

# SEMIOTIQUE PLASTIQUE ET PRATIQUE MUSICALE AU RISQUE DE LA PLASTICITE

FREDERIC MATHEVET



*Illustration 1*

*Avant-propos*

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

tradition inaugurée, *dans mon panthéon personnel*, par Morton Feldman : une pratique « entre catégories ».

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

Mes travaux, se réclamant autant de la musique expérimentale que de la bande dessinée, de l'installation autant que des interventions in situ, discutent le plus souvent possible les formes "plastiques" du pouvoir ou les "narratologies" intempestives construites par la société. Mon atelier nomade épouse l'immédiate quotidienneté, privilégie les "sous-produits" et les processus intimes de création : les ébauches, les esquisses et les ratures questionnent la "mémoire" individuelle et collective et posent le corps comme le lieu ultime d'un braconnage du sensible. Mon atelier, « l'atelier du cordonnier <sup>1</sup> » est cet espace ouvert qui accueille le monde, où le sens est comme un parfum qui se répand des coutures choisies. C'est cet espace ouvert, accueillant, où les signes se contaminent, se confrontent et se mêlent, qui nous propose une première approche de la composition sonore au risque de la plasticité.

Parce que la relation entre ces deux arts—arts plastiques et musique—qu'on a pris l'habitude de dissocier, du moins dans un enseignement fidèle à une tradition philosophique qui organise les Beaux-Arts en système, n'est pas sans poser de

---

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

nombreux problèmes pratiques et théoriques. D'une part, ces relations s'inscrivent dans une histoire philosophique, scientifique, artistique et ontologique particulière qui impose à celui qui s'y engage de jongler dans plusieurs champs disciplinaires qui dépassent largement les deux champs artistiques convoqués. D'autre part, la nouvelle actualité de ces relations et de ces passages, dans un paysage artistique contemporain bouleversé par des pratiques volontairement polyartistiques et multimédias, suppose une connaissance précise de l'état actuel de l'art associé à une pratique artistique soutenue. De ce fait, c'est la notion de « plasticité », dont une grande partie de cet article va consister à en définir les positions et les enjeux, qui m'est apparue comme la seule pouvant rapprocher les deux bords.

Si la pratique et la création musicales sont commandées par la physique et l'arithmétique liées à des exigences de nature, une bonne partie de mon travail artistique et de mon travail de recherche au contraire a consisté à proposer et à répertorier des compositions musicales qui échappaient ou qui éludaient ces dimensions physiques et arithmétiques dans l'acte de création même. Dans un premier temps, j'ai privilégié les œuvres qui avaient un rapport plastique avec le son, c'est-à-dire qui relevaient d'une conception du son plus substantielle, où les structures et les textures sont les résultats de manipulations informantes. Il y a en effet une filiation évidente entre ces pratiques plastiques sonores possibles et l'avènement de la musique électroacoustique au milieu du vingtième siècle. La synthèse sonore, avec sa panoplie de filtres et de formants matérialisés par des potentiomètres, et l'enregistrement sonore, qui a pu prendre une matérialité tangible sous la forme de la bande, ont pu conduire à des compositions musicales dont l'incitation première était très éloignée d'une volonté arithmétique et physique.

C'est cet autre chemin dans la création sonore qui m'a intéressé et que j'ai pu retrouver dans d'autres pratiques musicales « concrètes », en particulier avec le mouvement « fluxus » et ses happenings et autres performances. Non seulement le

« sonore » et ses manipulations orientées vers un ensemble que l'on peut qualifier de « composition » n'ont pas de comptes arithmétiques et physiques à rendre, et sont plutôt mentalisées en terme de « modelage », mais encore, ces musiques proposent des protocoles d'opérations que l'on peut aussi qualifier de plastiques. En effet, en amont des ces « compositions » sonores, on trouve des suites d'opérations poïétiques qui ne relèvent plus seulement du calcul : juxtaposer, découper, plier... qui sont autant d'opérations que nous avons l'habitude de trouver du côté des arts plastiques et qui participent du sens des œuvres. Et, il semblerait qu'à penser ces protocoles « plastiques » de compositions musicales, se déploient alors des agencements plastiques complexes de compositions qui peuvent s'inscrire dans une histoire de la musique plastique du vingtième siècle qui ne concerne pas seulement l'histoire de la musique électroacoustique mais bien toute l'histoire de la musique contemporaine du 20e siècle et de la musique populaire.

En effet, la plasticité se retrouve dans tous les grands mouvements de la musique de notre siècle, de l'indétermination dans l'écriture du sonore à l'œuvre ouverte, de quelques formes de l'improvisation aux jeux stochastiques de l'écriture musicale. De plus, la « plasticité » des nouvelles formes de composition est indéniable dans les nouvelles formes d'arts sonores polyartistiques et multimédias : les pièces radiophoniques, la spatialisation, l'installation sonore. Bref, « plastique » serait la notion idéale pour décrire toutes les « nouveautés » que proposent les arts sonores du vingtième siècle témoignant de passages inspirés, de contaminations et d'entremêlements bien plus inspirants que les nouveaux systèmes à la mode qui n'ont de cesse de redéfinir des champs et des catégories circonscrites et centripètes.

