UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA POSSIBILITÉ D'UNE ŒUVRE
POÉSIE-PLURIELLE-CONCERTANTE ET CONTREPOINT DE FORMES

THÈSE PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

AU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

ALAIN LOUIS JOULE

NOVEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de thèse Louis-Claude Paquin pour ses précieux conseils, et ma compagne qui fût ma première lectrice.

Remerciements particuliers à Nicole Harbonnier qui a accepté avec bonheur d'improviser avec moi à partir de mes propositions de jeu, ce qui m'a permis de réaliser la première partie de mon atelier de création I en toute sérénité.

DÉDICACE

Je dédicace cette thèse à ma compagne Pascale Goday, qui j'en suis sûr en fera bon usage dans son engagement d'artiste et de pédagogue.

Notes aux lecteurs

Le thème qui s'impose naturellement dans mon travail de création verbale est la « concertisation du langage ». Afin de ne pas trop alourdir les phrases, j'utilise majoritairement le genre masculin dans un sens globalisant comprenant l'ensemble des humains d'âge adulte.

Les mots-clés ou concepts que j'ai créés, commencent par une lettre majuscule : Mots-son, Reliance fondamentale, Musique à regarder, Poète-pluriel etc.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....xi

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES xii

RÉSUMÉ xiii

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I : CONTEXTUALISATION……..…..5
1.1 Une ontogénèse poétique menant à l'identité…….6
1.2 Identité singulière pour Poète-pluriel……. 9
1.2.1 Poète-pluriel ……. 9
1.2.2 Identité……..12
1.2.3 Le Contrepoint De Formes (CDF) une identité conceptuelle…….……15
1.3 Légitimités des connaissances, perception artistique et transmission. 17
1.4 La poésie comme utopie sociétale 20
1.5 Recherche et créativité 22

CHAPITRE II ONTOGÉNÈSE DU CONTREPOINT DE FORMES 24
2.1 L'origine de la problématique 24

2.1.1 Pour situer ma pensée 26
2.1.2 Para Otra Soledad 26
2.1.3 Origines de mes actes de création 29
2.2 Pourquoi faire œuvre ? 34
2.3 La poétique du silence. 38
2.3.1 Les champs multiples du silence 38
2.3.1.1 Silence et temps qui passent 39
2.3.1.2 La peur du silence 41
2.3.1.3 La couleur du silence 43
2.3.2 Silence poétique et CDF 44
2.3.3 Gestion du silence dans l'œuvre télépoétique de CDF 47
2.3.4 Réflexions sur mon chemin de silence 48
2.3.5 Réservoir de silence appliqué aux champs artistiques 50
2.3.5.1 Qu'est-ce que le silence ? 50
2.3.5.2 À la recherche du silence 51
2.3.5.3 Propositions d'absence 51
2.3.5.4 Penser le silence créatif 52
2.3.5.4.1 Le silence olfactif 55
2.3.5.4.2 Le silence tactile 55
2.3.5.4.3 Le silence visuel 56
2.3.5.4.4 Le silence sonore 57
2.3.6 Silence, on pense 65

CHAPITRE III MÉTHODE ET THÉORISATION 67
3.1 Poésie et poétique 67
3.2 Le Système Créatif Analytique de Déroulement Phonatoire (SCADP) 69
3.3 Le Récit de pratique 73
3.4 Importance de l'âme dans le processus de création 73
3.5 Interrogation sur ma pratique 76

3.5.1 Voilement-dévoilement 79
3.5.2 Mon verger poétique / Les quatre niveaux du *Pardès* 85
3.5.3 Le cri comme reliance. 88
3.5.4 Art et société 91
3.5.5 Réussite sociale et nécessité artistique. 95

CHAPITRE IV CADRAGE THÉORIQUE . 97
4.1 Contextualisation et motivation 97
4.2 Cadrage conceptuel 100
4.2.1 Hasard et improvisation 101
4.2.1.1 L'improvisation dans la Poésie-plurielle-concertante 108
4.2.1.2 Comparatif des paramètres d'action 113
4.2.1.3 La scénographie dans la composition et dans l'OCTR 117
4.2.1.4 Dressons les potentialités de la discipline 121
4.2.1.5 Le groupe individu 125
4.2.2 Liance - Déliance - Reliance 126
4.2.2.1 Différentes formes et fonctions de reliance. 127
4.2.2.2 Rationalisations déliantes 129
4.2.2.3 Illustration de la reliance dans le CDF. 136
4.2.3 Sérendipité 139
4.2.4 Les Rapports 140
4.2.5 Épokè 142
4.2.5.1 Perception phénoménologique 144
4.2.5.2 Épokè et réduction 145
4.2.6 Télépoésie, Épokè et autre Reliance. 146
4.2.7 Mots-clés et concepts opératoires faisant système dans le CDF 150
4.2.7.1 Réflexion croisée 151
4.2.7.2 Glossaire des mots-clés et concepts opératoires du CDF 153

CHAPITRE V OBJECTIFS DE RECHERCHE 163
5.1 Question de recherche n°1 163
5.2 Question de recherche n°2 166

DEUXIÈME PARTIE……..177

CHAPITRE VI OBJECTIF DE RECHERCHE N°1 177
Atelier de création 1 première et deuxième partie
6.1 Présentation et contextualisation de l'atelier de création n°1 178

6.2 Première partie : Corps-Instruments pour une Musique à regarder….. 181
6.2.1 Présentation et mise en œuvre 182
6.2.2 Déroulement de l'atelier 184
6.2.2.1 La création spontanée 185
6.2.3 Présentation de quelques propositions expérimentées. 187
6.2.3.1 Pour en faire une série de pièces abouties 191
6.2.3.2 Propositions réflexives 192
6.2.3.3 Analyse réflexive 201
6.2.3.4 Possibilités d'exploitation de ce travail 205
6.2.3.5 Quelques énonciations poétiques 205
6.2.4 Analyse comparative de l'atelier de création Corps-Instruments 208
6.3 Deuxième partie : L'Orchestration en temps réel 211
6.3.1 L'orchestration sonore en temps réel au service du CDF 212
6.3.2 Énonciation des expérimentations 219
6.4 L'Orchestration en temps réel régie par CDF 221

CHAPITRE VII OBJECTIF DE RECHERCHE N°2 224
7.1 Présentation du film d'art ACM 224
7.1.1 Le contexte 225

7.1.2 Les objectifs 227
7.1.3 Les partenaires 229
7.1.4 Mise en œuvre 230
7.1.4.1 Écriture de la proposition 230
7.1.4.2 Condition mentale et préparation technique 232
7.1.4.3 Réalisation des Offrandes 232
7.1.5 Un projet multiple 240
7.1.6 Réalisation du film 241
7.1.6.1 Montage-création 244
7.1.6.1.1 Synchronie, dé-synchronie, re-synchronie. 248
7.1.6.1.2 Réflexion résonance 250
7.1.6.2 À propos de la durée d'un film de CDF 252
7.1.6.3 Situer le film de CDF dans le cinéma de création 253
7.2 Conférence-Opéra, récit de pratique 252
7.2.1 Prélude réflexif pour une Conférence-Opéra 253
7.2.2 Élaboration prospective de la forme et du fond 257
7.2.3 À propos du récit de pratique 259
7.2.4 Le « concept » Conférence-Opéra 261
7.2.5 À propos de l'événement marquant originaire 262
7.2.6 Trois dimensions événementielles 264
7.2.7 En ce qui concerne la description des événements 265
7.2.8 Ce qui est advenu 265
7.2.9 Manière de procéder 270
7.2.10 Carnet de marche et de méditation 271
7.2.11 Exegesis 277
7.2.12 Cadrage avec des écrits théoriques et d'autres pratiques 279
7.2.12.1 Le rituel performatif 279
7.2.12.2 Écriture réflexive 281
7.2.13 Réflexion résonance 287

7.2.14 Résumé critique de l'atelier 288
28587.2.14.1 Le contexte 288
7.2.14.2. L'effectuation 289
7.2.14.3 Valeur esthétique et technique de la réalisation 289
7.2.14.4 Constat, doute et choix 290
7.2.15 Quelques commentaires 291
7.3 « Un lieu pour rêver » / Installation participative de CDF 294
7.3.1 Genèse du concept « un lieu pour rêver » 294
7.3.2 Collecte sensible et création conceptuelle 294
7.3.3 Exposition, scénographie, installation 296
7.3.4 Installer plus qu'exposer 298
7.3.5 Appréhension poétique de l'événement 300
7.3.6 Contexte ordinaire 301
7.3.6.1 Comment ça marche ? 301
7.3.6.2 Utilisation 302
7.3.7 « Un lieu pour rêver » : Ce qui aurait dû être. 303
7.3.8 « Un lieu pour rêver » : Ce qui sera 306
7.3.9 Récit de pratique 308
7.3.10 Les champs de pratique de l'installation artistique. 313
CONCLUSION 315
Occurrence conclusive n°1 316
Occurrence conclusive n°2 319
Occurrence conclusive n°3 323

ANNEXE NUMÉRIQUE : 328

BIBLIOGRAPHIE 328

LISTE DES FIGURES

Figures	Pages
2.1 Para Otra Soledad ...	27
2.2 Absence	63
3.1 Polyptyque	81
3.2 Bouclier de vent	82
4.1 Gruppen	118
4.2 Équilibre	118
4.3 Liance Arbre	136
4.4 Schéma des principaux concepts	150
7.1 Epistolary Music n°1	226
7.2 Offrandes épistolaires	240
7.3 Esquisse n°1	248
7.4 Distorsion temporelle	247
7.5 Image arrêtée d'une reliance	251

7.6 Autoportrait triptyque 259

7.7 Poétique des flaques 276

7.8 L’arbre 276

7.9 Livre objet : Chroniques d’oiseaux 295

7.10 Chroniques d’oiseaux : Livre objet installé 296

7.11 Détail sable eau, triptyque 297

7.12 Circulations poétiques Offrandes 301

7.13 Pont sanctuaire Uoduav 306

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

CDF : Contrepoint De Formes

OTR : Orchestration en Temps Réel

OCTR : Orchestration Collective en Temps Réel

RÉSUMÉ

Dans cette thèse, il s'agit de montrer comment la perception de ce que j'appelle un Poète-pluriel, c'est-à-dire un praticien et un concepteur engagé simultanément dans les arts textuels, imaginals et sonores, peut servir une « transmission reliante » qui constitue le substrat de ma démarche. Comme la sève, elle est une liance fondamentale; elle circule à travers une série de réalisations artistiques singulières qui en seront les vectrices.

J'appelle le système qui permet l'effectuation de ce processus, le Contrepoint De Formes, un syntagme que l'on retrouvera sous l'acronyme CDF.

Le CDF conduit d'une manière autonome et complémentaire :

- Le textuel qui recoupe la poésie dans sa diversité, y compris dans sa prosalité ;
- Le sonore qui inclut la musique en tant qu'organisation des sons dans l'espace ;
- L'imaginal qui concerne tout ce que le regard embrasse, c'est-à-dire l'image fixe ou en mouvement en tant que représentativité visuelle.

Le Poète-pluriel organise en les orchestrant, les 3 formes précitées afin qu'elles s'adressent à l'ensemble des sens du percevant. L'ouïe par l'écouter et l'entendre, la vue par le voir et le regarder mais aussi par l'imaginer qui déborde du champ exclusivement textuel, car image et son produisent leur propre représentation soumise à l'interprétation singulière de chaque individu. De même la forme textuelle si elle opère dans le champ de la compréhension, la dépasse largement dans l'écriture plurielle multi sens de la poésie contrapuntique et polysémique qui par l'étymologie sonore et la concertisation du langage accède ici à une polyphonie de sens.
Cette thèse explicite les différentes catégories artistiques régies par le CDF :

- la Conférence-Opéra;
- le film d'art;
- l'installation d'art visuel, textuel et sonore;
- le vidéo-poème et la Musique à regarder qui permettent une Poésie-plurielle-concertante; celle-ci s'applique à la diffusion filmique comme au spectacle vivant.

Pour résumer ce résumé, ma démarche de création et de recherche qui opère par résonance, par glissements successifs, traite en profondeur de l'état poétique qui révèle le dépôt de sensible porté par les réalisations artistiques proposées.

Ces réalisations, qu'elles soient numériques ou effectuées en direct, ont pour objet de déclencher chez celles et ceux qui les rencontrent, l'état de créativité nécessaire capable de susciter un passage à l'acte.
Cet acte poétique, suscité, nourri ou révélé par une épiphanie créatrice, peut idéalement participer au prolongement de ce qui pourrait être une œuvre collective ou plutôt sa possibilité.

Mots clés : Contrepoint De Formes, Poésie-plurielle-concertante, Poète-pluriel, Télépoésie, Processus de mémoire, Mots-sons, Système Analytique de Déroulement Phonatoire (SCADP), Ontophonie holistique, Harmonie organique, Orchestration en temps réel (OTR), Choc-r**ai**sonance, Archépoésie, Musique à regarder.

INTRODUCTION

« L'artiste est investi d'une mission sociale et se doit de mettre son art au service non pas de ceux qui font l'histoire mais de ceux qui la subissent » (Albert Camus, 1957).

Mon engagement dans ma démarche de recherche-création est né du désir et de la nécessité de transmettre à mes contemporains et aux générations futures les acquis de mon expérience artistique. Le temps est venu pour moi, de rendre accessible une réflexion, une théorisation et un modèle issus de près de cinquante ans de pratique et de création, éclairant de nouvelles directions pour une autre perception, d'autres projets, d'autres utopies, comme microcosme social à expérimenter dans le champ du partage.
En guise de prélude**,** j'expliquerai à travers un récit de vie résumé comment les événements traumatiques particulièrement contraignants peuvent engendrer une résilience et participer à la formation d'une pensée singulière qui m'a conduit à conceptualiser une Poésie-plurielle-concertante et à élaborer un système d'agencement par Contrepoint De Formes[1] (CDF) afin de permettre son effectuation.

Quelques faits saillants de mon histoire personnelle constitutifs de ma démarche.
Ce sont des événements traversés, sur lesquels je n'avais pas d'emprise, comme mon incorporation sous les drapeaux en 1969 et les traumatismes dus à la vie militaire dans la résonance des événements de 1968. Plus tard, ce sera la maladie soudaine qui a interrompu ma carrière de musicien soliste improvisateur, et la résilience née de l'empêchement qui s'est mise en place à mon insu. En effet, ne pouvant plus honorer

[1]Le CDF, c'est la conduite autonome et complémentaire de la forme Imaginale (tout ce qui concerne l'image fixe ou en mouvement), Sonore (organisation de tout ce qui se perçoit par l'ouïe) et Textuelle (le texte poétisé en prose, et/ou soumis aux paramètres de la musique).

ma position de concertiste, je me suis tourné vers les écritures musicales comme l'harmonie et l'orchestration, tout en menant parallèlement une expérience d'écriture textuelle sous la forme d'essais, traitant des aléas traversés. En cherchant le style idoine pour exprimer au plus juste le récit de l'expérience physique et mentale imposée par le handicap, j'ai pris conscience de la musicalité de la langue et de son potentiel que je souhaitais adapter à la musique dite savante, ce qui m'a amené à expérimenter progressivement une création verbale qui m'habite encore aujourd'hui. Dans la résonnance de ces événements, il y a eu ma rencontre avec le mime abstrait que j'ai pratiqué intensément comme thérapie, et qui m'a permis, sans toutefois me guérir, de pouvoir progressivement me servir à nouveau d'un corps que je redécouvrais en apprenant à l'écouter. Ceci a changé mon rapport à l'instrument. Dès lors, apparaissait la nécessité essentielle de considérer les instruments que je pratiquais (percussions, piano) comme un prolongement de mon propre corps dans la conscience imaginale de la musique produite. Cette découverte m'a amené à penser une forme autre que je nommerai plus tard les Musiques à regarder. Dans cette voie, j'ai dû, par nécessité esthétique, imaginer des scénographies que j'ai abordées pratiquement par la peinture et la sculpture à travers des installations que je proposais comme lieux d'expérimentations plastiques instrumentales, vocales et corporelles[2].

De longues années de pratiques méditatoires et de préparation physique m'ont permis ensuite d'affiner un outil spécifique capable de répondre efficacement à mon besoin permanent de créativité à travers une forme singulière d'art, que j'appelle aujourd'hui le Contrepoint De Formes (CDF). Celui-ci est régi par un système de concepts opératoires permettant la production d'œuvres où le texte, la musique et l'image sont produits et organisés dans la même temporalité sous forme de Poésie-plurielle concertante.

[2] Musique-mime-danse-scénographie évolutive…

Voici les différentes étapes de ma recherche qui seront analysées dans les chapitres suivants.

Première partie.

- Chapitre 1 : La contextualisation du propos

La partie constitutive qui permet la perception, à partir de mon « identité de poète » et de la résilience que mettent en place les blessures provoquées par mon incapacité à accepter l'injustice sociale, avec le cri, les cris, « l'écrit » comme réponses créatives.

- Chapitre 2 : L'ontogénèse du CDF, avec l'origine de la recherche ; j'expliciterai « la poétique du silence » comme source de ma démarche de créateur ; j'énoncerai la problématique qui en découle avec les questions et objectifs de recherche.

- Chapitre 3 : La problématique et la méthodologie.

J'utiliserai essentiellement le récit de pratique et le Système Créatif Analytique de Déroulement Phonatoire (SCADP), un processus d'analyse et de création verbale basés sur le son des mots et des phrases. Le résultat pourrait s'apparenter à un « Pardès libertaire » qui aurait la particularité, non d'aboutir au dévoilement du mystère, mais de donner à ceux qui l'utilisent la possibilité d'entrer dans un système polysémique quasi illimité, entièrement adapté à leur singularité créative.

- Chapitre 4 : Le cadrage conceptuel.

Le cadrage conceptuel développera 2 types de concepts. Le premier philosophique, sociologique et poétique contextualisera et théorisera la Poésie-plurielle-concertante. Le second, plus technique, explicitera le système interrelié de concepts opératoires permettant l'effectuation du CDF.

- Chapitre 5 : Réponse aux deux questions de la problématique et présentation des objectifs de recherches.

Questions de recherche n°1 : L'œuvre de poésie plurielle proposée par le CDF, peut-elle être médiatrice d'une autotransmission en tant qu'elle révèle celui qui la rencontre ?

Questions de recherche n°2 : Quelle est la place du CDF qui régit le film d'art, la Poésie-plurielle-concertante, la Conférence-Opéra et l'Installation participative, dans le champ de l'Art Contemporain ?

Deuxième partie.

Cette partie qui comprend les chapitre 6 et 7, traite des objectifs de recherche dans les 4 formes présentées dans la partie création de ma thèse :

- Le concert : Musique à regarder à travers l'atelier n°1 (Corps-Instruments, Orchestration en temps réel) et Poésie-plurielle-concertante.
- La conférence performative : Conférence-Opéra (atelier de création n°2)
- Le film d'art : Film de poésie épistolaire.
- L'Installation participative d'art imaginal, textuel et sonore (Un lieu pour rêver).

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

CONTEXTUALISATION

Dans ce chapitre, j'aborderai la notion de Poète-pluriel à partir de mon chemin de vie et l'interrogation réflexive que l'expérience m'a amené à porter sur les faits tel qu'on nous les présente ; ce qui questionne la relativité des mots, des choses et des phénomènes qui sont souvent interprétables, en fonction du contexte dans lequel ils opèrent, mais aussi de notre culture, et de notre état physique et émotionnel au moment de les appréhender. Certaines évidences apparentes, semblent des certitudes, mais celles-ci diffèrent selon qui les profèrent ou les légitiment en les percevant comme telles. Le parallèle avec la perception d'une œuvre d'art est évident et engage ma réflexion vers la recherche d'un outil capable de rééquilibrer les choses, afin qu'elles s'effectuent dans une neutralité relative mais lumineuse et authentique, puisqu'elle permettrait d'exacerber la créativité de chacun. Je développerai dans cette thèse, le champ de recherche qui m'a conduit à mettre en place une œuvre médiatrice[3], en quelque sorte préparatoire, que j'ai appelé Conférence-Opéra[4]. Les souvenirs qui nous constituent représentent notre richesse en tant que patrimoine mental accumulé par l'expérience ; leur fragilité n'a d'égal que leur faculté à produire de la créativité. Rien n'est réel mais tout est authentique dans la mémoire du poète. Pour terminer ce chapitre

[3] En tant qu'elle prépare à une meilleure perception de l'œuvre à venir.
[4] La Conférence-Opéra sera explicitée et théorisée par un récit de pratique dans le chapitre 7.2.

et faire lien avec les suivants, je me positionnerai par rapport à la recherche en matière de création artistique.

1.1 Une ontogénèse poétique menant à l'identité

L'œuvre d'art que je propose est un **acte de résistance**[5] inspiré, motivé par un constat d'**injustice** sociale généralisée. Le pouvoir qu'exerce une minorité sur une majorité induit un questionnement politique auquel répondait déjà La Boétie (1576)[6]. Les siècles s'écoulent mais le rapport dominant-dominé demeure, aujourd'hui ancré dans un modèle politique libéral largement majoritaire. C'est ce constat confirmé par l'histoire de l'humanité, qui se révèle à travers mon vécu, mes blessures et mon ipséité (Ricoeur, 1985) en tant qu'identité propre (*ipse* : soi-même), qui déclenche mon engagement. On peut dire que cette injustice a révélé en moi une révolte poétique, avec la mission qui lui était assignée par nécessité. Cette mission s'appuie sur une perception profonde, une utopie au sens premier de non-lieu, dans lequel il me faudra réinventer un monde autre, conforme à une éthique de l'œuvre d'art authentique et généralisée que j'appelle Poésie-plurielle. « La poésie peut changer le monde » est une vieille maxime, mais au regard de mon « histoire de l'art personnelle », elle alimente depuis l'avènement de l'écriture, les pensées les plus claires dans le champ littéraire, musical et visuel. Sans citer de noms, je sais par expérience, que l'excellence a des vertus de transmission fondamentale, elle fait modèle. Cela permet de vivre mieux, digne, debout, en conscience et de sentir que les états de grâce sont transmetteurs de lumière.

La Poésie-plurielle-concertante régie par CDF propose d'autres paradigmes pour l'administration d'une cité basée sur le respect et la valorisation de la différence, afin que l'identité singulière de chacun, puisse dans le partage, servir la pertinence de projets communs.

---

[5] Deleuze (1987) *Qu'est-ce que l'acte de création ?*

[6] *Le discours de la servitude volontaire* de La Boétie « soyez résolu à ne plus servir et vous serez libre ».

Dans l'œuvre de Poésie-plurielle-concertante, l'acte de résistance artistique, qui semble au premier abord s'inscrire dans un contrepouvoir social sans nul doute nécessaire, ne représente qu'une infime partie de la potentialité de changement que propose l'œuvre, lorsqu'elle est réussie. Pour nous, qui vivons ici et maintenant, dans une société à laquelle nous participons sans l'avoir choisi, le CDF devient un vecteur de révélation, de transcendance, de sacré, dont nous avons besoin pour retrouver l'espoir d'une réelle fraternité. La résistance apportée par le CDF opère dans ce champ. Sans m'engager dans une approche sociologique de ce constat, mais sans l'ignorer non plus, ma démarche la contourne et utilise une entrée différente pour traiter le problème, en convoquant les éléments bruts qui nous entourent, mais dont nous avons oublié l'existence. La conscientisation de cet état de fait, sera une étape fondatrice dont l'œuvre par de CDF sera le vecteur. A travers elle, nous pourrons réapprendre le vent, la pluie, le ciel et la terre pour comprendre l'importance de l'interaction qui les unit, et sans laquelle la vie ne serait pas possible. Le son est un moteur, il est vecteur de ce que l'on appelle la communication par le langage (parole et musique, nous le verrons plus loin, car je travaille à la mise en place d'une « concertisation du langage »), mais combien d'entre nous sont conscients que le son se déplace sur les mêmes molécules d'air qui permettent à la majorité des êtres vivants de respirer ? Résister au conditionnement du quotidien sera donc en premier lieu, retrouver le chemin de ces multiples liens qui transmettent et célèbrent la vie par « liance, déliance, reliance », un triple concept qui traverse ma thèse. Bien qu'ancré dans notre époque, la Poésie-plurielle-concertante régie par le CDF (en ce qui concerne son essence) est en quelque sorte intemporelle ; non qu'à travers ce temps indéfini elle refuse ce siècle, ou l'évolution sociétale qu'il engendre, mais elle guide mon état de poète vers la nécessité de résister autrement. Il me semble nécessaire aujourd'hui, de rejoindre (tout au moins en partie) ce que Næss (1972) ou Guattari (1985)[7] appelaient une écosophie. Je les cite

[7] Arne Næss**,** dans un article de 1972, invente le concept d'« écologie profonde » (« deep ecology ») et Félix Guattari publie en 1985 *Les trois écologies.*

en conscience, sachant que leur engagement est profondément relié à un moment particulier de l'histoire. Pour ma part, je considère que le concept de reliance développé par Bolle De Bal (2001), embrasse tous les champs nécessaires à la compréhension de l'interrelation qui permet le fonctionnement des systèmes complexes du vivant, révélés par l'œuvre d'art que je propose en partage. C'est précisément ce qui se passe dans le CDF où tout est continuellement relié: les formes, les couleurs, les sons, les mouvements, les disciplines artistiques, les actants[8] (reliés à eux-mêmes dans l'interrogation de leur autre moi) sont également reliés aux autres, tout comme les images, les sons, les gestes, les textes sont reliés à leurs propres champs mais aussi interreliés entre eux, champs sur champs ou champs « contre »[9] champs. C'est l'ensemble de ces interactions bioniques, technologiques, philosophiques et poétiques qui alimente le CDF. Tous ces chemins de rencontre avec leurs multiples intersections qu'il m'incombe d'organiser en contrepoint, me concernent en tant que concepteur jusqu'à ce que le système devienne autonome. C'est à ce moment que l'œuvre ne m'appartient plus, car elle me dépasse. Ayant atteint son autonomie, elle peut alors élaborer son travail de transmission en direction du « spectateur » qui devient lui aussi actant. Toutefois, la reliance ne fait que commencer ou plus exactement, elle cède la place à la liance, revenant en quelque sorte au point de bouclage du triple concept liance-déliance-reliance. Alors, tous les « participants » : matériels, technologiques ou vivants se lient à l'élément pluriel, et par la terre, l'eau et le feu, balayés par le souffle du vent, entrent en résonance pour réaliser un ensemble de vibrations unifiantes, où perception et création se confondent. C'est à partir de là que l'arbre métaphorique s'érige en totem-poétique. Comme un paratonnerre positif et négatif à la fois, il canalise l'énergie du ciel vers la terre et de la terre vers le ciel, sans oublier par le filtre de ses multiples branches, de convier tous les spectateurs-actants à la table du partage. On le voit, l'œuvre de CDF relève d'un rituel chamanique rendu accessible sans autre

[8] Terme employé dans les « arts vivants » pour définir celui qui est en acte, quelle que soit sa discipline.
[9]Contre, tout contre, c'est ce que disait Guitry à propos des femmes « je suis contre, tout contre… ».

initiation que celle dispensée par l'œuvre de Poésie-plurielle-concertante[10]. Plus que le *Zaoum* des futuriens et futuristes russes, plus que l'Espéranto (1887) du docteur Louis-Lazare Zamenhof (1859-1917), la « Liance fondamentale »[11] transforme la perception de l'œuvre en une Épokè[12] généralisée, sans sujet, sans objet ; seulement de la vibration pour une célébration de l'énergie du « vivant » (ce mot s'entend dans le sens poétique de tout ce qui est). C'est cette pensée opérant par une succession de résonances, qui sous-tend la démarche que je me propose de développer.

Pour réussir ce changement radical, que nous soyons « spectateur » ou « créateur », quelque fois l'un ou l'autre, et parfois les deux à la fois, nous avons besoin de la philosophie (dans son sens d'amour de la sagesse) et de la force créatrice que l'œuvre d'art peut susciter et exacerber en chacun. Pour répondre à cette mission particulière, je propose comme médiateur une nouvelle catégorie « d'artistes » que je définis par le terme singulier de Poète-pluriel, un état qui permet de rendre la résistance positive que l'œuvre propose, partageable par celles et ceux qui la rencontrent.

Dans le cadre de ma recherche, je centrerai mon travail sur l'explicitation de la fonction de Poète-pluriel et sur celle des moyens nécessaires à la mise en œuvre de la transmission dont il est le vecteur.

1.2 Identité singulière pour Poète-pluriel

1.2.1 Poète-pluriel

Pourquoi poète et non artiste ? Juste une question de mot, d'étymologie ordinaire (histoire du mot) et sonore (ce qu'en raconte le son), d'usage, de constat et de choix. En

[10] Le prélude Conférence-Opéra prépare à cette « initiation ».
[11] Mot-clé que j'utilise dans la résonance de mon concept de Reliance fondamentale qui se distingue de la reliance généralisée de Bolle De Bal (1996).
[12] L'Épokè husserlienne traitée (chapitre 4.2.5).

ce sens, la phrase : « les mots comme les choses[13] étant ce qu'est le son[14] » oriente déjà par assonance le champ de ma démarche vers mon identité.

Artiste renvoie à l'habileté, au don : « il a le don, il dessine bien, il est fort habile de ses mains, c'est un artiste dit-on d'un enfant inspiré ». Poète de *poïesis* renvoie à l'acte de créer, cela me semble mieux adapté. De plus, le son du mot révèle l'être pluriel car dans « l'êtes » de « peau-êtes », il y a la « peau » qui protège et transmet en tant qu'elle perçoit. Le poète, par le son, c'est l'être « je[15](u) » pour un « vous » (vous êtes) qui « tu »(e) « il » dans un autre pluriel[16] ». Il y a dans la musicalité du Mot-son[17] que l'on déroule, l'enveloppe sensitive qui recouvre la chair de l'être. Le poète, c'est la peau et l'être pluriel en l'autre[18]. On peut poétiquement affirmer que le son dont il sera question dans tout cet exposé est un être pluriel (je suis, tu es, ils son(t)) Il y a donc une ontologie du son qui ouvre sur une Ontophonie, un concept que l'on retrouvera dans ma recherche au sujet de l'étymologie sonore. Toutefois, pour le commun, le poète reste un versificateur. On le pense d'un temps révolu, alors que la poésie traverse le temps, elle est consubstantielle à l'être. Ainsi, regarder, sentir, écouter les étapes de sa vie, accepter que sa perception dépende en partie de son état du moment mais aussi de son vécu, c'est comprendre que le domaine du sensible échappe à la raison et porte sa part de mystère (une conscientisation nécessaire pour agir).

Donc, Poète-pluriel comme « propositeur d'idées singulières » pouvant *in fine* servir une organisation écosophique de la cité dans le respect de tout ce qui nous fait vivant.

Le Poète-pluriel est un « luthier de chair »**,** il affûte et affine à chaque instant son esprit et son corps par une série d'exercices impliquant la totalité de ses sens, un peu comme le concertiste avant de travailler son répertoire, exécute gammes et arpèges, convoquant tous les possibles des difficultés qui ne manqueront pas de survenir dans l'interprétation

---

[13] Clin d'œil à Michel Foucault (1966), *Les mots et les choses.*

[14] Phrase Ontophonique par étymologie sonore. Une assonance préparant le paragraphe suivant.

[15] *Je, est un autre* Rimbaud (1871). Un autre jeu pour un je qui comprend la pluralité de l'être dans sa créativité en quelque sorte dépersonnalisée.

[16] Dans cette phrase poétique, j'utilise mon concept d'Ontophonie holistique (4.2.7.2).

[17] Voir glossaire (4.2.7.2).

[18] Le poète est un transmetteur, un vecteur reliant son « je » originel (poussière d'étoile) aux autres.

des œuvres dont il est le « passeur ». Le Poète-pluriel qui opère dans un champ très large, touchant le visuel, le textuel et le sonore, est aussi un interprète créateur en temps réel de ses propres œuvres. Cette pratique nécessite une réelle connaissance de l'art d'improviser à l'écoute réactive d'une perception exacerbée qui demande un entrainement rigoureux « vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage » (Boileau, 1674, p.231) : acuité du regard que l'on porte sur les mouvements, les images, les phénomènes, perception des odeurs que l'on essaie d'identifier dans leur essence, pratique subtile du toucher (sens tabou s'il en est), pour une communication, un apprivoisement et une autre connaissance des choses voire des êtres. J'ai gardé pour la fin l'écouter et l'entendre, qui nécessitent quelques explications supplémentaires. L'ouïe évolue le plus souvent dans un univers urbain sursaturé avec des habitudes imposées par le conditionnement mis en place par les nouvelles technologies qui servent l'industrie marchande. Barthes (1977), Bourdieu (1979), Noël (2015), Deleuze (1986), relayés par Branco et Montebourg (2019) ont fait ce constat sur la manipulation par la communication. Nous pouvons le faire aujourd'hui sur la société de contrôle de l'ère numérique où le « tous branchés » de la numérimorphose (Granjon et Combes, 2007) : cellulaires, tablettes, casques, coupent l'utilisateur de son environnement social et naturel et participent à l'appauvrissement de ses sens (médiocrité des sons numériques dénaturés par le rabotage et la compression des fréquences, etc.). Seule une pleine conscience du phénomène de conditionnement peut progressivement changer les choses, c'est le rôle de l'éducation. Alors bien sûr, cela prend du temps. Plusieurs générations seront nécessaires à condition qu'un enseignement idoine soit dispensé rendant les futurs citoyens conscients et responsables du monde qu'ils occupent et occuperont demain. Mais en même temps il faut agir dans l'urgence, opérer autrement, directement si j'ose dire, dans une fulgurance éclairée, en proposant de nouveaux paradigmes que l'œuvre de CDF peut aider à élaborer. Il est important de constater que ces modèles « nouveaux » apportés par le CDF sont à usage unique, car chaque percevant ne reçoit pas les mêmes informations. Ceux-ci sont interprétables en fonction de la sensibilité de chacun. Par sa façon unique de ressentir, le percevant devient alors

créateur d'un monde singulier, mais transmissible[19] dans le partageable pour de nouvelles interprétations à venir. Ainsi, l'œuvre de CDF dans sa complexité reliante reproduit le microcosme du cycle de la vie, réhabilitant par la même le rituel et le sacré. L'œuvre d'art pour réussir doit agir sur ceux qui la rencontrent afin de provoquer une épiphanie contagieuse. Le poète qui est le concepteur, non de l'œuvre car la créativité lui est transmise, mais du processus de sa réalisation, se fait « résistant ». Il travaille par expérimentation en conjuguant son expérience aux mystères des aléas qu'il apprivoise et intègre, sachant que l'organisation des événements dans l'espace (une action que le compositeur Edgard Varèse (1883-1965) avait adopté comme définition de la musique) a pour celui qui sait la percevoir, la faculté de créer une œuvre artistique circonstancielle où les bruits, les gestes, les images, les mots, sont entendus comme des événements artistiques agencés par une orchestration, une scénographie, une chorégraphie et une mise en scène spontanées. Nous retrouverons ce processus qu'il faudra ensuite expérimenter en participation entre les interprètes improvisateurs et les « spectateurs » qu'ils soient dans une perception active ou directement impliqués dans le processus d'Offrande opérant dans l'Installation participative de CDF par exemple.

1.2.2 Identité

Au regard de l'histoire du monde, la première identité est l'identité humaine. Comment s'est-elle morcelée, a-t-elle éclaté en classes, en castes, avec les nobles, les seigneurs, les pauvres, les sans grades, les patrons, les commerçants les bourgeois, les marchands, les ouvriers, les vieux, les jeunes, les femmes, les hommes et tous les « ismes » de l'histoire, politique, sociale et artistique ?

On peut voir dans chaque « isme » une nouvelle identité sociétale fédératrice (politique ou artistique), et chacun peut se reconnaître dans des « identités résonances » : castes, ethnies, genres, mouvements. On oublie souvent certaines pathologies qui sont aussi

[19] Voir transmission expérientielle glossaire (4.2.7.2)..

des identités biologiques ou circonstancielles, comme celles des handicapés, des aliénés, des accidentés, des prisonniers, des exilés, des exclus, des malades… Mais qu'en est-il de l'identité artistique ou poétique et qu'est-ce qui la définie **?**

L'identité du poète en tant qu'artiste créateur, ne peut s'effectuer qu'avec prudence car elle doit garder sa spécificité sans être absorbée par une caste, une catégorie ethnique, syndicale, sociétale, corporatiste…Pour le poète qui est un récepteur-émetteur du sensible, la difficulté est de vivre son ipséité comme une identité dans l'identité, un recul nécessaire lui permettant d'être à travers l'œuvre d'art, le vecteur de la transmission d'une perception éclairante. Sa différence devient alors pour le collectif un potentiel d'enrichissement, que le poète met en partage.

Quelle incidence a l'identité de l'artiste sur sa production, en fonction de son sexe, de sa culture, de son origine, de sa condition sociale ? Qu'en est-il pour l'auditeur-spectateur, des différentes façons de percevoir une œuvre au regard de sa singularité ? On regarde, on écoute, on perçoit avec sa culture (Bourdieu, 1968) mais aussi avec sa personnalité, son idiosyncrasie, son empreinte éthologique, biochimique (Cyrulnik, 1983), ses blessures, son histoire singulière…

Pour embrasser pleinement le sujet percevant, il me reste à traiter une question majeure : « l'identité artistique est-elle dépendante des disciplines pratiquées ? ». Celles du poète, du peintre, sont-elles différentes de celle du compositeur par exemple ? Il existe une identité poétique dans laquelle chaque poète se reconnait, mais en creusant ou en déroulant, on arrive à l'interrogation essentielle : qu'est-ce qui réunit et qui différencie les poètes, des plasticiens ou des musiciens ? Y a-t-il une éthique poétique comme il y a une éthique philosophique ? Au bout de l'identité déroulée, ne trouve-t-on pas l'ipséité comme identité de soi ? Celle-ci, exacerbée par l'implication existentielle de l'artiste dans sa pratique ayant magnifié sa différence, ne représente-t-elle pas une « identité singulière » ? Par étymologie, identité qui vient de *identitas*, *idem* qui signifie le même, associé à singulière de *singularis* c'est-à-dire unique, ouvre sur un questionnement aporétique (de aporie, du grec *aporia*, *a-poros)*, donc sans chemin, sans issue. Cette impossibilité apparente, révèle le fondement même de la

posture poétique qui par les métaphores, les détournements, le contournement, la transparence ou l'utilisation de l'étymologie sonore du Système Créatif Analytique de Déroulement Phonatoire (SCADP) que je développerai dans le chapitre dédié au cadrage conceptuel, traverse le mur vers de nouvelles réflexivités créatives. Nous trouvons ce même processus dans le Tao qui utilise des paradoxes pour inciter le cerveau à trouver la voie, brisant la pensée conventionnelle pour prendre du recul. Exemple : « la faiblesse est plus forte que la force », ou encore : « connaître, c'est ne pas connaître : voilà l'excellence[20] ». « Ne pas connaître, c'est connaître : voilà l'erreur » ; car que sait-on réellement à part que l'on ne sait rien (Socrate le disait aussi). L'identité qui rassemble et induit l'appartenance à un groupe, débouche, dans le cas de l'artiste, sur une singularité, une différence, une unicité qui découle de la résonance du champ de pensée de la « communauté » qui l'engendre et en même temps l'isole dans une solitude nécessaire.

Y a-t-il dans les arts des niveaux identitaires en fonction des pratiques ? En ce sens, en tant que Poète-pluriel, je navigue dans le creux de plusieurs identités cultivées au champ de l'imaginal (art visuel, filmique, plastique, scénographique, chorégraphique…), du sonore (tout ce qui relève de la perception auditive : bruits, environnements sonores, musiques, etc.), et enfin du textuel comme poétique de la littérature orale et/ou écrite. Alors, où sont mes frères, mes parents, mes enfants ? Car par adéquation d'idée, de pensée, d'essence, on s'invente une famille, une méta-nation, bref une identité artistique. Lorsqu'on me demande de la décliner dans le cadre des rares rapports que j'entretiens avec les institutions, lors d'une invitation à un festival par exemple, je réponds : « mon nom est AJ, je suis un Poète-pluriel, citoyen du monde ». Cette position peut avoir mauvaise presse car on peut entendre, dilution, refus de l'identité culturelle propre au pays de naissance, refus d'appartenance à une nation (« mot pompeux pour dire barbarie » disait Lamartine (1841) dans la marseillaise de la

[20] Exemples utilisés dans la pensée taoïste pour inviter à une réflexion plus profonde.

paix). Oui certes, citoyen du monde, mais du « Tout-monde » (Glissant, 1997), ou mieux : invité, convive, participant à la « diversité monde » et défenseur de celle-ci (« mes frères les arbres , mes sœurs les pierres » (Khlebnikov, 1885-1922) ; mais non citoyen de l'humanité ; le terme est trop restrictif en tant que je me sens profondément lié à la terre, aux arbres, au vent, à la pluie, aux rivières à l'ensemble du biotope et de la biocénose qu'il abrite dans sa diversité physique, olfactive, visuelle et sonore dont l'humanité fait partie.

1.2.3 Le CDF une identité conceptuelle

Les identités ne sont pas toutes prioritairement reliées à un genre, un groupe ethnique, culturel, économique… Dans le cas de l'artiste, l'identité est attachée à une ipséité, à une « norme anormale ». Dubuffet en 1945 parlait d'un art pathologique ; un artiste peut être aussi une institution à lui tout seul, un concept à la manière de Deleuze (2013). Dans *Qu'est-ce que la philosophie,* Deleuze donne sa définition du concept que l'on peut lire en gras dans le texte qui suit auquel j'applique les résonances concernant le CDF : c'est-à-dire un être ***multiple*** (Poète-pluriel) ***absolu autoréférent, composé d'un certain nombre de variations intensives inséparables suivant un ordre de voisinage*** (l'ensemble des possibles proposés par le CDF que je pratique) **et** ***parcouru par un point en état de survol*** (le point de vue choisi par les circonstances du moment, de l'observation qui scrute et met en relation les configurations idoines) ***pour la constellation d'un événement à venir*** (l'œuvre de Poésie-plurielle et ses multiples entrées).

Dans mon engagement de vie, la poésie n'est plus une posture, elle est un état. Dans cet état de Poète-pluriel, je dois définir une éthique avec ses exigences placées à l'encontre de toute forme de pouvoir et d'injustice, dans la conscience que certaines consubstantielles au résultat de la vie même sont inévitables (injustice biologique, génétique, affective, sociale, culturelle, géopolitique). Dans ce cas, il reste le combat à mener pour essayer de les réduire le plus possible. Je pense en particulier à la nature de la place sociale occupée, et à la prise de parole qu'elle autorise et qui de fait exerce une

domination sur ceux qui n'ont pas les moyens culturels de répondre, d'argumenter au niveau nécessaire, ni d'analyser avec les références justes ; ce qui en fait les laissés pour compte d'une organisation sociétale en apparence égalitaire. C'est ce que dénonce Bourdieu (1966) dans *L'amour de l'art.*

Conscient de la finitude du processus de vie et de l'importance de réaliser sa mission de « passeur », le poète combat l'injustice. L'acte artistique devient une force nourrie d'une réelle éthique pouvant contribuer à accélérer l'entropie de la coercition (le mot entropie est employé ici en tant que transformation génératrice de désordre). L'art devient alors un vecteur de propositions équitables et philosophiques (dans son sens étymologique d'amour de la sagesse) pour un monde fraternel où le partage des singularités serait au service d'une liberté collective reliée au monde naturel.

Nous naissons dans une profonde solitude, arrachés au ventre de nos mères, les poumons brûlés par l'air. Notre apprentissage commence par un cri qui rompt notre première liance biologique ; il nous reste une vie pour apprendre à mourir. Ce sera encore seul qu'il nous faudra franchir la dernière étape qui scelle la fin du processus de vie. Entre ces deux moments, entre ces deux cris, même si l'ultime est quelquefois ténu, que reste-t-il de la « musique de nos vies », émise par nos corps dans l'intervalle ? Que reste-t-il des singularités qui font nos différences et que l'on dit nécessaires à l'évolution générale ? Cette évolution n'est-elle pas condamnée ? Questions récurrentes depuis qu'une certaine conscientisation nous propose de nous inquiéter de l'anthropocène qui est apparu pour la première fois dans l'histoire de la terre il y a moins d'un siècle (Latour, 2017, p.147-192).

Face à l'évolution ou à l'involution du monde, le poète se doit d'être vigilant et lucide. Mais dans ses moments de créativité, il n'est plus en mesure d'analyser et de réfléchir ; heureusement sans quoi il serait tenté d'aborder de front les problèmes posés et en proposerait des solutions politiques, alors que plongé dans la phase extatique de sa Visitation[21], il redevient un passeur entre « la nature » et les « hommes » ; un aède

[21] Voir glossaire (4.2.7.2).

messager qui doit transmettre par l'œuvre d'art, une conscientisation générale mettant en lumière la nécessité d'un changement profond, visant à rétablir pour l'humanité, plus qu'une « reliance généralisée » (Bolle de Bal, 1996), mais une Reliance fondamentale se rapprochant d'une écosophie, un concept que je développerai dans le cadrage théorique (4.2.2).

1.3 Légitimités des connaissances, perception artistique et transmission

Qu'en est-il de la légitimité des positions et des savoirs ? L'antagonisme entre un savoir académique, celui des livres où l'apprentissage et la recherche se font à travers les écrits produits dans le passé et labélisés par l'institution, et un savoir expérientiel qu'on appelle couramment le savoir empirique. En d'autres termes, comment le monde de la création artistique qui relève de la perception, de l'expérimentation et de la transmission du sensible, peut-il trouver une légitimité à l'aune d'un savoir universitaire académique ? Certaines sciences humaines (sociologie, philosophie, anthropologie) peuvent aider à la conscientisation du mystère plus qu'à son total dévoilement[22]. Certains écrits font avec le temps référence ; mais il n'est nulle vérité vraie qui résiste au temps. Comment expliquer le sacré en dehors de sa nécessité sociologique ou anthropologique ? On sait à quoi il sert, pourquoi il survient, mais on ne sait rien de son état profond. Qui pourrait s'essayer à théoriser une manière irréfutable de pénétrer les profondeurs ontologiques du sacré ? Il en va de même pour l'art qui le subsume, c'est pour cela que je convoque la poésie en tant qu'autre façon de philosopher afin d'éclairer une partie du mystère (voir le passage intitulé « Mon verger poétique » chapitre 3).

Au Moyen Âge, un très petit nombre d'individus maitrisaient l'écriture. Les scribes qui étaient aussi les lecteurs appartenaient à l'Église et au pouvoir exercé par elle. Ils en étaient les vecteurs et les garants et avaient de plus la faculté d'opérer sur l'histoire un

[22] Le dévoilement sera traité dans la conclusion de ma thèse.

profond conditionnement. Aujourd'hui, bon nombre d'humains savent lire et écrire ; mais les choses ont-elles réellement changées ? Juste se souvenir de la guerre du Golfe, où le monde entier était informé sur les opérations par une seule source contrôlée par l'état dominant (USA : CIA-TRG[23]). Les journalistes du monde entier ne pouvaient que présenter avec leurs petites différences, les mêmes faits, puisque l'information émanait d'une source unique. Il a fallu de nombreuses années pour se rendre compte que tout ce qui avait été commenté et montré à la télévision au sujet de cette guerre que l'on appelait « propre », avec ses frappes dites chirurgicales, relevait de la manipulation.

Avec l'expérience on devient moins crédule, même si nous subissons la société de contrôle (traçabilité téléphonique, algorithmes de recommandation de google…), nous en sommes conscients, et lorsque c'est possible nous essayons de confronter plusieurs points de vue avant de nous faire une opinion personnelle. Qu'en est-il de ce phénomène, transposé à la perception en matière d'art ? L'effet placébo ou nocébo y opèrent pleinement et la manipulation n'épargne pas le spectateur souvent ciblé comme consommateur. La musique d'ambiance aseptisée définie par le terme muzak, une fusion des mots « musique » et « Kodak », inventée par le général américain George Owen Squier en 1920 a donné naissance à la société Muzak qui s'est chargée de rentabiliser le concept. Cette « musique » diffusée dans les lieux publics (galeries marchandes, supermarchés, restaurants à service rapide, aéroports, ascenseurs, salles d'attente, lignes d'attente téléphonique…) est l'équivalent pour « l'entendre » de ce que la télévision commerciale est pour le « regarder » à ceci près qu'il est beaucoup plus difficile de s'y soustraire. Il est donc nécessaire de proposer un autrement, éthique et relié, non pour imposer un nouveau style mais pour libérer la perception.

Lorsqu'on remonte à des temps ignorant l'écriture, et pour les époques plus récentes en tenant compte de la partialité des scribes : on se questionne sur la fiabilité des faits

[23] TRG : The Rendon Group : organisme spécialisé en stratégies de communication (aussi RG).

anciens (souvent établis sans confrontation de témoignages contradictoires) et de l'étymologie des mots par exemple ? Il est important de noter que pour David Abram (2012), l'avènement de l'écriture alphabétique (1500 av JC) est la première rupture déterminante entre l'humain et la nature.

C'est la première déliance que j'identifie entre l'humain et le plus qu'humain qui jusque-là vivaient en bonne entente. À travers le livre *Comment la terre s'est tue* (Abram, 2012) ; on apprend que la rupture a commencé à se mettre en place progressivement. Lorsque l'écriture sous la forme d'idéogramme ou de pictogramme représente des images du vivant en les fixant sur une forme plane (parois des murs, tablettes d'argiles, papyrus), s'opère une réduction importante, où disparaissent la profondeur, la perspective, les volumes, omniprésents dans le monde naturel. Toutefois, on constate qu'à ce premier stade, l'interprétation qu'on donnait aux images dépassait leur simple représentation et restait en résonance avec le phénomène naturel. Leurs lectures opéraient une conversion, une interprétation éthologique en tant que potentialité, nous maintenant en relation avec la nature. Ainsi le dessin d'un jaguar dont les pattes ne touchaient pas le sol représentait la vitesse ; encore aujourd'hui chez les chinois une image du soleil et de la lune réunis, signifient la clarté. Nous ne sommes pas dans des représentations directes, mais dans des états induits par ce qui est reproduit graphiquement. Mais avec l'apparition de l'écriture alphabétique quinze siècles avant notre ère, les sémites vont interrompre le processus ; une fracture réelle va s'opérer. Conscients que les syllabes de leur langue se composaient d'éléments consonants silencieux, associés à un élément de souffle sonore, ils déduisent que les éléments consonants silencieux fournissent la structure physique à travers laquelle le souffle sonore doit passer (c'est ce souffle sonore que nous appelons voyelle). Pour résumer, les consonnes prennent son par le souffle phonique porté par les voyelles. Reste à installer un système d'écriture capable de transformer le son du mot en graphisme simple. Ce qui sera réalisé avec un nombre limité de signes (20 consonnes et 6 voyelles). Ce système permet aux consonnes, « qu'on sonne » de prendre son par le souffle qu'émet la prononciation des voyelles (les voix y hèlent) qui leur sont associées.

Rendu autonome, l'*aleph beth* (alphabet) va rapidement devenir le langage des hommes pour les hommes, sans aucun lien avec le plus qu'humain dans l'oubli de ce qui nous permet de vivre. Bien que dans l'alphabet moderne persistent encore quelques lettres, sorte d'archéologie d'une liance perdue.

> Dans *l'aleph-beth* sémitique ancien, aleph la première lettre est aussi l'ancien mot hébreux pour bœuf, elle s'écrit comme une tête de bœuf stylisé avec des cornes, (un A incliné) ça deviendra notre première voyelle. Le nom de la lettre sémitique *mem* est le mot hébreu pour « eau » la lettre qui deviendra notre m était écrite comme une série de vague (c'est encore le cas en minuscule). La lettre *ayin* qui veut dire œil en hébreu était écrite comme un simple cercle, elle deviendra notre lettre o. La lettre *quof* en hébreu singe était dessinée comme un cercle traversé par une longue queue pendante ça deviendra notre lettre q.
> Ces traces de la nature sensible ne subsistent dans la nouvelle écriture que comme des vestiges du passé (Abram, 2012, p 138).

Dans le chapitre 3.2, p 69 dédié à la théorisation du CDF, je montrerai comment l'étymologie sonore et le SCADP rétablissent en partie cette profonde déliance en exploitant chaque éclat de son, chaque phonème qui nous amène vers de nouvelles interprétations, où le plus qu'humain par le souffle, refait surface à travers la poésie.

1.4 La poésie comme utopie sociétale

Théoriser sur la mise en place d'une politique poétique où l'œuvre d'art serait médiatrice d'une organisation sociale créative et garante de l'égalité des chances, est aussi un objectif de ma démarche doctorale.

Dans cette thèse, je souhaite montrer comment l'œuvre participative de CDF permet d'accéder à un état de réceptivité élargie et propose à travers les divers concepts que j'ai élaborés[24], des modèles singuliers permettant une meilleure transmission du sensible au service d'un projet social éthique et relié à notre environnement naturel.

[24] Voir glossaire des mots-clés et concepts opératoires du CDF (4.2.7.2).

L'œuvre que je propose à travers le CDF, c'est-à-dire la conduite autonome et complémentaire de l'imaginal, du sonore et du textuel dans la même temporalité, a la particularité d'ouvrir simultanément chez le visiteur plusieurs passages émotionnels sollicitant l'ensemble des sens.

En questionnant la limite de mon champ de recherche, j'en suis venu à explorer une autre approche de la transmission concernant l'apprentissage de la perception de la substance de l'œuvre, celle-ci devenant révélatrice d'une auto-transmission. Une pédagogie de la perception capable de déclencher chez le « visiteur-actant » un processus de conscientisation concernant sa possibilité singulière à entrer dans un domaine poétique en tant que créativité réflexive ; une manière poétisée de mettre en application la maxime de Pindare (518 avant JC) rendue célèbre par Nietzsche (1888) « deviens ce que tu es ». Dans cette transmission et ce partage car l'œuvre de CDF est participative (don-contre-don), il s'agit d'offrir au visiteur, qui devient actant, la possibilité d'identifier le cœur conceptuel de la Poésie-plurielle (ce qui définit sa singularité, son identité) que la perception préparée de l'œuvre permet de partager. J'expliciterai comment la Conférence-Opéra que je présente dans ma création est une œuvre prélude, qui permet de remplir la fonction nécessaire à la préparation de cette perception. Le processus est complexe car ici, ce qui est à partager et qui est contenu dans la substance mère, c'est l'accès à la perception en tant que processus trans-mental, permettant le passage du sensible. Je veux parler d'une perception aiguisée adaptable à chaque sensibilité. Dans cette posture, la poésie plurielle rejoint la philosophie dans sa quête d'une humanité plus sensible et plus juste.

1.5 Recherche et créativité

« Je ne cherche pas, je trouve[25]», cette phrase de Picasso, résume bien l'état d'esprit de l'artiste qui étant un récepteur de sensible, ressent profondément, s'imprègne et laisse décanter avant d'expérimenter pour faire œuvre. Il n'y a rien à chercher mais tout à découvrir, à dévoiler et c'est dans l'expérimentation que se fera la découverte.

Selon les disciplines pratiquées, le temps joue un rôle plus ou moins fondamental ; par exemple dans l'élaboration d'un tableau abstrait qui jaillit d'une Visitation, c'est-à-dire de l'image primitive qui s'installe dans l'imaginaire de l'artiste, un processus que j'expliciterai plus en détail (p.74), le geste instinctif ou guidé par l'élan poétique se confronte au support (toile, papier, carton, plexiglass…), et au médium (pinceaux, brosses, encres, peintures, pigments, colle , épaississants) et divers matériaux que l'on incorpore (terre, sable poudre de marbre, sciure, copeaux, fibres…). C'est la manipulation de ces intermédiaires entre le peintre et le support, qui va influencer le geste, et c'est la faculté réactrice de l'artiste qui essaiera de dompter l'élan qui le submerge. Si l'acte est déclenché au « bon moment » (eu égard à la préparation psycho sensible du peintre), il n'est pas rare que l'œuvre se découvre très vite. Mais la « vanité » humaine, même lorsqu'on a beaucoup d'expérience voudra « prendre la main », améliorer, mettre sa patte ; dans ce cas, il est fréquent que la « découverte » se recouvre, et il faudra souvent beaucoup de temps pour retrouver le premier jet qui semblait si prometteur. Si on a filmé l'action, on se rend compte, qu'entre la fulgurance de départ (le premier jet) et la toile terminée, il y a souvent une grande différence car le doute, la frustration, le désir de domination, d'appropriation auront laissé des traces pour, *in fine* essayer de se rapprocher de ce qui avait surgi spontanément, « naturellement ». On peut estimer que ce long processus de « doute » qui motive dans ce cas le travail acharné du peintre, fait partie de l'œuvre, mais il n'est pas garant de sa

[25] Lettre de Picasso sur l'art : https://histoireetsociete.wordpress.com/2013/10/26/lettre-de-pablo-picasso-sur-lart-je-ne-cherche-pas-je-trouve/

réussite, car bien des fois si on avait eu la sagesse nécessaire d'interrompre son geste pour en accepter le « premier jet », l'œuvre n'en aurait été que plus forte. Il ne faut toutefois pas en faire une généralité car la fulgurance qui surgit au début de l'acte bien que prometteuse, nécessite quelquefois que le passeur (l'artiste) donne de sa personne pendant de nombreuses heures et « s'épuise » sur sa toile, en tant qu'il se vide de son énergie sensible, jusqu'à ce que plus rien ne puisse sortir de lui. Il devient alors « l'épuisé », « il est sec » comme on dit dans le jargon, mais l'œuvre est remplie de son énergie qui en quelque sorte se sera réincarnée sur la toile. Je parle ici de la partie purement créative de l'œuvre et non de la partie qui concerne l'habileté d'imitation, dans le cas d'une reproduction d'après modèle (paysage, portrait, photographie…) qui elle, relève d'une technique, d'un savoir-faire, non que la créativité soit totalement absente, mais pour cette partie, elle se manifestera dans les transgressions involontaires du réel, lors de l'interprétation de celui-ci ; ce processus demeure essentiel car il distingue l'artiste du copiste. Toutefois si elle est visible sur la quasi-totalité de l'œuvre abstraite, la créativité dans la peinture figurative concerne la partie « cachée » de l'œuvre.

Dans l'acte de création, il ne s'agit pas de chercher, encore moins de rechercher, mais de retrouver (dé-couvrir) ce qui était déjà présent dans l'intention de départ. On peut dire que ce processus d'expérimentation spécifique au processus de création artistique, correspond pour l'artiste-étudiant, à la phase de « recherche » doctorale.

CHAPITRE II

ONTOGENÈSE DU CONTREPOINT DE FORMES

Pour étayer ma problématique, j'expliciterai à titre d'exemple une de mes réalisations en forme « d'opéra pour un homme seul ». L'analyse de cette œuvre m'amènera à questionner la nécessité de faire œuvre (2.2). Cette nécessité dévoilera l'origine de ma démarche qui s'alimente à ce que j'appelle la poétique du silence (2.3). C'est cette représentation sensible d'une neutralité créative proche de l'équanimité bouddhiste que je développerai, en expliquant sa fonction révélatrice de perceptions artistiques. La poétique du silence génère un état où le corps et l'esprit, libérés des « encombrements » de la vie quotidienne, matérielle mais aussi affective, trouvent la liberté nécessaire à l'acte de création.

2.1 Origine de la problématique

Cette réflexion sur l'origine de la pulsion de création débouchant sur ma problématique convoque le substrat duquel naitra la première pousse ; celle qui donnera l'arbre permettant *La possibilité d'une œuvre.*

Assurément, il s'agit d'un cri originaire à partir duquel émerge ce qui me fait vivant et qui a engendré un Poète-pluriel, non comme posture mais comme « état ». Le Poète-pluriel, c'est-à-dire celui qui conjugue simultanément dans son acte créateur la poésie imaginale (gestes, films, peintures sculptures…), la poésie sonore (organisation des sons dans l'espace), et la poésie textuelle (prose et versification), est investi d'une mission assez proche de celle énoncée par Albert Camus (1957) dans son discours d'investiture pour la réception de son prix Nobel où parlant de l'artiste écrivain il disait « […] son rôle ne se sépare pas de devoirs difficiles, par définition il ne peut se mettre aujourd'hui

au service de ceux qui font l'histoire, il est au service de ceux qui la subissent » (Camus,1957, p.1).

Je peux aujourd'hui rattacher mon état de poète à une fracture elle aussi plurielle qui a forgée mon questionnement à une période particulièrement fragile et sensible de ma vie encore relativement vierge d'expériences fortes, voire extrêmes. Je parle de la zone tampon entre l'adolescence et l'âge adulte, entre 15 et 20 ans (époque pour moi située entre 1965 et 1970).

Avec le recul de l'expérience, en regardant du « dehors » en position d'observateur, j'identifie assez clairement quatre cris principaux. Chacun d'eux s'entoure d'une constellation de cris plus ténus qui forment en quelque sorte l'orchestration chaotique d'une vie d'artiste.

Le cri de l'abbé Pierre dans son appel radiophonique (radio Luxembourg) le 1er février 1954. Les références à l'abbé furent récurrentes durant mon enfance, son image et ses idées m'accompagnent encore avec la même clarté.

Le cri de Munch au sortir de la guerre, l'ombre de l'holocauste était omniprésente. Je voyais ce tableau comme une icône pouvant stigmatiser les angoisses existentielles d'une humanité qui se trouvait encore dans la résonance des deux guerres mondiales.

Un cri de jazz, à la source d'une expression artistique et politique qui allait réinventer la musique en cinquante ans et être le moteur d'une émancipation post coloniale fondamentale (je faisais partie des élèves de la première classe de jazz ouverte en France dans un Conservatoire de musique, c'était à Marseille en 1966).

Le cri primal (1970) d'Artur Janov (livre phare de l'époque) était au cœur de pas mal de discussions (je venais de lire Pierre Daco (*Les prodigieuses victoire de la psychologie moderne,* 1960). Préparé à ce champ de pensée, la théorie de Janov m'avait séduite.

J'ai réellement vécu cette imprégnation qui prend source dans les cris. En utilisant l'étymologie sonore comme le faisait J.P Brisset adoubé post mortem par M. Foucault (1986) dans son livre *Sept propos sur le septième ange*, l'homophonie entre **les cris** et **l'écrit** nous conduit dans une forme poétique sonore et polysémique comme celle de

Ghérasim Luca par exemple. La singularité du poète est rattrapée par le pluriel, ainsi j'écris mes cris d'où se révèle un crime (cri me comme cri mien), petit meurtre d'air perpétré par un souffle de vie.

2.1.1 Pour situer la pensée

Pour situer la pensée qui stigmatise l'essence de cette thèse, j'expliquerai mon propre cri comme origine d'une « ontologie personnelle » qui renvoie à ce que l'on porte ; une partie relevant du vécu, l'autre de l'héritage génétique. Si je remonte à la particule élémentaire ou à la molécule, au point zéro avant l'espace pas encore créé et le temps pas encore né, je retrouve le cri des origines. C'est de là que va naître le premier effet dont la compréhension de la cause incréée[26] inaccessible à l'esprit humain, demeure le point de départ de mon interrogation artistique. Lorsque j'écris, c'est la page vierge avant que ne soit inscrit le premier mot, lorsque je peins, c'est la toile blanche avant que le pinceau ne la brosse, le pied ou la main ne l'altère, c'est encore le relatif silence, avant que ne soit émis le premier son de l'interprétation musico-poétique de mon essai d'opéra pour un homme seul : *Para otra soledad,* que je propose comme illustration de ma démarche.

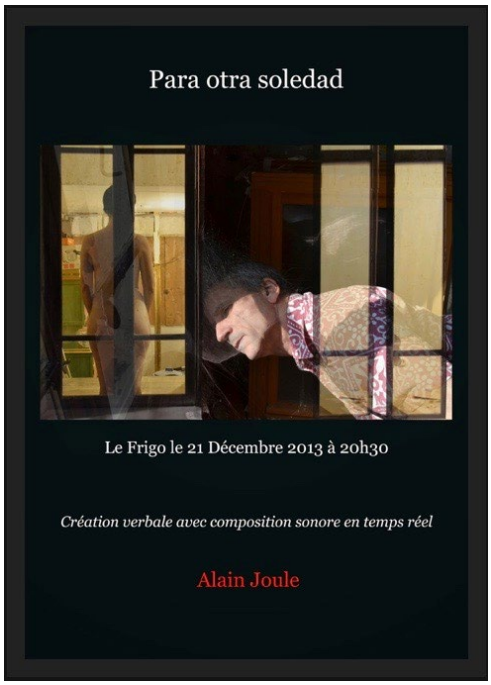
2.1.2 Para otra soledad[27]

Un exemple représentatif de ma création inscrite dans un CDF :

[26] Ce qui nous dépasse, qui pourrait expliquer le point de départ de l'évolution du monde, à partir du big-bang.

[27] Créé le 21 décembre 2014 à Albi (Le Frigo) œuvre poétique pour homme seul avec prolongements filmiques et sonores orchestrés en temps réel.

2.1 *Para Otra Soledad*



Une œuvre en forme de poésie contrapuntique représentative des processus de création utilisés dans le CDF où les polyphonies de sens que transfigurent les dissonances syllabiques réinventent une création verbale en perpétuel mouvement. *Para Otra Soledad* c'est aussi une orchestration et une composition en temps réel où la gestion de l'état environnemental ressenti, c'est-à-dire l'agencement du rapport de la scène avec la place du public, mais aussi la spécificité acoustique de l'espace et les vibrations des spectateurs qui émanent de leur état émotionnel, combinés à leur faculté de réception « avant et pendant le concert », agit sur la perception de l'interprète-compositeur et par résonance directe sur l'interprétation créative de l'œuvre.

Le concerto ou l'opéra « pour un homme seul » est une constante de mon travail de « spectacle vivant » que je définis comme rituel performatif. Le CDF y est pleinement opérant, l'œuvre reste en partie ouverte; en partie seulement car le texte poétique qui en donne la forme et la temporalité approximative ainsi que l'aspect imaginal de l'œuvre (films, peintures, sculptures) sont préalablement composés.

Le déclenchement des films permettant l'évolution de la scénographie de l'œuvre dépend de l'orchestration spontanée de la musique, des gestes et des attitudes corporelles conscientisées ainsi que des déplacements qui en découlent. Nous avons donc une partie contrapuntique non fixée mais guidée par la logique du texte se déployant dans un environnement scénique agencé en amont de la représentation. Cet agencement qui consiste à choisir les éléments plastiques (collages, sculptures, photographies…), et à les organiser avec les écrans de projection comme une véritable scénographie, est décidé en fonction d'une série de critères que je perçois en arrivant sur le lieu. Cette phase est relativement courte, ce qui est un choix conceptuel « nomade » en tant que la perception convoquée fluctue à chaque instant et est dépendante du lieu dans lequel elle opère, ce qui me permet de prendre le temps de m'installer dans un état émotionnel propice à la réalisation de l'œuvre.

On assiste ensuite à une œuvre en deux temps. Le premier est celui du spectacle vivant, ici une Poésie-concertante avec prolongement filmique ; le deuxième propose la scénographie comme installation où le spectateur devient visiteur d'une œuvre visuelle portant les traces de l'acte poétique précédemment réalisé auquel il a assisté[28]. Après cette explication sur *Para Otra Soledad* qui résume assez bien mon travail de Poésie-plurielle-concertante que j'ai présenté dans la partie création de ma thèse, je reviens à la page blanche qui est à l'origine de l'acte créateur. Elle précède l'écriture et quelquefois la convoque lorsque celle-ci ne s'impose pas. Il me parait important de mettre en parallèle mes propres analyses avec certains auteurs qui abordent le sujet ou s'en nourrissent.

Tout d'abord à propos du concept où le « un » produit du multiple, idée que l'on retrouve dans l'énoncé « pour un homme seul ». Il existe une première occurrence dans l'histoire de la musique avec la *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer et Pierre Henry (1949) qui est considérée comme la première œuvre majeure de musique

[28] C'est la forme première du concept Archépoésie explicité dans le glossaire (4.2.7.2).

concrète. Elle fut diffusée sur les antennes de la RTF en 1949. La version que l'on connait aujourd'hui est celle reprise par Pierre Henry en 1951. Elle a servi de support à la pièce éponyme de Maurice Béjart (1955) qui a contribué à la rendre célèbre. Il s'agit du premier ballet de l'histoire de la danse créé sur une musique concrète.

On peut voir une parenté avec mon travail se concrétiser dans l'appellation « pour un homme seul » ; Pierre Henry qui manipule la bande magnétique pour réaliser la symphonie, et Maurice Béjart qui développe une pluralité à partir d'un sujet singulier. Le chorégraphe déploie son corps de ballet à partir d'un soliste, processus emprunté à la forme musicale du concerto (piano et orchestre par exemple). Ainsi la vastitude sonore qui émane de l'interprète solitaire derrière ses machines épouse dans la même temporalité l'expression corporelle du soliste dont le corps de ballet semble devenir « l'orchestre corporel ».

2.1.3 Origines de mes actes de création

En utilisant le CDF, la poésie-plurielle-concertante est capable de produire la multiplicité des formes et des sons avec très peu d'artifices. Mais le questionnement au sujet du processus employé et du résultat escompté est complexe ; il relève d'une « ontologie poïétique » : pourquoi rechercher la multiplicité ? Serait-ce le morcellement de l'être, les autres moi (« l'émoi ») que l'on cible dans le cœur du sensible « sans cible », vers un absolu, la recherche d'une vacuité alliée au souffle, au blanc (de Blanchot « blanc-chaud » que j'associe par la vibration à Roman Opalka[29] « au pâle cas »), ou « cent-cibles » recherche d'une infinité en moi ? Un premier pas que je franchis *Au seuil du silence* (Krishnamurti, 1968) en tant que celui-ci convoque

[29] Peintre polonais qui a expérimenté jusqu'à sa mort, une peinture du temps, en inscrivant inlassablement des chiffres sur une toile blanche, mais en diluant son encre chaque jour afin qu'à l'heure de sa mort (dont il avait fallu qu'il anticipe la date), les chiffres au départ inscrits à l'encre noire soient aussi blancs que le support de la toile.

les origines avant que ne soit posé le premier trait, le premier son, le premier mot, le premier geste.

Quelques phrases et citations pour étayer ce questionnement en convoquant Maurice Blanchot, Bernard Noël, René Roussillon et Hubert Reeves en prolongement de Vélimir Khlebnikov.

À la lecture du livre de Blanchot *L'écriture du désastre,* j'ai directement été confronté à un nouveau questionnement que j'ai ressenti comme une opacité, une brume envahissante et fascinante à la fois qui émanait de sa série de réflexions, postulats et/ou aphorismes sur le désastre appliqué à l'écriture, elle-même considérée comme concrétisation de la pensée. « Penser le désastre (si c'est possible, et ce n'est pas possible dans la mesure où nous pressentons que le désastre est la pensée), c'est n'avoir plus d'avenir pour le penser. » (Blanchot, 1980, p.7). Ce poète du souffle, de la vacuité qui s'étend dans l'épaisseur de la transparence, reste encore aujourd'hui pour moi le poète du blanc que j'associe au parcours chiffré du peintre polonais Roman Opalka et son postulat aphoristique n°3 reste dans ma mémoire : « Le cercle déroulé sur une droite rigoureusement prolongée, reforme un cercle éternellement privé de centre » (Blanchot, 1980, p.8).

Cette phrase a ouvert chez moi une interrogation métaphysique qui m'a un temps obsédé, mais aussi nourri dans la métaphore, par l'action de déroulement du cercle, ou de la droite prolongée que le geste courbe a du mal à exécuter, ou au regard sur la mer où la courbe de l'horizon compose un arc de cercle. Une poétique du prolongement vers une extension, une expansion cosmique à l'infini comme mon prénom « Alain finit » avec le son qui s'éteint ou le souffle de vie et cela pour produire *in fine* (inscrire « in scrire », écrire à l'intérieur « Alain t'es rieur ») *L'écriture du désastre.* Bien sûr, j'y ai tout de suite entendu l'écriture « due des astres » en tant que son origine viendrait de l'interrogation des premiers instants de l'univers, ferment d'un langage ou d'une sémiotique de l'oubli comme l'entendrait Bernard Noël.

> Le mot « oubli » a surgi alors pour désigner la masse obscure dans laquelle me semblait puiser l'écriture. La mémoire n'offre que du déjà vécu, déjà su : l'oubli révèle de l'inconnu au fond de lui dissimulé. L'exercice de l'écriture pour peu qu'il soit débarrassé d'intentions, fait surgir et s'exprimer des éclats de l'immense dépôt commun que notre langue recueille depuis toujours. Aucune parole n'est perdue mais toutes sont oubliées en attendant que nous reviennent par l'écriture des parties impersonnelles de ce que nous savons sans le savoir (Noël**,** 1979, 4° de couverture).

« Cette obscure clarté qui tombe des étoiles » comme aurait pu le dire Corneille. L'oubli est le dépôt commun dont parle Bernard Noël, oubli de notre singularité, de notre « Je », de notre culture pour nous sourcer à la première liance, celle du premier instant qui nous renvoie à nos origines cosmiques. C'est une nécessité, une transparence non sans rapport avec ce que je disais précédemment de Blanchot qui étire sa pensée dans l'épaisseur du vide.

Interrogation donc sur la mémoire cellulaire ou particulaire, profondément poétique en tant qu'elle génère une créativité non préméditée, en quelque sorte « essentiale ».

J'aurais pu dire « substrique », mais le mot est rébarbatif et ne sonne pas assez bien à mes oreilles pour en faire un néologisme ; j'ai donc choisi essentiale, un mot du dictionnaire, pour dire qui vient de l'essence, afin de le différencier d'essentielle qui est plutôt utilisé comme : ayant une importance primordiale. Donc nécessité de l'oubli pour renaître vierge et pouvoir constituer par l'œuvre d'art ce dépôt d'énergies créatives contagieuses pour celui qui s'y attarde dans la contemplation d'un tableau par exemple, ou à l'écoute d'une œuvre musicale.

« Ce que nous savons sans le savoir » c'est l'intelligence du savoir intuitif qui surgit dans ce que j'appelle un mystère qui s'apparente à une poésie primitive engendrée par une Visitation.

Pour en avoir longuement parlé avec Bernard Noël en 2016 lors d'un interview que j'ai réalisé chez lui afin de préparer le « portrait poétique » de son texte fondateur *Extraits*

du corps[30], il s'agit bien de ce flou absolu, de ce nuage cosmique d'où va naître le premier mot, sans « culture », sans cause autre que la convocation de l'oubli en tant qu'instant premier, le seul permettant l'acte vierge, peut-être pour éviter *L'écriture du désastre* ou la sublimer si l'élan nous supporte sans fléchir, la rendant nécessaire juste pour ne pas mourir ou pour commencer à vivre.

L'énigme doit être sans cesse questionnée, on la trouve sous le terme « incréé » dans ce texte de Roussillon :

> […] Qu'il résulte d'une séquelle post-traumatique, d'une crise non traitée en son temps et lieu, d'un potentiel non accompli, l'incréé se présente au sujet comme un point énigmatique, comme une expérience de rencontre avec l'inconnu, l'étranger en soi, comme une menace d'intrusion interne à transformer en occasion d'accomplissement de soi […] Pour devenir créateur, créateur artistique, il ne suffit pas en effet d'abriter une expérience en souffrance d'appropriation subjective, d'être hanté par un fantôme en quête de sépulture, il faut en plus construire les conditions de sa ressaisie, nouer l'intrigue qui lui permettra de prendre place et sens pour la subjectivité (Roussillon, 2007, p.9).

Ici, il s'agit de la résilience qui vient au secours de l'artiste, qui le confronte avec l'incréé dans une rencontre avec l'inconnu, non comme le dit Roussillon pour la transformer en accomplissement de soi, mais pour l'aider à accepter le mystère et en quelque sorte par le partage que permet l'œuvre d'art, de rendre le fardeau lumineux. Je retrouve là, « ce mal qui nous fait du bien » chanté par Léo Ferré (1968) dans *C'est extra.*

Le poète mathématicien russe Vélimir Khlebnikov pensait que nous étions tous frères et sœurs et que nous avions tous le même âge, celui du soleil. Sa phrase sans verbe « mes frères les arbres, mes sœurs les pierres » est toujours très présente en moi bien que je ne sache plus malgré mes recherches, dans quel ouvrage je l'avais prélevée, car

[30] Dix-neuf vidéos performatives sur le texte fondateur de B. Noël : *Extraits du corps*. Cette création de CDF appliquée au film a été réalisée en 18 semaines (du 1 octobre 2017 au 3 février 2018) soit une réalisation par semaine. Le prélude avait été conçu préalablement à la suite d'interviews réalisés dans la maison familiale de Bernard Noël au printemps 2016 (voir archive numériques).

les turpitudes de la vie m'ont coupé de ma mémoire et de ma bibliothèque qui en était une compagne fidèle. Mais j'ai trouvé le même sens dans le livre de Hubert Reeves (1984) *Poussières d'étoiles.* Je ne sais s'il avait lu Khlebnikov, mais la poésie devance souvent la science. C'est rassurant lorsqu'elles se rejoignent, l'une adoubant en quelque sorte l'autre. Nous sommes donc les enfants des étoiles, la nôtre étant le soleil, nous avons 4,5 milliards d'années.

> La science moderne nous donne à *voir* les lieux où mûrissent ces fruits. Les grands télescopes observent la naissance des étoiles au sein des nuages galactiques multicolores, leur mort, lente ou cataclysmique, qui sème dans l'espace les poussières dont sont faites les planètes. La variété surprenante de ces planètes et de leurs satellites nous est révélée par les sondes spatiales. Puis, s'orientant vers une planète bleue, la troisième en partant du soleil, notre regard plonge dans l'océan primitif pour assister, dans l'explosion de ses formes, à l'émergence de la vie (Reeves[31], 1984).

C'est un constat nécessaire qui conditionne et oriente mes objectifs de recherche. Se sentir appartenir à une famille, porter un nom, une tradition culturelle, être du sud de la France, être le *caganis* comme on dit chez nous à Marseille, c'est-à-dire le dernier né de la fratrie, perd de son sens si on lève les yeux. En effet si on regarde loin, c'est-à-dire tôt, vers le point originel situé à la naissance du cosmos, il y a environ treize milliards et demi d'années, on se sent nécessairement enfant de l'univers. Notre mère unique n'est pas faite de chair et de sang et nos frères sont aussi les arbres, les pierres, la goutte d'eau ou le souffle du vent qui nous interpelle dans ses rafales vivifiantes. Certains jours, lorsque la pluie traverse, elle exprime sur mon corps un langage et ceci ne représente nullement une poétique infantilisante mais une réalité présente en moi qui d'aussi longtemps que je me souvienne me rappelle mes origines. Cet état d'être change pas mal de chose ; cette évidence vécue à chaque instant, si elle me relie au monde, me délie aussi en tant qu'elle me coupe de mes frères humains qui pour la

[31] Sur le site officiel d'Hubert Reeves.

majorité ont des préoccupations plus triviales. Sans juger, il me faut honorer (c'est le mot qui s'impose) ma différence et c'est par l'œuvre d'art que la médiation à lieu entre moi et le monde (tout ce qui est). Cette médiation nécessite la réduction d'une distance et en quelque sorte l'oubli d'un égo vers une subjectivation généralisée, ce qui n'est pas sans rappeler l'égo transcendantal de l'Époké husserlienne dont je parlerai dans le chapitre réservé au cadrage conceptuel.

Il est important de noter que ce positionnement induit un système intersubjectif, un échange naturel permanent effectué dans la reliance, sans préméditation dans la pleine conscience de sa réalisation. Mais ce qui pourrait apparaitre comme une force génère son lot de solitude chez celui qui expérimente ce type d'échange que je qualifierais de poétique. La singularité s'oppose à la réalité de terrain. Le système de fonctionnement de nos sociétés basé sur la croissance et le profit qu'il permet de réaliser est antinomique avec le constat né de notre fraternité généralisée, où chaque différence à son importance et doit s'exercer dans l'écoute et le respect des autres (l'ensemble des entités qui compose le monde). Résister s'impose donc comme une nécessité et cette résistance passe par l'œuvre d'art. Dès lors, il est fondamental de questionner l'art dans son champ épistémologique afin de pouvoir situer et choisir l'action artistique la plus à même de porter cette résistance ; un point sur lequel je reviendrai dans le paragraphe Art et société (chapitre 3. 5.4).

2.2 Pourquoi faire œuvre ?

La résilience a ici pour origine la conscientisation d'un mystère métaphysique. La création artistique à travers la Poésie-plurielle-concertante que je défends est un essai de réponse à son dévoilement. Provoquer une épiphanie[32] chez le spectateur par la simple perception d'un phénomène artistique est un des objectifs de l'acte créatif. Rien

[32] Débarrassé de toute connotation religieuse le mot est employé dans son sens philosophique de révélation permettant la compréhension d'un mystère.

de nouveau, toujours la même interrogation sur l'existence : pourquoi suis-je au monde ? Mais ce pourquoi est épais, il détermine mon parcours de vie, la place à trouver, à occuper, à défendre, comme avoir l'impression d'être au monde pour réaliser quelque chose. Dans mon cas, je sais que ma place est de ne pas en avoir, une position inconfortable qui pourrait paraître privilégiée car sans place il n'y a pas de contraintes autre que celle du corps et de l'esprit qu'il faut garder vivants. Mais la posture soulève une responsabilité redoutable face à moi-même afin de légitimer mon passage terrestre en essayant de participer à plein temps au rééquilibrage vibratoire et sociétal du monde, conscient que même si par les œuvres je donne en quelque sorte la vie, mes « enfants » naissent adultes avec toute la douleur que cela engendre.

