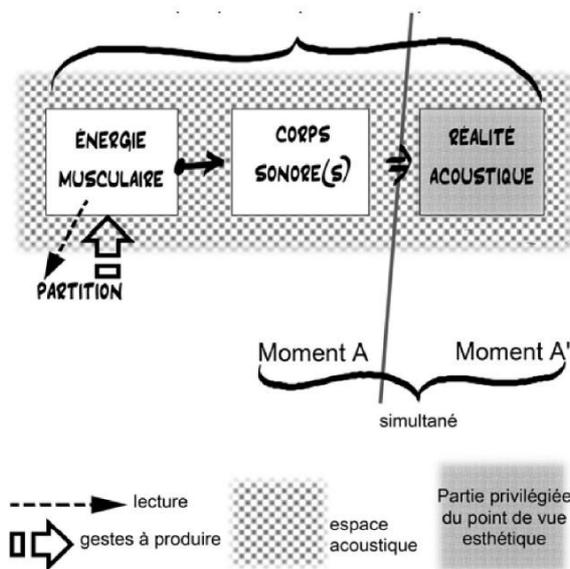


Illustration 26: Partition transparente situation 0

Illustration 25: Partition transparente_situation 0

On aurait tort de penser que la plasticité ne fait effraction dans l'écriture du musical et du sonore que lorsque le compositeur et/ou le plasticien usent de graphisme inédit dans la tradition de l'écriture occidentale traditionnelle. La description ci-dessus de la formalisation générale classique qu'engage une partition dite «transparente» fait bien apparaître les divers «déclassés» qui ont pu s'opérer dans la musique expérimentale et dans la performance et préciser les points d'accroche de la plasticité.

Par exemple, ce modèle initial est déplacé par J. Cage dans ses 4'33" où l'énergie musculaire de l'interprète est davantage scénarisée qu'elle n'engage une pratique sur l'instrument, c'est en tout cas ce que nous enseignent les interprétations connues de cette pièce. Le 29 août 1952 (la première à Woodstock), David Tudor ouvrait le couvercle du piano pour chaque mouvement et le refermait pour marquer chacun d'entre eux, respectivement à 30", 2'23", 1'40". Ces 4'33" de silence n'auraient aucun sens si Cage ne jouait pas avec le scénario inhérent à la forme du concert classique. Et l'irruption du phonotope, si provocant aux oreilles du public n'aurait pas eu la portée qu'elle a pu avoir et qui continue à faire parler d'elle encore aujourd'hui.

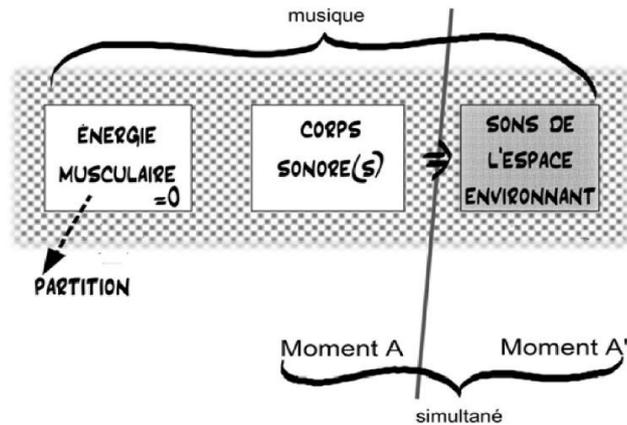


Illustration 26: Premier dérivé de la situation 0 de la partition transparente.

L'énergie musculaire ainsi scénarisée est une porte ouverte pour de nombreuses performances Fluxus où, tour à tour, le corps du performeur ou le corps sonore vont devenir les éléments pertinents de la scénographie et de l'organisation d'une écologie de l'écoute.

Au cours de cinq minutes d'attente et de tensions de *One for violin solo* (1962), Nam June Paik, très lentement, soulève un violon puis le fracasse d'un coup sur la table. Dans le même temps, les lumières s'éteignent dans l'auditorium. Paik déplace à son tour la situation 0.

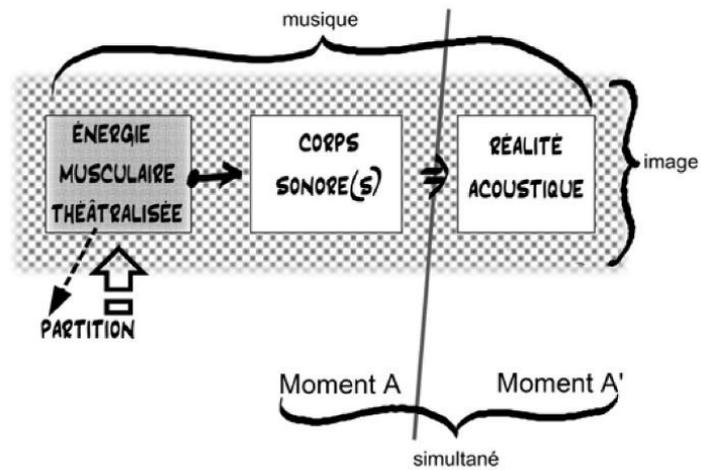


Illustration 27: Situation 2_énergie musculaire théâtralisée

Puis, c'est le corps sonore qui peut être scénarisé. Ce scénario repose sur la réalisation d'un set, c'est-à-dire sur la mise en relation de machines, d'effets et de micros qui vont établir un méta-instrument à partir duquel le performeur va penser ses gestes et ses processus qu'il va déployer dans l'espace de diffusion.

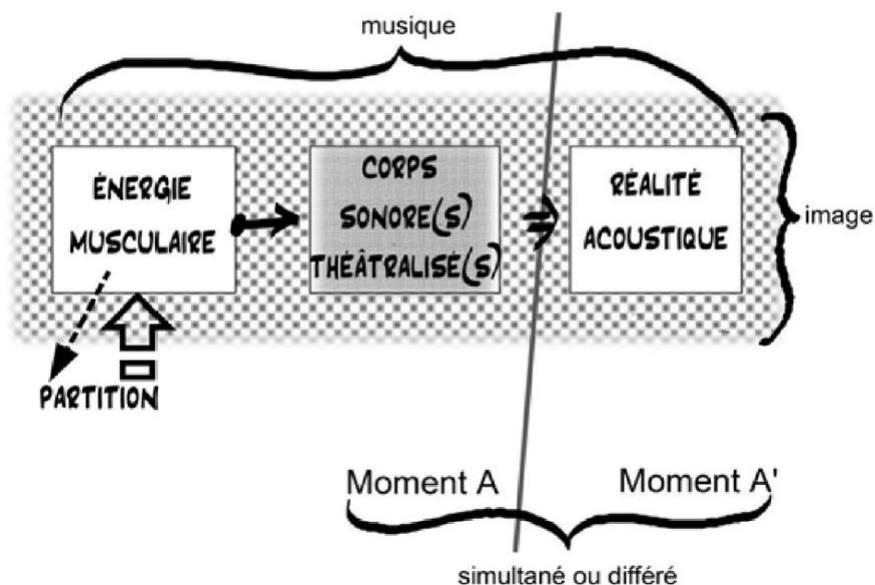


Illustration 28: Situation 3 _ Corps sonore théâtralisé

De nombreuses performances Fluxus reposent sur la théâtralisation du corps sonore. La *Composition 1960 # 5* de La Monte Young propose un cas limite de cette situation :

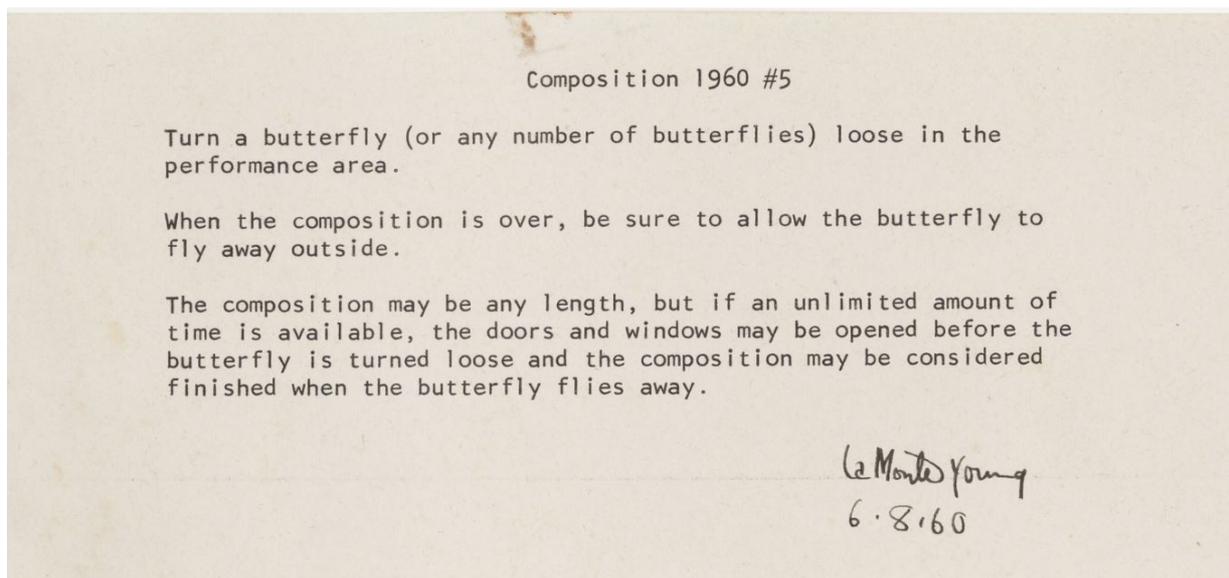


Illustration 29: La Monte Young, *Composition 1960 # 5*, Mimeograph, 8,8 x 21,4 cm. New York : Moma, 1960

Lorsque G. Ligeti propose son *Poème symphonique* en 1962, il déplace à son tour la situation 0

initiale. Le *Poème symphonique* requiert 100 métronomes (de préférence de forme pyramidale), un chef d'orchestre et dix exécutants. Chacun des métronomes, à l'arrêt complet, est placé sur la scène, remonté et ajusté à une certaine fréquence. Lorsqu'ils sont tous remontés, le chef d'orchestre décide d'un silence de deux à six minutes. Puis, à son signal, tous les métronomes sont déclenchés aussi simultanément que possible. Les exécutants sortent de la salle alors que les métronomes battent la mesure. Ceux-ci s'arrêtent les uns après les autres et laissent percevoir de plus en plus nettement la périodicité des battements. Ensuite, seuls quelques-uns battent ce sont ceux qui ont été réglés aux vitesses les plus lentes. La pièce se termine après le dernier battement de métronome, suivi par un silence. Les exécutants retournent alors sur scène pour saluer. Au total, la pièce dure un peu moins d'une vingtaine de minutes. Contrairement à un jeu directement sur le corps sonore, la partition délègue à un mécanisme l'énergie qui va produire le son.

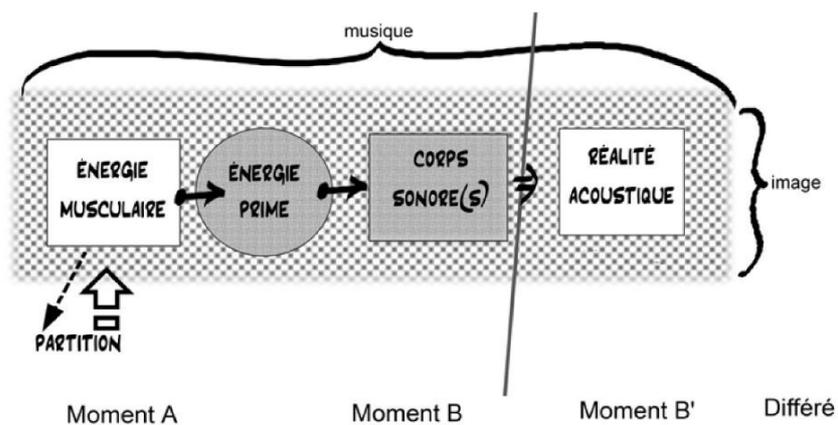


Illustration 30: Situation 4_ énergie déléguée.

Une telle situation se trouve aussi dans certaines pièces de George Brecht. L'audition

d'*Incidental music* (1962) n'aura lieu que lorsque les cubes seront en situation instable sur les cordes du piano, et tomberont sur ces cordes.

4.2 Partitions spécifiques

Les partitions spécifiques sont des partitions dont la présence dans l'espace de diffusion est importante. Elles contribuent autant au niveau expérientiel (sensible) de l'œuvre qu'à son niveau figural ou discursif (le niveau de mise en texte et en affect du sensible par l'auteur ou par l'auditeur-spectateur). Comme j'ai eu l'occasion de l'évoquer, c'est la scripturologie, autrefois assignée au papier interligné, qui se trouve éclatée.

Je trouvais une filiation dans certaines partitions graphiques (les pierres posées sur le papier dont J. Cage va dessiner le contour pour *Rioanji* [1983-1985]) dans des partitions à manipuler ou à permutation (J. Cage, *Cartridge Music* (1960)/ K. Stokhausen, *Refrain* (1959)/M. Kagel, *Prima vista*, (1962-3)) et dans certaines partitions textuelles ou graphiques (Fred Frith, *Stone, Brick, Glass, Wood, Wire*, 1999) nécessitant de les communiquer à l'auditeur pour comprendre à quel type de processus il assistait.

Invité par l'Orpheus Institute (Ghent) pour *The dark precursor : International Conference On Deleuze and Artistic Research (2015)*, sélectionné deux fois pour *The Engine Room* en 2011 et 2017 : *International Sound Art Competition & Exhibition* (Morley gallery, London), invité aussi à *SonADA : experimental music and performance in Northeast Scotland* (Aberdeen) en 2016, à *Sound Thought Labora[R]tio: Collaborate, Articulate, Integrate* (Glasgow) en 2017, au *Festival open circuit : Interactive Traces de Liverpool* en mars 2019, j'ai entretenu une correspondance privilégiée avec les chercheurs anglo-saxons engagés dans des formes expérimentales d'écriture qui ont nourri ma réflexion sur ces partitions spécifiques. J'y présentais notamment mes

partitions dessinées et photographiques ou vidéo (*Filigree and Shadow : piano card pieces* pour piano, *Vague étude* pour quatuor à cordes, *L'appartement de mon père/L'appartement de ma mère* pour piano et basse, *Under-score : partitions circonstancielles*) et ma recherche autour des *partitions suspendues*, qui sera un jalon essentiel dans l'écriture de ma thèse (MATHEVET 2010).

En effet, axe de recherche de mon méta-atelier et point de départ de mes réflexions, les *partitions suspendues* se présentaient comme de petits agencements musicalo-plastique où une projection interactive déployait des sons et des images. L'ensemble devait être interprété par un instrumentiste. J'ai eu l'occasion d'expérimenter ces pièces à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière au côté de François Bonnet (directeur actuel du GRM), lorsqu'il y était encore étudiant.

Ces partitions sont dites « suspendues » parce que le programme interactif (réalisé à partir d'un logiciel dont je détournais l'usage premier de ses fonctions commerciales et publicitaires, fidèle à une poétique du Hacking) tient en suspens le déroulement temporel d'habitude figé par la succession des notes sur des portées. Dès lors, la partition propose comme le suggère Sandeep Bhagwati une situation pour les interprètes.

L'analyse récente que j'ai faite de la partition de Christian Wolff *For 1, 2 Or 3 People* (1964) (MATHEVET 2019) démontre que de telle partition-situation (*Situative Scores*) ou dans un sens plus large, partitions spécifiques, déplacent tous les niveaux habituellement admis de la composition musicale. Le ou les performeurs sont dans une démarche interprétative lorsqu'il sont face à une partition classique ou graphique (jusqu'à une certaine limite). Des

partitions interactives et/ou à permutation déplaceront le rôle du performeur vers une interprétation plus exploratoire et interactive. De plus, les partitions, qui se transforment elles-mêmes, en temps réel (généralement par utilisation d'outils de sonification intégrant une transformation d'éléments présents : la météo, le son de l'espace environnant, la production sonore d'une autre instrumentiste, etc.), en éléments écrits à interpréter, placent le performeur comme un corps dans le moment présent. Dans une situation de déchiffrement perpétuelle inédite, l'ensemble de l'œuvre constituée et son déploiement par l'activation performée immanente, dans un présent comme il tombe, instaure l'espace privilégié des modalités plastiques de l'écriture du sonore et du musical. De telles partitions ont des incidences qui entraînent des déflagrations sur l'ensemble de ce qui constitue le moment de rencontre entre un auditeur et un spectateur, le milieu, et la circonstance de cette rencontre. L'auditeur-spectateur, placé sur un seuil, par ce à quoi il assiste, est le centre de sa propre musique et vit par empathie (si on lui donne accès pleinement à ce qui se passe) cette remise sur le chantier des signes se construisant (certains dispositifs interactifs peuvent le faire participer davantage). Une partition-situation est avant tout un contexte sensible — où le déroulement temporel et spatial est en attente — amenée à se déployer lors de la performance, dans une écriture non linéaire et non dramatique, et dont le « rafraîchissement » (comme on rafraîchit aujourd'hui une page internet selon l'expression *refresh the page*) régulier permet de conserver le moment comme il tombe, le présent de l'esthétique du réel.

Pour tenter de cerner la plasticité à l'œuvre dans ces partitions singulières, il me paraît nécessaire d'affiner la description des partitions spécifiques :

Une partition spécifique 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 ou orientées dans un contexte sensible. Le travail du compositeur consiste à penser chaque procème, chaque type de conceptions qui permettront de développer la toposyntaxe et la chronosyntaxe en suspens, plus ou moins ouverte, de ce type de pièce. À la lumière de Sandeep Bhagwati et en nous appuyant sur nos propres expériences d'écriture musicale, nous pouvons repérer quatre types de partitions spécifiques :

4.2.1_ 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, *Game pieces* de John Zorn). C'est le cas aussi de partitions graphiques accompagnées d'un dictionnaire explicitant un passage peu exploratoire entre un signe graphique et ses interprétations possibles. Ces partitions peuvent être aussi être des partitions transparentes.

4.2.2_ 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, etc. Dans cette forme de partition spécifique, l'interprète ne peut étudier au préalable ces données, il ne peut qu'y réagir. Il peut s'agir de partitions animées ou Screen-Score (HOPE VICKERY 2011), de partitions à déclenchements aléatoires, ou liées au mappage de données en temps réel. La partition génère elle-même — ou propose une interactivité aux interprètes et/ou aux spectateurs-auditeurs — ces permutations et ces transformations en prévoyant une forme de rétroaction qui permettra de la faire évoluer, de « rafraîchir la page » et de conserver l'interprète dans une attitude réactionnelle.

Les partitions suspendues sont des partitions réactionnelles : leur rafraîchissement se fait par une interactivité déléguée à un manipulant de la partition.

À partir de la situation 0, ce type de partition réactionnelle peut se décrire comme suit :

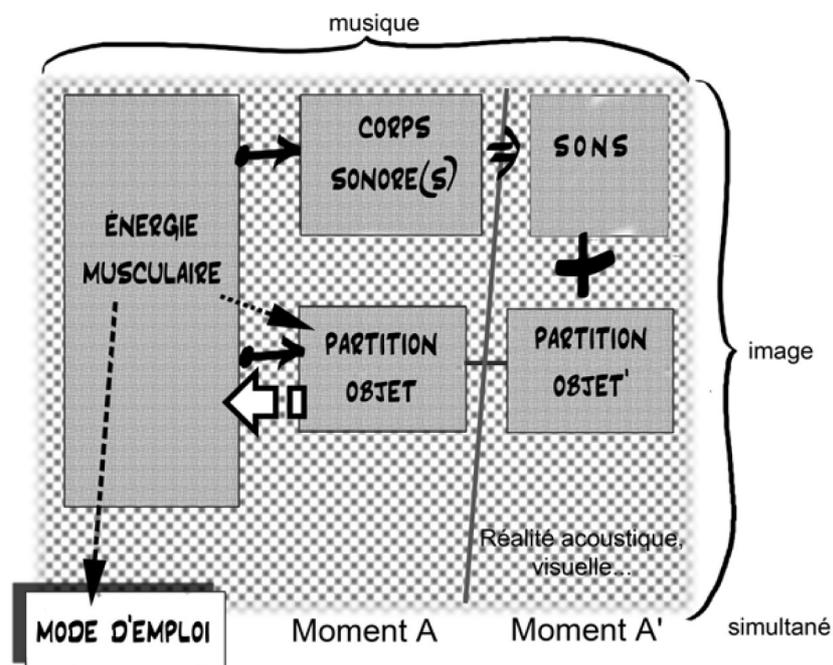


Illustration 31: Partition réactionnelle de type 1 : la partition intégrée dans l'espace de monstration se renouvelle, se transforme ou se génère par rétroaction.

4.2.3_ Partitions interactives :

Proche des formes « réactionnelles », la partition entraîne un jeu de décisions du ou des interprètes.

Soit l'interprète est l'« input » par conduction indirecte (MATHEVET 2010) : 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 les sons ou les notations (en mappant par exemple les mouvements oculaires, les activités électriques cutanées, la respiration ou le battement cardiaque...). Soit il est l'« input » en conduction indirecte, agissant de manière réactionnelle à partir de données transformées ouverte sur l'espace environnant ou le microcosme constitué par les autres instrumentistes, la partition spécifique et le milieu de leur rencontre.

4.2.4_ Partitions locatives (partitions *in situ* et/ou *in tempo*, *site specific composition*)

Je l'ai déjà évoqué à propos des pratiques déduites du réel, la partition prend en compte la situation de la performance réelle en jeu : les dimensions socioéconomiques de l'espace investi, les dimensions physiques de l'espace (syntonie, mise en vibration...), les déplacements des instrumentistes et des auditeurs (spectateurs). L'attention « locative » à la construction de ce

type de partition peut se 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 SINCLAIR 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* »(Ibid.).

Il me semble qu'il n'y a pas de partitions spécifiques qui ne soient pas locatives. Le déploiement toposyntaxique dans l'espace de diffusion, comme celui chronosyntaxique de suites de moments présents, plus ou moins scénarisés, force à chaque fois à repenser l'« auditorium » et à proposer des moments d'écoute singuliers pour chaque auditeur-spectateur :

« Les œuvres européennes présentent un caractère harmonieux, dramatique, poétique qui, en se référant davantage à celui qui les a composées qu'à celui qui les écoute, leur fait prendre une direction qui n'est pas celle des œuvres américaines. Beaucoup d'œuvres américaines considèrent chacun des auditeurs comme central, de sorte que les circonstances physiques d'un concert n'opposent pas les auditeurs aux interprètes, mais disposent ces derniers autour ou au sein des premiers, offrant une expérience acoustique unique à chaque paire d'oreilles. » (CAGE 2003 : 59)(C'est moi qui souligne).

4.2.5_ Partitions étendues

Elles sont la synthèse de toutes les formes de partitions vues précédemment. Elles assument pleinement le contexte sensible qu'elles proposent. Chaque élément convoqué dans l'écriture d'une partition étendue a la possibilité d'avoir trois tâches :

1. donner des choses à interpréter;
2. interagir;
3. être simplement là.

Elles sont ce lieu et ce moment hybride de tous les nœuds possibles de rencontres décrites entre arts plastiques et musiques dans cette synthèse. Le sol du méta-atelier du cordonnier.

5. L'Autre musique, « au soir de l'écriture »

Lorsque Pierre Schaeffer appelait le plasticien à le rejoindre dans le studio de la musique concrète, il imaginait que les notions de matières, de formes, de textures pourraient lui faire renoncer, non sans difficultés, à la note, à l'accord, à l'harmonie, au contrepoint et à la cadence. Sa mauvaise compréhension de la plasticité, contenue dans une sémiotique visuelle (pourtant M. Duchamp nous avait bien nettoyé les rétines) conduisait sa musique concrète vers des pratiques très figées, saisies dans des supports. Daniel Charles, me faisait remarquer, à la lecture de ma thèse, que la plasticité que je décrivais, bien qu'inscrite dans l'archéologie de la notion de ma discipline, s'accordait davantage avec les récentes découvertes scientifiques de la plasticité, en particulier celles de la plasticité du cerveau et de la manière dont les synapses s'adaptent, se reconfigurent, établissent de nouvelles connexions. Catherine Malabou propose

dans son livre *La plasticité au soir de l'écriture* (2005) une définition de la plasticité :

*«Rappelons que selon son étymologie — du grec *plassein*, modeler — le mot “plasticité” a deux sens fondamentaux. Il désigne à la fois la capacité à recevoir la forme [...] et la capacité à donner la forme.» (MALABOU 2005 : 25).*

Somme toute les conséquences processuelles impliquées par le *plastikos* (l'argile) sont liées intimement au couple donner-recevoir. Mais Catherine Malabou rappelle à la suite de cette définition : *« [...]mais il se caractérise aussi par sa puissance d'anéantissement de la forme. N'oublions pas que le “plastic”, d'où viennent “plastiquage”, “plastiquer” est une substance explosive à base de nitroglycérine et de nitrocellulose capable de susciter de violentes détonations » (Ibid.).*

Dès lors, la plasticité ne pouvait se résumer seulement à un « donner - recevoir », mais bien à un trinôme noté [donner - recevoir — détruire] qu'une mise entre crochets permet de borner comme des moments intriqués d'un même mouvement. Cette formule fait de la plasticité un mouvement de transformation, de métamorphose, de labilité et de mutabilité en acte.

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. C'est ce qu'on a qualifié d'épigénétique, qui est, selon Malabou, à la lumière de Kant (MALABOU 2014), le point de contact entre nos concepts (et probablement nos affects) et l'expérience. Les synapses 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 (2010). Ces synodies qui sont au bout de la chaîne biochimique, notre mémoire, nos représentations et nos raisonnements, sont soumises aux multiples réagencements 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 synodics, 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 contagions et par sauts. [...] La plasticité configure les traces, les efface pour les former sans les rigidifier pour autant.* » (MALABOU 2005 : 114). Cette capacité « plastique » des synapses, engendrant-détruisant les synodics, correspond à une part d'indétermination de l'ADN : « La plasticité prend forme là où l'ADN n'écrit plus » (MALABOU 2005 : 112), c'est-à-dire que ce sont le milieu et l'action, la circonstance et la pratique qui écrivent dans l'homme ce que l'ADN ne peut écrire en amont. C'est *l'épigénèse qui est le moment plastique.*

La plasticité prend forme là où l'ADN n'écrit plus : d'un point de vue esthétique et poétique cette phrase me permettait de conforter une intuition. Le moment plastique, la plasticité, est un après de l'écriture, qu'elle soit en acte, en amont ou en aval du « discursif » ou du « figural ». Elle se place à ce point de contact de l'expérientiel et du figural, permettant de réajuster, de reconfigurer, de chaque côté l'acquis et l'inné (j'utilise ce terme avec la plus grande vigilance, lui accordant la possibilité de décrire ce qui a été profondément inscrit dans un cerveau, se construisant du déploiement d'un code génétique, mais dont l'activation dépendra de l'expérience de son milieu). Pour le dire plus simplement, déplacée à notre champ de l'écriture du sonore et du musical, la plasticité vient au secours de l'écriture du musical et du sonore là où Danhauser n'écrit plus.

