

A LA RECHERCHE D'UNE SÉMIOLOGIE PLASTIQUE

FRÉDÉRIC MATHEVET

1. L'HYPOTHÈSE D'UNE SÉMIOLOGIE DES VARIANTS

Pour bien comprendre le nœud à partir duquel ce livre se pense et s'écrit, 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'œuvre¹, 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 s'approche par ce que j'appellerai premièrement « procème » et deuxièmement « conduction ». Prérequis nécessaire à la compréhension de l'ensemble de ce texte, il me faut en dire quelques mots.

¹ « La fin du concept philosophique d'« art » en tant que tel marque le début du concept herméneutique d'« œuvre ». » (BELTING, 2007).

1.1 LES PROCÈMES

Ce qui autrefois faisait sens dans un objet pérenne désigné comme œuvre d'art bascule avec l'art contemporain 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 : « 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. »

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.

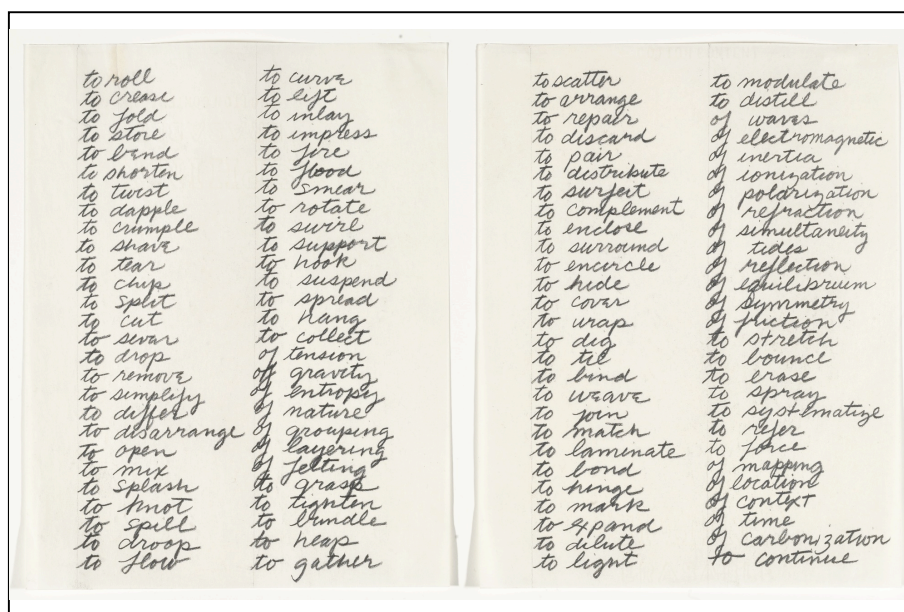


Figure 1 : Richard Serra *Verblist* 1967-68 stylo sur deux feuilles de papier, 25.4 x 21.6 cm, MoMA, NY.
 © 2019 Richard Serra / Artists Rights Society (ARS), New York.

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 désignerai dans la suite de ce texte 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 permet déjà 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 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 autres *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).

Dès lors, distinguons deux catégories de *procèmes*. D'une part, nous pouvons constater que de nombreux recours à des protocoles, à des mises en formules ou à toutes autres formes de codages informatiques sont des *procèmes* pertinent dans la signifiante de l'œuvre. Je nommerai ces *procèmes* des *procèmes algorithmiques*. D'autre part, je l'ai déjà évoqué dans l'introduction, de nombreux autres *procèmes* sont plutôt liés à une certaine pensée des mains. Rapprocher, plier, juxtaposer, couper...autant de petits processus qui, s'ils sont sensibles et participent pleinement à la dimension figurale de l'œuvre (sa mise-en-texte), peuvent être qualifiés de *procèmes plastiques*.

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 *procèmes* 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.

Décrire les *procèmes*, 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 *procèmes* 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.

Matière, matériaux, objets, sons, images, *procèmes*, convoqués pour « faire œuvre », 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 par exemple ou la performance, pour s'intéresser à des symptômes de l'art contemporain, posent la question de 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*.

« 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. Il 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, les *procèmes* 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 *procème* doit se coupler, pour expliquer comment l'œuvre se fait d'intensités se déplaçant, avec ce que j'appellerai des *conductions*.