Alors de ce « pourquoi être au monde », remonte un besoin incommensurable de consolation : *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*[33] (Dagerman, 1952), le mystère reste entier mais nourricier bien que douloureux. Le sentiment d'impuissance face aux révoltes qui nous animent est souvent insupportable et seule la réaction créative peut un temps y remédier ; alors, reste à faire œuvres et à espérer que celles-ci pourront proposer des solutions effectives et efficaces. L'utopie poétique alimentée par la naïveté sporadique mais récurrente qui traverse régulièrement l'artiste, agit comme une protection lui permettant de continuer le chemin et d'améliorer son agentivité par la qualité de son travail. Toutefois, se pose le problème de la temporalité. Les réponses que sont les œuvres d'arts en tant qu'actes de résistance[34] éclairés sont confrontées à l'incertitude, à la contingence. Une œuvre créée en 2020 en réaction à un phénomène traumatique perçu par l'artiste sera peut-être efficiente en 2030 ou en 2100, contribuant à régler des problèmes autres. Il n'est pas improbable qu'aujourd'hui, la contemplation d'une peinture pariétale du néolithique puisse sauver une vie du désespoir. Dans *Qu'est-ce que l'acte de création*, G. Deleuze dit :

[33] Un des derniers textes de Dagerman avant son suicide.
[34] Je reviendrai sur ce point (Chapitre 3.5.4) m'appuyant sur une communication de Deleuze.

> Malraux développe un bon concept philosophique. Il dit une chose très simple sur l'art : « C'est la seule chose qui résiste à la mort. » […] Oui, sans doute, il suffit de voir une statuette de trois mille ans avant notre ère pour trouver que la réponse de Malraux est une plutôt bonne réponse (Deleuze, 1987)[35].

Ceci pour dire que la chronologie est à reconsidérer pour l'œuvre d'art, celle que je défends en tout cas qui relève d'un temps « quantique » pouvant s'inverser, se déplacer, se remonter. En ce sens, il n'existe pas d'art de son temps. Seuls les êtres naissent et meurent ; les œuvres dépassent leurs créateurs qui ont été vecteurs de leurs avènements, elles sont intemporelles.

L'intemporalité est une nécessité que je revendique. L'œuvre d'art est le résultat d'une complexe alchimie à travers laquelle le percepteur récepteur d'énergies qu'est l'artiste, guidé par la nécessité due à sa « manière d'être[36] » transforme sa perception en œuvre d'art ; en ce sens il en est le vecteur créatif plus que le créateur. La réelle « signature » est celle inscrite par le temps. J'entends par signature, non un acte de propriété mais un acte de reconnaissance nécessaire à la validation de l'œuvre. On aperçoit cette étrange signature en creux, lovée dans « le frai », cette perte par soustraction temporelle est la véritable créatrice de l'œuvre.

Bien sûr, cette signature née de la transformation est plus difficile à cerner lorsqu'il s'agit d'une œuvre récente, car la plus part des visiteurs ne sont pas « armés », pour prendre en compte l'importance de la lumière naturelle ou artificielle, ainsi que le « compagnonnage perceptif» (proximité avec d'autres œuvres) qui changent fondamentalement le regard que l'on porte en fonction de la place qu'occupe une œuvre d'art dans un lieu académique (galerie, musée) ou sauvage (lieu naturel choisi ou subit). L'artiste peut subir un lieu lorsqu'une contingence le rend particulièrement contraignant, par exemple quand l'acte artistique se déroule en plein air et que la pluie

---

[35] Deleuze, G : *Qu'est-ce que l'acte de création.* Consulté sur le net (voir bibliographie)
[35] Référence à Spinoza. L'étant dans son ontologie pure relève d'une éthique, il n'est pas un être mais une manière d'être, un attribut de la substance.

se met à tomber ; il ne s'agit pas de renoncer mais d'essayer de transformer cette contrainte en atout supplémentaire.

Nous accédons dans ce cas à une autre forme de poétisation. On retrouvera la force de cette possibilité aléatoire dans le concept de Sérendipité qui dans mon projet est corrélé au concept d'improvisation (chapitre 4, p.136). C'est en s'inscrivant dans un processus d'effacement, d'absorption et de silence que j'associe à une poétique de l'absence, que ces concepts participent à « ex crire » une « signature plurielle ». Je me permets de revenir quelques instants sur le mot frai afin de le clarifier. Le frai est le différentiel du poids d'une pièce de monnaie entre sa conception et son utilisation dans le temps. Ainsi une pièce d'or en service depuis de nombreuses années a perdu de sa masse. Le mot frai que je généralise en le décontextualisant nomme ce manque et génère une poétique de l'absence qui nourrit mon champ de pensée.

Pour conclure je dirais que l'œuvre de CDF, comme prolongement de la pensée en tant qu'elle survie à son créateur qu'elle renvoie à sa qualité de passeur interprète des énergies qu'il perçoit, ainsi que la Conférence-Opéra qui explique en même temps qu'elle produit par l'acte de Poésie-plurielle l'effectuation artistique de son explication, et enfin l'interrogation sur le silence mettant en avant la nécessité de la vacuité poétique dans le prolongement des interrogations de John Cage, sont autant de pistes pour répondre aux objectifs de recherche de ma thèse ; étant entendu que dans le champ de l'art vu à travers le prisme du CDF, il n'y a pas de réelles réponses ; il n'y a que de nouvelles questions ; ce qui rapproche ma démarche poétique de l'expérience de pensée méditatoire pratiquée dans le bouddhisme ou dans l'Épokè husserlienne[37].

Afin de mieux comprendre ce qui nourrit la Poésie-plurielle-concertante régie par CDF, il est fondamental de développer l'élément constituant le terreau de ma pratique, que j'appelle la poétique du silence.

[37] Ce point sera traité dans le paragraphe dédié à l'Épokè (chapitre 4.2.5).

2.3 La poétique du silence

2.3.1 Les champs multiples du silence

Une réflexion à propos du silence dont les propriétés sont abordées à la lumière de leurs facultés à nourrir la Poésie-plurielle-concertante régie par le CDF.

Plus qu'une posture, le silence est un état ouvrant sur une faculté à écouter et à percevoir dans l'infiniment petit, des trésors de richesse.

Dans la pratique du CDF comme discipline totalisante, à la fois imaginale textuelle et sonore, le souffle qui se trouve entre les formes et qui permet leur interrelation se nourrit aux champs multiples du silence dont la teneur relève d'une poétique. On pourrait considérer que chaque champ dispose d'une variété de timbres qui recompose selon la circonstance une symphonie pensante (poïétique), dont les couleurs sont comparables à l'identité sonore des différents instruments de musique qui composent l'orchestre symphonique.

Avoir accès au silence sous-entend l'apprentissage d'une écoute et d'un regard affinés, qui nous mène vers une écologie sonore et imaginale profondément nécessaires dans notre monde contemporain saturé d'informations, afin de pouvoir percevoir, identifier et opérer des agencements sonores et imaginaux favorables à la créativité de nos imaginaires.

L'oreille est un filtre ; apprenons à le maîtriser en fonction de nos besoins sensibles naissant du moment privilégié, d'une perception choisie, comme l'écoute attentive du bourdonnement d'une abeille solitaire par exemple. La vue et l'ouïe devraient servir un regard et une écoute exercés capables de choisir leurs points d'attache et de perspective comme on capture une image ou un paysage sonore avec une caméra et un microphone. L'installation plastique de cent cadres vides baptisée *The stairs* réalisée à Genève par Peter Greenaway (1994) est en ce sens remarquable. À un endroit privilégié choisi pour sa position surélevée, à l'écart du tumulte offrant un panorama visuel et sonore sur une

ville en quelque sorte observée de l'extérieur, l'artiste place des cadres vides pour offrir aux visiteurs une série de regards sur la ville permettant de mettre ses points de vue de spécialiste en partage. Les cadres emplis par le regard de l'observateur représentent des focus de silence puisqu'ils deviennent des représentations choisies mais fixées par l'immobilité relative de la posture que l'action de regarder impose. Dans ce dispositif, le son présent naturellement dans l'environnement de l'installation reste à peu près le même d'un cadre à l'autre. Mais le « regard cadré » est associé à l'écoute dans une perception synesthésique qui entre dans le « cadre général » de la poétique du silence. L'installation *The stairs* a permis à ceux qui l'ont expérimenté d'homogénéiser leur perception à travers un paysage sonore, visuel mais aussi olfactif et tactile, car dans le mystère poétisé de l'instant d'observance, on prend conscience de ce que l'on voit, entend, sent ou touche simultanément. Les odeurs particulières du lieu et notre contact avec le sol et quelquefois avec le cadre métallique de l'installation même que l'on caresse, finissent de réunir nos sens dont on perçoit précisément la circulation, les croisements, les pauses, les accélérations, en œuvre dans une interconnexion perceptive en action. La somme des sensations associées aux événements perçus est en quelque sorte nivelée par le cadre qui les associe et en propose une « peinture » particulièrement réaliste, figurative ou abstraite selon les points de perception et l'état sensible des expérimentateurs. Cette expérience urbaine initiée par Peter Greenaway pourrait se décliner. On pourrait par exemple l'étendre à un coin de campagne ou de montagne à partir de lieux panoramiques comme on en rencontre au bord des routes, dans de nombreux pays. Elle participerait pleinement au développement d'un tourisme intelligent formateur de sensibilité et de reliance.

2.3.1.1 Silence et temps qui passent

Écouter le silence devient un exercice méditatif permettant la compréhension et la sélection des perceptions au service d'un processus poétique nourricier.

Le silence contient les traces synthétisées du passé et prépare une meilleure perception de l'avenir dans une étrange absence apparente du présent.

Cette « absence » est en fait une « réelle présence », d'une autre qualité, d'une autre intensité, une bascule vers un micro-monde, une résonnance mentale qui résout et prépare.

Le présent est indéfinissable car il créé instantanément du passé, qui, considéré comme tel vient de l'avenir. Dans ce déroulement inévitable et irréversible, on remarque l'absence constante du présent qui en marche ne peut se fixer contrairement à ce qu'il engendre et aux potentialités prospectives qu'il induit. En ce sens, l'éternelle renaissance présente dans la sagesse orientale comme un éveil spirituel par la connaissance qui nécessite de faire le deuil des multiples conditionnements qui peuplent nos esprits, trouve son chemin de lumière (s'éclaircit) : « Se libérer du connu c'est mourir, et alors on vit » (Krishnamurti, 1968). En développant cette phrase à la rencontre d'un silence nourricier à découvrir comme ferment de créativité, on constate que la naissance de l'instant présent meurt aussitôt en créant du passé et que ce processus se répète jusqu'à la mort physique du sujet. Si mentalement nous sommes capables d'appliquer une stase à ce processus, nous pourrons en quelque sorte prendre le temps d'habiter un présent poétiquement ralenti, qui permettrait de définir et de contempler la poétique du silence.

De quoi serait fait ce silence particulier ?

Dans ce cas de figure, nos cerveaux créatifs alliés à la sensibilité de nos âmes seraient susceptibles de faire apparaître et croitre la poétique du silence dans cette suspension du temps trivial qui deviendrait adaptée à la vitesse de notre conception sensible. Ainsi, que de jardins pourrions-nous cultiver, que de révélations en cascades serions-nous à même de comprendre et /ou transformer, c'est-à-dire d'interpréter pour faire œuvre, celle-ci devenant médiatrice d'une sagesse à transmettre. Le silence ainsi décrit devient le substrat, le ferment et le véhicule d'une créativité qui pourra à travers le CDF être mise en partage. C'est à cet endroit, dans ces conditions réunies que la Visitation en tant qu'image de poésie primitive apparait, se développe et devient l'essence d'une création en devenir.

2.3.1.2 La peur du silence

Dans certains moments de fragilité extrême, car il est associé à la perte et par ricochet à la mort, le silence nous fait peur. Il faut apprendre à le connaitre et à l'apprivoiser. La perception active nous y prépare : apprendre à regarder et à entendre, puis à sentir, humer, toucher ; se familiariser avec une synesthésie « transmissible[38] » donc assimilable ; ou plus simplement rechercher par la pratique perceptive de l'œuvre de CDF un affinement esthésique pluriel pouvant être provoqué chez le spectateur par une empathie avec l'œuvre.

> L'empathie procède, selon R.Vischer, par « une sublimation mentale immédiate [unmittelbare geistige Sublimation] de l'excitation sensible » […] Cette sublimation constitue en fait une délocalisation de l'expérience sensible par la mise en commun des sensations provenant des divers organes. Elle comporte une sorte de correspondance entre les sens ou, mieux, l'évocation à partir d'une stimulation sensorielle donnée d'un sentir organique qui implique l'être entier (Caliendro, 2004 p.791-800).

Le spectateur qui ici est un expérimentateur de l'œuvre à laquelle il se confronte, met en place instinctivement une esthésie plurielle en tant que capacité à percevoir simultanément des informations différentes concernant le son, l'image et le texte. Ces informations sensorielles sont identifiées dans leurs complexités disciplinaires et interreliées. La perception d'une peinture est très différente de celle d'un film où les images mobiles sont soumises à une temporalité imposée que l'on ne peut interrompre. La musique se situe sur un autre registre de perception qui mobilise essentiellement l'oreille, alors que le texte demande une compréhension intellectuelle ; ainsi chaque discipline a un niveau, voire un lieu de perception spécifique. Dans le CDF elles sont interreliées et sollicitent la totalité du corps comme lieu unifié de réceptions plurielles.

[38] La synesthésie est un phénomène neurologique. Elle est acquise de naissance ; toutefois dans le champ poétique elle est cultivable, sans entrer dans une polémique purement scientifique puisqu'en matière de perception la subjectivité occupe une place déterminante.

Ces réceptions sont ensuite analysées par le cerveau qui déclenche une réaction chimique et émotionnelle en fonction du phénomène perçu.

Lorsqu'on considère le son dans sa diversité, y compris les micros-sons dont on analyse la richesse des timbres et la subtilité de leur association, tout en goûtant les fragrances émanant d'un paysage, nous sollicitons déjà trois de nos sens. Reste à prendre conscience du tactile dans nos déplacements : le déroulement des pas sur le sol, le frôlement des buissons lors du déplacement, voire le geste tendre que l'on s'autorise sur une plante, une fleur, une branche que l'on caresse, que l'on observe et que l'on sent dans la garrigue de Provence par exemple. Tout cela nous plonge dans une perception globale où les sens opèrent simultanément.

Cette faculté à percevoir lorsqu'elle devient consciente, change la perception autant qu'elle l'élargit et un nouveau monde s'installe nous permettant d'atteindre dans le meilleur des cas une perception immersive qui ressemble à la phase ultime recherchée dans l'Épokè (Husserl, 1917). Au sujet de cette expérience (expérimentation que je pratique), on pourrait dire qu'ayant supprimé toute distance entre moi et le « paysage », je suis le paysage comme le grand musicien est la musique. Dans cet acte poétique champêtre, bien que de nombreux sons parviennent à mes oreilles, bien que je sente les arômes du thym, de la ciboulette, de la marjolaine, que je perçoive différemment la teinte d'un rayon de soleil en fonction de la place des éléments qui l'arrêtent ou le libèrent (arbres, mornes, butes, excavations multiples…), et que quelquefois je trébuche sur un caillou, il se dégage (sauf accident grave), une profonde unité où mon âme, mon corps et mon esprit deviennent le monde. Ce n'est qu'une fois conscientisé ou méta conscientisé car la conscience dépasse l'être, que l'Épokè nous conduit au-delà dans une intersubjectivité où l'égo devient transcendantal. Un processus que j'explique dans le paragraphe dédié à l'Épokè husserlienne (p.138). Ça n'est plus moi qui pense, mais le monde qui pense à travers moi. On se rapproche donc d'un tissage sensitif et émotionnel émanant d'une esthésie plurielle qui n'est pas étrangère à la poétique du silence en tant que sur ce terreau nourricier je peux en pleine reliance croitre dans mes actions physiques (réalisation) et mentales (conception). Pour le

Poète-pluriel, ce type d'expérience est un exercice régulier, récurent que l'on fait comme on fait ses gammes, afin de mieux appréhender le dehors, et ce, on l'a vu, jusqu'au point nodal où il n'y a plus ni dehors, ni dedans. Objet et sujet se confondent pour une intersubjectivité cosmique nécessaire à la pratique de la Poésie-plurielle-concertante régie par CDF. Un contrepoint monadologique où il s'agit de percevoir, d'agencer et de conduire dans la même temporalité des phénomènes spécifiques interreliés, autonomes et complémentaires.

Le spectateur qui est ici un expérimentateur de l'œuvre à laquelle il se confronte met en place instinctivement une « esthésie plurielle » en tant que capacité à percevoir simultanément des informations différentes concernant le son, l'image et le texte. Ces informations sensorielles sont identifiées dans leurs complexités disciplinaires et dans leurs interrelations par l'ensemble du système perceptif humain. Certaines sont ensuite analysées par le cerveau qui déclenche des réactions chimiques et émotionnelles en fonction du phénomène perçu.

Pour le créateur comme pour le spectateur expérimentateur, être pleinement conscient du processus et donc avoir accès à cette interrelation que j'appelle Reliance fondamentale est la condition *sine qua none* de la fonctionnalité efficiente du CDF.

2.3.1.3 La couleur du silence

Le silence n'est pas une exclusivité de l'ouïe, le regard peut apprendre le silence, qui est présent dans certaines peintures. Organiser le silence graphique sur une feuille blanche peut-être un bel exercice de créativité car l'espace (les « blancs ») comme les « silences » musicaux permettent l'expression du phrasé sonore (hauteurs, intensités, rythmes, harmonie, et/ou contrepoint) ou visuel (trait ou spectre de couleur).

Apprendre le silence, le révéler, le convoquer nécessite une approche réelle d'une écologie sensitive qui passe par l'analyse sensible des sons biophoniques, géophoniques, antropophoniques (Krause, 2013) et des espaces visuels urbains ou naturels convoquant le concept d'authenticité acoustique ou imaginale.

Je considère l'art comme la factorisation de vecteurs capables de permettre le passage, la libre circulation des flux de vibrations qui nous permettent de retrouver nos ascendances (« regarder loin c'est regarder tôt » disent les astrophysiciens). L'art permet d'entrevoir la source, reste à trouver la juste façon de s'y abreuver… ça pourrait-être du zen ou le zen pourrait-être une forme conceptuelle d'un nouvel art brut.

> …L'approche du zen consiste à vivre dans le présent, dans l'« ici et maintenant », sans espoir ni crainte … *Le Zazen* (méditation assise pratiquée pour atteindre l'éveil *(satori*)) […] la pratique elle-même est réalisation ; pratique et éveil sont comme la paume et le dos de la main. Il suffit de s'asseoir immobile et silencieux pour s'harmoniser avec l'illumination du Bouddha. Néanmoins, selon le bouddhisme zen, même l'éveil ne saurait être un but en soi. *Zazen* doit être sans but, il aide à la connaissance de soi-même et à la découverte de sa vraie nature. (Wikipédia[39]).

Le silence est le vecteur de ce nouvel art brut en tant qu'il convoque l'oubli, un oubli poétique à l'image de la page blanche attendant l'avènement de la pensée de l'écrivant débarrassée des scories d'un présent saturé. Le silence convoque les origines de l'être (poussière d'étoile, encore une pensée Khlebnikovienne).

2.3.2 Silence poétique et CDF.

Le poète écoute le silence en état de pleine conscience dans un processus triangulé naturel de réception alchimisation-émission. Il capte parfois à son insu, les vibrations en présence dans le suspens de l'air, de fait, il perçoit l'invisible. Comme il a longuement travaillé sa sensibilité (corps-âme-esprit), il peut analyser ses perceptions et les transformer afin de les rendre accessibles sous la forme d'œuvres d'arts ; il serait plus juste de dire de « poèmes » ou d'actions poétiques. En refusant l'agencement univoque des mots, la poésie propose une ligne frontière à réinterpréter sans cesse, non vers une compréhension ni même des compréhensions (en quelque sorte

[39] Zen : Consulté à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Zen

polyphoniques), mais vers un halo d'où s'étagerait une série indéterminée de nouvelles questions capables de se réorchestrer en fonction de la sensibilité mouvante du lecteur-auditeur-spectateur. Cet état de sublimation du langage où tout est en devenir (si j'ose dire éclairé), nous rapproche de ce que je nomme un silence transfiguré.

L'association des mots et les résonances multiples qu'elle convoque est affaire de style : « Un Style, c'est être étranger dans sa propre langue » (Deleuze, 1996, p.10).

Comprendre l'essence d'une pensée engendrée par une langue autre devient une posture efficace car les idiomes contournés ouvrent de nouveaux champs de création verbale ; voir les travaux du poète roumain G. Luca qui commence à heurter les mots dans une sorte de bégaiement pour en définitive bégayer la langue même qui soumise à cette contrainte ouvre en son sein des trésors sémantiques insoupçonnés.« L'acte de suer dessus, l'acte d'être déçu au-dessous de soi-même, et le sein, le simple fait de vouer, de vouloir ex ex exciter la succion sur un monde à excréter ex à exécrer aidé dé dé et déjà créé…» (Luca, 1973).

Notons qu'il existe un travail assez proche du bégaiement de Luca dans le répétitif-évolutif du compositeur Steve Reich qui s'inscrit dans le courant de la musique minimaliste américaine.

Fort de ces exemples, peut-on jouer sur la ligne frontière du visible et de l'invisible, entre les syllabes et/ou les motifs musicaux qui répétés mettent le temps en suspens ? Comment révéler le principe d'incertitude cher au poète que le funambule ou le bègue qui à tout moment peut basculer dans le néant est le seul à valider ? On constate que la poésie dans sa pleine création se pratique sur le fil, en suspens dans le vide ; et que la chute qui est toujours possible constitue la potentialité motrice de son renouveau perpétuel.

La réflexivité d'une philosophie du silence, le condamne- t-il à sa négation ? Que peut un corps et le cerveau qui le pense confrontés à cette interrogation ?

Face à l'extraordinaire soif de découverte qui étrangement envahit nos cellules aux abords de l'inconnu que représente le silence; la pensée développée par Barthes (1970) dans *L'empire des signes* nous place dans une réflexion fondamentale sur la

compréhension, que je ressens comme le « sensible silencieux » d'un regard, d'un geste, d'un son qui constitue « un silence qui parle » puisque sans connaître la langue, nous percevons une qualité, une ambiance, un état, qui permet à l'imaginaire de développer sa poétique, à la découverte d'une sensitivité ayant la force d'une universalité idiomatique. La transgression aporétique d'un vide bien rempli pourrait aussi définir cette poétique du silence ; un vide plein duquel surgirait la beauté dont on nous a appris en un temps qu'elle était morte, comme Dieu dans *Le gai savoir* (Nietzche, aphorismes 108, 125, 343, 1882), comme l'art : « L'art est mort depuis longtemps » (Jean Clair, 2012).

Réinventer la musique, le langage, la rencontre, c'est être vivant ici et maintenant, c'est-à-dire, vecteur de nouveaux signes capables de proposer « autre chose » et autrement, « un autre style » dans le sens deleuzien du terme. Que peut éthologiquement un artiste ? Si ce n'est proposer un autrement. Il est vrai qu'aujourd'hui le sens du mot artiste signifie bien « autre chose », mais dans le sens inverse, c'est-à-dire qu'il désigne l'appartenance d'un individu labélisé à une catégorie professionnelle dont l'accès lui a souvent été ouvert par un apprentissage (école d'art par exemple). On aura compris que ça n'est pas de cette catégorie dont je parle, mais bien de la singularité identitaire de l'artiste « pathologique[40] » dont la patrie serait le silence[41]. J 'entends par là, que pour moi, l'art ne peut-être que brut lorsqu'il émane d'autre chose que d'un savoir-faire, d'une culture, d'un acquis, et que cet autre chose est de l'ordre du réflexe réactif surgissant d'une blessure. Je rajoute au concept de Dubuffet que cette blessure produit sa résilience salvatrice qui est le cœur de la matière artistique qui reste à réaliser. Pour ce faire, l'artiste devra chaque fois apprendre des techniques souvent singulières et utiliser une méthode qu'il devra inventer afin qu'elle permette la valorisation et la conversion de l'énergie brute de sa perception (Visitation)

[40] Référence à l'art brut de Dubuffet.

[41] Référence à l'art pathologique de Dubuffet (art brut) et au « théâtre » de la cruauté d'Artaud qui ici dépasse le fou institutionnel et s'adresse aux stigmatisés du sensible marginalisés de la société dont les blessures résilientes se sont orientées vers la création artistique.

en œuvre d'art. Il y a donc une part expérimentale très importante dans la réalisation de ce type d'œuvre, avec sa part d'échec, lorsque l'artiste, malgré la force de sa Visitation et la sincérité de son travail, ne parvient pas à convertir l'ensemble du processus en œuvre partageable.

2.3.3 Gestion du silence dans l'œuvre télépoétique de CDF

La Télépoésie est un champ artistique conceptuel qui a la particularité de pouvoir s'effectuer par-delà l'espace et le temps tout en reliant des interprètes singuliers des quatre coins du monde. J'ai présenté dans la partie création de ma thèse un acte télépoétique épistolaire dont la réalisation filmique finale a été diffusée sur internet. Cette œuvre sera explicitée par un récit de pratique (chapitre 7.1).

Dans la pratique télépoétique, les interprètes réalisent dans le même temps, mais dans des lieux différents (chacun dans son espace de jeu et/ou de vie), des actes artistiques autonomes et complémentaires proposés par une « partition à contraintes » rigoureuse mais très simple, définissant une thématique et proposant un ou plusieurs états de sensibilité à convoquer. Dans l'ontogénèse de la préparation (méditation concentration relaxation familiarisation sensible et poétique avec les matériaux de jeu choisis, les instruments, les couleurs, les supports à peindre, les objets sonores et/ou plastiques, etc.), les gestions du silence comme celles qui concernent l'acte lui-même dans son déroulement sont laissées à l'appréciation des participants. Une fois l'acte terminé commence un relevé de traces, une archéologie du sensible, que l'interprète d'abord guidé par le concepteur (le relevé des traces de son acte fait partie de la proposition de jeu), puis librement (lorsqu'il en aura compris le principe), devra collecter pour en offrir certaines (une ou plusieurs) aux autres participants (échanges directs, par internet ou par voies postales, selon la spécificité des traces). Chaque interprète reçoit donc les « traces poétiques » des autres comme des Offrandes-mémoires.

Commence alors un deuxième acte plus personnel et composé, où chacun a la possibilité de réaliser sa propre exposition par l'organisation des traces collectées. Par exemple, dans sa chambre, sur une table basse, sur une étagère, sur un mur voire même

selon les circonstances dans une galerie, le participant devenu créateur pourra présenter son exposition-installation intime comme extension personnelle d'une œuvre collective. Cette phase résonance entre dans le concept d'Archépoésie que je définirai précisément dans le glossaire des mots-clés et concepts opératoires du CDF (4.2.7.2).
Ainsi, l'œuvre collective mise en partage se situe dans le champ du souvenir personnel de l'acte et de la projection créatrice mentale que permet l'Offrande de l'autre ; elle dévoile aussi le relevé archéologique de l'œuvre collective passée. Cette autre création, en quelque sorte recomposée par chaque interprète, oriente une qualité particulière de silence dépendant d'une nouvelle organisation imaginale, textuelle et sonore. L'œuvre nouvelle réalisée par l'interprète est de ce fait à double lecture.
1) La partie exposée, à regarder comme une création d'art visuel et/ou textuel sur le mur de sa chambre par exemple, est en quelque sorte permanente ou du moins, dépend du désir de l'installateur (un jour, une semaine, un mois ou plus). Le silence est ici géré par celui qui regarde
2) La partie mentale, pourra se jouer comme un concert interne (in vivo), dans la tête du concepteur ou de tous spectateurs ayant été affranchis de l'expérience « télépoétique » référentielle. Dans cette partie, le silence se présente comme dépôt d'une composition potentielle, non encore organisée. Il sera à chaque fois que sera jouée l'œuvre dans le théâtre mental du « regardant », d'une longueur différente, en attente d'une rupture qui permettra à l'agencement compositionnel d'être actionné par la créativité du percevant ; celui-ci deviendra le moment voulu, spectateur actif de son imagination. Ce silence particulier constitue le substrat permettant l'avènement de l'œuvre mentale.

2.3.4 Réflexions sur mon chemin de silence

Confronter mon expérience à une pensée du vide, un concept abordé par Cage dans *4'33* (1952), par Scelsi dans son poème lyrique *Anahit* dédié à Vénus (1965), par Barthes (1970) dans *L'empire des signes* et en quelque sorte théorisé par Sartre, dans *La nausée* (1938).

Le néant comme complément de l'être ou comme trou noir troublant… Une sublimation du vide et du plein. Faire œuvre pour faire œuvre (Praxis) comme l'être assis est « assis pour être assis » et pour rien d'autre (Barthes, 1970). Sans proposer un film de type *Hurlements en faveur de Sade* (Debord, 1952) avec une bande son comme *4'33* (Cage, 1952); mais dans la pleine conscience que le vide et le silence sans être des pauses sont chargés d'un passé et d'un avenir dans un présent soustrait. Interroger la peinture, l'écriture, le mouvement, le son… Le haiku pourrait se définir d'après Barthes comme l'acte d'écrire l'écriture. Roman Opalka en peignant les nombres a peint le temps, voire la peinture… John Cage en désacralisant l'œuvre musicale a ouvert la voie d'une philosophie timbrale et temporelle engendrée par le hasard. Écouter le silence, c'est écouter la vie, c'est être compositeur en temps réel de sa propre perception.

Une action doit-elle impérativement naître de la pensée, ou d'un « silence », ou du moins d'une certaine qualité de silence, devenir donc « le mouvement de l'inerte », une captation immobile pour ne pas dire un voyage immobile ou peut-être les deux en des temps différents, ou sublimation extrême, en même temps : une inaction opérante, ou une action invisible, « un silence éblouissant » ?

Il y a longtemps que j'ai choisi la forme artistique comme révélateur de la pensée mais non révélée par elle car l'art reste mystique dans le sens de mystère. Il ne peut se soumettre à une analyse ontologique sans risquer de disparaître (encore le silence). Il me parait fondamental aujourd'hui d'approfondir certaines de mes réflexions-résonances, « raisonances » (la résonance de la raison[42]) en les confrontant au regard de l'autre, cet autre moi, et cela ne peut se faire que dans la compréhension du silence. Je sais pouvoir trouver les vibrations spécifiques qui sont en attente sur les chemins de ce silence et les partager à travers l'œuvre d'art qui reste le vecteur naturel de ce voyage intérieur profondément poétique. Le silence questionne aussi la difficulté du collectif.

[42] Choc-raisonance : Glossaire des mots-clés et concept opératoire (4.2.7.2).

Se retirer est une obligation pour trouver l'état propice qui nous ouvre en gommant notre égo, à une créativité traversante que la préparation sensible, intellectuelle et physique nous permettra de retenir le temps nécessaire à la « fabrication » de l'œuvre. Le silence en ce sens, ne peut être que singulier, ce qui renvoie directement à cette belle phrase de Samuel Becket citant Proust (1990) : « l'art est l'apothéose de la solitude ».

2.3.5 Réservoir de silence appliqué au champs artistiques

2.3.5.1 Qu'est-ce que le silence ?

Dans les nombreuse acceptions et interprétations du mot, on ne peut faire l'économie de définir le silence en tant qu'absence de son comme une relativité. On sait depuis l'avènement de la psychoacoustique que le silence n'existe pas. Pour la perception du vivant, seule la mort est silence.

> Le *silence absolu* n'existe pas. Un des premiers objectifs de la psychoacoustique a été de déterminer les limites physiques de l'audition humaine. L'acoustique, branche de la physique qui s'occupe de la vibration des particules d'un milieu élastique, ignore ces limites. L'absence totale de vibration supposerait qu'il n'existe aucune agitation moléculaire. Cette condition n'est remplie que dans le vide ou à la température zéro absolu (−273,15 C). L'audition humaine est limitée aux fréquences d'environ 20 à 16 000 Hz. Les vibrations acoustiques que leur niveau ou leur fréquence rend inaudibles aux humains — notamment ultrasons et infrasons —ne rompent pas le silence, mais relèvent de la physique des vibrations (wikipédia).

Mais ce mot couvre un champ poétique large dont il faudra artistiquement se nourrir pour avancer sur les voies de sa compréhension puis de ses épousailles.

Le poète russe Vélimir Khlebnikov disait dans les années 1920 : « j'ai épousé la mort, je suis donc marié[43] ». La paraphrase sur le silence est tentante, et les mariés sont beaux tant les richesses intérieures de leur union sont infinies.

2.3.5.2 À la recherche du silence

Pour respecter le silence en tant que poétique essentielle à toute pensée profonde et salvatrice (bien être, sublimation, découverte); l'art suprême serait d'offrir en partage un retrait total, une mise entre parenthèse du monde pendant un temps déterminé qu'il nous serez loisible de choisir en fonction de nos besoins physiques et mentaux. Dans ce retrait culturel général, les espaces dédiés aux champs de l'art (musique, art visuel, sonore, danse, poésie...) seraient remplacés par des espaces neutres et vides. Il faudra s'entendre sur la neutralité de ces espaces ; peut-être un cube, une sphère ou plutôt la simulation d'un horizon vierge de culture, comme la mer sans navire, sans phare, seulement de l'eau et sa ligne de partage, légèrement courbe avec le ciel sans nuages ; le ciel et la mer ne contenant que nos origines de vivant, sans connotations culturelles civilisationnelles. Le partage entre deux surfaces de couleur proches représente déjà une orientation, et la ligne courbe discrédite la ligne droite, vers une réflexion originelle (depuis Einstein nous savons que l'univers est courbe).

2.3.5.3 Propositions d'absence

Aller écouter un concert sans musiciens, signifie faire dans une salle vide sa propre musique imaginale et imaginaire; ou jouer dans son mental grâce au silence de la salle, l'opéra qui s'imposera, ou la pièce de théâtre absolu, celle de l'instant privilégié décidé par le penseur. Il en serait de même pour les salles d'exposition, ou les espaces vierges qui resteraient à peupler mentalement par l'humain. Celui-ci devra toutefois protéger

[43] *Le chameau d'Ispahan* (1994), livre musical et plastique sur les correspondances de Khlebnikov (Joule-Villar-Baussan-Doneda).

sa solitude afin de pouvoir se nourrir pleinement du silence (distanciation à réfléchir), une déliance aux autres pour retrouver une réelle liance au silence.

Mais cela sous-entend une nouvelle génération d'humains profondément poétiques, pour lesquels il faudra aussi penser d'autres espaces, afin de permettre les rencontres et les échanges dans le respect de la créativité de chacun.

2.3.5.4 Penser le silence créatif

Un monochrome, un horizon sans objet remarquable, une trame, un son continu, un bourdon, une masse harmonique statique peuvent représenter un relatif silence qui dans l'uniformité permet un certain calme peu orienté. Même si la couleur, voire la matière orientent tout de même la réflexion, il s'agit d'une orientation vers une infinité de possibles.

Si pour entrer dans cette poétique du silence je me focalise sur un tableau monochrome blanc ou bleu, ça n'est pas le même état que ma vue proposera à mes sens. De même, l'aspect lisse ou matiéré de la toile orienteront ma pensée.

Il y a donc même minime, une suggestion découlant de l'expérience de perception. Le conditionnement relatif peut être balayé en partie par un exercice de méditation, mais l'état obtenu étant autosuggéré peut ne pas être un avantage par rapport à un appui, un support extérieur (comme le monochrome). Une autre étape sera d'atteindre cette poétique du silence en entrant dans l'œuvre de CDF.

L'Installation participative de CDF qui propose un ensemble de pièces autonomes et complémentaires (visuelle, textuelle et sonore) représente bien une poétique du silence qui prépare la pensée du visiteur à une épiphanie. Chaque élément proposé est une entité monade. Il peut donc être considéré comme une singularité, ce qui de prime abord va à l'encontre de la théorisation que je propose où aucun élément ne doit se détacher au risque de rompre le silence. Exemple : un point noir sur la toile blanche ou un bateau sur l'horizon. Mais ici, la reliance opère encore pleinement et la complémentarité des œuvres, sans nuire à leur autonomie installe une circulation incessante un peu comme dans le tramage d'un tissu que l'on regarderait à travers une loupe afin de changer

d'échelle, de rentrer dans un degré différent non visible au premier regard mais que le grossissement dévoilerait ou commencerait à dévoiler. Chaque observateur étant par sa qualité perceptive et les moyens de les révéler partie prenante de l'œuvre qu'il contemple[44], il est capable d'en continuer le dévoilement afin d'accéder à d'autres niveaux de perception adaptés à sa propre sensibilité. Ainsi le visiteur interprète les faits, mettant en synergie sa singularité humaine avec le potentiel créationnel de l'œuvre de CDF. Il devient l'interprète d'un Pardès personnel tout en singularité puisqu'outre le processus révélé par l'œuvre elle-même, la mise en place du système interprétatif réactif (voir SCADP) appartient entièrement au visiteur. L'interprétation à un certain niveau devient une re création.

Revenons à la poétique du silence en place dans ce type d'installation où les singularités des fragments présentés soumis à leurs interrelations (autonomes et complémentaires) disparaissent en tant qu'entité remarquable (en tant que sujet) pour éclairer le tout (l'œuvre de CDF) ; les fragments devenant les méta-organes[45] du corps-œuvre.

On a beaucoup écrit sur la question du silence dans ses différentes acceptions. En ce qui concerne la musique en particulier, Jankélévitch dans *La musique et l'ineffable* (1983, p 182) propose certaines voies de réflexion plaçant le silence comme ferment d'une prise d'informations (celui qui écoute pour ensuite pouvoir répliquer ; il donne l'exemple de Socrate silencieux écoutant Gorgias « Gorgias pérore, mais Socrate écoute » (p 180), ou du silence pour se préserver d'un péril qui nous éloignerait de la vérité (Ithaque dans Ulysse et l'épisode des sirènes), donc un silence que l'on s'impose, silence volontaire et protecteur. La position d'Ulysse qui veut entendre le chant mais ne pas en payer le prix est significatif d'un comportement d'aventurier qui cherche à jouir mais pas au péril de sa vie qu'il essaie de préserver afin justement de pouvoir cumuler les jouissances présentes et à venir. On peut rapprocher cette situation des

[44] Un des objectifs de recherche de ma thèse : provoquer une épiphanie chez celles et ceux qui rencontrent l'œuvre.

[45] Métaphore poétique : au-delà de la fonction d'organe puisqu'autonome …l'ensemble des organes paradoxaux permettent la vie de l'œuvre.

sirènes du net qui envahissent « l'entendre » (phénomène perceptif réflexe) et suscitent « l'écouter » (phénomène perceptif volontaire), ce qui a pour effet de couper le sujet de la « réalité » naturelle (ce qui se passe autour de lui), pour le plonger dans une « réalité » virtuelle pilotée par la technologie numérique aux mains de ceux qui la maîtrisent (GAFAM : Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft). Manipulation garantie, réalisée dans un silence total.

Ceci étant dit, dans le domaine des arts pluriels autonomes et complémentaires (comme ils se déploient dans le CDF), j'interrogerai le « silence poétique » dans le sens de sa potentialité créative (poïétique) en tant qu'elle permet tout agencement sans limite autre que celle de l'imagination créative de celles et ceux qui s'en nourrissent.

Il faut d'abord trouver une définition générale au mot, car la perception du silence est pour chaque individu différente. Dans le champ poétique, je considère le silence comme la base de toute perception. Il est ce qui précède le phénomène à venir (donc à entendre, à voir, etc.), et chacun en fonction de son idiosyncrasie et de sa « culture anthropologique », personnalise l'interprétation de sa perception. La notion de silence change de registre en même temps que de culture, elle n'est pas la même pour un parisien et un papou de Nouvelle Guinée vivant dans leurs environnements respectifs. Il importe de questionner le silence à travers les différents sens de la perception. Silence olfactif, visuel, tactile, sonore…

En prenant l'ouïe comme modèle, posons comme définition transitoire que le silence peut se confondre avec ses propriétés, c'est à dire d'une part le calme et la sérénité, produits par une perception étale sans phénomène remarquable, et d'autre part une permanence qui ne serait pas platitude, mais enchevêtrement de vibrations hétérogènes dont le niveau perceptif très bas (10 à 15 décibels) ne permet pas de différencier autre chose qu'un tramage général, une impression homogène paisible faite de la réunion d'une multitude d'éléments (singuliers) hétérogènes.

2.3.5.4.1 Le silence olfactif

Pour l'odorat, l'absence d'odeur perçue sera l'impression d'une familiarité indéfinie, une habitude olfactive celle de notre milieu de vie naturel. Par exemple, si je vis au bord de la mer, l'odeur de l'iode et du sel que je respire depuis mon enfance sont devenus naturels et neutres ; ce n'est que si je change de lieu de vie, que ma perception identifie leur absence dans le souvenir et les rattache à mon histoire ; il en va de même pour l'individu urbain évoluant dans les milieux hyper-pollués des grandes villes. Par exemple, pour quelqu'un vivant dans une petite ville relativement calme, et habitué à une odeur légèrement sulfurée, l'état de l'air entre dans son quotidien, il perçoit cet environnement comme naturel et homogène, ce ne sont que les parfums rompant ses habitudes olfactives qu'il pourra identifier comme singularité. Il n'aura aucun mal à repérer les yeux fermés, une charrette emplie de muguet qui traverse la place.

Pour résumer, le silence olfactif est celui de notre environnement naturel, auquel notre odorat s'est habitué ; il ne l'identifie plus comme un élément remarquable. Seules les différences importantes seront perçues ; par exemple le vent peut ramener de la mer une forte odeur iodée que le riverain n'aura pas de mal à percevoir : « tien, il fait marin » dira -t-il.

2.3.5.4.2 Le silence tactile

L'individu, dans sa solitude est sans cesse au contact avec lui-même et avec son environnement ; tout d'abord dans des fonctions aussi simples que la marche où le frottement de l'entre jambe et des pieds sur le sol qui sollicitent le toucher.

On se frotte les mains, on croise les jambes, on se caresse, se masse etc. Lorsqu'on n'est pas seul, le phénomène devient relationnel : échange, contact, étreinte, etc. Il est simple de faire silence dans l'immobilité. Il n'y aura pas de touché visible de surface, sauf la chaise sur laquelle je suis assis, ou le carrelage qui est sous mes pieds. Seule une lévitation permettrait un silence plus grand mais il y aurait encore les paupières qui clignent. Et à l'intérieur du corps, le contact est une constituante majeure de la vie. La

simple circulation de l'air ou du sang produit du contact avec les parois des artères et des veines, avec les poumons, la trachée, la gorge, les narines, etc.

Pour faire un silence tactile, on choisira donc une position statique, debout, assis ou couché pour installer sa présence ; un état déjà profondément poétique puisqu'il fait de l'absence relative du toucher, une réelle présence par la conscientisation de l'état de perception exacerbée qui en découle. Assis ou debout, une légère ondulation du corps ne rompt pas le silence tactile. Elle peut aider même certains individus à apprivoiser le silence qui souvent a de par son caractère arrêté, une connotation angoissante, annonciateur de la finitude qui nous attend patiemment au bout du chemin. Notons que la position assise est celle privilégiée par le zazen (*za* : assis et *zen* : méditation) qui en fait la position idoine pour la méditation.

2.3.5.4.3 Le silence visuel

La lumière du silence

Nulle aporie dans la lumière du silence, monade poétique qui éclaire de son essence une partie du monde qu'elle magnifie tout en laissant la totalité de celui-ci exister en suspens dans la résonance lumineuse de ce qui est éclairé ; d'où l'importance de la qualité de cette lumière bien particulière qui déploie un spectre très large, dans une amplitude modérée créant un halo protecteur qui entoure et propose à l'observateur, un escalier de nuances claires.

La photo est-elle silence ? La peinture, la sculpture ? Nous avons fait l'expérience face à l'œuvre d'art de la prodigieuse énergie que provoquent l'émotion et l'impression irrépressibles de mouvement qui se dégage de figures apparemment immobiles. On dit « cette peinture ou cette sculpture est vivante », certaines photos réussies, semblent l'être aussi. Sans s'étendre sur ce vaste sujet, la force, l'énergie, bref la vie qui se dégage d'une œuvre à quelque chose à voir avec sa possibilité d'interprétation, c'est aussi le cas d'un poème. On constate qu'au plus les possibilités d'interprétations sont grandes, au plus l'impression d'énergie de forces génératives se dégage de l'œuvre. J'en fais pour ma part une définition de l'œuvre poétique, qui doit toujours être

adaptable à chaque sensibilité ; ainsi il n'y a pas de vérité, ni de message autre que la force qui est transmise à chacun, lui permettant de réagir sensiblement, de devenir en quelque sorte le prolongement de l'œuvre en utilisant l'affordance (Gibson, 1977) qu'elle produit (Offrandes et potentialités que celles-ci induisent) et ce, quelle que soit la forme d'art poétique en question (poème, peinture, sculpture, film, mouvement).

2.3.5.4.4 Le silence sonore

L'histoire du silence se retrouve dans la littérature.

> La société contemporaine enjoint de se plier au bruit afin d'être partie du tout plutôt que de se tenir à l'écoute de soi […] certes quelques randonneurs, artistes, écrivains, adeptes de la méditation […] des amoureux qui se regardent et se taisent sont en quête de silence […] mais ils sont comme des voyageurs échoués sur une île, bientôt déserte, dont les rivages sont rongés (Corbin, 2016, p 11).

Le silence tel le sable s'étend et fait désert, mais est-il une absence ou une présence suspendue qui forme des dunes à perte d'oreilles et dont la lumière phonique donne une infinité de reliefs à chaque morne sonore comme autant de collines qui tissent l'étoffe du silence ? On comprend lorsqu'on parle du silence qu'il ne s'agit pas d'une absence de son mais d'une infinité de sons entremêlés dont le niveau se situe entre 10 et 20 décibels, et duquel aucun son spécifique n'émerge, ne propose sa singularité, tel le grain de sable ou le fil d'une étoffe. Il compose une plage, une colline, un nuage ou un tissage sonore relativement régulier. L'uniformité de la masse, le continuum, le bourdon ou drone, sont pareils à la mer qui chante son ressac perpétuel, et dans cette unité, le moindre événement remarquable perçu, en révélant et réveillant la poétique du plan, composerait un tableau avec sujet sur trame de fond. De ce fait, il détruirait le silence poétique que je me représente monochrome, monocorde, unifiant et brumeux. En littérature, le silence n'est rien d'autre qu'un calme étal permettant la rêverie. Il est toutefois difficile de faire en sorte que cette rêverie ne soit pas trop orientée car si par-dessus l'étoffe de silence un chant d'oiseau ou une légère brise se pose, le tableau bien

que toujours calme aura le pouvoir d'influencer le rêveur. « Si le décor est langage muet de l'âme, le silence lui-même impose à celle-ci sa subtile omniprésence » (Corbin, 2016, p27).

Le réalisateur scénariste Jean Breschand définit ainsi le silence « la non-rupture d'un doux continuum sonore, de la rumeur ambiante familière » (Corbin, 2016, p36); oui, la rumeur tendre et ouatée sur laquelle l'imagination se source, en trouvant ses racines dans le riche murmure de son substrat. Il semble fondamental d'interroger le silence dans sa forme musicale, c'est-à-dire le moment où la musique s'arrête et reste en suspension un certain temps. Trouver la juste longueur de ce silence reste un défi pour le compositeur, car trop court il ne représenterait qu'une simple respiration, trop long, il lui serait impossible de garder l'auditeur dans un état réellement silencieux. La vie, et plus encore la vie sociale, comme on la rencontre par exemple au concert, est bruyante. Les souffles, les raclements de gorge, les frottements du tissu des vêtements qui traduisent l'impatience, viendront immanquablement altérer la magie du temps un moment suspendu. Tout peut se résumer dans cette question plurielle : quel son prépare le silence, quel autre son le résout et qu'elle est la longueur du « suspens » la mieux à même de magnifier la pertinence du phrasé ?

C'est dans l'entre deux sons ou bloc sonore que le silence joue intensément son rôle. On peut dire qu'il est plein de ce tissage de paix dont je parlais plus haut et son étoffe en attente qui supporte l'imaginaire, permet à la mémoire d'anticiper la musique à venir en questionnant la musique préalablement entendue. Résoudre telle tension ou dissonance, ou au contraire, contrarier cette harmonie, pour la guider vers un tumulte créatif nécessaire en fonction de la sensibilité singulière de chaque auditeur, est l'affaire du compositeur.

Cet aspect particulier du silence dans sa fonction de réservoir-territoire placé en aval et en amont du son, permet à l'auditeur d'interpréter ce qui précède, dans un sens créatif, d'y trouver en quelque sorte un développement, une réponse, une résonance, elle-même devant engendrer la résonance qui suit et qui sera de fait présente dans la reprise de la musique. Ainsi, l'auditeur dans et par cette zone de silence aménagée temporellement

par le compositeur, ou par le hasard dans le cas d'un « paysage sonore concertant » que *Le promeneur écoutant* (expression empruntée au livre éponyme de Michel Chion, 1993) souhaiterait expérimenter, devient dans le temps suspendu du silence, un compositeur prospectif éphémère. Dans le cas d'une captation sensible mais « sauvage », par exemple un soir d'orage, à l'écoute d'un concerto géophonique naturel, l'auditeur devient par sa seule perception orientée, un interprète de la « musique sauvage » présente ici et maintenant en fonction des qualités spécifiques du lieu qu'il écoute (heure, environnement acoustique, conditions météorologiques extrêmes ou modérées, état de la faune et de la flore…). Son ressenti poétique (comme éthique d'une perception créative) sera confronté à son état du moment lui-même dépendant de son histoire physiologique, affective, culturelle, traumatique.

Bien des expériences mystiques revendiquent le silence comme condition d'une possible rencontre avec le divin. Il y a assurément une proximité entre l'artiste percevant et le mystique.

Dans son essai *Histoire du silence - De la renaissance à nos jour*, Corbin décline les notions attribuées au silence par les écrivains qui en parlent, qui le décrivent, le convoquent, l'utilisent. Il se réfère ensuite au peintre du silence en dressant une liste non exhaustive de quelques grands noms de la peinture académique. Sans postuler que la peinture elle-même est silence, et les tableaux qui la représentent sont aussi des surfaces silencieuses ; quoi qu'il y ait sur la toile bien sûr en considérant la lecture littéraire d'un tableau (ekphrasis), on peut plus ou moins justifier la présence du silence, mais il s'agit plutôt de sa représentation par résonance. En tout cas dans l'ensemble des tableaux cités, je prendrai pour exemple *l'Angélus* de Millet ou un Hopper qui fige un lieu, un ou des personnages dans un acte interrompu, momifié, statufié, pétrifié dans l'éternité. Mais qu'en est-il du *Radeau de la méduse* ? Un fracas, un tumulte ou un réel silence ? Celui figé pour longtemps par le peintre sur la toile vers une presque éternité (l'art résiste à la mort et la rend fréquentable) ? Mais nous savons que la vie c'est du son, une infinité de bruits à commencer par ceux du corps, c'est aussi percevoir la totalité d'un paysage sonore biophonique, geophonique ou urbanophonique (que je

substitue à anthrophonique habituellement employé car ce terme trop général ne cible pas la particularité des sons urbains qui conditionnent notre perception), alors que seule la mort est silence. Parler du silence, c'est le rompre. Écrire son essence reste exercice de rhétorique, de pensée. Pour paraphraser Nietzsche, je propose de philosopher à l'éponge, à la gomme afin d'effacer, conscient qu'en effaçant on dévoile le support qui devient palimpseste, c'est-à-dire substrat mémoriel, mémoire de l'encre, pour dire poétiquement le procédé « quantique » de mémoire moléculaire. Comme l'explique le professeur Marc Henry dans sa conférence sur l'eau quantique, la mémoire moléculaire véhiculée dans la théorie quantique a des conséquences surprenantes sur l'analyse des phénomènes ; l'exemple type étant la justification de l'homéopathie par la mémoire de l'eau. Que la science soit divisée à ce sujet, n'enlève rien au processus profondément écosophique du système dans le sens où l'entend David Abram (2013). Il corrobore aussi le concept de Reliance fondamentale que j'ai adapté à partir de la reliance généralisée de Bolle de Bal (1996). Dans ce système tout est interrelié, et l'existence d'une mémoire de la matière alimente l'utopie des poètes. La physique quantique traite de ce problème mais la poésie sans avoir besoin de le démontrer, le pratique depuis son avènement qui n'est pas mesurable car l'état du savoir ne permet pas de dater la naissance de la poésie. Dans son sens premier, on peut penser qu'elle a l'âge de l'homme.

Pour entrer en état de créativité, je fabrique du silence qui agit comme placébo ou ersatz dans une trame orchestrale, une « rumeur symphonique » ou un tableau géant qui me contient dans une neutralité éclairée, comme aurait pu le faire un des derniers tableaux du peintre polonais Roman Opalka qui couvrirait un mur blanc au-delà de mon horizon, ou plus simplement une surface courbe calculée pour contenir la totalité de ma vue lorsque je suis immobile, ou une sphère permettant de faire l'expérience en mouvement. Ainsi immergé dans le nombre blanc sur fond blanc, j'équationne mon éternité dans l'instant poétique, car le nombre inscrit le temps. Les tableaux qui ont marqué la vie du peintre sont à la fin de sa vie, de la vibration pure ; nombres blancs sur fond blanc. Un acte poétique où la combinatoire des chiffres, pourrait composer

l'équation majeure qui a inscrit le système originel. C'est une façon poétique de comprendre la création de l'espace et du temps, que Roman Opalka embrasse dans sa pratique transfigurée de la peinture.

Fermer les yeux ne procure pas l'absence d'image, car la mémoire les recompose en fonction de la lumière qui plus ou moins traverse les paupières, même dans le noir, en absence de lumière, le souvenir opère. L'écran n'est jamais réellement d'un noir uniforme (neutre), il en va de même pour l'oreille, avec des bouchons efficaces, on n'obtient pas le silence mais un son intérieur (seule la mort est silence). Il reste donc à simuler un faux silence visuel et sonore par le tramage des teintes, des formes, des vibrations phoniques et des timbres pour s'approcher d'un état de silence. Les toiles de Hopper représentent souvent un univers urbain suspendu, immobile, figé, une image arrêtée qui flirte avec l'esthétique d'un certain cinéma poétique cristallisé dans la peinture; en ce sens l'œuvre de ce peintre participe à la représentation d'un certain silence.

Ensuite nous pouvons trouver dans la peinture une représentation visuelle de ce qu'est le silence pour l'ouïe. Toute trame ne définissant aucun objet au premier plan et évitant le choc chaotique de certains *dripping* de Pollock.

Je pense encore au tableau d'Opalka peignant des chiffres qui peu à peu prendront la couleur de la toile, blanc sur blanc, puisqu'il dilue progressivement, d'après un calcul spéculatoire sur l'estimation de son temps de vie, son encre au départ noire avec de l'encre blanche. Opalka peint le temps en même temps qu'il peint la peinture tout entière, et le silence naît de cet acte en tant qu'à la fin du processus il révèle la seule source de vie qui nait du silence, celle d'avant l'apparition, c'est-à-dire la surface blanche non encore inscrite par l'histoire. Ainsi le nombre blanc dépose de l'abstraction sur le fond de même couleur, le nombre devient lumière, recréant par l'épaisseur de la peinture une infinité de vibrations qui engendre une trame de silence.

Pour en revenir aux créations plastiques comme surface de silence, je détourne ce principe dans ma démarche artistique par la mise en son de mes tableaux ou de mes sculptures ; non pour rompre le silence mais justement pour le magnifier par le son et

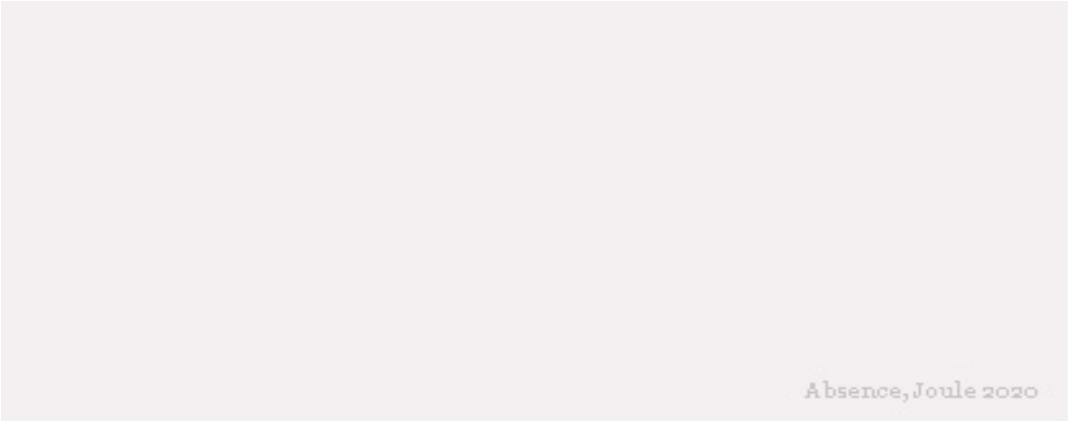
ses résonances, ses prolongements qui installent l'écoutant-regardant dans une combinatoire (l'ensemble des tableaux d'une exposition). Cela lui permet de fabriquer ou d'engendrer son propre silence, sa feuille ou sa toile mentale personnelle, qui partant de l'esthétique générale de l'exposition, accède peu à peu au blanc en tant que silence poétique ferment de la possibilité d'une œuvre ; il s'agit ici d'une œuvre imaginative qui pourrait naître chez le visiteur ou simplement déposer dans son âme, la potentialité de son effectuation.

Reste à définir cette musique du silence. Comment faire pour que la musique, qui par définition est l'organisation des sons dans l'espace, devienne l'organisation des silences pluriels qui composent dans la métaphore, la singularité du silence. L'intensité sonore est une composante fondamentale : 30 à 40 décibels pour l'ensemble donné à entendre (la somme des sons émanant des tableaux), ensuite les différentes singularités composant la trame finale doivent éviter les rythmes trop riches car ceux-ci sont inhabituels à l'oreille et capteraient l'attention, rompant par la même la qualité homogène du tissage sonore. La répétition évolutive est une possibilité.

Les « choc-résonances » constituent une identité remarquable ; mais s'ils sont spécifiquement employés pour la qualité de leur timbre durant la totalité de l'écoute, ils deviennent rapidement familiers à l'auditeur. Celui-ci pourra alors jouir pleinement de leurs résonances unifiantes, qui tissent par voilement une absence d'événements perceptibles.

Il y a ensuite suivant les époques, le silence social face à la prise de parole. L'un serait sagesse, l'autre prétention ou sottise. *L'art de se taire* de l'Abbé Dinouart (1771), un passage un peu caricatural n'analysant qu'un pan de la question. La ruralité n'est pas binaire et les clichés vont bon train. « Le silence est d'or, le sage reste coi », etc., ou « dans le silence on étouffe les pires secrets » ; entre ces lignes je devrais si j'en crois l'auteur au sujet de l'analyse de son chapitre *les tactiques du silence,* au risque de devenir un dangereux complotiste, lui répondre par un silence en écriture, ça s'appelle un espace. La réponse sera donc le poème taiseux suprême qui suit sur le gris blanc de la feuille. Une esthétique du vide que l'on pourrait intituler *Absence*.

2.2 *Absence*



Le livre de Corbin se clôt par un postlude intitulé *Le tragique du silence* où il est question du silence de Dieu face aux atrocités du monde et de l'incompréhension que cette non-réaction entretient chez les malgré tout croyants. Le silence véritable en tant que néantisation est convoqué mais toujours sous des métaphores littéraires voire poétiques comme l'extrait du poème de Leconte de Lisle.

> Tourments, crimes, remords, sanglots désespérés,
> Esprit et chair de l'homme un jour vous vous tairez […]
> Ce qui vole et bondit et rampe en cet enfer
> Tout ce qui tremble et fuit tout ce qui tue et mange
> Depuis le vers de terre écrasé dans la fange
> Jusqu'à la foudre errant dans l'épaisseur des nuits
> D'un seul coup la nature interrompra ses bruits.
> Cela se produira […] quand le Globe […] stupide, aveugle, plein d'un dernier hurlement […] contre quelque univers immobile en sa force
> défoncera sa vieille et misérable écorce…Alors il ira « fertilisé de ses restes immondes, les sillons de l'espace où fermentent les mondes » (Leconte de Lisle dans Corbin, 2016, p 179-180).

Comprendre c'est avoir la possibilité de produire une interprétation pour un phénomène ou un système. Il n'y a pas de vérité en tant que représentation du réel. Seulement des propositions offrant en partage la singularité du point de vue du poète. La créativité

nécessaire à l'interprétation comme re-création d'un système singulier est un acte artistique (poïétique) qui s'appuie sur la force nourricière du silence Dès lors, toute interprétation profonde relevant de la créativité découle d'une poétique du silence.
L'interprétation qui révèle et nous révèle ne se fixe pas, mais elle ne disparait pas non plus, elle se dépose, et entre dans ce dépôt commun qui sera disponible à qui saura atteindre une partie du voile afin de le déplacer un peu pour découvrir « ce que nous savons sans le savoir » (Noël, 2012). Ce dépôt s'alimente de nos interprétations fugitives qui éclairent dans leurs fulgurances et dont les myriades de particules retombent, fertilisant ainsi le substrat de la mémoire universelle ; dans ce processus, l'oubli est le seul silence. Un silence nécessaire qui permettra à l'improvisation d'exister, de se nourrir et de se développer, mais nullement de se fixer. À l'écoute réactive de l'aléa, elle déroulera un ailleurs, un autrement, un au-delà, où une infime part de nouveau viendra grossir les multitudes de différences qui constituent le silence ; universel, originaire, permanent… infini.
On parle de profondeur du silence comme de profondeur d'une écriture littéraire voire d'une phrase.

> […] De même que les micro-silences, silences minutés à l'intérieur du silence, ventilent la mélodie continue, de même les plages de silence sont au milieu du bruitage universel un asile de repos et de rêverie. Au lieu de s'étourdir de bavardage pour meubler à tout prix le pesant silence, l'homme recherche maintenant les nappes et les flaques du silence pour couper court au bavardage; son propos n'est plus le divertissement, mais le recueillement (Jankélévitch, 1961, P.168-169).

Il en va de même pour le silence poétique qui suggère autant qu'il contient la totalité du monde comme une trame claire, complexe mais neutre qui s'étend infiniment. C'est une réduction authentique et naturelle qui s'opère alors entre le poète en tant que récepteur qui perçoit cette neutralité, et le silence dans lequel il se fond. Dans l'entité « silence poétique » le poète disparait en tant qu'individu pour rejoindre sans affect la

matière du silence. Il existe à ce moment précis du processus une pensée sans penseur. C'est la Visitation en éclairant un fragment de silence, qui permettra le retour du sujet-poète. Celui-ci pourra alors commencer à entreprendre son travail de création.

2.3.6 Silence, on pense

Glissement motivant, la nécessité de convoquer le silence.

Communiquer à tout prix pour se sentir vivant, peu importe le contenu qui se réduit souvent à une rumeur ambiante comme une muzac (musique d'ambiance, décorum sonore) de la parole. « La parole est sans fin (on peut ajouter sans forme) relayée par tant de portes voix » (Lebreton, 2015, p14).

C'est un essai que je perçois sociologique, une ethnographie du silence dans ses différents états politique, un mur de silence qui empêche la liberté, lorsqu'il retient les non-dits douloureux, quelquefois les monstrueux secrets qu'il faut taire absolument, le silence de l'inculte qui lorsqu'il est conscient s'excuse d'exister parmi ceux qui osent…le silence grave du vaste continent maladie, avec ses multiples contours et couches où la douleur s'emmure pour ne pas déranger les biens portants. Le silence encore, de celui qui subit l'autorité et qui ne peut répliquer faute de moyens. On retrouve toute la panoplie du pouvoir ordinaire que chacun exerce sur celui qui ne peut se défendre (le plus faible : enfant, femme, étranger, inculte …), triste constat mais qui transparait clairement au regard de l'histoire des hommes, de la multinationale à la petite entreprise, le pouvoir du riche sur le pauvre, ou du pauvre sur l'encore plus pauvre, ou du riche sur l'un peu moins riche est une constante. La désolante histoire des rapports humains où le silence est subit comme une absence de répondant…les humbles, les sans grades qui travaillent en silence, corvéables à merci. On trouve aussi dans cet essai de Lebreton un chapitre sur le sida comme antichambre de la mort où le secret plane, voile ou dévoile la fragilité du vivant avec quelquefois ses paradoxes de lumière, lorsqu'il permet de redonner du sens aux choses simples dont on avait oublié la beauté traversante, et qui révèle la force du hasard face au mystère du vivant. Le

conscientiser est une chance permettant de jouir d'une fulgurance d'autant plus merveilleuse qu'elle définit son impermanence. Le silence rituel initiatique se trouve sur un point médian entre société, croyance et poésie.

> […] société lignagère d'Afrique noire ou un accord tacite règne dans la communauté autour d'un clivage social homme, femme, jeunes, anciens, etc. Pour les initiés un savoir-taire redouble le savoir-dire des discussions courantes (Lebreton, 2015, p.130-131).

Pour conclure cette section sur le silence, je rappelle sa fonction poétique fondamentale dans l'élaboration et la perception de l'œuvre d'art ainsi que sa faculté poétique symbolique et métaphorique à rendre le présent lisible lorsqu'associé à un son monocorde soufflé émis par une flûte ou une trompe tibétaine. Il transporte le souffle de vie et permet aux molécules d'air de transporter le son comme un passeur de silence fixé par la neutralité du grain sonore émis sans accent dans un parfait continuum. Il suffit de s'arrêter, de souffler pour rompre le charme, le présent cesse alors sa stase et meurt dans le passé. Mais dès que le musicien se remet à souffler, le processus s'inverse « La musique reprend des forces aux sources du silence… » (Jankélévitch, 1983, p188).

CHAPITRE III

MÉTHODE ET THÉORISATION

Pour la mise en place d'un CDF

Dans ce chapitre consacré à la méthodologie, je commencerai en 3.1 par différencier la poésie de la poétique, je présenterai en 3.2 le Système Créatif Analytique de Déroulement Phonatoire (SCADP), un processus opérant dans ma recherche comme dans ma création. J'en donnerai un exemple de fonctionnement. En 3.3, je parlerai du récit de pratique, qui m'accompagnera dans l'explicitation des différentes formes de CDF, qu'elles soient filmiques, textuelles ou plastiques. En 3.4, je situerai la place de l'âme dans mon processus de création, puis en 3.5, j'interrogerai ma pratique et ses méthodes d'expérimentation conduisant en 3.5.1 au dévoilement qui mène en 3.5.2 à Mon verger poétique, puis en 3.5.3 je parlerai de la place du cri comme reliance, alimentant la méthode. Pour conclure, je situerai le propos dans le monde contemporain, ici et maintenant, interrogeant les rapports Art et société (3.5.4) et Réussite sociale et nécessité artistique (3.5.5). Un questionnement politique (organisation de la Cité) qui émane directement du cri. Cette rubrique fera en quelque sorte le lien entre méthodologie et cadrage théorique.

3.1 Poésie et poétique

Dans le CDF, l'œuvre de Poésie-plurielle qui est profondément éthique, devient médiatrice d'une transmission, elle permet au « spectateur-visiteur » de faire l'expérience multisensorielle d'une perception dont il « choisit » l'expérimentation.

Transmettre, c'est devenir à travers l'œuvre le vecteur de la singularité qui me constitue; la rendre accessible, partageable. La Poésie-plurielle par le CDF est le véhicule de cette transmission; la complexité réside dans le fait qu'il s'agit de la transmission d'un apprentissage, celui d'une autre perception, que la spécificité de l'œuvre cultive. Je pourrais dire qu'en percevant l'œuvre de CDF, on affine sa faculté à percevoir autrement ce que l'on regarde, entend ou lit. Au-delà de la compréhension d'un processus, il s'agit de l'effectuation d'une « culture » en tant que la graine mise en terre se nourrit pour croitre vers une « maturité potentielle ». Parlant de la musique concrète, Lionel Marchetti dans *L'assiette bleue* (dans Saladin, 2011) nous dit : « une poétique lorsqu'elle est à sa plénitude…nous laisse libre en tant qu'auditeur, d'être nous-même et de cheminer sur les plus hautes crêtes de notre existence ». Pour comprendre cet aboutissement, il est impératif de clarifier les rapports étroits entre poésie et poétique. La poétique est une force, elle permet à l'œuvre d'art de s'adapter à la sensibilité particulière de celui qui la rencontre et de magnifier sa perception pour l'amener au plus haut de lui-même;

> …une poétique est plutôt cette verdeur qui fraye au sein d'un éclat et delà, elle émerge et elle ouvre tant la composition que la perception de l'auditeur qui trouve, en ces régions, une source vive, crue, exubérante, nourrissante et épanouissante, lui permettant de lire autrement le monde (Marchetti, 2011, p.196).

C'est de cette élévation dont la poétique est le véhicule; elle est vectrice d'une sublimation dans un sens élargi d'élévation obtenue par distillation de la pensée, une opération alchimisante qui en récolte par dépôt le substrat. Définir cette opération reste délicat, tant il existe pour le faire, de chemins eux-mêmes relevant d'une poétique.
C'est cette définition que je mets en balance avec la poésie en tant que véhicule de la créativité du poète. Nous sommes presque dans une tautologie car dans son étymologie, poète vient de *poiêtes* qui signifie créateur. Il faut donc interpréter un peu, se livrer à cet exercice, devenir messager non des dieux mais d'un dieu qui encore une fois sera

identifié comme « tout ce qui nous dépasse ». En clarifiant un peu, dieu serait dans cette acception, la première cause, la première équation rendant le processus de création du monde possible.

Alors la poésie qui est au cœur de la Poésie-plurielle-concertante a affaire avec l'éthique en tant que potentialité. On revient à « que peut un corps », phrase emblématique de Spinoza. Mais la deuxième dimension de l'éthique non spinoziste cette fois, celle plus ordinaire qui confère à la morale, c'est-à-dire aux valeurs, au jugement, reste pour moi judéo-chrétienne, ce qui constitue ma culture que loin de renier, ici je convoque. J'associe donc les deux éthiques qui fondent la poésie. Bien sûr ça ne suffit pas à définir le mot, disons que ça en constitue « l'épaisseur ». Ensuite il faut effectuer ses potentialités et là se précise le rôle de la poésie dans le talent, la technique et l'habileté qui feront du poète un « ingénieur du langage », le langage ici s'exprimant dans les trois formes du CDF : un langage du signe, de l'image, du mouvement, du geste, un langage du son dans son abstraction la plus poussée permettant une créativité quasi illimitée et un langage du sens ou plutôt des sens (d'essence) qui passerait par la langue, ici la langue française et le substrat culturel qui la porte.

Pour définir la compétence que met en relation la Poésie-plurielle à travers le CDF qui est l'outil de son effectuation, les méthodologies qui semblent le mieux répondre à l'exigence du propos sont : Le Système Créatif Analytique de Déroulement Phonatoire et Le récit de pratique.

3.2 Le Système Créatif Analytique de Déroulement Phonatoire (SCADP)

Avant d'analyser ce processus complexe il me parait important de resituer le terme poésie. : de *poïésis* « La cause qui, quelle que soit la chose considérée, fait passer celle-ci du non-être à l'être » (Platon, 205 b). Le mot poésie porte souvent une connotation d'époque : poésie de l'antiquité, du moyen-âge, de la renaissance, romantique, contemporaine… Il s'agit donc dans cette acception d'un style littéraire. D'abord

moyen mnémonique avant l'avènement de l'écriture, il permettait de transmettre la culture par l'oralité ; l'exemple le plus connu étant l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère. On retrouve le même procédé chez les védas avec les mantras que je considère comme des poèmes sonores. Quelques exemples de mantras connus *: « Om Mani padmé hum »* (hommage aux joyaux du lotus) *; « shatapata tapatasha atapatash asatapata »* (inversion mnémonique du mantra shatapata) *; « Om Shanti »* (mantra de la paix) *; « Om nama shivaya »* (mantra du siddha yoga) ; *« Nam myoho rengué kyo »* (transcription japonaise du titre du sutra du lotus)[46]. Dans les civilisations premières (Afrique), le griot joue aussi ce rôle de transmetteur poétique. La musique est associée à la parole ou la parole devient musique. Ce n'est que très récemment (XXe siècle) que la poésie va se débarrasser de sa structure sémantique qui était faite de formes imposées, comme par exemple le quatrain (strophe de quatre vers) et de rimes placées en fin de phrase sur une rythmique comptée en pieds (Alexandrin :12 syllabes. Décasyllabes :10 syllabes. Octosyllabes : huit syllabes, etc.). Cette poésie académique porte les grands textes de la littérature. Nous avons tous en tête cette phrase apprise sur les bancs de l'école primaire comme moyen mnémonique situant quelques grands noms de la littérature du XVIIe siècle. Bien que sa structure rythmique soit sommaire, elle est efficace : « Une **Corneille,** perchée sur la **Racine** de **La Bruyère, Boileau** de **La Fontaine Molière** ». D'une manière un peu plus poétique et musicale, on pourrait proposer : **« Corneille, Racine La Bruyère** en **Boileau** où **La Fontaine Molière ».** Une interprétation qui n'aurait pas déplu aux surréalistes, avec le verbe raciner peu usité et le verbe moliérer (dire à la manière de Molière)**.** Le premier déchirement de la forme poétique apparait avec *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand publié en 1842 qui est considéré comme le texte fondateur de la poésie en prose. La rupture sera catégorique avec l'arrivée du mouvement Dada (1915). Je constate qu'aujourd'hui,

[46] AFPC : HTTPS://WWW.PLEINECONSCIENCE-FRANCE.COM/LA-MEDITATION-DES-MANTRAS-OU-LA-PUISSANCE-DU-SON/

hormis dans la chanson, la versification « classique » est tombée en désuétude bien que la complexification par les décalages tant rythmiques que rimiques ouvrent des champs immenses pour une nouvelle poésie.

Le SCADP est un concept opératoire que j'ai développé, il s'apparente à une création verbale poétique. Ce processus me permettra de disséquer mon système d'écriture pour révéler une polysémie de sens menant à une concertisation du langage. On peut y trouver une filiation avec les travaux de Jean Pierre Brisset (1837-1919) et de Ghérasim Luca (1913-1994).

Dans *Sept Propos sur le septième ange*, Michel Foucault visite l'univers étrange de Jean Pierre Brisset qu'il considère comme un inventeur de langage à la frontière d'une littérature insolite, à travers sa « grammaire logique », proche d'une incertaine folie.

> L'origine du Français ce n'est point, selon Brisset, ce qui est antérieur au Français ; c'est le Français jouant sur lui-même, et tombant là, à l'extérieur de soi, dans une poussière ultime qui est son commencement. Soit la naissance du pouce : « ce pouce = ce ou ceci pousse ». À l'origine, ce que Brisset découvre, c'est la langue telle que nous la parlons aujourd'hui, cette langue, elle-même à l'état de jeu, au moment où les dés sont jetés, où les sons roulent encore, laissant voir leurs faces successives… les mots bondissent hors du cornet décisif, et sans cesse sont repris par lui, retombant à nouveau : « Le démon=le doigt mien. Le démon montre son dé, son dais, ou son dieu, son sexe… la construction inverse du mot démon donne : le mon dé = le mien dieu… » Dans le langage en émulsion, les mots sautent au hasard, comme dans les marécages primitifs nos grenouilles d'ancêtres bondissaient selon les lois d'un sort aléatoire. Au commencement étaient les dés. » la redécouverte des langues primitives n'est point le résultat d'une traduction ; c'est le parcours et la répétition du hasard de la langue (Foucault, 1970, pp. 12-14).

Dans le prolongement de ces travaux que j'adapte à ma pensée poétique, je reprends le système de déroulement d'assonances cher à Brisset en ajoutant quelques notions importantes pour le développement d'une poésie narrative par associations sonores et glissements phonémiques. Je construis cette sémantique sur des rimes internes complexes en utilisant tous les paramètres de la musique pour développer un nouveau langage structuré par le rythme, le phrasé, les fluctuations tonales du Sprechgesang

schönbergien[47] combiné aux intonations sauvages d'Isidore Isou. J'éviterai toutefois le systématisme forcené de *Ursonate* bien que Kurt Schwitters (plasticien musicien poète allemand) ait marqué l'histoire avec une autre façon d'envisager la poésie sonore où le sens n'est pas entièrement sacrifié au son comme chez Isou. De ce même Schwitters, j'ai retenu l'art du collage pictural que j'ai appliqué au texte, ce qui permet d'obtenir une grande variété de sens dérivés du mot ou de la phrase de référence, vers une nouvelle création verbale qui nourrit ma poésie concertante : exemple à partir du titre de mon poème *Époux* « […] alors n'en pouvant plus le temps que l'épouvante évente appelle le dégoût découlant des poux-lentes qui coulent des époux […] » (Joule, 1980). Epoux : donne **pou**x, **pou**voir **épou**vante. Pouvant venant **de**s **pou**x donne : **pou**… **vente** et **vent.** Il en **dés coule** découlant **dés coup**s **lent**s (lents coups de dés pour abolir le hasard) etc.

Le SCADP est une écriture créative menant à une Ontophonie holistique[48] où le son nouménal devient sujet. L'être-son confronté au processus trouve sa reliance.

Voici un exemple d'application du SCADP à partir de la phrase : « je déroule le sens pour une explication ou un essai de théorisation » qui par glissement touche à la concertisation du langage :

> Jeu dè, de dés roue, roule, le dé roule l'essence comprise, prise au sens du con (avec) et du con de contre. *Sens contre sens*[49], acte d'amour explication, plica ex plica, Leibniz est proche, proche du pli qui explique l'action et c'est l'essai con T (c'est-à-dire soutenu) compté, que l'on tait, (d'un conte et compte tue) ou conté au riz (ou hanté haut ri) au rire risette de l'homme qu'on théorise aux rhizomes deleuzien du ri de rire ou des rizières nourricières et de home at home atomes de l'homme … juste un développement c'est-à-dire un hasard pour dé veux (de voulu) et hop (le hop ou l'O, l'O de l'an veut l'hop) ou l'eau du haut peut man (de mentir ou de maman) ainsi le développement par glissement de l'enveloppement dans le sous-venir comprend le désir de se confronter au hasard par convocation du haut en tant que ce qui nous dépasse et qui passe par l'eau qui génère la vie où la mer-mère devient maman ou mensonge, le man de mamam

[47] Parlé-chanté technique mise au point par Schoenberg dans *Le pierrot lunaire* (1912).
[48] Voir glossaire des mots-clés et concepts opératoires
[49] C'est le titre de ma première composition écrite de Musique à regarder (1987).

> et le ment de mensonge, avec le M d'amour en son centre…en son je… jeu-songe… c'est-à-dire je rêve d'une maman[50].

3.3 Le Récit de pratique

J'utiliserai le récit de pratique (Paquin, 2019) comme méthodologie afin d'énoncer (description, événements marquants, contexte), d'expliquer et de commenter ma pratique point par point, à la fois dans sa conception intellectuelle, c'est-à-dire l'élaboration de la forme, l'écriture des textes poétiques ainsi que des propositions de jeu qui chez moi remplacent la composition, mais aussi dans sa forme performative qui relève d'une composition en temps réel couvrant simultanément les champs de la musique, du mouvement et de certains développements textuels à interprétations multiples.

J'ai prévu ainsi de faire un récit de pratique des quatre formes que je proposerai dans la partie création de ma thèse. Un premier récit pour la Musique à regarder, un deuxième pour la Conférence-Opéra, un troisième pour le film de Télépoésie[51],où l'Archépoésie[52] trouvera sa place, et enfin un quatrième pour la forme Installation participative du CDF.

Je situerai chaque récit dans le champ épistémologique de la forme auquel il appartient en expliquant ce qui différencie le CDF des autres formes d'art.

3.4 Importance de l'âme dans le processus de création

La poésie se nourrit de l'âme autant qu'elle est nourrie par elle. Ce va et vient permanent crée un dépôt de sensible qui est le matériau de l'acte de création. En ce sens, l'âme est le réceptacle, le chemin, la maison, le lieu, le pays dans lequel s'opère

---

[50] Dans ce déroulement (Joule) la maman s'apparente au terme créole Mammam Dlo, fusionnant la mer et la mère pour remonter plus loin dans nos origines.

[51] Voir glossaire (4.2.7.2).

[52] Voir glossaire (4.2.7.2).

l'alchimie qui permet l'avènement de l'œuvre. Celle-ci nourrit la méthode, que ce soit le SCADP ou le récit de pratique. Dans le processus de création, l'âme se découvre par les termes suivants qui la convoquent directement : scintillation-résonnance-retentissement et Visitation.

« Une écoute de l'âme place de la révélation, de la beauté » (Cheng, 2008). La phase originaire de la création artistique est celle où elle prend fond et en quelque sorte forme. Celle-ci survient presque toujours d'une fulgurance qui va créer et fixer l'image poétique, que Mallarmé pourrait associer à une scintillation. Son champ d'action est celui de « l'âme » à ne pas confondre avec l'esprit. François Cheng dans *Cinq méditations sur la beauté* associe l'âme au souffle qui relie et qui nous permet de vivre interrogeant en même temps le sens même de notre existence.