Notre modernité artistique s'était ouverte sur une remarque lapidaire qui intimait à l'art ne plus être seulement rétinien. Et pourtant, aujourd'hui, le terme « plastique » associé à « art » plastique semble très controversé, de telle sorte qu'on désire profondément retourner à une séparation stricte entre les arts sonores et les

arts visuels, notamment dans l'éducation nationale. Il ne s'agit pas pour nous de trouver dans la « composition » d'œuvres désormais polyartistiques des passages entre les yeux et les oreilles, mais bien de découvrir ce que ce « plastique » propose de liens interdisciplinaires, voire transdisciplinaires, de certaines pratiques contemporaines. Pour le dire autrement, la plasticité dont il va être question nous paraît à même de décrire et de produire des œuvres contemporaines (qu'il ne faut pas ici comprendre comme une catégorie, mais bien comme une indication de temporalité).



*Illustration 2: Une étude en rouge, pour effectif au choix, extrait (work in progress).*

## FORME

John Cage s'était fait sienne la phrase de David Thoreau où le son était comparé à des bulles qui venaient éclater à la surface du silence. Pour nous, l'attention portée à cette phrase correspond au même changement ontologique de l'œuvre que la notion de *Flatbed*<sup>2</sup> développé par Léo Steinberg ou que le multcadre aéronef sur le blanc nul décrit par Henry van Lier<sup>3</sup> à propos de la bande dessinée. Ces trois notions décrivent à leur manière une œuvre et un travail artistiques qui accueillent le monde sur une surface sensible « nulle », où sonorités, images, matériaux (scénarisés ou non) vont se déployer et s'actualiser dans des formes temporaires.

C'est bien d'une nouvelle pensée du « plastique » dont il est question ici. En effet, la plasticité, corolaire à ces trois nouvelles formulations ontologiques, est une plasticité qui décrit un monde qui n'est plus celui d'un demiurge qui le modèle et arrange ses formes, stables et définies, dans un continuum « espace-temps » lisse. Au contraire, notre plasticité semble trouver des résonances dans un réalisme structural ontologique impulsé par la mécanique *quantique*<sup>4</sup> où la métaphysique des propriétés intrinsèques est remplacée par une métaphysique des relations. Le monde atomiste décrit depuis l'antiquité grecque où la nature est décrite comme une suite de substances individuelles possédant des formes intrinsèques arrangées dans le continuum spatio-temporel se trouve bouleversé, et avec lui toute la « poïese » classique.

---

2 Léo Steinberg constate, à partir du travail de deux artistes en particulier, G. Dubuffet et R. Rauschenberg, qu'il s'est passé quelque chose dans la façon de penser le tableau. Pour tenter d'approcher ce nouveau phénomène il va introduire la notion de *flatbed*. « J'emprunte ce terme au plateau de la presse d'imprimerie : " support horizontal soutenant une plaque d'imprimerie horizontale ". Et je propose d'utiliser ce mot pour décrire le plan du tableau tel que le concevaient les années 1960\_ surface picturale horizontale dont la position angulaire par rapport à la station humaine verticale conditionne le contenu qui s'y inscrit. ( L.STEINBERG, 1972 ) » Le tableau n'est plus seulement cette fenêtre ouverte sur un monde mais une surface d'inscription.

3 Henry Van Lier, *Bande dessinée, une cosmogonie dure*, colloque de Cerisy, 1988 :

[http://www.anthropogenie.com/anthropogenie\\_locale/semiotique/bande\\_dessinee.html](http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/semiotique/bande_dessinee.html)

4 Nous ne rentrerons pas ici dans la description des notions de celles-ci, comme nous ne développerons pas les différentes théories qui y sont associées. Nous constaterons seulement certaines similitudes de pensées.



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

*Illustration 3: **Partition circonstancielle** \_ 5 violons sous une serre. Les partitions circonstanciennes sont des partitions dessinées sur le motif sonore et visuel, issues de mes carnets de croquis.*

*D'autres exemples : [http://issuu.com/elcordonnier/docs/partitions\\_circonstanciennes](http://issuu.com/elcordonnier/docs/partitions_circonstanciennes)*

Tout d'abord, la plasticité que nous décrivons fait de la forme un procès. Notre sémiotique plastique propose une plasticité dynamique en œuvre dans toute « formalisation » sens(ible)<sup>5</sup>, où le procès se fait parce qu'il y a des facteurs en

---

<sup>5</sup> Heidegger impute à Platon le désenchantement du monde. Le *chôrismos*, c'est-à-dire l'écart, la séparation forcée entre le monde sensible et le monde intelligible est un divorce dont l'œuvre (d'art) ne peut se satisfaire

corrélation qui s'influencent réciproquement. Il n'y a pas de cause univoque, mais plutôt une morphogénèse dynamique qui n'est pas sans rappeler le procès décrit par François Jullien dans la pensée chinoise ou l'action *aoristique* de Paul Klee qui déploie la surface picturale à partir de l'œuf gris central de la toile.

