

29, 2018

Pratiques artistiques intermédiales

Frédéric MATHEVET

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

Per citare l'articolo:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/295>

Rivista Publifarum

publifarum.farum.it

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/295/566>

Documento generato automaticamente 09-07-2020

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

Frédéric MATHEVET

Indice

[1. « Flatbed » : la partition graphique et augmentée comme surface réceptrice.](#)

[2. Le multcadre aéronef sur le blanc nul : processus intermédiaux et intersémiotiques](#)

[3. Partition - diagramme : l'intermédialité et l'intersemiotité comme écopraxies](#)

[4. Interpréter les partitions graphiques et augmentées : pour une écopraxie](#)

[5. L'Interprétation de la partition graphique et augmentée ou l'intersémiotité et l'intermédialité à l'œuvre](#)

[Bibliographie](#)

Abstract

Cet article cherche à faire apparaître les enjeux sémiotiques de l'écriture et de l'interprétation de la partition graphique et augmentée. En convoquant la notion de « flatbed », en décrivant le multcadre aéronef sur le blanc nul comme surface préexistante à l'écriture de la bande dessinée, il s'agira de poser la partition graphique et augmentée comme un diagramme au sens deleuzien du terme (celui

de logique de la sensation emprunté à Bacon). En effet la partition graphique et augmentée propose une intersémiotité et une intermédialité en procès tant dans son écriture que dans son interprétation. Elle est le lieu d'un chantier sémiotique qu'il faut envisager comme une surface sensible de réception de mouvements, de rythmes et de modulations. En cela, elle propose aussi de penser une sémiotique des variants, c'est-à-dire une « sémiotique plastique ». L'enjeu de cette pratique est alors double : d'une part elle pose l'œuvre comme une écopraxie qui convoque l'entièreté d'une situation de jeu comme la construction temporaire et labile d'un « habitat » possible, d'autre part, elle permettrait d'insister sur le fait qu'une œuvre n'est pas seulement un objet de connaissance mais bien une construction de savoir dans le sensible et par le sensible.

This article seeks to reveal the semiotic challenges of writing and interpreting the graphical and augmented partition. By convoking the notion of "flatbed", by describing the multicadre aircraft on the blank zero as surface pre-existing to the writing of the comic strip, it will be a question of posing the graphic and augmented partition as a diagram in the deleuzian sense of the term (that of logic of the sensation borrowed from Bacon). Indeed the graphical and augmented partition proposes an intersemioticity and an intermediality in process as much in its writing as in its interpretation. It is the site of a semiotic stock that must be considered as a sensitive surface for the reception of movements, rhythms and modulations. In this, it also proposes to think a variant semiotics, that is to say a "plastic semiotics". The challenge of this practice is twofold: on the one hand it poses the work as an ecopraxy that summons the entirety of a gaming situation as the temporary and labile construction of a possible "habitat", on the other hand, it would make it possible to insist on the fact that a work is not only an object of knowledge but a construction of knowledge in the sensible and the sensitive.

1. « Flatbed » : la partition graphique et augmentée comme surface réceptrice.

Nous définirons dans cet article les partitions graphiques et augmentées comme toutes les formes de support ou de dispositifs multimédia préparés dans le but

d'être translittérés en une performance multimédia sonore. Cet objet trouve ses racines dans le champ historique des arts sonores, pris dans une acception large qui s'étend autant du côté de la musique que de celui des arts plastiques, et ne considère pas ce champ comme une catégorie fermée. Cet objet, « partition graphique et augmentée », s'étend des partitions graphiques de l'école de New York (Cage, Feldman, Fluxus) à la musique expérimentale anglaise (Cardew, Nyman, Lucier) aux textkompositionen (Stockhausen, Bosseur) et peut d'une certaine manière permettre de penser certaines installations sonores ou protocoles performatifs (Nam June Paik, La Monte Young, Christian Marclay, Brandon La Belle). Si ce corpus sert d'horizon de référence aux pistes théoriques que nous allons faire apparaître dans cet article, l'essentiel des exemples sera emprunté à notre propre pratique des arts sonores. Malgré la volonté de réaliser un retour réflexif conséquent sur ces questions, notre texte n'en demeurera pas moins ancré dans une praxis, une pratique artistique (<http://issuu.com/elcordonnier/>).