> J'écris le mot « âme », je le prononce en moi-même, et je respire une bouffée d'air frais. Par association phonique, j'entends *Aum*, mot par lequel la pensée indienne désigne le souffle primordial. Instantanément je me sens relié à ce Désir initial par lequel l'univers est advenu, je retrouve au plus profond de mon être, quelque chose qui s'était révélé à moi, et que j'avais depuis longtemps égaré, cet intime sentiment d'une authentique unicité et d'une possible unité (Cheng, 2016, p. 19-20).

Dans *La poétique de l'espace,* Gaston Bachelard (1957) à propos de l'âme se référant à Jouve écrit :

> En une image poétique l'âme dit sa présence. Et c'est ainsi qu'un poète pose le problème phénoménologique de l'âme en toute clarté. Pierre-Jean Jouve écrit : « La poésie est une âme inaugurant une forme ». L'âme inaugure, elle est ici puissance première. Elle est dignité humaine. Même si la forme était connue, perçue, taillée dans les « lieux communs », elle était avant la lumière poétique intérieure un simple objet pour l'esprit. Mais l'âme vient inaugurer la forme, l'habiter, s'y complaire. La phrase de Pierre-Jean Jouve peut donc être prise comme une claire maxime d'une phénoménologie de l'âme (Bachelard, 2017, p.6).

Dans ma démarche de poète, l'âme est ce qui sous-tend l'édifice de la perception. Elle est l'intelligence du sensible placée dans un espace flou et clair à la fois. Indépendante de l'esprit, elle n'est pas perméable à l'expérience ordinaire. Profondément singulière, elle reste pourtant la part d'éternité qui relie chaque individu. Sans tension, elle se déploie sur un territoire « équanime » qui peut être visualisé comme une vallée ou un chemin, éclairé par une lumière diaphane apaisante où la culture dans le sens agricole du terme pourra s'opérer. L'âme en jachère attend d'être fécondée, l'image poétique primitive est la semence qui va permettre le processus de création ; l'âme qui l'accueille est la mémoire commune de l'humanité ; elle est en quelque sorte sa part de cosmos. En ce sens, elle se mire comme un prélude de lumière sur toute page blanche[53] en tant que celle-ci précède le point zéro d'une œuvre potentielle.

> (Ainsi l'image poétique, événement du logos, nous est personnellement novatrice. Nous ne la prenons plus comme un « objet ». Nous sentons que l'attitude « objective » du critique étouffe le « retentissement », refuse par principe, cette profondeur où doit prendre son départ le phénomène poétique primitif (Bachelard, 2017, p.7).

Le retentissement corrélé à la résonnance dont parle Bachelard pourrait illustrer mon concept de Choc-raisonance[54] avec le retentissement comme choc spontané car l'image poétique vient d'un extérieur à l'être conscient. Nul besoin de cause, et si cause il y a, elle dépasse l'entendement humain. Il est donc légitime de la considérer incréée, comme « phénomène poétique primitif ». Cette image qu'en ma qualité de Poète-pluriel je perçois à certains moments privilégiés, relève d'une mystique en tant que mystère. J'appelle ce phénomène une Visitation. La Visitation n'a aucune connotation religieuse, elle est cette image poétique primitive qui surgit dans le cerveau sans cause apparente. Elle s'associe par Processus de mémoire[55] aux Visitations qui l'ont

[53] La page blanche représente le support vierge (feuille, toile, silence…).
[54] Le Choc-raisonance comme résonance de la raison est un des concepts opératoires du CDF (4.2.7.2).
[55] Voir glossaire des mots-clés et concepts opératoires (4.2.7.2).

précédées ; elle est la source d'inspirations potentielles de créations à venir. L'âme est son jardin, son verger et son vecteur.

3.5. Interrogation sur ma pratique

Ma pratique de création à travers le CDF est une démarche de funambule. Elle se situe toujours dans les marges, à la frontière de « ce » qui peut advenir et c'est le « ce » qui est en question car si quelque chose advient toujours dans l'acte comme je le pratique, je ne peux prévoir sa pertinence ni même sa forme réelle. Seule la temporalité s'inscrit dans les limites de mon propre corps « que peut un corps » disait Spinoza faisant de cette potentialité insoupçonnable la définition même de son éthique.

> L'éthique nous est plus connue aujourd'hui sous un autre nom, c'est le mot éthologie […] Le point de vue d'une éthique c'est : de quoi es-tu capable ? qu'est-ce que tu peux ? D'où, retour à cette espèce de cri de Spinoza : qu'est-ce que peut un corps ? On ne sait jamais d'avance ce que peut un corps. On ne sait jamais comment s'organisent et comment les modes d'existence sont enveloppés dans quelqu'un. Spinoza explique très bien que tel ou tel corps, ce n'est jamais un corps quelconque, c'est qu'est-ce que tu peux, toi ? (Deleuze, Vincennes cours sur Spinoza, 1978-1981).

Le résultat de l'acte artistique produit un détournement du trauma qui a engendré l'œuvre, non que le processus de création relève d'un *coping* en tant que réaction immédiate à un état de stress, mais bien de l'accomplissement d'une résilience qui se met en place sans être convoquée ; je pourrais dire naturellement car elle est consubstantielle à l'état de poète. Le déclenchement dans l'urgence de l'acte créatif qu'elle provoque a pour résultat et peut-être pour fonction de protéger un corps sans peau.

Artaud parlait d'un corps sans organes pour dire sa conscience de l'horreur de ce que peut endurer un corps. Pour conjurer cette incommensurable douleur, il proposait de le

vider de ce qui le fait corps c'est-à-dire de ses organes pour réinventer un être qui échapperait au martyre de l'existence.

> L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes. Pour en finir avec le jugement de dieu…alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit (Artaud, 1948, p.37-38).

J'y pressens pour ma part le danger de voir se profiler, l'ombre d'un corps virtuel ou machine, post humain, augmenté par la technologie mais vidé de son humanité. L'expression corps sans organe est reprise par Deleuze. Il s'agit dans le corps sans organes de « défaire l'organisme au profit du corps, le visage au profit de la tête » (Deleuze, 2002, p.48). Ce qui pour définir la peinture de Bacon s'avère particulièrement pertinent, mais qui appliqué à ma démarche serait hasardeux car le corps y est juste vecteur, il transmet l'énergie qu'il accumule dans l'œuvre où elle repose, contenue mais en libre-service. Si je considère un autre éclairage du concept de Deleuze et Guattari dans ce second extrait où le corps sans organe est la « réalité glaciaire sur laquelle vont se former ces alluvions, sédimentations, coagulations, plissements et rabattements qui composent un organisme, et une signification et un sujet » (Deleuze et Guattari, 1980, p.197), j'y trouve un rapprochement voire une adéquation évidente avec le travail du poète Bernard Noël dans son texte *Extraits du corps* (1956) :

> Quelquefois il ne reste que deux poches : l'une tapissée d'yeux et l'autre énorme, stomacale. Et tour à tour, elles versent l'une dans l'autre. Défécation très lente, tout au long de la gorge. L'œsophage est le tube du monde. J'y suis caca. » (Noël, 2006, p.51).

Un texte que j'ai mis en espace filmique[56] dans un acte performatif qui a duré dix-huit semaines. Expérience entre le corps sonore qui prend sens par la voix qui profère le texte et que le son-sensible du mot poétisé révèle et les contingences de la vie ordinaire qu'il me fallait affronter car je ne pouvais me soustraire à la « dictature du temps », puisque chaque semaine devait inlassablement accouchée d'une « miniature filmique ».

Le corps sans organes est « […] l'improductif, le stérile, l'inengendré, l'inconsommable » (Deleuze et Guattari, 1972, p.14). Il est « ce qui reste quand on a tout ôté » (Deleuze et Guattari, 1980, p.188). Une définition par la négation même qui nous ramène dans le genre poétique duquel il a été extrait, alors ceci est très différent de mon corps sans peau qui est un concept populaire pour définir ceux qui ont peu de protection face aux agressions inévitables du dehors. On dit d'un être trop sensible aux agressions du dehors, « c'est un écorché vif », c'est l'image terrible qui fait apparaître ce corps sans peau, fragile mais en même temps extrêmement réceptif. Et si les énergies négatives l'atteignent pleinement, il en va de même pour les énergies positives qu'il perçoit sans filtre. Alors pour se protéger de ce trop d'énergie, la pratique artistique remplace en quelque sorte la peau et aide le corps à supporter cette incompréhension première de sa cause existentiale. Elle est un dérivatif nourricier, non un divertissement (détour), mais une préparation, une étape, un fragment du puzzle postulant que l'accumulation des « œuvres » pourront *in fine* permettre à l'écorché (moi-même) de terminer le puzzle, donc de dévoiler une part du mystère en cultivant le verger comme le Pardès de la Kabbale dans son quatrième niveau de lecture, avec toutefois une nuance de taille, car ici il n'est nullement question d'un message divin à décrypter, mais juste d'une partie de l'énigme existentielle qui brûle dans le corps du poète.

La déchirure du corps sans peau est une faille, une blessure, un passage par lequel le sensible est relié à l'âme, qui par cette déchirure vive est elle-même reliée au dépôt

[56] Joule, A. (2018-2019) *Extraits du corps : 18 miniatures et un prélude* : voir archives.

noëlien[57] contenu dans la substance mère[58]. Ainsi, une circulation perpétuelle à travers les cris sonores ou métaphoriques alimente l'acte de création. Cette circulation de flux permanents interreliés est une méthode « naturelle » de perception. Sa conscientisation permet une théorisation du processus qui sera convoquée dans mes récits de pratique et qui nourrira les analyses interprétatives du SCADP. L'hypersensibilité du corps sans peau, travaillée par des années de pratiques perceptives permettant l'accumulation des phénomènes singuliers alchimisés par le Processus de mémoire[59], crée un courant créatif capable de convertir les percepts vibratoires en items musicaux imaginals ou textuels. Dans ce processus, l'âme joue un rôle déterminant de filtre, elle retient tout ce qui peut alimenter la créativité ; les cris ouvrent des brèches afin de permettre une circulation optimale interne et externe de l'ensemble des flux qui irriguent le « corps de l'œuvre ». Celui-ci en évolution permanente, construit d'incessantes combinaisons au service d'œuvres potentielles. Il est à la fois traversé (captations sensibles) et traversant (médium et vecteur d'une transmission dans l'interprétation et/ou la création).

Je considère la circulation de l'ensemble de ces phénomènes à travers les cris, l'âme et le corps sans peaux comme une méthode compositionnelle de l'organe poétique.

3.5.1 Voilement-dévoilement

Je retrouve dans le texte de Delain qui suit, la proximité reliante émise par les mots et leurs assonances : voix, voile, vois le, ainsi que la nécessité poétique d'une « inapparition » ou d'une apparition retardée dont il faudrait en partie retirer le voile pour accéder à la chose elle-même ou plus exactement à la poétique de la chose. J'y vois un rapport certain avec une certaine dialectique où la vérité se révèle par confrontation, par opposition… il faut pratiquer un peu du « faux » pour accéder au

[57] Voir la citation de B Noël, p.31.
[58] J'emploie le terme substance dans le sens que lui donne Spinoza dans l'éthique (proposition 14).
[59] Voir glossaire (4.2.7.2).

« vrai » comme le poète souhaite dévoiler en partie ou une partie de la chose observée afin d'en interpréter plus librement l'état, en fonction du niveau de dévoilement qu'il aura opéré. Si la chose lui apparaissait nue, la nécessité d'un recouvrement s'imposerait alors à lui comme préalable incontournable à l'action poétique.

> […] le motif du voile entretient une complicité structurelle avec celui de la voix, de la parole vive en laquelle la vérité est supposée trouver son lieu idéal, authentique, son lieu propre. Mais on n'accède jamais directement au sens caché, il faut toujours une traduction, un autre voilement (Delain, 2009)[60].

« Voix-voile…voix-l'âge », on retrouve un peu de mon travail décrit dans *À propos de voyage* (Joule, 1980) que j'expliciterai plus bas dans le paragraphe dédié au Pardès (3.5.2, p. 82).

> En finir avec le voile est le mouvement même du voile : il se dévoile, se réaffirme en se dérobant, et s'il en finit avec lui-même, il devient un linceul […] Quand le voile se sera déchiré, aura-t-il disparu ? Y aura-t-il une vérité sans voile, une chose nue enfin vue, enfin nommée ? Justement pas, car c'est le voile qui dicte cette attente ». (Derrida, 1997, p.13).

C'est le mécanisme de la création même qu'on retrouve dans ce va et vient permanent entre l'obscur et le clair, le désir de découvrir et la sublimation de ne pouvoir réellement le faire qu'en partie… ce qu'il faut amener à voir ou à entendre, mais pas totalement car il faut préserver la part du mystère constitutif de la poétique de la perception. Si nous retirons ce qui dissimule et suggère, la nudité crue porteuse d'une profondeur naturelle nous aveugle, et derrière le drap que l'on convoque souvent dans l'acte amoureux, ou sous lui, nous retrouvons le voile qui entoure la fulgurance de l'instant, comme pour le protéger du temps qui passe, masquant un peu la conscience de la

[60] Pierre Delain à Propos de Derrida *Voile dévoilement.* Consulté à l'adresse : https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0910261203.html.

douleur de notre finitude. C'est sans doute en partie pour cela que mon travail plastique est accès sur le voile et le pli.

3.1 *Polyptique*

Circulation poétique 700x350 x300 Scène Nationale d'Albi (2002)

3.2 *Bouclier de vent* / écriture sur voile (2006)

Ensuite reste à savoir ce que l'on met derrière les mots. Le divin par exemple pourrait s'apparenter dans une acception euphémisée, à une sublimation ou plus exactement à la recherche d'une sublimation (*sublimatio*) en tant que distillation de la pensée où transcendance et immanence découvrent leur Pardès.

Transcendance : du latin *transcendens* ; de *transcendere*, franchir, surpasser, qui vient du dehors, d'une cause supérieure, que l'on oppose souvent à immanence. Immanence : du latin *immanere* demeurer dans ce qui réside dans le sujet agissant, qui comporte en soi-même son propre principe et ne nécessite pas l'intervention d'un principe extérieur. La méthodologie à travers le SCADP nous amène au dévoilement que j'aborderai par le Pardè*s*, mais le mystère dévoilé ne l'est que temporairement il s'agit d'une interprétation, d'une potentialité poétique de l'œuvre en tant que possibilité. Ce qui

nous renvoie au titre de la thèse *La possibilité d'une œuvre,* omniprésent, il pourrait être le consommé, le résumé extrême de celle-ci. On a vu que tout était affaire de glissement d'où le syntagme « c'est en glissant » qui revient souvent dans ma Conférence-Opéra (atelier de création n°2) pour expliquer l'évolution d'un acte artistique ou d'une pensée. Bien entendu, il y a la référence ou plutôt le clin d'œil à la pensée archipélique d'Édouard Glissant (2008), mais surtout au processus utilisé dans l'ensemble de mon travail qui opère par glissement. Alors le SCADP comme le Pardès qui sont des méthodes, interrogent sans cesse le déroulement du sens. Voici donc « en glissant » un commentaire résonance liant ce qui précède et préparant ce qui suit.

La poésie lorsqu'elle survient dans son image primitive (Visitation) peut s'apparenter à un phénomène transcendant, mais on peut aussi considérer cette « inspiration » comme venant de l'autre moi, c'est-à-dire de la partie inconsciente de l'individu où les intuitions sont le fruit de bien des mécanismes de mise en relation d'une multitude de facteurs : expérience, hasard, phénomènes, mais aussi dans le microcosme, la possibilité d'être interrelié avec une mémoire cellulaire qui nous renvoie au mystère de la vie ; voir les travaux sur la mémoire de l'eau de l'immunologiste français Jacques Benveniste (1935-2004) qui m'avaient séduits avant qu'ils ne tombent en disgrâce, mais dont on reparle aujourd'hui avec la mémoire de l'eau quantique expliquée par le fantasque professeur Marc Henry (2018). Ces mises en relations multiples ouvrent sur un vaste champ de pensée (questionnement) où transcendance et immanence s'entremêlent. Pour faire simple, l'humain est une composante de l'univers sous un agencement complexe apparemment le plus évolué qui soit sur terre. Il fait néanmoins partie du cosmos. En ce sens, tel une monade, il porte en lui sa transcendance, il est le dehors et le dedans. Pour revenir à la Poésie-plurielle- concertante, elle opère à travers la polysémie, un joyeux aller-retour entre le dedans et le dehors, le voilé et le dévoilé ; l'oubli et le « désoubli » considérés dans la poétique de l'oubli dont je parle plus haut (Noël, 1979) ; ce qui se différencie de *lètheia* et *alètheia,* car ici le voilement recouvre le mystère comme un jeu érotique dans la potentialité du désir d'un dévoilement métaphorique pour qu'apparaisse une certaine vérité plus qu'une vérité certaine. La

Poésie-plurielle-concertante joue avec les extrêmes, elle se confronte souvent par glissement à des associations improbables, quelquefois aporétiques qui font en quelque sorte son fonds de commerce. Les concepts transcendance et immanence qu'elle questionne sans cesse s'associent, s'interrogent ou se dévoilent dans une sorte de Pardès libertaire ; notion que je me propose d'intégrer à mon travail de création verbale. En voici un exemple dans ce double acrostiche *Cloué au corps de Dieu* où transcendance et immanence déroulent leur Pardès.

Dans le corps du délit délitant la fonction encordée à l'idée où l'I s'abolit comme un **D**
Interdit l'axe nu se confirme par l'envol de la voix commune apparue dans un cr**I**
Et l'écrit ressurgit tri de mémoire éprise en prise grimée moire reliure grimoir**E**
Un Bouillant laboureur enfante les nuages près du semeur de vent son frère dispar**U**
(Joule, 2003).

Questionner la transcendance autrement que par l'immanence semble peu crédible car tout questionnement vient de l'être, il est donc immanent. Le reste relève de la poésie ou de la croyance, mais en poésie la transe relie au monde extérieur, lui-même immanent d'où l'ambiguïté de la confrontation des termes. En résumé, pas de transcendance venant d'un être supérieur, mais une reliance à l'extérieur.

Le mystère reste entier. Pour s'approcher de son dévoilement, la poésie y trouve sa place car la science n'explique pas tout. Si je remplace Dieu par « ce qui nous dépasse », je peux associer l'énergie qui habite la création artistique comme relevant de ce dépassement. Je peux la voir transcendante dans le sens de qui traverse l'espace et le temps, à partir du point zéro pour m'atteindre, il est évident que cette énergie prend source à l'extérieur de moi ; mais si je considère l'existant comme monade comprenant le monde, j'interroge juste le dévoilement d'une perception ; dès lors il n'y a plus qu'immanence, l'extérieur vient de l'intérieur qui le subsume.

Pour mieux expliquer ma pratique d'écriture poétique et plus spécialement celle qui touche directement au langage textuel, il me semble nécessaire de la confronter à la

notion de Pardès que j'associe à une méthode de recherche par dévoilement conduisant à une compréhension polysémique dans laquelle les interprétations plurielles constituent la richesse. Vu sous cet éclairage, les potentialités de l'œuvre et son adaptabilité perceptive permettent à ses lecteurs de prendre part à sa re- création.

3.5.2 Mon verger poétique / Les quatre niveaux du Pardès

Le terme, parfois orthographié PaRDeS est un acronyme composé des initiales des quatre méthodes d'interprétations textuelles kabbalistiques suivantes :

> Le sens *premier*…….en hébreu :……..*pchat*
> Le sens par *allusion*…en hébreu :……*réméz*
> Le sens de la *recherche* en hébreu :…..*drach*
> Le sens dévoilant le *secret* en hébreu…*sod (*Moindrot, 2004, p 1).

La première lettre de chacun des mots hébreux compose PRDS. Si on y ajoute les voyelles qui servent en hébreu à prononcer le mot, on obtient Pardès, un procédé mnémonique pour ne pas oublier les 4 niveaux de lecture du texte kabbalistique. Il se trouve que le mot Pardès signifie verger. On voit la présence forte de la symbolique judéo-chrétienne avec le jardin d'Éden et l'arbre de la connaissance. Je me sers pour ma part de la poétique du verger pour entreprendre une action de reliance laïque entre tous les êtres (étants), mais aussi l'écosystème poétisé dans le vent, la pluie, la lumière aporétique de la nuit qui éclaire les âmes. Sans obéir aux quatre niveaux du Pardès, ma création y trouve une réelle concordance.

Voici un peu de mon Pardès (verger « vers jet ») que je mets en partage (la part et l'âge) dans un extrait du texte *À propos de voyage*

> …Apre peau …à propos d'âge …de voie …de voile …en voilage
> on voit on voile et dévoile une voie ouverte où vers ses versets mouvants
> se toile s'étoile en mouvement le temps gage dispersé dispense distance d'âge …
> …évanescence n'est sens naissance essence
> …est-ce aise aisance anse en sens c'est encenser l'envoi du retour en voyage

> prendre voix au voyage au début du voyage
> voix sans âge voix en paille sans paix en page censée en cage
> rendre sa voile à l'âge voiler les sages années et sans T en partage
> dans l'environ des mages des mages au M ôté
> c'est le je cet autre âge qui nage dans le nœud dans le feu
> de l' outrage (Joule, 1980).

Analyse du titre du poème *À propos de voyage* :

1) Le sens premier, c'est le son, la musique des mots sans que le sens soit réellement interrogé laissant à la poétique des sons le soin de gérer le sensible : « apre-po, a-propo, po-dage, je-devoi, loi de voi-lan ». Une sorte de poésie sonore que dans l'outre son, le mental peut intuitivement décoder.

2) Le sens par allusion comme un deuxième niveau : « à propos d'âge se voit l'an en voilage » : soit dissimuler l'âge comme résistance au temps qui passe.

3) Le sens de la recherche. On pourrait lire : « âpre peau d'une peau ou d'un pot sans douceur à pro -peau d'a je donc pour la peau ou en faveur de la peau d'a-je ou d'a-jeu » dans le sens privatif, sans je, sans égo, cent jeux et sans jeux, sans possibilité de jeu ou au contraire peau à peau, qui est fait pour la peau, l'autre peau, la peau de l'autre, l'appeau (sifflet) ou l'apeau (privé de peau, sans peau, cent peaux).

4) Le sens dévoilant le secret. J'appelle en imitant (appeau) l'autre moi, l'alter égo pour partage afin de mettre en place notre voie commune à travers nos voix comme une (s'unissant et parlant d'une seule voix) pour un voyage ayant le pouvoir de dévoiler dans la voie du temps (l'âge cosmique) l'opacité révélant le pur, le vrai. C'est une interprétation en forme d'interrogation lumière sur notre origine unique (enfantée par le Big bang).

Analyse de la fin de l'extrait du poème.

> voix sans âge voix en paille sans paix en page censée en cage
> rendre sa voile à l'âge voiler les sages années et sans T en partage
> dans l'environ des mages des mages au M ôté
> c'est le je cet autre âge qui nage dans le nœud dans le feu
> de l' outrage (Joule, 1980).

1) Sens premier : la musique de la phrase pour la coulée de son.

2) Sens par allusion : la voix n'a pas d'âge, elle porte le son de la vie des hommes à travers leur histoire, quelle que soit l'époque. Elle est un trait d'union avec l'éternité… « en paille » dans sa légèreté son symbole de litière venant de l'humus même, « sans paix en page » car tout survient sur celle-ci, nul repos dès lors que le mot s'y dépose « censé en cage ». Ce sont les sens encagés sur la page « rendre sa voile à l'âge » pour que la vie s'écoule permettant à l'âge d'évoluer, celui-ci se déplace, mue par le souffle du vent qui pousse dans sa voile… « voiler les sages années » oublier les années douces de son enfance… « et sans T en partage » afin que nous vivions tous en bonne forme (santé)… « dans l'environ des mages » présents dans l'épiphanie chrétienne et montrant la voie de la sagesse et de la paix mais « mages au M ôté » c'est-à-dire sans l'M (l'aime) de amour, premier point ombrageux, nuageux qui survient… « c'est le je cet autre âge qui nage dans le nœud dans le feu de l'outrage » ; le je révélé à l'âge adulte comme un égocentrage qui noue car il casse la liance et ce dans les brûlures du « feu de l'outrage ». Outrage aux mots, homo (perpétré par l'homme), aux maux, car outrage au lien.

3) Sens de la recherche : déstructuration « voix sans âge voix en paille sans paix en page censée en cage » …Voyage sans âge donne voie(x) légère puisqu'en paille « sans paix (sans P) en page » redonne âge, la page ne peux être en paix que lorsqu'elle est vierge sans P elle retourne aux turpitudes de l'âge. « Censée (sans C) en cage » perte du C, perte du sens on est dans la **s**ensure avec un S de Bernard Noël (1997). Sans C cage redonne âge, « rendre sa voile à l'âge voiler les sages années et sans T en partage » voile + âge fait voilage pour diluer l'enfance et « sans T en partage » on obtient parage c'est-à-dire environs … « l'environ des mages », ils ne sont pas loin prêts à suivre l'étoile mais on leur ôte le M (l'amour et l'âme) et Mage redevient âge, c'est-à-dire du temps qui s'écoule inexorablement… « c'est le je cet autre âge qui nage dans le nœud dans le feu de l' outrage » : apparition du moi en je (jeu) « autre âge » ou en dehors d'un âge détectable qui « nage dans le nœud » apparemment trop lâche, pas assez serré

qui renvoie à la douleur, une nage dans de la lave ou dans l'huile bouillante du *Jugement de dieu (*Troyat, 1981) un outrage au sens, au bon sens.

4) Le dévoilement du mystère

L'âge est un anti je, un antijeu, un anti moi avec le A privatif, « aje et ajeu » le voyage révèle cet état. Il est la voie (le Tao) pour trouver la paix, voler hors de la cage sur les ailes de la page blanche, écouter le silence, se fondre dans la vacuité portée par le souffle qui relie et recrée la liance originelle… le religieux (*relegere* cueillir, rassembler et *religare* relier) peut nous aider comme l'ingénierie des mots, un clin d'œil à Mallarmé qui voyait le poète comme un ingénieur des mots ; je rajoute et des sons qu'ils produisent lorsqu'ils prennent souffle. Les sons sont des êtres, des Mots-sons qui côtoient les maux auxquels ils cherchent un Pharmakon[61] (Stiegler, 1994).

L'explication par le son et par glissement nourrit une multitude de sens. Le Pardès avec ses 4 niveaux permet un système interprétatif qui reste ouvert. C'est tout l'intérêt de cette forme poétique qui propose à chacun de faire son chemin et se faisant de devenir créateur de sa propre poésie dont le texte mère aura permis la révélation.

3.5.3 Le cri comme reliance

La résolution du cri ou sa conscientisation pour une transformation positive vers une reliance, pourrait se rattacher aux multiples cris qui l'ont préparé, voire « construit » : la psychologie de Janov, la poésie de Khlebinikov (*La création verbale*), la voix funambule d'Antonin Artaud qui danse sur le fil entre passion et folie, ou encore l'art brut de Dubuffet selon lequel l'art serait pathologique et la communauté d'Emmaüs comme résonance-réactive du cri de l'abbé Pierre. Pour ce dernier cas, l'intérêt du choix des mots est fondamental. En effet, considérons un instant l'abbé comme un poète, selon l'acception platonicienne citée plus bas (pour définir poésie), le concept d'Emmaüs devient une formidable œuvre d'art participatif qui développe son efficacité

[61] Le remède et le poison, la meilleure et la pire des choses (en fonction du contenu écrit par les visiteurs).

humaine sociale et économique voire esthétique. C'est pour moi le chef d'œuvre de l'art relationnel, un nouveau situationnisme éthique et lumineux.

Dans les extraits audios des textes *Aliénation et magie* ou *J'ai appris hier,* Artaud laisse éclater la révolte d'un torturé en fin de vie. Par-delà les mots utilisés qui ici sont des maux, c'est sa voix qui nous renseigne sur ses états profonds. L'emploi de la profération d'une voix, juste surjouée ou sublimée, bien que le sur**jeu** s'agissant d'Artaud représente ici son réel **je-son** son **surje.** Je parle surtout des passages où la voix retrouve la tessiture d'avant la mue, un retour dans l'enfance d'autant plus puissant qu'il profère de la douleur vive qui s'incarne dans le son des mots construits faisant sens dès l'énoncé du titre au début de l'enregistrement dans la phrase « **j'ai appris hier »** ou à 6' 55 « […]**car** nous avons plus d'un ennemi mon fils nous les capitalistes et parmi ces ennemis la Russie de **st(a)linnn** qui ne manque pas non plus de bras armés…**mais je ne savais pas pour** se battre il faut recevoir des **cou**ps… ». Les variations de timbres sur certains mots (ici en gras), les passages fréquents en voix de tête souvent saturés, éclatés en plusieurs fils superposés creusent dans la chair et révèlent au plus profond ce qu'Artaud appelle « le théâtre de la cruauté ». Pour utiliser un langage musical propre au timbre de la voix émotivement travaillée, j'emploierai le mot « multifils » que j'utilise déjà dans mon vocabulaire personnel de compositeur. Ici la voix d'Artaud renforce le décalage entre la communication et le cri. Les mots sont des Mots-sons qui ici s'orthographieraient maux-sons nous parvenant d'outre normalité, *Pour en finir avec le jugement de dieu* pour citer le titre générique du discours. Outre le timbre, je retiens aussi le phrasé musical d'Artaud que pour ma part j'utilise souvent dans ma poésie incantatoire, d'une manière « naturelle » à des fins interprétatives : « …alors n'en pouvant plus le temps que l'épouvante évente appelle le dégout découlant des poux-lentes qui coule des époux … » (Joule, 1980). Ça n'est qu'en analysant aujourd'hui la voix d'Artaud que je prends conscience de l'importance de son influence sur ma musicalité. Proximité de gestion de l'arrachement plus qu'influence directe car d'aussi loin que je me souvienne, après avoir lu dans les années

1970 *Heliogabale ou l'anarchiste couronné* et *Le théâtre et son double,* et m'être intéressé à l'influence d'Artaud et de son « théâtre de la cruauté » sur les « arts vivants » de la deuxième moitié du vingtième siècle (la Danse Butho, le théâtre de l'Homme seul, le théâtre de la mort de Kantor et bien d'autres …), je me suis détaché de son influence directe pour entrer dans ma propre démarche plus ancrée sur la recherche d'une dé-hiérarchisation sociale avec l'art comme vecteur. Je reviendrai sur cet engagement plus tard[62].

Le cri primal n'est pas loin, A. Janov déclare :

> Il est quelquefois plus facile au jeune enfant de ressentir de la colère que de supporter l'horrible sentiment de solitude et d'abandon qu'elle cache, de sorte qu'il prétend que son sentiment de n'être pas aimé et d'être seul est quelque chose d'autre : de la haine. Mais, il est rare en thérapie primale que le patient ne manifeste que de la haine à l'égard de ses parents. Il dira plutôt : « aimez-moi, je vous en prie ; pourquoi ne m'aimez-vous pas ? Aimez- moi, salauds ! » (Janov,1970)[63].

Comme on dit chez les pauvres (les prolétaires) l'amour et la haine sont les points extrêmes d'un même sentiment et à travers la colère, la solitude et la déréliction, c'est la danse des cris, les cris et l'écrit comme fondement de la pensée qui surgit pour moi de la position de Janov. Alors, je transporte le sentiment de l'enfant floué vers celui de l'adulte qui surgit de l'acte poétique et qui interpellant son enfance morte lui dit : ton écriture « lit tes ratures ». Conscient que la rature est une tentation de gommage des cris (d'écrit) qui s'exprime dans l'automatisme d'un mot qui survient et que l'on regrette. Le cri est un moteur plus qu'une libération, étrangement il représente ici une méthode.

---

[62] Dans le chapitre 4.2.1 sur l'improvisation.

[63] Consulté sur internet (voir adresse en bibliographie)

3.5.4 Art et société

De ma lecture de *Le cri primal* (Janov,1970), qui fait partie des quatre cris « originaires » qui ont fondé ma démarche, j'ai gardé dans ma chair une blessure vive mais positive qui m'accompagne depuis toujours sur mon chemin de « poète ». Elle est contenue au plein sens du terme, c'est-à-dire sans débordement dans la phrase : « on ne guérit jamais de son enfance ». Mais contrairement à la démarche psychanalytique, je ne cherche pas à régler le problème que je considère comme faisant partie de moi-même, le régler serait détruire cette part de résistance qui me constitue. S'employer à aimer ses souffrances sans s'y complaire. Essayer de les sublimer, c'est-à-dire leur appliquer un changement d'état par élévation complexe, un dépassement de seuil ouvrant sur « la beauté » fait partie du processus de résilience mis en place par les artistes. Bien sûr, je ne condamne pas les recherches de solutions afin de vivre mieux, d'avoir moins mal, chacun doit trouver son chemin et bien entendu la phrase de Nietzsche (1888) « ce qui ne me tue pas me rend plus fort » appliquée à l'artiste est une leçon d'humilité. La douleur est réelle, mais n'y ayant pas succombé, j'ai développé des défenses. Dans mon cas, elles sont sécrétées par la création de mes œuvres ; l'œuvre d'art comme sublimation d'une douleur certaine, transformée pour un temps en lumière. Je dis pour un temps, conscient que le processus est fragile et que la douleur bien ancrée peut à tout moment refaire surface. Sans toutefois la convoquer, je dois l'accepter car elle est motrice de ma créativité. Je suis conscient qu'il s'agit d'interprétation et que celle-ci ne peut ni ne doit être généralisée, mais il en est toujours ainsi dans une vie d'homme, en conscience ou intuitivement, il interprète. Ce qui m'amène à un autre point clé de mon introspection-reliée (j'ose l'association du mot et de l'adjectif), l'interrogation constante sur la relativité de la valeur culturelle labélisée, indissociable dans le champ de la perception, de l'authenticité singulière du percevant. Il s'agit pour le CDF de communiquer une œuvre qui trouverait sa légitimité dans la perception préparée du « spectateur ». L'efficacité de sa transmission nécessite un

prélude sensible de type Conférence-Opéra. Sans cette préparation incontournable le sujet percevant reste soumis au principe de la communication, dont l'objectif est de transmettre un message c'est-à-dire à une orientation et si elle existe, sur comment la communiquer ? Sa fragilité, son utilisation, son dévoiement à des fins de contrôle, pas mal de penseurs s'y sont attelés, je m'en suis nourri et m'en nourris encore. Je pense à Pierre Bourdieu au sujet de la « vérité culturelle » : « le musée est important pour ceux qui y vont dans la mesure où il leur permet de se distinguer de ceux qui n'y vont pas » (Bourdieu, 1972) ; à Roland Barthes qui déclarait lors de sa leçon inaugurale au Collège de France « […] mais la langue comme performance de tout langage n'est ni réactionnaire ni progressiste, elle est tout simplement fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. » (1977). Pour lui, une des rares façon d'échapper à cette dictature du langage est de « tricher la langue », de la jouer afin de la détourner de sa fonction de communication. Il appelle cet exercice de style la littérature**.** La Poésie-plurielle-concertante de CDF elle aussi, « triche la langue » et en fait un vecteur de sensibilité à travers l'image et le mouvement, le son et la force de la poésie textuelle polysémique, garante d'une potentialité d'appropriation sensitive, en tant que l'œuvre est adaptable à chaque sensibilité. Un moyen efficace de contourner l'analyse deleuzienne sur la création :

> […] on ne nous demande pas de croire, on nous demande de nous comporter comme si nous le croyions. […] Ce qui revient à dire : que l'information, c'est exactement le système du contrôle. […]
> Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? Aucun. L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance. Quel est ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un acte de résistance, alors même que les

> hommes qui résistent n'ont ni le temps ni parfois la culture nécessaire pour avoir le moindre rapport avec l'art ? Je ne sais pas (Deleuze, 1987)[64].

Cette prise de position radicale replace l'art à sa juste place, loin des modes et des spéculations du marché. La résilience que je situe au cœur du processus artistique est une résistance en tant qu'elle permet de surmonter une perception négative provoquée par une situation d'injustice profonde en la retournant pour en faire une force positive. L'injustice émane de la société de pouvoir et de contrôle, elle se nourrit de spéculations et de détournements au profit des dominants. Le poète résiste avec les armes dont il dispose. L'œuvre d'art qui se situe ou devrait se situer en dehors de toute transaction financière représente un contrepouvoir car elle s'attribue une totale liberté, et permet par les multiples niveaux de perception qui la composent, une infinité de sensations et d'interprétations adaptables à la sensibilité de ceux qui la découvrent. Je pourrais dire que jouissant d'une pleine liberté, l'œuvre d'art prive le pouvoir de « **s**ensure » (censure avec un S), cette privation de sens dont parle Bernard Noël dans *La castration mentale* (1997). Bien sûr, il est nécessaire d'être préparé à cette perception non académique, ce n'est pas dans les écoles d'art que cette perception se dévoile mais dans le rapport à l'éthique spinoziste que Deleuze appelle une éthologie « que peut un corps ? », chaque corps étant singulier, les champs des possibles sont innombrables, il en va de même pour l'œuvre d'art. En conséquence, nul ne peut répondre à cette question ; proposant les potentialités en partage ; le mystère reste entier ; c'est aussi ce qui en fait la force et la poétique car la lumière s'oppose à l'opacité du doute. Dans cet acte de résistance, que devrait représenter l'œuvre d'art, un lumineux mystère nous est offert ; reste à en convoquer l'épiphanie. Dans la phrase « l'acte de résistance que devrait représenter l'œuvre d'art » l'emploi du verbe devoir au conditionnel ouvre sur un vaste champ qui

[64] Deleuze : *Qu'est-ce que l'acte de création*.

est constitutif de ma mission[65] de Poète-pluriel. C'est le nerf du processus qui affleure dans la syntaxe.

Créer, c'est résister à la société de contrôle, mais aussi à l'injustice naturelle et sociale. Tout est affaire d'engagement : croire ou ne pas croire, mais en quoi ? Serait-ce à son hypothétique réussite que l'artiste doit croire ? Cela sous-tend de mettre en œuvre les facteurs de cette réussite, en précisant qu'il s'agit de la réussite de la mission à laquelle il est tenu, qu'énonce la phrase de Camus inscrite en exergue de mon projet de thèse, c'est -à-dire : mettre son art au service de ceux qui subissent l'histoire, que l'on pourrait traduire et actualiser par : mettre son art au service « des hommes de bonne volonté » (expression judéo chrétienne pour signifier l'humanité aimante). Adapter au CDF, cette proposition, se résume à : réussir à transmettre une perception aiguisée capable de révéler une conscientisation et une créativité partageable, en dehors de toute caste, de tout privilège, de toute domination. Apprendre à écouter le monde, c'est apprendre à se comprendre dans le dépassement des genres et des espèces, pour une pensée holistique qui prend en compte le « un » dans sa reliance aux autres; une pensée archipélique, en tant qu'elle s'intéresse aux détails, qui additionnés, dévoilent la richesse du tout écosophique (Guattari, 1989); sans oublier la Reliance fondamentale de l'humain au plus qu'humain (Abram, 2013). Pour l'étymologiste sonore, praticien du SCADP que je suis, ça fait beaucoup de « hic », ce qui m'incite à un peu plus de sobriété dans ma réflexivité, le son nous met en garde même dans la pensée. Reste que la résistance prend des allures d'engagement, celui d'une nécessité née d'une résilience ; ce qui n'est nullement garant de la qualité de l'œuvre produite, ni de sa pertinence sociétale, encore moins d'une réussite sociale. Dans le cas de la Poésie-plurielle-concertante et du CDF qui lui est corrélée, elle est garante de ce que j'appelle une éthique reliée (potentialité de la créativité, valeur morale de respect des autres dans la liance au « tout monde » et au cosmos d'où nous venons).

[65] Mission au sens où l'entend A Camus dans la citation mise en exergue de mon introduction (p. 1).

Faire acte de résistance par l'œuvre d'art, se résume donc à proposer une autre façon de penser le monde et à produire de nouveaux modèles d'organisations pouvant faire dans « la chose publique » (res publica) office de contrepouvoir.

3.5.5 Réussite sociale et nécessité artistique

Plus que le désir d'être connu et reconnu, qui va souvent de pair avec la manne financière qui découle de cette situation et qui permet d'avoir les moyens matériels de ses ambitions artistiques, j'ai choisi de m'engager dans une démarche singulière que je définis comme « arte povera nuova » qui se sert de l'absence de moyens pour en faire une force, une technique de réalisation permettant une large autonomie entendue comme une réelle liberté. Le chemin est encore long car si j'ai trouvé la solution en ce qui concerne la conception et la réalisation voire le partage perceptif de l'œuvre, je n'ai pas réglé le problème de sa visibilité ; mais j'y travaille, le pharmakon internet étant sans doute détenteur de réponses, encore faut-il en découvrir la pertinente efficacité.

Pour conclure ce chapitre où les cris se conjuguent et sont vecteurs de créativité plurielle en même temps qu'ils interrogent notre rapport au monde sauvage, naturel social, physique et psychique, je témoigne qu'ils constituent le ferment du dévoilement rendant possible les interprétations multiples légitimant notre place ou non place dans la société ; de plus, ils forment à travers l'œuvre d'art une méthode de vie qui permet par la Reliance fondamentale mise en place par la Poésie-plurielle-concertante, une interconnexion tant cosmique que sociétale que l'on pourrait résumer dans la notion de partage.

Le glissement, le Pardès, le déroulement phonatoire (SCADP) et son analyse poétique révèlent une infinité de possibles : y avoir accès permet à chaque lecteur (visiteur) d'entrer dans le champ de la création, de se faire poète par résonance, d'apprivoiser son âme et de se nourrir du dépôt de « sensibles » dont elle est le réceptacle. L'œuvre devient alors vectrice d'un réel échange entre le Poète-pluriel et le visiteur dont le partage serait la méthode.

La Poésie-plurielle-concertante inscrit son « chant » des possibles et c'est encore par le cri que s'ouvre la bouche qui la profère et qui, lorsqu'elle se referme, contient en négatif la force du silence.

CHAPITRE IV

CADRAGE THÉORIQUE

Dans ce chapitre après la contextualisation et la motivation (4.1), je traiterai du cadrage conceptuel (4.2). En 4.2.1, il sera question de l'improvisation artistique en tant que faculté à interpréter librement une consigne sans la trahir, ce qui nécessite une habileté en matière de gestion de « l'accident » qui survient par hasard ou par maladresse. Face à l'apparence d'une impossibilité : paradoxes, apories, oxymores ; l'improvisateur en tant que compositeur en temps réel devra maîtriser le contournement, la traversée, le dévoilement. En 4.2.2, je traiterai du triple concept : liance-déliance-reliance; pour alimenter son acte de création, le Poète-pluriel pourra utiliser le concept de reliance qui à travers la perception de l'œuvre débouche nécessairement sur une Liance fondamentale ; celle-ci occupe une place de choix dans le processus de création, associée en 4.2.3 à la Sérendipité, en 4,2,4 aux rapports du deuxième niveau de connaissance de Spinoza et en 4.2.5 à l'Épokè husserlienne permettant au poète par la réduction phénoménologique, de trouver l'état nécessaire à l'oubli de soi, afin d'être au service de *La possibilité d'une œuvre*. J'interrogerai en 4.2.6 les rapports de la Télépoésie avec la reliance et l'Épokè et pour terminer ce chapitre, en 4.2.7 j'expliciterai et mettrai en relation l'ensemble du glossaire des concepts opératoires régissant le CDF.

4.1 Contextualisation et motivation

Un chapitre que j'aborde aussi par le cri, les cris, l'écrit.

L'électrochoc comme rupture chez Artaud peut à l'extrême retrouver le cri primal de Janov, non pour guérir de cette déliance irrémédiable, mais pour témoigner du caractère

résiliant de l'œuvre d'art. Je parlerai aussi de l'importance des concepts liance-déliance-reliance[66] et résilience dans le processus d'analyse originaire de ma création artistique.

Ma démarche réflexive d'artiste m'apprend que c'est cette « maison » (celles combinées d'Artaud et de Janov), ou ce chemin qui constitue le pays que j'habite. Je me trouve donc dans ce cas de figure à une place, moi qui ai toujours pensé que celle du poète était de ne pas en avoir et en quelque sorte de résider ou d'habiter en son « état ». Je fais la nuance entre vivre sur le chemin comme pays ou dans une grande maison, laquelle pourrait s'apparenter à la maison Kabyle de Bourdieu (1970) et n'avoir pour chez soi que son seul état, celui que je revendique lorsque je parle par exemple de la poésie comme un état. Mais l'état est permanent, il est consubstantiel à la vie même du poète alors que pour le cas présent, je me trouve un temps dans la peau du « chercheur » en position d'observateur ; une posture que j'adopte et que je souhaite pérenniser jusqu'à la constitution d'une « mémoire » partageable. En l'occurrence, je suis l'auditeur de la parole d'Artaud, le lecteur du texte de Janov, je n'ai pas réalisé l'Épokè chère à Husserl ou pas encore. Le sujet (l'observateur) et l'objet (la chose observée) sont encore distincts. Je peux donc métaphoriquement quitter le confinement de la « maison » et sur le chemin (pays) tisser de la reliance avec la nature. Celle-ci est absente chez Janov et Artaud alors qu'elle est pour moi essentielle pour retrouver la liance après les traumatismes déliants que j'ai pu identifier et ceux plus complexes de l'enfance que je ressens sans essayer de les nommer, sans doute pour m'en protéger. Dès lors, la reliance est une évidence, sa conscientisation un mode de vie, afin de continuer à vivre avec les autres, humains et plus qu'humains.

L'abbé Pierre rejoint aussi la reliance par son conseil extrait de *Paroles de vie* (2006) : « […] Mon message ? Il n'y en a qu'un, je crois, qui est un cri : Partagez ! Donnez ! Tendez la main aux autres ! Gardez toujours un carreau cassé dans vos univers bien

[66] Ces notions approfondies par M. Bolle De Bal seront traitées en 4.2.2.

feutrés pour entendre les plaintes qui viennent de l'extérieur ». Ainsi il s'agit de retrouver le lien avec autrui mais aussi avec l'autre en tant qu'étant (humain, animaux, végétaux, air, eau, terre, feu). L'œuvre d'art que je défends à travers la Poésie-plurielle-concertante, c'est-à-dire la poésie du son (musique comprise), de l'image (peinture, sculpture, arts visuels, etc.) et des mots est toujours transversale. De ce fait, elle relie par le contrepoint les trois formes qu'elle embrasse, mais elle relie aussi ces formes au cosmos ou au Tout-Monde (Glissant, 2008). Je souhaite interroger l'œuvre de Poésie-plurielle-concertante dans son interrelation avec le temps et les contingences naturelles ; le Poète-pluriel par le truchement de son œuvre peut-il interagir avec son environnement (la nature, l'écosystème) ? Certes, le vent fait mouvoir l'œuvre cinétique, mais celle-ci n'aura pas d'incidence réelle sur lui, à moins de considérer le point de vue animiste qui nourrit aussi le vent en tant qu'il chante en traversant, la sculpture de l'artiste ou l'arbre, sculpture naturelle dont s'inspirent les harpes éoliennes fabriquées par l'homme ou par la Sérendipité[67]. À ce sujet, je me permets de raconter un événement (plus qu'une anecdote) : lorsque j'ai restauré une vieille grange située en pleine campagne (dans le sud de la France) pour en faire ma maison, j'ai planté plusieurs variétés de bambous géants sur le terrain attenant car je vouais un véritable culte aux bambous pour leur beauté, la rapidité de leurs pousses et leur développement en rhizomes cher à Gilles Deleuze. Le bambou met 7 ans pour devenir adulte, c'est-à-dire que le rhizome originaire représente l'entité bambou. Chaque année, les nouvelles pousses montrent les différences des âges de la vie. Là, c'est Schopenhauer qui vient me faire un clin d'œil ; donc ayant assisté à la pousse des tiges de bambous qui devenaient plus grandes chaque année, envahissant le terrain, j'ai été contraint d'en couper une partie que je recyclais, certaines en instruments de musique, d'autres en structures de construction. Avec ce matériau, j'ai construit une pergola sur laquelle j'ai fait pousser une vigne vierge. Avec la pluie et le soleil les tiges de bambou qui n'avaient

[67] Le concept de Sérendipité sera traité en 4.2.3.

pas été séchées dans les conditions idoines (il faut en effet sécher le bambou dans l'eau afin que la sève se retire de manière égale) se sont fendues et les jours de grand vent sont devenues des jours privilégiés de concert, où la structure réagissait comme une harpe éolienne et les rafales capricieuses interprétaient une musique d'une grande richesse harmonique et timbrale, comme si un heureux hasard avait installé devant ma maison un merveilleux instrument joué par un interprète virtuose. En ce temps-là, je ne connaissais pas le concept de Sérendipité et j'attribuais ce phénomène jouissif à la musique du vent dont j'avais été sans le savoir, le luthier naturel.

4.2 Cadrage conceptuel

Dans ma pratique, j'utilise deux séries de concepts, la première est prédominante dans l'explicitation de la recherche, la deuxième par son système opératoire inter-relié permet la réalisation contrapuntique des créations spécifiques au CDF.

1) La Poésie-plurielle-concertante, le Hasard, l'Improvisation et les concepts qui lui sont corrélés : Reliance, Sérendipité, Rapports, Épokè.

2) Les concepts opératoires que j'ai élaborés au fil des années et qui font système dans le fonctionnement du CDF : Archépoèsie, Livre-flash, Mot-son, Musique à regarder, Offrande, Ontophonie holistique, Processus de mémoire, Orchestration en temps réel et Harmonie organique, Poésie-concertante, Télépoésie, Transmission expérientielle, Choc-raisonance[68].

L'œuvre de CDF et la Poésie-plurielle-concertante qu'elle permet de mettre en œuvre découlent d'un processus conceptuel complexe qui permet d'entrevoir *La possibilité d'une œuvre*. C'est le constat de ma perception du monde avec sa gestion sociale dont l'art fait partie, avec le cri comme élément moteur qui est le substrat de mon engagement poétique. La créativité qui s'est inscrite en moi indépendamment de ma

[68] Voir glossaire (4.2.7.2).

volonté, relève d'un processus naturel de résilience qui s'est installé à mon insu mais que j'ai appris à cultiver.

Lorsque suite à un événement (phénomène) l'impérieuse nécessité d'une action s'impose, il m'est nécessaire de tout mettre en œuvre pour maîtriser la réponse ou les nouvelles questions qu'en tant que poète (c'est-à-dire singularité créative), je me dois de poser en faisant œuvre en réaction au phénomène perçu.

Ce qui advient par Visitation doit être converti par moi autant que faire se peut en œuvre d'art ; telle est ma mission. L'improvisation et sa gestion jouent un rôle fondamental dans mon processus de création, c'est donc à travers ce concept principal et les sous concepts qui en découlent que je traiterai le champ conceptuel de mon projet. Au fur et à mesure de mes créations, j'ai mis en place un autre type de concepts plus techniques qui fonctionnent en système et permettent l'effectuation du CDF. Je présenterai ces concepts sous forme de glossaire en fin de chapitre.

4.2.1 Hasard et improvisation

L'improvisation en tant que gestion de l'aléa nourrit mon travail de créateur et permet dans le cadre de la Poésie-plurielle-concertante de réaliser ce que j'appelle une Orchestration en Temps Réel (OTR).

Cette posture que l'on retrouve aujourd'hui dans certaines pratiques n'a pas toujours été en vigueur dans l'histoire des arts « vivants », puisque on rencontre l'improvisation avec une autre fonction dans de nombreux courants musicaux. Au XXe siècle, le principal pourvoyeur d'improvisation a été le jazz, un style musical particulier issu de la résilience d'une population déracinée. Un courant naît aux environs de 1910, sur lequel Hugues Panassié (1912-1974) et Joachim Ernst-Berendt (1922-2000) se sont longuement exprimés en prise directe sur l'événement dont ils étaient en quelque sorte contemporains. Leurs livres étaient des références que l'on étudiait lorsque j'étais élève de la classe de jazz du conservatoire de Marseille en 1966. H. Panassié *(La musique de jazz,* 1945*)* qui s'intéressait surtout au « vieux style » oubliait une grande partie de l'histoire du jazz. J-E. Berendt (*Jazz book - le grand livre du jazz.* 1952*)* présentait pour

sa part le jazz dans son contexte musical et social, du négro-spiritual au free jazz. Mais bien avant le jazz**,** il existait en Europe d'autres musiques utilisant l'improvisation sous forme de « thème et variation », à partir du XVIe siècle dans la musique de la renaissance et dans la musique baroque (du XVIIe au milieu du XVIIIe siècle) dont Bach reste aujourd'hui le représentant le plus connu. L'orgue a toujours été un instrument particulier où l'improvisation en tant que composition spontanée avait (et conserve) une place importante. Pour exemple, Gabriel Fauré (1845-1924) et plus proche de nous Marcel Dupré (1886-1971), Pierre Cochereau (1924-1984) et Olivier Messiaen (1908-1992) ont donné à l'instrument un statut d'orchestre, pour une création spontanée dont les thèmes étaient réglés par l'office religieux ; puisque les organistes occupaient un poste de titulaire à l'intérieur d'une église et leur maitrise de l'improvisation servait la liturgie comme au temps de Bach. Côté extra-européen, l'improvisation développe l'art d'agencer des motifs ou séquences préétablis plus que de pratiquer de réelles inventions. C'est le cas des musiques indiennes, comme du jazz (avant l'avènement du free jazz). Même dans les musiques africaines desquelles pourtant semble émaner une grande liberté, l'improvisation réelle n'est pas si fréquente, les rythmes des « tambours » étant très codifiés à la manière d'une langue qui raconte une histoire. Seuls certains solistes dépassent le simple agencement de formules rythmiques prédéterminées ; en état de transe, portés par un tempo imposé ou choisi qui leur sert en quelque sorte de thème, ils se livrent à de véritables inventions proches d'une composition spontanée. Je pense à Mamady Keita (1995), un des maîtres pratiquant l'improvisation. Certains maîtres sont aussi des compositeurs et chef d'orchestre comme le tambour major du Sénégal Doudou Ndiaye Rose (1930-2015). En dehors du champ musical, l'improvisation est très présente dans le théâtre et dans la danse qui utilisent des improvisations ciblées convoquant par exemple le rêve des acteurs ou des danseurs (Caroline Carlson, lorsque je l'ai rencontré en 1985 au théâtre de la ville travaillait en ce sens encore influencée par Alwin Nikolais ou John Cage**,**

elle utilisait le yi king[69] pour orienter les improvisations qu'elle supervisait et qui constituaient le ferment de ses créations). Pour le théâtre « contemporain », l'improvisation est indissociable de l'expérimentation ; voir le « *Living theater* » de Judith Malina (1947), le théâtre expérimental de Grotowski (1933-1999), ou les expériences du metteur en scène Philippe Adrien (1989) qui impliquait les comédiens, en leur demandant d'improviser des séquences inspirées de leurs propres rêves. J'ai pour ma part longuement collaboré avec le chorégraphe-danseur Jean Rochereau, Le Roy Hart théâtre (1974) et Le théâtre 2 l'acte (1968) qui étaient des inconditionnels de l'improvisation en tant qu'expérimentation systémique à la source de toute création. Dans ces pratiques, le son émis par les corps et les objets utilisés pendant les expérimentations participent à une forme de musique improvisée résultant de la résonance d'une énergie appartenant à une autre discipline ; c'est une piste très intéressante à explorer pour retrouver la source même du son, voir *Les musiques à regarder* (Joule, 1977). Pour finir ce tour d'horizon, je donnerai un éclairage rapide sur le courant de musique ouverte des année 1960-70 où Karlheinz Stockhausen avec son groupe *Ensemble musique vivante* (1988)[70], Diégo Masson, Michel Portal, JF Jenny-Clark, puis Georges Aperghis avec Jean-Pierre Drouet expérimentaient les limites de l'improvisation. Deux tendances s'affrontaient, le courant « improvisation libre » apparu en résonance du free jazz dont le chef de file était Derek Bailey, et le courant « musique savante » qui développait ses propres expérimentations, avec posté en embuscade, John Cage et ses productions, entre poétique, politique, situationnisme et art. De nombreux ouvrages traitent de la question de l'improvisation. Certains font référence à travers l'histoire de ces pionniers **;** je pense *à Gloses sur John Cages* de Daniel Charles (1978) jusqu'au courant plus récent, avec outre le brillant ouvrage de Sarah Troche, *Le Hasard comme méthode* (2015) que je cite au début de ce paragraphe et qui a le mérite de largement dépasser la discipline musicale, les travaux de Mathieu

[69] Le Yi King : art divinatoire élaboré en Chine, il y a plus de 3000.
[70] Harmonia Mundi France HMA 190795.

Saladin à la fois sur l'expérimentation (2011) et sur l'improvisation musicale (2014), et plus récemment encore dans la revue Circuit, *Le continuum de l'improvisation* dirigé par Clément Canonne et Maxime McKinley (2020), compare les courants improvisés du Québec, des USA et de la France. Il existe une très vaste littérature sur le sujet mais il est nécessaire de relire les praticiens qui ont pris la plume comme Derek Bailey (1999) qui fut dès les années cinquante un précurseur du mouvement d'improvisation libre, son livre *L'improvisation* fait encore référence. Il est avant tout indispensable de comprendre par la perception. Il suffit d'écouter les improvisations de John Coltrane**,** de Pharoha Senders ou du groupe AMM d'Evan Parker (2015), ou le New Phonic Art (1969) de Carlos Roqué Alsina. J'ai pour ma part depuis 1966 participé à bon nombre d'expérimentations dans le jazz, l'improvisation libre, les musiques contemporaines mêlant écriture et improvisation, mais aussi la danse et le théâtre que j'ai bien souvent conjointement convoqués pour des réalisations transversales. C'est au regard de cette histoire que je confronte mon expérience et mes observations de compositeur**-**musicien**-**improvisateur**,** avec mon engagement dans le développement d'une pratique d'improvisation à contraintes, convoquant dans le même acte artistique, les arts du son, du geste et du verbe, scénographiés par le film projeté sur écran ou sur le corps même des actants.

Au sujet du hasard méthodique qui nourrit l'improvisation comme gestion de l'aléa et un certain pan de la composition, S. Troche s'interroge sur la suspensivité que le hasard pourrait opérer sur l'œuvre composée, qui serait en quelque sorte vidée de sa nécessité à être.

> Le hasard méthodique à une valeur opératoire, il est utilisé comme un *exercice* ou une *discipline* à part entière capable d'agir sur les normes du goût, les associations logiques et la mémoire. Sa valeur n'est pas transgressive mais *suspensive* : l'usage du hasard ne répond pas à la volonté de détruire les principes de l'œuvre et de la composition, mais cherche à les vider de leur nécessité, et donc de les rendre à nouveau problématiques. Il est, dans son exercice même, critique : le hasard est autant une méthode qu'une question posée face aux œuvres. Comment analyser positivement cette puissance critique du hasard qui

> interroge le fondement de l'œuvre sans la ramener à une dimension transgressive (l'irrationnel, l'absence de logique, l'irresponsabilité) ? (Troche, 2015, p 22-23).

Une façon d'analyser le hasard méthodique qui n'est pas la mienne si on définit la méthode comme processus conduisant à la réalisation ou comme chemin tracé à l'avance pour produire un résultat, ici la production d'une œuvre sans en détruire les principes, juste les « vider de leur nécessité » nous dit Troche. Or, vidée de sa nécessité compositionnelle, l'œuvre composée disparait. L'auteure, je suppose, fait allusion ici aux œuvres ouvertes de musique savante où le compositeur ne renonce pas à exercer son pouvoir, il cherche même dans certain cas à utiliser la créativité de certains interprètes pour enrichir une œuvre qu'il sera le seul à signer. Mais il existe un autre type de composition que j'appelle « proposition » qui laisse entrer le hasard comme méthode associée au collectif d'interprètes-improvisateurs[71] qui deviennent de fait, cosignataires de l'œuvre jouée. En outre, parler de principes pour l'œuvre d'art pose problème, car cela signifie que l'art devrait rentrer dans des canons, des normes qu'il ne faudrait « pas transgresser mais suspendre **».** Le hasard méthodique nous amène ici dans un processus de contournement qui relève d'une stratégie alors que la transgression relève plutôt d'une résistance. La nécessité au contraire est le moteur de tout acte créatif sans préméditation juste parce que l'artiste ne peut pas faire autrement et la force du hasard dans le cas de la composition en temps réel relève d'une Visitation qu'il faut honorer afin de faire œuvre. C'est cette nécessité corrélée aux blessures enfouies dans la mémoire, qui pourra « interpréter le hasard » (en tant que coup de dés), pour dévoiler ou retirer une partie du voile. Nécessité, blessures et hasard jouent le rôle du « souffle du vide médian » qui dans le *Tao* a la faculté d'interrelier et de rendre opérantes ces deux forces constituantes de la vie que sont le « souffle yin » (douceur réceptive) et le « souffle yang » (puissance active). Le compagnonnage avec le *Tao* me semble une évidence car dans les deux cas, l'interrelation nécessaire à la création

[71] Voir 4.2.1.1.

s'effectue dans l'immatérialité du souffle. *L'Âtman*[72] en tant que souffle vital est aussi l'air qui nous entoure, nous permettant de respirer et dont les forêts qui participent à son renouvellement activent une reliance naturelle. Le son dans son déplacement sur l'air en tant qu'il le révèle devient messager de la conscience du monde.

Si pour l'écriture d'un texte, la décision de peindre une forme ou de réaliser une composition musicale fixée, s'entend comme interpréter l'état installé par Visitation, il faut distinguer le rôle du hasard dans l'avènement de cette Visitation d'une part, et, d'autre part, son rôle dans la réalisation du processus qui transforme la Visitation en œuvre d'art.

Dans le cas de la réalisation, le hasard faisant partie de la méthode compositionnelle spontanée est un hasard recherché et l'improvisateur en devient l'interprète. Comme un chaman, il convoque un état qui lui permet de percevoir et de gérer réactivement les signes qu'il est capable de sentir (toucher, vue, ouïe). Il utilise les manifestations du hasard dont il guette les phénomènes ; quelquefois, s'ils tardent à venir et qu'il est contraint par la temporalité (le temps du concert par exemple), il les convoque pour nourrir l'acte improvisé en tant que composition-orchestration en temps réel. Pour cela il se doit d'être dans l'état idoine lui permettant de réagir spontanément et d'interpréter les « images de poésie primitive » qu'il perçoit. Il doit être capable de les mettre en relation avec celles qu'il a préalablement perçues et que son « âme » garde en suspens comme une archéologie du sensible.

Trouver cet état nécessite un long entrainement afin que le corps et l'esprit de l'improvisateur puissent recevoir ces vibrations « nourricières », ferment d'une interprétation artistique, autant que faire se peut vierge de toute culture étrangère au phénomène décrit précédemment.

[72] *Atman* : Souffle vital dans la philosophie indienne. C'est aussi le titre d'une de mes créations de Poésie-concertante pour trio. http://fightersoftenderness.blogspot.com/2015/

La Visitation représente le premier stade de l'œuvre, l'instant zéro ou l'image de poésie primitive va se manifester. Là encore, le hasard fait partie du processus. La Visitation peut survenir à tout moment. Elle s'installe peu à peu, ou surgit de façon fulgurante. Son inscription que je localise sur le territoire de l'âme où s'est installé la poétique du silence, constitue avec le temps, le terreau fertilisant de la création du poète. Celui-ci dispose donc de ce dépôt accumulé tout au long de son existence et qui avec le temps se difflue dans les couches de la mémoire. Cet écoulement se transforme, rendant le phénomène perçu évolutif et combinable. Ainsi, chaque Visitation au contact des autres devient remodelable, elle recompose de nouvelles images poétiques hybrides à la manière d'un jeu de construction dont les éléments (les fragments qui fondent l'image poétique) auraient la faculté d'adapter leur forme fragmentée à la nouvelle construction constituant ainsi une nouvelle image. Quelquefois, ce processus opérant en permanence par la mémoire, s'installe sur le territoire de l'âme et en quelque sorte le constitue en l'étendant par accumulation à un pays imaginal. Dans ce pays, les figures que représentent les images poétiques constituent une multitude de formes qui, en se nourrissant les unes des autres, demeurent en perpétuelle évolution. Lorsqu'une nouvelle Visitation apparait, souvent déclenchée par un phénomène extérieur perçu consciemment ou inconsciemment, elle s'installe au premier plan, avant de se déplacer, de se déposer et d'amorcer son processus d'évolution, entrant ainsi dans la combinatoire préalablement explicitée. Quelquefois la recomposition qui s'est opérée, effectue sa « puissance », elle apparaît alors au premier plan et je la perçois comme une nouvelle Visitation. Il est difficile sur l'instant de distinguer cette Visitation de deuxième niveau de la Visitation primitive qui n'est pas encore travaillée par l'ensemble des autres. Car le temps joue un rôle déterminant et les mutations constantes ajoutées au nombre important d'images accumulées, brouillent les cartes. Tout cela n'échappe pas à la subjectivité, et on peut penser que l'effacement temporaire de la mémoire, est provoqué par le poète, quelquefois à son insu, afin de permettre la convocation d'une nouvelle Visitation. Dans un concert, dont l'événement est précisément planifié, l'improvisateur ne peut prendre le risque de rester « sec » ; et si

la Visitation tarde à se présenter, une chimère (dans le sens paléontologique du terme) poétisée, pourra alors surgir de son âme-son et permettre au processus improvisé de se déclencher. Celui-ci dépendra de nombreux éléments circonstanciels contextuels : environnement de jeu, lieu, acoustique, heure, saison, situation géographique et sociale voire politique. Le nombre de participants a son importance, car si l'improvisateur n'opère pas seul (solo), les Visitations des autres participants seront perceptibles et donc partageables, leurs interprétations seront déterminantes pour la création collective.

4.2.1.1 L'improvisation dans la Poésie-plurielle-concertante

Dans ce paragraphe, je traiterai de l'improvisation comme composition et/ou orchestration en temps réel, qu'elles soient collectives ou individuelles, ce qui limite ou plutôt cible un style particulier de pratique bien différent de celles qui s'opèrent dans les musiques de jazz, de rock ou dans les musiques traditionnelles de l'Inde par exemple. L'improvisation dont je parle et que je définirai par l'acronyme OTR (Orchestration en Temps Réel) ou OCTR (Orchestration Collective en Temps Réel) s'apparente à une composition spontanée qui prend en compte tous les éléments de jeu utilisés dans les « arts du spectacle» : l'organisation des sons dans l'espace et leur spatialisation, le geste producteur de son[73], le déplacement, la chorégraphie et la scénographie de l'œuvre, sans autre préparation qu'un canevas formel et quelques propositions d'états qui sont mis à la disposition du ou des interprètes improvisateurs. Il me semble important de comparer composition et improvisation (OTR- OCTR), non pour les opposer, mais afin de voir ce qui les différencie point par point en prenant comme référence les divers paramètres de la musique.

- La composition relève d'une action intellectuelle profondément ancrée dans un système politique et social. Elle est plus ou moins inspirée mais toujours documentée

[73] Appelé dans les années 1970, « le geste musical ».

par les œuvres du passé qui en quelque sorte font référence et situent le désir et le degré de continuité ou de rupture mais aussi d'audace du compositeur. L'égo y a sa part (appropriation, originalité revendiquée, choix d'interprètes de renom…), il est le moteur essentiel pour affirmer sa place en se distinguant des autres. On peut dire sans risquer de se tromper, que la compétitivité fait partie de la discipline. Pour être joué et rejoué, il faut briller, prouver qu'on est intéressant, que l'histoire de la musique pourrait bien retenir notre nom, puisque l'on plait au plus grand nombre ou à ceux qui ont le pouvoir, (si on peut séduire les deux, c'est encore mieux). On le voit, nous sommes ici dans un modèle social de type libéral. Sur le plan purement créatif, la réussite de l'exercice compositionnel dépend des compétences techniques qui relèvent de la maîtrise de la discipline. L'habillage qui est du ressort de l'orchestration est une « habileté » qui a une importance déterminante dans l'écriture de l'œuvre. Compositeur est un métier. Certains ont de l'imagination, d'autres moins, mais cela n'a pas grande importance si l'habillage est bon. Celui-ci relève de l'artisanat. S'il est subtilement réalisé, finement ciselé, mettant en valeur les différentes possibilités des instruments utilisés et de leurs combinatoires, le compositeur qui alors opère dans le domaine de l'artisanat d'art n'est pas pour autant (ou pas encore) un créateur. L'invention pure est assez rare chez le compositeur, on trouve plutôt chez les « meilleurs[74] » une intelligence combinatoire à laquelle il faut ajouter pour atteindre au sublime, une touche de magie ou de folie, de délire, de déraison; on pourrait dire pour synthétiser, d'inspiration. J'ai préalablement abordé cette notion dans le passage concernant la Visitation qui relève de la perception aiguisée du dépôt mémoriel commun. En ce sens, le « créateur » visité n'est pas un inventeur, il est le vecteur créatif capable de transformer et d'interpréter l'inspiration transcendante que représente la Visitation, et de la modeler à l'aune de sa propre singularité (sensibilité, vécu, idiosyncrasie, etc.) pour en faire une œuvre originale. Dans ce processus, l'agencement savant, subtil et

[74] Adoubé par le milieu spécialisé et/ou un large public.

sensible émane du compositeur, mais l'invention motrice vient du dehors. Si la composition relève d'un système social basé sur l'individualisme et la compétition de type libéral, l'OCTR s'apparente davantage dans la métaphore à une organisation sociétale communautaire de type anarchiste : « alliée à celle de l'autre ma liberté s'étend à l'infini » (Bakounine, 1969). Dans ce cas, la créativité qui reste alimentée par Visitation, l'est aussi par réaction que l'on pourrait associer à une forme de partage, où la part de Visitation dévoilée par l'implication des improvisateurs, se traduit dans les « chocs » et les « résonnances » de leurs actes pluriels. Ceux-ci réagissent au même moment ou en cascade et produisent par alchimisation une réelle inventivité collective, qui rivalise avec la Visitation originelle tout en la magnifiant. Dans ce processus, c'est l'émulation qui remplace la compétition. Les improvisateurs en tant que solistes, comme les compositeurs, sont transmetteurs de l'énergie qu'ils transforment en matière artistique ; interprètes et messagers entre leurs inspirations et les auditeurs, ils sont le vecteur d'un mystère. Pour devenir des créateurs (*poïètes*), il faut qu'ils accèdent à un supplément d'âme dont le collectif, par le hasard des rencontres et les réactions d'états qu'elles provoquent, permettra la potentialité. En ce sens (mise à part dans les passages solistes) la créativité réelle ne peut-être que collective. Afin de pouvoir opérer une mise en parallèle efficace entre composition et improvisation de type OCTR, il est important de comparer des œuvres au nombre d'interprètes réduit (de 2 à 12 exécutants par exemple), car au-delà d'un certain nombre de participants, l'improvisation comme composition-orchestration collective en temps réel devient impossible, non qu'elle le soit dans l'absolu, mais parce qu'avec les choix pédagogiques et les modèles de formation des « interprètes » en vigueur aujourd'hui dans le monde, composer un orchestre de type symphonique fait d'improvisateurs rompus aux techniques de la composition et de l'orchestration collective en temps réel relève d'une gageure. Pour répondre à ce manque, il serait opportun de faire des propositions en direction des lieux de formation d'instrumentistes de haut niveau, qui seraient susceptibles de participer à améliorer cet état de fait (ce qui pourrait constituer un projet postdoctoral). Côté composition, nous ne devons pas oublier la musique ouverte, qui propose de réfléchir

dans un « entre deux » où le hasard plus ou moins maitrisé aurait (plus que la liberté des exécutants) une part de responsabilité sur le résultat de l'interprétation de l'œuvre. Ces musiques sont à distinguer de celles qui se sont essayées à la mixité (entre composition et improvisation) allant jusqu'à utiliser le terme de comprovisation (Sandeep Bhagwati, 2004) pour définir l'improvisation de groupe en tant que composition collective en temps réel. Le « sound painting » (Walter Thomson, 1974) faisait intervenir la « direction d'orchestre » dans le processus d'organisation spontanée, mais sa forme affirmée ouverte ne l'est que pour le chef d'orchestre. Celui-ci impose des systèmes prédéterminés connus des exécutants. Il se contente d'organiser ces systèmes par successions ou superpositions, en utilisant nombres de signes autoritaires comme l'arrêt brutal ou progressif d'une séquence en cours, par exemple. Transposé au social cela pourrait donner : « tais-toi, baisse d'un ton », ou encore « parle je l'ordonne », etc. Nous avons ici le côté autoritaire de la composition sans l'inventivité collective. Seul l'agencement est librement mis en œuvre mais uniquement par celui qui dirige. D'autres formes plus respectueuses de la créativité des interprètes pourraient exister. Je pense à des compositions rigoureuses faites d'une succession de passages écrits, avec un pourcentage de propositions où les interprètes deviendraient pour un temps, des compositeurs collectifs en temps réel ; mais cela ne répondrait pas au défi initial qui consiste à produire une musique spontanée, ouverte, cohérente et pertinente, où la totalité de l'œuvre aurait la force et la complexité d'une composition réussie, et qui laisserait une totale liberté d'invention collective aux interprètes. Il est important de noter que dans ce cas, ceux-ci deviendraient cosignataires de l'œuvre.

Dans les années 1970, de multiples interrogations concernant les rapports entre compositions fixées et aléas, ou entre musiques écrites et improvisées, ont largement été expérimentées dans le champ de la musique savante.

L'œuvre ouverte, entre composition et improvisation pose la question de la relation et de la place entre un individu (le compositeur et/ou le chef d'orchestre, metteur en scène, chorégraphe…) et un groupe d'individus (collectif instrumental ou mixte, chanteurs,

danseurs, comédiens, performeurs…) formé d'interprètes-improvisateurs. Si cette relation est claire pour la composition « traditionnelle » puisqu'elle opère dans une société complètement hiérarchisée (*Prova d'orchestra*, Fellini, 1978) dont chacun a en apparence accepté les règles, les choses se compliquent lorsque l'interprète devient créateur au service d'un compositeur (la création collective est très rarement légitimée et assumée). Ce qui pourrait être un échange se transforme en relation de pouvoir.

Pour que ce type d'œuvre hybride soit réussie, il faudrait nécessairement un partage des tâches, des compétences et des avantages ; un système dans lequel le compositeur deviendrait propositeur d'une forme et d'un état ou d'une série d'états avec quelques pistes systémiques de jeu pour servir le propos. Mais les paramètres de la musique (la temporalité interne, les hauteurs, les rythmes, les nuances, la place de l'harmonie) s'ils peuvent être suggérés par le propositeur afin d'être en adéquation avec la forme prédéterminée de l'œuvre, devront rester à la libre interprétation réactive et créative des interprètes-improvisateurs.

- Brève étude comparée.

Mise en parallèle des champs de créativité entre une œuvre pluridisciplinaire pensée par un seul homme (le compositeur), dans une production intellectuelle fixée (réfléchie, structurée, testée, comparée…), et une œuvre de type OCTR régie par CDF sachant que la forme de celle-ci demeure préétablie et assujettie au texte poétique qui la soutent mais qu'elle reste entièrement orchestrable, scénographiable et chorégraphiable en temps réel.

J'utiliserai des œuvres nues, sans électronique et sans prolongements filmiques afin de mieux pouvoir les comparer en fonction des différents critères analysés.

Pour synthétiser le propos, on peut dans le domaine de la composition pour petites formations ou pour soliste, qui dispose d'une abondante littérature, s'intéresser aux principes novateurs dans tous les paramètres de la musique et faire une comparaison avec leurs exploitations dans le champ de la musique improvisée (OTR ou OCTR).

4.2.1.2 Comparatif des paramètres d'action

Possibilités d'utilisation des paramètres musicaux comparés aux mouvements, aux gestes, aux déplacements et plus généralement à tout le champ imaginal.

- Harmonie.

Elle est dépendante de la structure mélodique (tonale, modale, sérielle, etc.). Toutes les audaces sont possibles selon l'effet escompté par le compositeur. En improvisation libre, on évite les idiomes, la musique reste donc ouverte et n'utilisera pas ou très peu de cadence harmonique. L'Harmonie organique jaillissant spontanément de notes en suspension constitue le plus souvent la conduite aléatoire du système de superposition de son qui de fait compose naturellement une cadence sporadique et imprévisible complètement intégrée au jeu. Non préétablie, elle évite le piège de l'intellectualisation de certaines harmonisations dont la sophistication extrême arrive à peser sur l'expressivité et la clarté orchestrale[75]. Le retour au brut, au primitif, mais non au primaire, tend à atteindre par l'épure ou le « sauvage » une clarté sensitive où le silence et l'aléa ont une place déterminante. Les instruments polyphoniques comme le piano ou la guitare sont plus complexes à utiliser en improvisation non idiomatique à cause justement de leur propension naturelle à harmoniser par réflexe toute mélodie spontanée (fût-elle de timbre). On a vu depuis « l'invention » du piano préparé par Cage dans les années 1950, cette utilisation faire modèle chez les pianistes improvisateurs puis chez les guitaristes pour s'étendre à l'ensemble des instruments de l'orchestre et par « résonnance » déboucher aussi sur l'utilisations de plus en plus fréquente d'objets sonores tant dans la composition que dans l'improvisation. J'ouvre une parenthèse sur le pharmakon du système qui comme le « tous artistes » des années 1968, le « tout est instrument de musique » doit être considéré avec prudence. Il ne suffit pas d'affirmer que tout objet qui peut produire du son est un instrument de musique ou que nous sommes « tous artistes », pour que ce soit vrai. Le discernement

[75] Bien évidemment, ceci peut être un choix revendiqué comme tel.

ou le non-discernement fait partie du charme de l'aventure. Je dois rajouter pour en revenir à l'harmonie, qu'elle n'est pas interdite en OCTR, elle est seulement dangereuse si elle fixe et donc impose aux autres un cadre, un style, une époque, etc.

- La mélodie.

Qu'elle soit tonale, polytonale, modale, polymodale, sérielle, ou autre elle est le paramètre naturel de la musique. On la retrouve chez certains animaux, mammifères marins et bien sûr chez les oiseaux où elle est très diversifiée. Outre les musiques populaires dites de variété où elle a conservé sa place ; elle a beaucoup évolué dans les musiques créatives, jusqu'à se « dissoudre », bien qu'on puisse considérer cette évolution comme une mutation ou une extension mélodique. Toutefois, on assiste aujourd'hui à un retour du mélodique tonal comme dominante stylistique dans une musique qu'on pourrait qualifier de néo-expressionniste (post debussyste). D'autre part, sur la scène mondiale, dans le minimalisme et les musiques populaires, elle demeure très présente. Les patchworks abondants dans les « musiques du monde » produisent de nombreuses réalisations consensuelles dénuées d'éthique (marché oblige). Cela soulève une question très politique : à quoi sert la musique ou pourquoi écrit-on de la musique aujourd'hui ? Côté improvisation (OCTR), les mélodies peuvent survenir sous toutes les formes. Contrairement à la composition, elles sont « harmonisées » par Harmonie organique ou par harmonie de timbre, c'est-à-dire par agencement timbral évolutif servant de support à la « mélodie sauvage » qui peut être répartie entre plusieurs interprètes comme dans les mélodies pygmées où chaque musicien est responsable d'une seule note du ou des mode(s) propre(s) à la tribu, un système qui a été réinvesti dans les années 1920 par la seconde école de Vienne (ce processus ancestral qui consiste à répartir les différentes notes d'une mélodie entre plusieurs exécutants, s'est transformé en « symphonie de timbres »; on attribue sa paternité à Arnold Schoenberg qui l'a appliqué à différents instruments de l'orchestre). La mélodie de timbre ou de bruit est souvent utilisée dans la musique improvisée à caractère bruitiste.

- Le timbre.

Il a connu un développement considérable au XX° siècle dans la musique savante où son exploitation a atteint une apogée avec les travaux remarquables du compositeur allemand Helmut Lachenmann qui se trouve avoir influencé grandement de nombreux courants alternatifs et a depuis les années 1980 inspiré le courant de musique bruitiste qui est une composante importante de l'improvisation libre. On peut dire que le timbre est le paramètre qui a le plus évolué depuis la deuxième moitié du vingtième siècle, dans la composition mais aussi dans l'improvisation. De nombreuses musiques improvisées ont aujourd'hui adoptées le courant bruitiste. Dans cette esthétique, il s'agit de construire une musique collective en évitant soigneusement mélodie et harmonie (pris dans leur sens académique). Seule l'intensité, la longueur voire la rythmicité des sons émis sont autorisées. Toutefois, à un très haut niveau d'exécution, dans la symphonie des timbres, les paramètres de la musique apparaissent masqués, mais tissent leur reliance. Mélodie et harmonie bien que « détournées » sont tout de même présentes et participent à la réussite du projet. Ce type de musique ne trouve son efficacité qu'à un très haut niveau de conception et de réalisation où elle cesse d'être de la musique bruitiste pour devenir simplement et pleinement, de la musique. Dans cette pratique ludique et conviviale, facilement accessible à des musiciens amateurs, même de petit niveau (c'est ce qui sous forme d'atelier en fait une pratique formatrice de vivre-ensemble), composition, improvisation voire comprovisation, ne font qu'organiser des bruits acoustiques ou électriques dans une sorte d'apologie ou de critique de l'urbanité. Pour inverser la citation de Georges Brassens : « sans technique le talent n'est rien qu'une salle manie », on peut paraphraser en disant : sans talent le bruitisme n'est rien qu'une riche[76] manie. Mais les maîtres en dépassant le matériau, en transformant les bruits en son et les sons en musique nous amènent dans des

[76] Pour un musicien, le bruit souvent « sale » est d'une grande richesse acoustique.

perceptions nouvelles d'une grande intensité émotionnelle. Helmut Lachenmann pour la composition et Michel Donéda[77] pour l'improvisation en sont de brillants exemples.