Au contraire d'Aristote qui pouvait écrire que « ce qui engendre est ce qui possède la forme » (Aristote, *Physique*, 257b), François Jullien explique que « la Chine n'a jamais conçu un pouvoir déterminant la forme, celle-ci n'est que la manifestation sensible de l'actualisation en cours <sup>6</sup> ». Autrement dit, la forme, dans la perspective d'une morphogénèse dynamique, n'est que l'actualisation temporaire d'un mouvement de la plasticité, un mouvement de [donner\_recevoir\_détruire] qui s'instaure entre des facteurs en corrélation (auteur/]pour-autrui[/matière et matériaux convoqués/le milieu circonstanciel). Cette actualisation temporaire de la forme est l'œuvre que nous avons pris l'habitude de noter « œ » pour désigner le nœud qu'elle constitue, le précipité, au sens chimique du terme, des corrélations.

Puis ce précipité sens(ible) dans sa formation déploie un espace-temps singulier. Encore une fois, cet espace-temps est à l'image de la plasticité : dynamique. C'est ici\_ pour nous qui voulons retourner à l'atelier\_ que nous devons proposer de nouveaux concepts capables de décrire ces œuvres, ces nœuds.

Par rapport à une sémiotique classique, notre sémiotique plastique décrit des mouvements et des relations. Où une sémiotique structurale proposerait des approches par succession de couches, nous ne pouvons que proposer des modélisations qui mêlent plusieurs niveaux (des intrications) et qui décrivent des actions. Les « conceptions », que j'ai développées dans mes manuels d'arts

---

dans la mesure où elle est toujours une proposition entremêlée de ]percept\_affect\_concept[. Mais, d'une certaine manière, toute construction humaine y compris langagière fait de même. De ce fait, pour tenter de repenser cette intrication perdue par la culture occidentale nous proposons de la noter par sens(ible) où le sens, la signification du monde intelligible, cohabite avec le monde sensible. Ce sens(ible) est le lieu de toute phénoménologie.

<sup>6</sup> JULLIEN, François, *Du « temps » : éléments d'une philosophie du vivre*, Le collège de philosophie, éditions Grasset et Fasquelle, 2001, p. 79-80.

plastiques<sup>7</sup>, vont nous permettre de penser les intrications et les mouvements qui s'intriguent dans le complexe ]percept\_affect\_concept[ du sens(ible) de l'œuvre. Elles décrivent à la fois de manière objective les rencontres (matériaux, corps, milieu), sans éluder le subjectif du perçu, du ressenti et du compris.

C'est-à-dire comment le sens se répand des coutures.

## MATERIAU

Une œuvre n'est pas un objet clos et autonome. Son intérêt n'est pas seulement formel. Les matériaux, les gestes, la situation choisie ou à vivre, sont producteurs de sens. L'œuvre est un *procès* ou le sens est comme *une chaleur qui se répand*. Celui-ci se diffuse de matériau brut à matériau brut, d'élément scénarisé à élément scénarisé ou de toute autre combinaison. Les conceptions désignent tous les passages, les mouvements dans les objets en présence dans une œuvre. Ces objets peuvent être, comme les pratiques artistiques contemporaines nous y ont habitués, des matériaux bruts, des objets manufacturés, des corps, du vivant, des sons, etc. Je les classe en deux types de matériaux : les matériaux scénarisés simples d'une part, où l'histoire qu'ils transportent est évidente, et des matériaux scénarisés complexes d'autre part, où l'histoire de leur existence est le résultat d'un scénario culturel précis et particulier. Il n'y a pas de liste exhaustive de matériaux pour chacune de ces catégories dans la mesure où **c'est leur configuration**, agencée par l'artiste et/ou « mentalisée » par le spectateur (du *polyart*), qui déterminera la qualité de leurs scénarios. Les objets manufacturés cependant sont plus particulièrement des matériaux scénarisés complexes.

---

7 MATHEVET, Frédéric, *Faire la peau...la musique au risque de la plasticité : manuels d'arts plastiques 1 et 2*, Allemagne : éditions universitaires européennes, 2010, 257 p..  
ou <http://manueldartsplastiques.lautremusique.net/> et <http://manueldartsplastiques2.lautremusique.net/>

Mezzo-soprano

## Rec-U-Aime

### Flowered Geometric Afghan Mix

TREBLE CROCHET\_ROW 2

13 doigts... en tre bré sés, vite, trop et de, quand mon cœur has trop vite, que peut de?