L'écriture musicale, comme surface sensible qui accueille les glissements et les heurts, les plis et les trous des sons, des images et des textes qui se confrontent, se mêlent et se

contaminent, s'augure à ce point de contact : celui d'un « percept-affect-concept » et de l'expérience, qui, à n'en pas douter érige encore un seuil et le point de penser une autre musique.

Comme je l'avais annoncé en avant-propos de cette synthèse, il s'agit bien de toute une cosmogonie qui est contenue dans la plasticité même. Cosmogonie comme modèle d'une cosmopolitique⁴¹ possible. La plasticité pense son milieu, la plasticité accueille tous les étants, la plasticité, indocile, remet sur le chantier les modalités d'habitabilité du monde. Elle n'écrit rien dans le marbre, elle « parfile » toutes les sphères fermées, auto-immunes d'une globalisation généralisée et régulée par les finances, conditionnant un monde sensible formaté, une esthétique colonisante, entêtante, possédante, régulant notre rapport au cosmos, au socius et à l'intime : parce que séjourner sur le seuil c'est casser des murs, c'est nomadiser l'*oikos* et penser le monde, y compris sensible (mais y en a-t-il un autre?) non pas en termes de partition (de partages, de découpes et de frontières), mais de distribution⁴². Notre atelier est un modèle des cosmopolitiques sensibles possibles. Il conduit la recherche en art et avec l'art à une écopraxie : la fabrique renouvelable de l'ensemble de conditions favorables à la vie du groupe, le plus large possible, sans frontières et sans murs.

Nul doute que je n'étais pas concerné par l'étiquette cloisonnante « art sonore ». Une approche plastique du sonore et du musical, qui prenait à bras le corps la plasticité et ces enjeux

41 Nous employons ce terme uniquement à la manière d'Isabelle Stengers, sans référence à Kant.

42 Je renvoie ici à la thèse d'Emmanuel Laroche, *Histoire de la racine NEM_en grec ancien* (1949), portant sur l'évolution de la racine NEM_ que l'on retrouvera dans *nomade* autant que dans *nomos*. Daniel Charles utilisera ce texte comme référence dans son ouvrage *Musique nomade* (Op.Cit.) et soufflera sa pertinence à Deleuze et Guattari pour *Mille plateaux*, notamment le chapitre 12 déjà cité dans cette synthèse : « traité de nomadologie : La machine de guerre ».

contemporains, élargissait les régimes d'historicités des arts plastiques, de la musique expérimentale, de la musique contemporaine et des pratiques d'une soi-disant culture « populaire ». Tout concordait à penser une autre musique possible. Une musique ouverte à toutes les altérités et à toutes les altérations (ces au-delà de l'écriture formatée d'une musique ethnocentrée). C'est cette *autre musique* que je me proposais de partager, après ma thèse, avec d'autres plasticiens, d'autres compositeurs et d'autres chercheurs en sciences sociales en créant le laboratoire « L'Autre musique » et la revue en ligne du même nom que j'allais diriger avec Célio Paillard.

L'Autre musique n'est pas une bannière sous laquelle pourraient se reconnaître certains artistes sonores. Au contraire, les artistes-chercheurs de L'Autre musique (tous ceux qui d'une manière ou d'une autre ont soutenu et partagé notre engagement) veulent questionner toutes les mises en forme micropolitiques dominantes et les « traits de visagéité » prêt-à-porter qui musèlent la recherche en art. Le double dièse, l'étendard de L'Autre musique, est le symbole du nomadisme scientifique et artistique qui porte les projets de L'Autre musique. À l'image des « intercesseurs » deleuzien, ce double dièse nous rappelle la nécessité d'un engagement dans une pensée en mouvement. L'Autre musique c'est l'autre, l'altérité autant que l'altération : *condition sine qua non* pour être sur le seuil et éprouver les mouvements, les passages, les confrontations.

Ce sont les pratiques d'artistes-chercheurs nomades et expérimentaux qui font le projet de L'Autre musique. D'une part, les problématiques abordées par chaque numéro⁴³ ne sont pas

43 La revue « L'Autre musique » a été soutenue par la faculté d'arts plastiques de Paris I-Panthéon Sorbonne, d'abord par l'UMR8218 IDEAT, puis par l'institut ACTE, UMR aujourd'hui EA 7539. La revue a publié 5 numéros (à raison d'un numéro tous les deux ans) à partir des axes de recherche suivants (dans l'ordre de publication) : « Charnel », « Circonstances », « Engagement, résistance et usage social », « Bruits » (incluant les actes du colloque « Bruits » organisés par l'école Nationale Supérieure Louis Lumière et l'Institut Acte) et

des problématiques pour lesquelles l'analyse a été faite, une fois pour toutes, mais des lignes de recherche. De ce fait, chaque numéro est réactualisé et peut se trouver enrichi de nouveautés. D'autre part, les artistes-chercheurs de l'autre musique mettent un point d'honneur à éprouver, sur le terrain, les problématiques qui leur ont paru importantes à soulever pour les pratiques des arts sonores contemporains. L'idée porteuse du projet L'Autre musique peut se condenser dans la proposition d'une écopraxie dont la conceptualisation doit beaucoup à l'écosophie de F. Guattari et de G. Bateson. La racine «éco» est entendue ici dans son acception grecque *oïkos* : maison, habitat, milieu naturel, environnement. Les artistes-chercheurs de L'Autre musique émettent l'hypothèse que la pratique artistique, dans la mesure où elle n'est pas soliloque, permet de lutter contre les standardisations des comportements, les fossilisations des subjectivités et les hermétismes sociaux. En effet, les artistes-chercheurs de L'Autre musique, conscients de la plasticité inhérente à toute construction humaine, veulent réinsuffler cette plasticité à tous les niveaux de la vie. C'est une alternative aux tentatives de domestication de toutes sortes pour contribuer à l'écriture, sans cesse renouvelée, de cartographies existentielles, à la fois mentales et sociales. Les artistes chercheurs de L'Autre musique proposent détendre leurs axes de recherches dans les domaines suivants :

la création artistique

Les artistes-chercheurs de L'Autre musique sont ouverts à toutes les altérités. Leurs créations sont nécessairement transdisciplinaires et polyartistiques. Prenant toute la mesure du milieu qui voit naître leurs œuvres, ils restent disponibles à l'ensemble du processus de création : les esquisses, les ratures, les échanges, les rencontres. Enfin, les artistes-chercheurs de L'Autre

« Partitions ». Tous les numéros sont disponibles sur lautremusique.net. Le laboratoire, plus souple quant à son écriture, est disponible à l'adresse web : http://www.lautremusique.net/wordpress-2.9.1-fr_FR/wordpress/

musique cherchent des alternatives économiques à la production et à la diffusion de la création artistique. Ils sont conscients que le milieu de l'art contemporain est dépendant d'un certain système d'énonciation.

la recherche

Les artistes chercheurs de L'Autre musique, animés par la plasticité et nourris par l'esprit de décloisonnement, veulent proposer une recherche transdisciplinaire et polyartistique. Celle-ci reconnaîtra enfin les œuvres et tout le processus qu'elles engagent comme contenu scientifique recevable, au même titre qu'un essai ou qu'un article. Les artistes-chercheurs de L'Autre musique cherchent aussi des alternatives aux formes scientifiques imposées et souvent incompatibles avec la pratique de l'art lui-même.

la transmission

Les artistes-chercheurs de L'Autre musique veulent remettre à tous les niveaux de l'enseignement artistique la pratique interdisciplinaire, comme l'un des enjeux fondamentaux de l'apprentissage et de la constitution des savoirs. Les écoles doivent rester des lieux ouverts, rendant possible l'écriture dynamique de cartographies existentielles, proposant de nouvelles façons d'habiter le monde.

Ainsi, le projet L'Autre musique s'est déployé dans des expositions et des concerts pour lesquels j'ai fait un travail de curation en accord avec nos lignes de recherche : une *Carte Blanche au Théâtre Berthelot* (Montreuil) en 2012, un *LAMREMIX* à l'Abacadabar (Paris) en 2013, une forme proposant exposition, débat et performance lors de *L'Autre musique#3 RMX: Engagement, Résistance, usage social*, à l'Espace Khiasma (Les Lilas) en 2015, une

programmation internationale aux Petits Bains (Paris) pour *Shades of Noises en 2017*, deux soirées « Extended Score », proposant aussi des créations internationales, organisées au Cube, Centre de création numérique (Issy-les-Moulineaux) en 2018, l'exposition *Matière Noire : Partitions étendues* à la galerie Planète Rouge (Paris) à laquelle fera suite l'exposition *L'horizon des évènements* en 2019 à la galerie Aponia (Villier-sur-Marne).

Ce travail de curation et d'autres modalités moins académiques sont pour moi aussi importantes dans la manière de mener mes recherches. Ainsi depuis 2016, je m'occupe aussi de l'antenne radiophonique *L'Autre musique* sur *R22 radio Tout-monde* pour laquelle j'anime *L'autre émission* qui propose à des chercheurs en sciences sociales et à des artistes de confronter leurs problématiques et leurs méthodologies de recherche (voir [ici](#) par exemple). Parce que la plasticité, si elle permettait d'envisager d'autres modalités de rencontres transdisciplinaires défendues dans ce projet, permet aussi de questionner la figure de l'artiste-chercheur et de la recherche création : ma proposition pédagogique d'accompagnement de la recherche.

II. LA RECHERCHE-CRÉATION AU RISQUE D'UNE SÉMIOTIQUE PLASTIQUE

La «plasticité», nous l'avons dit, avec toute l'ambiguïté propre à la morphogénèse qu'elle désigne, et l'urgence à la penser en profondeur dans son actualité scientifique (plasticité du cerveau notamment), est apparue rapidement comme une donnée essentielle des passages, des confrontations et des contaminations de mon atelier liminaire. Être sur le seuil me rendait à la fois disponible et témoin de ces mouvements multiples, labiles et mutables, dans tous les sens.

En premier lieu, la «plasticité» nous a permis de mettre un nom et d'aiguiller des pratiques musicales nouvelles. 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 appliquée à l'acoustique. 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 reléguées dans les marges, prenaient tout leur sens par le prisme de cette plasticité qui au «soir de l'écriture» s'inscrivait à l'intérieur du sensible et déplaçait par là même la sémiotique musicale vers une attention aux modulations et aux médiations plurielles. Il était désormais manifeste qu'à la différence d'une sémiotique structuraliste s'attardant sur les invariants la «plasticité» indexait les modulations, les rythmes et les variations et me proposait de penser une sémiotique des variants (LAPLANTINE 2003). Notre pratique du sonore et du musical ne pouvait plus se satisfaire d'une langue et de son système de signes, fût-il graphique et «habile à l'abstrait» (SCHAEFFER op. cit.) et l'effraction de la plasticité laissait apercevoir, à l'intérieur même du

langage «quelque chose d'énergique et de vital qui ne se laisse pas réduire à des messages, à décoder, des informations à communiquer, ni même des significations à interpréter (Laplantine, 2005 : 200)».

Surgissait alors ce qui avait tous les aspects d'un oxymoron : une sémiotique plastique. « Dans un monde de processus fluides, comment les formes émergentes peuvent-elles être produites pour durer? » (INGOLD 2013 : 227). Comment la plasticité, décrite comme les agitations incessantes d'un [donner-recevoir-détruire] pouvait susciter dans un même mouvement des manifestations de significations. Cette écriture (au sens large du terme) sur du mouvant, du mutable, voire de l'explosif, se proposait comme un nouveau défi à relever, qui, s'il me permettait de retourner dans mon atelier singulier, pourrait aussi m'autoriser à penser le processus créatif et la recherche en art et avec l'art.

Et, indubitablement, comprendre «la vie des signes au sein de la vie sociale» (Saussure 1971 : 34) serait au diapason d'une exploration du passager, du précaire et de toutes les motilités inhérentes au travail artistique, de l'atelier jusqu'à la rencontre empirique avec un autre, regardant, écoutant.

«Ce n'est pas aujourd'hui dans les termes d'un système de signes discontinus, composés, décomposés, recomposés dans l'espace, mais dans la continuité du rythme de ce qui se forme, se déforme, se transforme, qu'une pensée rencontre l'expérience du corps, expérience non du "sens" en lui-même, mais du sensible. » (LAPLANTINE 2005 : 183).

En effet, rien ne nous interdisait de poursuivre notre cheminement au côté d'une plasticité virale, contaminant tous les niveaux de la communication : l'émetteur, le canal, le

destinataire, le référent et le code selon le modèle de Jakobson. Pris dans une instabilité plastique, un dynamisme rendant chacun de ces pôles instables et ambigus, soumis à un champ de force rendant tout schéma structurant inadapté à la description d'une sémiotique « classique », Comment ces facteurs pouvaient-ils encore se mettre au défi d'une communication ? Bref, la plasticité pouvait-elle supporter une sémiotique généralisée ?

Pour éprouver l'hypothèse d'une approche sémiotique globale « plastiquée », il me fallait d'abord comprendre comment une sémiotique plastique pouvait s'appliquer à une sémiotique spécifique : celle de l'atelier, de l'acte de faire œuvre et de s'adresser à un autre, dans une circonstance particulière (exposition, concert, etc.). Souvenons-nous que ces questions s'étaient posées au cœur de l'atelier, espace privilégié des mouvements de la plasticité et des difficultés à faire l'exercice transmédiatique de rendre compte de ces motilités. L'hypothèse d'une sémiotique plastique allait dès lors questionner aussi la recherche en art, autant que la recherche avec l'art, et reformuler (voire formuler enfin) les possibilités d'une recherche-création.

À LA RECHERCHE D'UNE SÉMIOTIQUE PLASTIQUE

1. L'hypothèse d'une sémiotique des variants

J'en arrivais donc à un nouveau nœud problématique, ou plutôt à une dialectique qui allait me permettre d'ouvrir le champ de ma recherche à des questionnements qui ne pouvaient pas être sans conséquences dans le champ des arts plastiques autant que dans celui de la musique. Ce problème allait même s'avérer pertinent pour décentrer les questions liées à la

pédagogie de l'art (et avec l'art) et apporter des solutions à la recherche-crédation, encore trop accrochée aujourd'hui à l'hylémorphisme aristotélicien justifiant toutes les prises de position stériles sur la dichotomie endoxale entre théorie et pratique.

Pour bien comprendre ce nœud, il faut se souvenir de ce que nous avons décrit précédemment : la plasticité est mutable, labile, en perpétuel mouvement, elle ne peut donc satisfaire une théorisation de l'art où l'œuvre reste autosuffisante, stable et absolue. Comme l'explique Gérard Pelé, dans *inesthétiques musicales au XXe siècle*, s'il y a un changement ontologique qui déplace la notion d'art vers celle d'œuvre⁴⁴, ces «œuvres [sont] « relatives » et « contextuelles » (PELÉ 2007 : 17). Il cite fort justement Simondon, plaçant la plasticité au centre du jugement esthétique relatif et contextuel :

«D'ailleurs, ce n'est jamais à proprement parler l'objet qui est beau : c'est la rencontre, s'opérant entre un aspect réel du monde et un geste humain. Il ne peut pas exister d'objet esthétique, sans que pour cela l'impression esthétique soit exclue» (SIMONDON 1958 : 191, cité par PELÉ 2007 : 16).

D'une part, la plasticité associée à l'art a, au cours du temps, pris différentes acceptions, de sorte qu'elle est associée à la fois à l'aspect formel d'un objet artistique et/ou à l'action qui va lui donner forme, et a toujours été pensée selon une certaine métaphysique dont il faudrait reconnaître aujourd'hui l'impropriété. 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, mise au jour par nos «procèmes» et nos «conductions», décrit au contraire une toute autre « mécanique » où le monde est en procès, fait de mouvements multiples et de corrélations entre

44 «La fin du concept philosophique d'art en tant que tel marque le début du concept herméneutique d'œuvre». (BELTING, 2007).

les éléments en présence. «Donner forme» dans cette nouvelle approche de la plasticité (*gestaltung*) c'est actualiser temporairement un mouvement informant-informé et détruisant-détruit dans un espace-temps unifié et dynamique non linéaire. La forme n'a plus de propriétés intrinsèques, 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 tentais 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 dans plusieurs articles : *Figures choisies d'un artiste-chercheur au travail* (2018), *Penser l'artiste-chercheur aujourd'hui : positions, propositions* (2015) notamment.

2.] méta-atelier [et nomadologie

J'insiste à nouveau : «plastique», dans l'ensemble de ce texte n'est pas à entendre selon une sémiotique visuelle qui réduirait le signe plastique à un signe qui «[...]mobilise des codes reposant sur les lignes, les couleurs et les textures, prises indépendamment d'un quelconque renvoi mimétique [...]»(KLINKENBERG [1996] 2000 : 379) qu'un signe « iconique », « analogique » et « renvoyant mimétiquement à un objet de la réalité » (Ibid.) viendrait compléter. Je fais au contraire l'hypothèse d'une plasticité à tous les niveaux de la morphogénèse des langues et des langages (y compris artistiques), où tous les facteurs en corrélation — émetteur, récepteur et les signes eux-mêmes — sont secoués, mus, troublés et chavirés. Bref l'hypothèse d'une plasticité inhérente à tout processus de formalisation.

Au risque de me répéter, «Plasticité» vient du *plastikos* grec, le morceau d'argile. 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 qu'à donner la forme. Mais, comme le fait Catherine Malabou (MALABOU 2005), j'ajoute 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, je propose une formule qui résumerait la plasticité :

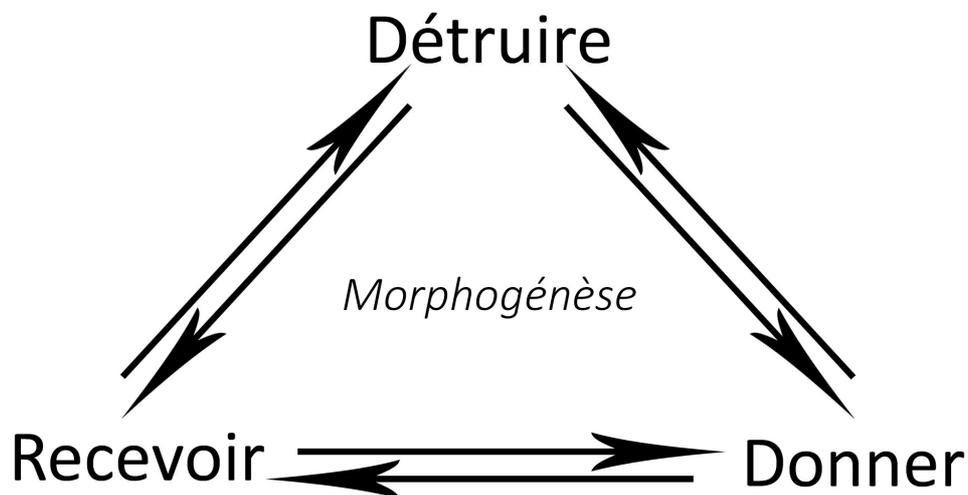


Illustration 32: Modèle dynamique de la plasticité

Il n'y a pas, dans cette illustration, de hiérarchie entre les termes, et comme nous allons le voir, la formalisation est prise dans un mouvement incessant entre chacun de ces 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-détruire] ? Le médium⁴⁵ qu'on appelle parfois «œuvre». 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. En effet, dans le «contact» entre le destinataire et le destinataire, c'est-à-dire dans le médium — mon atelier singulier me l'avait confié sans ambiguïté — il y a du «plastique». Et ce «plastique» ne pouvait que considérablement changer et complexifier notre approche des sciences de la communication.

Assurément sur le seuil où je me trouvais, pris dans les courants de la plasticité, qu'il me semblait que cette plasticité était informe.

Dans son mouvement tripartite, sans hiérarchie, la plasticité n'avait de cesse de transgresser la forme. Vous reconnaîtrez dans l'utilisation du terme «informe» bien plus qu'une allusion à Georges Bataille, mais bien une référence explicite, à condition que cet «informe» ne soit «pas le contraire de la forme, que la forme par conséquent n'y [est] pas le contraire de la matière»(DIDI-HUBERMAN 2019 : 21), et que la valeur de transgression de la forme inhérente à la plasticité soit plus complexe :

« Transgresser les formes ne veut donc pas dire se délier des formes, ni rester étranger à leur site. Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt un travail des formes équivalent à ce qui serait un travail d'accouchement et d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et dans cette négativité même, inventant quelque

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

chose d'absolument neuf, mettant quelque chose à jour, fût-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre les formes — une cruauté dans les ressemblances. »(DIDI-HUBERMAN 2019 : 21).

L'intrication «plasticienne» de donner, recevoir et détruire (transgresser) les formes, constitue ce travail des formes même. On comprend dès lors, dans la perspective d'une sémiotique spécifique au travail artistique, le premier problème qui était le mien : comment dans ce mouvement incessant de travail des formes pouvait-il y avoir «œuvre»? Ou pour paraphraser Nelson Goodman : «Quand y a -t-il œuvre»?

En effet, la plasticité, dans son mouvement incessant de [donner-recevoir-détruire] ne cesse d'être «informe» au sens bataillien du terme. La plasticité déclasse, elle met *perpétuellement* à mal la substantialité, c'est-à-dire «la stabilité du substantif» (DIDI-HUBERMAN 2019 : 34). Décrire du point de vue poétique la fabrique de l'œuvre (le point de vue de l'auteur), comme du point de vue esthétique de la réception de l'œuvre (notre regardeur-écoutant polyartistique), c'est, avec la plasticité, poser un certain nombre de substantifs qui vacillent. Pourtant leur rencontre possible autour de cet objet «œuvre» dont on fait l'expérience pris dans un mouvement de mutabilité, de transformation et de labilité, semblait correspondre à un moment de fixité, fût-il temporaire. La question devenait alors comment et quand un tel mouvement perpétuel, dans une morphogénèse perpétuelle, pouvait-il trouver parfois des points d'appui des fixités qui ne pouvaient eux-mêmes n'être que des arrêts temporaires?

Mon premier jalon, afin de penser ce qui s'avérait ressembler de plus en plus à une morphogénèse continue, consistait à interroger l'atelier. Je résumais, 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. Mon axiome, une nouvelle fois, reposait sur la phrase de Bruce Nauman largement citée dans cette synthèse qui me semble parfaitement décrire le travail artistique contemporain.

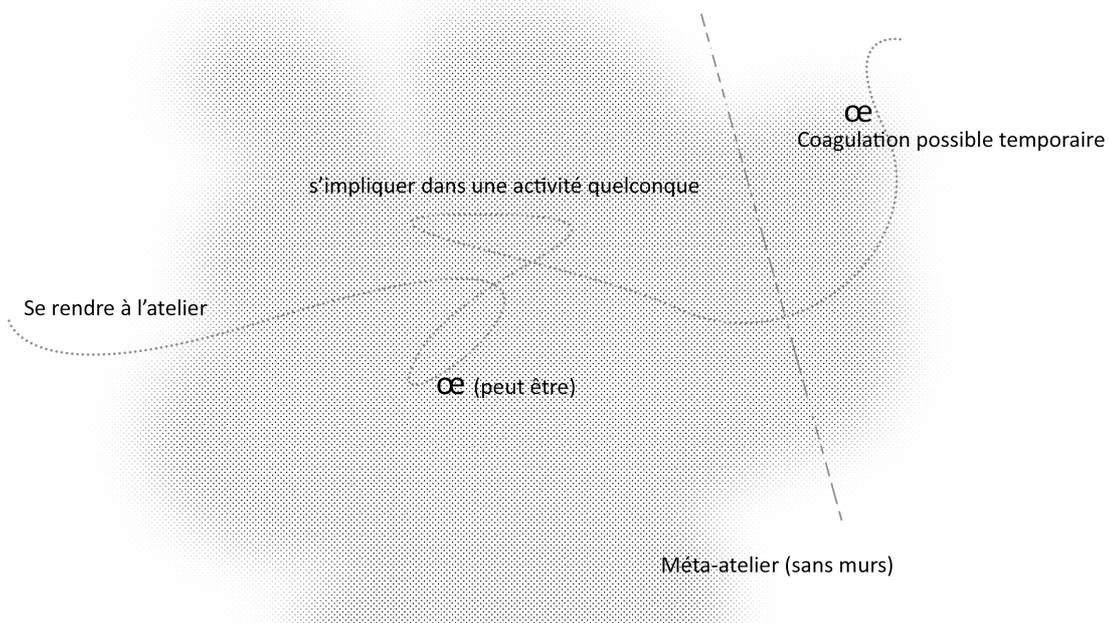


Illustration 33: Méat-atelier et plasticité intriquée

Pour mémoire, je la cite à nouveau : « 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. »

Cette citation est essentielle pour comprendre le méta-atelier comme espace ouvert, mobile et mutable que nous noterons]méta-atelier[.]méta-atelier[désigne toutes les formes d'ateliers possibles : il n'est pas seulement un séjour dans un lieu, il peut être un séjour sans lieu (les poches, le sac à dos, le carnet, etc.) ou un lieu sans séjour (une plage, la forêt, la ville lorsque l'on travaille *in situ* par exemple). Il va de soi que ces états sont cumulables. Son contraire, l' [Atelier] pourrait correspondre à l'image d'Épinal qu'on se représente d'un atelier d'artiste avec tout ce qu'il suppose de mythologies, d'affects et de fictions. Ce qui nous permet d'expliquer pour la suite de la démonstration à venir l'usage des crochets]...[(ouverts vers l'extérieur) ou [...] (fermés sur l'extérieur). D'une part, entre ces crochets, se formulent des états intriqués, des concepts difficiles à isoler, mais qui, au contraire, fonctionnent ensemble : c'est le cas de]percept-affect-concept[qui, comme nous le verrons, désigne le sensible éprouvé. D'autre part, les crochets tournés vers l'intérieur (clos), ou vers l'extérieur (ouvert) indiquent une trajectoire de pensée possible. Les notions et concepts encadrés par des crochets fermés ([...]) reposent sur des définitions strictes, fixes et non discutables typiques de l'arrogance du langage (la [doxa], par exemple, ne peut être qu'entre des crochets fermés). Au contraire, les mêmes notions et de ces concepts, dans un espace ouvert, engagent des définitions à l'image de la plasticité : souple. Les modes d'existence de ces concepts et notions peuvent moduler leur ouverture ou leur fermeture. Le religieux, par exemple, explicitera un [cosmos], au contraire de l'athée qui n'a du]cosmos [qu'une infinie indifférence.