- Le rythme.

Les compositeurs de musiques savantes comme Xenakis, Stockhausen, Berio, etc. se sont fortement inspirés des musiques ancestrales dites primitives. Boulez qui utilise un processus mathématique de type sériel pour élaborer et agencer ses séquences polyrythmiques, se détache volontairement du côté primitif des pulsations jouissives que l'on associe au balancement. Le jazz représente le plus bel aboutissement de ce « groove » conjuguant la maîtrise complexe de la polyrythmie et le naturel de la pulsation. Encore plus que la mélodie, le rythme est le chaînon populaire de la musique. La société marchande qui l'a compris a mis en place la commercialisation des musiques du monde magnifiant les polyrythmies africaines ou les rythmes virtuoses de la musique indienne qui depuis les années 1970, a été popularisée par les grands noms de la pop. Sans renier la force de la virtuosité qui est aussi un art, on ne peut pas dire que la musique indienne dans sa version accessible au plus grand nombre, c'est-à-dire dans sa vulgarisation, soit des plus créative (voir John Mc Laughlin avec son groupe 4^{iTh} Dimension, Shakti avec Shankar, Hussain ou dans ses démonstrations véloces avec Trilok Gurtu). L'objectif est évident : il s'agit de séduire en jouant le plus vite possible, les rythmes les plus complexes, sur des carrures préétablies sans se tromper : divertissement garanti si on aime le sport de haut niveau.

- Les nuances.

Elles sont très importantes dans la musique composée et balayent tout le spectre de l'audition et même quelquefois au-delà, par exemple dans l'utilisation d'infrasons non perceptibles par l'oreille mais se répercutant dans le corps.

La composition peut se permettre des ruptures instantanées d'un *fortissimo* à un *pianissimo*. C'est beaucoup plus difficile de réaliser cela collectivement en improvisation où certaines contraintes ou indications d'états (à ne pas confondre avec

[77] Improvisateur majeur de la scène improvisée contemporaine internationale.

les modes de jeux) sont définies par une structure formelle rigoureuse à laquelle peut s'ajouter une série de propositions qualitatives (ondulations, points, lignes, glissements, chocs, résonnances) conjuguées à des indications d'énergies temporelles (vitesse, lenteur, dilatation, compression, étirement, déplacements et stases…), ainsi que d'espace (large, séré, médian) ou encore de forme (géométrique comme carré, cercle ou à contours indéterminés et infixables… c'est-à-dire en perpétuelle transformation).

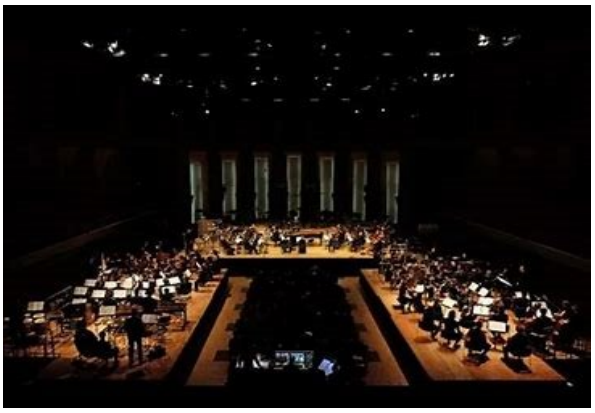
L'improvisation se situe du côté de l'inconnu, elle ne peut se répéter. Son « exécution » est toujours singulière, en ce sens elle se différencie de la composition; toutefois, bien que dans des temporalités différentes, les deux disciplines relèvent d'une éthologie en tant qu'elles traitent de potentialité (que peut cet art singulier qu'on appelle la musique ?).

> Un mode d'être, ouvert à l'imprévisible et qui ne cherche pas à l'infléchir, insufflant selon les mots de Nietzsche « une âme et une belle signification au hasard ». […] Contrairement à la démarche de Cage, ici les événements « non désirés »ne conduisent pas à une absence d'action, mais à un pragmatisme de l'instant, éprouvant selon l'expression d'Adorno « cette maîtrise volontaire de l'involontaire » […] Elle influence l'action, sans que l'intervention de l'improvisateur soit pensée comme le gage d'une amélioration de la situation Saladin, 2014, p.238-239).

4.2.1.3 La scénographie dans la composition et dans l'OCTR

Avec *Hyperprism* (1922-1923), Edgard Varèse repense la spatialisation de la musique que l'on connaissait dans le domaine religieux depuis les frères Gabrieli et leur style *concertato* initié à Venise en la cathédrale Saint-Marc dans les années 1600. Dans la deuxième moitié du XX° siècle, K. Stockhausen s'intéressera également à la spatialisation de la musique concertante, 35 ans après Varèse. Avec *Gruppen*, Stockhausen met en place une écriture plastique où la géométrie du dispositif orchestral participe à une architecture visuelle et sonore.

4.1 *Gruppen,* K. Stockhausen (1955-1957)



L'OCTR de type CDF utilise naturellement l'espace disponible afin d'explorer tous les possibles de la spatialisation acoustique et visuelle. Le déplacement, ainsi que l'orientation et la vitesse de celui-ci est un facteur de transformation sonore, « scénographique » et chorégraphique. En agissant sur la mise en scène et sur la participation de l'écoute active des spectateurs, il est de fait un moteur socio-artistique de cette pratique.

4.2 *Équilibre*. Camp de prisonniers de Rivesaltes P.O (Joule, 2015)

Parler d'action collective en temps réel pour l'orchestration qui est un deuxième niveau de composition puisque la discipline consiste à répartir l'ensemble de la création composé en fonction des timbres, des tessitures et des possibilités de chaque instrument dont dispose le compositeur (orchestrateur), c'est s'engager dans une métaphore mettant en scène un paradigme socio-politique complètement nouveau. Si la composition relève d'un modèle de société libérale, nous l'avons vu en début de chapitre, avec l'improvisation libre ou l'OCTR, nous sommes sur le modèle d'une société anarchiste idéale qui, avec l'imagination comme ferment, produirait « l'ordre moins le pouvoir ». Mais si le modèle politique semble relever d'une utopie politique (gestion de la cité), son application à l'art, bien qu'elle soit très rare a prouvé sa faisabilité. Il est à noter que seul un petit nombre de musiciens peut réussir cette gageure, car l'égo devra être laissé de côté au profit d'un égo collectif, ce qui nécessite un engagement idéologique profond, des idiosyncrasies compatibles (entre membres improvisateurs) et une pratique rigoureuse régulière de la discipline qui permet de tester sa réactivité dans tous les domaines du jeu : sonore, gestuel voire de déplacement, afin de gérer aussi la spatialisation des sons et les séquences imaginales qu'il produisent, en même temps que les actions des participants non musiciens, même lorsque ceux-ci évoluent en silence. Cette scénographie de corps (corps de chair et corps objet) peut devenir une chorégraphie généralisée dès lors que l'action collective se déroule dans le même espace-temps. On le constate, l'OCTR est donc une discipline à part entière, d'une grande exigence car dans le respect de la forme souvent prédéterminée par les textes du propositeur, tous les actants devront spontanément orchestrer les sons, les gestes, les déplacements et en réaliser l'interprétation. Réussir pleinement cette pratique collective est un défi artistique, social et politique où le groupe d'improvisateurs doit trouver une organisation du système artistique pertinente permettant la réussite de l'œuvre. La gestion collective de l'aléa est un facteur déterminant de l'OCTR, mais on l'aura compris, la réussite d'un tel projet reste (en partie) soumise à la contingence. Réduire cette contingence, constitue un objectif exigent qui nécessite une équipe d'improvisateurs capable de créer un « groupe

individu ». Lors de mes séminaires d'improvisation au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSMD) de Lyon, j'ai apporté quelques éclairages sur le sujet. Avec les élèves stagiaires, nous avons pu montrer qu'avec une préparation très rigoureuse, l'ensemble des participants était en totale réussite ; toute fois, je prenais garde de limiter l'expérience au fond, c'est-à-dire au contenu, au jeu, à l'expression. La forme, elle était balisée par une série de propositions contraignantes qui géraient aussi la temporalité. Je reste persuadé que la construction de la forme peut également se construire collectivement en temps réel mais cela nécessite un véritable collectif, c'est ce que j'appelle le « groupe-individu » sur lequel je reviendrai plus tard. Ce groupe doit disposer d'un vocabulaire commun parfaitement rôdé qui lui permettra d'utiliser une série de consignes opérant de façon interreliée sur la totalité de ce qui est produit. Mis à part le choix des notes, des timbres, des gestes ou des états internes qui régissent le corps d'un actant (danseur, musicien, mime, comédien, scénographe, performeur…) et qui relève de l'intime individuel, tout le reste peut être gérer collectivement. Dès 1992, j'avais étendu ce système à l'espace scénique, la chorégraphie, l'orchestration musicale, la spatialisation sonore et gestuelle et la gestion de l'éclairage de scène dans une œuvre intitulée *Le béret de Michel* créée au théâtre des Franciscains de Béziers pour la Compagnie Jean Rochereau avec entre autres les solistes Beniat Achiary, Michel Doneda, Barre Phillips et Jean Guizerix.

Reste à questionner la pratique improvisée dans la Poésie-plurielle-concertante à partir du solo avec quelques incursion dans le duo ou le trio, qui concerne directement la partie création de ma thèse. Il est important de noter que les créations qui sont le résultat de la résilience personnelle de « l'artiste » sont produites par nécessité (pour ma part existantiale). Elles doivent donc pouvoir être rapidement réalisables. Le créateur doit se doter des moyens réactifs nécessaires pour faire œuvre. Il va de soi que cette situation d'urgence nécessite un outil et une organisation adaptés. On ne peut se permettre de passer par la voie de la demande de subventions et de la recherche de fonds privés de type mécénat ou partenariat d'entreprise, voire même de déposer une demande de résidence, car dans le meilleur des cas une fois les conditions idoines réunies, la réponse

artistique qui représentait un acte de résistance (je le redis réactif à une situation spécifique) serait immanquablement obsolète. La création doit s'adapter aux contingences matérielles vers un « arte povera nuova » ou vers un « nouvel art brut ». Les nouvelles technologies permettent aujourd'hui de traiter à moindre coût, des masses orchestrales à partir d'une petite formation. Il existe plusieurs logiciels de transformation en temps réel dont l'ergonomie intuitive peut être gérée par un musicien dont le dispositif numérique devient alors l'instrument synthétisant.

4.2.1.4 Dressons les potentialités de la discipline

Composition et OTR (soliste ou collective) à partir d'une forme préétablie et de contraintes singulières propositionnelles agissant comme un réservoir, un vocabulaire commun.

- La place de l'improvisation (OTR-OCTR) dans la Poésie-plurielle-concertante. Geste, déplacement, architecture manipulation d'objets, musique instrumentale et acoustique concrète. Simultanéité de l'espace sonore et physique (scénographique et chorégraphique).
- La pratique soliste.

Lorsque l'on pratique seul, la situation est particulière car on ne peut attendre aucun apport inspirant d'artiste partenaire. Seul l'environnement pourra quelquefois suppléer cette absence de « surprises extérieures » lorsque par exemple des événements inattendus se manifestent comme des bruits venant du public ou quelqu'un qui arrive en retard ou qui quitte la salle pour des raisons inconnues. La perturbation peut changer le jeu en tant qu'elle appelle une possible réactivité qui ne devra pas être traitée au premier degré, sauf si nous sommes sur un registre comique, il faudra y appliquer un principe de retard : enregistrer mentalement ou réellement le phénomène perturbant et s'en servir une minute plus tard par exemple, voire plus loin encore dans le déroulement. Relier son état aux contingences, nécessite une écoute affûtée qui permettra de rendre pertinente l'interprétation des phénomènes perçus ; dès lors ceux-ci seront partageables à travers la performance de l'improvisateur. L'alchimisation en

tant que combinatoire créative des événements est le principe de l'improvisation qui se sert du vécu accumulé par l'interprète. L'improvisateur devient instrumentiste de sa mémoire sensible qui le relie aux vibrations du moment ; c'est l'agencement de ces flux qui unit le passé au présent dans la fulgurance d'une création éphémère.

Il n'y a pas de pensée dans l'improvisation dans le sens où les mélanges, les traitements, les structurations formelles, les énergies sont brutes et imprévisibles rapprochant cette pratique d'un acte chamanique désintéressé, dans le sens qu'il n'est pas produit pour régler un problème et encore moins pour divertir. Sa production reste expérimentale et relève du partage entre le percevant direct qui alchimise les énergies en produisant l'œuvre, et l'auditeur de l'œuvre produite qui garde mentalement un état sensitif particulier pouvant par la suite jouer un rôle à l'intérieur de sa propre sensibilité, en fonction de la spécificité de sa perception.

Que se passe-t-il lorsqu'on improvise seul sur commande (à l'occasion d'un concert par exemple) ? En matière d'improvisation artistique comme je la conçois, c'est-à-dire une composition-orchestration qui s'écrit en même temps qu'elle s'effectue (temps réel), l'événement déterminant se trouve au début de l'aventure. Quel sera le premier son, le premier système qui lui sera appliqué, et qui conditionnera l'ensemble de l'œuvre jouant en quelque sorte le rôle d'une Visitation ? Il y a plusieurs façons d'envisager la chose. On peut le prévoir ; à ce moment-là, ce premier son ou système, constitue en quelque sorte l'écriture aphoristique de l'œuvre. On pourrait dire qu'il s'agit d'une œuvre ouverte où le point de départ prédéterminé représente le système qui légitimera l'interprétation créative de l'œuvre. Les puristes rétorqueront que ça n'est pas de l'improvisation libre puisqu'elle est orientée par une pensée préconçue.

On peut aussi considérer que le premier son ou geste et le système permettant son développement, sont extérieur à l'improvisateur puisqu'ils sont déjà présents dans l'espace en question. Il faut alors les capter afin de commencer l'histoire. Questionnons ce déjà là. Est-ce cet autre moi que je ne peux identifier et qui me visite comme le « je » est un autre rimbaldien ou le phénomène résulte-t-il de l'Épokè husserlienne où la mise entre parenthèse et la réduction révèle un égo transcendantal ? Dès lors je n'ai plus qu'à

percevoir pour interpréter. Ce pourrait-être le lever du rideau avec son son, et son mouvement qui serait moteur du processus ? Ou le déclenchement de la première lumière, qui signifie que le spectacle a commencé, ou la dernière parole du présentateur qui signale à l'artiste que c'est maintenant à lui d'occuper la scène, ou encore les applaudissements, voire l'impatience matérialisée d'une manière ou d'une autre par les spectateurs? Bref, un événement quel qu'il soit peut-être déclencheur de l'acte et de « l'état d'urgence » sensible qu'en fait l'improvisateur (hauteur, timbre, intensité). C'est cette première action visuelle et/ou sonore qui en quelque sorte orientera, voire définira l'œuvre à venir.

Chez l'improvisateur en acte, il existe plusieurs types comportementaux qui se côtoient et souvent s'affrontent. L'un cherche dans le partage à transmettre la perception que l'engagement vers un « état sauvage » permet de rendre plus naturelle donc plus affûtée, proche de ce que l'écoute représentait pour l'homme primitif face à son instinct de survie. L'autre plus « contemporain » et paradoxalement plus égoïste tourné vers le spectaculaire au service d'une virtuosité culturelle gratifiante. Il est fondamental d'oublier le deuxième afin de renforcer le premier qui seul est compatible avec l'éthique et l'exigence d'écoute et de réalisation du CDF. C'est un travail que je m'impose journellement à travers la méditation et la concentration, qui représentent une forme particulière de préparation à l'improvisation libre.

Dans l'acte de Poésie-plurielle-concertante, il est très difficile de n'être que transmetteur, bien que ce soit l'objet même, voire la mission de « l'interprète » qui effectue cette transmission à travers les vibrations perçues à travers son corps, son souffle, son être (cerveau, corps et âme), son idiosyncrasie mais aussi sa culture qui même à son insu sera sans cesse sollicitée. En tant que praticien de CDF; je suis un messager interprète (aède), je donne ma version, mon diagnostic sans l'analyser (du moins de prime abord). J'offre ce qui vient (ce que je perçois), d'où l'importance de la préparation qui passe par une pratique rigoureuse et régulière : l'acte improvisé comme expérience répétée qui ne se répète pas, c'est le « mourir pour renaître vierge » des bouddhistes, des spinozistes contemporains, des poètes…Créer, c'est inventer, ce qui,

par définition, n'existe pas. C'est une sublimation de l'interprétation puisque celle-ci s'opère sur un phénomène perçu qu'elle tend à transfigurer : une simple saute de vent à travers la fenêtre, un rayon de soleil ou de lune, voire le son d'une goutte d'eau qui tombe dans une flaque qui reflète un fragment du monde. Tous ces éléments sont traités comme des aphorismes relevant d'une poétique de la reliance. Mais d'autres éléments ou événements remarquables moins ouverts peuvent aussi donner lieu à interprétation créative, c'est le cas d'une histoire, d'un poème, d'une image, d'un tableau, d'une sculpture, ou d'une partition (sonore, chorégraphique, scénographique, etc.).

Lorsqu'on parle d'improvisation artistique, outre dans le champ du théâtre où il s'agit le plus souvent d'un exercice de rhétorique qui relève du sophisme, celui-là même que combattait vigoureusement Socrate face à Gorgias (Platon -390 -385), on rencontre l'improvisation sous forme de jeu, une joute publique où s'affrontent plusieurs équipes sous la vigilance experte d'un arbitre qui fait partie du spectacle. À l'issue de la confrontation il y a donc un vainqueur et un vaincu comme dans un match de football ou de hockey, on dit d'ailleurs un match d'improvisation. Il est évident que je ne parle pas de ce côté de l'improvisation ludique et compétitive réduite à une seule habileté technique, mais bien d'un engagement éthique qui a quelque chose à voir avec le rituel, le partage, le don, la transfiguration, le transcendantal et la transmission (transe et mission donc perception, captation de l'extérieur et mission de l'interprète proche d'une herméneutique poétique). Cette improvisation qui peut se pratiquer seul ou en groupe relève d'une totale reliance entre soi et soi, soi et le monde, soi et le temps, soi et la finitude… Alimenté en permanence par le dépôt noëlien, une improvisation libre ne peut s'envisager aux seules fins de divertir, car elle est reliance et de ce fait relève d'une éthique dans le sens éthologique (potentialité) mais aussi dans le sens d'une morale laïque écosophique (liberté de tous et respect de tout ce qui est). Ainsi, le musicien émet des sons avec son corps et ceux-ci ont une incidence sur lui et son environnement dont les autres font partie. Il a aussi un rapport à l'espace, car les sons ne sont pas les mêmes à droite et à gauche, devant et derrière, à cet endroit plutôt qu'à tel autre du lieu dans lesquels ils sont émis, tout comme les gestes et les déplacements

sont interdépendants de l'ensemble des interprètes et des contingences du moment. Pour celui qui écoute et regarde, les corps et l'espace se rejoignent, le son traverse et créé de l'imaginal en tant que visuel esthétique que pour ma part je considère comme de la peinture vivante ou de la sculpture en perpétuelle transformation. L'éclairage prend une place prépondérante où le jeu des ombres sculpte le relief des silhouettes des interprètes et de leurs instruments. Dans cette expérimentation rituelle, si on travaille avec quelques appuis technologiques qui permettent d'enregistrer, de transformer et de rejouer des séquences sonores ou imaginales, il devient possible de travailler avec la résonnance d'une mémoire qui apparait poétisée (par la distanciation, l'enrobage sonore d'effets subtils comme de courts délais, le filtrage des images jouant sur la colorisation, la saturation, l'insolation mais aussi sur les échelles de cadrage). Dès lors, jouer avec le temps devient possible et recomposer une musique plurielle, une chorégraphie, une scénographie mettant en scène le même personnage dans des temps différents nous amène dans une forme nouvelle de Musique à regarder totale (chorégraphie, scénographie, orchestration) comme un « tableau » de poésie sonore, textuelle et imaginale évolutif, spontanément composé et interprété. Il suffit aujourd'hui, d'un technicien son et lumière, doté des logiciels capables de traiter le son et l'image en temps réel pour permettre au Poète-pluriel maitrisant le CDF de réaliser ce type d'œuvre. C'est-à-dire un minimum d'assistance technologique et humaine pour réussir la production de cette poésie de mémoire dans des conditions optimales. Toutefois, la Poésie-plurielle-concertante par CDF fonctionnant par Processus de mémoire réalisé en temps différé, peut se passer d'assistance technique (voir atelier de création 1 développé dans le chapitre 6.1).

4.2.1.5 Le groupe individu

Le groupe individu opère dans une reliance collective vécue comme telle; généralisée, elle commence par le monde pour finir dans les « moi multiples », c'est à cet endroit que se manifeste un égo collectif. Entre les différences qui habitent l'artiste-poète selon son état de perception du moment qui dépend de l'état d'ouverture, non de ses chakras,

mais de ses blessures, d'autres qu'il connait sans le savoir viennent à lui; c'est le « je » est un autre rimbaldien ou ça y ressemble; là s'ajoutent les multiples moi des autres improvisateurs. Dans ce moment mystique (mystère du rituel) particulièrement relié donc religieux (*religere*), un parallèle inversé avec l'évangile (St Luc chapitre 8.29-30) me semble opportun:

> -29 En effet, Jésus commandait à l'esprit impur de sortir de cet homme, car l'esprit s'était emparé de lui bien des fois. On le gardait alors lié par des chaînes, avec des entraves aux pieds, mais il rompait ses liens et le démon l'entraînait vers les endroits déserts.
> -30 Jésus lui demanda : « Quel est ton nom ? » Il répondit : « Légion ». En effet, beaucoup de démons étaient entrés en lui.

Paraphrasant Jésus, on peut dire des improvisateurs en acte, qu'ils soient seuls ou « accompagnés » en parlant de leurs moi : « ils sont légion. Car beaucoup de moi sont entrés en en eux ». « Le mal qui nous fait du bien », par l'art nous éclaire de sa lumière (dieu de l'indo-européenne *dei*- « briller »).

C'est une Épokè plurielle en conscience, une mise entre parenthèse de l'ordinaire pour une stase temporelle commune durant laquelle l'intersubjectivité se dépasse pour collectivement devenir le monde, ici l'œuvre en création qui s'approche d'une monadologie (Deleuze, 2004) où chaque improvisateur est une monade qui contient la totalité du monde (l'œuvre), mais n'en donne que l'éclairage de son essence (singularité). Dans ce système, le groupe est la super monade qui représente le monde (l'œuvre) qui sera pleinement éclairée par la complémentarité lumineuse de l'ensemble des improvisateurs.

4.2.2 Liance – Déliance – Reliance

Le terme de reliance est apparu pour la première fois au début des années 1950 utilisé par des chercheurs dans le domaine de la communication.

> Le concept a été proposé à l'origine par Roger Clausse (en 1963) pour indiquer un "besoin psychosocial (d'information) : de reliance par rapport à l'isolement". Il fut repris et réélaboré à la fin des années 1970 par Marcel Bolle de Bal, à partir d'une sociologie des médias. À la notion de connexions, la reliance va ajouter le sens, la finalité, l'insertion dans un système (Barbier dans Crouzier, 2003, p 20-21).

La reliance ne peut se concevoir sans sa racine la liance et son antagonisme la déliance. La déliance se définie comme une absence de liens découlant de la rupture d'une liance ou d'une reliance. Edgar Morin (1996), s'appuyant sur la théorie de l'inséparabilité, montre que le couple déliance-reliance constitue une des formes fondamentales de la vie. Jean-Louis Le Moigne (2008) pense que Gaston Bachelard aurait été heureux de disposer de ce concept lorsqu'il s'interrogeait en 1934 sur l'irréductible complexité du concept de relation, en une formule qui garde toujours sa puissance : « Loin que ce soit l'être qui illustre la relation, c'est la relation qui illumine l'être ».

4.2.2.1 Différentes formes et fonctions de reliance

L'étymologie sonore est un facteur de compréhension du monde ou liance, déliance et reliance tissent leur réseau connexe.

L'être humain ne peut qu'exister dans la liance aux autres et à l'environnement qui lui permet de rester vivant ; toutefois certains aléas peuvent entrainer des ruptures. La première rupture de cette liance est naturelle et inévitable, puisque le fait de venir au monde induit la coupure du cordon ombilical. Apparait alors la première déliance, que l'étymologie sonore révèle ; « naître » c'est n'être, c'est-à-dire ne pas être et le N qui par le son engendre « haine », nécessite d'être coupé ; c'est en tranchant dans haine que l'on accède à l'être. ; c'est alors que l'on plonge dans la vie par un cri[78], dans la vie…eau…lance (l'avis aux lances) ; arrêtons-nous un peu sur cette parenthèse. On peut trouver le jeu de mot par étymologie sonore de violence facile, mais il dévoile

[78] Un cri que j'analyse dans *L'origine de la problématique* (2.1).

dans sa simplicité les différents niveaux que le hasard convoque par le dé mallarméen de la **dé**liance. Ainsi va **l'avis** (comme avis sur la vie) avec las de lacé et lassé, donc se lasser d'être enlacé, ce qui provoque le dé-lacement de la liance. La vie-eau, qui vient de l'eau, mais aussi du haut, au-dessus de l'être relié par un haut transcendant ou placée au plus haut de l'immanence (en tant qu'image de la pensée). Conscient que cette position de « violence » en même temps qu'elle permet à la vie d'avoir accès à des armes (aux lances) la désarme ou plus exactement ce sont « des armes » qui par le son se désarment. Il reste toutefois au cœur du mot, le son **ar** qui s'artifie, devenant art et faisant de la vie, un art de vivre. Ce processus d'analyse compositionnelle (SCAP) donnant au son des mots le pouvoir de leurs sens multiples, sans toutefois s'ériger en définition, est une manière poétique et sonore de montrer les chemins pluriels qu'emprunte la fonction de reliance dans l'œuvre de Poésie-plurielle-concertante. Par elle on lie / lit et relie / relit « religieusement » (*relegere :* relire et *religare* : relier*)* le lit au-dessus de la lie, comme substrat de la fécondité (humus) permettant la conception, la transmission et la potentialité de propagation de l'œuvre ; sa potentialité d'être mobile, transportée, vers d'autres récepteurs. Un déplacement qui incombe aux « anses » qui suivent le viol de la vie (inscrit en vi ol anse, un envol poétique où sourd un v**i**ol sans l**i**t). Ainsi le vol engendre les anses du panier, c'est-à-dire de l'éveillé (le pas nié) par avis de violence il transporte le nouveau-né, qui ici est un nouveau sens issu d'un même son. Mais la vie, on le sait pour l'humain, sourd d'un cri et rompt notre liance à la mère pour nous immerger dans la solitude d'une existence qu'il nous faudra désormais relier. C'est le premier trauma (le cri primal cher à Janov), d'autres suivront coupant l'humain de la globalité dans laquelle il évolue. Retisser les liens fondamentaux qui nous permettront de vivre parmi les autres dans la conscience de l'importance de l'écosystème passe par une Reliance fondamentale profondément

éthique. La Télépoésie[79] est une façon artistique d'en expérimenter la nécessité, la différence de chacun servant la réalisation d'un projet collectif relié au monde naturel. L'association liance, déliance, reliance illustre parfaitement le propos défendu par la Poésie-plurielle-concertante qui l'applique naturellement dans sa phase de création, puis l'adapte pour une analyse de son effectuation (la réalisation de l'œuvre) et de son objectif (sa transmission) ; en ce sens, ces trois concepts associés justifient et expliquent à la fois l'élaboration de la Poésie-plurielle-concertante, sa réalisation ainsi que les buts prospectifs de sa perception et de ses résonnances (nourriture, découverte, épiphanie, offrandes re-création…).

Dans ce contexte, le concept de Poésie-plurielle-concertante se décline dans ses trois mouvements. L'œuvre elle-même relève de la **liance** car tous ses fragments (œuvre monade) sont en correspondance permanente les uns avec les autres. Son partage avec les visiteurs-auditeurs-spectateurs relève de la **reliance** car l'œuvre propose une conscientisation et une mise en relation par le partage et l'Offrande. Pour le concepteur, cette reliance vient restaurer une fracture ayant engendré une **déliance** qui a coupé l'individu de ses semblables et de ses origines (humus).

On constate que dans le processus de Poésie-plurielle-concertante qui engendre le CDF, la reliance sonore joue un rôle déterminant elle est le lien qui unie les reliances imaginales et textuelles et permet de les expliquer, un procédé que j'ai développé dans le paragraphe dédié au SCADP (3.2)

4.2.2.2 Rationalisations déliantes

> Émiettée, éclatée, désagrégée, morcelée, sérialisée, telle apparaît notre société aux yeux des observateurs les plus avertis […] une nouvelle maladie, la déliance, conséquence de la rupture des liens humains fondamentaux. […] Ils ne sont plus reliés aux *autres*, si ce n'est par des machines […] Ils ne sont plus reliés à *eux-mêmes* […] Ils ne sont plus reliés à la *terre* : les espaces verts sont dévorés par le

[79] La Télépoésie voir glossaire (4.2.7.2).

> bitume des villes bétonnantes. Ils ne sont plus reliés au ciel : Dieu ne semble pas répondre aux appels angoissés qui lui sont adressés. […] La déliance sociale est l'enfant pervers de la raison scientifique. (Bolle de Bal, 2003, p. 78-79).

On constate pourtant que les nouvelles générations sont aujourd'hui parfaitement reliées par la numérimorphose (Granjon et Combes, 2007). Rare sont les marcheurs que je croise lors de mes promenades poétiques quotidiennes, qui affrontent le monde, oreilles et yeux ouverts. Certains regardent leur portable et discutent à travers cet appareil électronique ; d'autres sont casqués totalement isolés de leur environnement immédiat; ils gardent leur monde personnel clos et étanche, connectés à travers la machine à des habitudes qu'ils ne peuvent et ne veulent pas quitter ; vivant en quelque sorte sous assistance téléphonique. Dans ce comportement quotidien, le corps conduit une voiture, un vélo, promène un chien et /ou de jeunes enfants, mais le cerveau est ailleurs dépendant des performances toujours plus poussées de la technologie numérique (smartphone ou téléphone portable dernière génération). Tous ces individus branchés sont assurément dans une reliance ; mais, à quoi sont-ils reliés ? Quelles sont les nécessités personnelles ? Sont-elles choisies, ou conditionnées par les « informations » du système marchand qui fabrique du cerveau disponible (Noël, 2015) afin d'y faire entrer au moment voulu, les comportements favorables permettant l'expansion et l'hégémonie du « libre marché » ? À l'époque de l'article de Bolle de Bal (2003), le phénomène de la numérimorphose était balbutiant. Il est aujourd'hui la norme des comportements humains dit modernes. Pour ma part, je ne possède pas de téléphone cellulaire, je souhaite résister ; je suis un dinosaure attendant la fin de son espèce (l'extinction est bien avancée). La reliance sociale est aujourd'hui dévoyée ; il ne s'agit plus de relier l'humain au monde mais aux moules, aux mots d'ordres qui opèrent le formatage des esprits et il est bien difficile de résister tant le processus en place est subtilement déployé. Nous devons nous protéger, veiller, résister, mais bon nombre de consommateurs n'en ont pas le désir ou la force. Les seules revendications réelles sont le plus souvent d'ordre personnel, individuel, pour ne pas dire individualiste : enrichir, acquérir un peu plus de pouvoir à exercer (fatalement sur les

plus faibles) c'est une meilleure place que l'on convoite, non un meilleur mode de vie pour la communauté. Au-dessus de bien des revendications sociales en apparence légitimes, s'élève un fort parfum de « chacun pour soi » : il faut se battre pour passer du bon côté, celui des puissants…mais les esprits clairs, forgés par les aléas et/ou la sagesse de l'âge, ne sont pas dupes. Encore très présent dans les classes sociales les plus basses représentées par les travailleurs lucides qui ont résisté au conditionnement sournois et efficace des dominants, ou dans les couches populaires des pays d'Afrique de l'Ouest que j'ai côtoyé durant mes missions poétiques au Sénégal (*Poésie ordinaires : La mémoire de l'eau*[80]), « le bon sens populaire » représente un atout majeur dans la transmission d'une conscientisation nécessaire, seule capable de déjouer le conditionnement mis en place par la société de consommation. Dans les années 1960, pour justifier une belle action, comme offrir la moitié de son sandwich à quelqu'un qui demandait l'aumône, on disait volontiers dans le milieu ouvrier marseillais que je fréquentais : « tu vois coco, ça c'est la générosité du pauvre ». Et sans jouer le refrain réactionnaire (c'était mieux avant), je cherche à travers mon travail de poète, non par prosélytisme mais par « nécessité choisie », à raviver ces valeurs populaires simples, en utilisant la force de la reliance d'une œuvre d'art éthique, pour je l'espère élargir la maxime, qui dans le même contexte, pour commenter une action simple de partage ou de don sans contrepartie, deviendrait : « tu vois petit, ça c'est la générosité humaine ». Bien qu'étant un laïque athée, je suis de culture judéo-chrétienne, une culture qui propose quelquefois des paraboles efficaces particulièrement bien adaptées aux situations analysées ; alors en tant que résistant poétique, j'utiliserai cette maxime inspirée, d'une péricope du Nouveau Testament : « Nous chasserons les marchands du temple ».

La reliance est présente dans chaque processus unissant l'homme à son « environnement » (sociétal et plus qu'humain[81]) sans lequel il ne pourrait-être. Bien

[80] Voir annexe numérique.
[81] Mot Emprunté à David Abram.

sûr nous l'avons déjà vu, la reliance découle d'une déliance ; elle opère donc également au-delà de la conscience et en ce sens participe au mécanise de la création dans sa faculté à relier les pluralités qui composent l'esprit humain et tout particulièrement celui du poète (créateur). J'ai abordé ce processus avec la Visitation comme phénomène d'image de poésie primitive venant de l'extérieur ; cette captation du dehors au moment où elle atteint l'âme en tant que jardin sensitif mémoriel interconnecté entre le poète et le dépôt commun que j'ai préalablement commenté. La Visitation que l'on pourrait assimiler au phénomène d'inspiration, relève d'une Reliance fondamentale entre l'extérieur (l'image primitive avec la charge émotionnelle qu'elle porte) et les différents moi (les moi qui me composent et l'émoi qui découle de la conscience que j'en ai) qu'elle soumet à un dévoilement.

> La métamorphose de la science implique donc plusieurs nouvelles alliances : non seulement entre l'homme et la nature, entre sciences de l'homme et science de la nature, mais aussi entre les diverses sciences de l'homme (sociologie, psychologie, économie, histoire…), entre théorie et pratique, recherche et action […] expérimentation et expérience. (Bolle de Bal, 2003, p.123).

Fondée sur le principe de division pour comprendre (R. Descartes, 1596-1650), pour produire (F.W. Taylor, 1856-1915), pour régner (N. Machiavel, 1469-1527), la déliance est devenue le paradigme de la modernité. Pour produire à moindre coût la déliance est nécessaire, elle isole et annihile les revendications permettant une meilleure exploitation du travailleur. Pour régner ça va de soi, l'union fait la force, la désunion permet à celle de l'autre de s'imposer. Mais diviser pour comprendre, le processus semble plus complexe, car il délie par dissection afin d'analyser les parties séparées d'un système qui par définition, fonctionne par interconnexion. Que le système soit mécanique (un moteur par exemple), corporel (la fonction des organes), psychologique (les connexions neuronales et les mécanismes psychiques relevant de la compréhension du comportement humain) ou sociétal (organisation interreliée du système social), on a bien du mal à imaginer la compréhension sans la reliance. Que

pourrait signifier, diviser pour comprendre une œuvre d'art, un tableau par exemple ? Puisque ce qui en fait la force c'est l'interrelation des formes, des couleurs et souvent des matières qui le constitue à travers un format ; la liance est à son apogée. Reste l'analyse qu'un examen de fragmentation pourrait approfondir (par déliance) sur le plan technique, comme la nature de l'encre ou des pigments utilisés (dilution, mélange, bien que pour le mélange nous soyons déjà dans la liance et les rapports[82] qu'elle induit naturellement). Mais sans parler de faire œuvre, que cherche-t-on à relier qui ai été délié, outre la première rupture traumatique de la naissance ?

> L'apparition de cette nouvelle notion de « liance », en particulier sous l'impulsion de psychologues, suscite un fascinant écho lorsque nous écoutons les propos du sociologue et philosophe Edgar Morin (68). Lui aussi fait spontanément appel à l'idée de « liance ». Mais, fidèle à ses options épistémologiques, il est tenté de lui octroyer un sens métaphysico-cosmogonique : pour lui, cette notion évoque le vide primitif, une entité primordiale caractérisée par un état d'indifférenciation. (Bolle de Bal, 2003, p.128-129).

C'est la vision de sociologues œuvrant à la compréhension des systèmes anthropologiques régissant notre société. Outre l'œuvre d'art en construction dont une erreur (un « mauvais geste » voire un accident) non assumée pourrait être vécue par l'artiste comme une déliance à relier, l'analyse sociologique relève du bon sens mais omet l'importance du processus politique qui s'empare du concept (déliance-reliance) et distribue les cartes de leurs effectuations dans un jeu de dupes car les cartes maitresses sont tenues à l'écart, elles restent entre les mains des organisateurs. Comme dirait Fernand Raynaud « y a comme un défaut ». Nous savons aujourd'hui avec le « pharmakon internet » (le poison et le remède, la meilleure et la pire des choses) que la désinformation fonctionne pleinement, mais que la résistance est en place avec des contrepouvoirs qui remettent les pendules à l'heure par une « information pirate »

[82] Voir Rapports dans le cadrage conceptuel (4.2.4).

relevant du Hacking. On apprend par exemple la mainmise des USA sur la quasi-totalité de la puissance industrielle européenne par un système d'espionnage industriel généralisé mis en place dès la fin de la guerre froide (Marleix, 2019 ; Montebourg, 2019; Pierucci, 2019).

De même, le jeu politique mis en place lors des dernières élections présidentielles françaises montre le fonctionnement de l'oligarchie des grandes fortunes qui contrôlent notre société (Bronco, 2019). La société de contrôle annoncée par Foucault (1975), dénoncée par Deleuze[83] (1986) et Negri (1990) fonctionne à plein régime et le formatage des idées par la communication en est le fer de lance. La fiction de Georges Orwell, *1984* est devenue réalité. Dès lors en ce qui concerne le domaine de l'administration politique du pays, liance-déliance-reliance sont à considérer sous ce nouvel éclairage.

Qui délie et qui propose de relier? Ou plus exactement l'illusion d'être relié? On perçoit dans ce processus une réelle reliance, comme une mainmise du pouvoir sur l'ensemble de la machine sociale : exemple la macronie (Bronco, 2019). Manipulation et conditionnement du consommateur sont exercés par le système libéral avec la bénédiction du pouvoir, un constat politique qui change totalement la réflexion; le social est entièrement manipulé par quelques-uns qui mettent en place à leur profit la servitude volontaire (La Boétie, 1576) ou une soumission librement consentie (Joule-Beauvois, 1998).

Une certaine forme d'art non assujettie au marché représente un contrepouvoir efficace. C'est à travers et par ce médium que je souhaite redéfinir le concept de reliance et l'adapter, le préciser pour une analyse phénoménologique de la perception qui représente une composante essentielle du champ artistique et participe largement à l'analyse épistémologique de celui-ci.

---

[83] Le syntagme « société de contrôle » a été emprunté au romancier américain W-S, Burroughs (cf G Deleuze).

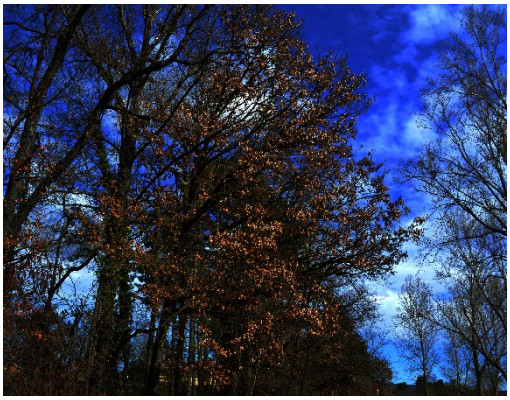
Il me semble fondamental d'étendre la reliance au-delà de notre terre. Le concept de Tout-Monde est nécessaire, mais on ne doit pas oublier de regarder loin vers nos origines cosmiques.

> J'appelle Tout-Monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la « vision » que nous avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. Les poètes l'ont de tout temps pressenti. Mais ils furent maudits, ceux de l'Occident de n'avoir pas en leur temps consenti à l'exclusive du lieu, quand c'était la seule forme requise. Maudits aussi, parce qu'ils sentaient bien que leur rêve du monde en préfigurait ou accompagnait la Conquête. […] La mondialité si elle se vérifie dans les oppressions et les exploitations des faibles par les puissants, se devine aussi et se vit par les poétiques, loin de toute généralisation. (Glissant, 1997, p.176).

Pour conclure, « reliance généralisée » semblait un bon syntagme, mais utilisé en science sociale et anthropologique ; l'appellation Reliance fondamentale m'est apparue plus appropriée en tant qu'elle se libère de la discipline socio-anthropologique pour opérer dans le Tout-Monde comme faisant partie du cosmos. La liance comme nécessité pour l'apparition de la vie dans son ensemble : liée au milieu naturel et aux contingences de l'évolution générale qui le constituent à un moment du processus évolutionnel. Nous sommes nécessairement liés à l'air, à l'eau, à la terre, aux arbres. Le vent qui disperse et transporte la vie permet le déplacement des espèces végétales, l'eau y participe et leur association à la lumière et à la chaleur du soleil permet l'équilibre du biotope. De très nombreux éléments macros ou microscopiques participent au fonctionnement de ce système qui nous garde vivant. L'interrelation est la règle, le moindre point de déséquilibre peut entraîner des conséquences dramatiques pour la survie de certaines espèces. Vigilance et diversité, respect et protection voire réparation sont nécessaires si on ne veut pas disparaître, le biotope est un paradigme qui doit inspirer l'organisation et le comportement d'une humanité responsable. L'œuvre d'art de CDF en tant que microcosme social transmetteur d'une Reliance

fondamentale peut être un modèle écosophique et poétique au service d'une conscientisation créative.

4.3 *Liance arbre*



4.2.2.3 Illustration de la reliance dans le CDF

De type concertant, télépoétique ou installation, le CDF intègre le biotope à travers l'eau, le souffle et la figure de l'arbre, symbole de la liance par son fonctionnement (racines, tronc, écorces, branches, feuilles) ; la subtilité du système qu'il installe naturellement à travers la collaboration de ses divers éléments, fait de l'œuvre à laquelle il contribue largement, un processus de transmission interrelié (Livre-branche, Autoportraits ramifiés, Livres-arbre, Homo-arbre…).

La déliance comme trauma naturel et/ou accidentel coupe le vivant d'une partie de son environnement qui lui apparaissait comme essentiel (cordon ombilical pour les mammifères, privation de terre pour la graine emportée par le vent, transportée sur un rocher ou sur un sol moins propice à son développement initial) ; par les informations orientées des grands médias, elle coupe aussi de la liance sociale naturelle de proximité (us et coutumes) que les modes de vie « modernes » ont radicalement changés (numérimorphose).

La reliance dans ce cas ne peut passer que par la résilience qui pour survivre essaiera de faire du handicap une force, en développant des facultés insoupçonnées qui permettront une mutation salutaire à la survie de la graine (s'adapter ou disparaitre). Pour l'humain, elle favorisera la mise en place de contre-pouvoirs, afin de retrouver une information diversifiée nous permettant de reprendre le contrôle de notre destin. Rebondir pour inventer d'autres voies est un procédé pleinement opérant dans l'improvisation artistique (improvisation libre ou OTR) pratiquée en soliste pour le concertiste de *l'Opéra pour un homme seul* (explicité en 2.1.2, p27), ou en groupe avec « le groupe-individu » qui permet l'OCTR.

Quel espoir de changement peut apporter l'art non dévoyé (n'obéissant pas au marché) en général et l'œuvre de CDF en particulier?

La reliance apparait sans cesse dans le processus perceptif de l'œuvre de CDF puisque de fait il met en relation le tableau ou l'installation voire le film ou le concert avec ceux qui le regardent, l'écoutent, le ressentent, bref le perçoivent, C'est une Reliance fondamentale qui s'installe dès le début avant que l'œuvre soit œuvre. Cette énergie ressemble au premier souffle porteur de possibilités prospectives, on pourrait dire habité d'une « affordance » en tant que créativité potentielle engendrée par l'Offrande. Pour que le processus se déclenche, il est nécessaire que le concepteur (l'artiste ou le poète) mette en relation différents niveaux de liance un moment déliés puisque c'est dans l'acte créatif lui-même, en commençant par la Visitation (image de poésie primitive qui est à l'origine de ce que l'on appelait jadis l'inspiration), que le « créateur » se trouve relié à un événement remarquable qui va devenir le ferment de sa future création ; le terreau étant le terrain, le champ du développement de l'idée, c'est-à-dire l'âme du poète. De cette âme, qui, nous l'avons vu contient le dépôt commun de sensible accumulé durant une vie d'expérience; des éléments compatibles, amis de proximité fraternelle vont s'unir par confrontation fusionnelle créant un réseau de reliances multiples qui converge et permet *in fine* l'effectuation de l'œuvre. Une fois ralenti, le processus devra un moment s'arrêter pour apparaitre définitif, bien qu'en fait, il continuera sa perpétuelle transformation obéissant au principe de la vie, que

l'entropie viendra réduire à travers une infinité de changements plus ou moins remarquables, jusqu'à la fin du processus qui rappellera la matière à la matière. Mais contrairement à la citation biblique de Moïse « tu es poussière et tu retourneras en poussière », l'éparpillement des agencements et des reliances rejoindra le dépôt commun dont les fragments contiendront en mémoire l'histoire de ce qui pendant un moment aura été l'œuvre d'art. Nous avons donc le cycle liance-déliance-reliance avec un retour à la déliance dans le processus de l'œuvre, de sa conception à sa disparition. Nous avons aussi les trois concepts en œuvre chez celui qui rencontre l'œuvre, à travers sa perception qui le relie aux formes, aux couleurs, aux sons, aux mouvements ; ce qui ne manquera pas d'interroger la reliance interne nécessaire de « l'observateur » qui, pour percevoir vraiment, devra retrouver le lien entre les énergies qui le constituent. Il devra laisser circuler les multiples, les évidences, les doutes, les contradictions, le conscient et l'inconscient afin d'accéder à une épiphanie comme révélation d'un moi multiple assurément transcendantal. C'est une autre façon de pratiquer l'Épokè, une mise entre « parenthèse » nécessaire pour accueillir une réelle perception artistique qui pourra ensuite être interprétée en fonction des singularités, c'est-à-dire adaptée à la sensibilité du récepteur. Reliance enfin avec la nature que l'urbanité avait éloignée pour ne pas dire détruite, et qui à travers la perception transcendantale retrouvera sa place essentielle, avec l'air comme véhicule, espace reliant et substance, permettant de mettre le vivant en partage. Respirer, entendre, vibrer, dans la conscience profonde d'un corps humain se mouvant dans l'air et s'abreuvant aux rivières qui sont les chemins de la reliance naturelle, comme l'arbre qui relie le ciel et la terre, émet sans cesse vers l'ailleurs ; envoyant au-delà, ses oiseaux messagers, ses insectes ambassadeurs, ses pollens convoités, mais aussi ses ondes et musiques singulières qu'il compose avec sa structure (feuilles, branches, troncs) que le vent met en son.

Pour terminer avec ce paragraphe, je dirai que le Poète-pluriel ne peut opérer que dans la liance absolument poétique qui le nourrit, quelquefois dans la douleur car la contemplation de l'origine cosmique (voir la poétique du silence chapitre 2.3) renvoie à la finitude et par ricochet à nos multiples morts qu'il faudra traverser afin de toujours

regarder le monde avec les yeux d'un nouveau-né. Mille morts font mille naissances et donc mille ruptures, chaos, coupures, chocs, blessures, bref des « déliances plurielles » mais celles-ci loin d'être négatives, même si elles demeurent douloureuses, constituent le maillon essentiel garantissant l'authenticité de la perception poétique.

4.2.3 Sérendipité

Pour un heureux hasard convoqué.

> De l'anglais *serendipity* forgé par Horace WALPOLE en 1754, à partir du conte oriental *Voyages et aventures des trois princes de Serendip* de Cristoforo ARMENO, traduit par Louis DE MAILLY. Dans le monde francophone, le concept de sérendipité adopté dans les années 1980 prend parfois un sens très large de « rôle du hasard dans les découvertes ».
> En 2014, une définition plus générale en a été donnée en langue française par Sylvie CATELLIN, chercheure en sciences de l'information et de la communication : « l'art de découvrir ou d'inventer en prêtant attention à ce qui surprend et en imaginant une interprétation pertinente. » (Wikipédia)

La définition de S. Catellin, si on y retire « ce qui surprend » se rapproche du concept de l'improvisation qui convoque le hasard ou le résultat d'un accident attentivement décrypté comme le *Bigidi* (trébucher mais ne pas tomber) de Lena Blou (2015), qui devient le moteur d'une façon de bouger, une nouvelle forme de danse. La Sérendipité est donc la capacité cognitive permettant la découverte à la suite d'un phénomène accidentel. En comprenant l'intérêt et la valeur de ce qui advient d'une manière aléatoire ou, pour le dire autrement, par un heureux hasard, nous adaptons notre comportement à la nouvelle situation ; ce qui a pour effet de nous amener à découvrir ce que l'on ne cherchait pas. Ce phénomène est à l'origine d'un grand nombre de découvertes scientifiques, commerciales, artistiques, etc.

> Comme la pénicilline, et, en vrac, de la création de McDonald's, de la conception du F-16 Fighting Falcon (l'avion de combat multirôles […]), de tous les édulcorants de synthèse actuellement sur le marché (aspartame, succharose, etc.),

> du Viagra, du madère, du Sauternes, des bêtises de Cambrai, […], de la tarte Tatin, etc. (Swiners et BRIET, 2004, p. 200).

> La Sérendipité (où l'imprévu créateur) est l'art de trouver ce que l'on ne cherche pas en cherchant ce que l'on ne trouve pas. Le hasard fait naitre les circonstances. La raison fait le reste, par abstraction et généralisation (Quéau, 1986, p. 144).

Pour la création artistique ouverte sur l'écoute du monde dans sa spécificité relevant de l'OTR qui permet l'improvisation comme composition instantanée, il faut réajuster le concept de Sérendipité car le heureux hasard est ici convoqué, l'improvisateur l'attend pour l'apprivoiser. Lorsqu'il tarde à venir, il le provoque comme le fait Lena Blou dans son travail sur le *Bigidi*.

Le « trébucher mais ne pas tomber » nourrit l'inspiration de sa danse accent, rythme et compensation constante pour rééquilibrer le poids du corps. Une démarche qui me rappelle la position défendue par Gilles Deleuze, être toujours comme un funambule, évoluer sur le fil aux marges du savoir et en avançant, repousser l'ignorance comme la philosophie ou l'art repousse la bêtise du monde ; mais défendre ce que l'on connait n'intéressait pas Deleuze qui souhaitait être toujours sur la frontière, déroulant lui-même le fil sur lequel il avançait afin de se nourrir de sa propre interrogation, en quelque sorte ininterrompue par la permanence de son acte, sans doute dans l'attente d'une constellation de sérendipités potentielles.

4.2.4 Les Rapports

Il existe une corrélation évidente entre le deuxième genre de connaissances de Baruch Spinoza, *L'Éthique* (1677) et la pratique improvisée de l'acte de Poésie-plurielle-concertante en train de se jouer. C'est cet état que l'on retrouve à travers cette analyse de Deleuze et son exemple du nageur.

> […] c'est la connaissance des rapports, à savoir, la manière dont mes rapports caractéristiques se composent avec d'autres, et dont mes rapports caractéristiques et d'autres rapports se décomposent…. Exemple je sais nager. Au contraire, je sais nager : ça ne veut pas dire forcément que j'ai une connaissance mathématique

> ou physique, scientifique, du mouvement de la vague ; ça veut dire que j'ai un savoir-faire, un savoir-faire étonnant, c'est-à-dire que j'ai une espèce de sens du rythme, la rythmicité. Qu'est-ce que ça veut dire, le rythme ? Ça veut dire que mes rapports caractéristiques je sais les composer directement avec les rapports de la vague. Ça ne se passe plus entre la vague et moi, c'est-à-dire que ça ne se passe plus entre les parties extensives, les parties mouillées de la vague et les parties de mon corps ; ça se passe entre les rapports. Les rapports qui composent la vague, les rapports qui composent mon corps et mon habileté lorsque je sais nager, à présenter mon corps sous des rapports qui se composent directement avec le rapport de la vague. Je plonge au bon moment, je ressors au bon moment. J'évite la vague qui approche, ou, au contraire je m'en sers, etc… Tout cet art de la composition des rapports (Deleuze,1981).[84]

Il s'agit de rapports similaires pour l'écoute intuitive et intersubjective entre l'acte que je suis en train de faire et ceux auxquels il se corrèle sans directement interférer sur eux. Il est juste question d'une alchimie, d'un apprivoisement naturel conduisant vers une pensée nomade ou créole comme *la pensée archipélique* d'Édouard Glissant (2008).

Dans le CDF se joue sans cesse des rapports entre l'actant (ici moi-même) et plusieurs facteurs corrélés qui font système ; comme le temps que je dois gérer dans sa dynamique en y déployant les formes, l'image de mon corps qui bouge, le crissement de mes pas que je dois ajuster avec le son de mon violoncelle tout en phrasant vocalement la musique des mots de ma poésie textuelle. En déroulant ce processus, je suis évidemment confronté aux vibrations de la matière artistique comme le nageur de Deleuze l'est aux vagues de la mer. L'accident fait partie intégrante du jeu. Comme dans le *Bigidi,* il est aussi un moteur de l'action et la Sérendipité entre dans mes rapports.

[84] Deleuze (1981), cours sur Spinoza, Vincennes.

4.2.5 Épokè

Ici, le sens est différent de son sens premier de suspens. La mise entre parenthèse du monde permet par réduction d'atteindre une intersubjectivité non dans l'oubli momentané du monde, mais dans la conscience de sa reliance. « Le suspens » est le point de départ de l'expérience de pensée qui convoque la vacuité comme « espace entre ». Il s'agit d'être le vide, comme état de conscience de l'oubli, car si le « je » disparait, le « il » de l'objet disparait également, seule la vacuité demeure dans une absolue reliance tenue en quelque sorte par une pensée sans penseur, un état méditatoire proche de l'extase des grands mystiques.

> Pour Husserl la Réduction transcendentale permet la description des vécus de **conscience** […] suspendre le jugement […] ni affirmer ni nier dans : *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), traduit par Ricoeur en 1950 Husserl redéfinit l'épochè […] il s'agit de mettre entre parenthèse nos convictions naturelles et notre croyance en l'existence du monde. […] l'être humain (*dasein*) dans la vie ordinaire est au plus loin de lui-même d'un point de vue ontologique […] comment le *dasein* peut-il accéder à son être ? Pour Heidegger par **l'angoisse** (*Sein zum Tode* : être vers la mort) est cette disposition affective qui confronte le *dasein* à son être. […] C'est en quelque sorte une autre conception de la réduction sans être nommée qui est opéré par Heidegger […] l'angoisse m'envahit ou l'ennuie, mais s'ouvre alors une révélation de mon être…en résumé une *épokè* volontaire chez Husserl et involontaire par l'angoisse chez Heidegger…une sorte de schizophrénie comme *épokè* pathologique, sauvage (Cabestan 2018)[85].

C'est en lisant Krishnamurti à la fin des années 1960 que je me suis intéressé aux techniques de méditation. Je les ai expérimentées régulièrement en utilisant ce que je connaissais déjà, c'est-à-dire les techniques de respiration et de relaxation que la pratique du Hatha yoga m'avait enseignée. Depuis l'âge de 12 ans, je pratiquais journellement des exercices de respiration ; essentiellement la respiration diaphragmatique, thoracique, dorsale et la grande respiration (somme des différentes respirations). J'expérimentais aussi les rétentions poumons pleins et poumons vides

[85] Cabestan (2018) conférence vidéo. La parenthèse 1 : *Le phénomène.*

(blocage de l'inspiration ou de l'expiration pendant quelques secondes). Dans ces exercices, on inspire par le nez et on expire par la bouche, ce qui permet de contrôler le souffle et de travailler sa qualité phonique. Je pratiquais aussi la respiration circulaire par narine séparée ; d'abord dans ma chambre et dès que possible face à la mer. Plus tard, avec l'apprentissage de la musique, j'ai très vite adapté la rigueur rythmique à mes techniques respiratoires et j'ai élaboré des sortes de gammes permettant de maîtriser précisément la pression et la temporalité de mes temps d'expiration tout en conservant un temps d'inspiration stable que j'avais réglé sur 3 secondes. À partir de là, en utilisant la technique de contrôle du Hatha yoga, après chaque inspiration, je rallongeais le temps d'expiration le repoussant chaque fois un peu plus loin afin de pouvoir atteindre une grande régularité avec une temporalité relativement longue (de l'ordre de 30 secondes) pour l'expiration alors que l'inspiration restait fixée à 3 secondes. Ceci m'a permis de mettre en place un système naturel de construction harmonique (Harmonie organique[86]) que j'ai appliqué au « chant choral spontané[87] » dans les années 1970.

Fort de cette pratique, lorsque j'ai découvert le livre *Au seuil du silence* (1968), j'ai pris au mot les invitations méditatoires de Krishnamurti et m'y suis engagé sans réserve. L'exercice de *l'observateur et de la chose observée* est devenu pour moi un exercice familier que je pratiquais régulièrement avec pour objectif de réussir, c'est-à-dire de devenir la chose elle-même. Non pas s'identifier à l'arbre de l'exercice de perception dont il était question dans l'exemple donné par Krishnamurti, mais être cet arbre. Ce qui m'a conduit bien plus tard à rechercher le même état avec l'art (être la musique, la danse, la peinture…). Voici une petite histoire extraite des conférences sur *l'observateur et l'observé* qui résume bien la question :

---

[86] Voir glossaire des concepts opératoires (4.2.7.2).

[87] Production vocale spontanée d'une harmonisation complexe en perpétuelle évolution à partir de la respiration rythmique additive comme décrite dans mon énoncé.

> Dans la chine ancienne, un peintre, avant de commencer à peindre quoi que ce soit – un arbre, par exemple – s'asseyait devant son sujet pendant des jours, des mois, des années – peu importait le temps – « jusqu'à devenir » l'arbre. Il ne s'identifiait pas à lui, il était cet arbre […] Il était l'arbre totalement et en cet état seulement pouvait-il peindre (Krishnamurti, 1968)[88].

4.2.5.1 Perception phénoménologique

Alors, lorsque bien plus tard à travers divers exposés conférences et émissions radiophoniques spécialisées (Michel Camus, Grégori Jean, Philippe Cabestan, François Sebbah, Nathalie Depraz, Paul Ricoeur…), je me suis plongé dans l'univers de Edmond Husserl, j'y ai trouvé une adéquation de pensée et de pratique.

Voici un petit énoncé sur la phénoménologie de Husserl et sur l'Épokè qui en découle et qui résume ce que j'en ai retenu.

La phénoménologie de Husserl, née sur les décombres du nihilisme, s'accommode d'un monde sans fondement. « […] Fonder sur rien, le rien étant l'assise instable qui est notre lot quotidien […] » (Depraz, 2012). Doit-on chercher sans cesse à remonter aux origines dans une quête infinie d'un fondement impossible. Est-il possible de fonder sur le rien et de faire de ce rien une entité ? Une entité que pour ma part j'identifie au concept de « l'oubli » chez Bernard Noël[89].

Chez Husserl, « l'intentionnalité » n'est pas ce qui est volontaire mais une orientation créant une ouverture qui met en relation le sujet et l'objet. « […] L'intentionnalité incarnée fait écho à des situations qu'on a traversées et où on était soi-même soit relié, soit pas relié […] » (Depraz 2012).

Avec la recherche constante de l'équanimité, la pensée bouddhiste (et notamment le concept de pleine conscience), semble à l'évidence être un préalable pour la pratique de l'Épokè husserlienne.

---

[88] Consulté sur le net (voir bibliographie)

[88] *Le livre de l'oubli* de Bernard Noël dont j'ai déjà parlé p.31.

Dans l'émission radiophonique *Edmund Husserl : à une parole entendue* (https://www.youtube.com/watch?v=fU27mhIZNNQ), qui est une composition d'archives comprenant une enquête sur la phénoménologie réalisée en 1959, Ricoeur nous dit à propos de la recherche du fondement, qu'il voit chez Husserl comme une fuite sans fins vers les origines, que le commencement ne se trouve pas dans la conscience, mais que la conscience est le lieu où il faut chercher le commencement à travers la direction dans laquelle on le cherche.

J'y pressens une recherche basée sur une intelligence intuitive permettant l'expérimentation perceptive par-delà le sens et le langage.

Dans cette expérience, la conscience est hors d'elle-même, elle n'est pas regard sur soi mais regard sur le monde (je suis dehors, mais à partir de l'intérieur). C'est ce que Husserl appelle l'intentionnalité. Je relie cette réflexion expériencielle à mon vécu de poète que je synthétise dans la phrase suivante : le mot est une fenêtre vers les étoiles à travers lesquelles je tète le sens qui me constitue.

4.2.5.2 Épokè et réduction

Préparé par le Hatha yoga et le type de méditation proposée par Krishnamurti, la mise entre parenthèse du monde et la réduction phénoménologique qui lui est corrélée comme méthode de perception donnant accès aux choses elles-mêmes, me sont apparues familières. Dans l'Épokè husserlienne, il s'agit d'annihiler la distance entre observateur et chose observée jusqu'à dilution de l'égo pour le remplacer par ce que Husserl appelle un égo transcendantal. Cet état de conscience permet de regarder de l'extérieur à la fois le sujet qui observe (soi-même) et ce qui est observé en contexte, c'est-à-dire dans le décor dans lequel se passe l'expérience de pensée comme vécu de conscience.

Pour cela, il faut suspendre le jugement (être vierge de connaissances). Le phénomène n'est pas directement accessible, il a besoin d'être dévoilé. La réduction est la méthode de ce dévoilement, elle permet de révéler les activités d'une conscience libérée qui devient (pour un temps) la totalité du monde

Pour conclure, je dirais que l'Épokè considérée sur le plan de la compréhension qu'en donne la lecture « passive » semble utopique mais que c'est dans la pratique de l'exercice de méditation que la réduction prend son sens. Expérimentée à travers l'objet observé, la réduction conduit à la disparition de la distance entre l'observateur et ce qu'il observe pour *in fine* non pas lui permettre de s'identifier à la chose, mais d'être cette chose. Être l'arbre de l'exercice ou pour choisir un phénomène directement lié à ma pratique, être la musique en train de se faire. Pour rapprocher l'Épokè husserlienne de ma pratique, je rajouterai qu'à partir de « la chose même » j'expérimente un acte « intralocutif » (Bres, 2005) pluriel puisque je dialogue avec moi-même en découvrant ce qui se produit sans décision, ce qui émane de moi sans préméditation, dans les mots que je découvre, dans le son que j'entends, et dans les mouvements que je ressens et auxquels je réponds par réaction poétique. Enfin, je retiendrai un point essentiel concernant la perception dans sa corrélation à l'art en portant un éclairage sur le « style » que je considère comme le fondement même de la singularité de toute manifestation artistique. On pourrait dire que pour l'artiste le style est la manifestation du sujet créateur, donc de lui-même.

4.2.6 Télépoésie, Épokè et autre Reliance

Pour pratiquer un acte télépoétique[90], comme celui que je présente dans la partie création de ma thèse, il est nécessaire de se préparer à une expérience de pensée proche de celle nécessaire à la réalisation d'une réduction phénoménologique, avec une mise entre parenthèse de notre conception du réel qui comprend le monde social, pour entrer dans une vibration chaman où l'individu se confond avec la vibration qu'il épouse. C'est une condition *sine qua non* de la Reliance fondamentale, où chaque participant est relié par la pensée à d'autres énergies, dans la conscience que ces énergies corrélées

[90] Pratique collective qui a lieu simultanément dans des espaces différents où les actants sont reliés par la pensée pour une réalisation commune. La Télépoésie est un des concepts opératoires du CDF à consulter dans le glossaire (4.2.7.2).

font partie de la totalité du monde pris en tant que globalité absolue. Dans cet acte artistique l'égo doit disparaître, remplacé par un égo transcendantal sans lequel l'acte de Télépoésie ne peut être pleinement opérant. Il va de soi que comme dans toute réalisation de composition et /ou d'OTR, solitaire ou collective au sens où je la conçois, cet état est requis ; sans quoi nous reproduisons un savoir-faire, une technique, une expérience. C'est ce que j'essaie d'éviter sachant que le poète se déplace sur un fil ; funambule du verbe, du son, de l'image essayant de se mouvoir entre un point A et un point B sans réel besoin de les atteindre, seulement être « entre » dans un mouvement perpétuel. L'ondulation du fil qui permet l'équilibre est le réel chemin nécessaire de cet engagement. Dans l'acte télépoétique, entrer dans le cœur du phénomène provoqué par la proposition demeure un défi, car celui-ci est dépendant de l'énergie émanant de la créativité « mystique » (qui confère au mystère) des actants. Il s'agit de convoquer une énergie collective faite de vibrations interreliées, générant un ensemble de monades toutes autonomes et complémentaires. La difficulté de l'analyse se situe donc dans la multiplicité des sujets. La pensée interreliée de l'ensemble des actants, considérée comme substance en tant que substrat dont nait toute chose, agit non sur les sujets mais sur les flux des énergies traversantes qu'ils émettent. Ce rayonnement résultant d'un acte collectif singulier, entre dans une poétique de la reliance. « L'éternité » n'est pas loin pour un voyage dans l'instant, par-delà la distance (l'espace). La phrase « J'expérimente que je suis éternel » (Spinoza, 1677) semble particulièrement adaptée à la situation : mourir pour renaître vierge, équanime, afin de revivre par l'expérience de pensée la force d'un égo collectif permettant l'avènement du groupe-individu. Voici pour exemple, *Le son des villes,* un acte Télépoétique que j'ai organisé et réalisé dans le cadre de *La Semaine Du Son de l'Unesco Canada* le 29 févier 2020 : https://vimeo.com/397764093

Dans ce cours donné à Vincennes sur L'éthique de Spinoza, Deleuze aborde la notion d'expérimentation de l'éternité.

> « je sais et je maintiens que je suis immortel ». On pourrait dire que c'est une proposition théologique : je sais et je maintiens que je suis immortel. Et « je sens et j'expérimente que je suis éternel ». […] « Non, non, il ne s'agit pas de dire que chacun est immortel, il s'agit de dire que chacun est éternel ! », et ce n'est pas du tout pareil. […] C'est plutôt faire l'expérience d'une manière active. Je fais l'expérience que je suis éternel. Qu'est-ce que c'est que cette expérimentation ? C'est très curieux. Si vous cherchez dans la littérature c'est bien plus tard, dans la littérature anglaise du XIXe, que vous trouverez une espèce de spinozisme de ce type, l'éternité, une espèce d'expérimentation de l'éternité. Et bizarrement, liée aussi à l'idée d'intensité, comme si je ne pouvais faire l'expérience de l'éternité que sous une forme intensive. (Deleuze, 1981)[91].

Immortalité ou éternité, théologie ou éthique comme éthologie, Deleuze clarifie dans son analyse la position de Spinoza. Pour l'athée contemporain que je suis, conscient de sa finitude, l'expérience ne peut concerner que l'éternité. Mais où se situe-t-elle ? Sans doute dans cet entrelac où l'âme côtoie le dépôt de notre vécu commun. Il y a dans cette « expérimentation de l'éternité », une réelle proximité avec l'égo transcendantal de la réduction phénoménologique, où sortant de ma conscience, j'observe de l'extérieur ce qui m'observe. L'objet sur lequel s'exerce ma perception devient le véhicule permettant d'atteindre l'objectif de mon expérience, c'est-à-dire entrer en état d'éternité, qui ici n'est autre que l'instant où je prends conscience que je suis le monde ou la substance ; Spinoza dirait Dieu ou la nature ; quoiqu'il en soit, ayant fait le voyage vers mes origines, comme un chaman, je flotte dans la substance première, je côtoie le point d'où je viens, que je perçois comme le point commun originaire de toute chose. Dès lors, le UN et le TOUT se confondent dans une poétisation intensive qui me permet « d'être le monde ». Sentir et expérimenter mon éternité, est une recherche constante constitutive de ce qui me fait Poète-pluriel, une expérience de pensée que je pratique depuis ma rencontre avec les écrits de Krishnamurti en 1968. Tout se recoupe harmonieusement, égo transcendantal husserlien et éternité spinosiste, rejoignent par des chemins différents le même « pays ». Si en lisant les poèmes d'Antonio Machado

[91] Deleuze (1981), cours sur Spinoza, Vincennes.

on peut en déduire que « le chemin est un pays », si en écoutant Krishnamurti on peut entendre que « la vérité est un pays sans chemin », on pourrait chez Husserl penser l'extase comme un pays sans frontières ou comme un *no man's land* transcendantal. Il me plait de relier ces trois penseurs à la poétique de l'éternité chez Spinoza et de postuler pour leur rendre hommage par-delà l'espace et le temps, que « l'éternité est un pays où marchent les poètes ».

L'organisation de la matière donne aujourd'hui la diversité que nous connaissons sur terre. Dans cette diversité et dépendant d'elle, il y a l'être humain. Alors, expérimenter son éternité consiste à oublier sa personne, sa culture pour devenir le monde et à travers lui, se percevoir étant parmi les étants. Être au monde, c'est naître du monde et être le monde. Dès lors en poétisant on retrouve la phrase de Khlebnikov « mes frères les arbres, mes sœurs les pierres ». « C'est seulement quand l'observateur est la chose observée, qu'il n'y a plus d'observateur, qu'alors il n'y a plus de pensée [92]» (Krishnamurti, 1966). Je rajouterai, qu'en cet instant particulier se créée une poétique de l'espace-temps où nous avons tous le même âge : 13 milliard et demi d'années.

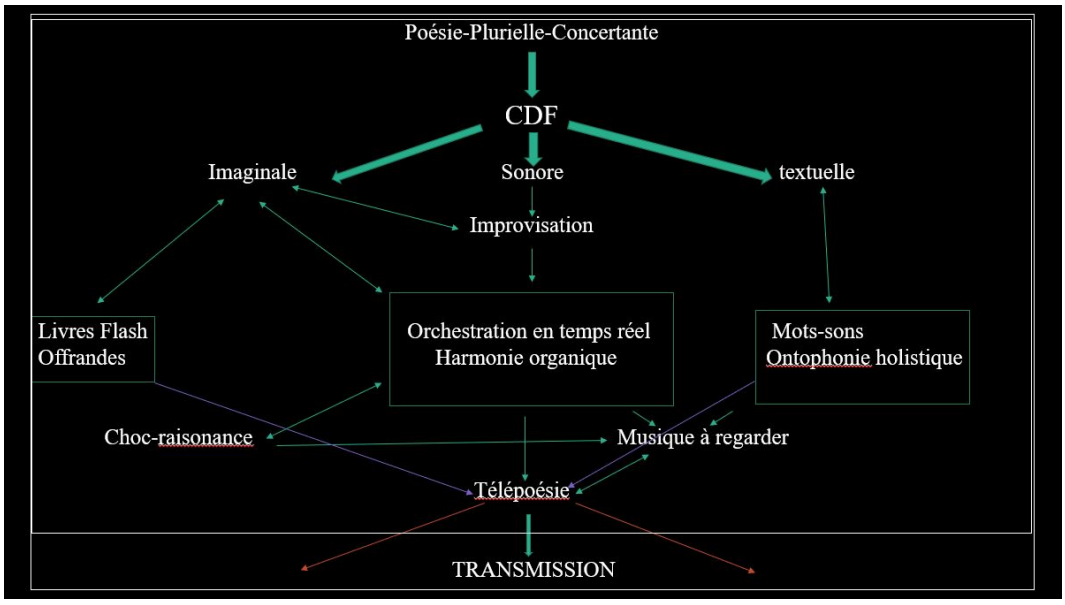
Pour conclure ce chapitre je voudrais pratiquer un tissage de pensée ou Reliance, Époké, Éternité, Rapport, et Aléas cheminent de concert dans l'abstraction de notre environnement qu'il faut mettre un moment entre parenthèse afin de se retrouver nu face à notre propre vacuité en tant que souffle du vide médiant ; un concept reliant contenant dans son immatérialité vive, la totalité du monde. Dans l'état d'improvisation, il n'y a pas d'objet, les instruments de musique eux-mêmes sont « sujétisés », donc pas de distance tout est en « suspens » et circule en lui dans un Reliance fondamental; c'est le dépôt noëlien décrit p 31. L'état-récepteur de l'improvisateur laissant son Corps-Instrument interpréter l'aléa, comme le nageur épousant la vague dans l'exemple de Gilles Deleuze, ou soumis au Bigidi de Léna Blou,

[92] Consulté à l'adresse : https://www.revue3emillenaire.com/blog/lacte-dobserver-est-discipline-par-j-krishnamurti/

participe pour un temps au rééquilibrage des énergies. La Sérendipidé est en quelque sorte le fonds de commerce noble de l'improvisation artistique.

4.2.7 Mots-clés et concepts opératoires faisant système dans le CDF

Ces concepts interreliés relèvent de ce que James Jérôme Gibson appelait une affordance, terme que je rapprocherai pour ma part de son sens premier (*to afford* : être en mesure de faire quelque chose et offrir). Le néologisme affordance correspond bien à l'objectif ou à l'agentivité du CDF qui propose des potentialités où l'Offrande qu'elle soit perceptive ou réelle (par échange réactif, par exemple les commentaires des concepts proposés dans les livres-flashs, ou la dépose de points de vue sous forme de polaroïd). Cette affordance permet *La possibilité d'une œuvre.*



4.4 Schéma des principaux concepts régissant le CDF

4.2.7.1 Réflexion croisée

Réflexion mettant en « scène » l'interaction naturelle des mots-clés et concepts du CDF.

L'injustice créatrice d'une résilience, prend par le cri, la forme d'une résistance poétique partageable par l'Offrande comme potentialité anonyme de « s'offrir mutuellement[93] ». L'adaptabilité du système aux différentes sensibilités permet l'avènement d'une épiphanie qui représente pour le visiteur, la condition du passage permettant l'effectuation d'une œuvre autocréée par voisinage. Dans ce procédé, le sensible magnifié peut alimenter un champ archéologique en perpétuelle évolution.

La Poésie-plurielle-concertante utilise le CDF pour la réalisation et la transmission de l'œuvre qu'elle propose, en s'appuyant sur l'improvisation comme technique permettant la gestion de l'aléa, la réceptivité particulière déclenchée par le CDF permet de percevoir « l'état de grâce » par lequel l'entrelac s'opère naturellement. Dès lors, le Poète-pluriel n'est que le vecteur des énergies qui le traverse, et la technique qu'il a élaborée et qu'il entretient journellement lui permet d'être interprète de ses perceptions. Celles -ci concernent le son, qui par l'Harmonie organique[94] c'est-à-dire celle qui surgit des « mélodies » de circonstances, fussent-elles des mélodies de timbres, opère une OTR. Orchestration du sonore mais aussi du visuel, par la maîtrise de l'espace et du geste créant de fait une Musique à regarder. Seul le texte est préétabli. Il représente la colonne vertébrale du processus ; non que sans lui l'œuvre n'aurait pas lieu, mais il en assure l'originalité formelle et sensible en tant que l'écriture des textes (ceux-ci peuvent être inters changés selon l'inspiration du moment), inscrit la couleur, la forme et le fond de l'acte de Poésie-concertante-plurielle. Lorsque le texte se tait, advient un silence de sens, qui se prolonge ou se développe dans les formes abstraites que sont l'image

[93] Don et contredon : la perception de l'œuvre contre l'offrande du visiteur.
[94] Voir Glossaire (4.2.7.2).

filmique, le mouvement et bien sûr la musique, dont l'improvisation qui englobe une série de mots-clés (Hasard, Sérendipité, Épokè, Reliance, Rapports, OTR, Harmonie organique, Choc-raisonance) est le moteur du système. Celui-ci, par contrepoint met en jeu une Musique à regarder naturelle, où l'Ontophonie holistique convoque l'imaginal et le Mot-son, qui, à travers le film projeté sur le corps de l'interprète-créateur, effectue sa métaphore. Dans la version installation du CDF, des Livres-flashs jouxtent leur double vide où les visiteurs déposent leurs Offrandes qui seront réunies par Télépoésie afin de célébrer la rencontre entre l'œuvre et celles et ceux à qui elle est destinée. Bien que chaque concept opératoire représente une entité autonome auto référente, tous les concepts sont complémentaires et interreliés.

Le créateur-improvisateur devient Poète-pluriel. Il joue de l'ensemble de ses concepts comme s'il dirigeait un orchestre sauvage dont il serait le luthier et l'interprète. Cela sous-entend qu'il aurait imaginé et réalisé les instruments d'un méta-orchestre dont il serait « les musiciens ». La dimension chaman du Poète-pluriel devient ici fondamentale car pour réussir, il devra multiplier son **je**(eu(x) afin d'en faire un « **il(s)** » qui ne soit jamais **on** (Heidegger, 1927)[95]. En utilisant les questions et les propositions que la phénoménologie met en place pour y répondre, je reviens sur la conception heideggérienne de l'être-là (*dasein*) ; pour simplifier disons l'humain, qui refuse d'accéder à la profondeur de son être par peur de la mort. L'homme demeure donc inauthentique et masque son angoisse existentielle dans le détournement (divertissement) que représente la « dictature du on » où il est simple de se fondre sans s'engager, mais pour finalement rester en surface, oublier la dimension ontique nécessaire à l'accomplissement de l'être. Alors en cherchant à trouver l'authentique dans l'acceptation de notre finitude, nous trouvons d'après Heidegger comme véhicule du voyage, l'angoisse qu'il faudra accepter afin d'en faire une arme pour accéder au cœur de l'être. Pour le poète, l'angoisse doit être sublimée car le flou qu'elle représente

[95] Celui de l'idée reçue, banalité collective rejoignant la dictature du « on » heideggérienne. *Être et temps*. (1927).

est le voile qui recouvre l'âme. Jouer de ce voile, s'en draper pour danser avec sa propre mort comme le raconte Castaneda dans *Les leçons de Don Juan* (1968), c'est rendre par détournement le dévoilement en partie accessible, puisque le voile qui recouvrait l'âme en devenant parure de mon corps change de fonction et d'objet. Pour Husserl, seul l'égo transcendantal non impliqué, en quelque sorte spectateur du monde permet l'accession à la chose-même qui nous conduit à l'authenticité de l'existence. Heidegger par l'homme authentique acceptant sa finitude accède sur le support de l'angoisse au même résultat ontologique ; processus que Cabestan (2018) associe à une Époké indirecte ou sauvage. Ça va vite, mais c'est assez cohérent avec le brassage des concepts opératoires du CDF qui par d'autres biais traitent le même sujet. La poésie et la philosophie se rejoignent ; les moyens employés sont juste différents et pour ma part bien que très attaché à la pensée de Deleuze qui définit la philosophie comme exercice de pensée produisant des concepts, j'y garde corrélée la définition originelle que donne l'étymologie du mot, c'est-à-dire l'amour de la sagesse. Les deux définitions réunies définissent bien le but de la poésie comme recherche. Aimer c'est bien, c'est nécessaire, mais il est fondamental de trouver cette sagesse qui ouvre un passage vers une poétique mémorielle, relevant d'une archéologie du sensible offerte en libre accès par le champ du partage.

4.2.7.2 Glossaire des mots-clés et concepts opératoires du CDF

Archépoèsie*
L'Archépoésie est une œuvre résonance qui se créée avec les traces de l'acte artistique qui la précède. Elle nécessite d'être conceptualisée, idéalement en amont, pour ne pas détruire les traces produites par l'acte mère afin de les prélever par photographies ou films à la fin de la représentation. Ainsi seront conservés certains résidus de la scénographie ayant été transformés dans l'acte : papiers déchirés, servant de support à la lecture, morceaux de bois (baguettes brisées, copeaux…).
Avec ces traces chargées d'un passé poétique, je compose une œuvre nouvelle portant la mémoire de l'œuvre mère et présentant un vestige poétique de celle-ci, qui d'ailleurs peut s'oublier dans la force de cette nouvelle création. On peut dire qu'une œuvre Archépoétique est contenue en potentialité dans tout acte de Poésie-plurielle-concertante qui de fait la subsume.

La forme de l'Archépoésie peut être filmique, photographique, picturale ou sculpturale, elle peut aussi faire l'objet d'une installation de CDF.
L'Archépoésie permet de répondre à l'interrogation sur le sens en art. L'art est fulgurance, le sens arrive après coup en résonance comme une explication ou plutôt une infinité d'interprétations. Les sens deviennent essence et l'essence est singulière pour chaque interprète même si elle rejoint la substance mère unique et infinie chez Spinoza ou le dépôt chez Noël. Une interrogation pertinente sous forme d'analyse a retenu ma lecture de *La musique et l'ineffable* dont je partage un extrait.