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

sémiotique plastique centrifuge (la pratique artistique)

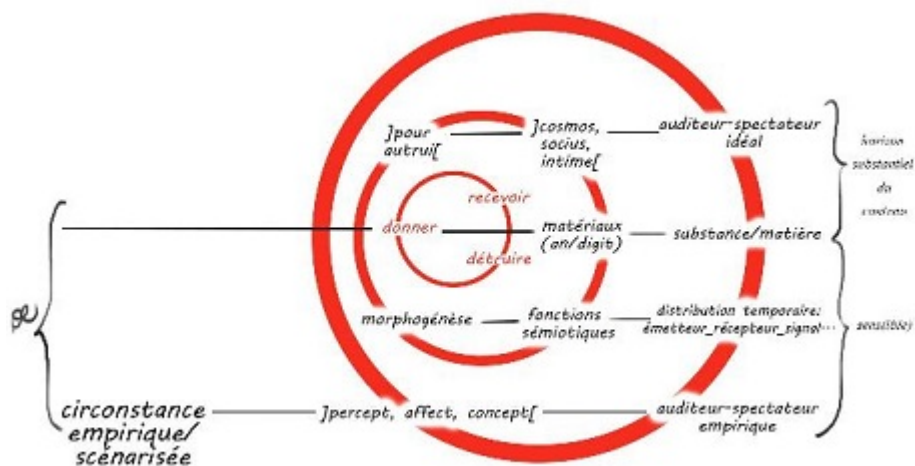


Figure 1. Sémiotique plastique centrifuge (pratique)

artistique)

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

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

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

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

l'esprit lui-même, dépotoir, réservoir, centre de tri, regorgeant de références concrètes qui s'associent librement comme un monologue intérieur, symbole extérieur de l'esprit comme transformateur actif du monde extérieur, ingérant constamment des données brutes qu'il doit intégrer dans un champ surchargé.(Steinberg 1972, 1037)

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



Figure 3. Filigree and shadow : piano card pieces.
Partition photographique pour piano (extrait).
<https://www.fredericmathevet.com/filigree-and-shadow>

À l'image de la partition de Cage, la partition graphique et augmentée est envisagée comme un espace ouvert à la réception, une surface sensible qui va recevoir des gestes et des sons, et dans le cas de partitions plus complexes, faites de sons, de signes, d'images, de dispositifs s'autogénéralisant ou basés sur la règle à transgresser. Les gestes et les signes qu'elles induiront et réceptionneront vont jouer et transformer les signes en présence, dans une manifestation temporaire intermédiaire et intersémiotique ; les textes vont devenir sons, les images des temporalités et/ou des nuances, les signes des gestes improvisés.

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

Il est arrivé à Cage de comparer la partition à une caméra : composer a

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

Dans cette optique l'écriture du sonore et du musical consiste à préparer un espace *deshape shifting*, de métamorphoses, qui n'est pas sans rappeler le multcadre aéronef nul de la bande dessinée théorisé par Henry Van Lier et le diagramme deleuzien de logique de la sensation (1981). C'est dans cette perspective que la partition devient le vecteur d'une proposition artistiquemultimédiale, intermédiaire et intersémiotique.

2. Le multcadre aéronef sur le blanc nul : processus intermédiaires et intersémiotiques



Figures 4. Cage, Rauschenberg et le multcadre aéronef sur le blanc nul

Techniquement, la bande dessinée était possible dès l'invention de l'écriture, il y a cinq mille ans.[...] Cadres au sol. Cadres sur les murs. Encadrements du dessin connu depuis les cavernes. Cadres des écritures appelées par les computations de l'agriculture stabilisée. Il y avait des papyrus, des tablettes de cire et des styles. Alors, pourquoi pas de bandes dessinées ? Car il faut voir que, si les Égyptiens juxtaposent des cadres où les personnages sont souvent accompagnés de paroles, si les médiévaux renouvellent cette pratique dans les prédelles avec leurs phylactères, ni les uns ni les autres ne font des BD.[...] Alors que s'est-il passé pour

qu'elle surgisse et se répande si puissamment après 1900 ?(Van Lier 1988)

Henry Van Lier s'interrogeait ainsi sur l'apparition du médium « bande dessinée »(1988). En effet, si dans une histoire de l'art qu'il fait remonter au Néolithique de Çatal Hüyük, Henry Van Lier constate que l'homme était capable de produire des successions de dessins séparés par un intervalle dont chacun décrivait le moment d'un événement global, il ne peut considérer qu'il s'agit de bande dessinée. Selon lui, la BD, apparue à partir de 1900 (conjointement en Amérique du Nord, en Europe et au Japon), possède une spécificité intimement liée à son mode de production : l'espace blanc entre les images. Cette gouttière n'est pas mentalisée comme la coupure entre les moments d'un même épisode et proposant un lien logique entre eux, comme c'était le cas dans ce qui pourrait être considéré comme ces prémices historiques, mais comme un vide, un creux dynamique qui entraîne les textes, les sons et les dessins dans un mouvement mutationnel.