15 doigts... en tre bré sés, vite, trop et de, quand mon cœur has trop vite, plus que toi.

19 doigts... en tre bré sés, vite, trop et de, quand mon has trop vite que peut ton cœur?

23 doigts... en tre bré sés, vite, trop et de, quand mon has trop vite peut, que te cœur.

27 doigts... en tre bré sés, vite, trop et de, quand mon has trop peut-être est ton c-œur.

31 doigts... en tre bré sés, vite, trop quand mon has trop-être et qui cœur ton cœur.

*Illustration 4: Rec-U-Aime, pour une mezzo-soprano, un violoncelle et une tricoteuse. Extrait de la partition pour mezzo-soprano.*

Pour écouter un extrait : <http://mathevetfredericscore.blogspot.fr/2012/05/rec-u-aime-partition-suspendue-pour-une.html>

J'ai rarement entendu ma grand-mère chanter. Elle n'a jamais supporté le bruit. Pourtant, depuis sa maladie d'Alzheimer son attitude change. C'est ordinaire lors de ses hémorragies mnésiques.

La doxa dit que lorsqu'un être vous manque, tout est dépeuplé, mais qu'en est-il lorsque c'est l'être qui se dépeuple?

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

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

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

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

Les conductions modélisent les rencontres et les passages entre les matériaux en présence dans une œuvre. Elles sont une tentative de décrire les mouvements en présence dans l' « œ ». Ces conductions sont au nombre de quatre.

La conduction physique peut être directe ou indirecte. Nous nommerons conduction directe les situations où un matériau se transforme lui-même, c’est-à-dire, lorsqu’un matériau change d’état (*exemple* : Hans Haacke, *Box weather* où l’eau se change en vapeur), ainsi que les situations où un matériau se répand physiquement dans un autre (*exemple* : Joseph Beuys, *Objet fluxus*, où de la graisse se diffuse sur du carton). Ce dernier cas peut désigner la conduction au sens strict, c’est-à-dire telle qu’on l’entend dans les sciences physiques. De ce fait, nous appellerons conduction indirecte les situations où la transformation d’un matériau entraîne des conséquences sensibles sur un autre matériau (*exemple* : G. Anselmo, *Sculpture qui mange*). Le sonore n’échappe pas à ces motilités physiques. La musique n’est faite que de successions de conductions directes et indirectes. Les notes jouées sont en situation de conduction directe par interpénétration pour les constructions d’accords par exemple. Les modes de jeux particuliers instaurant une gymnastique nouvelle entre l’interprète et l’instrument, où les assemblages technologiques nécessaires à la fabrication de formes sonores inouïes répondent

par exemple à des descriptions de conceptions de type indirectes<sup>8</sup>.

La conduction mentale, quant à elle, désigne la prise en considération du sens présent dans chaque matériau utilisé et mis en relation avec un autre. Un assemblage qui s'avère donc être aussi un assemblage de sens. La conduction mentale est essentiellement liée à la relation entre plusieurs matériaux « scénarisés »<sup>9</sup>. Nous pouvons dire qu'il y a conduction mentale quand l'artiste choisit un rapprochement, une relation construite avec des éléments matériels qu'il choisit pour l'histoire que chaque matériau et/ou objet raconte(nt). Bref, lorsque des matériaux hétérogènes dialoguent mentalement chez l'auteur et chez le spectateur. Mais, est-il utile de le préciser, la conduction mentale ne nie en aucun cas les qualités physiques des matériaux choisis.

D'ailleurs, il n'est pas de matériau qui ne soit pas scénarisé aujourd'hui, y compris les matériaux les plus simples. Difficile aujourd'hui de ne pas associer les sonorités d'un quatuor à cordes à l'histoire de la musique occidentale. Comme le cinéma, qui use et abuse particulièrement d'associations (faciles) entre des sonorités et les situations diégétiques décrites : le saxophone et les sonorités jazz, par exemple, sont souvent liés aux relations amoureuses un peu sulfureuses (elles permettront en tout cas de combler l'ellipse qui ne manquera d'arriver). De la même manière, un certain type de drones anthropomorphiques couplés aux dissonances communément admises par notre culture occidentale facilite l'apparition de milieu anxiogène dans les films d'horreur.

---

8 *Shoegazing, Circuit Bending* dans les recherches plastiques de la musique dite populaire par exemple.