> Valérie disait que le poète fait du lecteur un inspiré :la poésie du créateur induit en l'autre une espèce de poésie secondaire; et comme la liberté libère ceux qui vivent dans son rayonnement, […] ainsi la poésie rend un peu poétique ceux qu'elle interpelle : les hommes les plus prosaïques éprouvent […] le feu de l'inspiration et se mettent à chanter (Jankélévitch, 1961, p. 111)

Il en va de même dans l'Archépoésie qui utilise les artéfacts produits lors de la réalisation de l'œuvre de Poésie-plurielle-concertante. Ces traces sensibles sont chargées des vibrations qui les ont produites, de ce fait elles sont porteuses de sens, celui qu'inscrit la mémoire dans l'aspect qu'elle donne aux choses, ainsi le texte qui a été lu sur support papier a subi l'outrage de l'acte. Il est maintenant froissé, plié, voire déchiré, l'encre a par endroits coulé avec la transpiration ou sous la salive sortie du mélodica ou de la flûte, les baguettes de bois tendre qui servaient à émettre des sons onctueux lorsqu'elles frappaient le cuivre des cymbales, les métaux des gongs et des bols ou le bois dur du balafon ont perdu de la masse. Ces traces sont effilochées, marquées, meurtries, entaillées, blessées et cette poétique opère de nouvelles fonctions à l'intérieur de l'œuvre d'Archépoésie, donnant en quelque sorte une nouvelle couleur que le visiteur pourra interpréter, afin d'imaginer à travers la singularité de sa perception, l'histoire et la relation que ces objets ont entretenu dans un passé proche.
Cette œuvre résonance, qui a une fonction mémorielle directe, relève d'une archéologie du sensible.

Choc-raisonance*(comme résonnance de la raison).
La Poésie-plurielle participative, vecteur de la transmission d'une sensibilité aiguisée, proposera son identité en partage à travers un Choc-raisonance.
Choc : étymologie incertaine. Je retiens l'orientation onomatopéique de *tchok* évoquant un bruit, ce qui va dans le sens de ma démarche qui n'est pas insensible à l'étymologie sonore d'un Brisset (voir SCADP p 72). **Raison** / résonnance : du latin *rationem* accusatif de *ratio, -onis* nom tiré du supin (*ratum)* de *reri* « compter » et « penser » résonner : emprunté au latin *resonare* « renvoyer les sons, retenir, faire un écho faire retentir » de *re,* marquant le mouvement en retour et *sonare,* « rendre un son ». Il est intéressant de noter que le mot s'écrivait *resoner* puis *resuner* (1155). Le concept de **Choc-raisonance** est un principe de cause et d'effet. La cause, le choc est

obtenu par une action percussive capable de mettre en résonance un corps sonore imaginal ou imaginé. Cette résonance engendre une orchestration réponse dont les vibrations se propagent (tous instruments ou mouvements confondus) et se développent par transformation et agencement de timbres, d'idées, d'intensités et d'harmonies évolutives obtenues par vibrations spectrales (organisées par la raison née de la nécessité compositionnelle). Ce concept s'applique aussi à l'organisation conceptuelle d'une œuvre dont par exemple le prélude est le choc et l'œuvre la résonnance. Une résonnance dont la raison aura été préparée en tant que cause dans le prélude.
Pour conclure ce paragraphe, je souligne l'importance de la Reliance fondamentale qui traverse la totalité de mon champ de recherche. Associée à l'improvisation en tant que gestion du hasard, et à l'Épokè permettant d'entrer dans l'état extatique nécessaire à la mise en place du processus créatif, ces trois concepts majeurs ont comme ennemi commun la déliance. Interreliés, ils portent l'œuvre de CDF et avec elle un espoir de « victoire ». Une utopie de poète en forme de credo, car en tant que « percevant » je ressens la nécessité de l'action entreprise, ainsi que l'utilité de l'œuvre d'art comme vecteur de « l'enseignement » de la perception dont la Poésie-plurielle-concertante régie par CDF, propose une réelle « pédagogie ».

Livre-flash*

C'est un objet conceptuel plus qu'un concept à part entière. Son étymologie est porteuse de poésie puisqu'elle désigne la pellicule entre le bois et l'écorce (*liber*) confrontée à l'éclair du flash. Dans mon travail, il s'agit de livres ne contenant que quelques mots ou quelques pages aphoristiques à partir des concepts opératoires que j'utilise et de leurs applications[96]. Chaque concept a son Livre-flash auquel est associé un livre vide de même format, destiné à recevoir les Offrandes textuelles réactives des visiteurs. Ces livres sont plastiquement travaillés, en partie brûlés, car métaphoriquement soumis à l'entropie du temps et à la folie des hommes (ces livres sont des signes, des mémoires blessées, des brûlures.). Chaque Livre-flash est une poétique de la résistance dont le double vide serait le pharmakon poétisé. L'objectif est donc multiple dans une forme esthétique, un traitement de matière, de signes et de couleurs mais aussi dans l'exploitation d'une mise en page architecturale. L'énoncé sans ponctuation, organisé à la manière d'une poésie contemporaine, utilise l'espace page comme une scénographie dont les mots chorégraphiés par la lecture seraient les actants. Le lien est un facteur esthétique et symbolique majeur se référant aux cultures anciennes, il invite à une communication reliée (*religere*)[97]. Des cordelettes de lin réunissent les Livres-flashs et leur double vide. Ces boites de même forme que le Livre-flash auquel elles sont associées, contiennent des feuilles vierges que le visiteur-écrivant pourra investir librement (en réagissant à l'aphorisme qu'il aura choisi). Ainsi

[96] A la manière du *Gai savoir* de F. Nietzsche.
[97] C'est en quelque sorte une religion sans dieu autre que la reliance qui donne la vie et lui permet de se développer en harmonie avec le monde compris comme totalité.

par son acte il deviendra un acteur du processus, un coréalisateur, participant vibratoire offrant sa singularité à une œuvre plurielle.

Mot-son*

Étymologie : **mot** : Le « mot » français dérive du bas-latin *muttum*. Il s'agit d'un substantif du verbe latin *muttire* dont la signification reste obscure. Ce verbe indique généralement la production d'un discours inarticulé et/ou incohérent : au sens propre, *muttire*, c'est dire *mu*, soit grogner comme un bovin. Toutefois, il définit également le contraire, soit, la formulation d'un énoncé articulé.

Son : Du latin *sonum* Mentionné dans le *Catholicon* (son), (soun). À comparer avec les mots *swˆn*, *sain* en gallois, son en cornique (sens identique). Le **Mot-son** s'apparente en partie au son-sens de V. Khlebikov (VK) adapté à la langue française. Toutefois chez V.K seul le phonème fait sens, il ne forme aucun mot connu, c'est le son du phonème qui est considéré, afin d'ouvrir sur une théorie interprétative des différentes sonorités phonémiques pour la construction d'un métalangage (*Zaoum*) accessible à tout ce qui est (les étants de la phénoménologie). Le Mot-son, lui, est un mot signifiant qui change de fonction, c'est le mot musical dont le phonème donne le timbre. À la couleur du corps sonore est associée la qualité ontophonique du mot en tant que noumène phonique, l'accentuation, l'étirement ou la compression de telle ou telle consonne ou voyelle musicalise la langue. Cette spécificité a le pouvoir d'opérer des distorsions ou des résonances comme ouverture de sens multiples et nouveaux souvent fulgurants. Une création verbale qui devient musique (exemple la mer …la mère…l'amer…là mer tu me(ux) tu(e) l'amertume tue…).

Musique à regarder*

Étymologie : **Regarder** : Re…, et l'anc. verbe esgarder, faire attention à ; Berry, *argarder*, *argader ; bourguig. regadai* ; provenç. *regardar, reguardar* ; ital. *riguardare*. Avoir égard à, (sens primitif qui vient de garder qui est dans regarder). *Par extension de l'attention morale à l'attention physique,* porter, attacher la vue sur, discerner dans une chose ce qui mérite d'être noté.

Musique : à partir du sanskrit *Mnâ* rappeler citer vers muse (faculté à se souvenir) Bourg. *musicle* ; provenç. *muzica* ; esp. et ital. *musica* ; du latin *musica*; grec, μουσικὴ, dérivé de μοῦσα, Muse. Μουσικὴ est d'abord un adjectif au féminin en sous-entendant τέχνη, c'est donc l'art des Muses.

La Musique à regarder utilise le geste du musicien, du danseur ou de l'actant et le traite comme un élément de la partition. Le geste peut donc être producteur de son ou non, mais il est toujours en rapport avec la nécessité instrumentale. Il permet aussi de convoquer le silence comme sas temporel nécessaire permettant de réunir les émotions

passées et de préparer celles à venir (en remontant loin la musique trouve la mémoire dans son étymologie *Manas*[98]).
Ce traitement a pour effet de rajouter une dimension chorégraphique au champ musical et d'en changer les intentions vers l'avènement d'une autre musique en quelque sorte reterritorialisée dans un nouveau lieu ou non-lieu (utopie) situé dans le substrat entremêlé du geste et du son.
Exemple : Sextuor -*Dos à dos*, Proposition n°30 de l'Atelier de création 1, pour obtenir le sextuor à partir du duo, nous devons jouer (dans la continuité) 3 fois la proposition en nous appuyant sur la mémoire de nos actions précédentes :
https://vimeo.com/357180786

Offrande*
Elle se présente comme un cadeau donné offrant la possibilité de participer à la potentialité d'une action, enrichissant l'œuvre-entité, d'une multiplicité de différences. L'Offrande répondant au don (Derrida, 1975) transmis par l'œuvre, se situe en dehors du modèle individualiste. Elle est anonyme et représente déjà un passage vers un niveau supérieur. L'Offrande a son pendant trivial dans l'utopie sociale expérimentée par l'échange de service de l'économie solidaire locale : « Sel »[99] par exemple. Mais ici nulle attente matérielle, seulement une expérience mentale, profondément poétique, créative et réflexive. L'Offrande nait d'un « acte artistique » relevant d'un concept expérientiel dans le sens d'une méditation orientée vers une conscientisation de la rencontre de l'autre vers un « être-avec »[100] existential.
Face à l'œuvre de poésie plurielle le visiteur prend le temps, accorde sa confiance, décide de s'abandonner (donner le ban du don), non dans une proclamation publique (ban), mais en sa direction silencieuse, vers une réflexion altruiste fusionnelle de son être dans un monde pluriel conscientisé comme ajout de forces et non de mise en concurrence, vers une réelle présence, celle de la confiance nécessaire à la réussite de l'acte.
L'œuvre de Poésie-plurielle-concertante donnera au visiteur, la possibilité de choisir dans son chemin de connaissance et de prise de conscience, les confrontations positives multiples que lui permettent le CDF. Confrontation entre les points de vue, d'ouïe et de pensée qu'il rencontrera et les associations qu'il lui faudra faire, confrontation aussi avec lui-même dans la multiplicité de son être. Des invitations écrites lui seront proposées en ce sens : faire don d'un peu de sa réflexivité orientée vers un Livre-flash par exemple ou pour une résonnance plus générale, par rapport à sa perception globale de l'expérience. Ainsi l'Offrande participe pleinement à l'archéologie de l'œuvre.

Ontophonie holistique*

[98] Du Sanskrit faisant référence au mental, mémoire, psyché…
[99] Système d'Echange Local.
[100] Le Mitsein chez Heidegger.

Étymologie : **Ontophonie** : *Onto* : Ὄν, ὄντος, l'être et Phonie : Φωνιὸς, de φωνὴ, voix.
Holistique : du grec ancien ὅλος / *hólos* signifiant « entier ».
L'Ontophonie holistique c'est l'être son du langage considéré dans son environnement sensible. Ce processus utilise l'état émotionnel dans l'interprétation poétique du mot, de la phrase, et du texte. Le terme ontophonie quelquefois employé au sujet de la langue de G. Luca, est ici magnifié par le Mot-son, que j'utilise pour ma part dans tous ses possibles musicaux. L'Ontophonie holistique, par homophonie recomposable et déroulable par décalage syllabique dans le mot ou la phrase considérés dans leur sonorité, crée une multitude de sens et alimente la musicalité du langage. Ce système de dissociation des phonèmes forme *la Mètis* (transformation, métamorphose, métaphore, subtilité ruse détournement des Mots-sons) en recomposant des phrases à potentialité polysémiques, polytimbrales et multiphoniques. Son application holistique considère le contexte créatif dans sa globalité comme s'il s'agissait d'un corps vivant dont on prendrait en compte l'état biologique, mental, psychologique, environnemental et culturel avant de poser un diagnostic capable d'engendrer des conditions idéales d'interprétation. Sur le plan purement artistique le système ontophonique est mis en rapport avec les contextes de son application ; ses rapports sont actifs dans le phénomène de réalisation, ainsi le jeu de langage onthophonique se construit en contrepoint avec le rythme, les hauteurs et le timbre assignés au système mais aussi au mouvement naturel que le phrasé induit. Ce mouvement n'est pas une simple conséquence de l'interprétation, il a une incidence directe sur elle. La totalité des paramètres nécessaires à cette interprétation étant interactifs, l'Ontophonie est de fait holistique.
Exemple extrait textuel et filmique de : *le Mot à Mort* (Joule, 1980) :
https://www.youtube.com/watch?v=9mEzVYMr1lk

> C'est alors que là C prend le devant de route ainsi la croûte d'eau enfantée dans le trou de la roue se forme par les os au profond de sa peau dans la dent du dedans cédant aux dents du loup et dans l'ou pris d'un doute en haut du cou c'est dans l'à-coup du croc l'accroc du coup cédant que la roue du courroux par le O de la goutte éclate à l'infini en écailles de pluie depuis que le mot sous la boue du bourreau en eau identifie ses plis…

Orchestration en temps réel et Harmonie organique*
Étymologie : **Harmonie** : Provenç., espagn. et ital. *armonia* ; portug.et du latin *harmonia*, qui vient du grec ἁρμονία, signifiant proprement arrangement, ajustement, de ἁρμὸς, assemblage ; harmonia, « assemblage ; ordre harmonieux ; accord de sons ». Jonction par engrenage. *Par extension,* agencement entre les parties d'un tout : XIVe siècle.
Organique : emprunté, par l'intermédiaire du latin *organicus*, du grec *organikos,* « qui concerne les outils, les instruments », lui-même dérivé de *organon* « outil, instrument, organe ». C'est-à-dire assembler les éléments sonores au service d'une esthétique en

utilisant comme instruments, la qualité spécifique des sons. L'Harmonie organique découle de **l'Orchestration en temps réel** expliquée dans le corps du projet dans la rubrique improvisation ; elle permet une orchestration complètement détachée des cadences émanant de la physique des sons sans renier le principe du spectre harmonique compris dans les sons eux-mêmes ou dans leur succession organisée. Par exemple lors de l'exécution d'une monodie, en fixant n'importe quelle note d'une série, d'une gamme, d'un mode, d'une mélodie de manière aléatoire, en assignant à ces notes tenues des durées relativement importantes afin de permettre leurs superpositions, on obtient une harmonie en perpétuelle évolution. J'appelle cette harmonisation nait de l'origine des sons composant la mélodie, **Harmonie organique**, en tant que les notes sont les organes faisant fonctionner le corps mélodique. Ce principe donne sa pleine mesure lorsqu'on l'applique aussi à d'autres paramètres de la musique comme le timbre ou le rythme (par répétition de motif) le système devient alors compositionnel. Ce principe peut également concerner l'imaginal, où il s'avère très efficace, par exemple dans le processus de mutation de qualités. Imaginons des danseurs utilisant un vocabulaire chorégraphique fait de points et de lignes, c'est-à-dire de mouvements brefs comme des fulgurances dissociées, ou longs comme des déplacements linéaires (des différentes parties du corps ou du corps dans l'espace) et ceci sans accent. Proposons-leur la contrainte compositionnelle suivante : à partir d'une multitude de points, vous devez arriver à une multitude de lignes et ce en 3 minutes et de manière entièrement aléatoire, du moins en ce qui concerne la prise de responsabilité de fixer un point pour en faire une ligne. Le résultat est édifiant ; on obtient par Harmonie organique, une transformation d'énergie convaincante, lisible et sensible. Voici un exemple d'Harmonie organique et de contrepoint où certaines images agissent comme les accords d'une composition musicale, les textes entremêlés forment des clusters évolutifs pendant que le violoncelle tout en construisant un discours indépendant joue le rôle du souffle médian du Tao en reliant textes et images : *miniature n°6 -Extraits du corps*, sixième miniature filmique sur le texte fondateur de Bernard Noël : https://vimeo.com/300131875 (Joule, 2018).

Poésie-concertante*

Etymologie : **poésie** du grec *poïésis* création. **Concertante** : relative au concert de l'italien *concerto* (XVI° siècle) accord et en musique « orchestre », déverbal de *concertare,* la forme concerto pour orchestre et soliste avec pour celui-ci une partie virtuose.

J'entends par **Poésie-concertante**, une forme particulière de poésie qui utilise l'ontophonie (l'être-son du langage) d'une manière obligatoirement musicale où la langue déroulée par assonance inter syllabique obtenue par décalage rythmique du phrasé, développe une polysémie sonore. C'est une partition verbale. On peut-y voir une extension des travaux de Schwitters (1932), mais aussi du lettrisme d'Isidore Isou, traitée avec une réelle conscience compositionnelle. Cette poésie s'interprète comme

un concerto dont la langue serait l'instrument. Le Sprechgesan[101] schönbergien a une place dans cette réflexion, mais comme pour les travaux de Schwitters (*Ursonate,* 1932), la langue allemande à large spectre induit d'autres applications. Pour la langue française, les premiers longs textes parlés de Léo Ferré, comme *Il n'y a plus rien,* utilisaient déjà le son des phrases comme une poésie orale qui se confrontait quelquefois de façon non réactive à la musique dans une idée déjà autonome et complémentaire, mais le traitement sonore du texte restait relativement académique. Le slam contemporain n'a pas fait mieux. Dans le meilleur des cas, nous avons un texte supporté par une musique. Le rap reste stérile avec ses négations de la mélodie, du timbre et de l'harmonie à l'unique profit d'un rythme mécanique débarrassé de toute invention créative. L'histoire de la poésie concertante reste à faire. Le texte doit pour cela être écrit en conscience de la spécificité des Mots-sons (mots musicaux dont les phonèmes donnent le timbre), des phrases qui en découlent et de leur faculté à décliner des paramètres musicaux : rythmes, accents, flexions mélodiques ou timbrales. « …dans l'abîme des sons couchants que le plaisir ravineur d'instants hallucinés sublime…l'âme d'un mal armé abolit le hasard d'un simple coup de dé… » (Joule 2000).

Processus de mémoire*

Étymologie : Processus : Provenç. *proces*, avancement et procès ; espagn. *proceso*; ital. *processo*; du lat. *processus*, action de s'avancer, apophyse, progrès, avancement, de *processum*, supin de *procedere*, procéder.

Mémoire : Berry, *mimoire, meinmoire, mainmouère* ; provenç. esp. et ital *memoria* ; du lat. *memoria*, qui vient d'un radical qui est dans le sanscrit *smarâmi*, je me souviens, *smriti*, mémoire. La même racine que muse et musique.

Énoncé schématique[102] du Processus de mémoire :

Les phénomènes et/ou événements paisibles ou traumatiques, l'infinité des détails qui composent une vie, s'organisent dans la mémoire à différents niveaux plus ou moins accessibles. Leur altération à l'état de rêves ou de vision, voire de constructions mystérieuses (par exemple poétiques), née de l'association de plusieurs éléments ne s'étant pas déroulés à la même époque, est le ferment de l'identité du poète. C'est ce processus que je recompose artificiellement par des réservoirs et des tamis « euphémisant » ou exacerbant les glissements, ou encore associant les phonèmes, les mots, les idées, les concepts artistiques, les couleurs et les formes. Ce système, né de longues introspections analytiques, alimente un système compositionnel imaginal, sonore et/ou textuel, rigoureux qui nourrit mon travail de Poète-pluriel. Exemple d'application : *Le roman entrechoqué*[103] réalisé dans le projet contrat de ville du Gard *Les mémoires à partager* (Joule, 2004).

---

[101] Technique vocale de Parlé-chanté utilisé par Schoenberg dans le *Pierrot lunaire* (1912).

[102] Voir schéma sur le blog : https://lapossibiliteduneoeuvre.blogspot.com

[103] *Le roman entrechoqué. (Mémoires à partager)* à consulter dans les archives.

Reliance fondamentale
C'est une extension du concept de reliance généralisée de Bolle de Bal. La Reliance fondamentale relie le sujet à l'ensemble du monde (humain et plus qu'humain) et convoque nos origines cosmiques à partir de la création du temps et de l'espace.
Télépoésie*
De télé du grec ancien *tẽle* : loin et de poésie du grec *poïesis* : création. C'est un acte artistique pluriel qui dissocie l'espace et le temps, c'est-à-dire qu'il se déroule en même temps dans des espaces différents (autre salle, autre ville, autre pays ou continent). Cette action musicale, textuelle et/ou plastique plus rituelle que performative, relie par la pensée l'œuvre de CDF et « la totalité du monde » représentée ici par plusieurs « actants » improvisateurs, interprètes avec lesquels j'ai coutume de pratiquer des échanges épistolaires instantanés profondément poétiques[104]. Une fois l'acte terminé, les actants collectent les traces de leur participation (photos, vidéo, texte…) et me les transmettent par internet. Pour ma part, ayant filmé mon propre rituel, je réalise dès réception, un film d'art, synthétisant l'ensemble des Offrandes avec les traces de ma prestation. Le film est diffusé sur internet. Il est la représentation résonance d'une archéologie poétique partageable de l'acte pluriel réalisé[105]. Ce concept est développé et théorisé dans le chapitre 7.1, présentation du film d'art ACM.

Transmission expérientielle
Du latin *trans* et *mittere* : envoyer au-delà. Le *Transmissio* latin donnera notre "transmission", désignant initialement non pas l'envoi, mais le "trajet" ou la "traversée" du latin *Transmittere*, ou *Tra-mittere* : "déposer au-delà".
Le côté traversé et traversant est privilégié pour provoquer une réelle rencontre entre l'œuvre et celui qui la contemple, qui l'embrasse, qui l'accepte et qui par là même s'y abandonne acceptant de s'y perdre afin de se trouver. C'est une expérience métaphysique de perception où le visiteur à la possibilité de choisir sa direction sur son chemin de connaissance. Ce processus s'accomplit par la médiation du CDF dont le but est de provoquer chez le visiteur-récepteur une épiphanie. C'est par cette révélation que passe cette transmission particulière qui ici ne s'effectue pas de maître à élève. Pour atteindre cet objectif qui est au cœur de ma proposition artistique, une préparation expérientielle est nécessaire. Elle est proposée par un prélude en forme de Conférence-Opéra éminemment poétique qui prépare par polyphonie de sens, apparition d'images et musique chamane, le « spectateur » à entrer en communion avec l'œuvre participative qu'il pourra découvrir ensuite.

Visitation*

---

[104] Les participants à cette action sont pour partie des artistes avec lesquels je collabore (en France, au Sénégal, en Guadeloupe…), ils sont les improvisateurs-interprètes de propositions d'états vibratoires compatibles avec le CDF.
[105] Exemple de Télépoésie réalisée pour la Semaine du Son Canada https://vimeo.com/397764093

La Visitation représente le premier stade de l'œuvre, l'instant zéro où l'image de poésie primitive va se manifester dans la mémoire du Poète-pluriel.

CHAPITRE V

QUESTIONS DE RECHERCHE

Dans ce chapitre, je traiterai des deux questions fondamentales de la problématique, et j'introduirai les différents objectifs de recherche qui seront explicités au chapitre suivant. En 5.1 je présenterai de la question de recherche n°1 ; une question centrale qui est en quelque sorte à la source de la problématique. Cette question, qui concerne la perception créative que l'œuvre de CDF se propose de transmettre à celles et ceux qui la rencontrent. Elle sera présentée précisément ; toutefois elle ne trouvera sa résolution qu'au chapitre suivant, car la complexité du problème traité, nécessite le développement de l'ensemble des objectifs de la problématique de la thèse.
En 5.2, je répondrai à la question de recherche n°2 qui s'interroge sur la place de l'œuvre de CDF dans le champ de l'art contemporain ; elle aussi nécessitera pour être pleinement résolue le développement de l'ensemble des objectifs de recherche traité au chapitre suivant.

5.1 Question de recherche n°1

Un questionnement de fond soutient ma pratique artistique, il est constitué de quatre interrogations fondamentales : Qu'est-ce que l'art ? Quelle est sa fonction aujourd'hui ? Où commence l'œuvre d'art ? Qu'est-ce qu'une œuvre d'art au XXIe siècle ?
Chacune de ces questions pourrait faire l'objet d'une thèse. Sans prétendre y répondre exhaustivement, elles seront néanmoins présentes dans les explications dévoilant mon engagement. L'œuvre de Poésie-plurielle-concertante à travers le CDF qui permet son effectuation, élabore un projet de société qui par le partage, dépasse le champ de l'art

dans son acception « ordinaire ». Dans sa forme installation, le CDF propose un modèle heuristique participatif où le « visiteur-actant » découvre et expérimente dans l'œuvre qui lui est proposée sa propre créativité réactive. Une question essentielle en découle qui définit la première question de ma recherche.

L'œuvre de Poésie-plurielle proposée par le CDF, peut-elle être médiatrice d'une autotransmission en tant qu'elle révèle celui qui la rencontre ?

C'est un point complexe, que l'analyse de l'œuvre-prélude présentée dans la partie création de ma thèse se propose de préparer sous la forme d'une Conférence-Opéra. Voici quelques éclairages au sujet de cette question centrale.

Il est impératif pour rendre possible cette auto-créativité révélée par la particularité d'une œuvre de CDF, de multiplier les entrées, c'est-à-dire de proposer au « visiteur » les 4 systèmes de CDF nécessaires lui permettant d'accéder à la perception capable de provoquer l'épiphanie qui lui ouvrira l'accès à une autotransmission en tant que dévoilement de sa propre créativité.

- Le premier système est la Conférence-Opéra qui par sa forme évolutive et ses multiples temporalités, permet une compréhension de l'état de perception puisque celui-ci sans cesse sollicité s'affirme comme la condition d'un réel partage, un processus explicité dans le récit de pratique (7.2) et directement vérifiable en suivant le lien : https://vimeo.com/388742655/8925a167ef

La Conférence-Opéra, si elle peut s'apparenter à un rituel-performatif, ne joue pas sur le registre de l'art dit contemporain, elle demeure de facture plus classique (si j'ose l'expression), elle reste une conférence rigoureuse mais poétisée qui amène progressivement le spectateur à assister à l'application créative de ce qui lui a été explicité. Pour résumer, il s'agit de la mutation d'un discours vers une réalisation artistique. Au cours de cette mutation, la transformation en acte devient un nouveau sujet dont la fulgurance porte sa poétique. Un court instant le contenu du discours devient poésie ; sans perdre son sens univoque, comme dans le premier niveau de

lecture du Pardès de la Kabbale (voir le chapitre 3.5.2), il accède à une pluralité de sens qui ne relève pas à ce stade du domaine de l'interprétation mais touche à l'éthique dans son sens spinosiste de potentialité. Pour stigmatiser[106] cet instant de grâce on pourrait dire paraphrasant Spinoza : « que peut un sens ? ». Une fois la mutation accomplie, la conférence présentant une recherche est devenue une œuvre d'art singulière. Un acte de Poésie-plurielle-concertante effectuant sa sujetisation en tant que l'œuvre devient sujet « vivant » comme corps-ouvert pouvant accueillir d'autres corps dans le partage. On peut considérer le genre Conférence-Opéra comme une super monade reliée à l'ensemble des « étants » et qui contiendrait toutes les potentialités permettant *la possibilité d'une œuvre* ou plutôt d'œuvres à venir au service d'un double sujet ; le sujet de la thèse et le sujet existant dans sa dimension ontique.

- Le deuxième système appartient au spectacle vivant, Musique à regarder et Poésie-plurielle qui seront développées dans le chapitre suivant consacré aux objectifs de recherche.

- Le troisième système concerne le film d'art régi par le CDF. Il peut être présenté comme une œuvre filmique standard en tant qu'elle répond aux canons de créativité requis pour entrer dans l'appellation d'œuvre d'art de nature télépoétique, ou épistolaire réalisé à travers l'espace et le temps à partir de propositions faites en direction d'artistes. Ces propositions déclenchent une ou plusieurs réponses sous forme d'acte artistique qui alimente la construction de l'œuvre filmique qui est de fait, participative.

Cet aspect est abordé, illustré et théorisé par un récit de pratique (p. 218).

- Le quatrième système est l'Installation participative d'art visuel textuel et sonore où le visiteur participe activement au processus de perception et de création. J'appelle ce type d'installation interreliée : *Un lieu pour rêver*. C'est un lieu dédié à

[106] Stigmate comme empreinte mystérieuse, marquant une potentialité en prévision d'une épiphanie, référence mystique en tant que mystère de la création artistique.

cette expérience profonde que représente le rêve dans son acception de réalisation mentale d'une méta réalité authentique sans autre limite que celle de l'imagination.
L'association des quatre « genres » évoqués, c'est-à-dire : Conférence-Opéra, Poésie-plurielle-concertante, film d'art et Installation, régis par le CDF permet l'effectuation d'une autotransmission créative de l'œuvre de CDF et répond à ma première question de recherche.

5.2 Question de recherche n°2

Comment le CDF qui régit le film d'art, la Poésie-plurielle-concertante, la Conférence-Opéra et l'Installation participative se situe-t-il, par rapport à l'Art Contemporain ?

Pour éclaircir ce point, il est fondamental d'interroger le temps, le présent, l'éphémère, l'histoire et de revenir un moment sur la nécessité de la part « silencieuse » de l'œuvre de CDF, qui permet d'aménager le champ perceptif et réflexif de celles et ceux qui la regardent et l'écoutent, ici et maintenant. Ce champ qui nait souvent d'une résonance en suspens, doit pouvoir se développer et trouver sa propre temporalité contrapuntique. La place du silence en tant qu'état apaisé, est un *no mans land*, où visible et invisible, audible et inaudible, poésie et philosophie, vide et plein, choc et résonance sont le ferment « hors-lieux » où se construit le mystère et où s'opère le partage, entre la création et la perception de l'œuvre. J'entends par hors-lieux, non pas mon concept de création d'œuvres de spectacle vivant effectuées simultanément et dissociant l'espace et le temps que j'ai pratiqué intensément jusque dans les années 2014, mais bien une addition de l'utopie comme non-lieu et de la transtopie comme au-delà du lieu. Le hors-lieu dont je parle est un lieu imaginaire qui parcours la mémoire sans s'y arrêter, il est donc indéfinissable dans l'espace mais conceptualisable dans le temps commun de la clairvoyance et de la claireaudience (Schafer, 1977) qui opère dans l'acte de créer et dans celui de percevoir une œuvre. La poétique du silence s'appliquera donc à la totalité

de l'œuvre de CDF non comme une absence, comme on peut le voir dans certains centres d'arts contemporain qui proposent des espaces vides et silencieux afin que la création soit l'œuvre mentale de l'occupant momentané du lieu, mais par la reliance sans cesse sollicitée, voire proposée, entre les mots et la résonance qui les transforme, ouvrant des espaces à mémoriser. Ces résonances ouvertes seront dilatées, pour être plus tard cultivées sur le terrain du souvenir. L'âme pourra alors opérer la fertilisation nécessaire, permettant à l'arbre de la création de s'élever, tout en cherchant de nouvelles liances par ses racines qui, traversant le béton et la saturation de l'environnement sulfuré urbain, ouvriront « une fenêtre vers les étoiles » comme le disait en son temps le poète russe Vélimir Khlebnikov. Par sa double posture, éthologique (potentialité : que peut une œuvre d'art ?) et morale (respect de la différence dans une Reliance fondamentale à soi, aux autres, au biotope et à l'univers comme mémoire de nos origines communes), l'éthique représente une composante majeure de l'œuvre de CDF. Même si j'ai déjà évoqué ce point, il est bien de le rappeler, à la manière de certains musiciens américains de musique minimaliste des années 1960, qui peu à peu ont ressenti la nécessité d'introduire dans le processus répétitif, un élément évolutif (Steve Reich). Ma reliance se situe également dans cette répétition évolutive qui à chaque passage ramène un peu de vent nouveau et par le souffle conscientisé, rend sonore, perceptible et jouissif, l'air qui nous maintient vivant. Le temps et le silence semblent indissociables à travers l'œuvre d'art qui, dans sa phase de conception naît de cette association. Une fois réalisée, elle permet aux « visiteurs » d'accéder à cette zone silencieuse qui par sa qualité apaisante constitue un fermant pour la perception et un vecteur essentiel pour la créativité. Se définir comme artiste de son temps semble donc dérisoire, car la création passe inévitablement, pour la partie conceptuelle de l'œuvre par la conscientisation de ce phénomène vif qui nous relie au Tout-Monde, mais aussi au cosmos, qui bien que situé hors de l'espace et du temps contient et représente la source de nos existences. Le poète le sait, c'est là que s'opère sa différence. Il n'est rien d'autre qu'un émetteur-transmetteur d'énergie et il lui faut faire œuvre pour accomplir sa mission ; ne pas rompre la chaîne, ne pas « dé lier ».

Alors la contemporanéité ne concerne que la partie de l'être qui dans un temps classique nait et meurt ; sa singularité reste nécessaire car elle participe à la transmission plurielle des énergies, et aux multiples façons de les questionner. Mais ce qui reste, qui résiste à la mort, est le maillon central de la chaîne de transmission poétique que j'appelle l'âme. Celle-ci a besoin des poètes comme la forêt a besoin des arbres. L'art n'opère pas essentiellement avec le temps culturel, social et/ou civilisationnel, mais s'inscrit avec les outils du moment nécessaires à sa réalisation, dans une permanence intemporelle. Vivant ici et maintenant, l'artiste utilise les moyens de son temps ou plutôt la potentialité de ses moyens, dans la limite de son pouvoir réel (économique, financier, géopolitique, technologique). On oublie souvent que la liberté d'expression dont nous disposons théoriquement, reste une illusion, si la société et les contingences matérielles ne nous permettent pas de l'exercer pleinement.

En ce qui concerne l'Art contemporain, on peut affirmer que sur le plan de l'étymologie du mot, tout acte « artistique » émis, est contemporain de celui qui le produit. Ensuite c'est affaire de styles, de normes, de valeurs. Pour ma part je dirais que c'est affaire de perception et la résistance naturellement provoquée par la production de l'œuvre d'art ne prétend nullement régler tel ou tel problème de société ; elle fait juste partie du processus naturel. L'arbre est un bel exemple de ce processus ; par ses racines, ses branches, ses feuilles, il cherche à communiquer avec d'autres arbres pour croitre et se préserver (en tant qu'espèce) afin de remplir sa mission en milieu naturel et urbain de grand pourvoyeur d'oxygène, de producteur d'humus pour tous (insectes et bactéries comprises) ; il est aussi composteur de fumures, nourrissant la flore, jouant avec les pollens, sans oublier de faire résonner par la structure de son tronc, de ses branches, de ses feuilles, la fascinante musique du vent. L'acte artistique est un acte chaman libertaire qui relie l'extérieur à l'intérieur, une interprétation des phénomènes, qui poétisés, trouvent une forme propice au partage. Je convoque ici David Abram en déclarant que l'action poétique n'est pas exclusivement dédiée aux humains, le plus qu'humain sans être directement convoqué est également sollicité. Il m'est souvent arrivé de jouer de la flûte avec les oiseaux et de ressentir de leur part une réelle écoute,

ou adossé à l'arbre, de sentir son énergie nourrir mon improvisation. Dans ces moments privilégiés, je ressens si fort la liance que je veux croire qu'une partie des sons émis par moi, sont aussi perçus par l'arbre, à travers l'écorce sculptée de son tronc, les feuilles de ses branches toujours en lien avec le vent, j'imagine une circulation vibratoire voyageant en aller-retour vers la terre où s'enfoncent et se déploient les racines et le ciel où les frondaisons flirtent avec la lumière.

On sait aujourd'hui que les arbres décryptent certains événements traumatiques mais aussi « bienveillants » et qu'ils mettent en place des stratégies notamment en matière de protection de leur espèce. En ce sens, la poésie qui habite le livre de Richard Powers *L'arbre monde,* est d'importance en tant qu'elle m'aide à vivre mon arborescence comme une autre façon de convoquer l'Épokè.

Pour en revenir à la position qui est au cœur de la question de recherche, contemporanéité, permanence, authenticité et transmission de mes actions poétiques sont profondément imbriquées. Il est clair pour moi que la non-place que j'occupe (je pense que la place du poète et *a fortiori* celle du Poète-pluriel, est de ne pas en avoir) a son importance pour justement (avec justesse) offrir en partage l'expérimentation de cette liance à re lier que je viens d'évoquer. Le but n'étant pas de se faire plaisir ou de jouir pleinement de moments privilégiés accessibles après des années de pratiques et de travail acharné, mais bien de se servir de ces pratiques expériencielles pour ouvrir des champs de partage. Ces champs sont jalonnés de chemins multiples. Chacune et chacun pourront, si elles ou ils le souhaitent, emprunter et « empreinter », c'est-à-dire apposer son empreinte qui est la première Offrande poétique que les « pieds nus sur la terre sacrée[107] » font au sol. Cette sémiotique en tant qu'esthétique claire de la reliance permet aux futures âmes sœurs voyageuses s'étant engagées dans la même direction, une possibilité de rencontre.

[107] Clin d'œil au livre de Teresa Carolyn McLhuan

Le choix d'une telle démarche contenue en potentialité à travers la perception éclairée de l'œuvre de CDF, relève d'un « éveil » (état de bouddha : l'éveillé) ou encore d'une épiphanie en tant que révélation d'un mystère et de l'accès à sa compréhension. Cet état d'éveil, déclenché par la perception profonde de l'œuvre, permet moins d'éclairer celle-ci, que de révéler dans un élan extatique, la propre essence de celle ou de celui qui la rencontre et l'expérimente.

On trouve quelquefois des médiums frères, qui bien qu'en apparence très différents, voire opposés, se trouvent être au service de la même cause ; même si dans le cas que je vais citer pour exemple, il s'agira d'un processus urbain, culturel et social, se situant à un moment précis de l'histoire de la musique et des hommes qui la pensent, la pratiquent ou essaient de la percevoir. Arrêtons-nous un moment sur l'esthétique défendue par John Cage dans sa Sonate pour piano fermé *4'33* (1952).

> 4'33 est sans doute l'œuvre la plus célèbre du compositeur américain John Cage (1912-1992). Cette œuvre très controversée est constituée de trois mouvements, dont chacun se résume sur le papier au simple mot TACET (« il se tait », en latin). De fait, les instruments ne jouent… rien ! Si l'on peut se permettre cette comparaison, 4'33 de Cage est un peu à la musique ce que le Carré blanc sur fond blanc de Malevitch est à la peinture (Wikipédia).

Ici l'œuvre est une performance sociale participative relationnelle où le spectateur est confronté à l'attente d'une musique qui n'advient pas ou du moins pas comme on l'attendrait. Le piano reste muet, « la musique » surgit peu à peu non de la scène mais de la salle, elle est faite des gênes que provoque la situation : toux, raclement de gorge manifestant l'impatience, mais aussi protestations, échanges entre mécontents ou clins d'œil complices de « ceux qui savent » (Bourdieu, 1992).

Le message de Cage est clair : tout est musique pour qui sait écouter. On peut dire la même chose de l'art visuel, tout est art pour qui sait regarder, c'est en même temps l'avènement d'une intelligence perceptive engendrée par l'œuvre, et la mort de la musique et de l'art, qui sont joyeusement célébrés.

> En composant un morceau qui ne contiendrait aucun son, je craignais de donner l'impression de faire une blague, voyez-vous. En fait, j'ai travaillé plus longtemps à mon morceau "silencieux" qu'à aucun autre. J'y ai travaillé quatre ans » (Cage, 1952)[108].

Nous sommes ici au cœur du sujet puisque cette pièce référente est entrée dans l'histoire ; elle est une performance d'art contemporain situationniste, mais par la pertinence des questions qu'elle pose, elle entre dans le champ de la philosophie en tant que phénoménologie d'une perception orientée. Toutefois une question demeure : est-ce de la musique ? Question qui en appelle d'autres : est-ce la première œuvre d'une « affordance sonore », puisque potentialité est offerte (*to afford*), bien que ce soit à l'insu de l'écoutant, ou encore**,** un concept artistico-philosophique à potentialités sociologique, sonore et gestuelle. En effet, les spectateurs qui attendent une musique qui ne vient pas, ne vont pas rester inactifs. Comme le pianiste n'émet aucun son durant toute l'œuvre (*4'33*) ; au bout d'une minute on entend dans la salle, quelques auditeurs impatients qui toussent, puis des raclements de gorges et quelques invectives jaillissent pendant que certains spectateurs bienveillants échangent quelques mots. On pourrait considérer cet événement comme une forme d'art relationnel (Bourriaud, 1998). Mais ceux qui « ont compris » parce qu'ils possèdent les codes (Bourdieu, 1968) peuvent aussi voir dans cette œuvre, une ritualisation de la musique du silence.

Dans cette performance d'art contemporain initiée par Cage, le rituel n'est pas absent, le spectacle à lieu dans la salle, les acteurs involontaires sont les spectateurs ; on pourrait paraphraser le poète mathématicien russe V. Khlebnikov, qui pour « Razine » le révolutionnaire russe du moyen âge avait inventé le concept d'homme négatif qu'il notait : racine carrée de moins l'homme. *4' 33* pourrait être notée, racine carrée de moins la musique. L'opération rapprocherait ainsi Khlebnikov de Cage ce qui me parait cohérent pour la singularité provocatrice, fantasque et inventive des deux artistes.

---

[108] Note de programme : http://brahms.ircam.fr/works/work/7099/

Je situe pour ma part, mes actes de Poésie-plurielle-concertante, comme des rituels dont la perception pourrait s'apparenter à un concert de Musique à regarder et où la poésie textuelle tiendrait le rôle d'instrument soliste, au même titre que le mouvement, le geste, l'image et la musique instrumentale. À ce stade de la réflexion, je ne risquerais pas encore l'association apparemment antinomique entre rituel et performance. Le rituel est une célébration par le partage ; la performance d'art contemporain, en tant qu'elle s'adresse essentiellement à un public est une monstration. Le rituel performatif qui réunit ces deux termes, serait donc une célébration qui prendrait une forme concertante et qui inviterait au partage. Toutefois dans le champ de l'art contemporain; toute action donnée à voir comme spectacle devient de l'art performatif, que je définis pour ma part comme acte situationniste dont le maître à penser reste Guy Debord. Après le Dadaïsme (1916-1924) et le surréalisme (1924-1939), dans la résonance du lettrisme d'Isidore Isou, apparait le situationnisme qui avant d'entrer dans sa phase activiste révolutionnaire, opérait dans le domaine de l'art.

> […] Le situationnisme naît en 1952 dans le giron de l'Internationale lettriste menée par Isidore Isou, et dans la proximité du surréalisme […] pour contester les formes d'art académiques. Le but des jeunes auteurs rassemblés - Guy Debord, Michèle Bernstein, Serge Berna, etc.- est d'aller plus loin encore et de dépasser la forme même de l'œuvre d'art en faisant de la vie et du quotidien des œuvres d'art à part entière. Pour ce faire, les artistes expriment leur créativité à travers des situations, c'est-à-dire des moments de la vie quotidienne qui sont le cadre de multiples expériences et de performances (Marcolini, 2012)[109].

Je comprends tout à fait cet engagement comme un mode de vie, (le problème se posait au sujet de la musique avec *4'33*), mais peut-on parler d'art sans attiser la confusion ? Il faut donc rester prudent et sans cesse réinterroger les mots. Le sens du mot art est si large, qu'il se prête à bien des interprétations. Les mots deviennent ce que l'on en fait, et au-delà de leurs nombreuses acceptions, le même sens apparent peut être redéfini,

[109] Consulté sur internet (voir adresse en bibliographie)

réorienté, signifiant une chose et son contraire, en fonction de l'histoire, mais aussi de sa place et de sa fonction dans la phrase, d'où la richesse du langage et la nécessité de le maîtriser, afin de pouvoir être compris, même si en matière d'art (en tant que créativité), l'interprétation ouverte reste fondamentale. Le sens des mots définissant des courants ou mouvements (les ismes : impressionnisme, lettrisme, dadaïsme, surréalisme…), varient en fonction des époques. Ils se transforment, se radicalisent. Le situationnisme n'échappe pas à la règle, il suivra l'engagement de son représentant historique passant du courant artistique au mouvement politique contestataire. Dans ma démarche, je considère la performance non comme une action du quotidien « sacralisée » qui en ferait un acte situationniste, mais comme un engagement expérientiel créatif destiné à faire œuvre. Dans certains cas, délire paranoïaque, ou états extatiques surgissant par Visitation ou préparés (par une Épokè par exemple) et production artistique peuvent fusionner avec bonheur, c'est le cas avec l'art brut de Dubuffet. C'est dans la catharsis ou dans la résilience, voire dans l'exorcisme du cri qui prend des formes multiples : l'acte de peindre, de sculpter ou d'écrire à la Artaud, voire de danser (transe convulsive, léthargique, extatique du butō), que l'acte artistique se déploie. Dans ce cas, les réalisations sont toujours métaphoriques. On transforme, on interprète, on évacue, on libère, et les forces contraires qui s'affrontent souvent dans un puissant combat, produisent une forme d'art naturel en dehors de toute préméditation.

Pour comprendre une position, il est parfois nécessaire de convoquer une série d'événements qui s'enchevêtrent et dont le flot, le heurt ou le tuilage en raclant le fond de la marre métaphorique du souvenir, au lieu d'obscurcir l'eau la rend étrangement claire, sans doute que contrairement à la marre, la mémoire qui est profondément reliée à l'âme, au contact de celle-ci ravive et combine l'accumulation de l'expérience pour en faire de la réflexivité. Donc pour attiser ma réflexivité, je reviendrai sur le butō dont je me sens très proche. Le terme japonais butō est composé de deux idéogrammes, but : danser et tō : taper au sol. Il désignait au XIX° siècle les danses étrangères importées. Fondé par Kunio Motofuji Yoneyama, le mouvement butō contemporain est né dans la

résonance traumatique de la deuxième guerre mondiale. Il s'est nourri aux sources de la pensée avant-gardiste européenne comme l'impressionnisme allemand, le surréalisme et les artistes maudits qu'étaient Artaud et Genêt. Influencé par Jean Genêt, Kunio Motofuji Yoneyama changera son nom pour celui de Tatsumi Hijikata (1960) (Hijikata signifie genêt en japonais). Plus qu'un mouvement ou une esthétique, le butō est un engagement de Reliance fondamentale absolue où les praticiens dans un état proche de l'extase sont reliés au cosmos. C'est en ce sens que le butō représente pour moi, un rituel dont l'énergie et l'esthétique me sont familières. Bien que m'étant engagé dans une voie très personnelle, le butō comme état, est très proche de ma démarche. C'est sans doute pour cette raison qu'en 1994 lorsque j'ai fait partie du groupe *Fifth season* qui réunissait autour du trio du contrebassiste américain Barre Phillips (Phillips, Joule, Doneda) des musiciens européens et japonais : Kazue Sawai (kotos), Tetsu Saitoh (contrebasse), Martin Schütz (violoncelle) et Hans Burgener (violon), j'avais l'impression, comme on dit chez nous de jouer à domicile, tant mon énergie créative fusionnait avec celle de mes amis japonais. À la suite de cette tournée européenne nous avons formé un trio avec mon ami saxophoniste Michel Doneda et le contrebassiste Tatsu saitho. Le disque entièrement improvisé y compris dans la prise de son, MUOAZ, témoigne de l'audace de cette aventure. (http://www.alainjoule.com/muoaz-1-phonotheque/). Le titre du disque est une proposition de Michel Doneda, une inversion du terme zaoum qui définissait le métalangage ou langue transmentale des futuristes russes à une époque où Michel et moi, travaillons intensément sur V. Khlebnikov qui fut dans les années 1920 un acteur très intense de cette langue universelle (sorte d'espéranto total permettant la communication poétique entre l'ensemble du monde vivant humain, animal et végétal) traduite par le terme de langue d'outre-entendement (Yvan Mignot, 2017). Pour en revenir à l'état extatique qui régit tout acte artistique improvisé authentique, il semble évident que la qualité qui compose cet état ne peut être qu'au service d'un rituel. Mais l'acte dès lors qu'il s'effectue pour un public, répond aussi à la notion de performance. Pour le spectateur, nous ne sommes pas loin du phénomène de catharsis qui opérait chez les Grecs, où la représentation théâtrale

suscitait le plaisir du spectateur par la mise en scène de ses effets dramatiques représentant le réel (mimésis). Un effet de purgation s'installait, libérant frustrations et violences contenues, rétablissant un apaisement salvateur permettant de mieux affronter les injustices de la vie. Une paix sociale dans l'acceptation de sa condition.
« Nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres… » (Aristote, 335 av JC, dans *La poétique :* chapitre 4). Un défoulement par procuration qui s'est perpétué dans l'époque moderne et bien que le contexte ne soit plus le même au regard de l'histoire et de « l'évolution » civilisationnelle de notre société contemporaine, on retrouve ce mécanisme par exemple dans les grands événements sportifs qui ont remplacé le théâtre antique ou le cirque romain dans leur fonction d'exutoire. À travers l'équipe qui le représente, le peuple oublie ses frustrations, il se sent honoré, récompensé admiré, puissant. Il peut enfin gagner même si c'est par procuration.

Dans ma démarche singulière, bien que proche du butō (par l'état), je ne me sens d'aucun courant autre que celui de la poésie à travers laquelle je suis (du verbe être) mon propre chemin : l'art s'apprend à l'école de la vie.
Sol (Marc Favreau, 1929-2005), le poète-clown québécois, dans son curriculum vitae poétique « adversitaire » et je l'en remercie tant sa position m'interpelle, disait pour justifier qu'il avait suivi de longues et « coûteuses » études : « j'ai été à l'adversité ».
Les assonances vont quelquefois au fond des choses, qu'elles montrent dans leurs réelles épaisseurs. Pour en terminer avec le mot performance, je crois que pour communiquer avec nos frères humains il faut utiliser un langage véhiculaire, c'est donc dans les limites de ce niveau de langage que je pourrais qualifier mon travail de Poésie-plurielle-concertante en général et ma Conférence-Opéra en particulier, de rituel performatif.
Pour conclure ce court chapitre, je présenterai les objectifs de recherche qui viendront compléter les deux questions préalables. L'objectif n° 1 qui présente l'atelier de

création 1, (première et deuxième parties) traite de la Musique à regarder et de l'OTR, en utilisant le récit de pratique comme méthodologie, tout comme l'objectif n°2 qui explicite le film d'art de CDF et l'objectif n° 3 qui fait le récit de pratique de ma Conférence-Opéra pour finir par les objectifs 4 et 5, traitant respectivement de l'Installation participative de CDF et de la Poésie-plurielle-concertante.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE VI

OBJECTIF DE RECHERCHE N°1

Expliciter le fonctionnement du CDF et l'interrelation des concepts opératoires qui permettent son effectuation.

Dans ce chapitre ; après la présentation et contextualisation de l'action en 6.1, j'aborderai les deux parties de mon atelier de création n°1 dont je ferai un récit de pratique. En 6.2, la première partie traitera du Corps-Instrument. Il s'agira de montrer que le violoncelle qui a la forme approximative d'un corps humain peut aussi être utilisé pour cette particularité. Un choix et une démarche artistique qui transforment le duo « danseuse-musicien » en trio « danseuse-musicien-instrument ». Ceci permettra de montrer l'efficacité de la « proposition pour improvisateur » qui remplace la composition. La proposition au cœur de cette pratique génère naturellement une Musique à regarder. En 6.3, la deuxième partie (plus centrée sur les rapports entre la musique et le texte poétique) sera consacrée à la composition en temps réel. Elle montrera le fonctionnement de cette forme de composition spontanée qui s'adapte à la thématique et à la temporalité du texte. Ces expérimentations seront largement illustrées par des vidéos. Pour terminer le chapitre, je situerai la Poésie-plurielle-concertante et le CDF dans l'épistémologie des champs qui les constituent.

6.1 Présentation et contextualisation de l'atelier de création n°1

Je présente dans ce paragraphe les expérimentations constituantes de ma recherche menées lors de mon atelier 1, où il s'agissait de questionner les concepts de Musique à regarder et d'OTR, orientées par les énoncés propositionnels du « compositeur » qui dans cet exercice devient de fait un « propositeur ».

Pour situer la démarche, je mentionnerai la première Musique à regarder que j'ai imaginé et créé au théâtre Iséion de Montpellier en 1977. La pièce pour un percussionniste et une danseuse-mime s'appelait *Messe bleue* et utilisait l'OTR qui prenait source à partir d'une proposition simple. Tous les sons et les gestes produits devaient avoir comme moteur l'instabilité physique des actants. La proposition qui servait de partition, ne faisait mention que de l'obligation à être dans cet état et de la temporalité de l'acte qui devait être compris entre 20 et 40 minutes. La scénographie faite d'une grande quantité de plaques métalliques, gongs et tambours suspendus avait des allures de sculpture dans laquelle les deux participants devaient inventer une histoire et une relation entre les sons, les gestes, les chocs, les résonances et les déplacements produits par l'état instable (déséquilibre-rééquilibre) des actants. Le balancement des plaques métalliques, gongs et tambour suspendus qui en prenant son en fonction de la qualité et de la force de l'impact qui les mettaient en résonance, produisaient un cinétisme naturel qui nourrissait l'instabilité récurrentes des actants et créaient par résonance, une chorégraphie complexe.

Quelques années plus tard en 1987, je composais une pièce pour ensemble mixte (3 musiciens, 1 mime, avec prolongement électroacoustique) où le hasard était exclu, les gestes sonores ou silencieux étaient écrits et interprétés comme de la musique ; ce qui permettait d'obtenir dans certaines séquences une musique du silence. Ces deux pièces de Musique à regarder représentent les deux faces de ce que peut être la fonction d'interprète dans une création. La première laissait les interprètes entièrement libres et donc responsables du résultat ; le seul garant étant la pertinence défendue par la proposition et la créativité des exécutants. La seconde tout au contraire représentait un

acte de composition traditionnel où le compositeur couche sur le papier la totalité de sa pensée. Il ne reste aux interprètes qu'à être dans l'écoute et l'énergie nécessaire pour exécuter la partition avec leurs techniques et leur sensibilité personnelles, sans que la créativité soit de la partie, je dirais bien au contraire : « la partition, rien que la partition ». Bien des années plus tard avec l'expérience et la réflexivité, j'ai décidé d'expérimenter et de théoriser le concept d'une Musique à regarder dont la réalisation serait entièrement improvisée à partir de consignes, de situations et de temporalités que je me proposais de fixer. Donc un schéma assez proche de *Messe bleue,* l'expérience en plus. J'ai choisi de constituer un duo entre une spécialiste du mouvement et moi-même en tant que musicien pratiquant le violoncelle, un instrument qui par sa forme selon l'utilisation que l'on en fait peut représenter un corps-objet-sonore jouant le rôle d'un troisième personnage. J'ai demandé à Nicole, une danseuse dont j'apprécie le travail, si cette expérience pourrait l'intéresser, sa réponse enthousiaste m'a encouragé à mettre immédiatement en œuvre cette aventure. La création a été réalisée « sans filet » comme si nous étions sur scène face au public le plus exigeant qui soit, c'est-à-dire nous-même, sans répétition et sans répits, en restant toujours dans l'état de créativité nécessaire à l'engagement artistique.

L'exigence est fondamentale dans mon engagement de poète. Elle consiste à transmettre l'authenticité que m'a appris, l'expérience d'une vie au service de la perception et de la création artistique.

Quel est l'acquis de cette expérience dont je parle ? Rien de moins que le meilleur de ce que l'on peut offrir à un instant donné (kairos) sachant que toute la préparation qui représente une vie d'engagement, d'exercice, de travail acharné, technique et sensible n'a pas d'autre but que celui-ci. Lorsqu'il le faut, c'est-à-dire à chaque moment de la vie, donner le plus haut de soi-même. Lorsqu'on a la possibilité d'écouter ou de visionner ce que l'on a fait, spontanément ou dans un acte préparé et qu'on se dit, c'est bien ce que je souhaitais produire car mon corps à ce moment a dépassé mon égo, il a donné la réponse juste, celle qui est en relation entre l'énergie du moment et celle du Tout-Monde, alors l'acte composé ou improvisé est réussi même s'il n'y avait qu'une

personne pour y assister ou simplement les arbres et le souffle du vent, ou le murmure de la mer qui ondule, on sait que nous avons réussi. Quelquefois ça n'est pas le cas, même s'il y a un succès réel ou relatif d'un public qui adhère, mais que ce que nous constatons et ressentons profondément ne correspond pas pleinement à ce que nous pensions juste, alors c'est pour nous un échec et il nous faut tout de suite rectifier, en travaillant dur afin d'améliorer ce qui nous a échappé, un mot, un relâchement au mauvais moment, une sortie d'état ce qui peut arriver et qui constitue la chose la plus douloureuse à constater. On dit alors : « là je n'y suis plus » ou plus grave « aujourd'hui je n'étais pas là ». Comme dans le sport de haut niveau, la capacité à digérer ce type d'échec est fondamentale. On grandit de ses erreurs assumées, on s'en sert, elles nous rendent plus fort : « ce qui ne nous tue pas nous rend plus fort ». (Nietzsche, 1988). Pour en revenir à notre expérience, nous étions transmetteurs d'énergies mises en commun au service d'une proposition préalablement déterminée, le seul spectateur étant la caméra dont la mémoire contrairement à celle des humains n'est ni orientée, ni sujette à interprétation.

Durant cette expérimentation qui s'est déroulée à huis clos durant 3 séances de 3 heures, les propositions qui remplaçaient les compositions ont montré que de simples contraintes rigoureusement respectées et interprétées par des actants[110] rompus à l'acte improvisé, produisent un contenu pertinent aussi efficace qu'une composition préétablie. Dans ce processus, les erreurs ou impossibilités des interprètes à répondre fidèlement à la rigueur de la consigne (ce qui ne manque pas de se produire), entre dans le champ d'une composition spontanée interreliée où la contingence est une précieuse alliée.

[110] Celui qui est en acte dans la création quelle que soit la discipline.

6.2 Première partie : Corps-Instruments pour une Musique à regarder

Dans le CDF qui est une organisation contrapuntique des formes imaginales, sonores et textuelles, j'utilise différentes techniques de composition et d'orchestration mettant en jeu la perception et la réactivité du ou des interprètes. Dans ce contexte, les interprètes sont les orchestrateurs en temps réel d'une composition ouverte proposée sous forme de consignes.

La forme générale d'une œuvre, quelle que soit sa durée, est déterminante. Elle représente l'architecture générale de l'édifice. C'est sur cette structure rigoureuse que la spontanéité des interprètes-improvisateurs pourra s'exprimer. Leur rencontre quasi permanente avec l'aléa (ce coup de dé dont il faut tenir compte) est garante du caractère original et non reproductible de l'œuvre qui se développe dans sa propre temporalité sans possibilité de retour. Toutefois, le mécanisme qui régit mon concept Processus de mémoire, c'est-à-dire le ferment « d'identité ipséitaire » fait de la singularité et de l'expérience accumulée (l'*idem* associé à l'*ipse* dans une singularité narrative (Ricoeur, 1988)), est en perpétuelle mutation, car le temps déforme les souvenirs qui circulent, se mélangent et se transforment dans la mémoire, alimentant sans cesse l'essence de créativités à venir. Ce processus met en œuvre des amplificateurs ou des tamis sensibles, « euphémisant » ou exacerbant les glissements de gestes, de sons, de phonèmes, de mots, de réactions constructives fulgurantes, de déplacements, de timbres et de formes qui nourrissent l'état d'improvisateur.

L'ensemble de ces glissements qui agissent à la source de l'élan créatif mis en place dans cet atelier, est un système compositionnel à part entière qui traverse les deux actants.
Dans la première partie de l'atelier intitulé : **Corps-Instruments**, j'expérimente plusieurs façons de produire une orchestration sonore et imaginale cohérente et spontanée à partir d'un constat spécifique ; dans un duo musique-danse de type une

danseuse et un violoncelliste. Le violoncelle par sa forme et sa taille est un instrument privilégié de l'expérience, mais tous les instruments, quelle que soit leur forme peuvent y participer. Le résultat tout aussi intéressant sera autre. On le vérifiera par exemple avec l'emploi du tambour Pakistanais (proposition 27 et 28 : *Aspiration 2* et *Bigidi*).

Dans ce mode de jeu, nous avons plastiquement trois corps proposés au regard ; deux sont de chair, un troisième est un corps-objet. Comment par une utilisation particulière de ce corps-objet, le duo initial peut devenir trio ? Ce sera le fondement de cet atelier.
À travers des types de jeux contraignants, le processus utilisé traite d'une manière naturelle (dans le sens de ce qui s'impose sans calcul ni préméditation, ici et maintenant), les différents possibles entre gestes et sons, dans une pratique d'OTR.
En tant que Poète-pluriel, concepteur-réalisateur-interprète, j'agis sur le son, le mouvement et le texte avec une conscience de mise en scène spontanée. J'élabore de fait une scénographie-chorégraphie en temps réel. Cet acte artistique considéré ici dans sa faculté à réunir, est produit par la nécessité née de l'inspiration, que l'état de méditation quasi permanente du poète convoque.

6.2.1 Présentation et mise en œuvre

J'ai préalablement composé (il faut entendre ce terme dans le sens de structuration d'état, de style et de temporalité sous la forme de propositions) 16 propositions de jeu structurant l'espace, le mouvement, les énergies, les qualités et le rapport entre les actants, le tout dans une temporalité définie. Ces « propositions à contraintes » remplacent la partition. Ce système a l'avantage de construire une forme rigoureuse sans limiter l'inventivité des interprètes-improvisateurs dont je définirai en quelques mots la fonction.
L'interprète-improvisateur est un « herméneute » messager du « propositeur », il donnera sa version de la proposition (partition). Créateur agissant en temps réel, il se doit d'être à l'écoute holiste du monde de l'action, c'est-à-dire des êtres et des choses en présence dans l'horizon de l'espace de jeu. Il est un récepteur-émetteur d'une

énergie plurielle, qu'il perçoit dans la subtilité des états qu'il alchimise à l'écoute de son ou de ses partenaires. Son acte spontané se développe à partir d'une source perceptive induite par la proposition compositionnelle qui en définit l'angle de développement artistique.

Mettre en pratique ce processus complexe nécessite une compétence particulière qui s'acquiert par une pratique régulière comparable à celle des gammes pour un musicien instrumentiste. Pour être un interprète juste et non juste un interprète, l'improvisateur doit préparer son physique et son mental. Méditation et respiration rythmique l'accompagnent quotidiennement dans la pratique de sa spécialité (instrumentale, vocale, corporelle).

J'appelle source perceptive la conscience de l'instant particulier qui, fort de ses spécificités vibratoires, émotionnelles, culturelles, physiologiques, sociopolitiques, produira la scintillation nécessaire qui nourrira l'improvisation. Cette source est convoquée par l'improvisateur, avant l'effectuation de la proposition. Celle-ci fonctionne comme une partition, structurant l'espace, le temps, le mode de jeu, les nuances et le caractère de l'œuvre à venir. Le temps de l'acte artistique est ici considéré comme une fixation temporelle, un instant d'éternité comme pourrait le dire Spinoza, ce hors-tout (hors-lieux, hors-temps) est une fixation fulgurante où l'énergie réinvente un paysage de fantaisie.

Bien sûr, nous sommes dans le domaine de l'art, non de la science et l'art relève d'une faculté à percevoir pleinement subjective, elle n'est nullement normalisable et engendre la poésie en tant que créativité de la différence. Il est toutefois étonnant de constater que dans la résonnance de connaissances très anciennes, 15 siècles avant JC environ pour les mantras védiques (textes transmis par oralité dans la culture indienne), cinq siècles avant JC pour Confucius (-551 -479) qui prônait la découverte par l'expérience dans le monde social et son opposé Lao Tseu (-604 -531) fondateur du Tao (contemplation de la nature, inaction; observer et ressentir pour trouver la voie, le souffle médian étant le vecteur de la liance), certaines pensées ou théories de philosophes et de physiciens occidentaux évoluaient ou évoluent encore dans des états

voisins : Spinoza dans le cinquième cahier de l'éthique (j'en ai parlé en détail dans le chapitre dédié au cadrage conceptuel), les phénoménologues dans leurs approches de la perception (Merleau-Ponty, 1991), et plus récemment les théories développées dans le champ de la physique quantique (Henry, 2016). La créativité prend bien des chemins de libres associations pour de possibles mariages entre poésie et sciences.

Dans le cadre de l'atelier de création Corps-Instruments, voici une série de propositions réalisées avec comme partenaire, une spécialiste du mouvement : Nicole Harbonnier.

6.2.2 Déroulement de l'atelier

Les propositions de jeu sont réalisées sans aucune préparation. Elles sont filmées afin que je puisse avoir le regard extérieur nécessaire à l'analyse et à la description critique du système. Chacun s'échauffe selon ses habitudes et entre en acte, toujours avec le même rituel qui se résume à la lecture des consignes de la proposition et à la mise en marche de la caméra qui fixera la réalisation de l'expérience.

Lorsque nous éprouvons le besoin de parler de l'acte qui vient de se jouer et non de celui que nous venons d'accomplir, car l'improvisateur comme je le conçois, agit sans volonté, il n'est qu'un transmetteur de l'énergie qu'il capte et qu'il met au service de la proposition, nous prenons quelques minutes pour échanger nos ressentis avant ou après le visionnage de la vidéo.

Ensuite commence pour moi, un long travail d'analyse sur chaque réalisation avec un questionnement sur les potentialités prospectives d'un tel travail.

C'est dans cette optique que je monte les captations filmiques, certaines comme témoignages et matériaux de réflexion, d'autres comme réalisations artistiques autonomes. À la lecture des films, je réagis quelquefois poétiquement aux univers que je découvre dans une nouvelle perception, en écrivant des chroniques-flashs énigmatiques et/ou aphoristiques.

J'utiliserai certains de ces matériaux pour étayer la partie de ma recherche concernant la perception et la transmission, envisagées comme vibrations créatrices à l'écoute

croisée des actants (celui qui est en acte dans la création quelle que soit sa discipline, sans référence aucune à A.J Greimas) et du lieu spécifique dans lequel ils opèrent, soumis à une série de contraintes compositionnelles.

L'expérimentation de la première partie de cet atelier s'est déroulée à l'UQAM durant le mois de juin 2019.

Le résultat de ce travail artistique et réflexif est visible sous forme de films vidéo. Cette matière première ciblée est l'objet de ma réflexion analytique entre le son et le mouvement spontanés qui s'organisent de manière contrapuntique à partir d'une proposition. L'état d'esprit et la préparation des participants sont garants du résultat. Comment se préparer à être en état d'improvisateur sera traité ultérieurement dans la partie cadrage conceptuel, au chapitre V (improvisation, Épokè, état, Sérendipité, reliance…).

Dans cette série d'expérimentations Corps-Instruments dictée par les contraintes que j'ai imaginées en tant que propositeur, le musicien n'est pas un musicien-danseur, le danseur n'est pas un danseur-musicien. Nous sommes dans une abstraction gestuelle qui engendre une plastique sonore et chorégraphique, comme une nouvelle forme où gestes et sons interreliés s'agencent naturellement pour répondre aux exigences de la proposition. Par la simplicité apparente de sa production, cette relation privilégiée peut se voir et s'entendre comme un « corps à corps accord » qui reste combinable à d'autres champs (textuel, scénographique, filmique, etc.). Nous sommes pleinement dans l'effectuation d'un CDF, qui de plus, présente des possibilités d'extension multiples.

Dans une approche prospective, le développement artistique filmique de l'expérience pourra servir le spectacle vivant, la performance, l'installation d'art visuel ou le film d'art.

6.2.2.1 La création spontanée

Il s'agit de vérifier la pertinence des propositions à contraintes génératives confrontant le Corps-Instrument (violoncelle, tambour pakistanais, flûte de bambou) aux corps de chair. Ici, l'interrogation esthétique et sensible pourrait être dans l'extension de la

question éthologique de Spinoza: « que peut un corps multiple ? ». Ce qui nécessite de clarifier dans ce cas précis ce que représente un corps. Pour l'artiste en action il s'agit de la forme corps, avec comme modèle le corps humain. C'est un premier niveau qui implique des possibilités : le corps se meut et s'émeut par le mouvement et les sons qu'il émet. Il se combine, fusionne avec d'autres corps créant des formes nouvelles, mais aussi des sensations, des émotions qui lui sont corrélées. Comment le violoncelle en tant que corps-objet, qui n'est pas fait de chair s'apparente-t-il à l'échange ? Pour le violoncelle, par ses multiples atouts car par sa forme il ressemble à un corps stylisé et par le son qu'il produit, il couvre l'ensemble du registre de la voix humaine. Ensuite, son poids et sa taille lui permettent une grande mobilité. Lorsqu'on le tient, qu'on le prend dans les bras, il se substitue facilement à un partenaire mouvant et sonore. Mais qu'en est-il des autres instruments expérimentés ? Le tambour pakistanais fait de bois, de cordes et de peau animale, est de forme circulaire, représente un objet de culte par la symbolique du cercle mais aussi par sa sonorité grave qui préside ordinairement à bien des rituels dans lesquels il convoque l'au-delà. En ce sens, il a une fonction chamanique comme la flûte de bambou que j'utilise, dont la matière particulière renvoie à ce végétal magique qui se développe par rhizome et qui semble représenter une entité reliée au temps par-delà l'espace, car lorsqu'un bambou fleurit, ce qui est très rare, l'ensemble des bambous de la même espèce fleurissent dans toute une région, voire dans le monde entier, quel que soit l'âge de la plante. Les chaumes se dessèchent et meurent après la floraison. Malgré ce constat maintes fois répété, on n'a pas encore scientifiquement expliqué le phénomène. Une des hypothèses serait une mémoire génétique différente selon chaque espèce. Quoiqu'il en soit, la poésie de la nature, là encore devance la science et célèbre la reliance. Lorsque l'on pense que la flûte est un fragment prélevé de cet étonnant système, et que quelques trous et une encoche faits aux bons endroits vont permettre à un morceau de bambou évidé, de transformer l'air en musique dont la timbralité très particulière sera capable d'évoquer le chant de la terre à travers le souffle du vent.

Après cette contextualisation reliante, revenons à notre série d'expérimentations pour deux improvisateurs : un musicien (violoncelle, tambour, flûtes) et une danseuse ; soit esthétiquement minimum trois corps (2 corps de chair plus un corps-objet) et plus lorsque comme nous le verrons, d'autres objets seront convoqués, comme des chaises ou des pièces de tissus par exemple.

On pourrait dire que confiée à des improvisateurs affranchis, la forme de l'œuvre est auto-composée, puisque la temporalité et les directives propositionnelles, en s'effectuant deviennent Musique à regarder. La proposition est donc capable de révéler la force et l'efficacité du processus compositionnel implicite dont la rigueur poétisée, mise en partage, convoque l'avènement d'une intersubjectivité entre les actants (instrument de musique compris) et la forme, qui deviennent sujets interreliés. C'est l'avènement d'un égo pluriel et transcendantal au service d'un projet commun. Transcendantal s'entend dans le sens de l'Époké husserlienne entre « l'observateur et la chose observée » ici pluriel car il y a plusieurs sujets ; deux sont humains, un est un instrument de musique et le quatrième est la proposition moteur du processus. Dans cet acte créatif la transcendance devient un véhicule dont l'Épokè réalisée serait l'effectuation du concept Musique à regarder lui-même.

6.2.3 Présentation de quelques propositions expérimentées

La totalité des expérimentations sont disponibles sur le blog.

Côte à côte : Proposition n°2

Les deux actants sont assis chacun sur leur chaise.

Action : sans quitter les chaises, inverser les positions (celui qui était à droite finit à gauche et inversement) avec un climax, situé dans la fusion, au croisement de la translation. Durée globale 3 minutes environ.

Réactions à chaud :

Nicole : dans cette proposition, j'ai à un moment rencontré quelqu'un d'autre dans mon corps, quelqu'un dont le faire m'a surprise. C'était étonnant… le contact à l'autre était plus évident sur la fin.

Alain : impression d'une temporalité trop longue.

Bonne perception d'un sonore bruitiste percussif et rythmique proche des recherches de L. Berio et H. Lachenmann[111], mais sans préméditation puisque naissant d'une nécessité de situation. Le jeu consiste à accepter l'aléa, à essayer de le gérer positivement, la difficulté survenant de l'instabilité de l'instrument qui glisse, interdisant un jeu stable. Le blocage de la pique par le pied pose un problème physique de crampe qu'il faut gérer. Le mode de jeu dépend de la difficulté de la position de l'instrument sans cesse mouvante à laquelle il faut s'adapter. Le fonctionnement interprétatif y est corrélé. Bonne perception de l'autre.

Films témoins :

- *Côte à côte 2* : https://vimeo.com/355720663

Il s'agit de pièce brute sans artifice présentée sans habillage particulier, pas d'éclairage, pas de travail de scénographie, seulement un engagement visant à répondre scrupuleusement et sans préparation à la consigne donnée par la proposition. Toutefois je suggère vers la fin de la pièce, sur le mur blanc du fond une velléité qui convoque dans le côte-à-côte frontal des actants, hors de la vue, en quelque sorte dans leur dos, une transformation d'état, vers une possible apparition, celle d'un miroir inversé qui ne reflèterait rien d'autre que le souvenir d'une culture (un clin d'œil dédié à Andreï Tarkovski).

Adossement : Proposition n°4

- Instrumentiste assis avec instrument en position de jeu.
- Danseuse assise sur l'autre chaise.

[111] Compositeurs contemporains travaillant sur le dépassement du jeu instrumental traditionnel.

Action : sans quitter le contact (rester en contact avec une chaise ou les deux), intervertir les positions des actants. Durée de la manœuvre : 3 minutes environ.

Films témoins : Proposition n°4 - *Adossement* 2 : https://vimeo.com/355725365

Comme dans *Côte à côte* la pièce est brute, toutefois je commence à montrer ce que pourrait être une évocation, en faisant apparaître au moment où l'histoire s'achève, une résonance évoquant l'ondulation naturelle d'un lac en tant que reflet miroir proposant une orientation comme une résolution ; celle d'être adossé, dos à dos, vibration sur vibration, dans l'exclusion d'un face-à-face, chacun émettant à l'inverse de son partenaire. Seul le dos des actants, comme le fond de l'intériorité de l'être, est au contact des vibrations de l'autre, que l'on devine, que l'on ressent, sans le rencontrer mais en expérimentant avec lui une ondulation commune, semblable à celle de la surface de cet étrange miroir que représente la surface du lac qui produit les ondulations témoignages de sa qualité d'étant que David Abram (1996) associerait au plus qu'humain qui traduit le sortilège du sensible (*the spell of the sensuous)*.

Chaise mobile : Proposition n°6

Les 2 actants commencent debout derrière les chaises.

Action : prendre possession des chaises dont l'une reste immobile alors que l'autre doit être en constant mouvement.

Finir assis chacun sur une chaise. Durée 3 minutes (espace médium ou serré).

Commentaires à chaud :

Nicole : sensation du violoncelle comme contrepoids. Le rapport à la mobilité de la chaise n'est pas simple. Le fait qu'elle se plie rend l'action difficile. Impression générale poids contre poids, tension, dé-tension.

Alain : j'ai ressenti vers le milieu du déroulement une rupture esthétique par rapport au pivot de la chaise immobile.

Films témoins :

Proposition n°6 - *Chaise mobile 2* : https://vimeo.com/355728653

Cette proposition génère une série de sculptures en mouvement. Sur un plan prospectif, son exploitation scénique pourrait se faire par une série de photographies prises sous divers angles et qui apparaitrait sur des écrans multiples (trois) en leur qualité de statut. Il suffirait ensuite de transformer très lentement les différentes poses photographiques en jouant sur le contraste et la lumière avec en guise de postlude, une transformation par fondu enchaîné unifiant la même posture statufiée qui serait présentée sous trois angles différents.

De la délicatesse : Proposition n°21

Action : Dans une nuance située entre piano et mezzo forte, tout en subtilité timbrale, gestes libres mais délicats dans le large comme dans l'étroit, voire l'esquisse. La danse commence au sol, puis s'élève jusqu'à fusionner avec la musique et son incarnation (caresses, enlacements…). Durée : 3'

Films témoins : *De la délicatesse 2* : https://vimeo.com/355951988

Dans ce type de jeu il ne s'agit pas de réaliser une belle musique qui aurait pour objectif de valoriser la danse ni seulement de l'accompagner, il ne s'agit pas non plus de danser avec un instrument, mais bel et bien d'une forme différente où gestes et sons sont au service et à l'écoute les uns des autres pour créer une entité musique corps ou mouvement musical que j'appelle Musique à regarder*;* une énonciation poétique sans hiérarchie entre mouvements et sons, plus parlante que « geste à écouter » ou « danse à entendre ». L'effectuation doit être naturelle, l'objectif étant de répondre à la proposition d'une manière sauvage (du latin silvaticus dérivé de silva, qui habite la forêt, sans culture sociétale) et dans le cas précis poétique car nous sommes dans le cadre de la poésie en tant que création répondant à une éthique. Il y a donc deux éléments déterminants : la qualité de la proposition avec ce qu'elle permet au niveau des potentialités de la situation, et la qualité des interprètes qui doivent être rompus à ce type de pratique. Cela nécessite un entrainement rigoureux et là encore un engagement éthique ; il ne s'agit pas de briller, de montrer tout son savoir, sa virtuosité, mais de répondre simplement, de manière naturelle, sans sophistication inutile à une

proposition ; celle du propositeur. Cette pratique fondamentale représente un des points nécessaires pour que l'œuvre de CDF puisse s'effectuer. Il faudra ensuite « la mettre en partage », non qu'en l'état elle ne puisse être accessible mais elle est encore à l'état d'esquisse de *la possibilité d'une œuvre*.

Commentaires à chaud :

Alain : les images du début sont celles que je cherche dans l'esthétique de la musique et de la danse en perpétuelle évolution. Il faudrait une attraction permanente sans réelle stase comme une aspiration et plutôt une approche par derrière quelque chose d'inéluctable.

Nicole : la fin musicalement ne me semblait pas dans la délicatesse.

Alain : Ceci est intéressant car la réflexion met en avant la relativité et la différence. Nous n'avons pas la même conception des nuances ni du sens des mots, il est important de laisser l'interprétation libre de la spécificité émotionnelle due aux différences. C'est un juste milieu qu'il faut évaluer dans l'harmonie d'une contrainte commune.

Un autre point qui semble fondamental est que l'improvisation est un état, l'improvisateur un passeur. Il est rompu aux techniques de réception et d'émission, il peut adapter sa perception à la consigne. Toutefois, lorsque de « l'extérieur » l'impérieuse nécessité impose de trahir la consigne l'espace d'une fulgurance, il doit laisser celle-ci se dérouler pour recanaliser ensuite l'énergie dans le respect de la consigne initiale. Ces hors-champs, hors-temps, hors-lieux sont très souvent porteurs d'une magie capable d'exacerber la beauté de l'interprétation. Il est donc important sans les chercher obstinément, de ne pas s'en priver lorsque cela survient.

6.2.3.1 Pour en faire une série de pièces abouties

La lumière sera déterminante car le côté peinture et/ou statues évolutives développant une scénographie éphémère ou fulgurante est un des atouts majeurs de cette « forme ». Par l'éclairage, on sacralise certaines poses ou déplacements, de plus le film projeté permet des retards, des ralentissements, voire les fixations de certaines postures dont la plastique contient en potentialité le devenir œuvre. Il y a plusieurs façons de réaliser

cette deuxième étape ; je peux utiliser le temps différé, dans ce cas, à partir des positions choisies pour leur pertinence, je travaille des images peintures ou sculptures que je mets en scène en préparation, résolution ou prolongement de l'action, pour obtenir une œuvre finie de type filmique. Cette réalisation relève de ce que j'appelle une Archépoésie[112]. Mais je peux aussi, réaliser l'opération en direct, par exemple en effectuant le montage filmique de la scène dans le sens décrit plus haut et m'en servir comme scénographie projetée (sur un ou plusieurs écrans) pendant qu'avec la danseuse nous rejouons la proposition sur scène ; cette nouvelle version sera à la fois identique à la première car émanant de la même proposition mais différente car non fixée, elle répond aux aléas et de fait tient compte de la présence fantomatique de la première interprétation devenue film.

6.2.3.2 Propositions réflexives

Nous rejouons les propositions après plusieurs jours comme s'il s'agissait de nouvelles pièces. Je rajoute toutefois pour certaines d'entre-elles, la notion de complémentarité qui consiste à jouer la proposition deux fois sans interruption réelle (seulement le temps de changer de costume ou d'instrument). La deuxième interprétation étant la complémentarité de la première comme si nous étions les deux autres membres d'un quatuor mixte (deux danseurs et deux musiciens) qui aurait le privilège de maîtriser le temps.

Lors du montage filmique, je superposerai les deux prises afin de révéler dans le son et l'image ce quatuor fantomatique.

À Mer : Proposition n°24

Action : la rotondité, l'élan courbe.

Durée : 3 à 4 minutes

[112] Voir glossaire (4.2.7.2).