Ainsi, cette citation simple de Bruce Nauman rend compte du mouvement dans un premier temps : de ce corps, qui «se rend à», plasticité en acte dont une première volonté de

mobilité (*métabolè* et non *kinésis*⁴⁶) instaure les prémices d'une plasticité à venir. Dans un deuxième temps, ce corps (ces corps) s'engage dans une activité. Cette gymnastique en contact avec la matière, nous l'avons vu, se fait de procèemes (opérations et processus suffisamment importants pour être remarqués) et de conductions (de liens entre des matériaux hétérogènes) qui s'actualisent parfois dans une forme sensible (où l'activité se suffit à elle-même). Il est important de noter ici que l'actualisation sensible du méta-atelier, la fabrique dans l'espace de l'atelier, n'est pas tout à fait l'actualisation sensible de l'espace de monstration (le lieu d'exposition) : sauf dans le cas des œuvres dites *in situ*, ou spécifiques à un site, il y a un déplacement généralement entre les deux espaces qui entraînent variations et écarts.

3. Nomadologie du]donner -recevoir-détruire[

Penser le travail artistique dans le méta-atelier, lieu privilégié d'une plasticité en acte, impose de penser une nouvelle ontologie de la forme. L'interstice ouvert par les arts sonores en particulier rend particulièrement lisibles cette formalisation dynamique et ses incidences sur l'acte créatif et sur sa réception.

À la lumière de Simondon (1964), la formation de choses («individuation») est un processus de morphogénèse. La forme n'est plus une présence définie par des propriétés intrinsèques, elle est émergente. Non pas déterminée et imposée à l'avance à une matière inerte,

46 «Les présocratiques disposaient de deux termes pour désigner le mouvement : *kinésis* et *métabolè*. Ils utilisaient *kinésis* pour définir le trajet ou la trajectoire se situant entre deux extrémités de l'espace, et étaient conscients de ne rendre compte ainsi que d'une partie de l'expérience du temps et de la vie. *Kinésis* est un simple déplacement moteur qui ne modifie pas profondément celui qui effectue un parcours. Ainsi pouvons-nous arriver (presque) identiques à ce que l'on était, d'un point à un autre. La transformation (*métabolè*), c'est autre chose. Elle n'est plus assignable à un lieu. C'est un processus au travers duquel tout ce qui vit devient autre que ce qu'il était. » (LAPLANTINE 2015 : 107).

l'activité de formation de la forme, vectorisée par le]donner-recevoir-détruire[de la plasticité, est aussi une rencontre avec la plasticité du matériau même : deux chaînes opératoires]donner-recevoir-détruire[qui se rencontrent.

La plasticité est plus proche de la manière dont Tim Ingold pense le « faire » :

« Je préfère penser la fabrication comme un processus de « croissance ». Ce qui dès le début met le fabricant dans la position d'un participant au cœur d'un monde de matériaux actifs. C'est avec ces matériaux qu'il doit travailler et, dans le processus de fabrication, il « mêle ses forces aux leurs », en les rassemblant ou, au contraire, en les séparant, en les synthétisant et en les distillant, en prévision de ce qui peut en ressortir. » (INGOLD 2017).

La forme y est émergente et non pas déterminée et imposée à l'avance. La plasticité ainsi définie déplace, sans concessions, *l'hylémorphisme aristotélicien* dans ces derniers retranchements. Dans le]méta-atelier[la création n'est pas mentalisée comme une idée ou un projet qui va imposer une forme à une matière inerte du monde extérieur. La matière n'y est pas passive (ce que les *conductions* mettent bien en valeur), et le]méta-atelier[est bien le lieu d'une « modulation continue qui a lieu au cours de l'activité de prise de forme dans le “devenir” des choses. » (INGOLD 2017).

Comme nous le rappelle Deleuze et Guattari dans le « traité de nomadologie » le modèle matière-forme nie la plasticité de la matière même : « [...] *cette hypothèse échoue à reconnaître : d'une part, la variabilité de la matière — ses tensions et son élasticité, ses lignes de flux et de résistance — et, d'autre part, les conformations et déformations auxquelles ces modulations donnent naissance.* » (INGOLD 2017).

Au couple « matière-forme », ils opposent le couple « matériau-force », une matière-flux dont il faut suivre les méandres, les champs de force et les variations.

La plasticité telle que nous l'avons définie jusqu'ici est un champ de forces caractérisées par la motilité, la labilité et la mutabilité qui ne s'appliquent pas seulement au *sujet* s'engageant dans l'activité de formation de la forme mais qui s'appliquent à l'ensemble des acteurs en présence, le milieu qui les voit naître y compris. Dans le méta-atelier en effet, tout est en mouvement. Pas ce mouvement « kinésique », celui de la *kinésis*, utilisée par les présocratiques pour désigner le mouvement moteur, qui nous meut de la chaise au salon, mais cet autre mouvement, *métabolè*, mouvement de transformation : « non assignable à un lieu. [...] processus au travers duquel tout ce qui vit devient autre que ce qu'il était. » (LAPLANTINE 2015 : 107). Un mouvement qui nous rappelle l'affaiblissement de la racine *nem* — (CHARLES 1998 : 21) dont *nomos* est l'aboutissement : la loi, la règle et le partage à l'origine de l'asymétrie nature/culture parmi les existants (asymétrie que la plasticité semble faire largement chanceler). À la sédentarisation de l'atelier (l'[atelier]), à l'intérieur duquel les mouvements sont pensés comme des enchaînements d'opérations distinctes, qui seraient la logique hylémorphique aristotélicienne, auxquels les analystes des techniques ont donné le nom de « chaîne opératoire », le méta-atelier propose une alternative à cette écologie. Les artistes et les artisans sont alors « des vagabonds, des voyageurs, dont la tâche est de pénétrer le devenir du monde et d'en infléchir le cours selon les buts qu'ils poursuivent. » (INGOLD 2017).

La pratique, dans le]méta-atelier[n'est « qu'intensités se propageant, ne s'accrochant jamais vraiment quelque part » (CHARLES 1998 : 21). L'artiste ou l'artisan est nomade au sein de l'atelier. Traversée par les intensités du]donner-recevoir-détruire[de la plasticité, distribuées

à parts égales entre le matériau et le milieu qui les réunit, la chorégraphie de l'artiste épouse les flux qu'il module dans le même moment. Il le suit comme le chasseur : « qui suit une piste », et qui,

« doit demeurer attentif à tous les signaux visuels et autres indices sensoriels qui se présentent à lui dans un environnement qui change en permanence, et il doit adapter son itinéraire en conséquence. » (INGOLD 2013 : 226).

4. L'œuvre comme coagulation temporaire (]œ[)

L'œuvre, conséquemment à la plasticité comme intensités de] donner-recevoir-détruire [se propageant, ne peut pas (ne peut plus) se mentaliser comme un objet autonome et clos, mais bien comme une coagulation. L'œuvre est, dans un premier temps, le précipité (au sens chimique du terme) d'une rencontre; celle qui a lieu entre les matériaux et la gymnastique d'un auteur (qui rappelons-le n'est pas *kinésis* mais *métabolè*) qui s'engage dans l'atelier. Ce nœud, dont l'orthographe n'est pas sans rappeler l'orthographe du substantif œuvre lui-même, m'encourage à isoler leur «œ» commun pour noter l'œuvre comme processus par la notation]œ[. L'utilisation de la minuscule brise toute exaltation transcendante, et les crochets ouverts vers l'extérieur, positionnés de chaque côté du nœud typographique, permettent de garder le processus ouvert dans une labilité et mutabilité ininterrompues.

La plasticité ne fait de l'œuvre qu'une]œ[. Un nœud que la graphie «œ», esseulée, affirme. Une pléthore, un excès remarquable, mais pour autant toujours dans le mouvement de labilité et de

mutabilité de la plasticité. En effet, faire l'hypothèse d'une sémiotique plastique ne pouvait conduire l'œuvre comme un achèvement de turbulences.]œ[par le prisme de la plasticité poursuit l'intensité se propageant. Mais, pour parachever ce mouvement — cette motilité qui fait de la forme une prégnance, une actualisation temporaire dont l'endurance est suffisamment forte pour être remarquée — l'auteur de l'atelier ne peut suffire. En effet, c'est le spectateur ou l'auditeur qui va opérer cette actualisation temporaire dans un milieu particulier : une circonstance (le lieu d'exposition, la salle de concert, l'espace urbain...).

Ce mouvement va trouver une forme temporairement fixe, un précipité, et, j'insiste, la métaphore chimique n'est pas une pure décoration : l'œuvre. La métaphore nous semble efficace 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.

M. Bakhtine met à sa façon 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 (ce que pour l'instant je nomme l'auteur), récepteur (ce que pour l'instant je nomme le spectateur) et milieu (la circonstance de la rencontre, nécessaire à la coagulation de l']œ[). L']œ[est un pli, un croisement de surfaces tissées de signes ambivalents et polyphoniques portés par l'auteur, le destinataire et le contexte (culturel et historique chez Bakhtine). *L']œ[prend toutes les apparences d'un énoncé sensible que*

*l'expérience, lors d'une situation donnée, va déployer, dans le même moment, dans une mise en texte*⁴⁷

(le niveau figural). En effet, cette coagulation dynamique est avant tout sensible, sa rencontre est expérientielle, faite des corrélations entre des matériaux hétérogènes divers et tous les facteurs en présence à partir desquels va se diffuser un sens. L'œuvre]œ[comme précipité est un état intriqué de sens et de sensible (refusant l'asymétrie entre l'idée d'un côté et la forme de l'autre), que je note : sens(ible). Mais nous pouvons dire dès à présent que ce sens(ible) est constitué d'un complexe] percept-affect-concept [que j'aurai l'occasion de développer dans ce texte.

La plasticité envisagée comme un mouvement de] donner-recevoir-détruire [pose d'emblée la création comme la création d'œuvres dont la formalisation ne peut être que temporaire et labile et fait des modalités d'apparition de(s) l'œuvre(s) un acte collectif dépendant d'un spectateur et d'une circonstance spatiale, sociale et souvent institutionnelle dans la pratique de l'art. L'œuvre est ici à comprendre selon ses «démultiplications», rendue à une certaine pratique artistique nomade. Ce lieu d'une rencontre considéré en amont de la pratique artistique entraîne de profonds bouleversements dans la façon d'envisager l'œuvre, volontiers éphémère ou temporaire, dépendante d'une rencontre avec le spectateur ou d'une interactivité, questionnant le lieu qui la voit naître.

47 Il ne faut pas prendre ici le mot texte au pied de la lettre. L'expérience sensible de l'œuvre est phénoménologiquement celle du percept, de l'affect et du concept intriqué. La « mise en texte » désigne les mouvements incessants qui a lieu lors de cette rencontre avec l'œuvre.

Les spécificités du travail artistique pourraient alors se résumer à l'équation suivante :

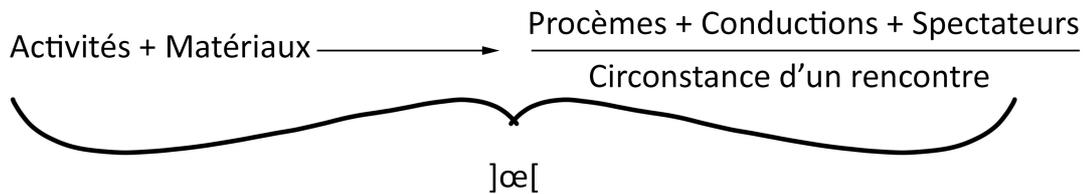


Illustration 34: Modalités coagulantes de l'œuvre.

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. Ces facteurs en corrélation forcent à penser que dans le mouvement de la fabrique de l'œuvre (la poétique) l'auteur empirique s'adresse à un spectateur idéal, et inversement, le spectateur empirique fera l'expérience sens(ible) de cette rencontre. L']œ[dispose d'autant de modes d'existence que de spectateurs empiriques, elle est sans cesse remise sur le chantier de son appréhension sensible.

5.]pour autrui[: le regardant, l'écoutant idéal

La plasticité, telle qu'elle agit dans le méta atelier et dans l'espace de monstration à venir, fait de la forme un procès, et l'hypothèse d'une sémiotique plastique propose une sémiotique *paragrammatique*. Elle cherche à comprendre le processus dynamique par lequel des signes se chargent ou changent de signification.

Il me faut alors donner toute son importance au « spectateur » que je noterai]spectateur[pour insister sur sa dimension polyartistique, non réductible à une paire d'yeux. L']œ[en effet n'est pas strictement rétinienne, et le] spectateur [est une modalité nécessaire à son apparition, dans un espace et un moment qui coupler à sa présence va permettre à l'œuvre de coaguler. Cette appréhension sensible de l']œ[est partie prenante de l'existence signifiante de l'œuvre. Alors, l'œuvre du méta-atelier (gymnastique seule ou coagulation sensible) est avant tout l'œuvre empirique d'un auteur empirique : l'auteur est le premier spectateur, le premier donc à faire l'expérience sen(ible) de son œuvre, en même temps qu'il la constitue, dans un milieu particulier, celui de son espace de travail. Lorsqu'il envisage le moment d'exposition il envisage avant tout une circonstance de monstration idéale : il ne peut suppléer à l'expérience réelle de l']œ[faite par autrui dans un espace concret dont il n'a pas toutes les données (sauf, dans une certaine mesure, lors d'une commande). Cette circonstance imaginée pour que la rencontre soit la plus efficace possible, sans se soucier des contraintes réelles de l'espace qui recevra concrètement l']œ[, suppose un]spectateur[idéal qui sera en accord parfait avec le sen(ible) proposé. Dans le processus créatif, l'auteur estime un horizon]percept-affect-concept[idéal pour un]spectateur [idéal : un lieu et un moment mentalisés pour que l'œuvre puisse déployer 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 dispensée de la création d'un « spectateur » et d'une « circonstance d'appréhension », elle est réalisée pour autrui. L'œuvre déploie les conditions de sa propre appréhension, positionnant un]pour autrui[, spectateur ou auditeur. L'auteur place le spectateur à l'horizon du travail artistique, il assigne à l'acte de « faire —œuvre »

un]pour-autrui [. En effet, le]spectateur [idéal fixe un moment de rencontre avec l'œuvre, et, l'action de l'œuvre, le moment de sa cristallisation, ne peut s'envisager sans ce rendez-vous. C'est le premier sens du « pour » dans]pour-autrui [: la direction, le rendez-vous.

Mais, en se fixant un horizon d'attente, le « pour » est aussi un « à la place de ». « C'est pour les analphabètes que j'écris », disait Antonin Artaud. Le]spectateur[idéal est le porte-parole du]spectateur[empirique à venir. Le sens(ible) en formation dans le méta-atelier, sur l'horizon]percept-affect-concept[est l'agencement que l'œuvre peut tenir et qu'elle propose de tenir au spectateur. Le]spectateur[empirique devant cet agencement doit pouvoir dire « c'est ce que je voulais dire ». Bref, notre]spectateur [idéal est aussi l'engagement de l'artiste et sa responsabilité en tant que]percept-affect-concept[. Parce que le]spectateur[est le rendez-vous cosmopolitique du « faire-œuvre ».

Alors tout semble désigner notre sémiotique plastique comme une sémiotique tripartite avec son niveau poétique révélé par les mouvements de la plasticité dans le]méta-atelier [, son niveau esthétique caractérisé par la rencontre de l']œ[avec le]spectateur [empirique dans une circonstance donnée, et son niveau neutre, placé sur le seuil des deux premiers niveaux : l'œuvre elle-même.

Nattiez (s'appuyant sur les textes de Molino) rappelle que « *Tout signe est renvoi d'un objet à quelque chose d'autre (Saint-Augustin); le signe renvoie à son objet par l'intermédiaire d'une chaîne infinie d'interprétants (Peirce); ces interprétants se répartissent entre les trois instances qui caractérisent toutes les pratiques et les œuvres humaines : le niveau neutre, le poétique et l'esthétique (Molino).* » (NATTIEZ, 2004).

Il renchérit :

«[...] la théorie sémiologique de Molino implique :

a) qu'une forme symbolique (un poème, un film, une symphonie) n'est pas l'intermédiaire d'un processus de "communication" qui transmettrait à une audience les significations intentionnées par un auteur;

b) mais le résultat d'un processus complexe de création (le processus poïétique) qui concerne tout autant la forme que le contenu de l'œuvre;

c) et le point de départ d'un processus complexe (le processus esthétique) de réception qui reconstruit le message.

d) les processus poïétiques et esthétiques ne se correspondent donc pas nécessairement. » (NATTIEZ 1987 : 38-39).

Si la sémiotique de Molino et de Nattiez est une sémiotique musicale, il semblerait qu'elle corrobore aussi les possibilités d'une sémiotique plastique. L'ensemble de cette proposition semble reposer sur une dichotomie encore discutable entre *esthesis* et *poiesis*, elle apporte une coloration particulière à ces deux pôles en instaurant un niveau neutre ou niveau immanent. Ce dernier concernant l'œuvre elle-même insiste sur le caractère expérientiel de son appréhension comme se manifestant dans sa matérialité physique (ici audible). Ce niveau expérientiel, comme nous l'avons dit, est constitué d'une rencontre nécessaire entre le]spectateur[, une circonstance de la rencontre, et d'une coagulation sensible pareille au chat de Schrodinger dont l'existence va dépendre de l'observation du sens(ible) éprouvé.

Ce niveau neutre soutient ce qui a été décrit jusqu'ici en désignant deux moments essentiels de la labilité plastique et de sa mutabilité :

- un moment expérientiel de la rencontre avec la matérialité de l']œ[qui fait fonctionner dans chaque spectateur empirique un sens(ible) empirique, une mise en tension du sensible et du sens intriqué;
- l'empirisme de ce moment de rencontre, qui place l'auteur dans l'idéalité de ce qu'il voudrait sensiblement dire, instaurant un]pour-autrui[nécessaire à sa démarche.

6. L'horizon]cosmos-socius-intime[

De telle manière que si le niveau poïétique⁴⁸ «[...] *entend décrire le lien entre les intentions [de l'auteur], ses recettes de fabrication, ses schémas mentaux et le résultat de cet ensemble de stratégies, c'est-à-dire les composantes de l'œuvre dans sa réalité matérielle [...]* » (NATTIEZ 1987 : 14),

celui-ci se construit vers l'horizon de cette rencontre empirique, posant un spectateur-auditeur idéal sur un triple horizon de notions intriquées, correspondant à l'intention de l'auteur. En effet, l'œuvre comme objet ou comme chose, au travers de sa matérialité et des motilités qui la sillonnent « 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 :14). Parce que nous l'avons vue, cette matérialité nommée temporairement]œ[est le résultat d'un chaînage opératoire où l'auteur a épousé le flux de la matière, ancrée dans une histoire, une mythologie et une logique propres à sa matérialité. Cet objet ou chose]œ[, coagulation temporaire d'une rencontre à venir s'inscrit sur l'horizon [cosmos, socius, intime], plus ou moins fermé, de la culture qui l'utilise et le fabrique.

48« Poïétique» désigne les conditions de possibilités de création du travail de l'artiste.

Assurément, 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 et subjectivité (*intime*).

Cet horizon, qui va inciter celui de la matérialité, formulé par la combinaison] percept-affect-concept [, sera alors posé comme] cosmos-socius-intime [(je montrerai que l'orientation des crochet est variable). Cet horizon pointe une nouvelle fois une intrication, mais, où le] percept-affect-concept[désignait le niveau expérientiel de la rencontre, l'horizon]cosmos-socius intime[confirme que l']œ[est tout autant relative à la rencontre avec la matérialité que figurale. C'est-à-dire que cet horizon]cosmos-socius-intime[est le niveau de mise en texte du sens(ible), herméneutique pour certains, ineffable pour d'autres :

«[...] est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire [...] l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement [...] » (JANKELEVITCH 1983 :86).

Nous aurons compris, qu'entre l'ineffable et l'indicible, se jouent la fermeture ([...]) ou l'ouverture (][...) de notre horizon « socius-cosmos-intime ».

La rencontre entre le]spectateur[empirique, l]œ[et le milieu qui les verra naître ne peut être un moment de pur percept. Toutes les œuvres contemporaines se réclamant d'une certaine immatérialité sont, pour pouvoir être saisies comme telles, dépendantes d'une matérialité. Yves Klein dans son exposition du vide («Le Vide», Paris, 1958) va repeindre les

murs, vider la galerie Iris Clert, organiser un protocole d'entrée particulier pour le public qui sera invité à passer par une autre entrée que la principale, parée d'un baldaquin bleu. David Tudor, lors de la première interprétation des *4'33"* (1952, New York) va scénariser chacun des mouvements en fermant et en ouvrant le couvercle du piano. Enfermer de l'air de Paris (Duchamp, *Air de Paris*, 1919-1964) nécessite un contenant matériel pour donner à l'immatériel une existence (matérielle). Ces quelques exemples montrent, au-delà même d'une matérialité inhérente à toute tentative du « faire œuvre », que la matérialité mise en place par incidence fait apparaître une immatéralité figurale. Elle convoque autant le]cosmos[de l'artiste que celui du]spectateur[. La matérialité n'est jamais pur percept, comme elle n'est jamais qu'un objet posé là. L'artiste ne peut pas oublier que le choix de mise en espace, de mise en lumière, de parcours prévu pour le spectateur, mais aussi l'ensemble matériel que représentent les institutions qui les reçoivent, les squats ou des espaces sauvages qu'il investit, contribuent fortement au figural de l'expérience sensible qu'il propose.

La sémiotique plastique montre bien qu'il ne s'agit pas seulement d'un partage du sensible dans la rencontre avec]œ[. L'œuvre, le niveau neutre, est un seuil qui se construit à égale importance de l']auteur[empirique et du]spectateur[empirique.

7. Cartographie d'une sémiotique plastique de la pratique artistique

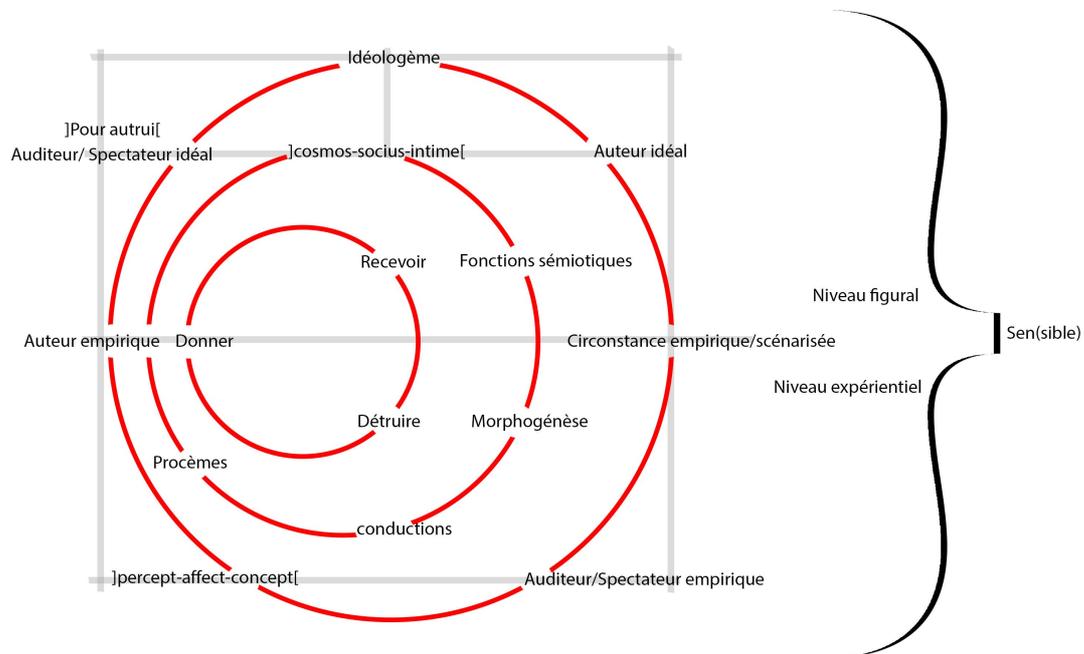


Diagramme d'une sémiotique plastique centrifuge (la pratique artistique) (v.3)

Illustration 35: cartographie d'une sémiotique plastique de la pratique artistique

Sémiotique plastique généralisée

1. Kristeva : chorà vs thétique

À décrire les formalisations signifiantes par le prisme d'une plasticité] recevant-donnant-détruisant [, je me retrouvais face à une question particulièrement problématique : comment, si chaque formalisation signifiante est soumise à un dynamisme mouvant dans tous les sens, la communication (pas seulement artistique) peut avoir lieu ? Bref, il s'agit de constater que la plasticité a des moments de stases, d'arrêts, plus ou moins temporaires. Il paraît nécessaire d'en comprendre le fonctionnement, ou du moins d'en esquisser les possibilités à la fois dans la perspective d'une sémiotique plastique spécifique à la pratique artistique, et dans celle d'une sémiotique plastique générale à toute formalisation symbolique.

C'est avec Julia Kristeva que cette recherche, toujours avec la volonté de prendre distance avec une sémiotique structuraliste, s'est d'abord opérée. En effet, auscultant les mouvements de la signifiante, cherchant à mettre en lumière ce «signifiant-se-produisant en texte⁴⁹» (Kristeva 1969 : 217), le lien avec la plasticité que je cherche à mettre au jour paraît évident. Le modèle dynamique du «procès de la signifiante» proposé par Julia Kristeva semble pouvoir enrichir et questionner notre façon d'envisager ce processus par le prisme de la plasticité. Et la force de la pensée kristevienne consiste pour commencer à situer la plasticité dans un génotexte, qui coïncide avec l'espace et le moment flou du]méta-atelier[, correspondant au

49

« Texte » renvoie toujours à une production symbolique et désigne autant l'écrit, le roman et la poésie, que l'œuvre cinématographique, la symphonie et l'œuvre du plasticien.

moment du processus de génération du système signifiant, et se complétant dans un phénotexte, l']œ[dans notre cas : la manifestation concrète du texte donné dans sa dimension expérientielle.

Il semble que le concept de *chora* sémiotique décrite par Julia Kristeva corresponde, localise et explicite la «plasticité». Une étrange ressemblance s'opère avec ce que j'ai décrit jusqu'ici où la plasticité n'est ni dans un corps particulier, ni dans un objet, mais dans un mouvement pré-signifiant ou a-signifiant nécessaire au « processus signifiant ».

Chez Platon Kristeva nous rappelle que la *chora* désigne un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature.

À partir de cette image, Kristeva propose de penser le sujet en procès par la *chora* sémiotique. Cette *chora* n'est pas localisée dans le corps, elle est le «champ protodynamique asignifiant», un modèle de plasticité, lieu d'un renouvellement perpétuel de la signifiante. Influencée par la psychanalyse lacanienne, la *chora* kristevienne est le lieu de pulsions chaotiques, l'espace des mutabilités, le cœur de ce champ de force aux prises avec les mouvements du] donner-recevoir-détruire [dans le même moment et dans tous les sens. Pour nous, la *chora* est un espace et un moment remettant sur le chantier le signe autant que le sujet soumis au « déclasserment » dynamique de la plasticité comme un corps dansant de manière désordonnée, absolument libre de pures pulsions (le grec *khoreia* signifiant «danse»). Une plasticité pulsionnelle qui «est une multiplicité de re-jets qui assurent le renouvellement à l'infini de son fonctionnement» (KRISTEVA 1977 : 58) , qui rejette tout autant le découpage linéaire signifiant/signifié, que «l'isolement du sujet comme sujet signifiant, mais aussi toutes les cloisons dans lesquelles ce sujet s'abrite pour se constituer» (Ibid.).