9 Nos conceptions scénarisées ne sont pas sans rappeler les signes à fonction seconde décrits par Umberto Eco : « L'activité de signification est davantage marquée par les caractéristiques sémiotiques de l'objet. La baignoire en marbre d'Italie aux incrustations d'or et de nacre est tellement associée à la richesse, au prestige et au luxe que sa fonction première de cuve où quelqu'un peut se baigner et se laver se trouve reléguée au second plan. Il en va de même de la chaise, en bois massif sculpté orné de velours et d'incrustations de pierres précieuses qu'on appelle « trône », pour laquelle l'aspect royal prend le pas sur la fonction première de « sédibilité ». « Dans certains cas, la fonction seconde prévaut ainsi au point d'atténuer ou d'éliminer entièrement la fonction primaire » (Eco, 1988 : 46). » in <http://www.signosemio.com/eco/processus-semiotique-et-classification-des-signes.asp>

## PLASTIQUE

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

L'étymologie grecque du mot « plastique », *plassein*, désigne à la fois l'acte de donner une forme et l'acte de recevoir une forme. Mais rappelons avec Catherine Malabou que « plastic » désigne aussi un explosif, donc la destruction même de toute forme. Comme concept « plastique » devient ce mouvement de donner une forme et d'en changer tout en gardant la mémoire de la forme détruite. « Je comprends aujourd'hui que le concept de plasticité m'est apparu comme apte à nommer un certain arrangement d'être que j'ai accepté au départ sans le comprendre : l'organisation spontanée des fragments. Organisation dont le système nerveux [...] offre aujourd'hui sans doute le système le plus net, le plus frappant. La plasticité, concept doué lui aussi d'un « don dithyrambique de synthèse », **m'a permis à la fois de percevoir la forme du morcellement et d'être à ma place dans le mouvement.**(c'est moi qui souligne) <sup>10</sup>»

Les récentes recherches sur le cerveau ont fait apparaître une " plasticité " du cerveau, notamment la capacité qu'ont les synapses à modifier leur capacité de transmission. Elles forment et reforment, sous l'effet de l'expérience, et à partir de la mémoire des formes, des associations neuronales cérébrales appelées *synodies* par Henry Van Lier<sup>11</sup>. Ces synodies, qui sont au bout de la chaîne biochimique, notre mémoire, nos représentations et notre raisonnement, sont soumises aux multiples

---

10 MALABOU Catherine, *La plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction, déconstruction*, coll. « variations », Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p.21.

11 VAN LIER, Henri, *Anthropogénie*, Les Impressions nouvelles/ Fondation Anthropogeny Henri Van Lier : Belgique, 2010, 1029 p.

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 synodies, les accentue ou désaccentue, les interconnecte ou déconnecte, les clive ou fluidifie, les rend explicites ou implicites, en une véritable digestion ou comptabilisation bioélectrochimique, qui d'ordinaire procède par contagion et par sauts. [...] La plasticité configure les traces, les efface pour les former sans les rigidifier pour autant <sup>12</sup>» Cette capacité « plastique » des synapses, engendrant-détruisant les synodies, correspond à une part d'indétermination de l'ADN : « La plasticité prend forme là où l'ADN n'écrit plus. <sup>13</sup>» C'est-à-dire que c'est le milieu et l'action, la circonstance et la pratique, qui écrivent dans l'homme ce que l'ADN ne peut écrire en amont. Alors, la plasticité comme concept opérant pour décrire la vie de l'être, peut ouvrir à une nouvelle pensée de l'individualité. « La subjectivité ne doit pas être niée ou forclosée, refoulée ; elle doit être assumée comme mobile<sup>14</sup>». Mais la plasticité doit pouvoir aussi ouvrir les possibilités de nouveaux agencements socio-politiques.

Pour notre part, nous faisons l'hypothèse d'une plasticité « inhérente » à toute *gestalt* humaine. Peut-être s'agit-il du concept qui pourrait bien nous faire sortir d'un formalisme scientiste du langage et d'un recours à une « linguistique » s'accaparant toutes les descriptions sémiotiques. La plasticité nous permet aussi un dépassement du structuralisme. Il nous semble que la plasticité reste cet impensé que la poïétique doit prendre en charge. Si Catherine Malabou nous aiguille vers une approche philosophique voire esthétique de la plasticité, c'est avec J. Kristeva et F. Guattari que les prémices d'une plasticité appliquée à tout agencement sémiotique semblent avoir été amorcées. D'une part, au travers du concept de *chora* sémiotique avec J. Kristeva, et d'autre part avec le déplacement des instances surmoïques dans les agencements sémiotiques mêmes avec F. Guattari. Ces deux

---

12 Ibid., p. 114.

13 Ibid., p.112.

14 BARTHES, Roland, *La préparation du roman 1et 2 : cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris : SEUIL IMEC, 2003, p. 79.

pensées connectées l'une à l'autre nous semblent pouvoir formaliser une sémiotique plastique suffisamment opérante pour penser le travail artistique, en redéfinir le champ et la recherche au sein de l'enseignement artistique.