Film témoin : *À Mer* : https://vimeo.com/357173090

Dans la réalisation de cette proposition, deux textes ou fragments de textes ont surgi et se sont reconstruits. Le rapport naturel de reliance à la mer s'est fortement manifesté jusque dans les mots mêmes, redéfinissant la maternité que les créoles définissent par l'expression *Mammam Dlo*, où on entend la mer comme maman. Pour eux, lorsqu'ils le prononcent en regardant l'horizon, c'est leur terre d'origine qu'ils ressentent par-delà l'océan. En Guadeloupe il suffit de regarder dans la bonne direction, c'est tout droit, l'Afrique se trouve en face. Pour moi qui ai vécu quelques temps à leurs côtés, ce mot en fait des frères dans le sens Khlebnikovien du terme (« mes frères les arbres, mes sœurs les pierres… »), et l'eau est porteuse de la vie et de l'évolution qui nous a fait humain. Je regarde donc juste un peu plus loin dans le temps, pour ressentir une profonde filiation et une immense fraternité. Lorsque j'ai monté cette séquence, j'y ai donc convoqué la mer que j'avais filmée en Guadeloupe. Chaque matin, je regardais et respirais pleinement l'horizon relié par les fragrances, le son répétitif des vagues et la subtilité de leur danse que je ressentais chamanique, c'était comme cela que je commençais mes journées ; lavé de l'intérieur, mais d'un lavage qui n'enlève pas les dépôts de sensible accumulés mais au contraire ajoute, nourrit et éclaire en réveillant notre appartenance au monde.

Scintillation fantomatique **:** Proposition n°19 (Sextuor de mémoire)

Circularité

Action : toute action nait de, ou aboutit à, un geste courbe comme intention de volte(s). Espace médium, large, serré, mixte (évolutif). Utilisation de la mémoire, rejouer la proposition trois fois dans le souvenir des fois précédentes.

Soit quatre séquences de deux minutes.

Commentaires à chaud :

- Espace large

Alain : j'ai du mal à entrer dedans sans échauffement, difficulté vu l'instrument, de réagir afin de garder un espace large lorsque la danse se rapproche.

Nicole : plutôt facile, jeu sur les dynamiques de résonances et d'oppositions, jouer avec l'élasticité.

- Espace médium

Alain : je l'ai ressenti triste.

Nicole : je fais toujours les mêmes patterns, beaucoup de répétitions.

- Espace serré

Alain : belle fluidité.

Nicole : je suis prise au piège.

- Espaces mixtes :

Nicole : très répétitif, peu de variations dynamiques, mais l'impulsion est toujours présente. Quand je veux faire dans le subtil, ça ne donne pas grand-chose.

Alain : la danse est un peu carlsonienne, le pivot instrumental redéfinit le musicien en tant que tel (pas un musicien qui danse, mais un musicien qui bouge).

Difficulté à jouer autrement qu'en position assise, la notion d'empêchement est novatrice et riche, mais il faut trouver où se réserver des moments pleins musicalement.

Constat : ce n'est pas le vouloir qui est la cause du son ni du geste sauf dans l'empêchement où je désire contourner l'empêchement pour continuer l'histoire sonore en conscience, qu'une autre histoire gestuelle se perpétue indépendamment et dans la même temporalité.

Nicole : je ne suis pas dans l'empêchement mais dans la liberté …

Alain : certes, sauf dans le contact. Il est donc important pour ce type de pièce, de penser une contrainte adaptée aux gestes du danseur dans les espaces larges et médiums qui créerait un empêchement comme cela se passe pour le musicien dont le déplacement empêche le plein jeu. À réfléchir …Peut-être un jeu de contraintes fortes comme : ne pas plier les jambes ou les bras, ne se déplacer qu'en marche arrière, ou se lever et retomber immédiatement.

Dans l'exercice présent tout vient mystérieusement d'une rotation inévitable.

La mémoire courte génère grâce au film une chorégraphie fantomatique qui revient hanter l'interprète analyste de son acte. Pourquoi se mouvoir et produire du son dans

une gestuelle courbe ? Bien sûr, parce que la consigne le demande, mais qui régit la forme dynamique qui en découle ? Peut-être l'écoute exercée de l'improvisateur dont l'empêchement à produire les sons et gestes en fonction de l'énergie esthétique et vibratoire captée sur l'instant, produit un acte réactif fulgurant quelquefois étrange, mais celui-ci semble toujours produire pour le regard, une esthétique étonnamment naturelle, comme si les planètes, les galaxies, l'énergie à un moment ou à un autre, étaient contraintes ou destinées à la rotation (nous savons depuis Einstein que l'univers est courbe).

Dans l'acte en train de se jouer existe une rencontre de l'espace et du temps de l'autre, mais aussi d'un monde autre; un intermonde ou supramonde responsable de l'avènement d'une action poétique hors espace-temps. On observe chez les actants une non-volonté qui provoque sans raison autre que celle indiquée par la consigne, les placements, les rencontres, les torsions et distorsions, les équilibres dans l'élasticité de la scintillation d'un espace-rêve situé sur la ligne de fuite de toute conscience.

Les actants se trouvent dans un « écouter sans regarder » ou dans un « regarder le silence » en complémentarité, dans une esthétique de perceptions autonomes partageables.

Films témoins : *Scintillation fantomatique* : https://vimeo.com/355948897

J'ai décidé de poétiser ce sextuor fantomatique en y ajoutant un léger traitement sonore (un délai court qui symbolise la flexibilité du temps) et une lumière tamisée teintée. La diffusion filmique qui sert de scénographie développe un paysage aquatique qui se matérialise par un étang, avec des joncs dressés comme autant de totems végétaux reliant le haut et le bas opèrent une circulation verticale. Les actants évoluent sur l'horizontalité de l'étang avec des gestes courbes et des déplacements qui structurent l'espace. Les joncs qui pourraient figurer une vie statique purement vibratoire relient le ciel et l'eau ; c'est-à-dire différents niveaux de transparence, puisque l'eau développe l'opacité de ce qu'elle recouvre, alors que l'air reste lui pour nos yeux, indétectable et représente une invisibilité vivante. En faisant évoluer les images

projetées qui révèlent en fin de séquence des rochers essayant de contenir le flux ininterrompu d'une rivière, l'énergie directionnelle fixe son sens qui dès-lors s'opère sur un horizon incliné permettant la circulation rapide de l'eau. Plus de végétaux mais du minéral. Ce voyage filmique à travers une temporalité agissant sur le vivant et la matière, a pour effet de généraliser la reliance qui déborde de l'humain vers son environnement imaginé. On constate dans cette séquence, la pertinence poétique de l'utilisation compositionnelle de la mémoire, un concept opératoire du CDF analysé dans le glossaire (4.2.7.2) sous le nom de Processus de mémoire.

Notons que cette séquence serait facilement réalisable en direct, mais nécessiterait un solide appui technologique (deux techniciens, une caméra, deux vidéoprojecteurs, quatre moniteurs de type enceintes actives, un logiciel de montage en temps réel, un éclairage approprié et l'utilisation d'un tulle en devant de scène et d'un rétroprojecteur en fond de scène).

Le mot scintillation n'est pas anodin, il convoque l'interrogation mallarméenne sur le doute de l'existence du réel. Que disent les mots, les gestes ou les sons ? Pourrions-nous avoir accès à autre chose que ce qu'ils représentent ? Contrairement aux mots, sons et gestes ne se fixent pas, ils ne sont que des fulgurances et leur perception relève de la qualité de celui qui écoute et regarde. L'art ne serait qu'illusion, un processus amplifié par le traitement filmique qui le triche (dans le sens barthien du terme « tricher la langue » en la détournant de sa fonctionnalité de transmettrice de mots d'ordre pour en faire à travers d'autres agencements, l'étoffe d'une certaine beauté pour le dire dans ce sens je préfèrerais d'une beauté certaine mais cela n'appartient qu'à la créativité perceptive du récepteur (ici celui qui écoute et regarde).

Aspiration : Proposition n°26

Action : la danse est aspirée vers la musique jusqu'à fusion

Durée : 3 minutes.

Films témoins :

Aspiration1 : https://vimeo.com/357175446

Aspiration2-récurrence : https://vimeo.com/357176144

Ces prépositions sont traitées comme des pièces abouties avec un souci esthétique (vêtements différents lors de la récurrence). L'eau qui tombe sur le musicien et s'élève sur la danseuse dans le film *Aspiration1*, crée une réelle reliance ; l'apparition du texte dans le film *Aspiration2-récurrence* fait de cette miniature une œuvre de CDF à part entière puisque texte, image et son y sont traités de façon contrapuntique. Nous sommes ici en présence d'une pièce de Poésie-plurielle-concertante pour duo qui peut être diffusée sur support filmique ou être jouée en direct.

L'eau qui en début de séquence partage la scène et impose des énergies opposées, une en cascade, l'autre en élévation, laisse ensuite les actants dans leur phénomène d'aspiration. Verticalité et horizontalité se conjuguent, le flux liquide qui disparait dans la première séquence, dans sa récurrence devient écriture, et le texte qui interroge l'action avant qu'elle ne se passe, prend une place dominante avant d'être lui-même mélangé à la mer qui frappe le rivage juste avant que le jour ne se lève.

Une aspiration générale encore reliée par le plus qu'humain qui présente l'action artistique comme un passage dérisoire mais nécessaire dans le cycle de la vie, les symboles sont « légion » avec le tambour chamanique, mais aussi la cape qui voile le corps et que l'aléa dévoile…

De mémoire vive : Proposition n°29

Action : idem que la proposition *Côte-à-côte* mais en utilisant le Processus de mémoire. Jouer deux fois la proposition, la deuxième dans la complémentarité mémorielle de la première.

Durée : 3'

Film témoin : Proposition n°29-*De mémoire vive* : https://vimeo.com/357178408

La concertisation est ici imaginale, sonore et textuelle ; le changement de vêtements entre les deux prises donne une plus grande lisibilité au jeu. Cette réalisation en tant qu'elle concrétise par distorsion temporelle le rapport entre la représentation et la chose

en soi, provoque par la cristallisation du Processus de mémoire une scintillation toute mallarméenne (1874). On observe une circulation permanente entre l'énergie des actants, l'utilisation de l'espace se fait naturellement, le contrepoint opère pleinement. La scénographie, la chorégraphie et l'orchestration sont prédéterminées par le Processus de mémoire inclus dans la proposition ; on peut ainsi comparer la forme et la dynamique d'une même proposition, dans sa version épurée (*Côte-à côte :* Proposition n°2) et dans sa version soumise au Processus de mémoire : Proposition n°29.

***Dos à dos*- quatuor et sextuor** : Proposition n°30

Action : même traitement que dans la proposition précédente à partir de *Dos à dos.* Pour obtenir le sextuor, nous devons jouer consécutivement trois fois la proposition en nous appuyant sur la mémoire de nos actions précédentes concernant la temporalité, l'énergie, l'occupation de l'espace et la mise en place de prolongements-résonances sonores ou gestuels. Nous sommes dans un processus compositionnel collectif dont le souvenir émotionnel, vibratoire et poétique serait le ferment.

Films témoins :

Proposition n°30-*Dos à dos quatuor* : https://vimeo.com/357179440

Proposition n°31-*Dos à dos sextuor* : https://vimeo.com/357180786

À partir de la même proposition qu'*Adossement* (proposition n°4), la version quatuor (proposition n°30) toujours par Processus de mémoire (la pièce est jouée 2 fois) propose une organisation plurielle des gestes et du son, pendant que la scénographie propose par le film, une histoire parallèle reliante ; la naissance aquatique d'une journée vécue à la surface d'un étang, le mouvement de l'eau, comme le temps qu'il représente, s'enroule sur lui-même, pour revenir en fin de séquence à son point de départ. La pierre que l'on jette et qui génère le mouvement en émettant des ronds dans l'eau, remonte à la surface en fin de séquence et est éjectée vers le ciel. C'est une métaphore de la duplicité, de l'opposition, du féminin et du masculin, de la pénétration et de l'expulsion… l'histoire d'une vie en trois minutes.

La version sextuor (31) qui accueille le tambour pakistanais ouvre un champ poétique plus large ; l'apport de la scénographie vidéo joue pleinement son rôle de reliance à la nature ; l'eau comme matrice, élément vital mémoriel et continu s'affirme comme substrat poétique de la vie terrestre.

Pour Luca : Proposition n°32 (Poème AJ en hommage à Ghérasim Luca).

Proposition : « action poétique » invitation à évoluer dans un espace serré, au contact, dans la prospective qu'un être hybride puisse naître, fait de trois corps (deux de chair, un de bois et de cordes). Il s'agit pour cette proposition de chercher la rencontre génératrice de l'élan poétique. Durée libre.

Dans cette expérimentation, le texte surviendra sans préparation. L'état des interprètes est déconnecté du thème poétique qu'ils ne connaissent pas encore, car le texte a surgi de ma mémoire « mystérieusement ». Nous avons dû nous y abandonner et évoluer progressivement pour finir par épouser la thématique du poème.

Je savais qu'il y aurait des mots car l'intitulé « action poétique » représente aussi une proposition, mais je ne savais pas en commençant que ce serait ce texte qui surviendrait. Le titre s'est donc imposé à postériori…J'avais écrit ce texte pour célébrer la mort de G. Luca que je connaissais personnellement et que je considère comme faisant partie de ma famille au même titre que Vélimir Khlebnikov. Dans l'improvisation c'est ce poème qui s'est imposé…je n'ai pas souhaité traiter filmiquement le résultat qui me touche par son naturel et que j'ai voulu montrer tel quel, comme une Poésie-plurielle-concertante aboutie mais non préméditée née de la nécessité du moment.

Film témoin : Proposition n°32-*Pour Luca* : https://vimeo.com/357181815

Mon écriture poétique dans sa partie concertante génère un acte, où la parole (car il s'agit d'une poésie de bouche comme le dirait Ghérasim Luca) est consubstantielle à la musique instrumentale et à sa gestuelle. Lors de l'exécution de l'œuvre, quelquefois dans le sens pénal du terme, car selon le sujet du poème concertant la mise en son, le passage au gueuloir dont parle Gustave Flaubert peut sonner comme une exécution; tuer le texte pour le réinventer ou en corriger quelques imperfections. « Les phrases

mal écrites ne résistent pas à cette épreuve ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie » (Flaubert, 1876)[113]. Dans ce sens, chaque occurrence d'interprétation de l'œuvre est une résurrection, on s'approche de la doctrine Bouddhiste, du mourir à chaque instant pour renaître vierge de culture, c'est aussi l'expérience mallarméenne révélée dans la lettre à Henri Cazalis.

> Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner.
> Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme (Mallarmé,1866)[114].

Quatuor Abeilles : Proposition n° 33

Action : Côte à côte, face et dos, joué deux fois dans la complémentarité mémorielle.

Film témoin : Le traitement filmique intègre le quatuor à un évènement naturel et poétique**.**

Proposition n°33-*Quatuor aux abeilles* : https://vimeo.com/357183241

Cette pièce met en scène trois espaces distincts et quatre temporalités différentes; le quatuor a été réalisé à l'UQAM. Interprétations consécutives de la même proposition dans la conscience d'un jeu autonome et complémentaire entre les deux interprétations destinées à être superposées dans une création filmique. Une fois en France, j'ai posé ma caméra dans un massif de lavande afin de m'inviter chez les abeilles pensant que ça pourrait être une belle rencontre. Ensuite j'ai monté les trois séquences et j'ai

[113] Dans à *l'Épreuve du gueuloir* http://expositions.bnf.fr/brouillons/expo/2/flaubert.htm
[113] Consulté sur internet (voir adresse en bibliographie).

demandé à Pascale Goday de chanter juste en regardant les images montées; je l'ai filmée et j'ai dans la résonance mentale de ses quatre séquences, enregistré un chant spontané de flûte, pour lier l'ensemble, par le bambou de la flûte et le souffle nécessaire pour le mettre en résonance, en rendant en quelque sorte visible ce qui ne se voit pas, mais qui constitue notre élément vital commun, c'est-à-dire l'air. La biophonie apportée par les abeilles agissant dans leur milieu naturel et la symbolique profonde qu'elles représentent dans leur devoir polinisateur qui participe grandement à la vie terrestre, replace cette pièce dans un champ d'une reliance élargie, proche du concept de Reliance fondamentale que j'ai analysé dans le chapitre liance-reliance-déliance (4.2.2).

6.2.3.3 Analyse réflexive

Cet atelier dédié aux corps des interprètes-improvisateurs confrontés au corps-objet que représente l'instrument de musique, permet la maitrise du concept Musique à regarder que j'ai créé dans les années 1980. L'écriture complexe de la partition régissant les gestes, les sons et les déplacements des interprètes est remplacée par une série de propositions simples mais rigoureuses, définissant l'état, l'espace, le cheminement, les qualités et la temporalité de l'œuvre. La structure formelle proposée représente un cadre que les improvisateurs-interprètes doivent gérer librement dans le respect des contraintes proposées.

Comment la forme, le poids, la poétique, le remuement de l'instrument de musique, influencent-ils le geste du danseur et du musicien ? Comment le son existe-t-il dans cette autre configuration extramusicale mais pleinement artistique ? C'est un regard sur le corps dans son éthologie poétique. Être le corps et non avoir un corps. La durée approximative des actions est fixée à trois minutes.

J'attends de cette série de propositions, une permanence créatrice, un merveilleux ordinaire fait de sa substance singulière qui aurait la faculté de pouvoir faire sa *Métis*[115] naturellement. Se fondre en trans-formant l'autre de l'autre, celui qu'en lui l'autre tait, ou ne sait, ou ne sent peut-être pas « encore à corps », cet élan pluriel qui sourd des profondeurs reliant l'immanence à l'égo transcendantal husserlien vers une supra subjectivité (au-delà), une trans subjectivité (qui traverse) et/ou une intersubjectivité (de « l'entre ») « La subjectivité transcendantale est une subjectivité révélée, savoir à elle-même et à autrui, et à ce titre elle est intersubjectivité » (Merleau-Ponty, 1991, p. 414). Déclenchée par l'effectuation de la « proposition », la subjectivité se révèle à elle-même ; à moi, à mon instrument qui fait corps et à la danseuse qui, dans la pratique fusionnelle du même acte créatif, est également sujet. Il n'y a plus de distinction entre le trio (danseuse-musicien-instrument) et l'œuvre fulgurante qui surgit. Dans cette expérience, la subjectivité se révèle transcendantale ; à ce titre elle est intersubjectivité Dans l'acte artistique que nous pratiquons, il s'agit de révélation mais celle-ci reste fulgurance ; je suis l'autre qui est moi, dans un fragment de temps. Il existe une couture fragile qui maintient les instants les uns avec les autres, quelquefois ils se superposent, ne font qu'un, ou sont reliés corps-à-corps, il arrive qu'ils se distendent, qu'ils soient trop éloignés, au risque de se perdre mais cimentés par la consigne (la proposition) le son, le geste, la pensée, le ressenti général opèrent et le fil ne se rompt que très rarement. Prendre corps, donc, pour alchimiser à partir de son ipséité la perception de l'horizon et de l'être-actant qu'on rencontre, que « l'on rend contre », afin que son touchant soit aussi tous champs dans un champ « d'incontrôle », d'un rôle contre rôle qui en détruit la notion même pour une entièreté non jouée, c'est-à-dire dans une fusion ordinairement naturelle et réflexive. Ce que j'appelle la justesse par un renversement de l'interrogation est-ce juste ? (Juste est-ce ?).

[115] Il s'agit de la faculté de transformation que *Métis*, la déesse rusée utilisait pour arriver à ses fins.

Le déroulement exploratoire des mots a une fonction de culture agraire « agricole », dans le sens de planter, de rendre meuble, d'arroser pour masser le germe substantiel afin qu'il croisse mieux, qu'il prenne forme hors sol, comme un phonème, un mot, une phrase un poème, prennent leurs hors-champs, quand ils quittent leur voisinage contextuel pour affronter « seuls » de nouveaux territoires, lorsque la langue résonne et chevauche les particules d'air. Alors ils réalisent en quelque sorte, leur ultime voyage jusqu'à l'extinction qui s'opère en un long decrescendo. Une langue musique qui prolonge ou précède le geste, lequel prolonge ou précède le son instrumental, pour ne pas « forcer », c'est-à-dire pour ne pas jouer dans le sens de donner forme, pour crédibiliser un personnage ou une fonction. Ici ce qui est recherché ou montré, c'est l'acte accompli par nécessité non par réflexe, mais sans préméditation sans ordre, sans cause volontaire car ce qui survient n'a pas pour cause la volonté de faire. Ce constat corrobore la pensée de Wittgenstein définie dans *Investigations philosophiques* (1936-1949) au sujet du geste dans son exemple lever le bras. La volonté n'apparait que s'il y a empêchement. Seule la consigne qui est une proposition rigoureuse, formelle et temporelle provoque dans le jeu certains empêchements. « L'empêché » devra alors prendre une décision volontaire pour contourner cette impossibilité momentanée qui lui est infligée afin de continuer son chemin de musique ; ce qu'il est facile de vérifier dans les films témoins. Par exemple, lorsque la danseuse met son bras entre l'archet et le manche du violoncelle, d'une manière souvent non intentionnelle, juste pour répondre à la logique de son mouvement ; à ce moment précis, le musicien doit interrompre son jeu qui émergeait d'une nécessité musicale naturelle pour prendre une décision afin de contourner l'obstacle ou de l'utiliser dans un nouveau mode de jeu. C'est une spécificité de ce type de proposition où le contact physique agit sur l'état de créativité. Dans ces moments particuliers, la volonté ordinairement absente de toute improvisation surgit par empêchement. Le résultat est juste en tant qu'il est approprié à la structure contraignante préalablement définie par le propositeur. On peut décrire le phénomène où les corps se placent et se déplacent, se frôlent, trouvent appui, quelquefois s'empêchent puis glissent et rebondissent afin de simplement faire vivre le

chemin menant du point A au point B dans une vibration adéquate de voisinage. Rien de plus, mais rien de moins, que de vivre une liberté en partage.

Que peut un corps ? Quelle est l'influence notoire du geste sur le son de l'instrument ? Si celui-ci est empêché par un autre corps, celui duquel on est à l'écoute, la volonté d'accomplir malgré tout la tâche qui était en cours et qui se trouve interrompue par un geste qui n'est pas le nôtre doit être chassée. Une autre nécessité s'impose qui a sa propre logique ; nous devons alors nous servir de « l'accident » pour le transformer en nouvelle proposition. Il va de soi que nous naviguons en dehors d'une recherche de résultat esthétique volontaire, vers une coréalisation naturelle ordinaire dans son sens d'ordre des choses et des faits qui les produisent. On constate que ce qui survient naturellement, induit par la contrainte et par l'aléa qu'elle occasionne, produit un résultat particulier.

Nous ne sommes ni dans la danse, ni dans la musique, ni dans l'art visuel et sonore, dans le sens où on comprend ces termes qui renvoient à des champs normés (style ou genre : contemporain, populaire, expérimental…). Ici, il y a de fait, l'unité d'une énergie opérant par remuements corrélés, naissant d'une nécessité cachée. Le son réunit les actants, il les traverse, quelquefois les confond ; leur union imaginale développe des situations sculpturales évolutives naturelles non fixées, sporadiques, fulgurantes.

Par expérience de pensée, je compose un environnement imaginal, comme poétique d'un espace concertant. L'acte qui s'y déroule est avant tout destiné à lui-même dans le sens où sa réalisation à sa juste place dans les vibrations du monde, en dehors de toute notion de spectacle. Nous sommes dans la réhabilitation d'un rituel qui célèbre la Reliance fondamentale des gestes, des corps, des souffles, des sons et des déplacements qui prennent placent dans le Tout-Monde dont le territoire prospectif serait le spectacle vivant, la conférence performative, l'installation ou le film d'art soumis au CDF.

6.2.3.4 Possibilités d'exploitation de ce travail

Dans le cadre d'une performance, d'une installation d'art visuel et sonore ou d'un spectacle vivant, la production de Musiques à regarder réalisée en direct pourrait être conjuguée avec une diffusion filmique sur plusieurs écrans. Une partie des films provenant des mémoires collectées durant la préparation de l'acte, d'autres provenant de captations en direct proposant des points de vue inaccessibles frontalement (ceci nécessite une prise de vue et de son ainsi qu'une diffusion-transformation en temps réel). Toutefois, la première utilisation de cette série d'expérimentations servira à la réalisation de miniatures filmiques relevant du CDF dont certaines seront présentées dans la partie création de ma thèse.

6.2.3.5 Quelques énonciations poétiques

Dans cette partie, j'utilise le souvenir de l'acte effectué pour produire par réactions archépoétiques quasi spontanées, quelques énonciations en forme de courts poèmes à lire, rendant compte de l'état de fragilité dans lequel le souvenir doucement se dépose.

Aspiration

…une aspiration caresse le sol…glissement naturel… humus imaginé par-delà le mental incertain ...il y a des vagues de temps de l'écume d'air soufflant le tourment de marges laboureuses... plus loin les dunes dessinées creusent la mer par la anse … danse-dune inversée soufflant un peu de terre en reflet au suspens de la lune qui baigne ses courbes de lumière... que dire encore des formes de ce tambour mouvant dans le bois de la peau animale encore vive...tendue...et du poil resté dru malgré les caresses où les ongles et la pointe de l'archet réinventent un arc sans cible… sensiblement reconstruit d'un cercle à dérouler... à prolonger... sans doute à l'infini ...stalactites et stalation...là c'était mon nom alain...fini...alain…stant étiré...alain...stalation...toujours en construction puisque là est sa fonction …instant d'après l'instant …dans l'espoir d'y trouver l'infini qui guette ..on le pressent derrière juste derrière ou juste avant dans la passe transitive d'une transe en formation la permettant lorsqu'elle touche au juste ou juste encore avant …avant le juste qui passe justement l'écho d'un hors temps sans espace dans un lieu de violence apaisée appelé volonté mais volonté sans maître …mais qui veut qui n'est pas ? Question

sans réponse …sans être ou peut-être …pour être juste hors classe hors champ
hors lieux hors temps ou juste justement avant que ça se passe.

Cette énonciation par déroulement simple convoque une création mentale survenue après l'expérimentation Corps-Instruments. En la relisant, je la vis dans ses mouvements, ses gestes sonores et plastiques, sa précision et son ouverture vers tous les possibles dans lesquels il faut éviter de s'engouffrer pour ne pas s'égarer dans les limbes d'une création qui resterait dans le suspens bien que cet état soit porteur d'espoir, d'infinies beautés à venir.

À Lena Blou

…fluide par son prénom
Europe liquide couchée à l'Est de la mémoire
dont l'eau transsibérienne s'écoule vers Laptev
elle est sœur de Volga qui cherche la Caspienne
Lena Blou
danse-désert heurtée flottant sur ton caillou
s'élève de ton sein une semence claire
surfant par les rhizomes que déroulent Glissant…
glissant sur les reflets de Gilles et de Felix
aux marges des frontières
une ligne de fuite qui déroule sa courbe infinie
repoussant l'esquisse d'horizon du Tout-Monde
alors
des falaises d'ébène face au souffle d'Éole
aspirent dans ta langue ta volonté créole.

Cette énonciation est aussi un hommage car elle regarde avec fraternité vers les travaux de Lena Blou, cette danseuse-chorégraphe guadeloupéenne qui embrasse l'état de *Bigidi*, un mot créole pour dire « trébucher » mais ne pas tomber. J'ai moi-même utilisé cet état de trans-forme qui fait naître une gestuelle du déséquilibre dans *Messe bleue* qui fut ma première pièce de Musique à regarder en 1977 bien avant que je n'aie connaissance de Lena et de son engagement sur cette ligne-frontière entre maîtrise et fragilité.

Quatuor Abeille

Avalé en vallée dans la lavande en veille elle vole
moi je ne sais pas
superposer le rêve au temps écartelé
ensemencer l'espace de pollen aspiré dans les anses de souffle
nous sommes deux ou trois là assis en attente
mais je ne les vois pas
et toi combien es-tu ? abeille de mémoire
qui drone un concerto nécessaire à la tâche dont l'existence boit
aux doigts de nos ans vie lorsque le son retourne
une envie au long celle qui gonfle
gémissant les harmonies- tourments
d'une pensée nomade
elle vole elle vole
moi je ne sais pas

J'ai déjà défini l'histoire de ce quatuor qui a en quelque sorte, étiré le temps et dilaté l'espace, en tant qu'il fut réalisé en 2019, au printemps à Montréal, QC et en été à Perpignan (France). Cet acte artistique a inscrit ma mémoire comme le soc de la charrue inscrit le sillon de la terre avant de l'ensemencer. Car il s'agit bien de semailles et de moissons suggérées par le bourdonnement tourbillonnant des abeilles butineuses de lavande, par leur aller-retour permanant qu'une petite caméra placée au cœur même du massif a permis de prélever par la mise en commun de nos semences réelles ou métaphoriques d'improvisateurs interprètes, et enfin de la cueillette que j'ai pu révéler dans mon acte de réalisateur

Dos à dos

...corps aux bas fantomatiques
Transparence et opacité échelle instable glissement multiplication interrogation
"Dos à dos"
c'est sentir la vibration commune de l'espace et du temps
qui traverse sans l'aide du regard
qui filtre et prive
c'est sans doute plus haut
que le mental en plongée perse le bleu du ciel

dans l'acte naturellement libre
qui survient au-delà du Je
dans cet hors-lieux lumière
nous sommes légion...

Dos à dos est une expression qui en France signifie renvoyer chacun de là où il vient, sans que l'un ait pris le pas sur l'autre ; une sorte d'égalité négative, dans l'ignorance du partage. Partir de cette formule pour explorer cette zone franche et la transformer en *no man's land* pour ce que l'expression poétisée peut contenir d'espace n'appartenant à personne, c'est-à-dire à tout le monde. Dans l'expérience de pensée ce lieu « vierge » est bien le lieu idéal de la rencontre.

6.2.4 Analyse comparative de l'atelier de création Corps-Instruments

Dans ce chapitre il s'agit de situer la démarche dans le champ épistémologique des disciplines qu'elle concerne. Où rencontre-t-on une pratique approchante entre son, mouvement et esthétique plastique ?

Les rapports musique-danse ont peu ou pas intéressé les musiciens-interprètes de musique classique ou contemporaine. Quelques compositeurs s'y sont penchés par nécessité professionnelle (lorsqu'ils avaient une commande d'un chorégraphe), mais les seules expérimentations réelles sont venues de la musique improvisée, du free-jazz puis des musiques du monde, où quelques productions isolées ont été réalisées. Bien sûr, il existe dans certaines musiques un rapport fusionnel entre danseur et musicien (flamenco, musique africaine, indienne, etc.), mais le musicien est responsable de la musique et le danseur du mouvement. Des démarches plus pertinentes se sont développées à partir des années 1970, souvent à l'initiative de chorégraphes comme Alvin Nicholaïs qui était musicien et plasticien, ce qui l'a amené à expérimenter le rapport étroit qui unit la peinture-sculpture à la danse par le truchement des costumes et de la lumière. Il soumettait la gestuelle de ses danseurs à une réflexion plastique et quelquefois sonore en utilisant des costumes musicaux par exemple. Alvin faisait souvent sa propre musique en improvisant en direct à l'aide de percussions et de sons

électroacoustiques. J'ai pour ma part assisté à quelques-uns de ses travaux, lors d'ateliers ouverts qu'il menait avec Murray Louis. J'ai également été présent dans certaines expérimentations de Carolyn Carlson (ancienne danseuse d'Alvin) qui aimait chercher de nouvelles voies en improvisant avec des musiciens improvisateurs de haut rang comme Barre Phillips, John Surman et Stu Martin.

Toutefois, dans ces essais syncrétiques, les disciplines restaient soumises à une hiérarchisation, le son et les arts visuels étant au service de la « danse ». Merce Cunningham, John Cage et Robert Roschenberg ont également exploré les rapports étroits unissant le son, les arts visuels et le mouvement mais dans une approche superposée, sans réelle écoute entre les disciplines. Bon nombre de chorégraphes ont continué à explorer ces chemins prometteurs. Je pense à Ingeborg Liptay avec Morton Potash ainsi qu'à un degré moindre à Dominique Bagouet et Jean Rochereau dans les années 1970-80.

J'ai personnellement travaillé et expérimenté avec ces artistes pour m'engager dans une voie plus « fusionnelle » en ce qui concerne les rapports étroits musique-danse-arts visuels, notamment avec les danseurs Jean Rochereau, Jean Guizerix, Wilfrid Piollet et Jean Christophe Paré ainsi qu'avec la danseuse Geneviève Choukroun avec laquelle j'ai créé en 1977 *Messe Bleue*, un travail musique-danse complètement interactif et improvisé qui utilisait une installation sonore comme scénographie et le principe du déséquilibre comme moteur. Ça n'est que quarante ans plus tard que j'ai rencontré Lena Blou en Guadeloupe, qui m'a fait part de son travail sur le Bigidi (trébuché), qui a alimenté sa recherche sur l'esthétique du Gwoka et abouti à une nouvelle forme de danse qu'elle enseigne de par le monde. On a vu plus haut dans l'analyse de mes expérimentations corps-mouvement que les actants étaient quelquefois empêchés par le contact. C'est surtout vrai pour le musicien qui dans ses déplacements, dans ses positions et encore plus au contact direct avec le ou les danseurs, doit abandonner une grande partie de son vocabulaire musical qu'il ne peut plus utiliser à cause de sa position. Si on dépasse cette frustration, on accède à une autre voie où le musicien devient un corps sonore sans doute plus primitif. Il faut alors le considérer dans un

espace autre, il n'est plus qu'une énergie sonore qui se meut et appréhende la rencontre corps-à corps, sens-contre-sens[116]. Ça n'est ni mieux, ni moins bien, c'est une autre voie. Rien n'empêche de réserver avec ou sans préméditation des espace-temps pour développer cette autre voie sans que la voie traditionnelle soit abandonnée pour autant. Tout cela pour dire qu'il n'est pas si étonnant que les musiciens de « haut niveau » si j'ose l'expression, ne se soient pas risqués sur ce chemin qui emprunte une spiritualité particulière vers la recherche d'un égo transcendantal.

Le contrebassiste Barre Phillips avec lequel j'ai collaboré dans de nombreux projets a durant toute sa carrière, consacré régulièrement un temps à l'expérimentation musique-danse, souvent sous la forme d'ateliers ouverts où danseurs et musiciens essayaient de pratiquer une improvisation satisfaisante pour chaque discipline. Le danseur Julyen Hamilton a expérimenté une forme hybride avec Barre. Dans cette expérience, l'improvisation musicale se développe en regardant la danse, (vitesse, énergies, déplacements, qualité du geste…) celle-ci réagit en intégrant le phrasé musical dans ses mouvements. Peu ou pas d'interférence directe d'où émergerait la possibilité d'une forme autre qui naîtrait de la fusion des deux disciplines sans pour autant qu'elles se substituent l'une à l'autre.

En 1992, répondant à une commande du Chorégraphe Jean Rochereau, j'ai imaginé un système de propositions à contraintes réglant l'ensemble des paramètres d'un spectacle (thème, texte, musique, chorégraphie, scénographie, régie son et lumière, prolongements acousmatiques…). Nous avons abouti ce processus dans la création intitulé *Le Béret de Michel* pour quatre musiciens et six danseurs dont B. Achiary, M. Doneda, B. Phillips, J. Rochereau, J. Guizerix. C'est à ma connaissance la seule création anarchiste dans le concept de Bakounine qui ait été réalisée où tous pouvaient à tous moments intervenir sur tout, en utilisant un réservoir de signes capables de contrôler les paramètres de la musique, la qualité des gestes des danseurs, les situations

[116] Clin d'œil à ma deuxième pièce de Musique à regarder (1997).

dans l'espace mais aussi l'éclairage. Certaines consignes émanant de ces signes, agissaient sur des individus, d'autres sur des ensembles, ou des systèmes techniques (régie lumière, son…) le tout étant calculé afin que les directions sémiotiques ne soient pas repérables par les spectateurs. Une pièce très prometteuse mais nécessitant une pratique régulière et rigoureuse (plusieurs mois de travail quotidien) que seule une compagnie subventionnée pouvait se permettre. Mais dans cette expérience sans chef (ou au cent chefs) l'écoute, la bienveillance, l'initiative contrôlée afin de mettre les idées fulgurantes au service d'une collectivité sans que ce trop de liberté et d'interrelation ne nuise à la fluidité du déroulement sont la règle. Une grande rigueur morale et une pratique très poussée du vivre ensemble sont nécessaire ; non dans le « je », mais dans le « nous », tout en conservant l'incroyable nécessité de la qualité individuelle et de son originalité. Il s'agit juste de trouver la bonne manière pour l'utiliser. On l'aura compris, il s'agit encore d'une utopie, mais n'est-ce pas aussi une des fonctions maitresses de l'art que d'arriver à transformer l'utopie en réalité. Je ressens l'impérieuse nécessité d'ajouter trois mots à cette belle phrase de Bakounine et d'affirmer : « Allier à celle de l'autre ma liberté **et ma créativité** s'étendent à l'infini ».

6.3 Deuxième partie : L'orchestration en temps réel

Expérimentée dans la deuxième partie de mon atelier de création 1, l'Orchestration en temps réel (OTR) est un concept clé du CDF ; où l'improvisation opère à un niveau compositionnel dans lequel orchestration et création s'élaborent dans le même geste.
J'entends par OTR le fait de composer et d'orchestrer un morceau de musique à partir d'une structure contraignante préétablie par le propositeur (moi-même). Dans cette pratique la proposition structure l'espace et le temps, mais elle définit aussi un thème qui prend corps à l'énoncé de l'effectuation orale d'un poème préalablement écrit. L'OTR propose de fait une interprétation particulière de ce texte et peut si l'impérieuse nécessité s'en fait sentir lui appliquer quelques prolongements verbaux qui quelquefois nous éloigne du « poème mère », par développement de sonorités empruntées aux

vocables par étirement, répétition, inversion ou association de phonèmes. Nous nous dirigeons vers un déroulement apparemment simple, s'apparentant à une poésie sonore musicalisée qui de surcroit a la faculté de générer des sens multiples. Ce phénomène joue dans les deux sens car selon le texte, il peut opacifier celui-ci par développement d'ouvertures polysémiques, ou au contraire en expliciter certains passages particulièrement complexes, pour en donner une de ses nombreuses interprétations. L'interprétation est toujours partisane. ; elle est dépendante du contexte environnemental et intérieur de l'improvisateur, elle en donne en quelque sorte l'éclairage du moment.

Nous venons de le voir, le texte lui-même peut être soumis à l'orchestration qui est un degré supérieur de son « interprétation classique », mais bien entendu, les contrepoints sonores seront générateurs de l'OTR. Les instruments utilisés proposent une autre écoute entièrement polyphonique par un tissage entre les mots et les sons instrumentaux ou vocaux autres que ceux du texte lui-même.

En résumé, il y a OTR lorsque se réalise spontanément une mise en musique d'une situation préétablie par une proposition.

6.3.1 L'Orchestration en temps réel au service du CDF

L'OTR est opérante sur le plan de la composition musicale, orchestrale et vocale (dans le parler, le parler-chanter, le chanter), mais elle l'est aussi sur le mouvement imaginal (le geste créant des images qu'il est possible de mettre en lumière). Mes réalisations filmiques contrapuntiques qui sont destinées à l'installation et au spectacle vivant, mais qui peuvent aussi être utilisées comme œuvre en soit, en sont l'illustration. Voir pour exemple *Le méta-opéra* avec ses fragments filmiques résonances ou le spectacle *Le mot à mort* (Poésie-plurielle-concertante pour homme seul)[117].

[117] Consultable sur internet : *Le méta-Opéra* : https://fightersoftenderness.blogspot.com/ et *le Mot à mort :* https://www.youtube.com/watch?v=Nwl1AfUQC5c

Les gestes des actants, produisent une plastique du Corps-Instrument, une scénographie et chorégraphie de mémoire car les combinatoires ne sont pas accessibles dans la même temporalité, sauf lorsqu'on utilise un procédé informatique multi écrans, multi sources, multipistes, mais cela nécessite une programmation informatique spécialisée qui peut être efficace mais qui ne doit pas se substituer à la potentialité imaginative du spectateur. Celui-ci, s'il est préparé à l'événement, saura ressentir et superposer par convocation émotionnelle des temporalités décalées et en quelque sorte faire sa propre interprétation du système comme dans *Le Quintalogue,* (Joule, 2001) un opéra en cinq actes joué cinq jours consécutifs. Le spectateur avec un seul billet pouvait assister à l'ensemble de l'œuvre et recomposer la somme opératique dans sa perception émotionnelle mémorielle.

Ce principe de perception est le sujet même de l'OTR, qui se fait d'abord par la mémoire de l'improvisateur, puis par celle du spectateur qui peut devenir recréateur de sa propre logique artistique. En fonction des points de vue et d'ouïe qu'il adopte le spectateur en tant qu'écoutant regardant actif, à la possibilité d'orienter sa perception dont il devient en quelque sorte, l'interprète créatif.

Orchestrer en temps réel c'est élaborer d'une façon non préméditée le contrepoint idoine (bon phrasé, bon timbre, bonne nuance, bonne hauteur). Cette réaction créative nécessite un point zéro. Essayons de définir le commencement de l'histoire. Au commencement était le verbe nous dit l'*Ancien testament*, c'est un peu le cas ici, au commencement se trouve la consigne (proposition) qui définit le type de jeu, la forme, la temporalité et l'état. Une seule phrase peut suffire, qui tel un titre représenterait un aphorisme ou une litote dont la potentialité serait mise en place par le ou les improvisateurs. Mais qui ou quoi déclenche la première perception, le moteur, le murmure ou le drone vibratoire, c'est-à-dire le son tenu avec la singularité des vibrations de son timbre autour duquel s'organisera la spirale imaginale et

sonore[118]capable d'engendrer la totalité de l'œuvre dans la singularité de l'instant ? Le simple énoncé de ce processus signifie que l'œuvre n'est pas reproductible dans son détail, seule sa forme, c'est-à-dire sa partie prédéterminée peut à l'infini déclencher de nouvelles œuvres sœurs. Dans le cas d'un son tenu dont on s'éloigne et se rapproche par microtonalité, on obtient une masse évolutive proche de ce que le compositeur-poète italien Giacinto Scelsi (1905-1988) appelait la spirale du son, un processus en œuvre dès 1959 dans ses quatre pièces pour orchestre *Quattro Pezzi* (*su una nota sola*). Mais qui décide ? Qui veut ? Comment et pourquoi s'allume la flamme ? Qui est responsable de son déclenchement ? Peut-être cet élan multiple qui passe par le concepteur-improvisateur-interprète, mais qui vient des étoiles comme manifestation spontanée de nos origines célestes et qui serait convoqué par l'état naturel découlant de la consigne (proposition).

L'état initial nécessaire pour concevoir et interpréter ce type d'œuvre est-il hors espace et hors temps, ressemble-t-il à ce que Schopenhauer (1836) nomme volonté (élan) ou à ce que Husserl (1913) définit comme égo transcendantal ou intersubjectivité ? L'état perceptif de l'improvisateur réduit la distance entre le son, le geste, le mouvement ou le déplacement qu'il perçoit, de l'autre ou de lui-même. Il est l'acte créatif plus qu'il ne le produit. Dans cet acte tout est interrelié et échappe au jugement et à la volonté. Je ressens profondément cet état comme une Épokè absolument créatrice qui produit une orchestration générale spontanée (son, mouvement, déplacement, énergie…) non reproductible. Cette orchestration plus ou moins complexe, est foncièrement authentique, puisqu'elle émane d'une nécessité mettant en relation les éléments vibratoires, créant de fait une harmonie naturellement organique en tant que les matériaux artistiques mis en système sont les organes du corps de l'œuvre. Étrangement, la perception heideggérienne (1927) de l'objet outil (les choses réduites à leur utilité, ici les instruments de musique ou les objets sonores utilisés pour leur

[118] Cette métaphore poétique est un clin d'œil à la « spirale du son » en fonction dans la quasi-totalité des œuvres pour orchestre de Iacinto Scelsi, qui ici, concerne aussi l'image.

couleur musicale et pour leur plastique), s'allie à celle de la perception par esquisse, (Husserl, 1913), multipliant ses points de vue et d'ouïe par l'orientation et les déplacements des improvisateurs. Sans oublier le rôle des objets déposés tout au long de l'acte (tambour, chaises, vêtures…) qui deviennent des sujets, observant, ayant une influence notoire sur la perception de l'œuvre produite (Merleau-Ponty, 1945). Cette fusion fulgurante, sans en avoir l'air (puisque si on ne connaissait pas l'origine de l'avènement de l'œuvre, on pourrait la confondre avec une écriture compositionnelle contemporaine) engendre un chamanisme profondément poétique qui, relie « le ciel et la terre » sous l'action et les sens de l'actant et de l'observateur.

Revenons au son ou geste originel (originaire) qui ne vient pas de l'improvisateur mais que celui-ci perçoit, car il sait écouter au dehors, il capte et devient interprète et messager de l'affordance qui se met en place comme potentialité d'une compétence productrice au service d'une Offrande.

Cette action révèle une famille de sons, de gestes, d'énergies, dont le souffle façonne l'espace. L'air porte désormais dans le son, des actes frères, multiples venus des origines. Nous sommes alors légion à embarquer sur un vaisseau fantôme fait de l'étoffe d'une poétique de la création. Mais que fait le moi, si ce n'est observer de l'extérieur ce que son « âme-corps » sensible semble produire sans volonté apparente, juste par nécessité naturelle ? Je nommerai le phénomène mystérieux générateur né de cette volonté mû par une nécessité qui nous échappe : « le traversant ». Dans ce processus de création où l'improvisateur n'est qu'un médium, son « je » extérieur, observateur de son « moi » multiple, est là pour protéger son corps qui dans l'élan d'une réactivité pourrait se mettre en danger, car ce qui traverse l'improvisateur est souvent extrême, et si certaines exigences sont réalisées sans risques physiques, d'autres actions qui pourraient causer des traumatismes musculaires ou tendineux par exemple, sont censurées par la vigilance du « je » protecteur. Celui-ci veille et oriente l'interprète vers une action sensiblement différente qui tout en étant proche de celle que « le traversant » aurait déclenché, pourra s'accomplir sans danger.

Au service de la Poésie-plurielle-concertante, l'improvisateur-interprète, sert l'aléa (dans son sens premier de coup de dé), le porte et se laisse porter par lui. La technicité instrumentale, corporelle et perceptive est déterminante, car elle donne à l'acte toute son efficacité. L'écoute du « vide » en tant que concentration intense révélant le silence (un point que j'ai abordé dans le paragraphe *la poétique du* silence chapitre 2.3, p 38*)* permet le déclenchement du processus qui engendrera l'œuvre. Cette écoute nécessite une capacité de perception et de concentration, une posture voire un état chaman, capables de convoquer les origines en suspendant le temps et par la même en supprimant l'espace. Le « je » lui, reste nécessairement un veilleur extérieur garant de la pertinence des énergies à mettre en œuvre par le corps entrainé du Poète-pluriel.
L'OTR peut-être plus ou moins complexe. Je distingue trois niveaux d'interprétation créative.
- Le premier niveau pourrait s'apparenter à la seule lecture du texte confronté à l'ensemble des paramètres de la musique, comme dans mon concept Poésie-concertante qu'il suffirait de préciser (par exemple : *Poésie-concertante pour voix seule)* ou à la mise en relation directe du texte avec un ou plusieurs instruments (y compris la voix chantée par une tierce personne). Dans l'exemple que je donne ci-dessous, l'écriture du texte est contrapuntique, c'est-à-dire que trois textes autonomes superposés, recomposent un quatrième texte qui se révèle être le texte source ou mère en tant que celui-ci subsume les trois autres. Le processus est rendu lisible par la recomposition du texte qu'opère la scénographie des mots agencée par le montage filmique. Bien sûr la composition en temps réel effectuée par le duo violoncelle voix est profondément imprégnée de ce processus, non en tant que forme, mais dans l'élan poétique que le tuilage et la recomposition permanente suggèrent, une interrelation généralisée entre les actants, le matériau artistique et la nature.
Film témoin *: Désir d'espace* : https://vimeo.com/520155317

-Le deuxième niveau utilise le Processus de mémoire, concept utilisé dans les propositions réflexives de l'Atelier de création : Corps-Instrument. À ce niveau, la

proposition est jouée plusieurs fois à la suite (au moins deux fois). Le ou les interprètes rejouent dans le souvenir de leur première interprétation. Un prolongement purement musical pour voix et instrument par exemple dans la conscience fantomatique du texte préalablement interprété. Il s'agit ensuite de faire entendre l'interprétation originale et son prolongement simultanément. Dans le cadre d'un concert, ce procédé nécessite un peu de technologie (un logiciel de traitement vidéo en temps réel suffit pour le réaliser). Voici un exemple d'OTR structurée par un lipogramme en E que j'ai écrit en 1982 en hommage à Georges Perec; le texte est entouré par les lettres composant la locution « par amour ». Ce poème en double acrostiche s'intitule donc : *Clos par amour*.

Film témoins: *Clos par amour* : _https://vimeo.com/505357276

Toujours relié à l'élément naturel, paysage, arbre rocher surplomb où la mer se devine. L'acte fut réalisé sur les hauteurs de Port-Vendres, un petit village de pécheurs situé sur la côte vermeille tout près de l'Espagne, à partir d'un lipogramme en E que j'avais écrit en hommage à Georges Perec. L'absence de la lettre la plus utilisé dans la langue française crée une condensation, une aspiration du langage qui se resserre et s'approche du son primitif sans le chercher, bien au contraire ; puisque dans cet exercice j'ai souhaité emmurer la langue par la phrase « par amour », utilisée en double acrostiches ; ainsi le texte est bien clos « par amour ». Mais peut-on fermer ou enfermer l'amour au sens où je l'entends, c'est-à-dire hors de toute passion, dans sa vibration traversante qui célèbre l'authenticité interreliée de nous à nous, aux autres, au Tout-Monde et à l'univers ? Alors comme une goutte d'eau dans l'océan appartient à l'entité océane, l'amour par son souffle, avec son M en forme de vague et son â**m**e au cœur qui finit par les yeux du soleil qui sortent du son **our**[119], appartient au vivant. Dès lors, clore c'est ouvrir et le souffle des mots s'entend de l'autre côté du texte. Emprisonner entre autant d'amour, c'est laisser l'immensité pour s'aimer vraiment.

Il en va de ce poème comme il en va du temps, qui s'inscrit dans le jour. Un de plus, ou de moins ça dépend de quel côté on compte. Avec ce lipogramme, ça dépend de

[119] Dieu égyptien primitif des cieux représentant les yeux du soleil.

quel côté on regarde ; le petit carré de souffle qui forme le son du poème ou l'immensité qui le contient et dans lequel il flotte dérisoire.

Films témoins *: L'amertume tue* : https://vimeo.com/492625935 et *Par passion* : https://vimeo.com/505382303

- Le troisième niveau utilise une technologie plus élaborée mais toujours relativement « légère », puisque nous aurons besoin pour l'effectuer de six mémoires numériques (loopers), sept enceintes actives et quelques microphones. Les mémoires numériques doivent être programmées afin d'être réenregistrables sans accumulation. Chaque mémoire est assignée à une enceinte, ce qui permet une spatialisation de l'orchestration. Le son de la voix parlée est capté par un microphone dynamique et diffusé par une enceinte placée à l'avant du soliste responsable du texte. Ce dispositif donne au texte générateur une place privilégiée au cœur du dispositif. Les instruments en fonction de leur spécificité, sont captés par des microphones adaptés. Une paire de micros électrostatiques par exemple pourra répondre à la variété des timbres ainsi qu'à la mise en espace du dispositif orchestral[120].

Film témoin : *Extraits de ville* :

https://vimeo.com/520160010

Le concept d'OTR, s'il est issu du champ musical et s'il en requière les qualités, peut aisément se transposer aux autres champs régis par le CDF. Nous l'avons déjà rencontré dans le mouvement, où il crée de la chorégraphie spontanée et dans le texte qu'il développe voire qu'il démultiplie, le faisant entendre comme poésie contrapuntique. J'ai par le passé, réalisé la version fixée de ce processus dans le recueil *Par la fenêtre déroulée*[121] (poésie à trois voix). L'OTR peut aussi à partir d'une série d'objets (chambranles de porte, cadres, tiges de bambou, chaises, ballons gonflables, sac de feuilles mortes…) gérer et effectuer une scénographie évolutive.

---

[120] Dispositif orchestral définissant l'installation des instruments (piano et ensemble de percussions).

[121] Réalisée lors d'une résidence ferroviaire dans le cadre de Train de culture (2007) voir archives : https://lapossibiliteduneoeuvre.blogspot.com/

Sur le plan réflexif, ce type de traitement se situant à la croisée de l'entendre, de l'écouter, de s'écouter entendre et de s'entendre écouter, du vu et du donné à voir ce que l'on voit sans le voir, se rapproche du chiasme (l'entrelac, le croisement) dont parle Merleau-Ponty (1964), mais surtout convoque par essence le concept de beauté dans le sens où le développe la philosophie chinoise originaire qui en utilisant certains paradoxes, dévoile le reliement de l'œuvre d'art au rythme, au souffle et à la création même de l'univers, l'œuvre étant vectrice de la perception profonde et naturelle de l'humain dans son environnement. De ce fait, elle est profondément éthique.

L'entrelac du texte, de l'image et du son dans son traitement contrapuntique, révèle un équilibre, une esthétique, une Harmonie organique complexe transfigurée par intersubjectivité entre l'humain et la matière (disparition de l'objet au profit d'un sujet pluriel).

Dans son essai poétique *Cinq méditations sur la beauté*, François Cheng parle clairement de cette nécessité de la pensée chinoise face à la perception et à l'œuvre d'art comme vecteur de son effectuation. Le CDF s'exprime par l'OTR sans préméditation dans la simple nécessité de valoriser le sujet proposé (ici un texte poétique) qui sera lui-même soumis aux transformations provoquées par l'acte spontané de création.

6.3.2 Énonciation des expérimentations

Désir d'espace :

Cette miniature utilise l'OTR par mémorisation (Choc-raisonance)[122], par rapport à une lecture non interprétative soumise à une contrainte, celle de la mal voyance, puisque le texte est lu sans lunettes et que ma vue ne me permet pas de lire sans un effort très prononcé, laissant planer le doute sur la formulation du choix de certains mots plus devinés que déchiffrés. Le titre est l'énoncé d'un thème, celui d'un besoin, un souhait,

[122] Une résonnance de la raison, voir glossaire des mots-clés et concepts opératoires de CDF p.153.

une envie, un élan plus qu'une volonté et un questionnement sur le mot espace. Le tournage s'est fait dans l'atelier d'un peintre, qui a eu la gentillesse de me prêter son lieu de création, rendant ainsi possible, l'expérience vibratoire d'un glissement sur le souvenir d'une présence artistique autre. Le traitement imaginal montré en prélude, prépare le spectateur en situant l'atelier dans son environnement, un espace ouvert donnant sur la mer. La présence de l'eau et du ressac, place la pensée dans une mémoire culturelle originelle : d'où venons-nous ? Le postlude comme résolution, nous renvoie à l'extérieur mais met en avant l'autre élément déterminant de la vie, intrinsèquement nécessaire à chaque instant. L'air personnifié par le vent et les végétaux mi-séchés, montre l'entropie qui inlassablement soumet la fulgurance du vivant ; la mer en arrière-plan, scelle le pacte de ce voyage.

L'amertume :

Un extrait du poème éponyme avec un système pris dans l'autre sens, à savoir que le « prendre son », se fait par la musique, un duo violoncelle, voix de soprano sur un texte lu préalablement aux interprètes qui en donnent une résonance directe étirée, sur le principe du Choc-raisonance. Suivant le Processus de mémoire, le texte peut alors prendre place dans la musique installée. Il est lu toujours sans lunettes mais cette fois avec une intention d'interprétation concertante. Le montage filmique permettra lors de la mise en commun des temporalités, l'alignement postsynchronisé d'un processus inversé. La scène se déroule sur le canapé de l'atelier du peintre. Les prises de vue ont été préalablement définies afin que sur le film, les actants occupent la totalité du canapé.

Dans la création filmique qui constitue une interprétation rigoureuse d'un processus de création préalablement défini, l'eau est présente comme préparation et résonance de l'acte poétique comme dans *Désir d'espace*. Elle affirme l'extérieur imaginal mais néanmoins environnemental du peintre (une centaine de mètres sépare l'atelier de la mer).

Les personnages dialoguent avec eux-mêmes dans une pluralité perceptive et créative propre au phénomène de l'improvisation. Un état qui convoque des énergies traversantes, en fonction de l'ipséité des improvisateurs jouant le rôle de transmetteurs chamans d'une perception préparée par un thème, ici l'écoute du texte-mère précédent l'expérience.

6.4 L'Orchestration en temps réel régie par CDF

Réflexion sur le processus et approche épistémologique de la discipline.

Pour situer l'OTR dans l'histoire, on peut attribuer la paternité des prémisses qui y conduisent aux poètes toujours en recherche de nouveauté et d'expérimentation. Les Dadaïstes dès 1915 mettaient le feu aux poudres de la liberté. Hugo Ball et ses cabarets Dada, Kurt Schwitters avec le Merz mariaient « outrageusement » poésie, arts visuels et art sonore, Michel Seuphor en 1930 accompagnait sa poésie avec le russolophone inventé par le musicien futuriste italien Russolo. Les poètes sonores à partir des années 1970 ont expérimenté le croisement, voire le syncrétisme de formes. La voix est souvent utilisée dans une esthétique bruitiste. Le sens direct est absent comme chez les lettristes, contrairement à Bernard Heidsieck qui utilise dans ses textes des effets sonores simples (délais, réverbérations). Henri Chopin lui, compose comme un électroacousticien, une sorte de concerto poétique mixte[123] où se conjuguent souffle et électronique. Orchestrer en temps réel, c'est franchir le pas nécessaire pour atteindre entre musique, texte et corps en mouvement, une réelle complémentarité sans que chaque champ ne perde de son autonomie; c'est composer dans l'immédiateté d'une logique orchestrale, en tant que les sons choisis s'organisent selon un contrepoint et une Harmonie organique. Peut-on parler de ce processus dans la pratique du Jazz ou des musiques improvisées ? Dans le free jazz (1950-1960) et l'improvisation libre (à

[123] Dans les années 1970, « mixte » était le terme que l'on employait lorsque les pièces instrumentales ou vocales étaient associées à la bande magnétique.

partir des années 1950) les structures volent en éclats, comme la hiérarchisation des instruments et des instrumentistes. L'égalité semble de mise, plus de tonalité, les dominantes, sous dominantes, toniques, sensibles sont mises au placard, plus de carcan harmonique, de grille, ni de tempo fixe, plus de solistes et d'accompagnateurs, plus de cadences harmoniques, ni de modes. Le pouvoir est rejeté y compris celui des notes et de leur structure au profit d'un élan de liberté : seulement du son au service d'une énergie communément conjuguée. Ces nouveaux mouvements artistiques sont profondément politiques. Pour le jazz : révolte sociale, revendication d'une place dans un état dominé par le pouvoir des blancs et nécessité de mettre en place un contre-pouvoir, ce qu'essaieront de faire plus tard les afro-américains avec le Black Panthers Party (1966). Le courant de l'improvisation libre sera pour sa part, fortement influencé par les théories anarchistes. Les musiciens européens et américains seront rejoints par un grand nombre d'improvisateurs venant du Tout-Monde. On peut y voir une correspondance directe avec la pensée nomade (Edouard Glissant) qui se retrouvera un peu plus tard dans les musiques du monde. Toutefois, ce courant perdra la spontanéité, la liberté, et la créativité en temps réel qui nourrissait le free jazz et l'improvisation libre. Dans les musiques culturellement mixtes, s'apparentant à la pensée archipélique de Glissant, il est important de se souvenir comme pleine réussite du groupe de Sam Rivers des années 1970. On est surpris par la modernité intacte et la profonde liberté qui s'en dégage pour ce qui reste un bel exemple d'une composition en temps réel au-delà des styles, puisque Sam Rivers associé à Dave Holland (contrebasse et violoncelle) et au batteur percussionniste Barry Altschul, y pratiquent une musique libre où se côtoient toutes leurs influences, mais où reste prédominante la liberté d'invention sans hiérarchisation dans une réelle pratique d'une fraternité créatrice (la compétence et la singularité de chacun au service de tous). Pour conclure ce chapitre, je rappelle l'importance du processus d'improvisation comme axe permettant l'interrelation des concepts opératoires du CDF. L'improvisation en œuvre est ici une Orchestration en temps réel (OTR) ; un concept que j'ai développé et qui en plus de la liberté totale d'invention qui le caractérise peut opérer dans de nombreux champs de création, se

confrontant à des thèmes, des textes, des chorégraphies, des films sans y être assujetti. Ce principe trouve tout son sens dans le CDF.

CHAPITRE VII

OBJECTIF DE RECHERCHE N°2

Questionner les potentialités du CDF dans les arts visuels sonores et textuels sous des formes aussi différentes que le film, l'Installation participative et la Conférence-Opéra.

Chacune de ces trois formes sera présente dans la partie création de mon projet de thèse. J'aborderai dans ce chapitre, en 7.1 le film de CDF : contexte, objectif, partenaires, mise en œuvre, écriture de la proposition puis la réalisation filmique que j'expliciterai sous forme de récit de pratique. Je situerai ma démarche dans le champ de la discipline (cinéma expérimental, film d'art, vidéo d'art…), en 7.2, j'aborderai la Conférence-Opéra par un récit de pratique, avec : l'élaboration prospective de la forme et du fond, les différentes étapes à partir du concept Conférence-Opéra, jusqu'à la réalisation finale et la comparaison avec d'autres pratiques. Pour conclure sur les valeurs esthétiques et les techniques de réalisation, suivies du constat (doute et choix) et de quelques commentaires. En 7.3, j'expliciterai l'Installation participative de CDF, de sa préparation à sa réalisation.

7.1 Présentation du film d'art ACM

Ce film se présente comme une œuvre Télépoétique ou épistolaire que l'on peut situer dans le film d'art, ou dans le documentaire créatif voire dans la fiction imaginative.
Dans un agencement contrapuntique, les images fixes ou en mouvement, les sons organisés (du bruitisme à la musique savante) côtoient le texte poétique. Celui-ci peut être donné à lire sous forme aphoristique extrême se réduisant à un mot, un signe ou

une phrase mise en image (panneaux, graffitis, inscription sur une surface ou un objet comme on pouvait le voir dans le lettrisme par exemple). Le texte occupe une place particulière, puisqu'il est donné à entendre, mais aussi à lire, il a également une fonction plastique large allant du graphisme pictural à la scénographie de mots qui grâce à la technologie, peuvent se déplacer et se réagencer pour constituer de nouvelles phrases tout en participant activement à une « chorégraphie verbale ». On peut dire que les Mots-son deviennent des Mots-danse. Les formes, qu'elles soient : imaginales, textuelles et sonores sont traitées sans hiérarchie préétablie. La possibilité du son au service du texte ou de l'image ou inversement n'est pas exclue, mais elle est rarement utilisée dans le film de CDF. Ce qui n'exclut pas en fonction des besoins d'expressivité ou d'efficacité sensible, qu'une des formes à certains moments puisse en quelque sorte occuper une place de « soliste »

Pour expliquer en profondeur ce processus, voici une analyse et un récit de pratique concernant un type de film d'art qui entre dans la partie création de ma thèse et qui a pour titre : *ACM Trio***.**

7.1.1 Le contexte

J'entretiens une correspondance électronique avec la joueuse de Koto Michiko Motoi depuis sept ans. J'ai réalisé avec elle, deux pièces de musique épistolaire, un concept dérivé de celui de Télépoésie que j'ai élaboré dans les années 1990. La musique épistolaire nait d'une correspondance où le son remplace les mots. Le principe est simple. Pour le mettre en œuvre, j'ai envoyé (par internet) à Michiko une pièce de musique que j'ai improvisée en considérant les sons émis et leurs agencements comme une lettre sonore que je lui adressais. J'ai expédié le résultat de cette Offrande en demandant à Michiko, qu'elle l'écoute, puis qu'elle y réponde comme on répond à une lettre mais en prenant soin que cette réponse mémorielle soit à peu près du même format temporel que mon Offrande sonore. Ensuite par le même système de transport numérique elle m'a adressée en retour, le résultat de son expérience. Il ne me restait plus qu'à superposer les deux Offrandes en filtrant quelques fréquences afin d'obtenir

un résultat homogène et à opérer un mixage subtil sur les volumes, afin d'en faire une pièce cohérente et représentative de cette rencontre. J'ai appelé le résultat de cette première aventure *Epistolary music n° 1* et avec l'accord enthousiaste de Michiko je l'ai téléchargée et mise en accès libre sur internet.

https://www.dailymotion.com/video/x1aeoif

Je suis un fervent défenseur de la langue française, mais pour certaines rencontres avec des gens d'une autre culture, j'utilise l'anglais comme langue véhiculaire d'où le titre et les quelques mots explicatifs destinés à Michiko et à ses amis qui ne parlent, ni ne comprennent le français.

7.1 *Epistolary Music n°1*

Epistolary music n° 1 is the first of several pieces in the same way. it's a way for play with other beyond the space and the time ...so, it's possible to play music with people living in other towns, other countries... today technology is no bad and all musicians can record their sound wherever... in Epistolary music n°1, I played a musical piece especially realized for sharing with Michiko who live in Japan, and I send it my realisation and answer she to play in the memory of my sound , only on the memory....she do it and she sended me her sound when I receive it I put our both music together and answer Michiko to send me some

> photos I mix with some personnel picture to make this video...it's like a sound postcard ...
>
> Photographies : Michiko Motoi, Alain Joule, Mandy Valentine
> Music: Alain Joule and Michiko Motoi
> Editing : Alain Joule

J'ai continué ma collaboration avec Michiko notamment en 2014 dans le cadre du Meta-Opéra *La clé des dormants,* auquel elle participa par Télépoésie. On peut la voir et l'entendre dans les fragments filmiques qui accompagnaient cette œuvre singulière interrogeant l'espace et le temps[124]. Dans le cadre de *La Semaine du Son de l'Unesco Canada,* j'ai pratiqué un acte télépoétique intitulé *29 février, le jour de plus* en référence à l'année bissextile (2019). À cette occasion, j'ai contacté quelques amis artistes dont Michiko qui m'a conseillé de proposer l'expérience à une de ses amies chanteuse-danseuse balinaise Chizuko Koizumi. C'est ce que j'ai fait, et le résultat de cette nouvelle rencontre m'a décidé à essayer de constituer un groupe artistique, comme cela se faisait dans les années 1960 avec le rock ou le rythme and blues. Toutefois, le groupe que je me proposais de créer n'était pas un groupe « pop » ou pas nécessairement … plutôt un trio télépoétique d'artistes qui utiliseraient mon concept général de CDF.

7.1.2 Les objectifs

Le besoin de réaliser une œuvre arrive sans raison apparente. J'identifie ce phénomène comme naissant d'une nécessité intérieure irrépressible, comme quelque chose de vital. J'imaginais cette nouvelle création comme une suite sonore, imaginale et textuelle, qui prendrait la forme d'un mini *Opéra-Télépoétique* mettant en « scène » la rencontre de trois personnages qui se reconnaissent sans se connaître. C'est-à-dire qu'ils sont en relation et savent que celle-ci reste superficielle, et que la connaissance des êtres

[124] Voir l'argumentaire et les vidéos sur le blog dédié à cette expérience : https://fightersoftenderness.blogspot.com/

n'opère pas dans cette catégorie. On pourrait dire qu'ils savent qu'ils ne se connaissent pas, mais qu'une expérience artistique d'un type nouveau, porteuse d'une forte potentialité de liance[125] pourrait les rapprocher. Se connaître, c'est naître ensemble à un monde nouveau, que l'on découvre à travers l'autre, qui se trouve être nous-même (il suffit pour cela de dérouler le processus identitaire en remontant jusqu'aux origines). Dans cet état proche de l'Épokè, nous ne sommes pas près de l'autre, ni avec l'autre (*mitsein*, le « être avec » heideggérien (1927)), nous sommes l'autre. En ce sens, c'est de l'intérieur que la perception survient, circule et traverse pour devenir transmissible à celles et ceux qui regardent, entendent, ressentent l'œuvre d'art comme expérience transcendantale.

Ce projet dépasse la simple réalisation d'une œuvre personnelle de CDF car je souhaite en m'appuyant sur cette pratique « épistolaire », constituer un groupe de création artistique pérenne. Une aventure dans laquelle je serais propositeur, interprète et réalisateur et qui pourrait se réitérer, dès que la nécessité, s'en ferait sentir. Ce statut de propositeur, pourrait paraître donner au concepteur que je suis une position de pouvoir, mais celle-ci étant non autoritaire, se trouve être plus précisément une responsabilité, me faisant maître d'œuvre (conception et réalisation) d'une création collective bien particulière, rendue accessible à l'écoute profonde et réactive des deux autres artistes du trio. Bien sûr, si elles en éprouvent le désir, elles pourront traiter à leur façon les Offrandes mises en commun et disposer à leur guise du résultat obtenu. Étant à l'origine du projet, je suis conscient que l'engagement créatif découle d'une nécessité personnelle due à un parcours et à une expérience de vie. Une réalisation collective aussi particulière, ne peut faire l'économie dans sa conception et sa réalisation, d'un « maître d'œuvre » maîtrisant les techniques singulières du genre. Le Poète-pluriel en tant que concepteur, interprète direct et prospectif[126] de l'œuvre à réaliser, est dans un premier temps (avant qu'il ne transmette ses concepts et l'expérience nécessaire pour

[125] Liance plutôt que reliance car on ne relie que ce qui a été préalablement délié.
[126] Interprétation directe pour l'offrande et prospectif dans la réalisation du montage filmique comme composition en temps réel.

les appliquer), le seul catalyseur efficient rendant possible l'effectuation de l'œuvre. Pour résumer, responsabilité plutôt que pouvoir, émulation plutôt que compétitivité, fusion plutôt que hiérarchie (même lorsqu'il y a des passages mettant en avant l'un ou l'autre des participants, c'est toujours au service de l'efficacité collective).

Dans cette aventure, le « produit » final aboutit dans un premier temps à un film d'art, mais le groupe devrait aussi par la suite, pouvoir se produire en concert. Le concept « Opéra pour un homme seul » explicité au début de mon exposé, avec ses multiples développements et prolongements sonores et filmiques, s'appliquerait dans ce cas au Trio. Un aperçu des potentialités collectives de cette forme est proposé dans le paragraphe traitant de la Poésie-plurielle-concertante en tant que Musique à regarder à travers mon atelier de création 1 (voir chapitre 6.2).

7.1.3 Les partenaires

L'une est une joueuse de Koto, fait de la musique traditionnelle japonaise mais pratique aussi dans le champ de la musique contemporaine écrite et improvisée. L'autre est une danseuse balinaise qui interprète le répertoire traditionnel. Elle fait aussi des performances de culture mixte, par exemple la danse balinaise en costume, superposée à une improvisation non idiomatique réalisée par des musiciens. Elle chante aussi des ballades en anglais.

Pour mener à bien mon projet, j'ai écrit à mes amies en leur demandant si elles seraient intéressées par une aventure artistique qui fonctionnerait sur le principe de l'échange réactif dont je mettrais en scène le résultat. Ayant déjà pratiqué avec elles, je devais bénéficier d'un certain crédit, puisqu'elles ont accueilli ma proposition avec enthousiasme.

7.1.4 Mise en œuvre

7.1.4.1 Écriture de la proposition

Dans ce type de projet, la proposition est une sorte d'ébauche ou d'esquisse d'une composition ouverte contenant le ferment nécessaire à la réalisation de l'acte commun. Une situation créative où il s'agit, de pratiquer en solitaire mais en étant profondément relié aux deux autres par la pensée. Il faudra se trouver, se rencontrer mentalement et créer une mémoire commune, pour s'unir sans se voir, juste par une sorte d'expérience télépathique (qui est à la source de mon concept de Télépoésie) dans le sens d'une pratique commune, dans une temporalité non synchronisée (diachronique dans son sens étymologique à travers le temps), mais profondément reliée.

Dans cette étape, il s'agit aussi d'imaginer un processus. Même si j'ai réalisé plusieurs Télépoésies, celle-ci est un peu particulière. Elle se situe entre l'acte télépoétique et ce que j'appelle la création épistolaire qui, à la différence de la Télépoésie, fonctionne par un système d'aller-retour un peu comme dans un échange de lettres; procédé qui a donné au XVIIIe siècle le roman épistolaire.

Il est important de bien réfléchir afin de proposer un système ayant toutes les chances d'aboutir. Je rappelle le principe en vigueur tant en Télépoésie qu'en création épistolaire. J'émets une proposition d'échange avec ou sans thématique. Ici, l'absence de thématique apparent représente pourtant une thématique forte, celle de la Reliance fondamentale[127], puisqu'il s'agit sans la nommer de pratiquer ensemble librement dans une temporalité approximative en étant reliés par la pensée aux autres actants et au Tout Monde. On peut dire que le thème est contenu dans le mot trio, pour sa symbolique et la multiplication des liens que la singularité de chacun particularise dans un creuset de liance, car chaque actant pratique en solitaire mais dans la conscience d'une liance orientée vers les deux autres à travers un vaste champ contextuel comprenant sa sphère

[127] Reliance fondamentale comme adaptation au CDF du concept de reliance généralisée (M. Bolle de Bal).

personnelle, sa culture et celle imaginée des autres, son état du moment considéré dans son environnement biotique et sociétal, ainsi que celui imaginé ou espéré des autres.

Le fonctionnement de la mise en œuvre est simple. Il se réduit à une préparation psychologique et technique afin de pouvoir réaliser la performance dans des conditions acceptables. J'emploi le mot acceptable et non optimale car l'ensemble de l'acte relève de la nécessité et d'une urgence pour ne pas dire d'une fulgurance. Si on attend d'être dans les conditions idéales, il est fort probable qu'une partie de l'impérieuse nécessité qui présidait à la mise en place des Offrandes mères ou au déclenchement des improvisations réactives qu'elles suscitent, se soit en partie diluée.

Le choix instrumental pour moi est important car je suis poly instrumentiste et selon le moment, je suis habité par un besoin d'expression, qui passe par la timbralité d'où le choix d'un instrument plutôt que d'un autre.

Comme il s'agit d'un trio, j'ai choisi trois instruments et trois Offrandes, avec une temporalité où le chiffre trois aurait son importance. Trois ou multiple de trois; entre trois et neuf minutes par exemple, sans être bloqué par la rigueur de ces chiffres qui pourrait représenter une dictature du temps, mais en faisant en sorte qu'ils restent présents comme un modèle temporel à approcher (une temporalité relative autour du chiffre trois).

Pour engager le processus, j'ai réalisé trois improvisations.

- La première, est née d'un balancement corporel, avec prolongement sonore percussif (tambour, balafon, cymbales) et soufflé (une flûte monodique).
- La seconde, d'un souffle traduit par une flûte de bambou.
- La troisième d'un frottement percussif dont le violoncelle avec prolongement d'objets sonores résonants était le vecteur.

Ces trois pièces représentent la genèse de l'œuvre, elles sont destinées à être offertes. Je les appelle : *Offrandes mères*.

7.1.4.2 Condition mentale et préparation technique

Avant de commencer mes « performances improvisées » avec les techniques de respiration rythmiques mises au point depuis mes années yoga, enrichies de mes connaissances du rythme mesuré, je convoque ce qui pour moi représente l'état idoine pour réaliser l'Offrande. Je me concentre sur une zone géographique, le Japon, à la recherche de l'état équanime (zen) sans passion, seulement une clairvoyance poétisée, proche de la méditation mettant entre parenthèse mon égo (Épokè), conscient que cette neutralité qui surfe sur le souffle médian est un objectif que j'ai du mal à atteindre pleinement d'entrée de jeu. Le lâcher prise vient naturellement par le son qui me protège et me soumet, m'annihile en tant que Alain Joule pour me faire souffle, support d'une vibration qui circule et dont je deviens le vecteur. Bien sûr, je suis conscient qu'on ne crée pas ex nihilo, car il existe une mémoire du corps et ce qui surviendra composera avec elle; c'est cette rencontre fusionnelle ou heurtée qui en fera l'originalité. Ensuite, pour enregistrer mon Offrande, je me mets face à la caméra, à l'arrière-plan. J'ai préalablement installé un fond vert, afin de pouvoir réaliser les incrustations nécessaires lors du montage du film, qui constitue la phase terminale du projet. Avant de déclencher la caméra je vérifie le cadrage et la qualité de la lumière.

7.1.4.3 Réalisation des Offrandes

Il s'agit d'être en acte dans un rituel de partage anticipé. En effet, le partage est pensé, mais n'a pas encore eu lieu. C'est en jouant, c'est-à-dire en réalisant mon rituel performatif, que je suis en état d'Offrande ciblée, adressée à mes amies japonaises et au monde dans lequel elles vivent. Je côtoie mentalement leur quotidien, leur culture, que je ne connais pas mais que j'imagine de l'autre côté de l'océan, avec les énergies spécifiques que j'attribue aux forces telluriques de cet archipel composé de 6852 îles, qui en quelque sorte a surgi de l'océan, et repose sur le substrat d'un volcan. L'analyse de mon action se trouve dans le poème *À propos de voyage* (que j'ai analysé en détail dans le chapitre 3.2, dédié au SCADP). Je l'utilise encore pour expliciter mon propos, montrant par la même la reliance efficiente entre mes travaux passés et présents. Ainsi

les textes composés il y a 40 ans par leur caractère polysémique, circulent en permanence. On peut dire qu'ils font plus que fertiliser l'âme, ils la constituent et nourrissent naturellement le présent dont ils sont une composante essentielle. Encore une fois, à travers quelques mots de ce poème que j'ai écrit en 1980, j'utilise le pouvoir analytique du son, une étymologie sonore qui considère les mots non dans leur orthographe mais dans leur sonorité pure et par le SCADP qui agit par glissement, « trans-formant » les mots et les phrases. Le dévoilement s'opère proposant en fonction de la sensibilité de « l'écoutant », des interprétations multiples. Je rappelle un extrait de ce poème afin de mieux comprendre son utilisation heuristique[128] : « […] et sans T en partage, dans l'environ des mages, des mages au M ôté c'est le je c'est autre âge qui nage dans le nœud, dans le feu de l'outrage » (Joule, 1980). Ainsi dans partage (qui est au cœur de l'Offrande) il y a la part et l'âge et sans T celui de l'impératif qui nomme les parfums (sentez !) puisque c'est le printemps et au Japon les cerisiers fleurissent mais en période de pandémie, là sans T devient une priorité (la santé) nous sauvant de la disparition pure et simple …donc sans T (le té qui raccorde et soutien) en partage comme le dis le poème, dévoile l'environ (les parages) et c'est dans ces environs des mages au M ôté que l'âge ressurgit en mage (mage – m = âge), l'ingénierie poétique isole le M de mage plus qu'il ne l'ôte, (il « n'ôte » pas l'M mais le « note », au cœur de l'aMour qu'une lame de son y hameçonne, l'âme se place en lames (laMeour, si on considère our (divinité égyptienne) comme les yeux du soleil l'âme-our transcende sa reliance). On remarque que sur le plan sonore sans âme, (l') amour redevient (l)our(d). Nous avons donc besoin de cette union âme-amour pour un réel échange désintéressé et léger, sans désir autre que celui de fusion instantanée en tant qu'elle est fulgurance d'un vol, d'un souffle, une lumière traversante qui ira se déposer dans la « boite à souvenir » où les captations filmiques, sonores et photographiques, recomposent l'archéologie inversée d'une rencontre diachronique (à travers le temps). On retrouve le principe du dépôt (Noël, 2012) prêt à être en partie prélevé, pour une réorganisation

[128] En tant qu'art d'inventer et de production de découverte.

potentiellement illimitée, ou en perpétuelle évolution dans la perception créative de « l'observateur-écoutant ».

Ce qui se passe en moi, pendant ces enregistrements relève d'une circulation ininterrompue préparée et facilitée par une préparation cherchant à installer un état d'équanimité, permettant une posture d'observateur distancié de ce qu'il advient au-dedans. Je capte les énergies en présence qui circulent entre moi et le monde et je traduis naturellement sans décision (Wittgenstein, 1953)[129] ces vibrations en sons et gestes. Je pourrais signifier ceci par la phrase : je laisse aller et le son me conduit ou, paraphrasant en l'interprétant la phrase de C. Castaneda (dans son récit *Les leçons de Don Juan*), qui cherche à « danser avec sa mort » mais en exclue le contact qui le condamnerait à retourner au néant. Ici, « je danse avec l'aléa ». Mon corps le sent, l'esquive ou le contourne mais l'accepte pleinement car l'aléa fait partie du jeu, du mystère de l'inspiration, il me laisse le toucher ou dans un élan lyrique de poésie transcendante, oser l'enlacer à bras le corps; cette potentialité sensitive représente l'aboutissement du processus de « lumière » quasi chamanique, qui révélé par cet acte permet l'accomplissement d'une liance retrouvée[130].

La temporalité de l'acte artistique n'est pas déterminée précisément mais préétablie dans une fourchette temporelle comprise entre une et dix minutes.

Je joue une seule fois. Je ne recommence pas. Je ne corrige pas l'acte réalisé, il est ce qu'il est, ça fait partie du processus de création, pas de répétition, une seule prise (caméra). Je ne visionne pas le résultat, je m'assure juste que le son et l'image sont bien captés. Une fois l'ensemble des Offrandes terminé, je visionne les prises de vue et je les nomme en principe avec des numéros. La première était réalisée avec une flûte monodique et des percussions. Je l'ai appelé *Offrande n°1*. L'Offrande n°2 était une improvisation à la flûte en bambou et la numéro 3 une improvisation au violoncelle avec prolongement car le bout de mon archet est protégé par du latex ce qui me permet

[129] *Investigations philosophiques*, écrit entre 1936 et 1949, publié post mortem en 1953.