Ce moment d'avant le phénotexte de pures pulsions plastiques va alors se fixer en passant de la pulsion à la pulsation : le moment «thétique» où le procès du sujet va cohabiter avec le procès de la signifiante. Le moment thétique va correspondre à cette domestication du plastique qui va permettre au sujet de dire «je» et par la même occasion de déployer un espace symbolique c'est-à-dire le lieu de la loi «unaire» (la loi de l'un, le non du père chez Lacan), le moment du renoncement au plaisir (pulsions) posé par la censure sociale et l'institution du signe clos (le découpage linéaire du signe). Le moment thétique est le moment de l'*enseignement*⁵⁰ décrit par Deleuze et Guattari : «Les structures linguistiques sont les arêtes du procès. Elles le captent et l'immobilisent en le subordonnant à des unités signifiantes et institutionnelles profondément solidaires»(KRISTEVA 1977 : 99). Le moment thétique est le moment d'une réorientation de l'espace sémiotique, l'occasion d'un domptage d'une plasticité radicale préalable à la constitution du sujet (réseau pulsionnel), marquée par l'hétérogénéité du sens (dans tous les sens et susceptible de sa disparition-destruction), antérieure à la syntaxe. Le symbolique, chez Kristeva, correspondant au moment thétique, intervient comme une coupure dans la plasticité, un déplacement de la dynamique plastique.

Les recherches de Julia Kristeva me permettaient alors de penser la plasticité comme un procès de la signifiante. D'une part, à l'image de notre plasticité, elle fait de toute structure signifiante une structure éphémère, temporaire, parce que toujours menacée par le sémiotique,

50 «Une règle de grammaire est un marqueur de pouvoir avant d'être un marqueur syntaxique [...] la maîtresse d'école "enseigne" : les commandements de l'enseignant ne sont pas extérieurs à ce qu'il enseigne ; l'ordre porte toujours et déjà sur des ordres [...] La machine de l'enseignement obligatoire ne communique pas des informations, mais impose à l'apprenant des coordonnées sémiotiques avec toutes les bases duelles de la grammaire [...] L'unité de base du langage — l'énoncé — c'est le mot d'ordre» (DELEUZE GUATTARI 1980 : 96). *L'enseignement* peut aussi être rapproché du biopouvoir foucauldien et de toutes les formes de possessions du capitalisme sorcier (STENGERS PIGNARRE 2007).

c'est-à-dire par la plasticité inhérente à toute formalisation. D'autre part, la fixité du langage correspondant au rejet de la multiplicité signifiante, propose une manière de penser le message (ou l']œ[) comme une actualisation de stases et de rejets de la plasticité même. Ce que nous avons illustré par l'image d'une coagulation, d'un précipité chimique, comme ce moment temporaire de fixité de la plasticité, prend tout son sens et trouve des ramifications théoriques possibles.

Mais, quelques critiques semblent émerger de la plasticité elle-même et font apparaître quelques limites de la pensée kristevienne. Premièrement, le procès de la signifiante, dont on devine la plasticité, reste très accroché à l'émetteur et ne pense pas une plasticité à tous les niveaux en présence dans le moment de communication. En effet, qu'en est-il de ce procès de la signifiante du point de vue du récepteur? Qu'en est-il de la plasticité dans le milieu qui voit apparaître la coagulation temporaire signifiante? Nous avons en effet montré, en pensant le méta-atelier, que la plasticité force à penser une relation symétrique entre matière/matériau et procès de la signifiante, et que la rencontre avec le]pour autrui[était nécessairement expérientielle, c'est-à-dire que la fixité signifiante était dépendante du milieu qui la voyait naître, et que cette fixité était tout autant de la responsabilité du destinataire que du destinataire.

De ce fait, s'«[...] il faut donc sortir de l'enclos langagier pour saisir ce qui opère dans un temps génétique préalable à la constitution de la fonction symbolique[...] » (KRISTEVA 1977 : 66), il faut sans doute envisager avec Catherine Malabou un temps épigénétique indépendant du moment d'énonciation, un épigéno-texte, où le procès de la signifiante coagule dans un présent, une adaptation quasi simultanée des mouvements en présence entre chacun des acteurs et de la circonstance de la rencontre. La constitution du sujet, sans doute trop

dépendante de la théorie lacanienne du sujet, limite pour nous la plasticité constatée, et n'apporte pas toutes les réponses à nos questions. Si «[L]e sujet unaire qu'a découvert la psychanalyse n'est qu'un moment, une phase d'arrêt, disons une stase, excédée par le mouvement et menacée par lui[...]»(KRISTEVA 1977 : 56), il apparaissait important pour nous de continuer à ausculter ce mouvement de]donner-recevoir-détruire[dans la circonstance, le milieu et le destinataire (qui conséquemment est toujours potentiellement un destinataire).

2. Idéologème

Il me fallait me débarrasser de toutes les interprétations quelque peu psychologisantes. L'ensemble de ces réflexions a eu lieu lors de la préparation et de l'organisation du colloque « Bruits » (décembre 2014) que j'organisais avec l'équipe transversale en art sonore de Paris I, *L'Autre musique* et l'École Nationale Supérieure Louis Lumière. Je me retrouvais dans une situation où ma pratique questionnait une notion qui pour moi n'avait jamais été problématique : j'avais, me semble-t-il, dépasser la dichotomie entre son et bruit, et ma pratique ne faisait pas de la notion de « bruit » un moteur poétique important au sein de mon méta-atelier. En relisant de nombreux textes historiques à ce propos, il m'apparaissait très clairement qu'il y avait autant de « bruits » que d'artistes se réclamant du bruit. M'appuyant sur les écrits des artistes, il apparaissait que le bruit shaefferien n'était pas le bruit des futuristes italiens, que le bruit varesien n'avait rien à voir avec le bruit de la musique industrielle et de la « noise ». D'une part, leur définition du bruit engageait des pratiques (des procès signifiants) très différentes, d'autre part, « bruit » se chargeait d'une idéologie souvent associée à une volonté de provocation. Il était évident que s'était constituée au fil d'une histoire de la musique

expérimentale une litanie qui dressait des murs entre les pratiques plutôt que l'espace de liberté autoproclamée. J'en arrivais donc à imaginer que s'immisçait dans l'horizon sens(ible), dans le mouvement de]donner-recevoir-détruire[dirigé vers un]pour autrui[, une idéologie qui structurait le «dit» de l'artiste. En effet, la pratique artistique a aussi ses idéologèmes, c'est-à-dire ses systèmes sémiotico-idéologiques organisant le discours autour de prégnances sémantiques supposant des systèmes de valeur, renvoyant à une représentation dominante, permettant la production de sens (CROS, 1998).

«Je définirai l'idéologème comme un microsystème sémiotique-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 : 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]spectateur[. «Bruit» était aussi un symbole qui allait 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 *idéai* venait habiter la pratique sonore comme horizon, légitimant la production ou le travail sonore avec du bruit : celui empirique de la proposition sonore réelle.

«Bruit» devenait paradoxalement ce qu'il y a 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). Nous posons alors la question dans un article intitulé «Mythologie de bruit» (MATHEVET 2016) : «bruit» n'aurait-il pas définitivement intégré l'axe de régulation du méta-discours artistique et esthétique ?

Cet exemple déplacé à la sémiotique plastique fait de l'idéologème, de façon générale, un axe de régulation du méta-atelier : celui dont nous avons besoin pour expliciter les moments de fermeture des «crochets» que j'utilisais pour formaliser ce qui s'intrigue dans l'atelier. La fixité des mouvements de la plasticité prenait place dans une forme d'inconscient collectif, régulant les motilités. L'idéologème, placé dans l'horizon]cosmos-socius-intime[, de telle sorte que, selon la possibilité de remettre en question l'idéologème choisi, cet horizon se ferme complètement, impose alors une lecture univoque du «dit». L'horizon devient avec ses bords fermés : [cosmos-socius-intime] (le peintre d'icône néo-byzantine par exemple). Le] spectateur [en pleine compréhension de ce message univoque deviendra un [spectateur] empirique (mais il était dans le processus créatif un [spectateur] idéal). Et l' [œ], fermée à son tour, repose sur un horizon [percept-affect-concept] que l'univocité du message a réduit définitivement.

L'idéologème, on l'aura compris, plus ou moins clairement énoncé et mentalisé par l'auteur, plus ou moins discuté et discutable, s'il est certainement nécessaire à la mise en route des motilités plastiques, menace perpétuellement la fermeture des mouvements de la plasticité.

Nous faisons aujourd'hui très régulièrement face à des productions naïvement fermées par des artistes qui ne perçoivent pas leur degré d'enseignement, possédés, colonisés par une doxa ambiante, certes particulière à leur sphère auto-immune de reconnaissance, pourtant pétri de

bons sentiments. Mais dans le chapitre précédent, j'ai déjà apporté une précision quant à la matérialité de l'œuvre, conséquente de notre plasticité : l'idéologème ne transpire pas seulement dans un objet mais dans la mise en espace de l'œuvre et tout autant dans l'institution qui la reçoit, accablée par ses propres idéologèmes. Il ne faut pas oublier que les commanditaires, ceux qui disposent des moyens de production, ont souvent leurs propres fantômes idéologiques viraux. Enfin, notre]spectateur[empirique peut aussi faire la rencontre d'une]œ[avec ses propres idéologèmes esthésiques et fermer de lui-même l'horizon]cosmos-socius-intime[: « mais ça je peux le faire! » ou « et ça vaut très cher un truc pareil ? »

3. Guattari : machines abstraites

Le moment théorique et l'idéologème semblaient expliquer comment les motilités plastiques à tous les niveaux d'une communication, fut-elle « artistique », se fixaient (plus ou moins temporairement). C'est avec la sémiotique examinée par Félix Guattari que nous poursuivions notre recherche. Deux registres semblaient pouvoir affiner ces colonisations de l'imaginaire réduisant le champ d'ouverture de la plasticité. D'une part, le fascisme du langage lui-même, et l'ébauche d'une sémiotique du capitale, post-industriel et globalisante.

Premièrement, le premier registre emprunte autant au biopouvoir de Foucault (*L'ordre du discours*, 1971), qu'au fascisme du langage, selon l'expression de Roland Barthes lors de sa leçon inaugurale au Collège de France (1977). Le langage, celui de l'enseignement « enseigne ». C'est « la langue » qui vient capturer les corps, cette même langue qui vient plier le génotexte sur un phénotexte et qui impose, dans une signification close et sans ambiguïté, « représentation » et

«signification». Chez Guattari c'est cet *enseignement* qui va produire le «sujet», l'«individu». L'inconscient, au contraire de Julia Kristeva, ne se siège pas dans la pensée d'un individu. Chez Guattari, l'inconscient est avant tout collectif : il y a des inconscients collectifs qui sont des modalités d'écriture du sujet. En cela, ces modalités collectives d'écriture du sujet sont plus proches de ce que nous avons appelé des «idéologèmes».

Cet inconscient collectif se niche dans ce que Guattari nomme les sémiotiques asignifiantes, produites par des «machines abstraites». Ces dernières, qui peuvent être la monnaie, les machines analogiques de production de sons et/ou de l'image, mais aussi les équations, les fonctions et les diagrammes ont leur fonctionnement propre. Or, ce fonctionnement n'est ni symbolique ni signifiant, et pourtant ces machines abstraites mobilisent des signes qui peuvent être symboliques et signifiants.

Si les machines abstraites ne mettent pas en jeu l'écriture d'un sujet (comme la langue), elles capturent, prennent possession, au sens sorcier du terme, et activent des éléments présubjectifs et préindividuels. Une colonisation insidieuse du plan]percept-affect-concept[, ouvert dans la *chora* plastique se ferme et permet de déployer l'horizon (clos) d'un [cosmos-socius-intime] nécessaire à la bonne marche du pouvoir : dans notre cas, un capitalisme sorcier qui déploie notre manière de penser, notre place dans l'univers, notre façon de penser nos relations à l'autre, notre sujet comme assigné à une individuation (genre, caractère).

Dans le cadre de mes recherches, j'avais montré notamment dans la direction de la revue *L'autre musique 3 : engagement, résistance, usage social* (MATHEVET PAILLARD Dir. 2014) que les machines abstraites étaient sous-jacentes aux institutions commanditaires d'œuvres. Les

thèmes à la mode définis par des politiques culturelles bien pensantes, l'économie de marché qui promeut un certain type d'œuvre labellisée «art contemporain» en sont des exemples cuisants. En effet, la commande d'une pièce par une institution n'engage pas le même registre d'énonciation possible que la production d'une performance dans l'arrière-salle d'un café underground. L'art, le marché de l'art ou les registres de monstrations de l'art possèdent leurs propres machines abstraites et donc leur propre sémiotique. L'artiste, s'il veut pouvoir montrer son travail, doit aussi incorporer, se laisser coloniser par certaines théories, intégrer des suites de comportements et des postures individualisantes. L'institution et le marché de l'art dessinent et configurent un espace social de monstration de l'art auquel est accroché un certain discours de l'art. Admettre que cela engage aussi une certaine forme et pratique de l'art, dit «contemporain», ouvre potentiellement un champ conséquent de lignes de fuite possible (dont la recherche-crédation à l'université doit ou peut être l'alternative). Ce numéro d'ailleurs a sans aucun doute été le plus complexe à mener. Nous étions, avec Célio Paillard, stupéfaits devant l'incapacité des artistes à tenir un discours qui ne soit pas un discours prêt-à-porter destiné à la promotion de leur travail et face à l'incapacité des institutions à prendre le recul réflexif nécessaire à responsabiliser leur démarche.

Les machines abstraites asignifiantes vont construire notre équipement subjectif par modulation. Il ne s'agit pas à en croire Deleuze et Guattari (op.cit.) d'un «moulage» des comportements qui serait le propre des sociétés disciplinaires, mais à la manière de la télévision qui module l'onde porteuse (le message) en agissant à la fois sur son amplitude et sur sa fréquence, il s'agit de modulations qui produisent des flux d'images, de sons, de paroles. L'utilisation du langage par le capital existerait depuis la technique de décodage des flux, de

l'électricité comme flux. Le flux électrique ne produit pas des symboles et des significations mais des points-signes sans signification qui véhiculent des significations par modulation. Une sémiotique du capital qui ferait donc usage aussi de la plasticité.

Dans notre enquête sur les possibilités d'une sémiotique plastique, cela sous-entendrait que la plasticité du génotexte va se subordonner (dans une communication simple) à ces machines abstraites. Et c'est la circonstance d'énonciation qui va permettre de déployer cet ensemble. Cette circonstance d'émission, en fonction de son degré d'ouverture (on ne parle pas à un ami comme on parle à quelqu'un que l'on rencontre lors d'une conférence), va permettre d'ouvrir ou de filtrer les équipements subjectifs et les équipements d'individuation. Et notre plasticité n'aura de cesse de tenter d'ouvrir les horizons, reconfigurant à chaque fois les polarités de la communication. Ainsi le phénotexte temporaire lutte contre l'enseignement d'un génotexte partagé. La plasticité nous a appris que ces mouvements étaient indifférents aux rôles et que le mouvement de]donner-recevoir-détruire[avait lieu tout aussi bien vers l'émetteur, que vers le récepteur, mais aussi dans le matériau lui-même, rendu possible par un milieu, une circonstance qui les voient naître. Bien au contraire, nous pouvons affirmer que ces polarités n'existent pas lors du mouvement pleinement ouvert de la plasticité. Les machines abstraites et les positions thétiques des idéologèmes vont assigner aux génotextes et à l'épigéno-texte labiles et mutables les polarités du (des) phénotexte(s). Émetteur et récepteur sont des polarités remises sur le chantier, dans l'attente d'une réponse possible, par exemple, lorsqu'il s'agit d'une conversation. Mais ce potentiel reste à discuter dans des formes plus complexes de communication, par exemple lorsqu'il s'agit d'un message proposé par un média ou lorsqu'il s'agit d'une œuvre dans un musée ou dans une salle de concert. Parce qu'avec Guattari le modèle sémiotique n'est pas seulement linguistique, comme notre sémiotique plastique nous permettait déjà de l'entrevoir.

4. Plasticité étendue : pour l'indocilité et la panique sémiotique

À la lumière de la sémiotique plastique qui se dessinait, j'émettais l'hypothèse que l'artiste, son travail et son œuvre ne sont que des chaînons parmi d'autres, de la construction d'un horizon]cosmos-socius-intime[, plus ou moins ouvert, que se construit une société donnée. Or la plasticité à laquelle l'artiste est soumis dans l'acte artistique *peut faire de l'acteur-social-artiste une entité particulièrement indocile*. Dans sa tradition étymologique grecque, « indocile » désigne quelqu'un qui refuse d'apprendre les signes. Dans tous les cas, loin d'être le sémionaute d'une odyssée romantique entre les signes que propose le monde, l'artiste refusant de se laisser « enseigné » remet sans cesse sur le chantier l'arbitrarité des signes et avec eux les formes de pouvoirs qui s'y inscrivent. L'artiste et le travail artistique seraient les garants d'une *panique sémiotique nécessaire* pour discuter toute forme d'assujettissement et d'asservissement aux sémiocraties en vigueur.

La société capitaliste post-industrielle n'échappe évidemment pas à l'inscription du pouvoir dans le sensible. Michel Foucault l'a décrite à sa façon avec les concepts d'« idéologie » et de « biopolitique » (*L'ordre du discours*, 1971), Norbert Élias en a aussi exhumé des traces dans l'« habitus » (*La société des individus*, 1998), Roland Barthes dans ses *Mythologies* (1957) en a proposé un fonctionnement et un symptôme, la « doxa », où Michel de Certeau montrait comment la *métis* pouvait nous en prémunir (*L'invention du quotidien*, 1980). Tous ont montré que le pouvoir prenait place dans des formes « perceptives » d'une part, et dans des procédures, d'autre part, dont l'agencement d'énonciation est dé-sujetisé. L'artiste alors, parce que son métier consiste aussi à construire des agencements sensibles et des procédures, a son mot à dire et une position à défendre parmi toutes les autres formes de constructions sens(ibles). Penser la

plasticité et les possibilités d'une sémiotique plastique c'est annoncer qu'un autre monde sensible est toujours possible, continuellement possible (toute tentative de fixité serait une prise de pouvoir abjecte).

Le pouvoir s'imisce aussi bien par le code que dans la procédure. Le pouvoir, c'est l'hypothèse que je vais avancer, est aussi sémiotique. Il est même « plastique » dans la mesure où il use aussi de déplacements, de condensations, de courts-circuits... (mais la liste des figures de la plasticité n'est pas exhaustive). Le pouvoir, par le code et les processus de codage, détermine la « bonne figure », celle à tenir et par là même celle qui tient « ensemble », et le « mauvais signe », celui qu'elle rejette dans son entreprise de vivre ensemble, celui qui pourrait mettre en branle le dispositif d'assujettissement et d'asservissement sémiotique. La sémiocratie passe par une orthosémie, un agencement correct à tenir, que nous pouvons approcher par des indices, et, pour les agencements plus complexes, par des symptômes. Ceux-ci sont cristallisés dans des procédures, c'est-à-dire des opérations bien plus complexes qui empruntent à la plasticité sa « labilité ». Toute grammaticalité engage un certain type de société, toute règle d'agencement sémiotique et sémiologique programme une certaine forme d'ordre social. L'usage social des signes fonctionne comme un asservissement sémiotique et un assujettissement sémiologique à une certaine société. Chaque société maintient son [cosmos_socius_intime] par une [grammaticalité] qui lui est propre et une suite de procédures. C'est l'assujettissement qui consiste à faire « bonne figure » en toutes circonstances, c'est-à-dire à rester dans le bon sens. Quant à l'asservissement, il se fait par des processus de maintien et de contrôle de l'émotif et du perceptif.

5. Anthropologie symétrique

À ce point de notre réflexion deux concepts restent encore importants à convoquer. Je ne souhaiterais pas que notre sémiotique plastique soit mal comprise, et semblerait proposer une forme malheureuse de communication entre les hommes où, *enseignés* jusqu'au cou, aucune échappée ne soit possible. Au contraire, notre plasticité est optimiste autant qu'elle est généreuse. Il faut d'abord l'envisager du point de vue d'une symétrie entre humains et non-humain à l'image d'une anthropologie symétrique (LATOURE), et comprendre comment, domestiquée, elle construit des sphères auto-immunes de reconnaissance (SLOTTERDIJK). Deux points que nous avons déjà évoqués dans ce texte mais, pour lesquels, il faut lever toute ambiguïté et, à partir desquels, il devient possible de questionner l'enseignement en art et avec l'art et sa recherche.

L'artiste partage avec les formes de pouvoir les mêmes mécanismes labiles et mutables. La plasticité, dans la mesure où elle est inhérente à tout processus de communication, s'inscrit dans tout le champ social dont l'art et le travail artistique ne sont que des éléments parmi d'autres, mais qui la travaillent en profondeur, en éprouvent les limites et en forcent les dépassements. Conséquemment, l'œuvre est l'indice, l'index et le symptôme d'une pensée du monde. Comme les philosophes et anthropologues du tournant ontologique nous le révèlent, les]œuvres comme les [œuvres adhèrent «(...) par tous leurs points au corps social. [...] [Elles] s'attachent au social et [elles] le fabriquent en partie» (LATOURE 1995).

Artistes sans objets, l']œ[serait à la rigueur un quasi-objet, un objet frontière (LEIGH STAR, 2010) ou un objet-chevelu, c'est-à-dire dans tous les cas l']œ[est mondaine : elle porte des fragments du monde et de la société et les systèmes de relations construisant les liaisons entre les étants. Ce que les chercheurs en sciences sociales désignent par le « tournant ontologique » et qui consiste en un décentrage de *l'anthropos* dans les études anthropologiques et sociologiques⁵¹. Les objets, spécifiques aux hommes, stabilisent leurs relations. C'est du moins l'idée de Michel Serre, que Philippe Descola et Bruno Latour reprennent à leur compte pour proposer une approche symétrique entre humains et non-humains. Penser « l'artefact » permet de « repeupler les sciences sociales » dont l'écueil était d'être une « sociologie sans objets » (LATOURE, 2007b).

« Aux yeux de l'anthropologie devenue enfin symétrique ou moniste, les autres cultures apparaissent beaucoup plus troublantes : elles déploient des principes d'ordonnement qui regroupent en un seul ordre, disons-le, en un seul collectif, des êtres que nous les Occidentaux, insistons pour tenir séparés [...] On voit maintenant le renversement de perspective : ce ne sont plus eux, les sauvages, qui apparaissent comme étranges parce qu'ils mélangeraient ce qui ne devrait en aucun cas se mélanger, les "choses" et les "personnes"; c'est nous, les Occidentaux qui vivions jusqu'ici dans l'étrange sentiment qu'il fallait séparer en deux collectifs distincts, selon deux formes de rassemblements incommensurables, les "choses" d'un côté, les "personnes" de l'autre. » (LATOURE 1999 : 66-67).

Comme le formule la sémiotique à l'aune de la plasticité, ce que nous posons comme]œ[a tous

51 Je suis persuadé que ce tournant ontologique est en acte dans de nombreuses œuvres de l'art dit moderne et contemporain. À proprement parler, sa formulation ne s'est jamais faite manifeste dans le domaine de l'art et de la recherche en art.

les aspects d'un quasi-objet. Son appréhension et son existence même dépendent de certaines modalités. Les intensités du]donner-recevoir-détruire [transitant dans tous les sens au travers des matériaux et des gestes d'un]auteur[empirique feront l'expérientiel de l']œ[dans le milieu circonstanciel qui les verra naître de leur rencontre avec un]spectateur[empirique. Son «être» d'œuvre ne se constitue que par la succession de ces rencontres avec de multiples]spectateurs[empiriques dont l'horizon «affect-concept-percept» (plus ou moins ouvert) questionnera, ou au contraire maintiendra, un horizon «Cosmos-socius-intime» (plus ou moins ouvert). L']œ[, y compris l'œuvre labellisée «art contemporain», il paraît utile de le rappeler à ce moment de la démonstration, est le résultat de trajectoires, de différents modes d'apparition et donc de différents modes d'existence.

L']œ[s'étudie, se comprend, s'appréhende des *modulations* de signifiante de ce qui apparaît de cette rencontre, de la façon dont elle va émerger. Cette approche modale est, à l'image de l'anthropologie modale préconisée par F. Laplantine, une attention aux processus de transition et de transformations rythmiques . (LAPLANTINE 2015 : 186).

Le mode d'existence quant à lui est moins modal, il

«[...] désigne une possible multiplicité de genre d'êtres qu'il faut apprendre à recueillir par une attention chaque fois distincte; alors que l'ontologie cherche à définir l'être en tant qu'être [...]»(LATOURE 2012).

Emprunté à Gilbert Simondon et à Étienne Sourriaux par Bruno Latour (Latour, 2012a)⁵², la notion de mode d'existence lui permet de poursuivre sa réflexion sur une anthropologie

52 *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes* de Bruno Latour est complété par une enquête collective en ligne : <http://modesofexistence.org/#faq/guide>. Les citations qui suivent, sauf mention contraire, sont issues de ce site. Consulté le 12 novembre 2019.

symétrique :

« Quand on parle dans le langage courant du “mode 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 ?” »
(LATOURE, 2012a).

L’œ[engage donc des formes d’organisation et de hiérarchisation. Mondaine, dans la mesure où elle dit quelque chose de notre manière de penser le monde, elle l’organise tout autant qu’elle le décrit. Contribuant à la matérialité du social, alors l’œ]uvre (fermée) est un chaînon précieux de la construction de notre sphère auto-immune. En effet, lorsqu’elle clôt l’horizon [cosmos-socius-intime], elle compose le système immunitaire du groupe. Elle arrange un groupe de reconnaissance et par là même un groupe qui se protège de se reconnaître sur un même horizon [cosmos-socius-intime]. Ce nid douillet que Peter Sloterdijk a illustré et largement analysé à l’aide de la sphère.

Mais, il faut bien comprendre que, dans cette sphère, les acteurs ne sont pas « socialement déterminés ». Que personne ne subit l’horizon [cosmos-socius-intime] qui le tient sans l’alimenter en retour. Certes l’œ[peut aller jusqu’au vacillement possible de l’horizon [cosmos-socius-intime] qu’elle autoconstitue. Et c’est ici que la plasticité doit être saisie dans son formidable pouvoir d’affranchissement possible. Elle peut aussi proposer une interprétation

convenue, comme autorégulation de la sphère auto-immune dans laquelle elle s'inscrit, entretenant la *doxa*, c'est-à-dire les conceptions du monde et de la société qui semblent aller de soi dans notre construction sociale. Et l'ensemble des « mises-en-texte » consécutives et équivalentes contribuent à l'assignation de l'horizon commun. Certainement nécessaire parfois dans la construction d'un monde commun, son éfraction l'est tout autant. Conséquemment, Une œuvre est certainement un script.