1.2_ LES CONDUCTIONS

Si les *procèmes* explicitent une certaine forme de passage entre les matériaux, les « conductions » 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 calorique 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 calorique ou l'énergie électrique. Il me fallait un terme en adéquation avec les mouvements de la plasticité qu'il devait décrire. Mais ces conductions m'ont été soufflées aussi par l'évolution observable de la sculpture au Xxème 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 *procème* 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.

Les conceptions physiques désignent les énergies physiques en présence dans la réunion de matériaux hétérogènes au sein d'une installation, d'un assemblage, de certaines performances, etc. Les matériaux hétérogènes (corps y compris) 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 conception 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 « conception 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).

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. » 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 contemporaine en art souffre de cette pensée simpliste du sensible et de sa construction commune avec le spectateur. 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 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.

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 2012b) 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 choisi 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 avec une œuvre - répond lui aussi à un script, un scénario, une partition (MATHEVET 2019b). 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.

« Procèemes » et « conceptions » décrivent une « mécanique » où le monde est en procès, fait de mouvements multiples et de corrélations entre les éléments en présence. « Donner forme » dans cette nouvelle approche de la plasticité (*gestaltung*) c'est actualiser temporairement un mouvement informant-informé 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.

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 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 :

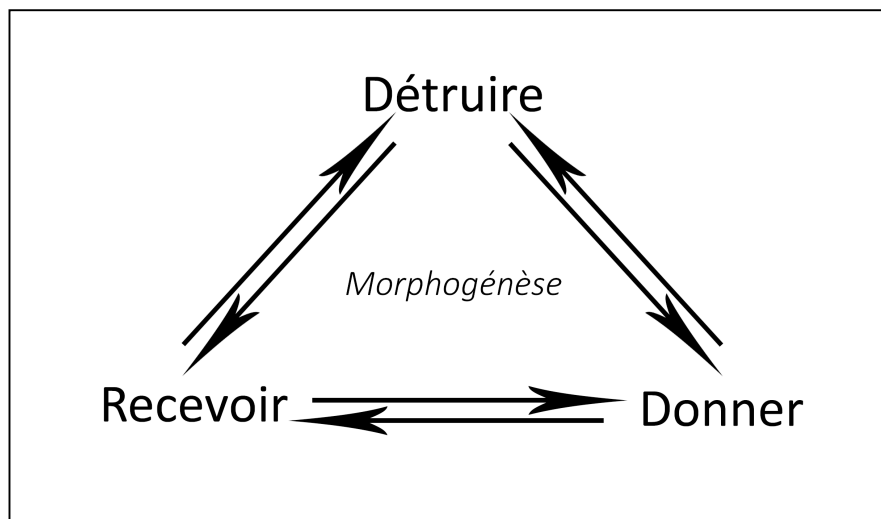


Figure 2: Modèle dynamique de la plasticité

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 médium² 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 la plasticité est 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

² Nous préférons dans ce texte le mot *médium* à l'anglicisme *média* dont les références implicites nous semblent réduire les possibilités de canaux.

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 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 » (Ibid.).

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 est 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 déclassé, 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 (le spectateur 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, semble correspondre à un moment de fixité, fût-il temporaire. La question devient alors comment et quand un tel mouvement perpétuel, dans une morphogénèse perpétuelle, peut-il trouver parfois des points d’appui des fixités qui ne peuvent eux-mêmes n’être que des arrêts temporaires ?

Mon premier jalon, afin de penser ce qui s'avère ressembler de plus en plus à une morphogénèse continue, consiste à interroger l'atelier. Je résumerais, 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, repose sur la phrase de Bruce Nauman déjà citée dans ce livre qui me semble parfaitement décrire le travail artistique contemporain.