Pour commencer, disons dans la continuité de Freud (*Contribution à la conception des aphasies: une étude critique*, 1891) et de Jakobson (*Éléments de linguistique générale*, 1963<sup>15</sup>) que le langage est bipolaire. Cette bipolarité est dans toute formalisation sémiotique, c'est-à-dire dans toute construction sensible, spatiale et temporelle, qui produit du sens et qui est le résultat d'une expression humaine. Cette bipolarité comme un symptôme inhérent à la formalisation nous permet de déplacer le schéma classique des systèmes du langage fermé à chaque bord par un émetteur et un récepteur. La dynamique de déplacement et de condensation inhérente à toute cristallisation langagière propose une sémiotique bien plus complexe et laisse entrevoir la formalisation plutôt sur un modèle « chimique » où le « dit » est un précipité entre un sujet, un « pour-autrui » et une circonstance. Ce précipité, cette prégnance temporaire, intervient dans une dynamique que l'on peut qualifier de plastique. Chacun des facteurs du langage, à l'intérieur de cette dynamique, est équivoque (*aequivocus* « à double sens »). Rien ne détermine dans ce mouvement ce qu'il en est de l'émetteur et du récepteur, ni de l'association pragmatique qui va s'opérer avec le milieu. C'est cette pulsion, ce rythme, cette idiorythmie portée par le corps humain susceptible de toutes les créations signifiantes qui sont la plasticité en acte et qui peuvent se rapprocher du concept de *chora sémiotique* décrit par Julia Kristeva.

En effet, le corps créateur, le corps sémiotisant, est tout entier traversé par un bric-à-brac pulsionnel de sensations qu'il accorde à sa façon avec le milieu extérieur : l'autre qui n'est pas encore un « pour-autrui », et la circonstance qui n'est pas encore un événement. Mais dans le mouvement de jaillissement, des règles de conduite viennent tempérer ce corps sémiotisant. À partir du moment où

---

15 JAKOBSON, Roman, *Éléments de linguistique générale* (1 et 2), Éditions de Minuit, Collection Double, 1981.

il y a précipité, il y a l'instauration d'un « pour-autrui » qui prend pour tâche de réguler la formalisation. C'est l'autre face des opérations sémiotiques qui imposent la norme et le code. Jusqu'ici cette instance régularisante avait pris les traits d'un mythe de castration. La petite tape suffisante pour permettre une autorégulation. Nous faisons l'hypothèse, avec la sociologie et l'ethnologie, de micros agencements socio-politiques qui ont en charge de réguler la plasticité en la formatant de telle sorte qu'à la *chora sémiotique* secouant le corps sémiotisant s'applique une chorégraphie formalisante qui l'assujettit.

*La révolution du langage poétique* commence par un préliminaire théorique où Julia Kristeva annonce la démonstration à venir. « L'activité sollicitée et favorisée par la société (capitaliste) réprime le procès traversant le corps et le sujet, et [...] il faut donc nous extraire de notre expérience interpersonnelle et intersociale pour avoir la chance d'accéder à ce refoulé du mécanisme social qu'est l'engendrement de la signifiance.<sup>16</sup> (KRISTEVA, 1974)» Annonçant l'assujettissement que nous avons commencé à décrire, elle pointe le lieu de la plasticité, « l'engendrement de la signifiance ». Elle décrit deux de ses particularités, rendant la tâche moins aisée quant à son approche, d'une part elle insiste sur son dynamisme, le procès, d'autre part elle repère l'ambiguïté de l'opération, « traversant le corps et le sujet. » Pour Julia Kristeva, l'art est le lieu de prédilection de la visibilité du procès de la plasticité : « il (le procès) peut exhiber sous forme d'art ce qui est le fondement producteur des formations signifiantes, subjectives et idéologiques, que les sociétés primitives désignent comme « sacré » et que la modernité a pu rejeter comme de la schizophrénie<sup>17</sup>. (KRISTEVA, 1974)»

---

16 KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, éditions du seuil, 1974, p. 11.

17 Ibid., p. 13.



*Illustration 5: Faire la peau 2\_ Partition suspendue pour un Bodhràn.*

*Faire la peau 2* est une partition suspendue pour bodhràn. Le bodhràn est un instrument irlandais. Le grand cercle de bois sur lequel est tendue la peau permet une variation subtile de sons. La peau conserve toujours la mémoire des plis, des veines et des nerfs. Les lignes, qui se devinent à la surface de l'instrument, sont une carte et une empreinte à la fois, celles du corps de la bête (une chèvre).

Dès lors, la peau ne marque plus et le son n'est que le résidu de tentatives d'empreintes ratées. Le bodhràn se travaille avec le gras de la paume, le plat de la main, le gras des doigts, le sec des phalanges, le bout des doigts et les ongles. Ça tapote, ça racle, ça frotte, ça gratte et ça cogne. C'est dum et c'est tak, avec toutes les variations possibles qu'on imagine entre l'un et l'autre, du bord au centre de la peau.

C'est un instrument du corps : il y en a un de chaque côté de l'épiderme.