« On spécialise le vénérable terme de script en lui gardant bien sûr le sens d'inscription, mais aussi la connotation cinématographique d'une préfiguration de toute une série de comportements emboîtés. Mais le concept doit recevoir une extension large pour capter aussi bien les gestes muets d'une recette ou d'une collaboration entre deux artisans habiles, jusqu'aux "derivatives" inventées par les financiers pour jouer avec les échéances et les répartitions des contrats. » (LATOUR 2012a).

Il faut alors insister. 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 et qui instaurent minutieusement notre territoire. Pour Bruno Latour, nous sommes tout autant fabriqués que fabriquant⁵³. Le script nous délègue des instructions d'organisation.

L']œ[, plus que n'importe quelle autre quasi-objet est une écopraxis. Le]spectateur[empirique peut faire vaciller son horizon]cosmos-socius-intime[et participer indocile à la ré-écriture même temporaire de « ses mœurs, de sa façon d'être, de son éthologie en quelque sorte et son

53 « 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. » (LATOUR 2012b : 7).

écologie, son habitat, ses âtres et ses aises ». Il peut pratiquer de nouvelles manières de demeurer ensemble. Écopraxis? C'est le lieu et le moment où, à l'issue d'une panique sémiotique généralisée, d'un « déclassé », des signes soumis aux mouvements de la plasticité engagent une réécriture des signes eux-mêmes. Une mise en pratique de la construction de nos modes d'habitation, un engagement dans d'autres formes d'habiter le monde sensible. Parce que la plasticité ne cesse de rappeler qu'un autre monde sensible est possible.

6. Ce que la sémiotique plastique fait à la recherche-crédation

Il semblerait que les descriptions des phases instables, particulières aux processus de précipitation de l']œ[, ces intensités de]donner-recevoir-détruire[se déplaçant, ces motilités, labilités et mutabilités reconfigurant le processus créatif et la pratique artistique au sein de ce que nous avons défini comme un méta-atelier, pourraient proposer une base solide pour envisager l'enseignement artistique à l'université et penser sérieusement aux possibilités d'une recherche-crédation comme soit une alternative sans concession aux pratiques auto-immune d'un art marchand.

À la manière de la rencontre entre l'œuvre, le spectateur empirique, l'auteur empirique et le milieu qui les voit naître, telle que nous l'avons décrite comme panique sémiotique forçant des déplacements à notre manière de demeurer ensemble et de remise sur le chantier de « nos âtres et nos aises » (la tentative de faire vaciller la sphère auto-immune endoxale que chaque groupe se construit). La recherche en art et avec l'art doit s'envisager comme cette écopraxis. Une recherche-crédation serait la continuité du méta-atelier et de l']œ[, son déplacement

intermédial et transmédial. Tous les moments de la fabrique de l'œuvre et sa rencontre expérientielle (l'épreuve de la signifiante de ce qui est donné à voir, entendre, etc.) sont des moments de problématisation de notre sens(ible) commun.

La constitution de savoirs y est inéluctable : connaissances esthétiques, cognitives, sur les pratiques sociales et sur les fabriques culturelles. Autant de points qui rendent inutile la volonté pour la recherche en arts de s'acoquiner avec d'autres disciplines au risque d'escamoter les questionnements propres aux *praxis* artistiques.

Puis, supposer une recherche en art et avec l'art, c'est accepter le « tournant ontologique » tel qu'il a été formulé par l'anthropologie contemporaine. Ce décentrement de *l'anthropos*, provoquant une symétrie où les humains et les non-humains se constituent mutuellement, reconfigure l'ensemble du travail artistique : du processus créatif à l'œuvre. « Objet-frontières », « objets-chevelus » et assurément « objet-mondains », les œuvres nous disent notre façon de penser et de concevoir le monde. Et, le simple terme de « modernité » ne peut suffire à teinter notre façon de pensée comme rationnelle et juste, et de faire de nos œuvres contemporaines et occidentales une singularité sur la surface du globe. La recherche-crédation doit prendre en compte ce tournant ontologique essentielle, aussi pour pouvoir s'émanciper d'une certaine économie de l'art qui crée des systèmes de valeurs et entretient des dichotomies issues de nos systèmes de croyances discutables.

L'œuvre forcerait à repenser, à chaque fois, les outils scientifiques de sa conceptualisation, qu'ils soient sémiotiques, sociologiques ou esthétiques. L'analyse de l']œ[empirique — y compris pour l'auteur qui cumule l'idéal et l'empirique de sa propre]œ[— ne peut s'inspirer que d'une méthodologie indicielle, c'est-à-dire d'un renoncement à tout présumé théorique contre une analyse circonstanciée des indices et des index de sa fabrique,

de sa pensée et de sa communication à un spectateur. Ces indices feront émerger les symptômes, les hypothèses et les manifestes de l'œuvre, de l'auteur et du champ dont ils (l'œuvre et l'auteur) se réclament. Une manière de faire apparaître la cosmogonie de l']œ[(ou de l'[œ]) et par conséquent son inscription dans le tissu social. Parce que la plasticité force à penser les processus de création et les œuvres comme *des propositions cosmopolitiques*.

Alors, le problème de la recherche création est, à l'image de Pierre Schaeffer qui pensait l'objet sonore avec ses habitudes de musiciens accrochées au système occidental d'harmonie et de note. Parce que la «recherche-création», telle qu'elle est inscrite ici sur ce papier avec ce tiret, n'est certainement pas la formalisation d'un seuil mais plutôt d'une opposition qui nous rappelle que nous sommes de notre occident. Cette recherche-tiret-création qui semble tant poser problème à l'université française n'est un problème que si elle est définie à partir de nos vieux schèmes de représentations du monde.

La première erreur de la recherche-création est de reposer sur une dichotomie dont l'ensemble de la pensée contemporaine et une réflexion un peu approfondie sur la notion de plasticité ne font que démontrer les limites. Le chercheur en art et avec l'art n'est pas sur un tiret, il est sur un seuil. Il s'engage dans la possibilité de penser et de remettre en question toutes les sphères auto-immunes de reconnaissance, tous les dispositifs et agencements (asignifiants y compris) qui « enseignent ». Il remet sur le chantier tous les signes et les constructions sensibles. Le sens(ible) comme champ, l'artiste-chercheur interroge les «scripts» des institutions culturelles, du marché de l'art mais aussi ceux de l'université. Parce que, n'est-ce pas à l'université, si elle souhaite s'engager pleinement dans la recherche en art et avec l'art, de proposer d'autres scripts?

RECHERCHE|CRÉATION : SUR LE SEUIL

1. Hypothèse d'une recherche|création

1.1_ Recherche-création?

Il y a une vingtaine d'années, le terme de recherche-création s'est imposé pour désigner la possibilité d'intégrer des études d'art dans le domaine universitaire, poursuivant la figure de l'artiste chercheur largement entamée aux États-Unis dans les années 60 (DELACOURT 2019). Ces termes témoignent des débats qui n'ont pas manqué de s'opérer, interrogeant comment la recherche scientifique, objective, neutre et à l'épreuve des concepts, pouvait cohabiter avec l'artistique, subjectif, sensible et expérientiel. L'histoire de la discipline des arts plastiques comme discipline universitaire témoigne de l'ensemble de ces questionnements : de la problématique des rapports entre sciences et arts (SICARD 1995), jusqu'au 72e Congrès de l'Acfas : *La recherche-création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (GOSSELIN LE COGUIEC 2006), dont les Actes publieront l'intervention de Jean Lancri, caractéristique de la manière d'envisager le rapport pratique et théorie en France (LANCRI 2006)⁵⁴.

54 Cet article est la suite d'une réflexion de Jean Lancri faite au CERAP - Centre d'Etudes et de Recherches en Arts Plastiques - intitulé *Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts plastiques* in CONTE, Richard Dir. (2001). [plastik] 1. revue du CERAP, Publications de la Sorbonne, été 2001. L'article est lisible ici : <https://fr.calameo.com/books/004891065095eadc0ead9> (consulté le 16 septembre 2019)

Parmi les publications importantes concernant le questionnement de la recherche-création, notons l'ouvrage *Recherche&Cr ation* (BIANCHINI BOISSIER 2009), le colloque *La recherche-création : territoire d'innovation méthodologique* (2014)⁵⁵ qui s'est tenu à UQAM, le numéro de la revue *Hermès, l'artiste un chercheur pas comme les autres* (2015)⁵⁶, enfin, un réseau international, le réseau Hexagram, fond e en 2001 et d edi e à la recherche-création en arts médiatiques, design, technologie et culture numériques. Ce réseau regroupe aujourd'hui plus de quatre-vingts chercheurs issus principalement de l'Université du Québec   Montréal (UQAM) et de l'Université Concordia et d'autres chercheurs de l'Université de Montréal, l' cole de technologie supérieure, l'Université du Québec   Chicoutimi et l'Université McGill, il continue à alimenter la réflexion sur la recherche cr ation⁵⁷ que les chercheurs définissent ainsi :

«La recherche-création est une tendance en émergence dans le milieu de la recherche universitaire qui lie la pratique des arts et les sciences de l'art aux sciences interprétatives et aux sciences pures, afin de générer de nouveaux savoirs à travers des pratiques sociales, matérielles et performatives⁵⁸».

Si la recherche-création semble être davantage promue au Canada et dans les pays anglo-saxons, les universités d'arts plastiques françaises, sans vraiment franchir le cap, proposent des

55 <https://www.methodologiesrecherchecreation.uqam.ca/> (consult e le 16 septembre 2019)

56 «*L'artiste, un chercheur pas comme les autres*», *Hermès*, La revue 2015/2 (n o72).

57 <https://hexagram.ca/index.php/fr/> (consult e le 16 septembre 2019)

58 <https://hexagram.ca/index.php/fr/orientations-scientifiques/qu-est-ce-que-la-recherche-creation> (consult e le 16 septembre 2019)

formes de recherches en art plus ou moins inspirées. Un bref parcours des sites des universités et des pages d'accueil explicitant le cursus «Arts plastiques» qu'elles proposent est éloquent. Ici, on propose la «possibilité d'une recherche autour d'une "production"», c'est-à-dire la «réalisation d'une production avec une capacité de prise de distance et de réflexion critique sur celle-ci». Là, on attend du jeune chercheur, «la maîtrise, le développement et l'approfondissement d'une production artistique singulière» qui passera par «l'élaboration d'une approche discursive critique et théorique sur les œuvres relevant du champ de l'Art contemporain», énonçant que «les apports théoriques stimulent l'expérimentation créatrice, contribuant à la formation d'une pensée informée des enjeux de l'art contemporain et de ses développements technologiques les plus récents.» Ailleurs, la recherche «articul [e] pratique artistique et recherche théorique», ou, elle veut développer des capacités de réflexion et de théorisation qui seront mises en œuvre dans« la problématisation ou la théorisation en relation avec la démarche de création personnelle» parce que «ces capacités de réflexion et de théorisation sont appelées à se développer et à s'approfondir dans une transdisciplinarité propre aux disciplines artistiques à l'Université». Mais, c'est avec le programme SACRe de PSL-université-Paris, qui, pourtant, semblait vouloir jouer pleinement la carte d'une recherche-création, à l'initiative des «premières thèses de doctorat menées dans des écoles d'art», qu'on perçoit l'énorme difficulté pour en penser les enjeux et les méthodes. On peut ainsi lire sur la page internet de l'école doctorale que cette «recherche-création» est le résultat de l'exploration des «territoires communs de la recherche et de la création» il s'agit de «permettre à des créateurs et à des chercheurs de travailler et d'inventer ensemble», posture qui semble méconnaître l'histoire même de cette notion.

Mais, on constate à chaque fois une difficulté à justifier et à décrire cette « articulation entre recherche et création ». Or, le problème principal résulte qu'aucun projet pédagogique, didactique et d'accompagnement de la recherche, ne remet en question la dichotomie à l'origine de ce problème qui continue à rejouer le *chorismos* platonicien et qui place le concept d'un côté et la théorie de l'autre. C'est tout l'enjeu de la description de la plasticité que j'ai faite jusqu'ici : elle ne peut pas se penser à partir d'un monde pétrié de polarités binaires. Faire l'hypothèse d'une recherche-création, c'est tenter de problématiser la recherche-création à partir de cette plasticité qui, rappelons-le, est sens(ible) et propose du]percept-affect-concept[intriqué. L'erreur consiste à continuer de penser que la construction de savoirs et la fabrique des connaissances ne seraient que du côté du concept. À ce compte, on ne peut que tenter de tirer le sensible, de le plier pour qu'il satisfasse des règles posées *a priori*. Le méta-atelier, la plasticité, l'œuvre, le spectateur sont les lieux de la construction de savoirs des arts plastiques. Et l'artiste sera chercheur s'il assume d'être sur le seuil, parce qu'en se maintenant sur les mouvements du] donner-recevoir-détruire[qui travaille la création et qui font du] percept-affect-concept [son champ, il aura la neutralité nécessaire à une formulation non arrogante de savoirs, questionnant l'horizon]cosmos-socius-intime[qu'il propose et dans lequel il s'inscrit.

Il n'y a pas d'incompatibilité entre la théorie et l'acte de faire œuvre, sinon des schèmes de penser qui reposent sur une ontogenèse dépassée, une volonté de plier le déplacement intermédiaire du méta-atelier vers des formats prêt-à-porter de discours. La recherche en art (souvent sans l'art) souffre terriblement de ces textes-catalogues où l'énumération d'œuvres à peine décrites et analysées côtoie des citations philosophiques décontextualisées et prétextes à la

schématisation d'une pensée, qui pourtant seront les uniques marqueurs valables d'une bibliométrie utile à l'économie universitaire.

1.2_ Recherche|création vs Recherche-création

«La discipline est un principe de contrôle de la production du discours. Elle lui fixe des limites par le jeu d'une identité qui a la forme d'une réactualisation permanente des règles.»

(FOUCAULT 1977 : 37-38)

L'œuvre, l'atelier, le moment de rencontre entre le spectateur et l'œuvre sont autant d'espace à investir et à ausculter pour construire de nouveaux savoirs. Les modalités de «la signification de ce qui est vu⁵⁹» suffisent à imaginer les possibilités d'un artiste-chercheur, engagé dans une recherche-création. Où, pour le dire avec la plasticité : les possibilités d'un artiste|chercheur engagé dans une recherche|création. Parce que la méprise de l'université réside dans ces dichotomies qui tracent des frontières nettes entre la recherche d'un côté et la pratique de l'autre. Or, considérer les possibilités d'une recherche en art et avec l'art, c'est, à la lumière de ce texte, la penser sur le seuil. Le seuil n'est pas une frontière et être sur le seuil engage une pensée symétrique où toutes les polarités n'ont plus cours. Les murs, entre nous soit dit, sont de formidables arrêts du flux de la plasticité. Parmi les dichotomies favorites d'une pensée occidentale qui se réclame de la modernité, celles qui séparent le corps de l'esprit, le sensible de

59 Donald Judd proposait dans le descriptif de son cours à la Brooklyn Museum Art School, 24 rencontres avec les étudiants pour conduire une réflexion sur «les problématiques de l'exposition, de la collection et de la signification de ce qui est vu» (BMAS catalog (1962-63, p. 2, BMAS Courses Schedules (1941-85, Brooklyn Museum Archives, Brooklyn. in DELACOURT, Sandra (2019). *L'artiste-chercheur : un rêve américain au prisme de Donald Judd*. Paris : Éditions B42.

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 trouvent pas toutes les œuvres d'art estampillées «art contemporain» par un marché globalisant et euro-centré. 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, comment l'on demeure. C'est là où le plastique est en acte, encore frais de ces 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 intriquée, de la pratique et de la théorie intriquée. Comme nous le dirions du chat de Schrödinger, à la fois vivant et mort : vivant +mort.

Je propose alors de penser la recherche-crédation à partir du seuil. Non pas avec ce tiret, -, qui sans cesse nous rappelle que cette recherche-crédation là ne peut survivre de l'*hylémorphisme* dans lequel elle s'empêtrait dès le départ de son écriture, mais avec cet espace poreux et dynamique, |, qui marque l'ontogenèse propre à la plasticité. «Être sur le seuil» ne suppose pas d'être placé entre, sans n'être ni d'un côté ni de l'autre. C'est au contraire être dans l'espace de passage, dans le lieu des transformations. Et, l'artiste, s'il est dans la pleine maîtrise de son métier, est de toutes les manières un artiste|chercheur : il pose les «symptômes» de son champ, il fait des «hypothèses» poétiques, il met sur le chantier des «manifestes» sensibles⁶⁰. La

60 Symptômes, hypothèses, manifestes sont les trois mots clefs qui servent de sous-titre et de ligne éditoriale à la reprise de la célèbre revue «Documents» de Georges Bataille, que nous nous proposons d'exhumer avec Colin Roche. (première parution prévue au premier trimestre 2020).

dynamique du retour à l'atelier n'est possible que dans une pensée théorique qui se love à ce même dynamisme dans le même moment. Être sur le seuil, c'est être à la fois à l'arrêt et être en mouvement (on ne demeure pas sur le seuil), c'est-à-dire se trouver à un point de neutralité permettant de saisir tous les mouvements, les labilités des mouvements, les passages et transformations, qui s'opèrent et à remettre en question toutes les tentatives de construction de murs.

Sur le seuil, c'est briser des murs. Et, à cerner la plasticité dans ces processus même, il semblerait qu'un déplacement doit s'opérer. En effet, 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. Pourtant 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 (2002a) expose ce qui est, selon lui, la méthode et les raisons qui vont lui faire effectuer « un pas de côté » dans la construction de ces cours et de sa recherche au collège de France.

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 jusqu'ici, 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 constitue 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'écraserait en une surface lisse et uniforme. Bien au contraire, je vais saisir l'importance de la transmédialité à l'œuvre dans toutes recherches et écritures poétiques. La relation étroite qu'il y a, dans le]méta-atelier[, entre les matériaux, les textes, les gestes, les notes, les ratures, fait de la plupart des formalisations de la recherche en art et avec l'art, des rebuts, des fragments, des sous-produits de l'atelier et de sa cosmogonie (dure) en entier, dans le même moment. La recherche|création procède comme tous les objets qui la peuplent, elle est nécessairement à l'image de la plasticité : labile, mutable, explosive.

En effet, telle que nous décrivons la plasticité dans cette synthèse, avec son ambiguïté contaminante, ses glissements et ses heurts, sa labilité et sa mutabilité, elle apparaît comme un remède à l'arrogance. D'une part, elle ne peut pas se plier à certains discours arrogants de l'université. D'autre part, dans le cas d'une recherche contemporaine de l'art, il lui est difficile aussi de se plier à l'arrogance de l'art contemporain (débauche de moyens techniques et financiers, autoproclamation, autojustification, et tous les mécanismes démontés et démontrés par une sociologie de l'art qui révèle en définitive l'arrogance économique du tissu social). Rappelons avec Roland Barthes que l'arrogance c'est

« tous les "gestes" (de parole) qui constituent des discours d'intimidation, de sujétion, de domination, d'assertion, de superbe : qui se placent sous l'autorité, la garantie d'une vérité dogmatique,

ou d'une demande qui ne pense pas le désir de l'autre». (BARTHES 2002a : 195).

«L'arrogance du discours agresse partout où il y a foi, certitude, volonté de saisir, de dominer.»(Ibid.). Or il semblerait que le mouvement linéaire et persuasif de l'arrogance présente une véritable incompatibilité avec les mouvements plastiques décrits jusqu'ici.

Quelle place pour la recherche en arts plastiques, sinon assurer une mise au tapis de l'arrogance, c'est-à-dire préférer les postures neutres, sur le seuil, de description du phénomène artistique, pour raconter l'histoire des formalisations, auxquelles nous associerons les descriptions circonstanciées et ménagères : la qualité de l'encre et du papier, la forme de la chaise et l'organisation de la table de travail, le nombre de sucres dans le café... ?

«[...] le véritable "critique" des institutions et des langages ne consiste pas à les "juger", mais à les distinguer, à les séparer, à les dédoubler. Pour être subversive, la critique n'a pas besoin de juger, il lui suffit de parler du langage, au lieu de s'en servir.» (BARTHES 1999 : 14).

L'ensemble d'un projet pédagogique et didactique de la recherche en art et avec l'art, à l'aune de la plasticité, suggère un artiste|chercheur idéal *funambule*. C'est encore l'atelier qui doit motiver la forme de sa recherche|création. Ce lieu, mi-fictif mi-réel, où se joue l'essentiel de sa « gymnastique » plastique quotidienne. Cet espace aux bords flous qui se déplace avec l'artiste|chercheur, qui parfois est à ciel ouvert, parfois borné (séjour sans lieu et lieu sans séjour pour paraphraser Daniel Charles (Op.Cit.)). Un absolu chantier d'images, de dessins, de notes, de sons, de plans vidéo, de matériaux divers, qui se rapprochent, s'éloignent, mais aussi se contaminent, se confrontent et se mêlent. Alors, comment organiser cette recherche|création,

comment soutenir les futures artistes|chercheurs, les orienter dans cette pensée d'atelier, ce bricolage perpétuel où se côtoient sur les rayons de leur bibliothèque leur humble savoir folié qui s'immisce entre les dessins, l'ordinateur, et les matériaux et procédures qui font leur singularité artistique. Tâche d'autant moins facile dans la mesure où leur but reste, comme priorité, la pratique : retourner à l'atelier malgré ces arrêts momentanés sur le seuil qui est le seul point d'observation permettant d'examiner objectivement les phénomènes réels d'élaboration des œuvres au sein de l'atelier.

Une place importante est accordée aux travaux, à 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.

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. Elles sont 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'aisthésis* (facultés de percevoir par les sens, sensations), et de la recherche et la science le champ du *concept*. Dichotomie bien connue, dont j'ai déjà eu l'occasion de parler. Or, le concept seul réduit le sensible :

« [...] *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 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 être un outil pertinent pour l'analyse poïétique, pour le travail artistique, pour la recherche en art et pour le suivi d'étudiant-artistes ? 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.

2. Enjeux, propositions, positions

La recherche|création doit pouvoir se dé-signer, c'est-à-dire s'affranchir de deux modèles de pensée si elle souhaite aller au bout de la cosmopolitique dont elle semble l'actrice et l'instigatrice principale. La première concerne tous les schèmes de pensée universitaire encore basée sur des partitions issues d'une tradition philosophique dont on doit pouvoir discuter les limites.

La méthode, l'arrogance, qui s'est cristallisée sur une certaine économie universitaire qui tend vers une globalisation — à l'anglo-saxonne — de la recherche, qui est anti plastique ; l'artiste|chercheur ne peut pas être évalué seulement sur ces malices de dissertation.

La seconde concerne le monde de l'art lui-même : il est fait de ses codes et de ces discours prêt-à-porter. Or, l'artiste|chercheur et sa formation au sein de l'université et son accompagnement dans sa recherche, ne peut l'engager dans une voie où il apprendrait à jouer les codes de ce marché de l'art.

La recherche|création doit pouvoir proposer une véritable alternative artistique parce que tout ce que nous avons décrit jusqu'ici s'inscrit plus largement dans une cosmopolitique.

L'auscultation minutieuse d'un méta-atelier singulier, l'exploration des rencontres entre des

spectateurs et la signifiante du vu autant que celle du faire, doivent rendre ses forces à l'art. La recherche|création doit être le moyen de reprendre possession d'un monde fermé dont l'extension des marchés financiers (y compris artistique) est incapable à construire comme un monde commun. Accueillir l'altérité, remettre sur le chantier *l'oikos* c'est lutter aussi contre une esthétique colonisante, entêtante et possédante. Reprendre possession de ce monde c'est redéfinir la politique de l'art autour de nouveaux objets : l'environnement et les mondes habités. Le méta-atelier et l'œuvre aident à penser l'habitant dans son monde, à repenser le monde commun comme un cosmos, à y intégrer tous les existants, les vivants et les non-vivants, à envisager le multivers, la pluralité des mondes habités comme la pluralité des modes d'existence et des modes d'apparition.

Ainsi c'est penser la plasticité de manière étendue, l'éprouver sur le seuil. Et c'est certainement un enjeu majeur, pédagogique et didactique, de la discipline des « arts plastiques ».

«La forme la plus superficielle et la plus visible de ces systèmes de restriction est constituée par ce qu'on peut regrouper sous le nom de rituel; le rituel définit la qualification que doivent posséder les individus qui parlent (et qui dans le jeu d'un dialogue, de l'interrogation, de la récitation, doivent occuper telle position et formuler tel type d'énoncés); il définit les gestes, les comportements, les circonstances, et tout l'ensemble de signes qui doivent accompagner le discours; il fixe enfin l'efficace supposée ou imposée des paroles, leur effet sur ceux auxquels elles s'adressent, les limites de leur valeur contraignante. Les discours religieux, judiciaires, thérapeutiques, et pour une part aussi politique ne sont guère dissociables de cette mise en œuvre d'un rituel qui détermine pour les sujets parlants à la fois des propriétés singulières et des rôles convenus.» (FOUCAULT 1971 :40-41).

Nous pourrions donc nous interroger sur les possibilités d'une recherche en art à l'université. Dans une certaine mesure l'université est faite de rituels qui apparaissent incompatibles avec la «plasticité». Les rituels sont des formes prêt-à-porter qui ne peuvent s'accorder à des discours de formation tel que le discours poïétique qui ne peut être que le passage transmédiatique d'une pratique sens(ible) dans une autre, de l'écriture plastique au texte et au langage.