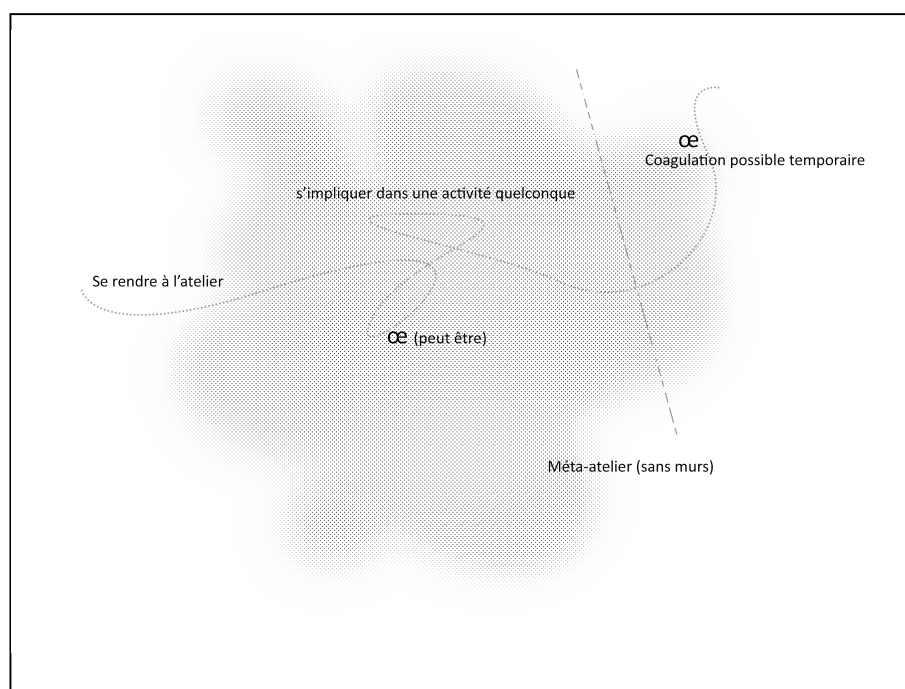


Figure 3 : Méat-atelier et plasticité intriquée

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*³) 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 *procèmes* (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 « 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).

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 contemporains en particulier rend particulièrement lisible 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, 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 2017a).

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 2017a).

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 2017a). 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. « *Le rapport essentiel n'est plus matières-formes (ou substances-attributs) ; mais il n'est pas davantage 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).

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 2017a).

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. Et « *Suivre*

le flux de matière, c'est itinérer, c'est ambuler. »(DELEUZE GUATTARI Op. Cit.). 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. Bathkine 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 texte⁴* (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.

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

⁴ 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, qui n'est pas sans rappeler *l'ineffable* de Jankelevitch.

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

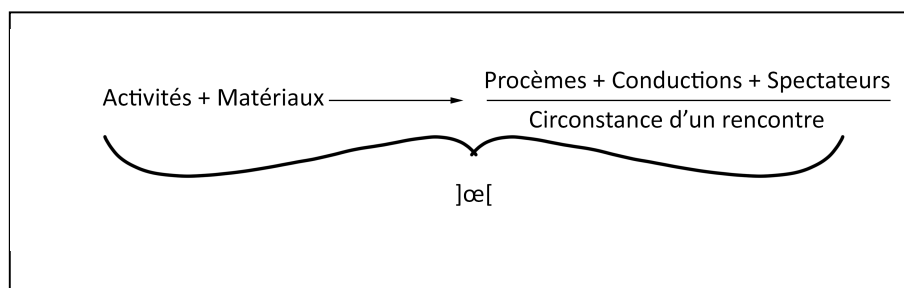


Figure 3 : Modalités coagulantes de l'œuvre.

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 SPECTATEUR 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 » (KRISTEVA, 1969 : 117).

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 une 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 poïétique 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 poïétique⁵ « [...] *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 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. Assurément, ce chaînage ancré dans les pratiques

⁵ « Poïétique » désigne les conditions de possibilités de création du travail de l'artiste.

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 crochets 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 immatérialité 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.