[130] Castaneda (1984) n'est pas loin (dans le passage *danser avec sa mort* « *les leçons de Don Juan* » (*L'Herbe du diable et la Petite Fumée*)).

de l'utiliser aussi comme une baguette sur des tambours, gongs ou cymbales; une cymbale mise en vibration par l'archet, émet une fréquence harmonique métallique, comme si le violoncelle était traité avec un effet électronique, c'est ce que j'appelle un prolongement timbral. De plus, le geste musical et/ou poétique, constitue une transformation imaginale de l'instrumentiste dont les divers instruments utilisés engendrent une série de mutations sporadiques.

Lors de l'enregistrement (captations filmiques) des Offrandes, je suis en état d'improvisation par « écoute intralocutive » (J. Bres dans Saladin 2014, p 218). J'écoute donc mon son qui n'est pas neutre car il émane de la mémoire de mon corps, même si je me suis préparé à un état d'équanimité, ça ne gomme pas mon histoire. Les nombreuses gammes, et expérimentations, mais aussi les nombreuses écoutes qui font l'ordinaire d'un concertiste; ajoutées à ce qui s'inscrit fatalement dans le faire, comme certains traits virtuoses réflexes (doigtés, positions), nourrissent autant qu'ils influencent son jeu. Ce qui pourrait ressembler à une formidable technique n'est en fait que la somme des « défauts » de nos différences physiologiques, perceptives et sensibles qui font la singularité de notre technique personnelle. L'originalité de l'improvisateur se combine à sa perception sélective du moment. Ainsi, ce qui sommeille et que j'essaie de tenir à l'écart, opère une osmose vibratoire imprévisible qui fait la force de la création en temps réel. C'est en acceptant cette mémoire du corps dans un état extérieur de transe en tant que je suis l'observateur bienveillant qui accueille les Visitations qui entrent en résonnance avec mes organes, mes tissus, mes cellules et mes acquis poétiques, orientant mon jeu vers l'instant (ici et maintenant). Dans mon acte artistique, les contingences surgissant de mon « salon de musique », projettent les vibrations en direction du Japon, dans l'univers intime de Michiko et Chizuko. Cet état me permet aussi de pouvoir quelquefois protéger mon corps physique

de certaines tentations de production d'actions excessives, qui surgissant d'un « hors-là[131] » pourraient avoir des conséquences traumatiques graves.

Il faut noter que ces trois improvisations libres sont faites dans un but précis, celui du don dans la conscience de la sacralité de l'Offrande. Ce qui est offert ici n'est rien moins qu'un « fragment d'éternité », l'expression n'est pas choisie au hasard, il s'agit de fixer, de prélever un moment de captation qui par le truchement de la technologie accède à « l'éternité » (je suis le capteur et j'utilise un fixatif produit par la caméra). Ce moment est associé à mon état avec une intention préméditée de provoquer une rencontre par l'Offrande, don contre don (Mauss 1924). Mon double « jeu – je » est donc adressé à mes amies japonaises.

Ces Offrandes à leur tour ont une fonction prédéterminée, celle de déclencher des actes artistiques réactifs chez les deux destinataires. J'ai ensuite transmis à Michiko et Chizuko par internet les trois Offrandes sous forme de lien permettant leur téléchargement.

Dans ce chemin de création, il s'agit de pratiquer ensemble dans des espaces différents, sur des temporalités à peu près semblables (gérées pour le propositeur sur une échelle comprise entre trois et dix minutes) et pour les partenaires par la mémoire de leur écoute, dans la recherche d'une synchronisation mentale plus poétique que réelle. Pour Michiko et Chizuko, il s'agira donc de réagir sur le souvenir d'une écoute (leur ressenti émotionnel et temporel) et de proposer une réponse réactive instantanée. Inévitablement celle-ci sera imprégnée des attentes qu'elles ont vis-à-vis de la réussite du projet, le but annoncé étant de constituer par Télépoésie, un trio. Le chiffre trois aura son importance, ainsi que la gestion organisationnelle visuelle et sonore de l'acte. Pour éclaircir le propos, je dirais qu'un solo étant destiné à être vu et entendu tel quel, peut gérer librement sa temporalité sonore et visuelle. Si on produit une performance en conscience, que celle-ci est destinée à être mise en dialogue avec une autre pour

[131] Hors de moi, hors contexte de l'offrande artistique ; plus proche d'une entité ne considérant pas les limites de la chair, c'est bien évidemment aussi un clin d'œil à Maupassant.

former une entité duo, cela constitue de fait une contrainte d'espace et de temps. Il faut en quelque sorte laisser de la place à l'autre. Le principe s'accentue encore dans le cas prospectif d'une performance collective en trio, c'est à dire jouer en conscience que deux autres performers seront ajoutés et synchronisés à mon acte. Il faudra donc prévoir d'éventuelles rencontres, connivences, échanges, fusions, oppositions ou tout au moins faire en sorte qu'ils puissent advenir, même si on ne peut présumer de la mise en commun « à l'aveugle » de plusieurs performances en quelque sorte superposées. Le conditionnement mental d'une telle perspective constitue déjà une écriture rigoureuse en tant qu'elle induit un mode de jeu particulier où la résonance et le silence jouent un rôle déterminent. Essayons de l'analyser.

Dans mon esprit il y a un cinéma mental qui se met en place. Je convoque mes deux partenaires par la pensée. J'imagine leurs présences, leurs actions-réactions, comme une potentialité dont j'anticipe l'effectuation; c'est encore *la possibilité d'une œuvre* qui opère sachant qu'*in fine* je n'ai pas, à ce moment du déroulement du processus créatif, de prise réelle sur ce qui adviendra.

Alors ma mémoire culturelle fonctionne. Je connais le son du koto, j'en connais la forme, les positions que la kotoïste doit prendre afin de faire vibrer son instrument comme un prolongement d'elle-même. Penchée, presque couchée, elle opère par caresses multiples, frottements, pressions, pincements. Je ne connais pas Chizuko, mais j'ai beaucoup pratiqué avec la danse contemporaine. J'ai également assisté à bon nombre de balais traditionnels, je connais peu la danse balinaise, je connais mieux la musique des gamelans. Je pressens que l'objectif n'est pas de se fondre dans ces deux cultures (japonaise, balinaise) mais de chercher le point de rencontre sonore et gestuel voire imaginal de ce qui nous fait humain ; une méta-culture débarrassée justement de ses codes référentiels. Il nous faudrait trouver une supra culture capable de se réinventer à chaque fois, dans chaque nouvelle performance, sans que ce soit l'addition de trois stéréotypes culturels mélangés, comme cela se fait souvent dans les musiques du monde. Chercher à atteindre une identité poétique à part entière dont le principe serait l'échange; ce qui signifie l'écoute de l'autre comme ferment. Ensuite il faudra faire

pousser la graine, ou monter la sève, afin que l'arbre s'élève et s'étende, s'enracine pour explorer de nouvelles fusions sous la terre. L'humus comme substrat du partage, terreau fertilisant de la rencontre entre terre et humains. C'est de cette fusion créolisante, que pourrait s'opérer un processus archipelique. À l'opposé d'un collage Dadaïste; il s'agit ici d'aimer autrement pour perpétrer et célébrer la vie, dans l'enrichissement de la différence. Loin de s'annihiler, les cultures doivent chercher leur point de désaccord pour en faire une infinité de points de concordances[132]. Là encore, c'est une culture (mot également pris dans son sens agricole) de « l'entre », ici considérée comme une nouvelle identité, même si à ce stade prospectif de l'expérience elle ne peut-être que sporadique, elle porte néanmoins une forte potentialité de lumière. J'entends par lumière une clarté permettant un dévoilement, mais aussi une chaleur renvoyant à nos origines communes d'enfants du soleil (Brahic, 2000). Alors, comme il s'agit d'une rencontre mentale, je vais utiliser l'intralocution, un néologisme emprunté à J. Bres, dont je me sers quelquefois car il répond bien à la pratique particulière qui consiste à s'écouter ou à écouter l'autre en soi pour établir avec lui un dialogue. On peut alors au fur et à mesure que « l'écoute progresse », construire des contrepoints, des unissons, élaborer des harmonies étranges en invitant « à sa table » de multiples « convives » (les fantômes poétiques que cette pratique chamane sollicite; qu'ils soient humains, non humains ou plus qu'humains (Abram, 2013)). Dans cette expérience singulière, certains modes de jeux instrumentaux aident à franchir le seuil, comme l'utilisation de multi phoniques et du souffle circulaire, permettant un développement par boucles polyphoniques élaborées au prix de longues heures de travail sur l'instrument. Alors je ne joue pas, je ne danse pas, je deviens le mouvement et le son; par eux je témoigne de l'acte artistique dont je suis le vecteur.

Pour mes amies japonaises, je spécifie que la réponse à ma proposition doit s'accomplir dans le souvenir de celle-ci, considérée comme Offrande-mère qui idéalement ne se

[132] Fragmenter pour réunir, re-composer un « entre ».

« lit » qu'une fois. Leurs Offrandes réactives devront être filmées dans de bonnes conditions techniques (HD). Je leur recommande d'ajouter une série de photos et si nécessaire un texte poétique. La diversité des matériaux composant l'Offrande augmente les possibilités combinatoires sensibles pour la réalisation filmique du projet. Bien sûr, si j'en ressens le besoin artistique pressant, la technologie me permet de faire des photos à partir des vidéos, mais il faut faire le distinguo entre l'image filmique arrêtée et la photographie. En effet, les médiums ne touchent pas les sens aux mêmes endroits. Une photo relève d'une temporalité, d'une lumière, d'un état différent, le sujet est fixe c'est une capture d'instant; le procédé est naturellement porteur de poésie, justement en tant qu'il fige le temps à jamais (du moins pour la durée de vie du support photographique). Michiko ou Chizuko utilisent souvent ce procédé, je vois régulièrement des photos sur leur page Facebook ; mais pour cette création, je leur demande de prendre des clichés photographiques spécialement dédiés à l'Offrande, c'est-à-dire destinés exclusivement à la servir.

Cette première phase qui comprend la production et la collecte des Offrandes par aller-retour est un procédé épistolaire, comme un échange de lettres qui auraient la spécificité de produire une « écriture » plurielle où le son, le mot, le geste seraient unis dans une chorégraphie spatiotemporelle.

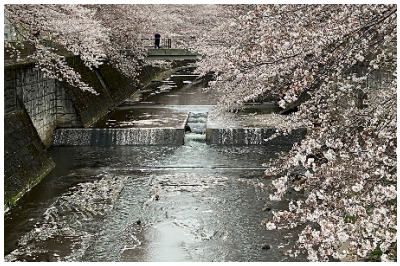
Lorsque je reçois en retour les actes artistiques de Michilo et Chizuko, je suis dans une posture de découverte puisqu'en quelque sorte j'ouvre leurs lettres (les fichiers) et je les lis (visionnage des photos, vidéos, écoute des fichiers audio). J'ai d'abord reçu l'envoi de Michiko, j'ai fait un dossier appelé *japanese offerings* dans lequel j'ai rangé l'ensemble des fichiers reçus, pour cela il a fallu que je prenne connaissance des documents afin de les nommer clairement. Il y avait trois improvisations au Koto, trois photos de cerisiers en fleurs et un portrait de Michiko.

J'ai réajusté les formats des photos (nombre de pixels et équilibrage des contrastes) afin d'en optimiser la qualité.

Trois jours plus tard, j'ai reçu les Offrandes de Chizuko. J'ai appliqué le même procédé (je regarde, je visionne, j'écoute et je nomme). Il y avait un fichier son (une comptine

poétique chantée) deux portraits photographiques et deux vidéos. L'une d'entre elles étant de très mauvaise qualité (floue et de très basse résolution) je ne l'ai pas conservée, l'objectif étant de réaliser un film d'art, une certaine qualité est requise quant à la définition des images.

7.2 *Offrandes épistolaires*



Chaque Offrande est un événement marquant que je découvre et que je devrais mettre en « scène », en son, en image en le faisant dialoguer avec les Offrandes originaires (mères).

Une fois les différentes étapes de visionnage et de balisage franchies, je suis en possession de la grande majorité des matériaux me permettant de faire œuvre. Le principe est toujours le même, établir un CDF, ici au service d'une production filmique autonome qui devra sceller le début de l'existence du Trio, tel était l'objectif du projet. Comme toute création, l'expérience aboutie ressemble à une naissance, mais celle-ci était collective et s'apparentait un peu à l'avènement d'un groupe de jazz ou de rock; bien que dans le cas présent, le principal résultat escompté était la réalisation d'un film d'art, représentatif d'une pratique collective ouverte, pouvant se pérenniser dans d'autres réalisations filmiques voire pourquoi pas dans une adaptation pour la scène.

7.1.5 Un projet multiple

C'est une rencontre virtuelle par échange épistolaire qui nécessite la mise en relation de plusieurs temporalités d'actes artistiques ayant été réalisés dans des lieux et des

moments différents. C'est au montage du film, que les plans se superposent, créant une orchestration générale produite par l'agencement des offrandes visuelles et sonores de mes amies japonaises avec mon « réservoir » de prise de vues personnelles. Lorsque c'est nécessaire, j'y rajoute quelques enregistrements supplémentaires de sons bruts (gongs, plaques métalliques, bols tibétains, cymbales…) pour affiner la réalisation … Dans cette partie, je me sers de mon travail de « propositeur » qui a permis la « collecte », pour devenir compositeur de CDF, c'est-à-dire orchestrateur, scénographe, metteur en scène, plasticien, et réalisateur.

Je suis donc dans une situation de pouvoir sans toutefois qu'il ne s'exerce directement sur des personnes, seulement sur le matériau, mais ce matériau représente quelquefois des personnes, je dois donc être très prudent. Sur le plan éthique, avant de valider mon travail, j'ai envoyé le résultat à mes amies et partenaires japonaises afin de voir si elles se reconnaissaient, si elles se sentaient valorisées, et si le résultat correspondait à ce que je leur avais proposé, c'est-à-dire mettre nos différences créatives au service d'un projet commun. Dans la réalisation le monteur-concepteur est omnipotent, ce qui permet toutes les audaces artistique (c'est le but) mais les interprètes qui ne peuvent intervenir sur la création finale, peuvent se sentir lésées, trahies ou manipulées (c'est le risque). Il était donc fondamental pour l'éthique d'opérer dans la transparence avec le plein accord de Chizuko et Michiko.

7.1.6 Réalisation du film

Au sujet du scénario de l'orchestration, de la scénographie, qu'il faut composer en fonction des possibilités d'agencements et de résonances que permettent les différents matériaux collectés à partir des Offrandes; il est nécessaire de réaliser certains prolongements imaginaux, sonores ou textuels. Il faudra donc qu'à la manière d'un scénographe, d'un compositeur, d'un « écrivant », j'effectue les prises de vue et de son nécessaires, et que j'écrive quelques phrases pour valoriser le corps du film.

Pour la prise de vue comme pour le montage, j'utilise une méthode que j'ai mise au point il y a fort longtemps, en 1976 lors de ma première œuvre électroacoustique.

Il faut replacer les choses dans le contexte de l'époque car le matériau (la bande magnétique) avait une grande place dans le processus de création, et ce matériau a aujourd'hui entièrement disparu. Les outils numériques hyper miniaturisés ont remplacé le magnétophone et les quantités innombrables de bandes magnétiques nécessaires pour la réalisation d'une œuvre électroacoustique.

Dans cette discipline, le preneur de son, allait en quelque sorte à la pèche, avec une perche, une paire de microphones, un magnétophone et quelques bandes magnétiques vierges. Il « capturait » tout ce qui l'intéressait sur le plan sonore, souvent plusieurs heures d'enregistrement, qu'il fallait ensuite écouter et trier afin de réfléchir sur ce qu'on allait pouvoir faire avec toute cette mémoire sonore. Ce procédé nécessitait la constitution d'une bibliothèque sonique (sonothèque) assez volumineuse car les prises de son s'enchaînaient et les bandes envahissaient le studio. Des centaines d'heures d'écoute, de sélection, de coupure et d'étiquetage étaient ensuite nécessaires afin de prendre connaissance de l'ensemble des matériaux qui pourrait nourrir l'œuvre à venir. Dans ce long processus, les échantillons sonores choisis sont souvent à usage unique, car les compositeurs n'aiment pas réutiliser deux fois la même source sonore, ils sont sans cesse à la recherche du nouveau, de l'inattendu, de l'accident comme phénomènes sonores remarquables, mon guide en la matière était Henry Fourès qui me prêtait son studio personnel, afin que je puisse faire mes expérimentations.

Aujourd'hui, avec le numérique on a considérablement réduit la surface de stockage tout en augmentant sa capacité (on peut avoir son studio et sa sonothèque dans son ordinateur) mais le temps d'écoute et de prise de son est resté le même.

Mais cette technique artisanale et sa méthodologie chronophage ne convenait pas à mon tempérament; j'étais déjà un « improvisateur prospectif naturel » et au lieu d'enregistrer tous les sons qui se présentaient, je partais à la pêche avec une idée déjà précise du résultat final que je souhaitais obtenir; je cherchais donc parmi les sources sonores celles qui me semblaient proche de mon projet en imaginant déjà quel traitement j'appliquerais à l'échantillon sonore. Mais je restais ouvert à l'imprévu voire je le provoquais, si celui-ci se produisait dans le sens de ce que je recherchais, ou si le

phénomène sonore m'intéressait vivement par son originalité par exemple, je le capturais, étant sûr d'y trouver une place dans la réalisation de mon projet. Un phénomène qui s'apparente en improvisation, à la gestion de l'accident ou de l'erreur qui surviennent et sur lesquels on s'appuie (Sérendipité) afin de les intégrer dans le jeu en cours, ou encore d'en faire les moteurs déclencheurs de modes de jeux nouveaux.

Je revenais donc de ma pêche aux sons, avec peu d'échantillons, mais ceux-ci s'avéraient quasiment tous utilisables pour mon projet. Ensuite, je travaillais avec l'ensemble des matériaux collectés, le défi consistait à faire œuvre en un temps que je limitais à celui d'occupation du studio qui m'était prêté, en principe une petite semaine. Depuis j'ai adopté cette façon d'opérer et je l'ai adaptée à la photographie et à la vidéo, ce qui fait qu'aujourd'hui j'ai développé une technique qui me permet de réaliser un film conforme au projet originel, en un temps réduit au strict minimum. J'ai également appliqué ce système au montage, en utilisant la concentration, le savoir compositionnel, l'intuition poétique et l'expérience.

Les avantages d'une telle méthode sont conséquents car le temps de réalisation, élément déterminant pour un artiste improvisateur et le coût de production, se trouvent considérablement réduits. Si on dispose du matériel idoine, on peut être entièrement autonome. Aujourd'hui, il suffit d'avoir un logiciel de montage de type *Adobe première pro*, un ordinateur assez puissant doté d'une bonne carte graphique, une ou deux caméras même semi professionnelles (dont une *Gopro* qui permet la prise de vue dans n'importe quelle situation météorologique) ; reste à trouver les actants ou les partenaires de jeu (danseur, musicien, poète, plasticien…); résoudre les problèmes de faisabilité, permet d'atteindre une réelle autonomie de création; c'est en partie pour cela sans le savoir vraiment, en tout cas au début que je me suis orienté vers la Poésie-plurielle. En fonction de mes besoins de créateur j'ai dû développer des aptitudes appropriées pour répondre à la nécessité induite par les projets qui s'imposaient à moi. Je suis progressivement devenu poly instrumentiste, mais aussi plasticien, scénographe, chorégraphe, réalisateur, caméraman, monteur, danseur etc. Bien évidemment, je n'ai travaillé que les aspects servant directement la réalisation de mes

projets compositionnels (aujourd'hui gérés par CDF), sans quoi il m'aurait fallu disposer de très nombreuses vies. Toutefois, en analysant et en centralisant les qualités communes à l'ensemble des disciplines, on s'aperçoit que la tâche bien que chronophage reste tout à fait réalisable et « l'entre[133] » constitue la clé de ce nouveau média.

Pour en revenir à mon projet franco-japonais que je définirais plus justement comme acte poétique de Reliance fondamentale, le but était pour moi, de former avec mes amies Michiko et Chizuko, un trio de musiciens-poètes[134] et d'utiliser le support filmique pour montrer les réalisations de ce trio.

7.1.6.1 Montage-création

Si la phase d'échange par l'Offrande représente une action artistique collective orientée par une proposition, la réalisation filmique relève d'un acte créatif personnel.

La première phase de réalisation consiste à placer sur la table de montage vidéo du logiciel de mon ordinateur, l'ensemble des offrandes afin de constater la logique brute sonore et imaginale du propos.

1) Je place mes propres Offrandes (offrandes mères) et je les mets en regard avec les Offrandes réactives de Michiko et Chizuko. Cela me permet en fonction des temporalités musicales, d'agencer « à la louche » et d'écouter le résultat brut, comme si nous avions pratiqué ensemble (dans la même temporalité). J'ajuste ensuite en cherchant les pertinences des différentes superpositions, je considère l'ensemble des paramètres artistiques et structure une forme qui me semble cohérente. Bien sûr j'exploite les accidents, les ruptures, les « chocs » que je traite techniquement afin de les rendre efficaces par rapport à l'esthétique recherchée. Ce qui m'importe le plus est de libérer une esthétique imaginale et sonore de cette « rencontre de mémoire » née de l'implication, de la concentration et de la singularité des actants, une synergie qui, alliés

[133] C'est sur le fil, entre les instruments, les qualités, les formes, les disciplines que la créativité s'adapte comme « instinct de survie ». Improviser c'est s'adapter, faillir c'est disparaitre.

[134] Poète s'entend comme créateur, de *poiêsis*.

à l'aléa, génère sa propre « composition spontanée » dont il ne reste en quelque sorte qu'à réaliser l'orchestration. Pour cela, je travaille le visuel de l'œuvre comme s'il s'agissait d'une peinture en perpétuelle évolution, qui de temps à autre libèrerait de sa mémoire plastique une séquence en forme de narration visuelle, sonore et/ou textuelle. Dans ce déroulement, je décide de placer la séquence dansée par Chizuko au cœur du scénario. La qualité de sa vidéo étant moyenne, je la filtre, je corrige au mieux en jouant sur la colorimétrie et les contrastes. Je suis alors sollicité par cette Visitation dont j'ai préalablement parlé comme image poétique primitive, qui m'invite à explorer des systèmes adaptés à la qualité très moyenne de cette vidéo de danse tournée en format portrait. Impossible de la convertir en mode paysage à cause de l'agrandissement nécessaire qui aurait encore réduit la définition du personnage. La solution qui m'est apparue immédiatement était celle de la réduction; j'ai donc imaginé de la laisser au format portrait ou elle occupait un tiers de l'écran mais je l'ai doublé, la transformant en duo. Cela sous-entend d'opérer une différenciation entre les deux vidéos afin qu'elles ne soient pas perçues comme un simple doublon. J'ai appliqué un effet miroir horizontal à l'une d'elle, de ce fait, les personnages se sont retrouvés face à face, rendant possible un véritable dialogue. J'ai placé les vidéos de chaque côté de l'écran ce qui laissait le dernier tiers disponible au centre; j'ai recadré un autoportrait photographique que j'ai prélevé dans mon réservoir d'images, pensant que je pourrais le faire évoluer plus tard. J'ai alors programmé un traveling inversé d'intensité colorée sur les vidéos jumelles sur la totalité de leur durée, l'une en noir et blanc, l'autre en couleur, au fur et à mesure de leur déroulement, les teintes s'inversaient. Celle qui avait démarré en noir et blanc se terminait en couleur et vice versa; ainsi au milieu de leur temporalité, les vidéos se retrouvent durant un court instant dans un unisson de couleur, un peu terne à la manière des photos anciennes. La nécessité d'un décalage d'images s'est imposée naturellement, j'ai donc modifié la vitesse d'une des vidéos, que j'ai divisée en deux parties; je me suis arrangé pour que le décalage soit de plus en plus grand dans la première partie, et se réduise progressivement dans la deuxième. C'est un procédé que j'utilise souvent, mais chaque fois d'une façon nouvelle. Ici avec

désynchronisation de la vitesse durant la première moitié de l'action et resynchronisation progressive dans la seconde moitié pour finir parfaitement synchronisée dans les 20 dernières secondes. Dans cette séquence en triptyque, les deux danseuses balinaises se regardent, séparées par le portrait photographique central. Pendant toute la durée de la séquence dansée, j'applique au portrait un traitement pictural évolutif. J'ai pas mal travaillé dans ce sens au préalable pour des portraits qui côtoient les éléments et l'entropie que génère le temps : l'eau, le feu, les déchirures, le vieillissement du papier, l'altération par coulées de couleur... Là s'est imposé tout de suite la nécessité de mettre en œuvre un processus de mutation ayant pour résultat, de transformer progressivement ma photographie en celle de Michiko (joueuse de koto), pendant que Chizuko continuait à danser de chaque côté de l'écran.

Ce processus stimule l'imaginaire poétique, car il propose une interrogation temporelle d'un individu dupliqué dont le répliquant développerait une hyper créativité lui permettant de vivre simultanément des temporalités et des identités différentes. Ainsi, comme des amibes, les actants créent des doubles identiques à eux-mêmes, ou se déplaçant d'un genre à un autre (masculin-féminin). Le pouvoir d'accélérer ou de ralentir le temps; comme celui de changer d'identité, ouvre un champ d'interprétation poétique renvoyant à l'idée que je me fais de la physique quantique, permettant la transmutation de la matière et la gestion d'une temporalité sans chronologie. Un temps que l'on peut parcourir dans tous les sens, qui fonctionne comme une super monade comprenant la totalité du cosmos, sans limite, sans début ni fin ou plus exactement où tout point représente le début et la fin. Ce modèle de tous les possibles peut accueillir une poésie nouvelle, en quelque sorte de type « quantique » qui voyagerait naturellement par-delà les dilatations temporelles et morphiques. C'est du pur bonheur pour le champ de pensée que la simple projection de ce processus me permet de visiter comme un spectateur privilégié vivant une épiphanie.

Dans cette exploration de l'espace-temps, la photo évolutive, confrontée à l'entropie poétique en tant qu'elle la transforme et l'entraîne vers une destination sans retour rencontre son destin. La finitude se lit dans ce chemin qu'emprunte la *Métis.* Cette

déesse grecque qui représente l'art de la métamorphose était capable de toutes les ruses. Elle pouvait changer d'apparence à souhait afin de tromper son monde (Detienne et Vernant, 2009). On peut dire que la photo évolutive qui semble en perpétuelle transformation fait sa *Métis* et prend le pouvoir sur le déroulement de l'œuvre; ainsi elle se manifeste dans une Archépoésie car le traitement artistique qui transforme le portrait jusqu'à le faire disparaitre, reforme par son effacement un chemin créatif semblable à une œuvre éphémère faite du délitement du modèle mère ; une « ruse » complexe dans la tradition poétique des mythes de la Grèce antique. Les traces du passé qui accrochent la mémoire en permettent une interprétation et fixent dans le présent une poétique transcendante façonnée par les contingences. Un processus où chaque matériau (trait, nuance lumineuse, timbre…) qui formaient l'œuvre mère (le portrait de départ et sa matérialité sonore), par ses propriétés entropiques (les couleurs et les formes qui se délitent) consubstantielles à sa constitution, nous raconte une histoire différente à propos du temps. Ainsi, le temps sur lequel se déroule toute histoire n'a pas le même impact sur les différents éléments qui la constituent. Contrairement à l'idée générale[135] que l'on s'en fait, le temps des uns n'est pas celui des autres, une évidence qui appliquée aux différents matériaux artistiques qui composent une œuvre (ici un portrait) prend une tout autre importance, questionnant les effets dissociés que le temps produit, ou si on le considère dans l'autre sens, c'est la spécificité du matériau qui conditionne le temps dans son action entropique. C'est ce processus qui explique la transformation esthétique d'une œuvre, patinée par le temps. De nombreux artistes laissent leurs sculptures ou peintures à l'extérieur, affronter la lumière, la pluie, le vent, la poussière, provoquant par la même une accélération entropique qu'ils interrompent lorsque le résultat leur convient. Ensuite, ils fixent « l'image » avec un vernis puissant qui pour un « temps » arrêtera la transformation de l'œuvre. C'est ce qui fait la force, voire la beauté d'une peinture pariétale qui a traversé les âges, car outre l'effet placébo puissant (valeur du très ancien), la lumière, l'humidité, les champignons et de multiples

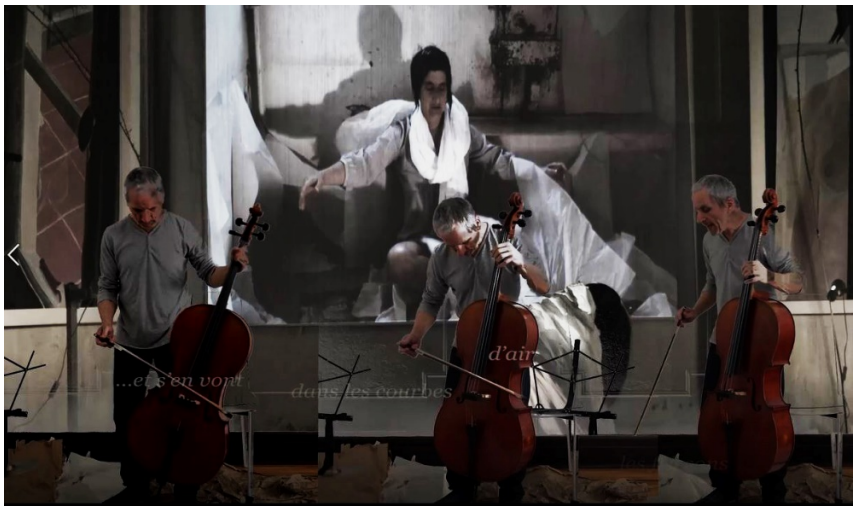
[135] Ordinaire dans le sens de préjugé populaire (doxa).

bactéries[136] ont travaillé sans relâche créant en quelque sorte une œuvre collective où humain et plus qu'humain sont pleinement reliée.

7.1.6.1.1 Synchronie, dé-synchronie, re-synchronie

J'utilise le processus de dilatation et compression temporelle imaginal et sonore dans les films d'arts : esquisse n°1, esquisse n°2, ainsi que dans le trio ACM explicité ci-dessus, ces trois œuvres filmiques sont visibles dans la partie annexes numériques de ma thèse.

7.3 *Esquisse n°1*

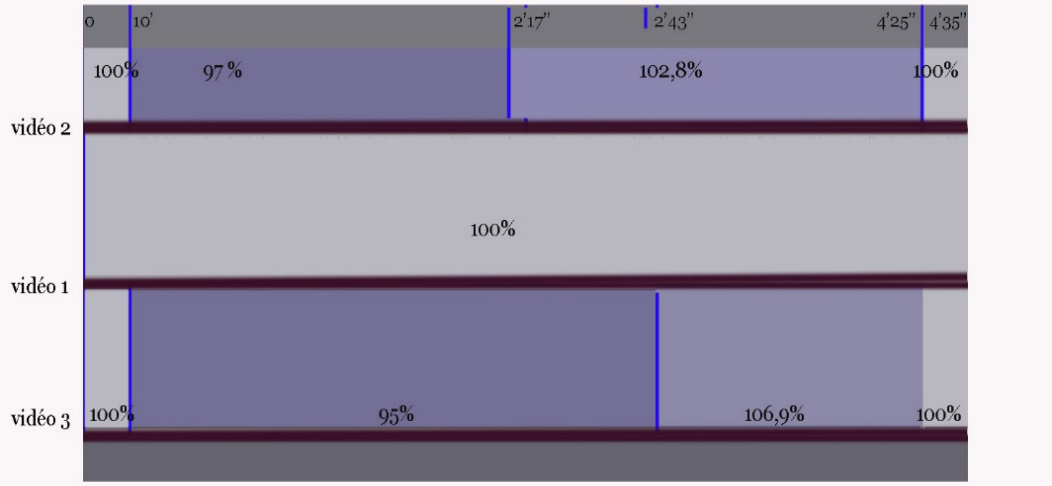


Le procédé relève de l'arithmétique, je place sur le banc de montage, trois fois la même vidéo que je redimensionne, je partage l'écran en trois à l'aide d'un masque en forme de triptyque, je dispose les vidéos afin qu'elles apparaissent côte à côte comme pour réaliser un unisson de trois séquences identiques. Pour les distinguer, j'agis légèrement sur le contraste, la luminosité et la colorisation afin d'obtenir une différence subtile qui permet de mieux marquer leur singularité, le but de l'opération étant de montrer une

[136] C'est le plus qu'humain dont parle David Abram.

transformation progressive à partir d'un même échantillon. Le temps dissocié va alors créer des décalages et installer une distance, une distinction, puis une chorégraphie de mouvements de plus en plus éloignés les uns des autres, jusqu'à ce que l'unisson de départ ne soit plus réellement perceptible et prenne la forme d'une dilatation-résonance qui peu à peu va trouver son indépendance. La synchronie du début doit se retrouver en fin de séquence pour se conclure sur un unisson parfait comme je l'ai explicité précédemment au sujet de l'image. Pour que la perception l'identifie comme tel, il est nécessaire de prévoir 10 secondes d'unisson rythmique en début et en fin de séquence. Les décalages appliqués à la musique qui s'apparentent à des glissements progressifs de hauteurs sont beaucoup plus difficiles à analyser, car le son est soumis à un processus qui va systématiquement déclencher une orchestration intratonale et polyrythmique complexe. Plus qu'un épaississement c'est une cadence harmonique exponentielle qui se met en place, comme un système compositionnel décidé, mais qu'il n'est pas possible d'anticiper précisément par une écoute intérieure prospective. Lors de l'exécution, l'écoute réelle sera sans cesse surprise par de multiples agrégats sonores perpétuellement recomposés par glissement.

Pour obtenir cet effet, je choisi une séquence vidéo qui servira de référence. Je la place au centre de l'écran, sans la modifier car elle représente le point de repère de la séquence. Ensuite, je coupe en quatre fragments les deux autres copies de la vidéo; j'assigne une durée de 10 secondes au premier et au quatrième fragment de chaque copie. Ces fragments placés en début et en fin de séquence permettront de créer un unisson repérable synchronisé sur la vidéo référence. Ensuite, je coupe la séquence centrale des vidéos 2 et 3 en deux parties dissymétriques, je modifie les vitesses légèrement (97% pour la vidéo 2 et 95% pour la vidéo 3). Il ne me reste pour rétablir la synchronie, qu'à programmer une vitesse plus rapide sur les parties restantes. Pour cela, je calcule avec mon logiciel de montage, l'accélération nécessaire (102,8 pour la vidéo 2 et 106,9 pour la vidéo 3), qui me permettra de revenir à l'image prêt à une synchronisation parfaite exactement 10 secondes avant la fin de la séquence.



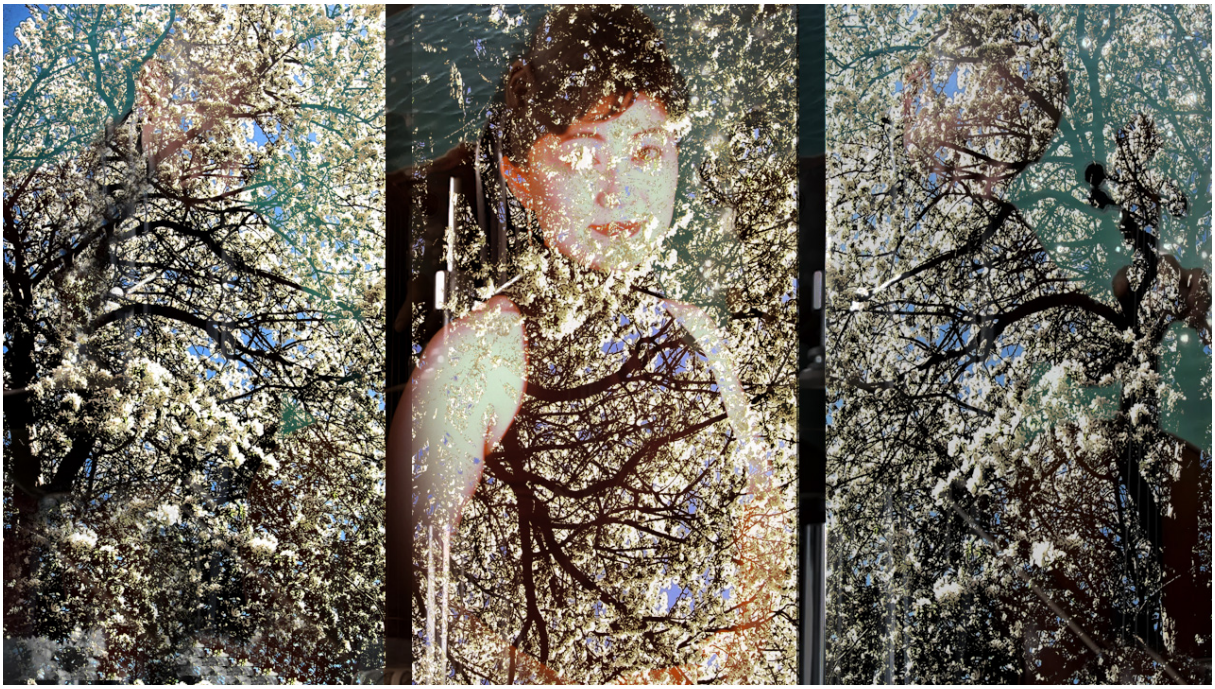
7.4 *Distorsion temporelle* (exemple schématique)

7.1.6.1.2 Réflexion résonance

Réflexion résonance sur le montage, la temporalité et les différentes utilisations d'un tel travail et le concept archépoétique qu'il induit.

Lorsque je place de manière grossière sur la table de montage mes vidéos et photos, j'ai déjà une idée de ce que pourrait être la construction du film, son cheminement, sa forme première, sa couleur sonore, son aura poétique. Ensuite, je visionne dans la durée prédéterminée par le montage sommaire, ici 10 minutes, ce qui correspond à peu près à la durée que je souhaite pour un film d'art autonome.

7.5 *Image arrêtée d'une reliance*



Ce processus ouvre une fenêtre vers une chorégraphie minimale en évolution que l'on pense sans fin, jusqu'à ce que se mette en place, l'inversion du processus de ralentissement à l'intérieur de chaque séquence. Il faut être attentif pour se rendre compte que quelque chose est en train de se produire et que le temps qui nous échappait nous est maintenant restitué. Si on se focalise sur l'image du centre qui représente l'action originale, on perçoit qu'une temporalité cesse de s'étirer et commence à se contracter pendant que l'autre vidéo continue son étirement. Lorsqu'elle aura à son tour atteint son point d'inversion, elle devra accélérer afin de remettre les trois vidéos en mode synchronisé en fin de séquence. Pendant ce jeu, je traite par superposition le fond d'écran avec une peinture évolutive laissant apparaitre des contours de corps, des silhouettes habitées par les branches d'un arbre en fleur secouées par le vent; pendant que se dévoilent dans un mouvement délicat, des bribes de textes au départ énigmatiques, qui peu à peu prennent sens.

Il y a toute une pratique à inventer autour de cette apparition, un mélange de vidéos, de photographies et de travail sur le matériau même, c'est-à-dire le tirage papier de photos extraites de la vidéo sur lesquelles j'interviendrai physiquement avec de la peinture, de l'eau et du feu en surface en me servant de liquide inflammable comme l'alcool avant de brûler le papier même. L'ensemble des interactions entre le processus et le matériau sera filmé afin de pouvoir ensuite le combiner à l'image en mouvement.

J'obtiens ainsi un hybride, comme si le film et la peinture brûlaient et/ou se mettaient à couler, exerçant des transformations irréversibles sur l'image mère. Auparavant, je manipule réellement la photo, je la froisse, je la malaxe, je la recouvre de liquide, je la brûle, l'enneige, la glace…Une caméra cadre le résultat de mes actions pendant qu'une autre filme mon intervention performative. Cette double lecture sera mise en perspective. D'un côté les actions d'une pratique artisanale produisant sur le matériau photographique une série de transformations captées par la caméra, de l'autre côté ma propre action, qui pourra être utilisée comme un contrepoint documentaire fulgurant de certains moments particuliers de la séquence.

7.1.6.2 À propos de la durée d'un film de CDF

Le film d'art est autonome. Il constitue une œuvre indépendante sans complémentarité préétablie. Pour ce type de film, une durée comprise entre 1 et 15 minutes me parait le juste format, mais c'est affaire d'appréciation. Sur le net par exemple, peu de gens ont la curiosité assez affûtée pour réellement visionner un format supérieur à quelque secondes, une minute est un maximum. Certains visiteurs plus spécialisés ou mélomanes peuvent s'aventurer dans des formats plus longs, mais sans un très bon équipement visuel et sonore, il n'est pas évident d'entrer dans un film de CDF supérieur à 10 minutes. En projection spécialisée pour des festivals par exemple, les formats peuvent atteindre 15 minutes. Par contre dans une installation, le film qui est un des éléments de l'œuvre, peut s'installer dans la durée, pendant que d'autres actions fixes ou en mouvement se déroulent, comme un développement ininterrompu

d'orchestrations recomposables du type *Horloges cosmiques*[137] par exemple, ou encore des déambulations proposées aux visiteurs; comme se déplacer pour choisir sa place, s'asseoir, se coucher, écrire une offrande réactive, réaliser une photographie polaroïd d'un élément choisi dans l'installation ou un autoportrait. Dans ce cas d'interaction, le ou les films diffusés sont pensés sur des temporalités bien plus longues, allant d'une heure à trois heures. On peut bien sûr imaginer un film sans fin ou des films multi-écrans interreliés dont les actions se synchronisent ou se désynchronisent en fonction de l'esthétique imaginale, sonore et textuelle gérée par le concept systémique de l'installation. Aujourd'hui la technologie permet bien des choses, mais pour ma part après *Les horloges cosmiques,* je suis revenu à une temporalité n'excédant pas le temps d'ouverture du lieu d'accueil, sachant qu'une visite ne dépasse que très rarement une heure. Bien sûr, je rêve qu'un amoureux puisse s'installer dans le lieu pour une promenade mentale qui durerait toute une journée, mais ça n'arrive que très rarement.

7.1.6.3 Situer le film de CDF dans le cinéma de création

Le film d'art à l'âge du cinéma. Même si l'appellation film d'art est relativement récente, les premiers films d'animation (image par image) représentent la genèse de la discipline. Le dadaïsme (1915) et le surréalisme (1924) ont pas mal contribué à son évolution avec le film mythique de Louis Buñuel, *Un chien andalou* (1929). Aujourd'hui, le film d'art est présent dans de nombreux festivals. Étant du sud de la France, je retiens particulièrement le festival international de cinéma expérimental *Image contre nature,* créé à Marseille en 2001, et qui fait la part belle aux films d'art. En baissant considérablement les coûts de production, l'avancée de la technologie a démocratisé la réalisation filmique; l'avènement de la vidéo, puis du numérique a permis à bon nombre d'artistes d'utiliser ce « nouveau » média. Parmi les artistes internationalement reconnus, quelques-uns ont une démarche artistique en adéquation

[137] A consulter sur le site alainjoule.com

avec ma sensibilité; certains films d'art me font rêver, ce que je considère aujourd'hui comme un privilège. Parmi les nombreux spécialistes dont : G. Hill (1951), B. Nauman (1951), S. Calle (1953), C. Sherman (1954), je retiendrai Bill Viola pour son approche particulièrement poétique qu'il exprime à travers ses installations vidéo; voir pour exemple le triptyque « *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water*) » présenté à la St Paul's Cathedral de Londres. Le fait que je me sente proche de cette œuvre qui aura coûté 2 millions de dollars US, pourrait sembler un contresens, pour moi qui suis engagé dans un *arte povera nuova* qui permet de produire avec de faibles moyens. Mais face à cette contradiction, je me dis (en riant de moi-même) que la beauté n'a pas de prix.

La plupart des artistes plus jeunes comme P. Rist ou le très à la mode Yung Ying Yang, n'arrivent pas à intéresser ma sensibilité sans doute trop romantique. Par contre, j'apprécie grandement le travail filmique de la québécoise d'adoption Martine Chatran qui avec sa peinture sur verre, réalise image par image des narrations filmiques originales et poétiques d'une sensibilité bouleversante (voir son film *Mac Pherson*, 2012).

Dans la catégorie film d'art au sommet de mon panthéon artistique, je place le cinéaste Russe Andreï Tarkovski, puis l'étonnant britannique Peter Greenway. Pour conclure ce petit tour d'horizon ciblé, je différencie ma pratique de celle des artistes précités, car mes films appartiennent au CDF, c'est-à-dire que la gestion du sonore (comprenant la musique), comme celle du texte, n'est pas au service de l'image, chaque discipline étant autonome et complémentaire. Dans le film de CDF, ça n'est que le pourcentage des disciplines utilisées qui change, l'image et son traitement sont majoritaire. Mais la musique et le texte lorsqu'ils apparaissent restent indépendants; leurs voisinages (c'est la relation juste qu'ils ont à l'image) donnent aux spectateurs d'autres possibilités d'interprétations.

7.2 Conférence-Opéra, récit de pratique

La Conférence-Opéra est un acte artistique évolutif. Il commence comme une conférence traditionnelle dans un rapport frontal, les auditeurs sont assis face au conférencier, mais peu à peu la situation évolue, le conférencier devient concertiste et l'auditeur-spectateur, actif.

Le thème général est la perception particulière que les concepts opératoires du CDF permettent de mettre en partage. Cette œuvre à part entière qui dispense sa créativité textuelle sonore et imaginale, est un exemple méthodologique appliqué de mon travail de création et de recherche. Elle commence comme une conférence sur la genèse et l'avènement du CDF qui évolue peu à peu vers une effectuation artistique des processus décrits. L'orchestration et la concertisation de certains textes se développent dans les images filmiques et basculent dans une forme opératique.

La poésie concertante dont je suis le créateur et l'interprète, développe trois discours qui s'entrecroisent sans aucune hiérarchie, le texte trouve sa voix, la musique trouve la sienne, le geste conscientisé fait office de chorégraphie minimaliste et si le texte donne souvent la couleur et la structure, les deux autres discours ne lui sont nullement soumis. Ils peuvent prendre l'initiative en gérant la temporalité et le phrasé musical de la parole. Le tout fonctionne comme une orchestration basée sur l'organicité des champs : le texte avec ses Mots-sons et sa rythmique, le violoncelle qui le côtoie et sans cesse le réinterroge, et le geste qui vient changer le jeu, tant du phrasé du poème que du phrasé instrumental, sont en quelque sorte les organes du corps Conférence-Opéra.

La scénographie filmique donne à ma démarche une « dynamique relationnelle généralisée » ; les arbres et le vent qui les meut, prennent une place importante comme l'eau qui renvoie à nos origines d'humus. La terre a besoin d'eau pour être fertile. L'acte de création proposé par le CDF établit une circulation permanente entre des énergies indissociables qui font de l'œuvre d'art un « lieu » de rencontre et de conscientisation.

7.2.1 Prélude réflexif pour une Conférence-Opéra

Je souhaite expliquer la pertinence de la forme Conférence-Opéra comme préparatoire à la compréhension du processus de CDF. Il est important de situer ma singularité pour montrer que ma pratique qui est aussi un mode de vie, fait de chaque phénomène perçu un élément déterminant.

Le syntagme Conférence-Opéra vient d'une Visitation que j'ai transformé en concept. Il représente l'élément déterminant central du processus de création de cette discipline singulière.

Tout ce qui va alimenter la conférence et le cheminement de sa transformation, sera constitué d'éléments déterminants en quelques sorte provoqués par l'élément central contenu dans l'appellation Conférence-Opéra. Tous ces éléments représentent des ruptures avec ma pratique quotidienne qui ressemble dans sa phase préparatoire à celle d'un sportif de haut niveau où exercices respiratoires, souffle circulaire, gammes instrumentales et vocales font partie du « training ». Ensuite, commence la phase d'écoute, celle où je suis à l'affût de ce qui pourrait advenir en tant que rupture de la perception du quotidien. Chaque rupture ouvre un champ et chaque champ ouvre un chemin de pensée, une possibilité de créer quelque chose d'autre, ce phénomène donne tout son sens au titre de ma thèse : *La possibilité d'une œuvre*, car réagir à l'aléa à travers la perception affûtée et interprétative qui est la mienne fait partie intégrante de mon état de Poète-pluriel défini dans l'ontogénèse de mon projet de thèse. En résumé, tout existe potentiellement dans le titre aphoristique Conférence-Opéra » il ne reste qu'à développer.

> À ce propos, Nietzsche voit dans l'aphorisme une tentative de se comprendre soi-même, que Montaigne soulignait également ; […] L'auteur est par ailleurs choqué de la portée esthétique des aphorismes, qui frappent par leur tendance au poème. Autrement dit, l'aphorisme est donc censé transmettre avec concision un savoir étendu et varié (Wikipédia).

Ensuite dans l'élaboration, le développement de la forme même afin qu'elle devienne efficiente, bien d'autres Visitations arriveront et seront associées à mon capital expérientiel par ce que j'appelle le Processus de mémoire dont l'effectuation alchimique créé en quelque sorte l'œuvre.

La Conférence-Opéra contient donc dans son syntagme l'œuvre en devenir. Il suffit de définir et d'alimenter les trois composantes qu'elle porte.

- 1) La Conférence-Opéra comprend l'explicitation de ma démarche de créateur permettant *la possibilité d'une œuvre* ainsi que la manière de la faire comprendre et « apprivoiser » par le spectateur, afin qu'il puisse « l'adopter ». Il faut aussi entendre conférence dans son étymologie sonore de qui « confère à l'errance » et l'errance s'apparente ici à une initiation proche de la pensée védique. C'est un peu l'histoire de Siddhartha, le héros du roman de Hermann Hesse (1922).
- 2) Le tiret entre Conférence et Opéra, qui relie et qui sépare, mais aussi qui propose un pont qui est en lui-même un pays frontière ; un *no man's land* dont j'ai déjà parlé et que je définis comme un « hors lieu » ou « lieu vide » non « conditionnant » qui pourrait devenir le lieu idéal du partage. Dans trait-d'union on peut entendre le « trais », impératif de traire comme récolter l'union, ou « attrait » pour le « trait » de l'esquisse husserlienne, et surtout union pour « avancer » ou danser ensemble (dans « l'avant » de ce qui précède ou « l'avent » sans vent (avec le a privatif) ou le lieu de celui-ci ; là, le vent est la sagesse de son savoir qu'il ne dit pas ; « le vent sait » « l'avant sait » ou encore son interrogation suspensive « le vent c'est »…mais qu'est-il ou que sait-il qu'on ne puisse dire ? etc.
- 3) Opéra. C'est l'œuvre qui réunit l'imaginal, le sonore et le textuelle, c'est à dire le lieu privilégié du CDF.

7.2.2 Élaboration prospective de la forme et du fond

On le voit, la Conférence-Opéra définit une poétique du glissement pour une « concertisation du langage » mais aussi, de la transformation, de la mutation entre une conférence et un opéra (œuvre d'arts combinés). C'est dans l'enchevêtrement fragile

entre ces deux champs bien distincts que je souhaite dévoiler la substance en quelque sorte éthérée (suspendue par le son, dans l'air qui le révèle) de mon action poétique.

- Les éléments constitutifs de chaque forme sont les concepts qui tiennent l'édifice. Essentiellement l'Épokè qui débouche sur une Reliance fondamentale dans la conscience et l'improvisation comme gestion de l'aléa (le coup de dé) pour gérer la Poésie-plurielle-concertante et le CDF.

- Les méthodes constitutives de ma création et de ma recherche sont des expérimentations ; Le « un » (le poète) et le « tout » (le monde) réuni par l'égo transcendantal. La forme thèse de la conférence repose sur les grandes orientations théoriques illustrées par une Poésie-plurielle-concertante qui pourrait s'organiser comme suit :

- Un premier poème de 2 à 3 minutes, lu avec très peu de sons instrumentaux, juste quelques résonances.

- Un deuxième serait plus orchestré, peut-être un peu plus long.

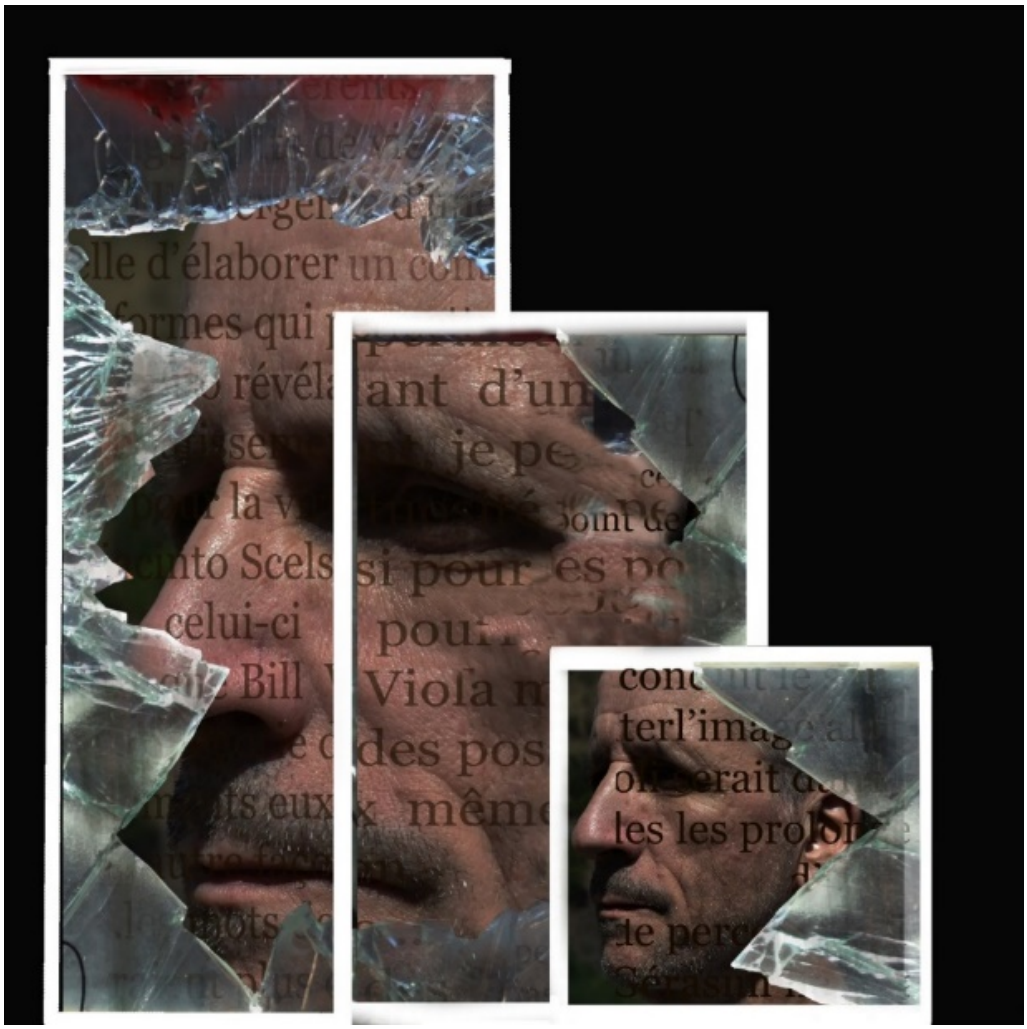
- Un troisième ferait intervenir l'image filmique, le portrait évolutif, le geste et la musique.

- Un quatrième ajouterait une orchestration additive par séquences spatialisées de 5 à 6 minutes, pour finir en opéra ; un dialogue qui se construit entre le jeu en direct, l'orchestration acousmatique qui en découle, et le traitement filmique qui entre-autre, permet la scénographie des mots qui se déplacent sur l'écran, quelquefois pour se recomposer en d'autres phrases donnant ainsi l'accès à une poésie contrapuntique.

- Dans les potentialités de la forme Conférence-Opéra, le dernier poème pourrait faire intervenir des interprètes qui seraient en attente parmi les spectateurs.

Sur un écran géant : un portrait évolutif qui fonctionne comme un collage en train de s'élaborer. Le personnage, les déchirures, les agrégats, les bribes de textes, de formes fragmentées…

7.6 *Autoportrait triptyque*



7.2.3 À propos du récit de pratique

Le récit de pratique consiste pour moi à raconter selon un plan déterminé par la méthodologie de L.C Paquin (2019), la réalisation conceptuelle et interprétative de l'ensemble du processus de cet atelier de création à partir de l'idée source qui s'est naturellement imposée à un moment donné pour répondre à la question : comment préparer la réceptivité perceptive d'une œuvre de CDF ?

Le contenu de la conférence vient d'un « carnet de marche » que j'ai constitué du 15 septembre au 18 décembre 2019. Ce carnet retranscrit rigoureusement un voyage

mémoriel et prospectif à étapes[138]. Il est en quelque sorte l'ontogénèse de la partie conférence de l'atelier.

La partie artistique qui concerne essentiellement la forme poétique, gestuelle, filmique et musicale relève de deux systèmes.

- Le premier système est de type compositionnel. Il concerne l'écriture poétique que j'ai prélevé majoritairement à l'intérieur de mon œuvre antérieure, sous forme de courts extraits choisis en fonction des thèmes abordés dans la conférence. Comme la citation et le référencement, ils font partie du travail de recherche, j'y ai ajouté quelques extraits de texte de poètes desquels je me sens proche comme G. Luca et B. Noël.
- Le deuxième système concerne l'interprétation que je considère comme une composition en temps réel où l'aléa (l'aller à) a une place déterminante. Je filme ensuite ma conférence et en réalise un montage semblable à celui que je proposerai si l'action se déroulait en direct et en public. Les images filmiques et photographiques utilisées ont été prélevées dans un réservoir sensible, c'est-à-dire une série de captations photographiques, filmiques et textuelles que je prélevais dès que possible lors de mes marches, en fonction de l'état esthétique ressenti, du ciel (déplacements de nuages par rapport à la lumière essentiellement en début et en fin de journée) et du sol, à travers les flaques et ce qu'elles révèlent de l'éclairage naturel, par l'angle de tournage et le déplacement du focus, guidé par mon ressenti intuitif. Pour résumer mon état d'esprit lors de mes captations, je dirais que j'essayais de photographier ou de filmer ce que je souhaitais voir. J'ai utilisé certains de ces matériaux filmiques pour illustrer la conférence et pour opérer un contrepoint imaginal proposant d'autres niveaux de lecture profondément relié à la nature.

[138] Comme une course journalière dont la somme des étapes constitue l'entité de l'épreuve.

7.2.4 Le « concept » Conférence-Opéra

Réalisant ce récit de pratique quelques mois après l'effectuation de mon atelier de création n°2, je mobilise mes souvenirs conscients que le fait d'avoir déjà réalisé le projet permet d'en confronter le résultat avec le temps qui passe. Comme nous changeons à chaque instant, l'analyse et le récit fonctionneront sur la fragilité des souvenirs d'actions dont il me faudra retrouver le contexte, sachant que l'exercice de pensée trahira fatalement par omission ou déformation la « vérité vraie », car l'instant dont il s'agit ici est un *kairos* poétique fulgurant, qui dans une série de flashs déroule sans cesse son passé. Restituer le présent de l'acte qui est l'objet du récit de pratique est un exercice périlleux qui demeure très excitant car il convoque l'état avant que la transformation qu'opère la mémoire ne soit efficiente. Un problème aporétique dont il faut essayer de délier le nœud car cette transformation mémorielle est constitutive de l'acte de création qui cherche à défier le temps, pour côtoyer « l'éternité ».

> […] La culture est l'héritage de la noblesse du monde, la seule force que nous ayons en face de l'élément de la nuit c'est précisément tout, ce qui en nous, échappe à la mort. En définitive, la définition de l'œuvre d'art c'est ce qui a échappé à la mort (Malraux, 1981)[139].

Il y aurait beaucoup à dire pour cette définition de l'œuvre d'art qui concerne surtout un certain « artisanat d'art ». Et si l'art est intemporel dans sa forme, ça ne signifie pas que l'artiste se situe hors du temps, mais qu'il a la faculté de percevoir le dépôt commun de la mémoire culturelle de l'humanité (Noël, 2012). La singularité de l'artiste, sa préparation, son engagement, sa culture et son état perceptif et créatif du moment participent à la contemporanéité. Celle-ci peut être proche de la normalité de notre époque, mais elle peut-aussi en être très éloignée dans le cas d'un art perceptif originaire vibratoire (une peinture pariétale par exemple) où la chronologie culturelle n'est que partiellement opérante, car le temps fait partie du processus « créatif ». Il

[139] Extrait du Discourt d'A Malraux diffusé sur France Culture dans l'émission *Un homme, une ville,* le 9 janvier 1981 cité par Deleuze au sujet de l'art comme acte de résistance.

continue et interprète ce que le, ou les peintre(s) primitifs avait(ent) commencé(s). Dans ce cas, l'œuvre est un vecteur de transmission sensible qui traverse le temps et inscrit la mémoire de qui la contemple ; étant en transformation perpétuelle, bien que datant du paléolithique, on peut la considérer comme éphémère en tant qu'elle ne peut réellement se fixer, ni sur la roche, ni même dans la mémoire car le temps la transforme inexorablement.

Ce sera donc dans la fiabilité honnête mais relative du souvenir et dans la conscience de sa transformation, que je me livre pleinement à ce récit de pratique tout en essayant de retrouver par un exercice méditatoire, qui n'est pas sans rapport avec l'Épokè husserlienne, l'état de fulgurance qui compose cette « mémoire-flash ».

J'utiliserai aussi pour faciliter la description des événements identifiés, la méthode préconisée par L-C Paquin : « si la documentation n'a pas été faite au fur et à mesure, ou encore de façon sporadique, Carole Gray et Julian Malins (2010, p. 62) proposent un auto-questionnaire, que j'ai traduit et adapté » (Paquin, 2019).

7.2.5 À propos de l'événement marquant originaire

Comme je l'ai déjà souligné, l'événement marquant qui induit tous les autres est contenu dans le syntagme Conférence-Opéra.

Les éléments marquants qui y sont corrélés sont présents dans la prise de notes, ainsi que les petits films ou photographies réalisés lors de mes marches créatives.

En ce qui concerne le relevé de ces éléments j'applique une méthode sélective qui consiste à ne capter que les événements qui s'imposent à moi comme des évidences, des révélations intuitives constitutives de mon processus de création. Lors de mes « marches pensantes » j'emporte toujours une mini caméra dans ma poche et il m'arrive de capturer quelques images. Lorsque par exemple un rayon de lumière traverse un arbre et fixe mon attention, il opère une suspension de mon flux de pensée, j'essaie alors de capturer cette image, mais souvent c'est autre chose que je capte car l'instant perçu comme essentiel est fugace. Je récolte malgré tout quelques traces qui s'avèrent avoir une certaine pertinence, même si elles ne correspondent pas toujours à l'intention

fulgurante qui a motivé mon détournement. Après coup, je constate que c'est souvent après la pluie que le résultat s'avère efficace pour mon projet, dans les flaques qui constituent un thème récurrent important de mon travail, dans le reflet, la déformation ou la restructuration inversée et poétisé de l'environnement. À ce moment, captivé par ce que je rencontre, c'est par le cadrage que se fait le partage. Cadrage du mouvement de l'eau activé par le vent, ou de la chute de feuilles ou de particules de poussière, voire du déplacement d'air produit par un passant. Je cherche alors à réaliser une captation esthétique, idéale, même si on peut interroger le terme « idéale » qui dans ce cas signifie : la meilleure captation que je puisse réaliser dans le contexte donné, c'est-à-dire dans l'interrelation entre l'environnement (lieu, lumière, heure, conditions météo, saison, trafic urbain) et moi (mon état du moment). En fonction de la disponibilité du sujet, je cherche l'efficacité dans le cadrage et dans l'éclairage naturel que je convoque par instinct, faisant corps avec la photo ou le film en train de se prendre ou de se tourner, c'est-à-dire avec le sujet plus qu'avec sa représentation. Dans cet acte artistique à part entière, je pénètre le corps du sujet dans sa globalité cadrée, qui devient pour un instant la totalité du monde défini dans mon écran de contrôle. Il en va de même dans une prise de note écrite où j'essaie de faire remonter jusqu'à mon crayon à papier la phrase juste (celle qui signifie ce que j'observe). Ensuite, lorsque je regarde les prises de vues ou les écritures narratives réalisées (ce que je fais toujours en rentrant chez moi, tout de suite après la marche), une nouvelle action indissociable de la création artistique commence. Elle consiste à regarder et à nommer les photos et les films, ainsi qu'à classer les phrases sur mon ordinateur dans un dossier appelé *Carnet de marche.* Les prises de vue que je trouve ratées, je les supprime comme on évite un obstacle dans une course, afin de parvenir le plus tôt possible à destination. Je garde les prises qui s'imposent à moi. Elles ont dans ce processus leur propre faculté de décision, décision relative car pour prendre la photo ou tourner le film, je cherche le moment « juste », ce qui limite considérablement le nombre de prises de vue. Les notes écrites fonctionnent souvent comme des aphorismes qui engendrent un développement par résonnance que j'effectue en partie au moment où je recopie les notes, indiquant les grands axes, les

points à creuser et à référencer. Un exercice que je réalise *a posteriori* (dès que possible) en fonction de ma disponibilité.

7.2.6 Trois dimensions événementielles

Les prises de vue ou de notes en fonction de ce qui se passe dans le « paysage » produisent une série d'événements marquants qui constituent une événementialité. C'est lors de mes marches que je pourrais qualifier d'expérientielles (puisque je vis et expérimente à travers elles ma réceptivité créative), que l'exercice de pensée génère les événements marquants qui constitueront les trois phases de la Conférence-Opéra :

- Le corps de la conférence en ce qui concerne les idées qui viennent me visiter et que je note mentalement ou par quelques mots ;
- Les éléments filmiques ou photographiques qui alimenteront la scénographie, marquant le passage entre la conférence et l'opéra ;
- Le trait d'union est le lieu médian par lequel les champs : poétique, sociologique et écosophique, s'unissent dans le processus de perception qui permettra la réalisation de la Conférence-Opéra. Les prolongements et contrepoints filmiques, constituent une scénographie évolutive pédagogique qui je l'espère, agiront sur la perception de l'auditeur-spectateur, par la métaphore imaginale ou le déplacement de certains mots menant à la création de nouvelles phrases.

À propos de la scénographie, je dois dire que je considère les images que je collecte comme des révélations. Lors de mes marches « poétiques », je photographie ou filme seulement ce qui me trouble profondément, en ce sens les « traces sensibles » prélevées, représentant des événements remarquables, loin de mes *habitus* pour adresser un clin d'œil amical à Pierre Bourdieu auquel je pense souvent dans l'auscultation récurrente que je mène sur le monde.

Les affects se conjuguent aux percepts pour servir le concept artistique opératoire Conférence-Opéra. Lors de la captation tout est relié, traversé ; les interactions sont constantes avec la lumière et le son de la ville dans lequel le vent, la pluie, ou certains sons provenant de la faune font partie de mon cadrage; un peu comme une scénographie

active lors d'une performance de Poésie-plurielle-concertante. J'associe ce processus de perception-créative à une Reliance fondamentale filtrée par la pensée. Une notion que j'explicite dans le cadrage conceptuel de la thèse et que je peux résumer en quelques mots : j'ai étendu le concept de reliance généralisée de Bolle de Bal, en ajoutant aux corrélations entre soi et société (soi et soi, soi et les autres), notre lien intime et charnel avec la nature terrestre que D. Abram (2013) appelle le « plus qu'humain », c'est-à-dire le « vivant » qui n'est pas l'homme, mais aussi une reliance mémorielle au cosmos, en tant qu'il nous engendre. J'ai nommé ce concept Reliance fondamentale puisqu'elle opère sur terre et au-delà, comme un acte chamane rendant possible la circulation de l'ensemble des énergies en présence dans le rituel artistique.

7.2.7 En ce qui concerne la description des événements

Décrire les événements marquants dans la chronologie où ils se manifestent se fera dans le carnet de marche présenté en annexe. Il est important de noter que les thèmes et les débats « autolocutifs » (terme que j'utilise dans la résonnance de « l'intralocution » (Bres, 2005) pour désigner la mise en dialogue entre deux parties de moi dans une reliance interne) qui en découlent pendant la marche sont cadrés par la convocation préalable que je décide au tout début de chaque expérience de pensée.
Les sujets sont choisis par rapport à mon plan originel et peuvent s'étendre en fonction de chaque expérience où de nouvelles portes s'ouvrent vers des sujets souvent abyssaux que j'essaie de contenir.

7.2.8 Ce qui est advenu

J'ai réalisé et j'ai filmé la Conférence-Opéra en studio mais dans les conditions du direct après une longue préparation qui a consisté à écrire la forme (le contenu de la conférence avec les moments intermédiaires, les « entres » contenus dans le trait d'union et enfin le point de bascule sur « l'opéra ») puis à expérimenter le système induit par celle-ci.

Il fallait vérifier comment cela s'agence physiquement lorsque je parle et que j'active un PowerPoint pour le spectateur présumé, lorsque je fais du son avec des objets ou des actions sonores comme des coulés de riz dans un bol, etc.

Après avoir pris mes marques, j'ai testé le processus. J'ai imaginé une forme singulière à la fois discursive et didactique qui racontait le sujet de ma thèse, lequel à certains moments avait la capacité de s'effectuer ; la recherche devenant en quelque sorte création. La forme choisie Conférence-Opéra relève de deux champs académiques, mais ces champs doivent s'apprivoiser plus que se confronter l'un à l'autre. Cette hybridation que je peux en partie associer à la pensée archipélique d'Édouard Glissant (2008) doit produire une forme singulière, ni totalement conférence ni totalement opéra, mais en suspens poétique entre les deux formes. Un Hors-Lieu où l'interprète (ici moi-même) opère un peu comme un funambule sur la ligne mouvante fragile reliant deux abstractions, et c'est bien dans l'instabilité de l'entre deux, que se tient l'originalité et la force de ce processus. En choisissant l'appellation Conférence-Opéra (que j'ai été tenté d'écrire Conferr**a**nce-Opéra), j'avais déjà réalisé le système de glissement permanent et de chevauchements formels en appliquant le SCADP ; le processus de glissement se trouve déjà dans le titre, et la « conférence », qui confère à l'errance nous envoie sur des chemins de déroulements créatifs, explicatifs et interprétatifs complexes qui allaient permettre son effectuation. Avant donc de commencer à récolter les matériaux nécessaires à l'élaboration de la conférence, il fallait tester le système pour m'assurer qu'il pouvait répondre à mes attentes en matière de sensible.

J'ai donc effectué un test sous forme d'improvisation, en voici le récit :

1) Préparation.

Je dégage la grande table en verre rectangulaire de mon salon, je dispose les chemins de table afin de pouvoir poser quelques objets sonores que je considère comme rituels : trois bols tibétains, un gong d'opéra chinois, deux tambours, trois morceaux de bambou (flûtes monodiques), une poignée de riz et deux bougeoirs avec leurs bougies de cire et un briquet. Ces objets ordinaires sont pour moi des objets sacrés qui font partie de mon

compagnonnage artistique, lorsqu'ils ne participent pas à l'acte de création, ils sont en sommeil, en attente.

J'installe mon ordinateur portable devant moi, afin de pouvoir vérifier si une lecture sera possible dans l'action performative. Ensuite, je place ma caméra et je cadre la scène. Je positionne un micro sur une perche (hors-champ) afin de capter discrètement certaines séquences, qui je suppose surviendront au gré de l'inspiration ; à mes pieds je pose un « *looper* » qui est une machine numérique pourvue de six pédales, capable de réaliser des enregistrements évolutifs sur trois pistes séparées (chaque enregistrement est autonome, je peux superposer, effacer, remplacer chaque enregistrement juste en appuyant sur une pédale).

2) Essai improvisé.

Je déclenche la caméra. Je commence directement mon premier essai de conférence (ci-dessous, ma parole improvisée en direct). Je place en guise de PowerPoint un texte écrit en gros caractères. Pour l'heure il n'y a que le titre *Conférence-Opéra, atelier de création n° 2*, réalisé comme exigence partielle.

> Bonjour. Ce que je souhaite faire c'est expliciter une démarche de près de 50 années d'expérimentation et de création artistique au service du sonore puis du textuel, du mouvement et de l'image pour *in fine* choisir le traitement simultané de ces différents champs…Alors au début les choses s'imposent d'elles-mêmes. Elles concernent le choix d'être musicien ou le non choix car comme disait un de mes compagnons de concert, le musicien Américain Barre Phillips, monument de la contrebasse, lorsqu'on lui demandait pourquoi il avait choisi cet instrument il répondait : « c'est la basse qui m'a choisi » pour ma part j'opère dans un champs tellement large qu'il serait fort prétentieux d'avoir été l'élu de temps de disciplines, alors ma réponse est un peu différente je dirais : je suis devenu Poète-pluriel ; c'est l'expression que j'utilise pour signifier les pratiques simultanées des disciplines artistiques qui se sont imposées à moi, à savoir la musique comme organisation des sons dans l'espace, la production de texte et la production d'images qu'elles soient fixes (photos peinture sculpture) ou en mouvement (mime, danse, films) ; en résumé une pratique scénographique que je définis comme imaginale…Donc je suis devenu Poète-pluriel par ce que je n'ai pas pu faire autrement. C'est une façon de cibler le début de l'histoire de cette « Conférence-Opéra », mais il est nécessaire d'essayer d'en expliciter l'origine… Je remonte donc à la déliance signifiée par

> le cri qui au pluriel donne l'écrit et mon rapport à ma culture profondément judéo-chrétienne …et bien qu'étant devenu athée, je n'ai pas renié le rôle qu'a eu cette éducation sur ma personnalité. Avec l'épiphanie comme révélation mystique (du mystère) l'épiphanie renvoie au mage, donc l'hommage, l'homme mage, l'homme âge…pour rendre hommage aux mages et c'est en lisant les évangiles et la genèse que j'ai gratté dans cette culture pour comprendre « le concept Jésus ». Le livre et les mages donnent naturellement l'image (lit mage) qui peut se voir comme un « limage » du sens dévoilant une métaphore et le son …la cueillette, la leçon de son, qui me permet dans la langue française de découvrir une étymologie sonore qui servira ma poésie et ma recherche théorique par déroulement avec la création de ce processus que j'ai intitulé Système Créatif Analytique de Déroulement Phonatoire (SCADP). Pour en revenir au son on pourrait d'entrée, entrer, encore un rapprochement sonore dans une éthique ou une éthologie vers une potentialité : « Que peut un son » (là je mets en résonance un bol) lorsque je frappe avec ce morceau de bois qui en fait est une tringle à rideau …et le rideau masque la lumière, en quelque sorte il voile, alors, frapper le bol induit un changement de place du rideau métaphorique pour une matérialisation par dévoilement d'un bol dont on interroge la forme puis la fonction contextuelle, voire historique (les 5 métaux qui le composent), sa fonctionnalité de réceptacle pour le repas et sa potentialité musicale qui apaise vers une autre nourriture celle spirituelle du *Aum* tibétain.

Le *Aum* que je chante en attirant le regard de spectateurs présumés, par le « geste musical » que j'accomplis en percutant un bol tibétain, et lorsque dans la résonance je fais « couler » une poignée de grains de riz dont je maîtrise la chute, je décide que j'ai assez de matière pour me faire une idée. C'est-à-dire que j'ai assez improvisé de texte (que j'ai enregistré) pour à l'écoute savoir si le résultat me convient. Je souhaite juste tester une dernière action charnière qui consiste à basculer dans un univers totalement musical par une improvisation en souffle circulaire sur une flûte de bambou.

Voilà ma première séquence expérimentale est terminée, reste à l'analyser.

Immédiatement je visionne et je constate que ça produit bien l'effet escompté qui consiste à mettre celui qui écoute et regarde dans un état de vigilance. Dès lors, deux options s'offrent à moi : 1) pratiquer journellement (une action qui se réfère au jour et au journal) l'exercice pour réaliser un acte non fixé, vrai mais sans réelle garantie d'efficacité (car celle-ci dépendrait de mon inspiration du moment avec le risque qu'elle tarde à venir) ou 2) préparer les différents points de la conférence par un

PowerPoint qui en quelque sorte servirait de partition à la Conférence-Opéra (déroulement thématique et temporalité). Après réflexion mesurée, C'est cette option moins ambitieuse mais plus sûre que je choisis.

Il me reste à mettre en place le moyen de collecter le contenu nécessaire à la conférence pour qu'il soit le plus proche possible de mes attentes ; c'est-à-dire qu'il opère sur le spectateur une réelle préparation intellectuelle et artistique pour aborder l'œuvre de Poésie-plurielle-concertante régie par CDF. Cet œuvre doit pouvoir générer une notion importante de partage par l'Offrande mais aussi par la perception même, qui « poétiquement » à vocation à préparer une épiphanie. Afin de réunir des notes « originales » pour l'écriture de la conférence, je décide de faire une marche de 30 minutes chaque après-midi et de rédiger sur un carnet une collecte de mes expériences de pensées que je m'oblige à convoquer en commençant par l'origine : d'où est-ce que je viens ? Pourquoi ? Et surtout que faire de mon état de poète dans la conscience d'une mission assignée par mon idiosyncrasie qui participe à la « formation continue » de ma différence ?

Ça c'est pour la performance elle-même avec son lot d'aléas, d'accidents à gérer qui font partie de l'acte. Mais en amont, il y a l'écriture nécessaire bien qu'elle existait déjà, non fixée dans ma pensée, avant mes premières expérimentations qui m'ont permis de confirmer la pertinence de l'idée Conférence-Opéra.

J'ai en fait vérifié que l'énoncé Conférence-Opéra représentait le ferment métonymique de la pensée formelle de l'événement que je m'apprêtais à réaliser. Dans l'appellation Conférence-Opéra, tout est dit… reste à acter.

Cela veut dire que cette action pourrait-être improvisée et que sa forme qui représente son originalité pourrait se révéler à travers l'interprétation d'une création spontanée.

Ceci est une première forme, un premier stade qui toutefois pourrait se revendiquer comme stade suprême et sublimé, celui où l'aphorisme suffit à faire office de partition rigoureuse. Toutefois, après avoir expérimenté cette forme totale, j'ai décidé de jouer un jeu plus académique en rédigeant rapidement un plan d'action présentant les grands enjeux de mon projet de thèse.

D'abord élaborer une collecte que je choisissais de réaliser sous forme de carnet en pratiquant quasi journellement une demi-heure de marche forcée pendant laquelle je questionnais tous les champs de ma mémoire poétique ; un processus décrit en 7.2.10. Ensuite, avec les éléments collectés, j'écrivais le contenu de mes réflexions qui allait alimenter la partie conférence de mon projet.

7.2.9 Manière de procéder

Avec un carnet et un crayon à papier, je marche d'une manière soutenue dans mon quartier entre l'avenue Monkland et côte Saint Luc. Je convoque un flux de pensées et me propose d'en écrire les grandes lignes sur un petit carnet. J'ai du mal à écrire car la pensée va très vite et je suis submergé par le flot qui remonte d'une manière structurée comme un argumentaire voire un plaidoyer de type juridique (c'est l'image la plus juste qui me vient à l'esprit). Comme je pratique cette marche également pour m'imposer un exercice physique, j'ai un format et un tempo que je respecte scrupuleusement : trente minutes à vive allure ; le contraire d'une promenade. Je m'aperçois très vite que noter les idées est impossible. Je pourrais enregistrer et retranscrire en arrivant mais cela m'obligerait à parler en marchant devant un micro, ce qui ralentirait considérablement la vitesse de la pensée. J'opte pour une autre solution qui consiste à laisser les idées émerger et à organiser un système de questions réponses entre moi et moi, une joute interne dont je reformule les questions et les réponses chaque fois de façon différente, un peu à la manière des mantras védiques qui ont prouvé leur efficacité mnémonique. Je réalise cet exercice à la manière d'un compositeur minimaliste (système répétitif évolutif). Afin de ne pas oublier les subtilités de la « réflexivité en marche », dès que j'arrive à la maison, je retranscris directement et très vite sur mon ordinateur ce qui reste dans ma mémoire. Ensuite je corrige quelques fautes et je rajoute quelques liens afin de constituer le corps de ce qui deviendra la partie explicative de ma Conférence-Opéra.

7.2.10 Carnet de marche et de méditation

Réflexions multiples au sujet de ma thèse comme des chocs cherchant leurs résonances avant de trouver leurs agencements théoriques. Ce questionnement alimente régulièrement le journal d'une effectuation (voir annexes numériques).

Les formulations sont quelques fois incertaines, leur spontanéité peut servir mon propos, mais elles seront souvent soumises à une réécriture... Actuellement, ce carnet reste sauvage, non corrigé, non rédigé. Toutefois en recopiant mon écriture déplorable, j'opère sans le vouloir vraiment une première réécriture.

On pourra lire sur le blog dédié à la thèse, dans la section annexe, les différents éléments déterminants qui se sont présentés comme idéations voire comme Visitations lors des marches que j'ai effectuées pour constituer cette Conférence-Opéra, certaines pistes bien que prometteuses n'ont pas été retenues car j'ai dû faire des choix, mais j'ai tenu à ce qu'elles soient accessibles afin de rendre compte des différentes directions de ma collecte poétique. Voici à titre d'exemple un des textes et deux photographies que j'ai rapporté d'une de mes collectes péripatéticiennes.