Au contraire, dans la bande dessinée, les cadres ne sont pas des intervalles, mais les éléments d'un multcadre. En sorte qu'ici le blanc, au lieu d'être un lien entre les cadres préexistants, leur préexiste, espèce de blanc préalable, de blanc vide, de blanc d'annulation temporaire, de blanc de discontinuité radicale initiale.(Van Lier 2010 :352)

Le « multcadre aéronef sur le blanc nul » préexiste à ce qui va s'y inscrire. Il est le réceptacle des mondes qu'il accueille. Une surface multidirectionnelle sensible qui reçoit la mécanique plastique, ses mouvements et ses secousses, ses plis, ses turbulences et ses trous qui se réactivent dans les coutures. Il s'agit à n'en pas douter de ce même support mental inspiré du plateau de la presse d'imprimerie qui servira à Léo Steinberg (1972) pour décrire la peinture postmoderniste qui accueille à nouveau le monde (*flatbed*).

« [...] Les recadrages de l'imprimerie furent soumis tantôt au plein de la page, comme y insiste le terme français de " mise en page ", tantôt à son détour et à son feuillettement, comme le suggère le terme anglais " *layout* ". À travers tout cela, un même objet apparu sous des angles et des distances déroutants au point de bouleverser les notions de substance et d'événement, du Même et de l'Autre »(Van Lier, 1988), qui font de la BD, et des œuvres « *flatbed* » conceptualisées par Léo Steinberg, des œuvres exemplaires de l'ontologie et de l'épistémologie du XXe et

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

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

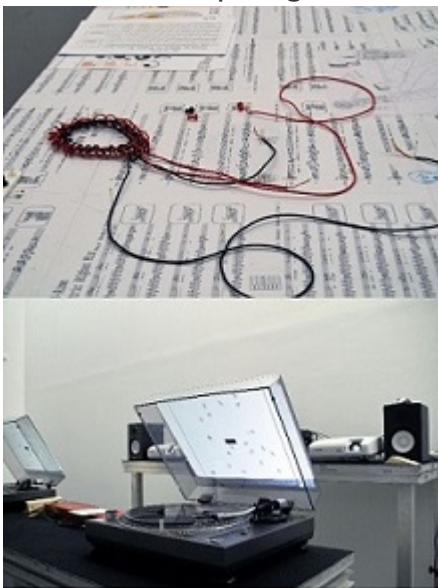


Figure 5. Rec-U-Aime pour mezzo soprano, violoncelle et tricoteuse. La partition est le résultat d'une réécriture appliquant les points de crochet comme modèle de dé-composition au texte initial. La mise en espace plastique et sonore opère des transformations entre le texte et le contenu des enregistrements des vinyles. <https://www.fredericmathevet.com/rec-u-aime>

Notre méta-atelier et notre table de travail où coagulent l'écriture de nos partitions graphiques et augmentées est comme ce multcadre aéronef de la Bande-Dessinée.

C'est une surface sensible qui reçoit les images, les sons, les matériaux, les gestes, où chacun d'entre eux peut passer l'un dans l'autre, où se suffisent des heurts. Elle est le réceptacle de la dynamique du « grand cluster vivant »(Claude

Ballif).

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

3. Partition - diagramme : l'intermédialité et l'intersemiotité comme écopraxies

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

C'est particulièrement avec Deleuze que nous affinerons la notion de diagramme et que nous montrerons ses incidences avec le champ social. En effet, Deleuze empruntera la notion de diagramme à Foucault dans une première analyse de cette notion, qu'il réutilisera plus tard dans ses cours sur la peinture et dans le texte qu'il a consacré à Francis Bacon. (Deleuze 1981)