Mais encore. Nous émettons la double hypothèse que les agencements sémiotiques sont, dans le mouvement de mise en forme soumis à la plasticité, et dans le même mouvement de « normalisation » de la forme, de formidables outils d'asservissement. En effet, animaux sociaux que nous sommes, les agencements sémiotiques sont aussi des machines à domestiquer. Nous reprenons à notre compte, et nous les développons, les travaux de M. Foucault (l'ordre du discours), Roland Barthes (la doxa) et F. Guattari (visagéité et ritournelle). Il faut, pour faire de la recherche en arts plastiques, placée sous l'égide d'une poïétique généralisée, admettre que les images et les sons qui nous entourent ne sont pas seulement des objets de communication, mais aussi les formalisations d'un surmoi collectif qui, à partir de l'orientation sociopolitique choisie (de la simple conversation de cafés à la nation), formate le sensible. Si la plasticité correspond à ce moment où les codes et la circonstance se laissent aller à des connexions et à des formalisations inédites, le [pour-autrui] peut avec force recadrer les débordements sémiotiques de la plasticité et proposer un message calibré qui pourra être appréhendé facilement par le plus grand nombre. Notre culture, qui depuis le XVI^e siècle a choisi de promouvoir la «raison», celle-là même tant décriée par le surréalisme, n'échappe pas à la règle. Elle propose une certaine forme de mise à disposition du sens auquel correspond un assujettissement sémiotique, c'est-à-dire pulsionnel, sensible et signifiant. Chaque société en fonction des idées qu'elle cristallise

s'associe à une instance supérieure d'asservissement sensible. Aujourd'hui, ce champ sensible dans lequel doit se penser la pratique artistique est le champ résultant d'une société capitaliste et globalisante, c'est-à-dire partie dans une quête d'assujettissement exotique. Il faut bien comprendre que le champ de l'art dans lequel s'inscrit toute recherche artistique à l'université (ce qui fait de l'enseignement artistique à l'université sans doute, ou doit en faire, une différence essentielle aujourd'hui, mais nous l'espérons temporaire, par rapport à l'enseignement à l'école des « beaux arts ») ne peut qu'être détaché des pratiques économiques en vigueur et des systèmes microsociaux de validation de l'« artistique ». C'est alors que doivent se poser en creux les questions de la formation et de la professionnalisation de l'« artiste » dans son cursus universitaire, en développant par exemple des alternatives économiques et des 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. Par exemple, on entend dire sans arrêt que nous vivons à l'ère de l'image, que l'homme contemporain n'a jamais été autant cerné par les images. Pourtant force est de constater que, s'il y a profusion d'images, elles sont toutes identiques. Promenez-vous devant les grands distributeurs cinématographiques, toutes les affiches sont faites dans le même moule. Regardez la télévision, les plateaux des émissions, les coupures publicitaires, tous sont faits de la même chair. Preuve s'il en est que la formalisation capitaliste est une formalisation sensible. Ce que conçoivent nos sociétés capitalistes est une grande chaîne signifiante à laquelle on accroche le sens. Oui, il y a une profusion sensible d'images et de sons calibrés, mais ils sont tous interchangeables, parce qu'ils ne sont que les paradigmes d'un agencement d'énonciation plus grand.

L'art dit contemporain n'échappe plus à la règle, il n'est plus cette marchandise absolue,

parce qu'on ne peut supposer que l'esthète serait doué, en tout cas plus doué que ses contemporains, pour voir à travers les phénomènes signifiants dont il dépend. S'il peut en avoir la prétention, nous ne pouvons que discuter le jugement esthétique par le prisme de cette sémiotique capitaliste. Les «œuvres» qui font aujourd'hui le bonheur des collectionneurs et des musées répondent à une certaine qualité physique qui les fait reconnaître comme œuvre dans un champ micropolitique de signification. Pour le dire plus simplement, l'artiste qui veut réussir aujourd'hui doit donner un certain visage identifiable aux autres qui leur feront dire « Nul doute, c'est de l'art contemporain ». Cet agencement d'énonciation, les sociologies de l'art récentes en ont fait apparaître quelques rouages : il se fait de formes de présentation et de formes d'analyse (le discours que se doit de tenir une œuvre et son revers théorique) et d'un réseau fermé de subventions et de lieux de monstrations. Je crois qu'il n'est pas du ressort de l'université d'apprendre aux étudiants artistes à respecter ces codes et à se plier à la règle signifiante de l'art actuel. « Faire comme » ne peut en aucun cas être une incitation de recherche valide. 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 interchangeables du discours normé en vigueur, capitaliste ou non. Il va de soi que dans une société quelconque à laquelle correspondent des agencements sémiotiques particuliers correspond une même volonté d'approche scientifique des phénomènes.

C'est au professeur d'université qui, une fois le champ de recherche cerné (plastiquement, car les bords sont flous et instables), insiste sur une poïétique qui va bien au-delà de son propre nombril. Le méta-atelier qu'il va partager avec ses étudiants artistes| chercheurs ne peut s'envisager comme le lieu d'un égotisme sacralisé et centripète, mais plutôt

comme un lieu centrifuge, ouvert sur un horizon]cosmos-socius-intime[lui-même ouvert.

Parce que la poétique, comme le travail artistique, est en dernier recours le lieu de la remise en question des signes. Le chantier où se tente de se dire et de se construire le monde, autrement.

3. Pédagogie, didactique et accompagnement de la Recherche|création

3.1_ Symptômes, hypothèses, manifestes

J'avance donc la possibilité d'une recherche|création qui ne reposerait plus sur deux schèmes complémentaires incompatibles avec la plasticité. D'une part, l'*hylémorphisme* aristotélicien, où l'œuvre est une pensée qui s'est incorporée dans une matière inerte, et d'autre part le *chôrismos* platonicien qui exprime une séparation radicale entre le sensible et l'intelligible « qu'aucune gradation ne permet de remonter des phénomènes que perçoivent nos sens à leur origine créatrice. » (BOSS 2010).

Ces deux schèmes, qui continuent à travailler en profondeur notre pensée du travail artistique autant que notre façon de concevoir notre manière d'être au monde et de vivre ensemble, proposent un fond sur lequel la recherche en art et avec l'art ne peut que s'envisager comme une schize : la recherche d'un côté et la théorie de l'autre. Une recherche et une création où la conjonction de coordination a cessé d'être copulative et a cessé de marquer la simultanéité

au profit de la succession. Création + recherche est alors la manière symbolique d'exprimer que recherche|création sont un même mouvement.

Penser ainsi, la recherche (-) création donne place à une recherche (|) création où l'artiste|chercheur n'est pas dans la posture schizophrène d'être l'un puis l'autre, mais permet de mentaliser sa recherche et sa création dans une même dynamique. Sa position sur le seuil, traversé de ces mouvements, préservera sa neutralité et la distance transmédiatique nécessaire à la communication de sa recherche en art et avec l'art.

Cette recherche|création promulguera de nouveaux savoirs esthétiques, théoriques, méthodologiques, épistémologiques ou techniques avec la volonté de transmettre, de présenter et de diffuser auprès de la relève étudiante, de ses pairs et du public de façon générale. Ces publications pourront prendre plusieurs formes, n'excluant en aucun cas la pratique textuelle académique, mais affirmant les autres modalités possibles.⁶¹ Cela suppose que l'ensemble de la communauté scientifique en recherche|création reconsidère les modalités d'évaluation de la recherche artistique.

Une démarche de recherche|création repose sur l'exercice d'une pratique artistique ou créatrice soutenue où le processus de création fait partie intégrante de l'activité de recherche. Elle est considérée comme un processus continu qui implique que l'artiste|chercheur puisse articuler :

a_ les symptômes

1. l'artiste|chercheur a une connaissance de l'état de la question dans le champ dans lequel

il s'inscrit : il connaît les artistes, leurs questionnements, les œuvres auxquelles se

⁶¹ Rejoignant en cela, juste retour des pratiques, les *creative writings* ou *creative analytic practices* et toutes les formes de diffusion créative des résultats d'une recherche en sciences humaines et sociales, plutôt utilisées dans la recherche anglo-saxonne.

rapporte sa pratique sans limites chronologiques et géographiques ;

2. l'artiste|chercheur problématise sa pratique artistique singulière en vue de produire de nouveaux savoirs esthétiques, théoriques, méthodologiques, épistémologiques ;
3. l'artiste|chercheur fait une description précise et détaillée à la fois des constituants matériaux et des procèemes de sa pratique et des modalités expérientielles de ses œuvres et de celles qu'il rapporte à son champ d'investigation.

b_ Les hypothèses

1. l'artiste|chercheur à partir de sa problématique et de son travail artistique singulier projette, expérimente et provoque des rencontres inattendues. Il sait tirer les conséquences de ce droit à l'errance ;
2. l'artiste|chercheur réalise des productions présentant un caractère de nouveauté et des mises en œuvre de processus de création inédits ;
3. l'artiste|chercheur propose des analyses qui ne seront pas seulement des interprétations du travail créateur. Il convoquera toutes les formes d'analyse possibles, y compris créatives, qui lui permettront de nourrir sa pratique.

c_ les manifestes

1. l'artiste|chercheur s'engage dans la réalisation d'œuvres ;
2. l'artiste|chercheur s'engage dans la transmission, la présentation et la diffusion de ces œuvres et de l'ensemble des jalons de sa recherche|création ;
3. l'artiste|chercheur doit pouvoir contribuer au développement du champ concerné par un renouvellement des connaissances ou des pratiques, ou par des innovations de tous ordres ;
4. l'artiste|chercheur s'engage à publier des résultats (à les rendre publics). Les modalités

de publications peuvent être diverses : exposition, article, bande dessinée, scénario, collage de mail, échange épistolaire, émission de radio, partition, jeux vidéos...

5. l'artiste|chercheur rend manifeste sa recherche et tous les moments de sa recherche|création :

conception, expérimentation, production, analyse...

Du point de vue de l'artiste|chercheur habilité à diriger des recherches, de nombreuses questions d'encadrement et de didactique de la recherche|création se posent alors pour sa future mission et pour la recherche en art d'une manière générale. Celles-ci permettront de contribuer à renforcer les possibilités d'une recherche création en art et avec l'art.

Des questions relatives aux résultats de la recherche|création :

- Quelles connaissances produit le processus créatif?
- Quelles connaissances produit l'expérientiel de l'œuvre, la rencontre avec un spectateur?
- Comment évaluer les résultats d'une recherche|création?

Des questions relatives à l'économie de la recherche|création :

- Comment l'artiste|chercheur peut il proposer une alternative aux pratiques de l'art du marché de l'art?
- Quelle économie pour la recherche|création? Galerie, salle de concert, curation et autres modalités de monstration organisée et produite par l'université?
- Réfléchir les infrastructures nécessaires à la recherche|création : atelier, salle d'exposition (pour les étudiants et les jeunes chercheurs), salle de concert, etc.

Des questions relatives à l'interdisciplinarité ou la transdisciplinarité :

- Peut-on imaginer une méthode ou des méthodes pour l'artiste|chercheur?

- Comment et où y-a-t-il passage entre recherche|création et sciences humaines et sociales?

3.2_ P.E.A.R : cartographie pour une Recherche|création

Mon projet pédagogique est pleinement ancré dans une pédagogie par la recherche|création. Projet que je défends dans une implication dans mon métier d'enseignant en suivant de jeunes professeurs comme tuteur et en participant comme membre du jury à l'agrégation externe d'arts plastiques et au CAPES externe d'arts plastiques pour les épreuves de pratiques de l'admission. Mais aussi dans l'écriture du projet de la Classe d'Approfondissement en Arts Plastiques du lycée Gustave Eiffel et dans les interventions que j'y fait (art sonore, méthodologie, pratiques expérimentales et questions de dessin.)

La «plasticité» semble pouvoir apporter des assises solides à la recherche en art et avec l'art, c'est-à-dire dans une recherche-création encore peu abordée sur notre territoire et pourtant très active au niveau international (au Canada particulièrement). La plasticité s'étudie, autant qu'elle se pratique et s'expérimente. C'est l'une des conditions nécessaires pour saisir comment le sens et les valeurs émergent d'une démarche à la fois critique, sociale et poétique.

De ce fait, la sémiotique plastique que nous proposons de travailler devrait pouvoir engager un travail conséquent sur les modalités de la recherche en art et avec l'art en proposant une méthodologie propre à la plasticité où, au contenu de productions scientifiques classiques, s'ajouteront des contenus tangibles d'expérimentations et de productions plastiques, visuelles, sonores, performatives...

La notion d'œuvre libérée de la pensée hylémorphique que nous avons décrite précédemment, rendue à la matière flux et à une nouvelle « mécanique », ne place plus l'œuvre comme le lieu ultime de la pensée artistique, esthétique et philosophique, mais engage au contraire une dynamique qui permet d'ouvrir le champ général de la fabrique de l'œuvre et des multiples enjeux poétiques, critiques et sociaux qui s'y trament.

Nous proposerons aux étudiants une méthode de recherche-création, qui sera aussi l'objet de notre recherche et qui reste un espace de réflexion ouvert susceptible de multiples réagencements et affinements.

En 1969, Lawrence Halprin, architecte et paysagiste, publie un essai (HALPRIN 1969) dans lequel il cherche à cerner les éléments essentiels de la démarche créatrice. Il propose de penser tous les processus créatifs selon un cycle qu'il nomme R.S.V.P.

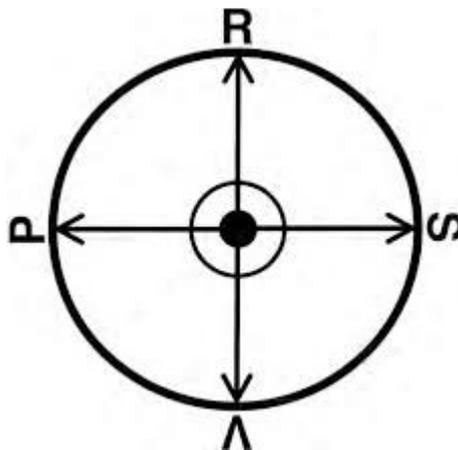


Illustration 36: Lawrence Halprin,

Cycle RSVP, 1969.

Cette schématisation est autant descriptive que prescriptive, elle propose aussi une méthodologie générale pour s'engager dans une réalisation artistique. R, désigne les ressources,

c'est-à-dire tous les existants, humains et non-humains, nécessaires au processus. S renvoie à « Score » en anglais, qui désigne la partition, et est traduit en français par « Structures ». Il s'agit de toutes les formes écrites, schématiques, dessinées (et Halprin nous rappelle que même une liste de course est une partition) qui vont permettre de déployer le processus. S'inspirant de la danse et du théâtre sous l'influence de sa femme Anna Halprin, autant que de sa propre discipline (l'architecture) et de la musique, la notion de Score (partition) est particulièrement importante dans cette formalisation du processus créatif. Elle met l'accent sur le processus plutôt que sur le résultat tout en le libérant de la subjectivité d'un artiste démiurge, habité. V marque le moment de la *Valuaction*. Derrière ce mot-valise se trouve le temps de l'analyse de ce qui est produit, couplé à la prise de décision. P nomme la performance ou l'exécution en français. Performance en anglais désigne l'action de faire, d'accomplir quelque chose. Il s'agit ici de la réalisation de la partition, de son résultat.

Halprin, avec une certaine finesse dans le choix de ses termes, propose une première cartographie du processus créatif qui saisit toute la mesure de la plasticité. Son diagramme décrit un processus sans privilégier chacun des pôles qu'il relève. Les flèches indiquent que la circulation entre chacun de ceux-ci est libre, et proposent une circularité qui implique également que ce procès n'est jamais terminé, d'un « work in progress » perpétuel. Cette démarche créatrice fait de chacun de ces jalons des moments temporaires et n'engage aucune succession ordonnée. Elle intègre à différents niveaux, les bénéfices du feed-back : on peut continuellement revenir sur les phases antérieures, les évaluer et agir en conséquence. Puis, comme le sous-titre de son essai le souligne, *Creative Processes in the Human Environnement*, ce cycle, pensé pour toutes les démarches créatives, est éminemment écologique, ou pour le dire autrement, dans la mesure où l'action et la performance sont primordiales : écopraxique.

Néologisme que nous avons déjà rencontré et qui à la lumière de Gibson ne désigne pas, comme lorsqu'il emploie le terme « écologie » le « monde extérieur » mais une « niche » : le rapport triangulaire entre les individus d'une espèce, l'activité organisée de cette espèce et l'environnement de cette activité. L'écopraxie serait ainsi cette remise sur le chantier de notre adaptation à notre milieu, de notre horizon]percept-affect-concept[sur notre horizon [cosmos-socius-intime]. C'est sur cette écopraxie, cosmopolitique, que se fonde notre proposition pédagogique de recherche|création et mon programme de recherche personnel.

De ce fait, le diagramme d'Halprin n'est pas aussi sans rappeler, lorsqu'on s'intéresse à la pédagogie des démarches créatives, les schémas d'une pédagogie expérientielle.

Basée sur les réflexions de John Dewey, notamment sur son livre *Experience et Education* (1938), l'hypothèse de David Kolb (KOLB et FRY, 1975; KOLB, 1976; KOLB, 1984) pose l'expérience réelle au cœur de l'apprentissage. Une expérience directe nécessite de multiples adaptations de l'individu avec la circonstance qu'établit l'expérience. Ces arrangements, à la manière des moments de valuation d'Halprin, sont des moments de formations, ils engagent indéniablement les dimensions cognitive, affective, comportementale et physique de la personne qui s'engage dans l'expérience. L'apprentissage expérientiel postule que l'enseignement doit reposer sur des expériences concrètes c'est-à-dire sur des situations reflétant le plus fidèlement la réalité. Kolb propose un modèle de cette pédagogie à partir de quatre phases d'apprentissage :

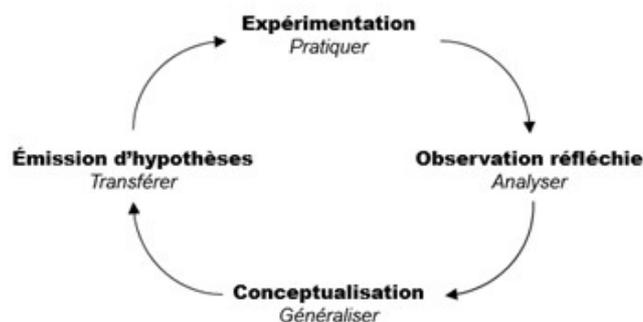


Illustration 37: Les 4 phases de l'apprentissage expérientielle

L'expérience concrète (*Concret Experience*) représente le moment où l'apprenant effectue une tâche, vit une expérience. Celle-ci se doit d'être le plus près possible de la réalité vécue dans le monde du travail. Lors de cette expérience, l'étudiant doit utiliser les connaissances qu'il possède, son savoir-faire et son savoir-vivre pour vivre l'expérience qui lui est proposée.

L'observation réfléchie (*Reflective Observation*) amène l'apprenant à réfléchir sur l'expérience qu'il a vécue. Il doit prendre du recul et rapporter comment il a vécu l'expérience : attitude, aptitude. Le professeur peut guider l'étudiant ou lui proposer des outils pour l'aider dans sa démarche.

La conceptualisation (*Abstract Conceptualization*) permet à l'apprenant de construire des concepts généraux, issus de l'expérience vécue précédemment, ceux-ci devraient s'appliquer à des situations différentes.

Lors de la dernière étape, celle de **l'émission d'hypothèses** (*Active Experimentation*) l'apprenant

devra déduire des hypothèses qui pourront être confirmées dans une nouvelle expérience concrète.

L'apprentissage expérientiel propose un dispositif pédagogique qui ne trahit pas la plasticité telle que nous l'avons définie. Véritable écopraxie « encadrée », le dispositif proposé insiste sur la non existence d'un monde « pré-donné » mais plutôt sur le fait qu'il est « l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde. » (Varela et al., 1993, p. 35). Ce que Varela désignera par le terme *d'enaction* pour expliquer le couplage action/perception d'un sujet et de son environnement dans l'émergence d'une proposition [cosmos-socius-intime] d'un monde.

C'est à partir du cycle RSVP d'Halprin et des phases de l'apprentissage expérientiel, de ce que ces diagrammes supposent de possible et de lignes de fuite, ouverts à la plasticité, que je me permets d'imaginer une cartographie plus précise de l'apprentissage en arts plastiques et de la conduite d'une recherche|création répondant aux exigences de la plasticité. Cartographie plutôt que méthodologie, je m'appuie aussi sur Sandeep Bhagwati (Matralab, Université de Concordia, Montréal) qui a de son côté proposé la méthode AGNI, que je ne décrirai pas ici, destinée à une forme de recherche-création en composition musicale.

Je propose une cartographie des moments de recherche|création. Comme le cycle RSVP, elle ne fétichise pas les résultats (ce qui sera publié comme les œuvres) et insiste sur la circularité et l'échangeabilité des repères. Comme l'apprentissage expérientiel, elle privilégie les expériences concrètes comme moment de formation : la recherche|création est aussi une recherche|action. Ce qui détermine une certaine manière d'accompagner l'étudiant ou le jeune

artiste|chercheur : s'impliquer dans la création concrète de revues, d'émissions de radio, de fanzines. Expérimenter concrètement des pratiques (les rendez-vous ont lieu à l'atelier, à la table de travail). Permettre la réalisation d'expositions personnelles ou collectives, soutenir les modalités de médiations choisies. Stimuler toutes les formes de publications créatives des résultats.

Nous avons choisi de nommer cette cartographie à partir des premières lettres des jalons avancés : il s'agira du cycle PEAR. Une méthodologie en forme de poire.

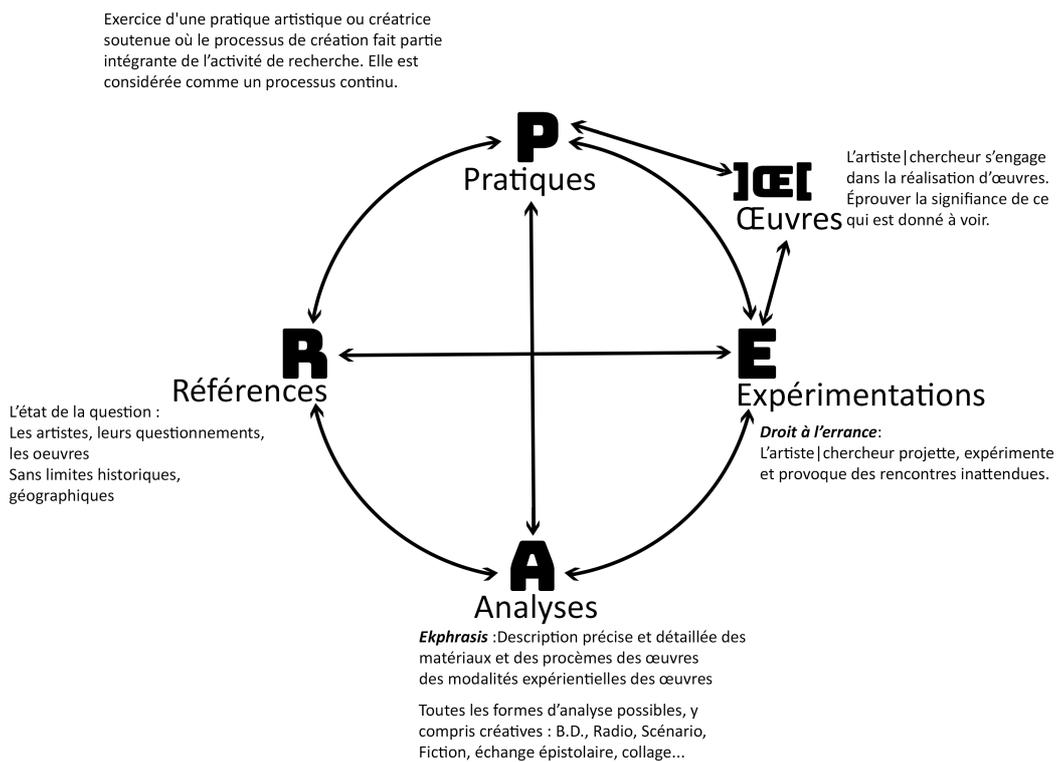


Illustration 38: Cycle PEAR pour une recherche|création

P pour Pratique

Une question essentielle, que va devoir se poser notre sémiotique plastique, est la différence qui

se charge (à la façon dont une pile se charge : d'un certain pouvoir), notamment dans les arts sonores et performatifs, d'une valeur idéologique entre la *praxis* et la *poièse*. Où le premier serait le moment d'une pratique sans présumé et sans volonté particulière de faire œuvre (la performance au sens premier du terme), la *poièse* deviendrait le paradigme « capitaliste » d'un démiurge qui conçoit un « pro-jet » pour la fabrique d'un « ob-jet ». Or, tout ce que nous avons décrit jusqu'ici corrobore la naïveté d'un tel partage. De ce fait, nous ne posons pas deux termes « pratique » (*praxis*) et « œuvre » qui correspondraient à *praxis* et *poièse* mais nous posons]œ[en tant que mode d'existence expérientiel.

E pour Expérimentation (parfois]œ[)

Il s'agit dans cette partie de déplacer la pratique vers une intention de communication. Expériences et découvertes pratiques doivent pouvoir faire « l'épreuve du feu », c'est-à-dire proposer une forme lisible, audible et visible pour un spectateur empirique. De cette expérience mutuelle, l'ensemble du travail des étudiants pourra être remis sur le chantier, ré-évalué, ré-ajusté par une analyse critique du travail proposé.

Expérimentation (E) et Pratique (P) seraient aussi des moments de méthodes alternatives de recherches :

- recherche|action et recherche|participante. Par exemple, en participant à des moments de création, en inventant des protocoles permettant de relever des esquisses, des croquis et des échanges entre les partenaires ;

—nouvelles approches anthropologiques filmées et/ou enregistrées : l'enregistrement sonore de ces moments de préparation de l'œuvre et/ou de sa captation filmique place l'observateur dans une forme active du moment analysé, dans une posture cependant différente. Les documents,

ensuite récoltés donnent lieu à un travail de montage entre le documentaire descriptif et l'analyse ethnographique.

L'ensemble de ces modalités d'analyse restent un champ à réfléchir profondément dans le cadre de notre enseignement. Mais, comme tout ce que je propose, cela s'inscrit dans une dynamique d'enseignant|chercheur qui ne cherche pas seulement d'un point de vue disciplinaire mais aussi d'un point de vue didactique.

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) constitue ses propres espaces de diffusion. L'artiste-chercheur doit pouvoir expérimenter le sensible qu'il propose à son]spectateur [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]spectateur [, parce que c'est ici que se jouent les enjeux « scientifiques » de l'art : la constitution de savoirs. Cela suppose de repenser l'économie de la recherche en art et ses infrastructures : la pédagogie de la recherche en art, sa didactique et son accompagnement ne peuvent faire l'impasse d'atelier réel. Les espaces d'apprentissages et de recherches sont à investir et à repenser dans l'ensemble des universités françaises qui reçoivent des étudiants en art.

Les moments d'analyse sont des moments centrifuges. C'est un terme que j'emprunte à Pierre Boulez (*Leçons de musiques*, 2005) et que j'ai habité. Chez lui «centrifuge», même s'il ne l'emploie qu'une seule fois au détour d'une phrase, désigne l'attitude méthodologique à avoir face aux œuvres présentes et passées. L'analyse des références artistiques doit permettre de retourner à l'atelier. La référence artistique n'est pas envisagée comme une référence centripète, c'est-à-dire comme un pur objet de démonstration, mais bien comme un élément dynamique (parmi d'autres) qui va entraîner des questions auxquelles vont s'associer une pratique. Si nous pouvons déceler dans la proposition de Pierre Boulez une certaine idée de progrès en art très discutable, nous allons, avec lui, insister sur deux points qui nous apparaissent essentiels à cette méthodologie de la référence artistique dans la recherche en art. Tout d'abord, pour lever le doute sur un Pierre Boulez «scientiste», relevons le point ultime auquel il parvient dans sa position :

« Car tout compositeur inventif, quand il regarde une œuvre, invente précisément les déductions qui n'y sont pas, et qu'il va développer pour lui même. À partir des déductions visibles, il va imaginer les déductions possibles qui n'ont pas été exploitées, ou qui ne l'ont été qu'accessoirement, qu'embryonnairement. À partir de la vie réelle d'une œuvre va se développer toute une vie imaginaire où le compositeur va inventer, à partir de modèles et des déductions existants, d'autres modèles, d'autres déductions. Il appliquera une analyse inventive où il tient compte de cette absence de naïveté que nous avons; il sait que l'objectivité ne lui sert à rien; il va réinventer une naïveté d'un autre ordre, pour imaginer ces déductions d'une autre nature. » (BOULEZ 2005 : 243).