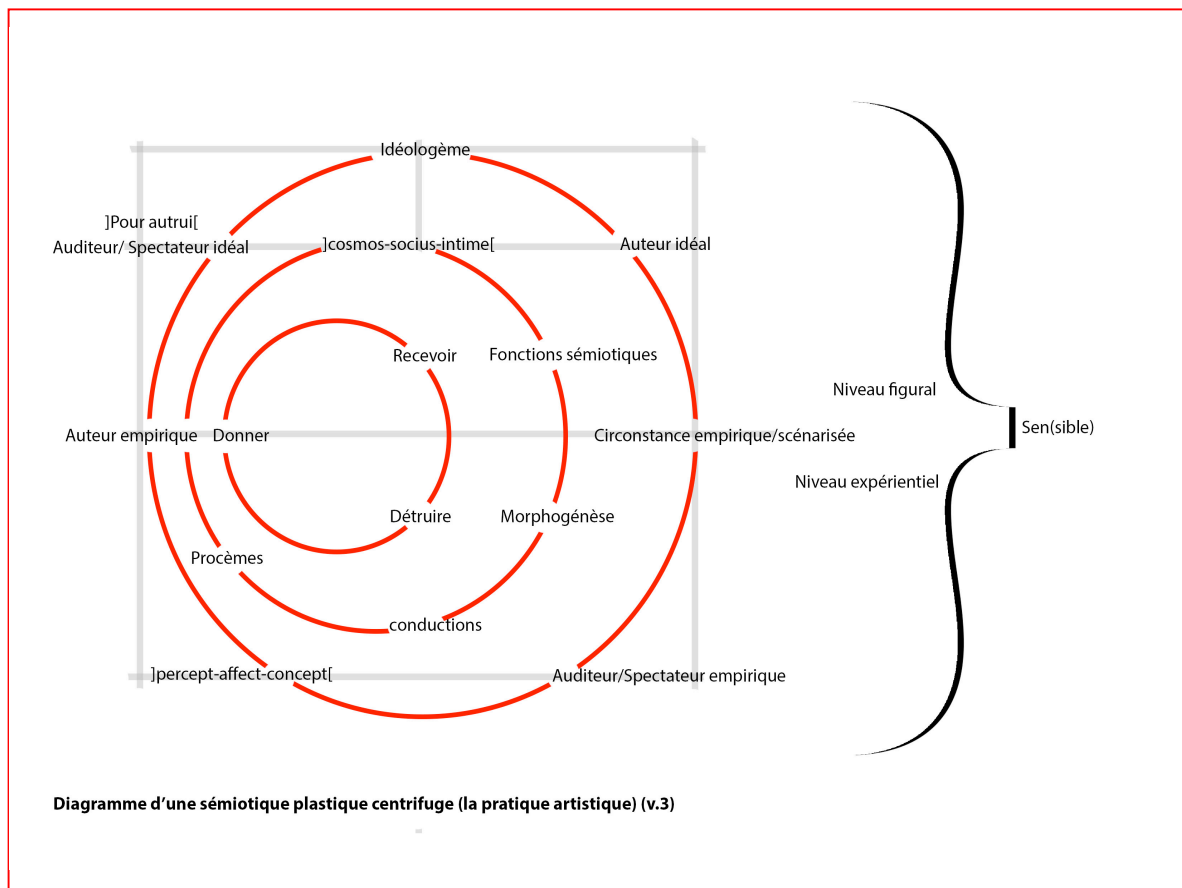


Figure 5 : Cartographie d'une sémiotique plastique de la pratique artistique

BIBLIOGRAPHIE

I. PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUES, SCIENCES DE L'ART

- BATAILLE Georges (1929). « Informe ». *Documents, 1*. Paris : Mercure de France.
- 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.
- 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.
- 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>
- DEULEUZE, 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.
- 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.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1983 [1961]). *La musique et ineffable*. Paris : Le Seuil, 175 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.
- MATHEVET, Frédéric (2010). *Faire La Peau... La Musique Au Risque de La Plasticité*. Allemagne : Éditions Universitaires Européennes. 255 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 (2016). « Mythologie de Bruit ». *L'Autre musique* [en ligne], 4. <http://www.lautremusique.net/lam4/conciliabule/mythologies-de-bruit.html>
- 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, Frédéric et PAILLARD, Célio Dir. (2014) *L'Autre musique* [en ligne], 3 : Engagement, Résistance, Usage social. ISSN 2117-4466. <https://lautremusique.net/lam3.html>.

- 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.
- 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.
- 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.

II. 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 : Eds. 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.
- LATOURET, 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
- LATOURET, Bruno (2006) 2014. *Nous N'avons Jamais Été Modernes : Essai D'anthropologie Symétrique*. Paris : Éditions La Découverte, 210 p.
- LATOURET, Bruno (2007 [1999])a. *L'espoir de Pandore : Pour une version réaliste de l'activité scientifique*. Paris : Éditions La Découverte, 352 p.
- LATOURET Bruno (2007 [1994])b. « Une sociologie sans objet ». *Sociologie du travail*, 36 (4), 587-607.
- LATOURET, Bruno (1999). *Politiques de la nature : Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Coll. Armillaire. Paris : Éditions La Découverte, 392 p.
- LATOURET 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.

III. SÉMIOLOGIE, 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 (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 ». Eds du Seuil IMEC, 478 p.
- CROS, Edmond (1998). *Genèse socio-idéologique des formes*. Montpellier : C.E.R.S. Université Montpellier III.
- EL IDRISSEI 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*. Eds. du Seuil, 320 p.
- KRISTEVA, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris : Eds. 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*. Eds Payot, 410 p.