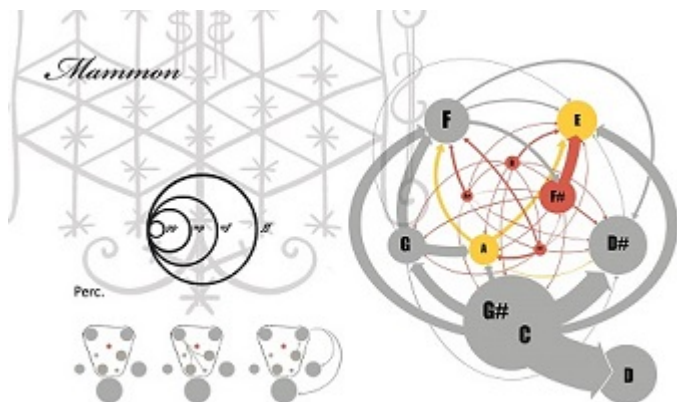


Figure 6. Crisis: Partitions graphiques pour musique de chambre (Rock'n Roll) (extrait).

<https://www.fredericmathevet.com/crisis>. Toutes les

parties composant l'ensemble de cette partition sont des détournements de diagramme, trouvé dans la presse, expliquant la « crise ».

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

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

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

À partir de l'analyse de la pensée de Foucault, Deleuze démontre que le diagramme est en substance dans tous les niveaux des constructions sociales, qu'il est l'organisateur de la sémiotique d'une société disciplinaire, mais aussi d'une sémiotique d'une société de l'information telle qu'il la voit émerger dans le présent de ses analyses, dont on ne peut négliger la cuisante actualité. Le diagramme a le pouvoir de décrire autant qu'il distribue ou redistribue des rapports dans le champ social. Mais d'une certaine manière le diagramme se retrouve sous des formes diverses dans de nombreux écrits de cette époque. Il s'agit des machines abstraites et de l'inconscient collectif théorisés par Guattari (2011), du moment de la phase

thétique de Kristeva (1969), dans les mythologies de Barthes ou le fascisme du langage, dans *lepanopticon*de Foucault,chez qui la notion de diagramme comme machine abstraite est liée historiquement au passage des sociétés souveraines aux sociétés « disciplinaires ».

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

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

Ce ne sont pas les régimes de signes qui renvoient au langage [...] c'est le langage qui renvoie aux régimes de signes, et les régimes de signes à des machines abstraites, à des fonctions diagrammatiques et à des agencements machiniques qui débordent toute sémiologie, toute linguistique et toute logique. Il n'y a pas de logique propositionnelle

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

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

Puis c'est toujours Deleuze qui, en réfléchissant à la peinture et en s'appuyant sur l'œuvre de Francis Bacon, va faire évoluer sa définition initiale du diagramme. Le diagramme agit comme le modulateur d'un synthétiseur, qui ingère, digère et redistribue, processus que nous pourrions rapprocher de la formule]donner-recevoir-détruire[de notre sémiotique plastique. Si le diagramme peut engager un formatage des corps et des pensées, il peut aussi ouvrir des « possibilités de fait », des lignes de fuite.

C'est que le diagramme est éminemment instable et fluant, ne cessant de brasser matières et fonctions de façon à constituer des mutations.

Finalement, tout diagramme est intersocial, et en devenir. Il ne fonctionne jamais pour représenter un monde préexistant, il produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité. Il n'est pas sujet de l'histoire, ni ne surplombe l'histoire. Il fait l'histoire en défaisant les réalités et les significations précédentes, constituant autant de points d'émergence ou de créativité, de conjonctions inattendues, de continuums improbables. Il double l'histoire avec un devenir. (Deleuze, *Foucault*, 1986, version retravaillée de la phrase citée plus haut :43)

Le diagramme c'est la catastrophe plus le germe. Il libère du ou des « cliché(s) », de la doxa, et ouvre à de nouvelles possibilités de signes. Il peut dans une certaine mesure proposer un chantier sémiotique où le sémiotique est ouvert sur sa plasticité propre. Si le diagramme entraîne comme machine abstraite un certain type d'individu et un certain type de socius, il a aussi la possibilité de remettre en question les stéréotypes comportementaux, des schèmes relationnels et perceptifs.

C'est ce que nous nous proposons de faire dans la pratique (écriture et interprétation) des partitions graphiques et augmentées.