Si, pour nous, il nous apparaît important dans une démarche de recherche d'ouvrir «la vie réelle des œuvres» à un complexe plus large comprenant le contexte et le récepteur, nous devons souligner le droit à l'errance affirmé par Boulez. Le chercheur en art et avec l'art peut se tromper. Ou plutôt, ne commet-il jamais d'erreur, mais seulement des errances? L'enseignement artistique pensé comme un laboratoire ne peut pas s'envisager sans vagabondage. Mais, c'est sans doute la plasticité, comme dynamique, qui porte en elle ce nomadisme. En effet, la précipitation où le langage apparaît, où la plasticité sémiotique s'éprouve, n'est pas possible sans cette volonté d'aller vers l'extérieur. Non pas seulement sur ce contexte sur lequel la prise reste encore à discuter, mais bien vers cet autre avec lequel on souhaite communiquer. La «centrifugation» est ainsi l'autre face de la plasticité.

Il semblerait qu'à décrire la plasticité, qui s'intrigue dans le]méta-atelier[— lieu et moment d'une recherche|création — cette plasticité qui marcotte, contamine, glisse du texte à l'œuvre et de l'œuvre au texte, qu'elle s'épuise et se vide dans les formes directives et linéaires. Notre plasticité s'épanouirait alors dans des formes gigognes et labyrinthiques, des déplacements en zellige, des bruissements sur les méandres et les spirales de formes complexes et ouvertes, lesquelles, d'ailleurs, n'ont pas de prise sur elle. Parce qu'elle est contaminante. La plasticité, pierre de voûte de la recherche|création et de la possibilité même de la recherche en art et avec l'art, semblerait d'ailleurs vouloir être éliminée petit caillou dans la chaussure qui, dans une certaine recherche et une certaine université bien pensante qui s'alignent sur une économie de profit où tout doit prendre les aspects normés d'une recherche polie en quête d'une plus-value rentable, viendrait perturber dans tous les sens.

Eh bien la plasticité est tout entière à l'œuvre dans ce texte, comme dans mon travail.

Les idées, les couleurs, les sons s'emboîtent et se glissent, les textes, les dessins, les photographies se lovent, creusent et s'infusent, et se heurtent. C'est un monde tout entier qui va apparaître et disparaître dans le même moment de sa création et qui va déployer ses propres mouvements d'existence.

Parce que le méta-discours — mais jusqu'à quel point l'est-il? — de la recherche en art se doit d'être à l'image de la plasticité elle-même, et doit rendre compte du glissement perpétuel à l'œuvre dans l'atelier. Il doit écrire des mouvements et des relations.

Parce que la fonction de ce texte est de nourrir la pensée de l'apprentissage de la pratique artistique et la pratique artistique elle-même.

La synthèse demandée à l'artiste|chercheur, et certainement la thèse et le mémoire, ne peuvent prendre une forme classique, dans la mesure où les formes traditionnelles de l'écriture de la recherche sont des formes finies, c'est-à-dire cloisonnées sur elles-mêmes pour les besoins d'une démonstration. Ces textes de foi présument d'une rhétorique arrogante où le contenu est muselé par la forme. Mais pour l'artiste, le travail de recherche doit être « centrifuge », c'est-à-dire que, s'il est un arrêt temporaire sur la pratique, il doit continuer à alimenter l'imaginaire et les fantasmes de l'auteur et, dans le cas de l'enseignement et de la recherche, il doit pouvoir en alimenter d'autres. L'artiste|chercheur à chaque fois qu'il écrit, communique sa recherche, n'a pas d'autres solutions, s'il ne veut pas se retrouver désœuvré, que d'ajuster la forme de ses comptes rendus au contenu de sa recherche. Émulsion d'un atelier centrifugé.

Et la plasticité que nous venons de décrire s'immiscant dans le texte même de sa description va orienter toute sa cosmogonie vers des descriptions en zellige, des figures gigognes et fractales, elle va opérer des marcottages et des boutures, des infusions, des suppressions, des éclatements... un tissage fait de son propre parfilage.

L'ensemble de ces réflexions est le résultat d'une expérience pédagogique des arts plastiques sur le terrain. Mon engagement pédagogique et didactique s'est étendu sur un très large public : des plus petites classes (école primaire) aux étudiants de différents cursus universitaires, en passant par des projets avec des élèves en grandes difficultés (SEGPA). Cet engagement se retrouve à la fois dans les ateliers que j'ai pu animer comme artiste en résidence et dans mon activité d'enseignement comme professeur d'arts plastiques dans le secondaire depuis dix ans et en classe préparatoire (CAAP de Gagny).

Toujours en lien avec mon travail artistique, j'ai eu l'occasion d'écrire plusieurs articles et de prendre position autour de l'enseignement artistique, en attirant notamment l'attention sur la valorisation de la pratique dans les formes d'apprentissage à tous les niveaux scolaires d'une part, et m'intéressant à la position de l'art et de son enseignement comme connaissances et compétences actives dans le tissu social, d'autre part. Différents projets d'enseignements artistiques m'ont valu par exemple d'être sélectionné deux années consécutives au Forum des enseignants innovants. Et, les réflexions que j'avais pu formuler à propos de ces projets d'enseignements m'ont permis de rédiger un article et une communication à la Biennale de l'éducation de 2012 (CNAM, Paris), ainsi qu'à l'Université de Namur (Belgique) autour des enjeux de la créativité et de l'esprit critique déployés par la pratique artistique.

Pour ces raisons, j'ai été sollicité comme professeur référent et formateur au CLEMI (Centre de liaison de l'enseignement et des médias d'information) de Créteil. J'ai toujours considéré, indépendamment de l'âge et du niveau scolaire des élèves que j'avais en face de moi, ma posture d'enseignant comme une posture d'enseignant « artiste|chercheur ». J'ai, par exemple, initié le projet *Arts Soniques* où 150 élèves « artistes-chercheurs » en classe de quatrième proposaient une fois par mois d'expliquer leurs œuvres plastiques et sonores et leur

démarche à la radio (*Radio Campus Paris*) devant un professionnel de l'art ou du son. L'ensemble de ces interventions s'est conclu par une grande exposition d'une semaine assortie d'un DVD, d'un catalogue et d'un site internet. J'ai aussi développé une Radio scolaire disciplinaire au sein de l'établissement dans lequel j'enseigne et que je déploie maintenant au niveau académique pour la formation des enseignants.

Enfin, j'ai dirigé plusieurs mémoires de fin d'études à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, sur des sujets résonnant avec ma propre pratique. On m'a ainsi confié ainsi le suivi d'un étudiant réalisant des recherches et des applications dans le domaine de la capture de mouvement pour la performance, dont les travaux pouvaient s'étendre à la danse et au théâtre. Par la suite, on m'a confié le mémoire d'une étudiante proposant des ateliers d'écologie et de cartographie sonore dans des milieux scolaires difficiles, dont nous avons pu mesurer, *in situ*, l'efficacité. Enfin, j'ai suivi une étudiante développant un projet de bande dessinée sonorisée. Mon projet pédagogique est donc pleinement ancré dans une pédagogie de la recherche| création. Projet que je défends par mon implication dans mon métier d'enseignant, en suivant de jeunes professeurs comme tuteur et en participant comme membre du jury à l'agrégation externe d'arts plastiques et au CAPES externe d'arts plastiques pour les épreuves pratiques de l'admission.

Programme de recherche (en guise de conclusion)

Il est temps de conclure, de manière centrifuge.

Cette synthèse n'est qu'un arrêt temporaire, le moment d'une analyse, dont il faut remettre sur le chantier chaque cristallisation révélée par l'écriture de ce texte. Il s'agit alors pour moi de dresser les investigations à venir dans une perspective pédagogique et didactique d'accompagnement de la recherche, et selon ma propre volonté de retourner à l'atelier, condition nécessaire pour assumer pleinement ce rôle d'accompagnement.

La notion centrale de ce programme de recherche reste la plasticité telle que j'ai tenté de la définir au long de cette synthèse. Elle encourage les « déclassements », c'est-à-dire des projets pédagogiques, de créations et de recherches, nécessairement transdisciplinaires, voire outredisciplinaires, nomades. J'ai eu maintes fois l'occasion de le répéter au cours de cette synthèse, être sur le seuil est une posture essentielle à la recherche en art *et avec l'art*, c'est se tenir au point névralgique de l'auscultation d'une pratique personnelle singulière soutenue (dont l'artiste|chercheur ne peut faire l'impasse). Car, on l'aura sans doute décelé entre ces lignes, la plasticité est aussi une « philosophie du vivre ».

Mon programme de recherche s'articule dès lors autour de trois axes complémentaires :

1. L'art contemporain au risque de la plasticité :

1_a. Les mutations, déplacements, transformations et métamorphoses font de l'art contemporain le lieu de la plasticité par excellence. L'analyse de ces labilités fait émerger les

possibilités d'une sémiotique plastique —dont une première proposition est détaillée dans ce texte —que je souhaite développer. Les enjeux d'une telle recherche sont à la fois poétiques, esthétiques et pédagogiques.

1_b. Les sciences biologiques et neurobiologiques (engramme neural, plasticité synaptique, épigénétique) et les sciences de la matière (plasticité quantique) seront d'un grand secours pour actualiser la définition de la plasticité, elle-même soumise aux propres forces qu'elle décrit. Ce recours référentiel et analytique ne pourra se faire sans une assise forte en philosophie des sciences, en psychanalyse et en sciences cognitives.

2. Les modalités d'écriture « plastique » du sonore et du musical .

La « plasticité » s'articule avec le sonore et le musical de deux manières complémentaires :

2_a. La plasticité du sonore

2_a1. Analyse et pratique des relation entre le sonore et l'espace de sa diffusion (*in situ*, architecture) questionnant les points d'écoute multiples et les nouveaux auditoriums, les résonances et mises en résonance des espaces, les liens signifiants avec les lieux et les moments investis. Comme compositeur, la question de l'écriture du musical et du sonore reste primordiale pour moi. L'analyse de pièces sonores contemporaines permettront de faire apparaître ces points d'achoppement où la plasticité prend le relais de la grammaire.

2_a2. Analyse et pratique du son comme matière sculpturale et installative, questionnant les seuils de perception (très faible à très fort), la mise en espace des sources sonores (pratique étendue des plans sonores), la masse sonore et son rapport au timbre et au bruit de la

production sonore.

2_b. L'écriture « plastique » du sonore et du musical

2_b1. Les notions de procèemes et de conductions explicitées dans ce texte et constitutives d'une sémiotique plastique doivent être affinées dans la perspective d'analyses indiciaires des œuvres de références et des productions artistiques proposées par l'artiste|chercheur.

2_b2. La notion de partition reste centrale dans notre démarche dans la mesure où, pensée de manière étendue, elle est le lieu privilégié d'une rencontre arts plastiques et musique. Elle met en jeu une chronosyntaxe et une toposyntaxe permettant toutes les subtilités d'écriture plastique du sonore et du musical, n'excluant aucunement la plasticité du sonore elle-même (cf. 2_a). La partition étendue (situationnelle, suspendue et/ou circonstancielle) se déploie dans l'espace comme une installation que l'on va performer ; elle convoque des documents — sonores, visuels, iconographiques — qui interrogent la mémoire, sa réactivation et sa remise sur le chantier signifiant ; elle engage un déploiement corporel qui va au-delà de l'improvisation libre et place les interprètes dans des situations réactionnelles par rapport à l'espace construit, scénographié et expérientiel, qui se joue au pur présent. Il me reste à analyser davantage, à partir de ma propre pratique de ces partitions étendues et de partitions du répertoire proche de cette définition, et à approfondir ces modalités plastiques d'écriture, en prenant garde de ne pas réduire les points de rencontre à des connexions rendues possible par les seules nouvelles technologies. Écueil selon moi d'une grande partie de la recherche musicale et sonore qui témoigne d'une foi absolue en tous les processus de *sonification* et de *mapping* de données.

2_c. Le seuil comme figure essentielle de ma posture d'artiste et de chercheur m'a fait comprendre l'urgence de penser l'objet d'art et le travail de l'art à partir d'une anthropologie symétrique. Cette anthropologie symétrique, qui place notre « modernité » dans une perspective critique, d'une part, et qui considère les modes d'existences et les régimes d'historicité comme primordiaux dans notre façon de concevoir une forme cosmopolitique viable (à venir), d'autre part. Elle apporte aussi un éclairage nouveau aux notions d' « objet sonore », de « composition », d' « installation » et de « performance ». Il paraît primordial d'interroger les liens entre le tournant ontologique exprimé par les anthropologues et les esthétiques et poïétiques contemporaines de la création artistique.

2_d. Ce tournant ontologique, dans un raccourci qui peut paraître abrupte ici, est pour moi le point de départ de ce que nous appelons les *cultural studies* (et l'ensemble de ces sous-catégories). S'il me paraît pertinent dans les analyses et les références de notre méthodologie PEAR d'y avoir recours, il paraît aussi essentiel de dynamiser les connaissances qu'elles apportent dans une pratique et dans la volonté de faire œuvre. Pour ma part, dans la suite de mon travail personnel, j'aimerais interroger toutes les formes de métissages culturels comme expression de résistance. En effet, de nombreuses singularités esthétiques, sonores, iconographiques et rituelles, se sont cristallisées à différent endroit du globe où une culture dominante, colonisatrice, s'imposait comme un pouvoir indiscutable. C'est ce que j'ai évoqué dans cette synthèse en convoquant le *dub jamaïcain*, les *sound systems*, la création de la musique techno à Détroit et la naissance du *scratch* et du hip-hop dans les banlieues new-yorkaises. Les résistances et les revendications politiques de l'art dit savant manquent cruellement d'un éclairage neuf et ouvert sur un champ qui dépasse le microcosme de la sphère auto-immune de

l'art contemporain. J'aimerais alors faire cette étude comparée entre les solutions d'actes de résistance du champ de l'art contemporain — que l'on peut analyser dans des groupes tels que Fluxus, AMM⁶², MEV⁶³ et l'AACM⁶⁴, ainsi que le Scratch Orchestra⁶⁵ (etc...) — et les liens métis repérables et revendiqués comme actes de résistance dans d'autres cultures : *Sound system*, techno, hip-hop, puis Maloya (chant et fêtes de la Réunion), Ishumar (musique et chant politique berbère), Rebeteki (musique et chant, censurés, issus de l'immigration turque en Grèce). Chacun de ces exemples mobilise des pratiques, des iconographies et des thématiques, des organisations d'espaces et de moments de performances, qu'il me paraît intéressant de mettre en vis-à-vis.

3. Proposition méthodologique pour une recherche|création.

La plasticité provoque une remise en question de la méthodologie de la recherche en art et avec l'art. J'en ai esquissé les premiers fondements dans cette synthèse à partir d'un apprentissage expérientiel, que j'ai résumé par le sigle « PEAR ». Les enjeux de cette recherche sont multiples et déterminants pour l'avenir de notre discipline à l'université et pour penser l'ensemble de l'enseignement supérieur en art intégrant désormais le schéma universitaire Licence-Master-Doctorat. Cette méthode doit permettre d'accepter les possibilités d'une « recherche|création » qui construit de nouveaux savoirs, plaçant la pratique artistique

62 *AMM* est un groupe londonien de musique improvisée fondé en 1965 par Keith Rowe, Lou Gare et Eddie Prévost.

63 *Musica Elettronica Viva* (MEV) est un groupe d'improvisation fondé à Rome en 1966.

64 *L'Association for the Advancement of Creative Musicians* est une association créée à Chicago en 1965 par le pianiste Muhal Richard Abrams.

65 *Le Scratch Orchestra* est un ensemble de musique expérimentale britannique créé en 1969 par Cornelius Cardew, Michael Parsons et Howard Skempton.

personnelle ou collective au centre de notre démarche. Néanmoins, cette méthode ne fait pas l'impasse sur l'*ekphrasis* entendue ici comme l'analyse du niveau expérientiel de l'œuvre, une description détaillée des matériaux, conceptions, procédés de l'œuvre et de son *parergon*, c'est-à-dire les modalités d'existence permettant sa rencontre sensible. Elle ne fait pas non plus l'impasse d'une *exégèse*, entendue ici comme l'analyse du niveau figural de l'œuvre, c'est-à-dire la mise en texte⁶⁶ indissociable de sa rencontre sensible. La théorisation et la mise en pratique d'une telle méthode vont se heurter à des questions essentielles :

3_a. Comment communiquer les problématiques et les résultats d'une recherche| création ? Envisager des alternatives aux formes strictement écrites (article, mémoire, thèse... etc.), promouvoir toutes les autres formes de communication de la recherche en art : émission radiophonique, exposition, commissariat, bande dessinée... etc.

Corollaire : la bibliométrie ne peut suffire à l'évaluation d'un chercheur en recherche| création, et à l'évaluation d'une équipe de recherche. Comment repenser cette évaluation ?

3_b. La pratique artistique, au cœur de la recherche|création, mobilise des « œuvres ». Comment estimer la valeur scientifique de l'œuvre indépendamment de toute *ekphrasis* et de toute *exégèse* ?

Corollaire : comment la plasticité peut-elle se dire sans escamoter la rigueur universitaire ? et/ou comment adapter les normes universitaires à la plasticité et à la recherche en art et avec l'art ?

66 Il est possible d'envisager des protocoles pour le niveau figural qui permettront de dépasser la simple mise en texte de l'auteur empirique (l'artiste-chercheur lui-même). Enquête, questionnaire, interview... etc. sont des modalités qui permettront par exemple de se confronter à des spectateurs empiriques.

3_c. L'apprentissage expérientiel nécessite de penser les espaces de rencontres et d'enseignement comme des méta-ateliers. Ce sont les espaces sensibles d'une interaction permanente entre l'action et la réflexion, n'excluant aucune démarche expérimentale. C'est alors questionner les infrastructures des établissements : les universités sont-elles prêtes à repenser leurs espaces et à proposer aux étudiants et aux artistes|chercheurs les ateliers et les espaces de monstrations nécessaires à la recherche|création ?

C'est tout un monde qui s'est déployé dans ce texte. Une anamnèse et une cosmogonie à la fois, intriquées, qui, à l'image de mon travail sonore correspondent au dérushage de la « bande d'enregistrement » de la réalité de mon méta-atelier dont le sol est à la fois la surface d'inscription et le dépôt. Sur ce sol, fait de glissements, de confrontations, de métamorphoses et parfois de heurts violents, j'ai fait apparaître les **symptômes** artistiques de notre époque, j'ai émis des **hypothèses** poïétiques. J'ai trouvé ma place dans ce dépotoir d'enregistrement-cendre, d'enregistrement-tabernacle, d'enregistrement-gravats. Manifestement, il ne reste plus qu'à remettre sur le chantier les « constructions qui seront éventuellement construites » jusqu'au prochain arrêt sur l'image, temporaire. Jusqu'à la prochaine fouille entre les coutures.

Frédéric Mathevet 2019.

Table des matières

AVANT -PROPOS : SUR LE SEUIL.....	3
Pratique ménagère.....	3
Seuil	7
Le tournant ontologique.....	12
PRATIQUE ET RECHERCHE EN ART SONORE.....	16
L'atelier d'un cordonnier.....	16
1. Symptômes	18
2. Bricolages décontractés.....	31
2.1 Braconner le musical.....	31
2.2 Scratch versus hylémorphisme.....	35
3. Pratiques sorcières de la machine.....	41
3.1 Le son eidolon, le son pharmakon	41
3.2 Enregistrement-tabernacle, enregistrement-reliquaire.....	47
3.3 Écorcher les boîtes noires.....	52
3.3 Mauvais Signes.....	55
Faire la peau... Le musical et le sonore au risque de la plasticité.....	59
1. Percevoir le sonore.....	65
1. 1_ La perception du son est circonstancielle.....	65
1. 2_ La sonosphère, le phonotope.....	71
1. 2. 1_ La sonosphère : le sensible pharmakon.....	73
1. 2. 2_Le phonotope comme quête impossible d'une oreille à l'état sauvage.....	74

2. Métamorphose de la table de travail.....	74
2.1_ Aéroport à poussière.....	74
2. 1. 1_ à plat (Flatbed).....	74
2. 1. 2_Le muticadre aéronef sur le blanc nul.....	78
2. 2_ Procèemes.....	82
3. Les conductions : le doigt sur la couture.....	90
3.1_Conductions physiques.....	92
3.2. _Conductions mentales.....	96
4. Partitions étendues : « Là, où le vêtement baille ».....	100
4.1_Partitions transparentes.....	107
4.2 Partitions spécifiques.....	113
4.2.1_ Les partitions basées sur des règles :	116
4.2.2_ Les partitions réactionnelles :.....	116
4.2.3_ Partitions interactives :.....	118
4.2.4_ Partitions locatives (partitions in situ et/ou in tempo, site specific composition)...118	
4.2.5_ Partitions étendues.....	120
5. L'Autre musique, « au soir de l'écriture ».....	120
À LA RECHERCHE D'UNE SÉMIOTIQUE PLASTIQUE.....	130
1. L'hypothèse d'une sémiotique des variants.....	130
2.] méta-atelier [et nomadologie.....	132
3. Nomadologie du]donner -recevoir-détruire[.....	138
4. L'œuvre comme coagulation temporaire (]œ[).....	141
5.]pour autrui[: le regardant, l'écouter idéal.....	144
6. L'horizon]cosmos-socius-intime[.....	148

7. Cartographie d'une sémiotique plastique de la pratique artistique	151
Sémiotique plastique généralisée.....	152
1. Kristeva : chorà vs thétique.....	152
2. Idéologème.....	156
3. Guattari : machines abstraites.....	159
4. Plasticité étendue : pour l'indocilité et la panique sémiotique.....	163
5. Anthropologie symétrique.....	165
6. Ce que la sémiotique plastique fait à la recherche-création.....	170
RECHERCHE CRÉATION : SUR LE SEUIL.....	173
1. Hypothèse d'une recherche création.....	173
1.1_ Recherche-création?.....	173
1.2_ Recherche création vs Recherche-création.....	177
2. Enjeux, propositions, positions.....	183
3. Pédagogie, didactique et accompagnement de la Recherche création.....	188
3.1_ Symptômes, hypothèses, manifestes.....	188
3.2_ P.E.A.R : cartographie pour une Recherche création.....	192
Programme de recherche (en guise de conclusion).....	206
BIBLIOGRAPHIE.....	216
Annexe 1 _ Index des illustrations.....	230
Annexe 2 _ Index des auteurs.....	232
Annexe III_ Index du champ référentiel artistique	234

BIBLIOGRAPHIE

a. Art sonore, arts plastiques

ASLAN, Odette et PICON-VALLIN, Béatrice Dir. (2002). *Butô(s)*. Paris : CNRS éditions, 388 p.

BOIS, Yve-Alain et KRAUSS, Rosalind (1996). *L'Informe : Mode d'Emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 251 p.

BOSSEUR, Jean-Yves (1993). *Musique et arts plastiques : intersection au vingtième siècle*. Collection musique ouverte. Paris : Minerve, 320 p.

BALLIF, Claude (1988). *Économie musicale: Souhais entre symboles*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 112p.

BERIO, Luciano (1983 [1968]). « Méditation sur un cheval de douze sons ». Albèra, P. Dir. (1983). *Luciano Berio: Revue Contrechamps n° 1*. [En ligne]. Genève: Éditions Contrechamps. doi:10.4000/books.contrechamps.1735

BOULEZ, Pierre ([1963] 1999). *Penser la musique aujourd'hui*. Collection Tel (n° 124). Paris : Gallimard, 167 p.

BOULEZ, Pierre (2005). *Leçons de musique (Points de repère, III) : deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*. Collection Musique/Passé/présent. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 759 p.

CAGE, John (2003 [1961]). *Silence : Conférences et écrits*. Trad. Vincent Barras. Genève : Éditions Héros-limites, 288 p.

CASCONE, Kim (2009). « Une esthétique de l'échec : les tendances "postdigitales" dans la

musique électronique contemporaine ». *Tracés : Revue de Sciences humaines* [En ligne], 16 (page consultée le 05 juillet 2019) <<http://journals.openedition.org/traces/2663>> ; DOI :

10.4000/traces.2663

CHION, Michel (2002). « Le “matériau” en question ». *Rue Descartes*, 38 (4), 65-70.

doi:10.3917/rdes.038.0065.

DELALANDE, François et XENAKIS, Iannis (1997). *Il faut être constamment un immigré*.

Coll. Bibliothèque de recherche musicale. Paris : Ed. Buchet/Chastel, 188 p .

DUBOYS Éric (2007). *Industrial Music for Industrial People*. Rosières-en-Haye : Camion Blanc, 557 p.

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

HEATHCOTE, A. (2007). « De la musique comme situation : entretien avec Helmut Lachenmann ». *Circuit*, 17 (1), 79–91. <https://doi.org/10.7202/016775ar>

HOPE, C. et VICKERY, L. (2011) « Screen scores : New media music manuscripts ». *Proceedings of the International Computer Music Conference*, July, Huddersfield, UK, 7p.

JOY, Jérôme et SINCLAIR, Peter dir. (2015). *Locus Sonus — 10 ans d'expérimentation en art sonore*. Collection Carte Blanche. Marseille : Éditions le mot et le reste, 320 p.

KONSTELANETZ, Richard (2000). *Conversations avec John Cage*, Paris, Ed. des Syrtes, 397 p.

MACÉ, Pierre-Yves (2012). *Musique et document sonore : Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*. Dijon : Les presses du réel, 339 p.

MATHEVET, F (2019)a. Musings on Recording as Ruins in Reverse : A rhapsody on site-specific compositions. in TRIBILLON, Justinien et BINGHAM-HALL, John. *Sonic*

Urbanism. Paris, Londres : Édition &beyond -Theatrum Mundi, 24-32

MATHEVET, F (2019)b. « Politique de partitions I : partitions étendues (anthropologie symétrique appliquée à la recherche en art) ». *Revue L'Autre musique* [en ligne], 5.

MATHEVET, F (2019)c. « Politique de partitions II : déconstruire la partition ». *Revue L'Autre musique* [en ligne], 5.

MATHEVET, Frédéric (2016). « Mythologie de Bruit ». *L'Autre musique* [en ligne], 4.

<http://www.lautremusique.net/lam4/conciliabule/mythologies-de-bruit.html>

MATHEVET, Frédéric (2015). *Esthétique ostéopathique, ou considérations pratiques d'autodéfense contre le capitalisme sorcier*. Colloque international et festival : Les rencontres Danse Butô et musique Acousmatique, Frédéric Mathevet, 23-24/10/2015, Le Cube, Issy-Les-Moulineaux (FRA), 15 p.