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

Pour voir un enregistrement de cette pièce : <http://youtu.be/MOERO2J4zOo>

Pour tenter de cerner la *plasticité*, Julia Kristeva va développer une notion qui nous apparaît très proche du procès plastique tel que nous avons cherché à le décrire, la *Chora*. Elle emprunte le terme de " *chora* " à Platon dans le *Timée* pour désigner une articulation toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères.<sup>18</sup> (KRISTEVA, 1974)» La *chora* platonicienne a le « caractère nécessaire mais non divin parce qu'instable, incertain, tout en mutation et en devenir, du réceptacle qui est nommé aussi espace vis-à-vis de la raison ; il est même innommable, invraisemblable, bâtard<sup>19</sup>.(KRISTEVA, 1974) » Ce caractère nous semble particulièrement convenir au procès de la plasticité telle que nous l'avons décrite, c'est-à-dire comme un mouvement de [donner\_recevoir\_détruire].

Or, si pour nous ce mouvement semble se saisir entre le corps communicant, le « pour autrui » et la circonstance, Julia Kristeva semble le trouver particulièrement dans le corps communicant où des « quantités discrètes d'énergies parcourent le corps de ce qui sera plus tard un sujet, et dans la voie de son devenir, elles se disposent selon les contraintes imposées à ce corps \_ toujours déjà sémiotisant \_ par la structure familiale et sociale. Charges « énergétiques » en même temps que marques « psychiques », les pulsions articulent ainsi ce que nous appelons une *chora* : une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs stases en une motilité aussi mouvementée que réglementée<sup>20</sup>. (KRISTEVA, 1974) ».

Si pour Julia Kristeva le corps est le lieu ultime de la plasticité, nous envisageons dans notre description que la motilité plastique ne s'arrête pas à l'enveloppe corporelle du corps sémiotisant, mais, dans le dispositif d'interaction et de corrélation proposé, elle traverse aussi le « pour-autrui » et la situation de sémiotisation. De la même façon, mais sans doute parce que notre compréhension de la plasticité se passe de lecture psychanalytique notamment freudienne, nos

---

18 Ibid., p. 23.

19 Ibid.

20 Ibid.

« contraintes imposées » sont autant dispensées par le corps sémiotisant que par le « pour-autrui » et la situation de sémiotisation. Pour le dire simplement, le « surmoi », pour nous, aurait aussi une certaine plasticité. Ce que nous développerons avec F. Guattari.

Pour Julia Kristeva l'altération de la motilité sémiotique est la condition sine qua non de l'apparition de la signification. La motilité sémiotique s'extrait de l'auto-érotisme primaire et maternel par le « phénomène » de castration, introduisant la séparation entre signifié et signifiant et déplaçant par là même la sémiotique « kristevienne » vers le symbolique. Cette phase, qu'elle nomme thétique, peut être résumée ainsi : « position de l'imago, castration et position de la motilité sémiotique comme lieu de l'Autre, nous paraît être la condition de la signification<sup>21</sup> (KRISTEVA, 1974) ».

Si nous ne voulons pas nous immiscer dans une description de la plasticité qui userait d'un recours systématique à la psychanalyse, la phase thétique abordée par J. Kristeva nous paraît encore riche d'enseignements et de questionnements. En effet, dans les analyses que J. Kristeva poursuit, elle s'accorde à décrire la phase thétique comme labile. Elle serait elle aussi soumise à la plasticité. De ce fait, la phase thétique laisserait parfois apparaître, comme trouée, la motilité sémiotique. La *mimésis* ("aristotélicienne" s'entend, c'est-à-dire avec *l'écart* inhérent à la passe qui s'opère entre le référent et son modèle, noté par Aristote « celui-ci (*oûtos*) c'est celui-là (*ékheinos*) ( *Poétique*, 4) ») serait cette effraction à la phase thétique.

De ce fait, l'art dans sa pratique et dans l'œuvre serait le lieu privilégié de l'accession à la motilité sémiotique, c'est-à-dire à la plasticité. « L' « art » consiste à ne pas lâcher le thétique tout en pulvérisant par la négativité de la transgression (KRISTEVA, 1974) ». L'artiste « pulvérise ». Essentiellement indocile, il fait passer dans l'ordre du symbolique des pulsions d'associabilité. La pratique artistique est la

---

21 Ibid., p. 46.

limite « interne » au procès de la signifiante, assumant et traversant le « meurtre ». Tous les artistes seraient-ils des Ravachol en puissance, jouisseurs du trans-symbolique et de « l'irruption de la motilité sémiotique menaçant l'unité du social et du sujet lui-même <sup>22</sup>(KRISTEVA, 1974) » ? « L'art, la littérature, captent ce que le langage n'a pas su retenir de cette pulsion (de mort) et le redispent dans un nouveau dispositif sémiotique.[...] l'art assume la loi socio-symbolique, en même temps qu'il démontre la possibilité de sa transgression ; il articule l'économie pulsionnelle des sujets à un code socialement admissible<sup>23</sup> (KRISTEVA, 1974)».