4. Interpréter les partitions graphiques et augmentées : pour une écopraxis

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

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

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

Figure 7. Activités compositionnelles intersémiotiques et intermédiaires

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

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

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

Ce mode de jeux et d'écriture implique une poïétique du branchement, de la rupture (rhapsodie), de la transposition en acte et généralisée. La structure rhapsodique de la narration est une structure particulière non linéaire où l'action de raconter ne consiste pas à faire mûrir une histoire puis à la dénouer selon le modèle organique (naître, vivre, mourir//forme) c'est-à-dire dans une suite d'épisodes logiques. La rhapsodie au contraire consiste à juxtaposer purement et simplement des morceaux itératifs et mobiles :

[...]le continu n'est alors qu'une suite d'apiecements, un tissu baroque de haillons. [...] Cette construction déjoue la structure paradigmatique du récit (selon laquelle chaque épisode a son « répondant », quelque part plus loin, qui le compense où le répare) et par là même, esquivant la lecture structuraliste de la narration, constitue un scandale du sens : le roman rhapsodique (sadien) n'a pas de sens, rien ne l'oblige à progresser, mûrir, se terminer. (Barthes, 1974 :144).

La rhapsodie, pour construire son texte, use de toutes les formes de coutures. Elle met en co-présence par rapprochement, elle use des béances et des trous, elle mute et transforme. Comme toujours notre plasticité prise dans des mouvances

contradictoires du]donner-recevoir-détruire[,l'écriture de notre poïétique est à la fois une rhapsodie, un patchwork et l'action même de parfiler, de dé-tresser. Ce parfilage des signes, entraînant une intermédialité et une intersémiotité en acte, en train de se faire et de s'inventer, est d'un point de vue esthétique, écopraxique. Il s'agit en effet de reconstruire notre façon d'habiter, de vivre l'espace de notre habitat défini lui-même par des signes, des sons, des images, où le processus intermédiaire et intersémiotique engagé interroge nos habitus et rend active notre manière d'habiter en re-diagrammant les signes, sons, images reçus et remis en circulation.D'une certaine manière il remet en question la sphère immune constituée et tente d'en déplacer les limites, de les transformer pour les mettre à nouveau sur le chantier lors d'une prochaine performance. L'espace de chantier intersémiotique et intermédiaire que la partition offre aux interprètes est une manière de « s'approprier à la terre », c'est-à-dire d'envisager le site de rencontre, non pas comme un territoire à dominer (s'approprier la terre), mais comme une circonstance, ouverte, sans limite, obtenue par un dispositif pensé comme une surface sensible, dans laquelle on pourra aménager un microcosme, ouvert et non-définitif (plasticité oblige).

Bibliographie

- BARTHES Roland.1957.*Mythologies*. Paris : Seuil.
- CAGE John. 1961. « On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work », *Silence*, Middletown (Conn.): Wesleyan University Press.
- CHARLES Daniel. 1998. *Musiques nomades*, Paris : éditions Kimé.
- DELEUZE Gilles. 1986. *Foucault*. « Reprise », Paris : Éditions des Milles et Une Nuits.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de minuit.
- DELEUZE Gilles. 1981. *Francis Bacon : logique de la sensation*.Paris : Seuil.
- FOUCAULT Michel. 1975.*Surveiller et punir*.Paris : éditions Gallimard.
- GUATTARI Félix. 2011. *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*. La tourd'Aigues : Éditions de l'aube.
- JAKOBSON Roman. 1966. « À la recherche de l'essence du langage », in BENVENISTE, MAI'HNET, FONAGY, JAKOBSON et al.,*Problèmes du langage*.Paris : Gallimard, p. 22-38.

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

MATHEVET Frédéric. 2012. « Sémiotique plastique et pratique musicale au risque de la plasticité », *PLASTIR*n.29, décembre 2012, http://plasticites-sciences-arts.org/Plastir29_fr.html.

STEINBERG Leo. [1972] 1997. *Other criteria*, Londres et New York, reproduit in *L'art en théorie*, Traduction Annick Baudoin, France : Hazan, p. 1035.

VAN LIER Henri, 1988. « La bande dessinée une cosmogonie dure » [en ligne], in *Bande dessinée et modernité*, http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/semiotique/bande_dessinee.htm (consulté le 03.10.2015).

VAN LIER Henri. 2010. *Anthropogénie*, « Réflexions Faites », Liège : Les Impressions Nouvelles/ Fondation Anthropogeny Henri Van Lier.

Note

[↑] ¹ Deleuze, n° 343 de la revue *Critique*, 1975, repris et modifié en 1986 en vue de son insertion dans l'ouvrage consacré à Foucault.