MATHEVET, Frédéric (2014). « Penser l'artiste-chercheur aujourd'hui : positions, propositions. » *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e* 1, 1 (Automne 2014). <<http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=377&lang=fr>>Paris : éditions ALOHA-CNRS.

MATHEVET, Frédéric et PAILLARD, Célio Dir. (2014) *L'Autre musique* [en ligne], 3 :

Engagement, Résistance, Usage social. ISSN 2117-4466. <https://lautremusique.net/lam3.html>.

MATHEVET, Frédéric (2013). « Reste de son ou comment envisager d'autres modalités d'apparition de l'objet sonore ». *Revue L'Autre musique* [en ligne], 2.

<http://lautremusique.net/lam2/>

MATHEVET, Frédéric (2010). *Faire La Peau... La Musique Au Risque de La Plasticité*.

Allemagne : Éditions Universitaires Européennes. 255 p.

RIOUT, Denys (2019). *Portes closes et œuvres invisibles*. Paris : Éditions Gallimard. 368 p.

RUSSOLO, Luigi ([1913] 2003). *L'art des bruits*. Paris : Éditions Allia. 48 p.

SCHAEFFER, Pierre (1952). *À la recherche d'une musique concrète*. Paris : Éditions du Seuil. 228 p.

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

b. Écrits d'artiste, Littérature

BATAILLE Georges (1929). « Informe ». *Documents, 1*. Paris : Mercure de France.

BATAILLE Georges (1970). *Œuvres Complètes 1*. Paris: Gallimard.

BOLLÈME, Geneviève (1963) *Gustave Flaubert : Préface à la vie d'écrivain, ou extrait de la correspondance*. Paris : Seuil, 304 p.

BURROUGHS, William (2001). *Trilogie : La machine Molle, Le ticket qui explosa, Nova Express*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 484 p.

GODARD, Jean-Luc (1956). « Montage, mon beau souci ». *Cahiers du cinéma*, 65, 30-31

GODARD, Jean-Luc (2018). *Le livre d'images* [Film]. Allemagne : Wild Bunch, 94 min.

KLEE, Paul (1977 [1973]). *Écrits sur l'art II*. Paris : Dessain et Tolra, 431 p.

MAC CLOUD, Scott (1999 [1992]), *L'art invisible*, trad. Dominique Petifaux. Paris : Vertige Graphique, 222 p.

QUIGNARD, Pascal (1997). *Petits traités 1*. Collection Folio (n° 2976). Paris : Gallimard, 608 p.

REVERDY, Pierre (1918). « L'image ». *Nord-Sud*, 13 : 3-4

SMITHSON Robert (1996). « The Monuments of Passaic » in JACK D. Flam Dir.(1996)

Robert Smithson, *The Collected Writings*. Californie : Berkeley.

c. Philosophie, esthétiques, sciences de l'art

ADORNO, Theodor W. (2000 [1934]). « La forme du disque ». trad. J. Lauxerois. *Les Cahiers de l'IRCAM*, 7, 145 — 146

BARAZON, Tatjana (2010). « La « Soglitude : aperçu d'une méthode de la pensée des seuils ». *Conserveries mémorielles* [En ligne], 7 (page consultée le 01 juillet 2019). URL : <http://journals.openedition.org/cm/430>

BELTING, Hans (2007). *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, 240 p.

BLONDEAU, Olivier (2004). « Des hackers aux cyborgs : le bug simondonien ». *Multitudes*, 18 (4), 91-99. <https://doi.org/10.3917/mult.018.0091>

BOSS, Marc (2010). « Chorismos, methexis et coïncidence des opposés : Ernst Cassirer Interprète du platonisme de Nicolas de Cues ». *Études théologiques et religieuses*, tome 85 (3), 371-386. <https://doi.org/10.3917/etr.0853.0371>

CHARLES, Daniel (1998). *Musiques nomades*. Écrits réunis et présentés par Christian Hauer. Paris : Éditions Kimé. 236 p.

DELEUZE, Gilles (2002 [1981]). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 158 p.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Collection Critique. Paris : Éditions de minuit, 648 p.

- DIDI-HUBERMAN (2019 [1995]). *La ressemblance informe*. Paris : Éditions Macula, 488 p.
- FOUCAULT, Michel (1971). *L'ordre du discours*. Coll. Blanche. Paris : Gallimard, 81 p.
- FOUCAULT, Michel (2007 [1975]). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Éditions Gallimard, 360 p.
- FOUCAULT, Michel (2004). *La Naissance de la biopolitique : Cours au Collège de France (1978-1979)*. Coll. Hautes Études. Paris : Éditions du Seuil, 368 p.
- GUATTARI, Félix (2011). *Lignes de fuite : Pour un autre monde de possibles*. Collection Monde en cours. Avignon : Éditions de l'Aube, 363 p.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1983 [1961]). *La musique et ineffable*. Paris : Éditions du Seuil, 175 p.
- JULLIEN, François (2001) *Du « temps » : éléments d'une philosophie du vivre*. Coll. Le collège de philosophie. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 211 p.
- JULLIEN, François (2002 [1997]). *Traité de l'efficacité*. Biblio essais. Paris : Éditions Le livre de poche, 240 p.
- JULLIEN, François (1991). *L'éloge de la fadeur : à partir de la pensée et de l'esthétique de la chine*. Biblio essais. Paris : Éditions Le livre de poche, 160 p.
- KLEE, Paul (1999 [1964]). *Théorie de l'art moderne*. Trad. P. H. Gonthier. Coll. «Folio essais». Paris : Éditions Denoël, 176 p.
- LAROCHE, Emmanuel (1949). *Histoire de la racine NEM — en grec ancien*. Paris : Éditions Klincksieck, 275 p.
- MALABOU, Catherine (2014). *Avant demain : Épigenèse et rationalité*. Paris : Presses Universitaires de France, 352 p.
- MALABOU, Catherine (2005). *La plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction,*

déconstruction. Collection « Variations ». Paris : Éditions Léo Scheer, 122 p.

MANOVICH, Lev (2001). *Digital compositing, montage and anti-montage in The Language of New Media*. Cambridge : Éditions MIT Press, 307 p.

MICHAUD, Yves (2012). « Gilbert Simondon(2) ». *Journal – y compris philosophique*
Le blog d'Yves Michaud [En ligne]. <https://www.philomag.com/blogs/philosophe/gilbert-simondon-2> (Article consulté le 26 novembre 2019)

NIETZSCHE, Friedrich (1969 [1873]). *Introduction théorique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral*. Paris : Éditions Aubier-Flammarion, 128 p.

PELE, Gérard (2007). *Inesthétiques musicales au XXème Siècle*. Collection Arts et Sciences de l'art. Paris : Éditions L'harmattan. 289 p.

SAÏD Suzanne (1987). « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 131 (2), 309-330.

SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Paris : Éditions du Seuil, 720 p.

SHUSTERMAN, Richard (2011 [1992]). « Pragmatist Aesthetics : Living Beauty, Rethinking Art ». *British Journal of Aesthetics*, 51 (4), 347-361.

SIMONDON, Gilbert (2012 [1958]). *Du mode d'existence des objets techniques*. Coll. Philosophie. Paris : Aubier, 367 p.

SIMONDON, Gilbert (2005 [1964]). *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 571 p.

SLOTERDIJK, Peter (2013 [2005]). *Écumes : Sphérologie plurielle (sphères III)*. Trad. Olivier Mannoni. Poche, Collection Pluriel. Paris : Éditions Fayard, 791 p.

SLOTERDIJK, Peter (2002). *Bulles : Microsphérologie (Sphères I)*. Trad. Olivier Mannoni. Paris :

Pauvert, 687 p.

SOURIAU Étienne (2009 [1943]). *Les différents modes d'existence*. Paris : Presses Universitaires de France, 220 p.

SOURIAU, Étienne (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1472 p.

STEINBERG, Leo (1972), *Other criteria*, Londres et New York, reproduit in *L'art en théorie*, France, Hazan, 1997, p. 1035.

STEINBERG, Léo (1972). « Reflections on the State of Criticism », in HARRISON Charles et WOOD Paul (1997) *Art en théorie : 1900_1990*. Trad. BAUDOIN Annick. Paris : Éditions Hazan, 1034-1040

STENGERS, Isabelle et PIGNARRE, Philippe (2007). *La sorcellerie capitaliste : Pratiques de désenvoûtement*. Paris : Éditions La Découverte, 238 p.

STENGERS, Isabelle (1997). *Cosmopolitiques tome 7 : Pour en finir avec la tolérance*. Paris : Éditions La découverte/Les Empêcheur de penser en rond, 152 p.

c. Anthropologie, sociologie

CHARBONNIER, Pierre (2017). « Breaking the modern epistemic circle: The ontological engagement of critical anthropology » in CHARBONNIER, Pierre, SALMON, Gildas et SKAFISH, Peter Dir. (2017). *Comparative Metaphysics : Ontology after Anthropology*. US, New York : Rowman & Littlefield, 364 p.

DE CERTEAU, Michel (2001[1980]). *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*. Collection Folio essais (n° 146). Paris : Éditions Gallimard, 416 p.

- DELACOURT, Sandra (2019). *L'artiste-chercheur : un rêve américain au prisme de Donald Judd*. Paris : Éditions B42, 216 p.
- DRISSIA TABITA Mélodie (2018), «Femme-embryon-machine. Une preneuse de son en milieu humain», *Revue française des méthodes visuelles* [En ligne], 2, (page consultée le 21/10/2019). < <https://rfmv.fr> >
- ÉLIAS, Norbert (1998). *La société des individus*. Coll. Évolution. Paris : Pocket, 301 p.
- GELL, Alfred (2009 [1998]). *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*. Trad. Sophie et Olivier Renaut. Dijon : Éditions Les presses du réel, 327 p.
- INGOLD Tim (2017)a. «Les matériaux de la vie». *Socio-anthropologie* [En ligne], 35 (page consultée le 01/08/2019). <<http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2519>>; DOI : 10.4000/socio-anthropologie.2519
- INGOLD, Tim (2017)b. *Faire : Anthropologie, archéologie, art et architecture*. France, Bellevaux : Éditions Dehors, 318 p.
- INGOLD, Tim (2013). *Marcher avec les dragons*. Trad. P. Madelin. Belgique : Éditions Zones Sensibles, 384 p.
- INGOLD, Tim (2007). « Against soundscape ». In A. Carlyle Dir. (2007). *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*. Paris : Éditions Double Entendre, 10-13
- LAPLANTINE, François (2009). *Son, images et langage : Anthropologie esthétique et subversion*. Paris : Éditions Beauchesne, 202 p.
- LAPLANTINE, François (2005). *Le Sensible et le social : essai d'anthropologie modale*. Paris : Éditions Téraèdre, 220 p.
- LAPLANTINE, François (2003). *De tout petits liens*. Paris : Éditions Mille et une nuits, 412 p.
- LATOURET Bruno (2012)a. *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*.

Paris : Éditions La Découverte, 498 p.

LATOURE, Bruno (2012 [2008])b. « “What’s the story?”? Organizing as a Mode of Existence. » PASSOTH, Jan-Hendrik, PEUKER Birgit et SCHILLMEIER Michael (2012).

Agency without Actors? New Approaches to Collective Action. Londres : Routledge, 164-177

LATOURE, Bruno (2006) 2014. *Nous N'avons Jamais Été Modernes : Essai D'anthropologie Symétrique*. Paris : Éditions La Découverte, 210 p.

LATOURE, Bruno (2007 [1999])a. *L'espoir de Pandore : Pour une version réaliste de l'activité scientifique*. Paris : Éditions La Découverte, 352 p.

LATOURE Bruno (2007 [1994])b. « Une sociologie sans objet ». *Sociologie du travail*, 36 (4), 587-607.

LATOURE, Bruno (1999). *Politiques de la nature : Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Coll. Armillaire. Paris : Éditions La Découverte, 392 p.

LATOURE Bruno (1995). « Note sur certains objets chevelus ». *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, 27, 21-36

LEIGH STAR Susan (2010). « Ceci n'est pas un objet-frontière! Réflexions sur l'origine d'un concept ». *Revue d'anthropologie des connaissances*, 4, 1, 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.

LEVI-STRAUSS, Claude (2009 [1962]). *La pensée sauvage*. Collection Agora. Paris : Plon, 325 p.

STERNE, Jonathan (2015 [2003]). *Une histoire de la modernité sonore*. Trad. M. Boidy. Coll. La rue musicale. Paris : Éditions La Découverte/Philharmonie de Paris - Cité de la musique, 506 p.

VAN LIER, Henri (2010). *Anthropogénie*. Liège : Éditions Les Impressions

Nouvelles/Fondation Anthropogeny Henri Van Lier, 1029 p.

VAN LIER, Henri (1988). « La bande dessinée une cosmogonie dure ». Bande dessinée, récits et modernité, Colloque de Cerisy. [en ligne]. (Page consultée le 05.11.2019)

<http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/semiotique/bande_dessinee.htm >.

d. Sémiotique, sémiologie

BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Éditions du Seuil, 288 p.

BARTHES, Roland (1965). « Éléments de sémiologie ». *Communications*, 4, 91-135.

Republié dans (1965). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions Gonthier, 77-181

BARTHES, Roland (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Éditions du Seuil, 192 p.

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

BARTHES Roland (1999 [1966]). *Critique et vérité*. Coll. « Point essais ». Paris : Éditions du Seuil, 80 p.

BARTHES, Roland (2002)a. *Comment vivre ensemble : cours au Collège de France (1976-77)*. Coll. « Traces écrites ». Paris : Éditions du Seuil —IMEC, 256 p.

BARTHES, Roland (2002)b. *Le neutre : Cours au collège de France (1977-1978)*. Coll. « Traces écrites ». Paris : Éditions du Seuil — IMEC, 258 p.

BARTHES, Roland (2003). *La préparation du roman 1 et 2 : cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Coll. « Traces écrites ». Paris : Éditions du Seuil — IMEC, 478 p.

CROS, Edmond (1998). *Genèse socio-idéologique des formes*. Montpellier : C.E.R.S. – Université

Montpellier III.

EL IDRISSE Chahida (2017). «Niveaux d'analyse et situations d'analyse selon Molino et Nattiez », in HÉBERT Louis Dir. (2017). *Signo* [en ligne]. (Page consultée le 21/10/2018).<<http://www.signosemio.com/molino-nattiez/niveaux-analyse.pdf>>

JAKOBSON, Roman (1963). « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit, p. 209-248

KLINKENBERG, Jean-Marie (2000 [1996]). *Précis de sémiotique générale*. Col. «Points Essais». Paris : Éditions du Seuil, 512 p.

KLINKENBERG, Jean-Marie et POLIS, Stéphane (2018). «De la scripturologie», *Signata* [En ligne], 9. (Page consultée le 20/11/2019)< <http://journals.openedition.org/signata/1891>>

KRISTEVA, Julia (1969). *Semeiotiké : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 320 p.

KRISTEVA, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 648 p.

KRISTEVA, Julia (1977). *Polylogue*. Paris : Éditions du Seuil, 544 p.

MOLINO, Jean. (2009). *Le singe musicien*. Arles : Éditions Actes Sud/INA, 488 p.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Éditions Christian Bourgois, 400 p.

NATTIEZ, Jean-Jacques (2004). « Ethnomusicologie et significations musicales ». *L'Homme* [En ligne], 171-172. (Page consultée le

25/09/2019)<<http://journals.openedition.org/lhomme/24859> > ; DOI : 10.4000/lhomme.24859

SAUSSURE, Ferdinand De (1971 [1916]). *Cours de linguistique générale*. Éditions Payot, 410 p.

e. didactiques, sciences cognitives, recherche-création

BIANCHINI Samuel Dir. (2009) *R&C recherche et création : art, technologie, pédagogie, innovation*. Nancy : Burozoïque/les éditions du parc — école nationale supérieure d'art de Nancy, 259p.

DELACOURT, Sandra (2019). *L'artiste-chercheur : Un rêve américain au prisme de Donald Judd*. Paris : Éditions B42, 216 p.

DEWEY, John (1938). *Experience and Education*. New York : Éditions Kappa Delta Pi, 91 p.

GOSSELIN, Pierre et LE COGUIEC Eric Dir. (2006). *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Coll. « Méthode De ». Québec : Éditions des Presses de l'Université du Québec, 141 p.

KOLB, David A. & FRY, Ronald (1975). « Toward an applied theory of experiential learning », Dans Cooper Cary. Dir. (1976) *Theories of Group Process*. London : Éditions John Wiley, 33-57

KOLB, David A. (1976). *The Learning Style Inventory: Technical Manual*. Boston : Éditions McBer & Co, 47 p.

KOLB, David A. (1984). *Experiential learning :experience as the source of learning and development*. New Jersey : Prentice-Hall, 390 p.

LANCRI, Jean (2006). *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi*. in GOSSELIN, Pierre et LE COGUIEC Eric Dir. (2006). *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Coll. « Méthode De ». Québec : Éditions des Presses de l'Université du Québec, 65-76

LANCRI, Jean (2001). *Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts plastiques*. In

CONTE, Richard Dir. (2001). [plastik], 1.

SICARD, Michel Dir. (1995). *Chercheurs ou artistes ? : Entre art et science, ils rêvent le monde.*

Paris : Éditions Autrement, 233 p.

VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan, ROSCH, Eleanor (1993). *L'inscription corporelle de*

l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine. Paris : Éditions du Seuil, 377p.

Annexe 1 _ Index des illustrations

Illustration 1: Seuil 1 _ Karlheinz Stockhausen et Daniel Buren au travail.....	19
Illustration 2: Seuil 2 _ Bruce Nauman, <i>violon tuned D.E.A.D</i> , 1968 Richard Long, <i>A line made by walking</i> , 1967.....	20
Illustration 3: Seuil 3 _ Jimmy Hendrix et Jackson Pollock en action.....	20
Illustration 4: <i>la cinquième symphonie</i> de Beethoven traduite par Kandinsky et Klee.....	25
Illustration 5: Seuil 4 _ Y.Klein, <i>la symphonie monoton</i> (ré grave 1), 1960 et La Monte Young, <i>composition 1960 # 7</i> (si/Fa #), 1960.....	27
Illustration 6: Sol Le Witt, <i>instruction for Wall Drawing #49</i> (s.d.).....	29
Illustration 7: Seuil 5 _ Pierre Schaeffer et le sillon fermé vs DJ Kool Herc et le sillon ouvert du « The Merry-Go-Round ».....	36
Illustration 8: Francis Barraud, <i>His Master's Voice</i> , environ 1893.....	41
Illustration 9: <i>Rec-U-Aime</i> , partition suspendue pour un vinyle, une mezzo-soprano, un violoncelliste et une tricoteuse.....	47
Illustration 10: Nam June Paik, <i>Listening to Music through the Mouth</i> , 1963.....	53
Illustration 11: Antonin Artaud, <i>Sort</i> , vers le 22 mai 1939.....	57
Illustration 12: Anish Kapoor, <i>Marsyas</i> , 2002 .	59
Illustration 13: José de Ribera, <i>Apollon écorche Marsyas</i>	62
Illustration 14: Seuil 8 _ Robert Rauschenberg, <i>White Painting [seven panel]</i> + un gaufrier de bande dessinée + John Cage, <i>4'33"</i> , 1952.....	74
Illustration 15: <i>Gathering dust</i> , partition silencieuse pour un vinyle.....	78
Illustration 16: Richard Serra, <i>Verblast</i> , 1967–68.....	84
Illustration 17: Brouette et enregistreur utilisés pour enregistrer l'audio de Gravier Goudron, Bernar Venet, 1961.....	88
Illustration 18: Hans Haacke, <i>Weather Box</i> (Condensation cube) —1965 (2006) (2013).....	90
Illustration 19: George Brecht, <i>Incidental Music</i> , 1961.....	94
Illustration 20: Brandon Labelle, <i>Meditation on a Future Horizon</i> , 2011.....	99
Illustration 21: Partitions circonstancielle a (2001).....	100
Illustration 22: Manifeste des Pocket Musics.....	102
Illustration 23: Propositions pour une activité plastique sonore et musical à ciel ouvert.....	103
Illustration 24: Performance Poèmes-tambour (Mental Fitness Mix).....	104
Illustration 25: Partition transparente _situation 0.....	107

Illustration 26: Premier dérivé de la situation 0 de la partition transparente.....	109
Illustration 27: Situation 2_énergie musculaire théâtralisée.....	110
Illustration 28: Situation 3 _ Corps sonore théâtralisé.....	111
Illustration 29: La Monte Young, <i>Composition 1960 # 5</i> ,1960.....	112
Illustration 30: Situation 4_ énergie déléguée.....	113
Illustration 31: Partition réactionnelle de type 1 : la partition intégrée dans l'espace de monstration se renouvelle, se transforme ou se génère par rétroaction.	118
Illustration 32: Modèle dynamique de la plasticité.....	134
Illustration 33: Méat-atelier et plasticité intriquée.....	137
Illustration 34: Modalités coagulantes de l'œuvre.....	145
Illustration 35: cartographie d'une sémiotique plastique de la pratique artistique.....	152
Illustration 36: Lawrence Halprin, <i>Cycle RSVP</i> , 1969.....	194
Illustration 37: Les 4 phases de l'apprentissage expérientielle.....	197
Illustration 38: Cycle PEAR pour une recherche création.....	199

Annexe 2 _ Index des auteurs

Bachelard.....71	Fry.....196, 229	Macé.....70, 218
Bakhtine.....143	Gibson.....196	Malabou...52, 55, 56, 64, 121,
Barazon.....7, 8, 9, 10, 221	Goodman.....136	122, 134, 156, 181, 222
Barthes. 8, 11, 51, 58, 91, 160,	Gosselin.....174 , 229	Mathevet....1, 5, 8, 65, 66, 72,
164, 180, 181, 182, 186, 227	Greenberg.....75	75, 84, 91, 94, 98, 106, 107,
Bataille.....9, 57, 86, 135, 220	Guattari 39, 40, 125, 140, 155,	114, 115, 118, 159, 161, 213,
Bateson.....125	160, 161, 162, 163, 186, 221,	218, 219
BELTING.....132, 221	222	Molino.....147, 148, 228
Benjamin.....10	Halprin....194, 195, 196, 198,	Nattiez.....147, 148, 149, 228
Bhagwati....107, 115, 116, 198	218	Nicéphore.....43
Bianchini.....175, 229	Hope.....107, 117, 218	Nietzsche.....183, 184, 223
Boissier.....175	Ingold 16, 38, 39, 40, 69, 130,	Pelé.....1, 2, 60, 101, 132, 223
Boss.....189, 221	140, 141, 142, 225.	Pignarre.....13, 155, 224
Bosseur.....1, 22, 23, 217	Jakobson.....131, 135, 228	Polis.....13, 56, 89, 228
Boulez.....23, 27, 33, 34, 201,	Jankelevitch.....150, 222	Riout.....21, 28, 219
202, 216	Joy.....35, 119, 218	Saïd.....44, 223
Charles....106, 121, 141, 182,	Jullien.....8, 54, 66, 181, 222	Saussure.....130, 228
221, 224	Klinkenberg. .56, 89, 133, 228	Schaeffer...23, 24, 25, 26, 28,
Chion.....70, 218	Kolb.....196, 229	30, 31, 33, 36, 37, 38, 62, 67,
Cros.....158 , 227	Konstelnetz.....93, 218	69, 121, 129, 173, 220, 223
Damascène.....43	Kristeva....153, 154, 155, 156,	Serre.....167
de Certeau....53, 54, 164, 181,	157, 161, 228	SICARD.....230
224	Lacan.....155	Sicard.....174, 230
de Vitry.....26	Lancri.....174, 229	Simondon 39, 52, 64, 132, 168,
Delacourt.....174, 225, 229	Laplantine 54, 55, 59, 85, 129,	223
Deleuze.....32, 39, 40 , 114,	130, 139, 141, 168, 225.	Sloterdijk 71, 72, 73, 166, 169,
140, 155, 162, 221	Latour13, 65, 96, 98, 166, 167,	223
Descola.....167	168, 169, 170, 225, 226	Souriau.....22, 224
Didi-huberman...135, 136, 222	Le coguiec.....174, 229	Star.....167, 226
Drissia tabita.....49	Leigh.....167, 226	Steinberg....75, 76, 80, 81, 91,
Foucault....58, 164, 178, 185,	Lemonnier.....98, 149, 226	224
186, 222	Lévi-Strauss.....34, 35	Stengers.....13, 155, 224

Sterne.....42, 226 122, 226, 227
Vickery.....107, 117, 218
Van Lier.....75, 79, 80, 81, 91, Varela.....198, 230

Annexe III_ Index du champ référentiel artistique

Alÿs.....	101	Fraser.....	5	Nauman.....	20, 84, 136, 137
Anselmo.....	92	Friedrich.....	21	Orozco.....	101
Artaud.....	146	Frith.....	113	P-Orridge.....	46
Atkins.....	36	Godard.....	19, 32, 219	Parreno.....	71
Ballif.....	81	Goldworthy.....	101	Pink Floyd.....	35
Bayle.....	23, 50	Haacke.....	92, 95, 97	Pollock.....	20, 76
Beethoven.....	25	Hendrix.....	20	Rauschenberg.....	75, 76, 77
Berio.....	41	Joy Division.....	35	Reverdy.....	219
Beuys.....	92, 68	Kagel.....	113	Russolo.....	44, 45, 218
Brecht.....	94, 112	Kandinsky.....	22, 24, 25	Schwitters.....	77
Buren.....	19	Kapoor.....	60	Smithson.....	4, 220
Burroughs.....	58, 73	Klee....	22, 23, 24, 25, 64, 219,	Sol Le Witt.....	29
Cage 17, 26, 27, 72,74, 75, 77, 221				Stockhausen.....	19
81, 93, 106, 108, 113, 119		Klein.....	149	Stockhausen.....	17
CAN.....	35, 69	Klein.....	27, 149	Stokhausen.....	17, 19, 113
Can.....	35	Kraftwerk.....	35	Szeemann.....	83, 84
Claret.....	50	La Monte Young.....	27, 111	Tati.....	54
Cocteau Twins.....	35	Ligeti.....	17, 111	The Cure.....	35
Coil.....	35, 36	Long.....	20	This Mortal Coil.....	35
Cold cut.....	51	Lucier.....	17	Throbbing Gristle.....	36
Cold Cut.....	35, 51	Mac Cloud	80	Tudor.....	72, 108, 150
Dead Can Dance.....	35	Manovich.....	51, 222	Vinzant.....	17
DJ Kool Herc.....	36, 40, 48, 50	Mondrian.....	77	Wolff.....	114
Dubuffet.....	76	Monet.....	77	Xenakis.....	17, 217
Duchamp..	77, 88, 97, 120, 150	Murray Schafer.....	68	Zorn.....	116
Fluxus.26, 68, 86, 93, 109, 111		Nam June Paik.....	53, 109		