La pratique artistique, parce qu'elle serait le lieu privilégié de la plasticité en acte, l'intégrant dans sa visibilité même, serait le laboratoire et le sas de sécurité de l'agencement socio-symbolique. Une remise en jeu, sur le chantier, des « lieux névralgiques de l'appareil social : la différence sexuelle, la fonction paternelle, la jouissance génitale et à travers eux la famille, le groupe social, le pouvoir étatique et le pouvoir religieux<sup>24</sup>, se trouvent mis en cause, expérimentés, contestés ou restructurés, non pas dans leur contenu, mais dans leur principe même, dans leur raison d'être<sup>25</sup> (KRISTEVA, 1974)». Un [donner\_recevoir\_détruire] en perpétuelle action sur les formes données, acceptées et acceptables, et, souvent, par un sursaut que nous tenterons d'approcher, rigidifiées. L'art, plastique, « devient plus que jamais un moyen d'action dans le procès de transformation sociale, en même temps qu'il enregistre ce procès (KRISTEVA, 1974)<sup>26</sup>».

Cet hommage à la pensée de Julia Kristeva nous permet de préciser les facteurs à partir desquels la plasticité peut s'approcher. Mais nous voulons leur laisser une certaine souplesse en les débarrassant de toute lourdeur conceptuelle

---

22 Ibid., p.78.

23 Ibid., p. 612.

24 Une telle typologie doit être discutée. Elle porte les marques d'une psychanalyse qui n'est pas notre domaine de recherche et, qui plus est, les marques d'une psychanalyse articulée autour de la castration et de la figure patriarcale. Nous proposons comme horizon de recherche en art un champ que nous avons noté ] cosmos\_socius\_intime [ aux bords ouverts.

25 Ibid.

26 Ibid., p. 613.

disciplinaire, malgré des allusions explicites à leur généalogie empruntée à divers champs de la pensée : philosophie, sociologie, psychanalyse, sémiotique... Par ailleurs, il semblerait que Julia Kristeva ne soit pas la seule à avoir pressenti l'avènement de la plasticité comme le renversement ontologique de l'après-modernité.

La sémiotique kristevienne fait apparaître que le corps sémiotisant, le « pour-autrui » et le circonstanciel sont des facteurs en relation. L'individualité et le *socius* sont les deux fonctions que partagent le corps sémiotisant et le « pour-autrui ». Elles sont accompagnées de deux motilités : la *chora*, pulsionnelle et interne au corps sémiotisant, et le *socius* supposé du « pour-autrui », donnant à la forme un certain « ordre du discours ». La plasticité est tout entière dans ce mouvement de formalisation, une « *gestaltung* » ou une morphogénèse mentalisée comme un [donner\_recevoir\_détruire], rendant le schéma bien plus instable parce que portant une part d'ambiguïté sur chacun des facteurs et chacune des fonctions. La plasticité entraîne un précipité linguiste (ou non) de significations sens(ibles), et ce précipité peut être l'œuvre d'art qui ne peut se prévaloir d'une supériorité sur tous les autres processus de sémiotisation.

Quant à l'artiste, s'il n'est pas le jouet de son champ sémiocratique, comme le poéticien, trouve les codes du pouvoir. Un carottage où il déploie toutes les ruses de la plasticité pour créer son propre langage. Sa langue sur l'établi, il cherche et trouve ses propres processus et opérations signifiants. Sa langue sur l'établi, et son corps, parce que le lieu de la libération est le même que celui de la servitude. La poésie se fait dans la bouche, la signifiante dans le corps. Son carottage est d'utilité publique. Il trouve pour résister, il braconne sans cesse la sémiocratie en vigueur, l'attire vers la béance du trou noir de sa signifiante. Il met en panique sémiotique le processus de pouvoir en prise sur lui et sur les autres, il repousse ses limites en les dépassant.

Et notre *poïétique* n'est jamais que le travail intermédial de l'artiste au travail, elle a pour fonction de rendre lisible cette indocilité en acte : l'obstination forcenée et militante de travailler le sens(ible).

NOTES DE L'AUTEUR : Toutes les œuvres décrites dans cet article sont issues de ma pratique personnelle. Elles ne sont ni des exemples, ni des illustrations, mais des jalons de pensée aussi importants que les concepts et les notions développées par ce texte. Pour en savoir plus : <http://flavors.me/mathevetfrederic#>

ICONOGRAPHIE : Illustration 1 Extrait de Kuruwarri, partition pour piano, soprane & field recording.:[http://issuu.com/elcordonnier/docs/kawarri\\_pour\\_piano\\_soprane\\_field\\_recording](http://issuu.com/elcordonnier/docs/kawarri_pour_piano_soprane_field_recording)