> Je marche, je me questionne, me rappelle ou réfléchis sur la poétique de la mémoire (le 15/09/2019 entre 11h et 12h).
>
> Question de l'homme-son : **l'âme son âge** est-il celui des étoiles ?
> Cela sous-tend que le poète à la possibilité de les pêcher. Un acte traversant qui renvoie à la perception, à la collecte en tant que leçon de sons.
> Mais comment faire, car le son est absent de l'espace (pas de son sans support) ?
> Reste la poétique interprétative d'une représentation : le mot, l'instrument, la corde, les cordes, le corps, les cors... Reste à considérer un **espace mental**... et la leçon devient une cueillette poétique. Percevoir pour comprendre ***Au risque de se perdre*** (roman de gare de Kathryn C. Hulme).
> Comprendre ou essayer... **en dépliant *À rebours*** (J.K. Huysmans), mais jusqu'où ? Jusqu'à la première cause et au premier effet, mais qui est quoi ? C'est l'éternelle question de la poule et de l'œuf en remontant 13 ou 14 milliards d'années en un temps d'avant le temps, où bien évidemment il n'y avait ni poule ni œuf, mais sans doute des microformes. Étaient-elles segments, ondulations, vibrations, cordes, rotondités ?
> Humanitude un concept récent.
> Artification, un mot récent.

Alors pourquoi cette réflexion proposée, en forme de Conférence-Opéra ?
La nécessité sans doute pour rendre tout cela accessible d'imaginer un conte existentiel à travers l'espace et le temps reliés à une vie d'homme, en utilisant l'art du « Contrepoint De Formes » (CDF) pour traduire une poésie plurielle conjuguée où l'étymologie sonore de la langue occupe une place importante.
Cette thèse sera ni plus ni moins qu'une pensée écrite dans un lieu, par un individu, à un moment de l'histoire, (moi-même au moment de la rédaction qui représente la synthétisation de l'ensemble de la réflexion) avec obligation de ne pas dire ce qui a déjà été dit. Le dire autrement ne suffit pas, il faudra dire et proposer **un autrement**. Donc, l'individu (c'est moi) devient Poète-pluriel afin de réaliser la tâche qui lui incombe mais qu'il n'a pas décidé (Wittgenstein) puisqu'elle s'est imposée à lui. Il est là pour dire autre chose et d'une autre façon. L'originalité du Poète-pluriel et de ses productions étant légitimées par son ipséité (ce qui fait sa différence sa singularité), son idiosyncrasie, il lui reste à inventer la forme, en l'occurrence à magnifier les trois champs convoqués (imaginal, textuel et sonore) dans leur qualité autonome et complémentaire pour en faire une forme grosse de l'ensemble des champs et résonant sur des points nodaux dans « l'entre » situés à l'intersection entre les champs ou formes.

Par exemple, le geste qui produit un son instrumental dans l'interprétation d'un texte se trouve à ce moment précis sur trois champs en même temps : le sonore, le visuel et le textuel. C'est à partir de ce point que se conjugue le contrepoint qui savamment tisse, superpose, ouvre et chevauche les sens sensibles et sensés. L'ouïe flirte avec la vue, et le mental interprète car le mot le nourrit. Ainsi, l'intellect et la pure perception relevant du sensible (le sens et le sensible) cheminent de concert. Si on travaille également avec l'odorat pour proposer non des interprétations mais un état contemplatif (méditatif), tout est réuni pour réussir à transmettre trans (traversé) mettre au service du passage un pont entre extérieur (ce qui nous dépasse mais qui entre en nous) et intérieur (un contenant aux potentialités sans limites...transcendance-immanence ou la transcendance de l'immanence ou encore l'immanence de la transcendance...). L'exemple précédent doit être déplié car on pourrait penser que ce qui est raconté n'a rien d'original. On trouve cela chez les bateleurs, les saltimbanques (ceux qui sautent sur le banc) qui souvent interprètent gestes, musique et texte dans le même exercice (chanson mimée par exemple). Certes, il y a texte et texte, musique et musique, geste et geste.
Mais plus que ça, imaginons que la pièce présentée propose un texte poétique en même temps qu'une musique qui aurait sa propre histoire, pendant que les gestes la produisant seraient donnés à voir comme dans le concept Musique à regarder. Imaginons ensuite que le contrapuntiste déplace les temporalités et fasse entendre ou voir certaines actions pour leur force propre ; qu'il associe les actions entre

elles de manière évolutive, afin qu'un son par exemple corrélé à un phonème, engendre une réunion syncrétique musique-Mot-son, permettant une certaine dramatisation de la langue ; ou qu'au contraire, selon la hauteur, le rythme, il provoque un côté amusant voire comique. L'expérience a montré, qu'associer un son à un geste spécifique, comme dans la langue des signes, permet une meilleure compréhension de l'énoncé ; ainsi, un signe et une articulation labiale dans la langue maternelle de "l'auditoire", produira un effet spectaculaire, une sorte de chorégraphie systémique. Si maintenant certains gestes musicaux sont présentés sans le son, nous obtenons une musique du silence. Par exemple, imaginons que la dernière phrase d'un texte soit répétée comme s'il s'agissait d'un poème répétitif et que nous enregistrions ce poème (boucle), puis que nous le diffusions pendant que je simulerai en articulant, le même poème sans que celui-ci soit audible ; dans ce cas, pour l'auditeur-spectateur, la parole quitte la bouche du locuteur pour se déplacer dans l'enceinte qui la diffuse. Le résultat est probant : la spatialisation et le décalage temporel du sens perçu par l'auditeur-spectateur, dissocié de sa source naturelle ouvrent une nouvelle forme d'expression entre rêve et réalité. Un procédé rendu possible par la technologie numérique.

En mettant en scène les déplacements de temporalité obtenus par l'orchestration en temps réel pilotée par des mémoires numériques, nous pouvons prétendre à une orchestration générale, celle des formes (imaginale, textuelle et sonore) entre elles, qui se tissent comme les ensembles d'un orchestre (bois, cuivres, cordes, percussions...).

Ouvrir l'intérieur, percer le fond, atteindre l'essence, le substrat et y établir un pont. Entre l'individu (comme contenant d'un micro-univers) et le cosmos dans sa dimension non mesurable, puisqu'il est en perpétuelle extension.

Un pont vers les étoiles ou une paille pour téter l'azur, celui peut-être dont rêvait Mallarmé dans *Le mendieur d'azur*. Ainsi révélée, la création devient une autocréation, celle de sa propre perception du processus et de la force qu'elle véhicule. Ce qui nécessite un autre regard dans la pleine conscience et dans l'artification.

Une organisation créative entre l'écoute provoquée (composée ou proposée) et l'écoute naturelle (prise en compte de l'environnement sonore naturel) permet l'émergence par filtrage, cadrage, esquisses et échelles multiples, d'une écoute holistique du monde.

L'écriture doit aussi être créative dans l'approche conceptuelle et dans sa réception. Il y a des précédents en la matière, notamment chez les oulipiens, mais déjà chez Brisset, Khlebnikov et quelques autres. On peut penser que tout a déjà été fait, mais pas dans le même geste. La différence est là, en conscience... Pouvoir regarder un tableau qui parle et qui résonne (raisonne), qui a une odeur de fleur ou de fumée, qui quelques fois inclus l'écriture dans sa plastique et pour ses sens multiples... vers une sémiotique herméneutisable à l'infini, c'est le secret de la perception de ce type d'œuvre bien particulier. Je convoque l'herméneutique comme interprétation à plusieurs niveaux à la manière du Pardès. Herméneutique

comme message, mission, transcription entre dieu et les hommes ici dieu étant employé pour signifier ce qui nous dépasse et en l'occurrence il se trouve que la poésie comme déité a besoin d'interprète, de poètes herméneutes (ici terme consubstantiel) une autre forme de romantisme contemporain ou le poète ne traduit pas entre dieu et les hommes mais entre la poésie et les hommes ; une poésie déifiée en tant qu'elle nous dépasse par la multitude de ses niveaux de compréhensions…

Je marche, je traverse un champ, celui de mon existence. Je le matérialise par une terre sauvage (terrain vague), mais accueillante. Elle est vallonée, les collines ou mornes dessinent par contours un paysage de fantaisie. Le ciel se découpe, il est changeant... Carré bleu, nuage blanc, nuances de gris orangé rose puis plus foncé. La pluie tombe quelque fois inscrivant des cours : rues, ruisseaux, rivières et derrière les mornes... des anses qui abritent la mer.

Je marche sur le chemin, je change d'aspect, je traverse les âges de ma vie et ceux de l'univers. Mon corps en raconte l'histoire, il est une représentation de la création, ramassée en une vie d'homme. Mais tout y est : l'expansion, l'entropie, les événements marquants provoqués par les causes, les chocs, et les résonances qui les suivent... Les cadres qui s'accrochent à la mémoire ne sont pas des tableaux mais des fenêtres ouvertes sur les étoiles... Un regard traversant nous est permis ; si on le chevauche comme font les magiciens lorsqu'ils enfourchent la queue d'une commette, nous voyageons bien plus vite que la lumière pour tromper l'immobilité ambiante.

Alors, faisons à travers cette conférence (qui confère à l'errance) Opéra (qui opère dans l'œuvre, l'incise en quelque sorte et l'autopsie) une expérience de pensée, où se côtoieraient par-delà l'espace et le temps quelques personnages singuliers ?

Marcher en interrogeant ce que pourrait être le thème central de la « Conférence-Opéra » ; bien sûr *la possibilité d'une œuvre*, mais la conférence approfondirait d'une manière poétique des interrogations majeures existentiales plus qu'existentielles, sur le temps, l'espace et ce qui nous relie d'une manière holistique à la totalité du monde par la matière qui nous constitue particulairement. L'agencement temporel nous fait unique, alors que nos multiples recomposables nous font éternels, appartenant au grand tout que Spinoza appelait Dieu. Après quelques kilomètres je m'interroge sur le « philosopher autrement » et le tissage permanent dans ma pensée entre poésie et philosophie... en sciences humaines, il n'y a de vérité que celle du nombre (statistique). Dans la distinction, Bourdieu (1979) enchaîne tableaux et graphiques pour expliquer une différence de pourcentage significative de 10 % de plus ou de moins selon la classe sociale, le capital culturel acquis ou hérité etc. Entre 15 % et 25% bien sûr c'est une grande différence mais que fait-on du reste, les 75 ou 85 % qui ne rentre pas dans le comparatif ? Le problème avec l'artiste c'est qu'il n'est pas dans les normes, chacun devrait avoir sa courbe, ce qui rend l'analyse quasi impossible car il s'agit là d'une pure singularité que je

définis au début de ma thèse dans : *le poète comme identité.* Peut-on parler de savoir ? Qu'est-ce que le bon sens ? L'éthique, le libre arbitre, le bien, le mal, le beau, le laid...ça dépend... s'il y a du vent[140] ?
C'est quoi le vent ? Quelque chose comme une souffle qui lève (levant) le souffle, respire, inspire, expire, s'émeut, se meut et meut en tant qu'il déplace, transporte, façonne, sculpte, arrache, caresse, transforme, ensemence la vie... C'est quoi la vie ? Au masculin, lavis ça coule, ça forme et transforme l'encre qui justement ne fixe pas, n'arrime pas, comme celle des navires sur l'eau. Encore l'eau qui coule, alors encrer c'est teinter par l'encre, et ainsi obtenir une coloration de l'eau qui coule sur le support, mais est-il au-dessus du port ou supporte-t-il le port que chacun porte en lui ? On revient au port dit-on, encore le "on", celui de la dictature du "on" qui est le sens populaire rayé par l'intellectuel qui pense être le seul à penser justement. Il dépense mais en comptant son savoir appris dans les livres, un savoir à béquille dans un jeu où les boules sont nombreuses et déboulent très vite faisant voler les quilles des béquilles, des becquets du savoir. "Le savoir est alors lame retournée" disait Bernard Noël, une lame de mer, de couteau, de sable où l'amas qui fend l'âme qui cherche à épouser le corps encore, c'est être en corps... avoir ou être ? Un corps : le dasein de l'être-là au monde, comme un tout qui pense, mais qui renie pourtant, du moins sous certains angles, le cogito de néné (René Descartes qui peut être aimé en jouer des cartes (cartomancien : quart tomme homme ancien)) ? trois axes surgissent : « Les points de vue », « La perspective », « L'illusion » sur un plan optique, culturel, castique (de caste), clastique (*klastos* grec brisé), iconoclaste image (*eikon* (icône)), bruleur d'image...

[140] Fernand Reynaud dans le sketch : *Le fût du canon*.

7.7 *Poétique des flaques*
L'arbre monde vecteur d'une Reliance fondamentale

7.8 *L'arbre*
Une interrelation entre ciel et terre qui s'effectue par l'eau

7.2.11 Exegesis

- Les intentions :

Il s'agit de préparer la perception d'une œuvre singulière que représente le CDF et la compréhension de sa théorisation.

- Formes matérielles :

Outre la forme mère que constitue la Conférence-Opéra, les images photographiques et filmiques sont des déclencheurs de Reliance fondamentale (entre l'auteur, le spectateur, la société et le monde naturel).

La forme du texte qui représente le style où les déroulements phonatoires conjuguent la polysémie et le phrasé phonique flirtant quelquefois avec la poésie sonore.

La forme musicale se dégage peu à peu. Elle agit en résonance ou en préparation un peu comme une ponctuation sonore puis en support, pour *in fine* devenir un art combinatoire contrapuntique.

- Position théorique et philosophique

J'ai imaginé cette forme évolutive afin de préparer le spectateur ou le lecteur à accueillir une perception particulière. Pour être opérante, celle-ci nécessite l'apprivoisement d'un processus complexe où les concepts généraux et les concepts opératoires interreliés permettent la réalisation d'une œuvre potentielle d'un type singulier que j'appelle Poésie-plurielle-concertante régie par le CDF. Ainsi la déliance, et les cris qu'elle provoque mettent en place par résilience, une Reliance fondamentale qui aboutit à une construction singulière. Le CDF permet l'accès à une perception exacerbée du système contrapuntique qui sollicite la totalité des sens dans la même temporalité ; non dans une immersion, mais dans une approche plurielle permettant à chaque « spectateur » de mixer[141] les superpositions de champs (imaginal, textuel, sonore). Le contexte (heure, hygrométrie, température, état d'esprit et singularité des

[141] Terme utilisé en studio pour signifier le mélange des intensités de niveaux des différentes voix émises simultanément (dans un orchestre par exemple).

participants) allié aux contingences joue un rôle déterminant dans ce processus et la forme mère Conférence-Opéra a pour objet de montrer ce système en action. Un positionnement philosophique se précise, on peut l'entrevoir progressivement au fur et à mesure du déroulement de la conférence ; une philosophie de « l'entre » : entre les formes artistiques elles-mêmes, et entre les énergies où elle opère dans la position médiane qui relie les extrêmes, pour la compréhension d'une vie authentique, consciente de sa finitude et de son importance fondamentale en tant qu'elle conditionne l'existence. L'entre comme souffle médian, comme source du vivant permettant de relier ce qui semble pourtant de prime abord autonome, comme les formes artistiques : musique, texte, peinture, sculpture… mais aussi les modes de pensée ; par exemple considérer l'objet en soi comme dans l'Épokè husserlienne ; être l'objet (qui de fait n'en est plus un) et dans la « réduction » suprême sortir de la conscience pour « être le monde », concentré en un point comme la goutte d'eau dans l'océan qui représente une molécule interreliée à l'entité océan. Si on rajoute la conscience (la mémoire moléculaire de la goutte d'eau), on accède à la totalité du dépôt noëlien (2012) qui contient toute la culture de l'humanité passée et à venir. Mais on touche aussi à l'éternité spinosiste puisque l'instant en soi atteint, nous relie à la substance mère (la nature dans son processus évolutif non expliqué à ce jour). Pour signifier cette pensée, on parle quelquefois de l'équation majeure qui permet que « cela ait lieu ». Le *bang* ou le *bounce*. Originel pour le *bang*, mystérieux pour le *bounce* puisque la théorie de la gravité quantique à boucles nous propose une contraction jusqu'au point zéro qui par rebond sera le nouveau point de départ pour une nouvelle expansion. *« ...*ce que nous prenons pour l'origine de l'Univers serait donc le moment d'inflexion entre la phase de contraction et la phase d'expansion, une sorte de goulet d'étranglement » (Barrau, 2020). On peut donc imaginer que le processus se reproduit indéfiniment, sans savoir ni comment, ni pourquoi, l'expansion à un moment se renverse pour devenir contraction. Être spectateur d'un exercice de pensée est notre seule issue, ce qui fait de la poésie une force vive très opérante dans la mise en place d'une philosophie méditative partageable par l'œuvre d'art qui en serait le vecteur. Ce résumé de

théorisation est conscient de sa fragilité. Il n'explique rien, il témoigne de l'état perceptif qu'affûte la pratique de la Poésie-plurielle-concertante que j'essaie de proposer en partage. Le premier maillon permettant ce partage est la Conférence-Opéra.

7.2.12 Cadrage avec des écrits théorique et d'autres pratiques

7.2.12.1 Le rituel performatif

Interroger l'association entre rituel et performance

Un rituel est un acte de sociabilisation relié, un partage des us et coutumes. Souvent en rapport à des faits religieux (qui relient). (1564), emprunté au latin *ritualis* et pour le substantif de *rituales* (*libr*i), « (livres) traitant des rites », dérivé de *ritus* (« rite »). Le moyen français avait aussi *rituaire* au sens de (« livre des rites ») sur le modèle d'*évangéliaire*.

Il y a une certaine gravité dans le rituel : rituel de passage, célébration collective, recueillement… avec souvent un maitre de cérémonie : le père dans le repas dominical, le prêtre lors de la messe, la présentatrice d'une émission télévisuelle (Debord, 1967).

Il y a une certaine légèreté dans performance un côté spectacle, divertissement (détournement), bien que l'art contemporain utilise cette appellation pour signifier une action publique ou du moins visible produite par un « artiste » dans un but prédéterminé (capter l'attention, choquer, se faire remarquer, délivrer un message, orienter une pensée...).

Le chaman lors d'un rituel divinatoire, de passage ou de guérison, peut utiliser des accessoires (vêture et/ou objets de culte); à travers le chaman, c'est la communauté qui « voyage », elle célèbre ainsi une action collective afin de prendre part à une reliance, il s'agit d'exister au pluriel.

Le mot performance reste ambiguë, dans la majorité des cas il s'agit plutôt d'un spectacle mais l'appellation performance donne l'illusion à ceux qui l'emploient, d'avoir accès à une certaine légitimité qui n'ose pas dire son nom. On parle d'ailleurs

de performance comme la réalisation d'un certain exploit (sportif, culturel, économique, sexuel…). Dans le cadre de l'art, le terme performance apparue dans les années 1970 est très connoté. Il est souvent associé à des noms de stars : Joseph Beuys, Yves Klein, Orlan, Nikki de Saint -Phalle, Gilbert et Georges, Sophie Calle, Marina Abramovic, Gina Pane…qui ont marqué l'histoire de l'art par leur démesure, leurs excès, subversifs, leurs outrages et/ou leur violence. Dans la conférence performance, je retiendrai l'artiste belge Eric Duyckaerts et son comparse Joseph Mouton entre savoir, dérision, humour. Lorsqu'ils officient en duo notamment dans la conférence *Critique du couple,* ils apparaissent un peu comme des « Chevallier et Laspalès[142] » pour public cultivé. Avec la performance artistique nous ne sommes pas forcément dans le spectaculaire, mais nous sommes toujours dans le spectacle. Pour exemple si je m'assois sur un fauteuil de style au milieu d'un hall de gare et que j'y demeure un certain temps sans bouger, juste par exemple en contemplant un bouquet de fleurs que je tiens à la main. Ce n'est pas réellement spectaculaire, moins que si je faisais une série de *looping* dans le même lieu mais mon action relève du spectacle en tant qu'elle se donne à voir, je fais cette action pour qu'on la remarque. Toute action volontaire, insolite, car décalée de son contexte est une performance. Elle est par principe égocentrée.

Il est fondamental de se positionner clairement et l'association rituel performatif demande à être explicitée.

De la performance, je retiens l'action remarquable de l'artiste, et du rituel, le but de l'entreprise, c'est-à-dire la réunion pour le partage.

Lorsque je m'interroge sur la création et le mystère qui l'entoure, je pense que le mystère est une composante de la création et qu'il ne peut être réellement percé. L'interprétation de ce mystère est profondément heuristique. En déplaçant le phénomène on peut toutefois s'approcher d'une réponse. Pour cela, il faut lever le voile. On s'aperçoit alors que ce voile a un corps et que le corps du voile représente l'essence

[142] Duo d'humoristes Français formé depuis 1981 par Philippe Chevallier et Régis Laspalès.

charnelle de la création. Il est une *Métis* qui se transforme et se dépose immédiatement sur un sujet connexe opérant un déplacement du mystère. Ce glissement remplace le « déshabiller Paul pour habiller Pierre » par le dévoilement[143] d'un phénomène qui implique le voilement de sa résonnance. Ce qui pour l'artiste présuppose qu'un phénomène quel qu'il soit n'est pas une entité fixe mais qu'il interagit par résonance avec de nombreux phénomènes qui lui sont corrélés. Ainsi, la compréhension du mystère apparait comme la recherche de la partie instable d'un phénomène qui se dérobe, rendant nécessaire le dévoilement suivant et ce infiniment. Ce principe de mise en abîme rejoint la métaphore employée précédemment où la goutte d'eau de la mer est interreliée avec l'entité mer. Sa compréhension ne peut donc se faire que dans la prise en compte de la totalité de la mer. Pour en revenir à la création artistique le phénomène perçu serait la sensation, la sensibilité exacerbée elle-même, dont l'ensemble des résonances en fonction du contexte général de reliance qui traverse l'artiste, engendreraient l'œuvre d'art. Comme l'eau quantique expliquée par le professeur Henry, l'œuvre de CDF a une mémoire. Cette mémoire est comprise dans l'entité œuvre. Pour en revenir à la perception artistique, toute chose, tout phénomène perçu par l'artiste est de par sa faculté interreliée, porteur de la mémoire du monde. Un mystère dont le dévoilement partiel est l'objet de l'action artistique.

7.2.12.2 Écriture réflexive

Il s'agit d'une Conférence-Opéra, une forme hybride qui a la particularité d'être évolutive en tant qu'elle produit progressivement ce qu'elle explicite. Ainsi, si je parle de la qualité d'un son, de sa timbralité, de son intensité et de ses effets émotionnels perceptifs profondément corrélés au geste et à l'environnement dans lequel il est produit, le son apparait réellement audible et le geste devient visible en tant que producteur de sons. Jusque-là nous sommes dans une mutation combinant l'explication ou la narration, le discours et la chosification (réification de ce qui est raconté), mais

[143] Le concept d'*alètheia* chez Heidegger que j'aborderai dans ma conclusion.

en même temps il s'agit de glisser dans un style que je nomme « opéra » dans le sens d'œuvre recoupant plusieurs disciplines habituellement rencontrées dans le genre opéra à savoir : la musique, le texte, le mouvement, le visuel scénographique ou chorégraphique dans la même temporalité. L'objectif étant de glisser d'une forme à l'autre en insistant sur « l'entre » qui nait à la croisée de deux formes et qui opère comme une troisième. Cet espace « entre » représente l'âme de la Conférence-Opéra.

C'est un espace poétique comparable au vide originel et au souffle primordial du Tao (Cheng, 2016) dont parlent les maîtres spirituels, des Song et des Yuan obtenus par la mise en résonance de l'âme humaine avec l'âme universelle, état suprême de la création artistique appelé shen-yun (Cheng, 2016, p.92).

L'entre représente un espace poétique absolu, y cheminer librement nécessite d'entrer dans un état de béatitude, dans le sens d'extrême perception, d'extrême fragilité. Tout se fait sur le fil, au risque de chuter à tout moment. Prendre conscience qu'on est sur le fil, c'est s'exposer à la chute. Alors, il faut un ange gardien qui veille sur ce corps actant : que peut un corps et que peut l'âme qui ici le protège ? Mais jusqu'où alors raconter l'état traversant qui fait ou n'arrive pas à faire, qui pressent, qui transcende, mais qui quelquefois se heurte à des résistances intellectuelles plus que physiques ? C'est un état chaman, qui me dépasse et en même temps me représente dans la fragilité qui fait ma force.

Que puis-je réellement rendre partageable ? L'émotion ou juste le réel qui ne triche pas et qui en ce sens est inhabituel, il s'agit d'un savoir intuitif et sensible qui appartient à l'humanité tout entière, qui est en chacun mais qui reste à révéler sans doute par l'acte artistique, par-delà la culture traditionnelle. Pas de musique, mais du son, pas de texte mais de la création verbale, pas d'image mais une poétique imaginale tout entière avec par le film, non ce qui fait le film, mais ce qu'il permet si on le détourne. C'est le flot qui me submerge ou qui affleure et que je dois contenir afin de le rendre compréhensible; le dompter et l'offrir tel quel, orchestré de quelques sons appropriés, telle serait la Conférence-Opéra idéale. Mais pour le moment, j'ai encore besoin de canaliser le thème, de parler non de ce qui me dépasse mais de ce qui pourrait paraitre

dominé par moi, par une réflexion précédant la pensée ou par une expérimentation préalable affirmant et validant la chose dite, qui en quelque sorte serait fixée. Mais en même temps, n'est-ce pas le moment où elle meurt, puisque lorsqu'elle est maitrisée, elle devient une interprétation? En ce sens, elle s'immobilise, elle perd sa potentialité, sa force, sa vie, sa volonté de puissance; alors ne faudrait-il pas ne travailler que du brut ? Rester en suspension sur le fil pour « penser au bâton de pluie »[144] qui me sert de balancier et de passage vers le dehors ; lorsque les graines s'écoulent, il pleut du son et chaque goutte a son indépendance mais sur chacune d'elle je peux intervenir sur le moment de son départ ? Dès lors, je pense au bâton comme on philosophe au marteau pour saluer Nietzsche qui témoigne plus qu'il ne démontre. C'est sans doute beaucoup plus efficace, beaucoup plus puissant aussi dans la fantaisie que confère la nécessité de celui qui émet des alertes mentales, des signaux de détresse ou des balises de liberté, de beauté, et de bonté éthologique : que peut une âme ?

C'est ce que je ressens précisément au moment du montage qui rend possible l'avènement de l'œuvre Conférence-Opéra. C'est à ce moment que se combine le flux des images et des sons qui par le mixage complexe du contrepoint permettra une composition globale interreliée. Le choix des « décors » naturels comme les nuages, les arbres et la mer affirme sans cesse la Reliance fondamentale qui traverse le CDF. Tout cela s'impose naturellement par le processus même contenu dans l'énoncé Conférence-opéra qui fonctionne sur la mutation. Celle-ci installe une constellation d'actes créatifs évoluant dans le suspens permanent d'un espace-temps qui dévoile une poétique des formes (sonore, imaginale, textuelle). Ainsi le son nait de l'image ou du texte, celui-ci préfigure un autre son, ou découle d'une couleur, d'un éclairage, d'un mouvement créant l'entité texte-image-son. Lorsque le geste danse avec les mots révélant ainsi une Poésie-plurielle-concertante, le CDF trouve sa justification formelle. C'est ce processus que je présente dans la dernière séquence du film témoin. Cette

[144] Clin d'œil à Nietzsche (1888) *Le crépuscule des idoles* (comment on philosophe avec un marteau).

séquence est pleinement représentative de la forme CDF dans sa simplicité et dans sa singularité. Le poème *Parallèle* (Joule, 2014) dicte la construction de la séquence composée. Ce poème est en lui-même contrapuntique en tant qu'il propose trois textes autonomes et complémentaires (trois poèmes) qui superposés recomposent un texte somme que je considère comme le dévoilement du poème[145]. Faire apparaitre ces quatre poèmes (3+leur somme) et les chorégraphier est la première étape compositionnelle que j'applique afin que les mots, se déplaçant tels les danseurs d'un ballet, proposent en plus de leur sens une spatialisation chorégraphique de l'espace ici représenté par l'écran. Ma voix lit chaque poème pendant que la chanteuse les interprète dans leur forme de « mélodie française » ; un clin d'œil à Fauré, Ravel, Poulenc, Debussy… L'équilibre entre le chant et la parole fait de décalages ou de synchronies permet en quelque sorte une écoute en relief. Les mots sont animés, ils glissent sur l'écran comme les danseurs d'un corps de ballet sur un parquet de bois. Lorsqu'au milieu des sauts, des courses, des contacts, je fais apparaître physiquement les actants (moi et deux de mes clones numériques), je choisis pour les animer, un système compositionnel (voir ch 7.1.6.1.17) que j'affectionne particulièrement et qui consiste à superposer la même image dupliquée en trois exemplaires. Je change ensuite les temporalités des deux reproductions filmiques extraites de l'image mère et je leur assigne une vitesse inférieure (99 % pour l'une et 98 % pour l'autre). Habituellement j'opère un calcul rigoureux afin d'obtenir un décalage progressif (expansion) que j'inverse après quelques minutes de jeu afin de revenir à une parfaite synchronie en fin de séquence. C'est le modèle de la gravité quantique à boucles (*Big Bounce*) appliquée à la composition musicale. Mais pour finir la Conférence-Opéra, je préfère utiliser une expansion constante jusqu'à la fin de la séquence où les trois personnages (moi et mes 2 clones) vont en quelque sorte s'attendre, se retrouver progressivement vers une fragmentation maitrisée (composée) du moi où le « je » sort de mon corps pour

[145] Une étape qui correspondrait au quatrième niveau du Pardès de la Kabbale.

expérimenter le temps par dilatation ; chaque personnage observant poétiquement l'autre ; et moi (en train de monter le film) observant le tout qui lui aussi préfigure les observations différées qui seront celles des spectateurs. Nous avons ici une mise en abyme de l'observateur-observé, de l'écoutant-écouté qui balaye la multiplicité de l'être percevant[146].

C'est lorsque les trois « personnages » masculins se retrouvent, que je fais apparaître leur alter ego féminin qui les englobe tous trois dans une trinité poétique. Ils retournent en quelque sorte dans le ventre de la mère universelle. Un *Ecce Homo* qui s'affirme *Ecce mulier* qui va arpenter l'espace (écran) dans un déplacement glissé qui présente la chanteuse comme une incarnation de l'âme métaphorique de la Conférence-opéra. La musique, qui devient polyphonique en résolvant[147] la démultiplication de l'image des trois personnages masculins préalablement présentée[148], rend multiple dans le son (canon), l'âme-corps de la chanteuse. Les tissages phoniques et visuels relient à la fois le Mot-danse, le Mot-son, les interprètes virtuels (clones, âme incarnée) et l'orchestre dans une Musique à regarder. Cette dernière séquence représente l'aboutissement de la forme opératique de l'œuvre. Le CDF dans sa forme minimale (deux interprètes) y exprime pleinement ses possibilités combinatoires.

Vu de la sorte, la partie conférence est un événement singulier, car abordée d'une autre façon dans le son et l'image métaphorique plurielle en tant qu'elle opère une polysémie poétique où chaque sens identifié vit et voyage par ce véhicule. Les métaphores sont des sortes de chevaux ailés emportant sur leur dos une étoile filante, dans sa symbolique de ferment transportant le fer ou la particule nouvelle qui permettra la création qui sans elle n'aurait pu advenir. En résumé, la poésie est ce véhicule absolu qui invente l'image et le son dans un déplacement.

Mais il faut revenir au mot conférence, qui par son étymologie sonore confère à l'errance comme nécessité de se perdre pour se retrouver à travers le voyage.

---

[146] Clin d'œil au touchant touché de M. Merleau-Ponty.
[147] Telle une résolution harmonique où la dissonance préparée se résout dans la consonance qui suit.
[148] Comme la préparation d'une dissonance harmonique.

Pour cette poétique de l'errance il est tentant d'écrire conf**ér**ance clin d'œil à Derrida pour le procédé néologique, la ressemblance phonique et le détour vers un Pardès généralisé omniprésent tout au long de cette conférence.
Ensuite, il y a l'autre forme en tant que différente. Une conférence qui, par la définition susnommée, diffère et confère à l'errance, comme déplacement dans un espace flou et indéfinissable, assimilable aux limbes ; non celles de l'attente d'un paradis hypothétique qu'il faudrait se résoudre à gagner, mais celles profondément créatives que l'on peut arpenter le temps d'un lâcher-prise. L'état infixé provoqué par l'errance, en permettant de pénétrer dans l'espace « entre [149] », révèle les richesses mentales d'un chamanisme poétique magnifiant les épousailles de l'imaginal, du textuel et du sonore.

On pourrait définir cette errance poétique comme lieu d'un Pardès chamanique libertaire.

L'opéra qu'il faut situer ici dans son concept « d'opéra pour un homme seul », ce qui semble aporétique au regard de la forme habituellement représentée par le mot opéra, mais qui ici retrouve son sens d'œuvre plurielle où musique, texte et image se conjuguent avec l'aide de la technologie numérique ajoutée à la technique que j'ai élaborée pour produire ce que j'appelle une Poésie-plurielle-concertante.
Cette appellation Conférence-Opéra est à différencier de la conférence-performative qui a une histoire où la performance fait partie de la conférence, comme chez Eric Duyckaerts et Joseph Mouton par exemple (Uhl, 2013).
Pour en revenir à la Conférence-opéra, sa préparation est très importante. Elle nécessite une première écriture où les artefacts (objets sonores et/ou visuels comme bougie, bol tibétain, crotales cymbales, sanza, grains de riz, feuilles de papier qui sont autant de symboles) apportent un supplément d'âme. Bougie mais pas n'importe laquelle, ici de

[149] Au croisement du sonore de l'imaginal et du textuel.

petits chandeliers et des bougies de cire qui en se consumant marqueront le temps et dégageront une odeur, l'odeur du temps qui passe, mis en œuvre par la flamme de la vie, ici deux flammes (dualité entre conférence et opéra, le moi conscient et inconscient, moi et autrui, l'image et le son en moi et hors de moi, le corps et la voix …).

7. 2.13 Réflexion résonance

Conférence-Opéra comme un glissement, un écart, une coulure qui révèle dans la fente ses fulgurances poétiques où le décor est un costume non de scène, mais un habillage rituel jouant le rôle des peintures et des vêtures dont se pare le chaman avant le cérémonial. Ainsi, les bougeoirs que j'allume et dont les flammes parallèles racontent l'histoire du temps et de l'espace par l'image et le parfum qui se diffuse et se consume. Les gestes, le son, et la parole sont des souffles qui racontent l'air en tant que celui-ci les porte, et qui de ce fait attisent sa présence en la rendant visible par le feu, audible par le son et perceptible par l'odorat. Une triple présence qui célèbre la communion des flux. En célébrant l'*atman*, souffle de vie, présent en chaque chose, qui advient dans l'espace de cette Conférence-Opéra, la parole raconte le timbre de la voix, les variations du phrasé dans les rythmes et les hauteurs passent par le son pour franchir « le mur du sens ». Elles atteignent ainsi un suspens, comme un planeur mental qui survole les âmes et dépose par sudation, distillation, sublimation un peu de ce mystère qui nous appartient sans que nous le sachions, mais que le véhicule poétique nous redonne en partage.

Célébration du son, du mot (Mot-son) et du geste (geste musical) par-delà la forme et le style à la recherche d'un point de vibration commun pour une juste communion. Du premier essai que j'ai réalisé et qui est décrit plus haut, il ressort un questionnement majeur, un autre événement remarquable. Avant le premier son, c'est-à-dire « avant que ça se passe », il existe une attente « vierge » comparable à celle de la feuille blanche qui attend que le premier mot s'inscrive sachant l'épaisseur de son importance. Étrangement, cette attente nourrie de doute se retrouve dans le silence qui termine un

son, un geste, une image. Valoriser ce moment *no man's land* me semble un enjeu important mais terriblement difficile à convoquer dans le cadre d'une conférence qui dans sa forme même inscrit l'attente d'un éclairage, non d'une épiphanie. Il me faut néanmoins essayer de convoquer « la poétique du silence ». Vaste programme qui pourrait être le sujet voilé de la thèse ou une façon de l'aborder, aporétique à souhait, car le CDF est immersif par la masse d'informations qu'il propose simultanément. Il est l'envers du silence qui immerge dans un faux vide ou dans le plein que ce vide installe. Un plein de potentialités prêtes à émerger des limbes qui peu à peu remontent justement de ce silence mue par le souffle primordial qui l'habite. Et que j'aborde dans La poétique du silence (p 38).

C'est ce que j'ai appris aujourd'hui dans mon exercice analytique appliqué à ma Conférence-Opéra. Ce qui manque, qui me manque et qui ne peut advenir sans changer de forme ou du moins disons que je n'ai pas encore trouver la solution pour magnifier ce silence à l'intérieur d'une Conférence-Opéra de ce type.

Peut-être une tout autre façon existe qui libèrerait les potentialités et les laisserait à la « charge » des auditeurs-spectateurs qui dès lors deviendraient actants.

En même temps que j'écris, je me rends compte du niveau de perception et de lâcher-prise demandé qui ne correspond pas à la grande majorité des éventuels spectateurs. Nouvelle question : doit-on proposer un absolu au risque d'agir pour des vibrants idéaux, n'existant qu'en potentialité dans un monde lui aussi potentiel, très loin de la réalité quotidienne ?

7.2.14 Résumé critique de l'atelier 2

7.2.14.1 Le contexte

- La nécessité de préparer les « auditeurs-spectateurs » à une meilleure compréhension de ce que j'ai à dire et à la façon dont je le dis, car la forme est ici un style qui représente une part importante du contenu même ; forme et fond se confondant dans cet exercice.

Il s'agit pour moi de faciliter la compréhension de ma thèse et de permette sa transmissibilité comme « nouveau savoir ».

- L'époque de la réalisation de l'atelier (automne – hiver 2020) qui m'impose une échéance ce qui est pour moi moteur d'un engagement productif.
- Le lieu pour réaliser l'expérimentation a aussi son importance par ses contraintes multiples. Il se situe à mon domicile et dans ses environs ; c'est là que j'effectuerai mes parcours de marche permettant la collecte.
- Les outils nécessaires à la réalisation de la Conférence-Opéra (instruments de musique, *looper,* caméra, ordinateur, micros, accessoires…).

7.2.14.2 L'effectuation

J'ai réalisé une maquette filmique de ce que sera la Conférence-Opéra. C'était mon objectif. La maquette et son contenu théorique sont consultables sur le blog *La possibilité d'une œuvre*.

7.2.14.3 Valeur esthétique et technique de la réalisation

Difficile d'être juge et parti. J'ai l'habitude de dire que ce qui est réussi est pour moi ce qui correspond à ce que j'avais imaginé. Avec ces critères-là, le résultat est satisfaisant, mais c'est une grande question qu'est-ce qui est juste ou injuste, vrai ou faux et par rapport à quoi et surtout à qui ? S'agit-il de traduire un état interne et authentique et de le rendre partageable ou s'agit-il de produire un « objet » qui plait au plus grand nombre ? Dans le deuxième cas, il faut utiliser les ingrédients nécessaires à cette réussite ; une certaine originalité est requise, il faut surprendre sans désorienter ; c'est un savant calcul, le même qui est en place dans la production commerciale, c'est-à-dire la production d'un objet destiné à être vendu et donc à plaire. Peut-on et jusqu'à quel point proposer un autrement où chacun doit œuvrer pour entrer « nu » dans un monde et y créer son propre rôle ? Encore un vaste débat…

7.2.14.4 Constat, doute et choix

J'ai constaté la justesse de la forme par rapport aux objectifs préparatoires de mon discours iconoclaste. Le doute subsiste. Non sur ce qui faut faire car je suis persuadé qu'il faudrait entièrement improviser (peut-être guidé par un PowerPoint très sommaire), mais sur ma capacité à être à tout moment, inspiré pour réaliser ce défi ; c'est-à-dire trouver l'état juste quel que soit mon état physique et mental et ce à n'importe quel moment. Une conférence qui cible son sujet, qui se déroule dans une temporalité préétablie (pas plus d'une heure) et qui propose un discours clair sans heurt, un processus que seule une pratique régulière permettrait de réellement maitriser. C'est assurément ce qu'il faudrait réaliser pour être au plus juste du propos (car je suis pleinement engagé dans un processus de composition en temps réel) mais les risques sont pour le moment supérieurs aux bénéfices qui pourraient advenir. J'ai donc choisi une réalisation plus conventionnelle où je jouerais le rôle d'interprète d'une partition déjà écrite mais restant ouverte en ce qui concerne le son et le geste.

Difficultés : il n'y a pas de difficulté autre que celle de trouver l'énergie, mais cela dépendait de mon état physique général, sans rapport direct avec le sujet.

Satisfaction : Le fait de parvenir à réaliser avec très peu de moyens un projet ambitieux est toujours une satisfaction.

Qu'est-ce qui aurait pu être fait différemment ?

Tout, mais ce serait un autre projet car mon expérience me permet de savoir ce que je peux entreprendre et souvent d'anticiper le résultat (ce qui est normal pour un compositeur). Je commence donc par faire un choix, je mets ensuite tout en œuvre pour le finaliser. L'expérience qui m'a conduit à développer des systèmes de captation et de réalisation, basés sur l'économie de temps, d'énergie et de matériaux, m'a permis d'en faire une méthode compositionnelle.

Comment vous êtes-vous senti ? Dans le doute comme toujours, c'est mon quotidien (je suis continument dans la réalisation de projets artistiques), donc les états fluctuent en fonction des percepts du moment, du contexte et de mon idiosyncrasie ; beaucoup de douleur et autant de bonheur.

Points forts: les points forts sont le flux d'idées et la réactivité qui me permettent une organisation (composition) en temps réel d'un grand nombre d'éléments. Une possibilité qui vient des choix d'une vie dédiée à l'expérimentation et à la création artistique en contexte, ce qui m'a amené à être poly instrumentiste, cinéaste, preneur de son, metteur en scène, acteur, producteur de gestes etc., afin de pouvoir réaliser mes idées avec très peu de moyens financiers étant entendu que ceci n'est pas un choix de départ mais le produit d'une résilience qui a su faire de mon absence de moyens financiers et de ma déliance ontologique une force reliante (reliance) qui passe par un moi multiple ou pluriel, un état que je souhaite aujourd'hui mettre en partage.

Points faibles : ma condition physique contraignante et le manque de matériaux (réservoir d'images que je dois réactualiser par rapport à mes préoccupations actuelles et reconstituer après la perte de mes archives numériques).

La forme Conférence-Opéra est à travailler au quotidien. Elle représente un champ correspondant à mon état actuel. Reste à pratiquer afin d'acquérir une réelle efficacité dans la gestion du temps et des sujets abordés pour m'approcher d'une réalisation sans filet (entièrement improvisée).

7.2.15 Quelques commentaires

Quelques commentaires, à la suite du visionnage :https://vimeo.com/388742655

E. J. Étudiante en lettre moderne

> Cette vidéo m'a apaisé, j'y ai trouvé beaucoup de remise en question de l'humanité et de son sens d'existence. La conciliation entre l'homme et la nature, la recherche de sens par rapport aux mots, à leurs sonorités et leurs sens multiples. C'est un peu apprendre à redécouvrir tout ce qui nous entoure déjà, regarder les choses autrement, savoir observer la vie dans tous ses états, que ce soit le son, le vent, des feuilles, et relier tout ceci afin de comprendre ce qu'est dieu (celui de Spinoza bien évidemment).

F. B sociologue

> Alain Joule présente une composition originale, ambitieuse, dense et complexe entre monstration et théorisation. Il met en relation, à sa manière, des auteurs,

des notions et des langages (sonore, visuel, textuel…) pluriels. Le parcours poétique et conceptuel croise le parcours autobiographique. La proposition ainsi construite est à la fois hybride, ouverte et cohérente. L'ensemble conduit le récepteur - la réceptrice - à des interrogations multiples. L'une d'entre elle porte sur les potentialités d'un système ouvert mais qui peut cependant, à certains moments, être porteur de certaines formes de clôture.

G.C. Danseuse et professeure de danse

J'ai regardé, écouté ta conférence-opéra et pris le temps de réécouter, le contenu étant très dense. Je retrouve ta richesse d'expression, comment s'entremêlent les sons, les mots qui nous invitent dans un voyage poétique. Le poète pluriel s'entend. Ce qui a été plus difficile pour moi c'est d'arriver à tout comprendre et je ne pense pas y être encore arrivée. Il y a des fenêtres à chaque pas. Chaque phrase me demande énormément d'attention, même si au-delà du sens il y a la cadence, tout sonne à l'oreille, l'intensité et le timbre de ta voix…cependant plus mystique que jamais. Mon IPad ne veut pas me mettre l'image grand écran, j'ai donc vu sur un plan de 4cm x 3 cm. Mais J'aime beaucoup comment arrivent les éléments ; bien sur le poème sur la maman est transcendé.

P.G. Chercheuse, Professeure de musique

La vidéo qui est en quelque sorte un prototype est convaincante. Le procédé est efficace et réussi, ainsi que les concepts de contrepoint de formes et de poète pluriel.
Il me semble que le rapport densité (des informations) durée (de la performance) est peut-être à revoir. Le contenu extrêmement riche peut paraître parfois hermétique du fait du vocabulaire utilisé qui ne me semble pas être à la portée de tous. On se perd parfois dans les explications par manque d'habitude (la pertinence du propos n'est nullement remise en cause bien sûr). Le fait qu'il n'y ait pas de temps de repos sur au moins les 20 première minutes demande une attention et une concentration énorme. À moins que le fait de submerger l'auditeur soit voulu.
La poésie sonne merveilleusement bien. Cela fait du bien aux oreilles de l'entendre déclamée de la sorte, elle danse et chante. On se sent bien dans cette proposition concertante du Mot-son et du mot-sens qui invite au voyage.
Le traitement du son et de l'image sont remarquables.

R-V. J Psychosociologue

> Sur fond de gestes et d'images, les mots et les notes d'une composition multiforme se frottent et s'entrechoquent jusqu'à l'étincelle : étincelle du sens et de l'émotion artistique. Art brut, vibrations du fond des âges, urgences et cris muets jusqu'au retour de l'enfoui et du refoulé. Plus de repère (d'heureux père, dirait certainement Alain Joule). On est nu, hors du temps, chassé hors de sa zone de confort, punching-ball des émotions plurielles, porosités multiples. Les coups reçus sont violents, le ressenti parfois douloureux, mais ce mal, après tout, nous fait du bien.

N.H Professeure d'analyse du mouvement

> Je suis sincèrement très impressionnée par plusieurs niveaux de ta performance :
>
> - La très grande cohérence entre la forme et le contenu
> - La fluidité du glissement de la théorisation vers ce que tu appelles « la concertisation du langage », cela se fait tellement naturellement ! C'est super agréable.
> - La réponse très convaincante à la mission que tu as attribuée à cette thèse « dire autre chose, d'une autre façon » : je ne suis pas du tout une spécialiste du domaine, mais il me semble que les deux concepts que tu proposes « le contrepoint de formes » et « le système créatif analytique du déroulement phonatoire » soutiennent de manière complètement pertinente (théoriquement et artistiquement indissoluble) toute ta démarche et représentent un apport théorique tout à fait original.
> - La clarté, la richesse et la profondeur de l'ensemble.
> - la structure qui m'a permis d'appréhender progressivement ta démarche, des trois préalables jusqu'au schéma conceptuel complet à la fin
> - L'insertion de multiples références théoriques et d'extraits poétiques, toujours judicieusement ciblés, qui arrivent de manière naturelle sans aucune lourdeur didactique
> - Tes réflexions en soi sur la possibilité poétique que j'ai trouvées extrêmement inspirantes.
> - La magnifique concertisation de la fin où image, texte et son contrepointaient, d'une façon que je qualifierais de plutôt romantique, illustrant ainsi de manière magistrale tout ton exposé.
> -

Ces témoignages m'ont encouragé, ils m'ont permis de mesurer l'impact du propos et d'en corriger certains points, afin de rendre l'ensemble plus accessible. On pourra comparer cette première version avec la version déposée dans la partie création de ma thèse.

7. 3 Un lieu pour rêver /Installation participative de CDF

7.3.1 Genèse du concept « un lieu pour rêver »

Je situerai tout d'abord mon rapport à l'Installation participative de CDF.

Je me suis engagé dans cette voie dans les années 1990 à la suite d'une commande pour le festival d'Avignon dans le quartier *croix des oiseaux,* juste après Armand Gatti, qui l'année précédente, avait présenté dans le même lieu, *Les empereurs aux ombrelles trouées*. Dans cette mission, initiée par Paul Blanc (directeur de la maison des jeunes), l'objectif artistique de la résidence était la production d'une œuvre d'art participative, réalisée avec les jeunes volontaires de la cité. Il y avait donc en prospective, l'accueil d'un public venant de l'extérieur, ce qui, vu la réputation déplorable du quartier, ne se faisait qu'à l'occasion d'événements culturels officiels. Ce projet était donc une fierté pour les habitants de cette banlieue particulièrement défavorisée, puisque à cette occasion, le quartier était reconnu par les institutions officielles de la culture, ce qui valorisait les résidents qui avaient à cœur de prouver que de « belles choses » pouvaient être réalisées dans ces lieux que l'on n'appelait pas encore « les territoires perdus de la république ».

7.3.2 Collecte sensible et création conceptuelle

J'ai commencé par aller régulièrement flâner parmi les places, les tours et les commerces de proximité, avec un guide car, vu le niveau des incivilités, s'y aventurer seul n'était pas pensable. J'ai tout d'abord réalisé des relevés sonores qui traduisaient les différentes ambiances du quartier dans l'idée d'en faire des chroniques radiophoniques. J'ai ensuite écrit quelques miniatures poétiques à partir des impressions de mes flâneries et de mes divers enregistrements. Comme je travaillais à la même époque, en alternance sur d'autres villes (Marseille et Amsterdam), la mise en relation de ces différents environnements urbains s'est naturellement imposée à moi. J'ai donc opté pour la réalisation d'une œuvre composée d'une série de miniatures poétiques destinée à la radio. J'ai appelé cette création *Chroniques d'oiseaux* ;

toutefois, le côté chroniques radiophoniques, ne présentant que l'aspect sonore de l'œuvre, il fallait que je trouve une façon plus large pour la rendre pleinement partageable et participative. À cet effet, j'ai réalisé en prélude, un petit livre-objet de format carré, un emboitage en forme de marie-louise noire assez épaisse pour qu'elle serve de contenant aux différents composants nécessaires à la fonctionnalité de « l'œuvre » (potentialité d'une installation intime à agencer librement.).

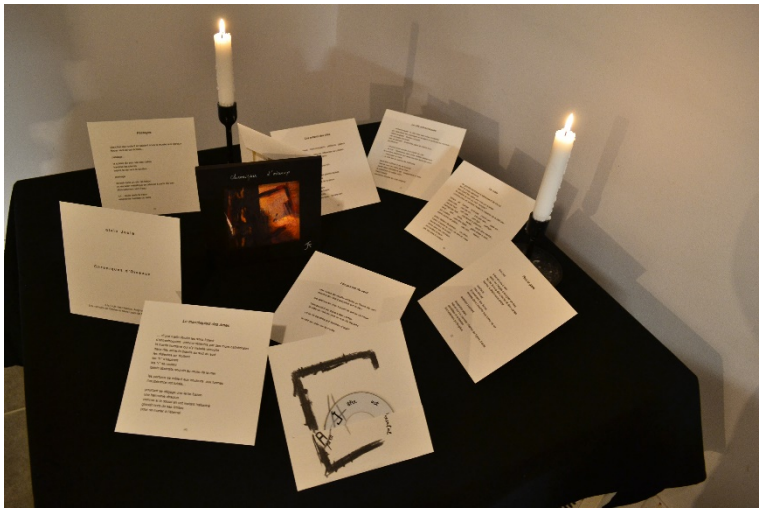
7.9 Chroniques d'oiseaux (Joule) : Livre objet.

La boite fenêtre (marie-louise) contenait outre la miniature peinte qu'elle donnait à voir et qui représentait un fragment d'une des pièces de l'installation, sept portraits sonores, écoutables sur un mini CD ainsi que sept poèmes de format carré, imprimés sur du papier Vélin d'Angoulême à fort grammage non reliés. L'emboitage comprenait un mode d'emploi proposant d'écouter chaque chronique du CD, puis de lire sur le son de l'écoulement d'un ruisseau, le poème de même temporalité qui lui était associé. On pouvait aussi, disposer la totalité des pièces du livre objet sur une table, pour en faire sa propre installation ; un procédé que j'avais déjà utilisé en 1992 pour réaliser le livre objet collaboratif *Le chameau d'Ispahan* (Villar, Baussan, Doneda, Joule), dédié au poète mathématicien Vélimir Khkebnikov. Le livre-objet, *Chroniques d'oiseaux*, proposait dans son « écoute installée », un rituel mettant en relation l'utilisateur, la ville et la nature, un concept traversant que j'appelle aujourd'hui la Reliance fondamentale. Le bruissement d'eau, qui reliait l'ensemble des chroniques, convoquait une « poétique

du silence » confrontant le ruisseau en tant que phénomène naturel apaisant, au tohubohu de la ville.

J'ai pu ensuite convaincre Radio France de diffuser chaque jour à midi, une de ces chroniques, comme un rituel poétique pendant toute la durée de l'installation.

7.10 *Chroniques d'oiseaux : Livre objet* installé.



7.3.3 Exposition, scénographie, installation

Au départ, lors de la résidence menée à Avignon, je pensais réaliser une « exposition ». Je travaillais à cette époque sur des matériaux bruts, essentiellement des sables colorés et de la terre. Les œuvres avaient la forme de blocs qui semblaient des découpages de peinture rupestre, majoritairement des rectangles de 80 cm sur 120 cm, plus quelques triptyques orthogonaux architecturés en sculptures inclinées. Dans ce lieu vide en forme de boite noire, j'ai imaginé un processus « scénographique » qui consistait à disposer des œuvres plastiques conçues pour être autonomes et complémentaires les unes des autres, non sur les murs mais dans l'espace, en les faisant émerger d'un sol de sable ; un procédé qui allait transformer la salle de 200 m2 en fragment de désert. Toutefois, l'aridité poétique du sable qui renvoyait à une certaine nudité ne suffisait

pas. Pour honorer l'origine de la vie, il fallait aussi un élément liquide. Avec l'aide des jeunes de la cité, nous avons répandu 30 cm d'épaisseur de sable sur les 3/4 de la pièce. Pour le dernier quart, j'ai conçu, puis disposé et rempli d'eau, un bassin triangulaire (8x11x15m d'une profondeur de 10 cm). Une passerelle de bois d'un mètre de large sur 15 mètres de long sur laquelle était écrit un poème extrait de mon recueil *Équations poétiques*, constituait une ligne frontière entre le sable et l'eau.

7.11 Détail sable-eau / Triptyque

...Deux c'est presque dieu à une barre et un point près à un I pris
c'est Dieu qui a pris lit deux sans D c'est eux sans ce D ces dés céder ou
s'aider c'est être eux sans aide et donc ceux à D sans C
Deux c'est mieux avec mi mis pour D dans l'univers des sons (t) c'est-à-dire des
êtres c'est aussi Cieux avec D sur ci
Deux c'est vieux quand s'associe sur sis à sous cis
(Extrait de *Équations poétiques*, Joule, 1980)

Dans cette installation brute, un triptyque fait de terre ocre jaune, rouge, bleu, vert, mélangée à du tissu épais rappelant les capes des femmes et hommes du désert, semblait poser sur l'eau. Dans chaque œuvre-fragment disposée au sol, en élévation ou en suspension était dissimulée une petite enceinte, ce qui donnait l'impression que chaque entité plastique générait sa propre musique. L'orchestration était réalisée sur une base sonore géophonique, biophonique et urbanophonique (pluie, ruisseau, ressac

de la mer, souffle du vent, chant de cétacés et d'oiseaux, ambiance urbaine, trafic routier, train, bruit de pas ; bribes de conversations…). « L'orchestre » était constitué d'instruments de mon invention auxquels j'avais ajouté quelques instruments traditionnels comme la flûte, le piano, le didgeridoo et un grand nombre de métaux résonants (bols, gongs, plaques métalliques, crotales).

Ce n'est que bien plus tard, que j'ai fait le rapprochement entre ce « lieu pour rêver » où se déployait le dispositif visuel et sonore décrit ci-dessus à l'aphorisme 280 de Nietzsche dans *Le gai savoir* (1882) : « architecture pour ceux qui cherchent la connaissance », qui parle de la profonde nécessité d'un lieu dédié à la pensée.

7.3.4 Installer plus qu'exposer

Contrairement à l'exposition, l'installation se déploie toujours en trois dimensions et dans mon travail, le sol est une œuvre en soi, tout comme le « ciel » borné par le plafond ou les rails supportant la structure d'éclairage, un peu comme sur la scène d'une salle de spectacle.

Ici, le lieu devient l'œuvre et c'est l'agencement combiné à « l'habillage » qui permet cette transformation. Le mot scénographie pourrait convenir pour définir ce dispositif ; mais le mot perd de sa crédibilité dans sa structure étymologique : qui comprend **scène**, espace où évolue les acteurs et **graphie**, représentation par le trait, le dessin. De plus, une scénographie opère sur l'agencement d'éléments plastiques au service d'un résultat final, campant un décor dans lequel un acte artistique théâtral, musical ou chorégraphique est sensé se dérouler. Or, « un lieu pour rêver » n'est pas une scène, c'est l'endroit d'un rituel, un non-lieu poétique que chacun peut réinventer, « installer » imaginalement (construire mentalement ses images) par ses déplacements, ses haltes, ses positions (**ex** comme sortie, séparation, point de départ d'une **position**, celle des œuvres mais aussi des visiteurs qui sont ici « promeneurs-percevants »).

Dans une version intime de ce processus, on peut imaginer « un lieu pour rêver » à l'échelle d'un appartement, par exemple en dédiant une pièce à cette fonction particulière. Un peu comme le font certains indiens pour leur mini-temple, on pourrait

« installer » un lieu de recueillement actif, où la pensée non orientée par une divinité, serait ouverte sur une transcendance artistique. « Un lieu pour rêver » permet la perception particulièrement aiguisée dont il est question dans cette thèse et c'est le CDF qui nous conduit vers la méditation nécessaire qui révèle la perception. Le spectateur peut-alors rêver à une intralocution silencieuse opérant à la vitesse de la pensée qui empreinte[150] et emprunte la Reliance fondamentale pour voyager dans l'espace et le temps.

Dans l'installation *Chroniques d'oiseaux,* qui fut ma première installation d'art participatif de CDF, la salle sans fenêtres, ressemblait à un rectangle noir. Je sais que l'on emploie ordinairement l'expression *white cube,* mais dans le cas présent, le terme ne convient pas, car il s'agissait d'un parallélépipède rectangle de 20 mètres sur 15, avec une hauteur de 6 mètres entièrement recouvert de pendrillons noirs. Il n'y avait nulle autre source de lumière que celle produite par l'éclairage des œuvres, ce qui donnait une ambiance très intime proche du sacré. La reliance était déjà en action entre la terre et le ciel, entre le sable et l'eau, entre la banlieue et la ville, entre le brut et la technologie.

On pouvait s'installer librement, il fallait juste être pieds nus. Bon nombre de visiteurs se couchaient dans le sable pour écouter la musique, certains revenaient souvent pour se ressourcer.

Le terme « un lieu pour rêver » définissait bien ces *Chroniques d'oiseaux,* qui proposaient au visiteur de se retrouver face à lui-même, dans une installation où les œuvres-fragments disposées en tout point de l'espace, avaient une fonction architecturale visuelle et sonore qui renvoyait les œuvres présentées par leurs relations autonomes et complémentaires, à une entité localisée qui existait en tant que « fabrique à rêves», c'est-à-dire en non-lieu situé en dehors de la vie sociale, dans un espace mental « sacré » que chacun pouvait s'approprier.

---

[150] En tant qu'elle laisse sa marque (empreinte) de poésie mentale.

Le parcours choisi par le visiteur était déterminant sur sa perception, le sol était une composante majeure de l'installation ; l'éclairage par les œuvres engendrant des ombres sculptait l'espace; la musique écrite sur un principe de boucles sonores de temporalités différentes permettait aux orchestrations autonomes et complémentaires de se recomposer à l'infini. Les points de vue et d'ouïe organisaient en quelque sorte, la perception singulière de chacun.

7.3.5 Appréhension poétique de l'événement

Voici en témoignage de cette expérience, une résonance poétique extraite du catalogue de l'installation.

Un espace de recueillement pour solitudes ordinaires.
Une réflexion poétique sur la communication…
Communiquer avec ce qui est plutôt qu'uniquement avec ce qui vit
Reconsidérer les différences de temps (les pierres, les arbres, les vivants)
Les mettre en parallèle avec l'état de fraternité
S'immiscer dans un fragment d'éternité commun aux vibrants humains et plus qu'humains.
Envisager tous ces « êtres » comme poussière d'étoiles descendant d'une même matrice originelle.
Interroger proposer inventer de nouveaux rites
Les pratiquer comme expériences aventures passages vibratoires
Révéler l'urgence d'entrer en solitude
Regarder vers l'intérieur
Réapprendre les valeurs fondamentales de l'être
Questionner sa juste place cosmique et sociale…
L'œuvre d'art comme médium de communication poétique.

Dans ce premier « lieu pour rêver », la visite se faisait en silence, la musique s'écoutait dans l'obscurité, c'était une composition acousmatique pour voix et orchestre[151]. À l'intérieur de cet ensemble musical et plastique, diverses formes d'échanges étaient

[151]http://www.alainjoule.com/installations/chroniques-doiseaux-19951996/

proposées aux visiteurs, un réceptacle, sorte d'urne à poèmes était là pour recueillir leurs réactions sous forme d'Offrandes (courts poèmes, chroniques, réflexions, dessins). J'ai élargi le concept d'Offrandes dans *Circulation poétique,* mon deuxième « lieu pour rêver » présenté en 2002 à Albi, où les visiteurs qui souhaitaient prendre part à ce rite d'échange, pouvaient aussi revenir le lendemain pour "faire don" temporairement d'un objet chargé pour eux de vibrations poétiques, en déposant leurs « cadeaux » dans un espace délimité plastiquement. Ainsi, au fur et à mesure des jours, une évolution s'opérait, présentant en quelque sorte « une installation dans l'installation ».

7.12 *Circulations poétiques,* Offrandes (Joule, Albi, 2002)

7.3.6 Contexte ordinaire

L'Installation participative de CDF que je propose de mettre en œuvre dans la partie création de ma thèse, s'apparente à mon concept « Un lieu pour rêver » où il s'agit d'ouvrir un espace autre, permettant au visiteur, par des règles préalablement énoncées, de se retrouver face à lui-même en position de perception créative.

7.3.6.1 Comment ça marche?

L'installation est appréhendée dans le silence comme la découverte d'un lieu rituel. Des espaces sont prévus pour s'assoir ou s'allonger, (chaises, coussins). Il existe des

lieux d'écriture (tables, papiers, chaises et crayons). L'installation comprend des textes à lire, certains sont affichés comme des cartels explicatifs. Il y a aussi la possibilité pour les visiteurs qui le désirent de disposer de livres vierges pour écrire leurs réactions. Ce lieu particulier est une proposition de recentrage où chacun peut choisir son parcours, trouver sa place, son chemin de solitude, dans la mise en espace d'un ensemble de réalisations plastiques destinées à faire voir et entendre une pièce acousmatique spatialisée aux agencements multiples. Le son dont on ne peut visualiser les sources garde son mystère. Dans ce dispositif, les fragments composites représentés semblent générer leur matérialisation phonique. L'écriture musicale conduite par contrepoint s'inspire des œuvres plastiques pour leurs spécificités acoustiques (cubes, parallélépipèdes, cylindres…) et/ou poétiques (formes, matières, sens, couleurs…).

7.3.6.2 Utilisation

La visite se fait suivant un parcours poétique défini par le visiteur (promeneur-percevant). Ses déplacements, comme les places qu'il choisit d'occuper à l'intérieur de l'installation modulent sa réceptivité sensible. Celle-ci est profondément modifiée, sans aucun artifice technologique. Dans ce processus, le « chemin » emprunté par le promeneur-percevant devient le vecteur d'une réception singulière.

On peut aussi y voir une proposition de promenade au sein de « la poétique du silence », car le volume de diffusion sonore étant très faible, les points de vue et d'ouïe se complètent sans que l'un prenne le pas sur l'autre. C'est le déplacement physique du visiteur qui contrôle l'équilibre entre ce qu'il voit et ce qu'il entend. Le paysage poétique interrelié sert de ferment à l'imagination qui, préparée par la « conférence-opéra », se sent plus libre de s'aventurer dans une reliance perceptive. Celle-ci permet la constante circulation entre l'écoutant et l'écouté et plus largement le percevant et la chose perçue (l'auditeur et la musique, le spectateur et l'environnement plastique…); les deux « sujets » s'unissant pour devenir une entité créative de sensation. L'odorat y prend sa part, grâce à la diffusion unificatrice d'un parfum d'encens léger ; il en va de même pour le toucher, que l'on ressent dans son propre corps, par les pas qui arpentent

le sol ou s'y ancrent (l'exposition se visite pieds nus), l'esthésie plurielle ainsi développée est déterminante pour accéder à une perception génératrice de créativité.

7.3.7 « Un lieu pour rêver » : ce qui aurait dû être

Ce paragraphe raconte ce qui a été prévu et que j'ai conceptualisé par l'écriture d'*un nouveau lieu pour rêver*, dont la crise sanitaire à remis en cause la réalisation.

Cette œuvre d'art visuelle textuelle et sonore se dévoile dans la proximité physique de la Conférence-Opéra (une salle adjacente par exemple). Dans une promenade sensible, les spectateurs deviennent visiteurs et découvrent par résonance la concrétisation du sujet de la conférence-opéra. Celle-ci les aura préparés à appréhender mon univers singulier. Les visiteurs qui le souhaitent peuvent s'attarder dans une installation qui est en quelque sorte le prolongement scénographique de la « Conférence-Opéra » à laquelle ils ont assisté. Dans cette installation, ils auront la possibilité de laisser quelques mots-résonances par rapport aux textes qu'ils seront amenés à y découvrir. Cette Installation participative est une réflexion poétique sur la perception offerte en partage qui se présente comme une possibilité de « promenade poétique » proposant le dévoilement d'une « écoute profonde » de ce qui est présenté ; c'est-à-dire dans la prise de conscience de la nécessité de percevoir aussi le plus qu'humain (Abram, 2012) qui agit en constante reliance avec ce que nous sommes. Cette expérience donne aux visiteurs la possibilité de reconsidérer les différences de temporalité qui composent les matériaux en présence dans l'installation (peinture, films, sculpture, éléments naturels…) et ce qui les unit dans une Reliance fondamentale permettant une perception éclairée de l'œuvre présentée.

Dans cette expérience perceptive, il s'agit d'accueillir une fulgurance de formes et de sons émanant des pierres, des arbres, du vent et de l'eau qui coule, ouvrant des espaces géophoniques et biophoniques dans le son et la musique, mais aussi dans les recompositions imaginales que le visiteur aura la possibilité d'agencer. La structure d'un arbre, son tronc, ses branches, ses feuilles, mais aussi ses racines, la forme d'un rocher ou d'une pierre, un oiseau qui traverse le ciel, l'eau qui s'écoule d'une rivière,

d'une cascade ou d'un torrent comme la pluie qui ruisselle n'ont pas les mêmes durées d'existence dans la forme qui nous est accessible. Toutefois et plus encore dans cette installation où toutes choses coexistent, nous les rencontrons dans un présent que la poétique interroge. Ce que j'écoute, ce que je vois, ce que je touche me « dépasse » car l'existence de ces « différences » n'obéit pas au même processus de temporalité. Le temps de vie d'un arbre est démesuré par rapport à celui d'un oiseau ou d'un humain ; la rivière qui coule, comme le ressac de la mer semblent éternels. Trouver ce temps commun dans la fulgurance d'une « rencontre » est un des objectifs de l'expérience de perception de ce type d'œuvre invitant à entrer dans un fragment d'éternité commun aux vibrants (minéraux, végétaux, vivants) qui ici font système par l'image ou par le son, et que la poésie nous permet d'appréhender sous différents éclairages. L'art devient un médium de communication poétique. Dans l'expérience de perception, c'est la représentation des choses qu'il s'agit de progressivement supprimer, afin d'entrer réellement en vibration avec l'œuvre qui les subsume. Je suis conscient que c'est un objectif ambitieux. Le type d'œuvre que je propose à travers le CDF ne prétend pas supprimer instantanément la distance entre la chose et sa représentation, mais juste montrer le chemin sur lequel on pourrait s'engager pour y parvenir.

En résumé, l'Installation participative de CDF ouvre un espace singulier, permettant au visiteur, par des règles préalablement énoncées, de se retrouver face à lui-même…C'est une proposition de recentrage où chacun peut choisir son parcours, trouver sa place, son chemin de solitude.

Comme dans mes « lieux pour rêver » précédents, l'agencement des séquences musicales régi par un système de boucles sonores autonomes et complémentaires à temporalités différentes, offre une infinité de combinaisons. Les enceintes ne sont pas visibles, le son semble sortir des œuvres. L'écriture musicale a été conçue en fonction de l'architecture et de la place de chaque volume plastique, puis conduite par CDF de

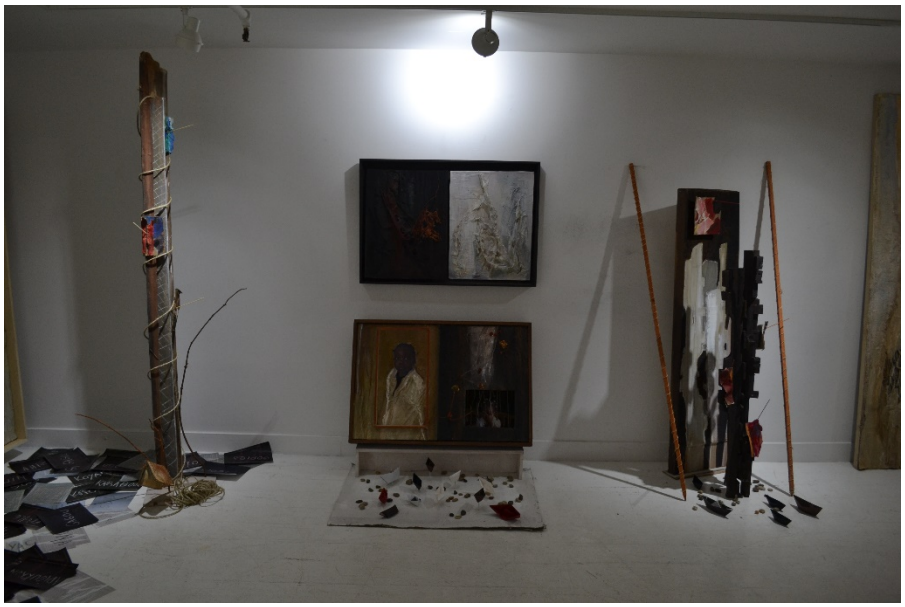
matières, de sens, de couleurs et de sons. Le calcul mathématique et/ou intuitif des surfaces, des volumes, des lignes qui détermine les temps de mise en son ou en silences, fait partie intégrante de l'orchestration. La temporalité de chaque réservoir sonore ou séquence est calculée afin de permette un grand nombre d'agencements possibles. La gestion des masses orchestrales, des ambiances sonores et des temps de silences, font partie intégrante d'une orchestration respectueuse de la singularité des perceptions.
Lors d'une visite à l'intérieur de ce dispositif, le visiteur définit librement son parcours poétique. L'itinéraire qu'il emprunte pour ses déplacements, les différentes places où il choisit de s'arrêter un moment, modulent la perception de son espace visuel et sonore. Le faible volume de diffusion permet de ne pas altérer les points de vue et d'ouïe qui sont déterminant pour la perception. Dans cet ensemble musical et plastique, diverses formes d'échanges sont proposées aux visiteurs ; une urne à poèmes est là pour recueillir leurs réactions sous forme d'Offrandes (courts poèmes, chroniques, réflexions, dessins…) ; ainsi celles et ceux qui le désirent, peuvent interagir avec les textes définissant les concepts opératoires de l'œuvre qu'ils rencontrent. Ces textes en forme d'aphorisme poétique, font partie de l'installation, ils proposent aux visiteurs un éclairage sur la théorisation du système régissant le CDF. Ces aphorismes ou litotes, sont écrits sur des « livres-flash [152] »**,** c'est-à-dire des sculptures en forme de livres qui sont reliées par un cordage à un livre-vide de même aspect, dont chaque page est destinée à recevoir l'écriture réactive du visiteur. Celui-ci peut aussi laisser des traces plastiques (photographies, objets symboliques) qu'il aura envie de mettre en relation avec les vibrations poétiques qui opèrent dans l'installation. Cet échange d'Offrandes (don-contredon) fonctionne comme un rituel vaudou inversé (UODUAV), une sorte de « magie blanche » mettant en relation les énergies positives du dehors et du dedans. Comme le Pardès de la kabbale, le UODUAV est un acronyme :

U pour **U**nion
O pour **O**uvrir
D pour **D**on en tant qu'Offrande

[152] Un des concepts du CDF consultable dans le glossaire (4.2.7.2).

U pour **U**nique en tant que différence
A pour **Â**me
V pour **V**oir le Vivant et penser la Vacuité vers la pleine conscience.

7.13 *Pont sanctuaire Uoduav*



Ce processus relève d'une stratégie visant à provoquer chez le visiteur-actant[153] une épiphanie en tant que révélation permettant le dévoilement et la compréhension du mystère de la perception. En étant en même temps acteur et spectateur d'une œuvre en élaboration perpétuelle, le visiteur-actant entre dans un processus heuristique, il est en ce sens révélé par l'œuvre à laquelle il contribue ; ce qui constitue un point important de la problématique de cette thèse.

7.3.8 « Un lieu pour rêver » : ce qui sera

Soumis au syndrome créatif de l'empêchement, « un lieu pour rêver », initialement prévu dans la partie création de ma thèse sous la forme expliquée ci-dessus, prendra vu les circonstances liées à la crise sanitaire, l'orientation d'un court métrage créatif. Il

[153]Visiteur-actant : en acte dans le choix de ses déplacements, et dans sa pratique de l'offrande.

s'agira d'inventer une nouvelle forme sorte d'Archépoésie inversée puisque ce qui aurait dû être, ne le sera pas, mais devra néanmoins devenir réellement perceptible à la lecture du film.

J'ai donc décidé d'adapter le concept « un lieu pour rêver », qui propose un rapport « fusionnel » entre le visiteur et l'œuvre d'art, à la période particulière que nous traversons avec la Covid 19. Pour ce faire, j'ai réalisé mon installation en studio en la filmant à la manière d'un reportage sur une installation, sans oublier de garder le côté traversant de cette Reliance fondamentale dans laquelle ma recherche et ma création artistique sont profondément imbriquées. J'ai réalisé un film d'art (court métrage) où image son et texte sont conduits par CDF, ce qui assure leur autonomie et révèle leur complémentarité, tout en gardant le côté Offrande qui est une constante dans mes installations participatives. Vu la période et mon besoin de simplicité, non par paresse mais par credo, je propose à tous ceux qui visionneront le film et qui auraient envie de s'impliquer dans le principe d'Offrandes, de le faire en choisissant un des aphorismes contenus dans les « livres-flashs ». Les concepts aphoristiques seront visibles sur le film. Ils sont également consultables sur le blog dans la partie annexe à travers un *padlet* ergonomique. Il suffit de répondre à un des concepts opératoires faisant système dans le CDF par une écriture réactive à laquelle on peut joindre si nécessaire une photographie, voire un croquis ou une vibration plastique quelconque. Les participants pourront m'envoyer leurs Offrandes en les déposant directement sur le « padlet[154]» ou via le blog (*La possibilité d'une œuvre*) qui donne accès aux archives et à l'archéologie sensible de la thèse. Dans ce blog, un espace est dédié aux Offrandes ; leur collecte sera présentée comme partie intégrante de l'œuvre, à travers un niveau de reliance personnalisé « Un nouveau lieu pour rêver » se présente sous la forme d'un film pouvant être visionné par un simple ordinateur. Bien que le son et la qualité de l'image aient une importance centrale dans ce type de projet, le format doit rester léger, afin

[154] La création est en ligne sur un *padlet,* ce système permet le dépôt des offrandes.

qu'il ne soit pas réservé aux seuls détenteurs d'appareils haut de gamme (adaptés au 4 k par exemple). La majorité des utilisateurs d'internet n'est pas équipée (sauf exception) pour réceptionner des œuvres d'arts visuelles et sonores. Pour une réception optimale de ce type d'œuvre, il faudrait disposer d'un grand écran haute définition et d'une paire d'enceintes hifi ; or, très peu de dispositifs informatiques en sont équipés. Néanmoins, outre la qualité de la restitution, il est possible de proposer une nouvelle forme où le son a autant d'importance que l'image, et où les conduites sensibles des plans d'actions soient, en partie du moins, adaptables aux diverses sensibilités des spectateurs qui de fait deviennent complices d'un acte artistique en perpétuelle réinterprétation.

Pour conclure, je constate que les temps de silence sont nécessaires à la lecture des textes présents dans l'installation, mais leur qualité doit se comprendre comme un état de neutralité fécond, comme cela est expliqué dans le chapitre « la poétique du silence ». Gérer cette forme de silence à l'intérieur d'une installation imaginale, textuelle et sonore, constitue un défi qu'il me semble important de relever. Pour faciliter l'accès à la participation et à la perception de cette œuvre de CDF, certains textes réflexifs et/ou poétiques seront donnés à lire sur le blog, ce qui permettra à celui qui en ressentira le désir de continuer à voyager à l'intérieur de l'œuvre, et s'il en ressent la nécessité, de réagir par écrit ou oralement (format audioMP3).

7.3.9 Récit de pratique

Pour préparer l'installation que je devais faire à la Maison de la culture de Côte des neiges, j'avais réalisé une préfiguration aux dimensions du lieu, comme je le fais chaque fois, pour convoquer l'architecture idoine, en tant qu'elle se situe en adéquation avec ma perception et ma créativité du moment. Cela s'est traduit par une maquette à l'échelle 1/10ème, que j'ai disposée sur une table basse, dans une version architecturale brute, c'est-à-dire, le placement et l'orientation des volumes comme des modules plastiques interreliés donnant la sensation d'une circulation naturelle. Ces modules sont représentés par des formats vierges (qui seront les supports d'œuvres picturales à

venir). En ce qui concerne les figures, j'ai décidé pour cette installation de travailler majoritairement sur l'autoportrait avec en plus, quelques personnages autres, hybrides entre arbres et humains, à partir de quelques photographies de proches.

Une fois la « maquette brute » en place, j'ai effectué quelques essais, entre photo et peinture, et je les ai intégrés à l'architecture générale.

Lorsque qu'après quelques mois d'incertitudes, la pandémie et les interdictions se sont étendues, voire généralisées et que j'ai compris que je ne pourrais pas disposer du lieu initialement prévu pour l'installation, puisqu'il était fermé pour raisons sanitaires, j'ai décidé d'adapter mon projet aux contingences du moment.

Il me restait la matrice représentée par la maquette du projet, qui constituait l'empreinte, les fondations et la créativité prospective de son élaboration. Je dois préciser que dans la phase de création, lorsque je réalise le premier jet, de nombreuses apparitions plastiques et sonores m'apparaissent par Visitations au sujet des traitements de telle ou telle « figure », comme : le matiérage, le découpage, le collage de divers matériaux, le fait que certaines œuvres devront être des peintures-écrans attendant que des projections filmiques viennent les animer etc. Il arrive aussi à mes oreilles mentales des traitements sonores bruts ou sophistiqués comme des masses harmoniques déformantes, des chocs résonnances, des timbres particuliers qui conditionneront l'orchestration à venir.

Dans le cas où le projet serait différé dans le temps (ce qui a été le cas vu les incertitudes dues à la pandémie), si la composition structurale de l'œuvre reste dans la maquette, les Visitations multiples qui s'imposent dans la préfiguration de l'acte créatif, se rangent dans ma mémoire et ressortiront déformées ou disparaitront, lors de la réalisation du projet. À ce propos, j'ai souvent constaté que ce que l'on croit perdu dans les strates de la mémoire se transforme avec le temps et ressurgit autrement, agissant sur le ferment créatif qui représente les multiples graines semées dans le champ fertile de l'âme.

Lorsque je réalise une maquette pour un projet devant se réaliser dans une temporalité relativement éloignée (6 à 12 mois pour le cas présent), je dispose l'installation dans

un coin de ma maison et laisse passer le temps. Régulièrement je viens la visiter, je retouche quelques petites choses, réajuste un angle, une orientation…au bout de quelques mois si l'installation est toujours pertinente, si elle a résisté au temps , alors je l'adopte…mais cette fois, certains incidents étaient survenus, certaines pièces avaient subi quelques dommages, d'autres étaient tombées, comme après un coup de vent, avec ses surprises et ses dégâts, dont certains relevaient de la sérendipité ; alors j'ai considéré cette nouvelle configuration comme un « événement marquant » (Paquin 2019) ; je suis allé prendre ma caméra et j'ai filmé instinctivement le résultat de la « catastrophe ». En tant qu'écriture filmique du désastre, j'ai immédiatement fait le parallèle avec *L'écriture du désastre (*Blanchot, 1980) dont j'ai préalablement parlé (Chapitre II.1.3.), ensuite j'ai brusquement décidé d'éparpiller les miniatures qui constituaient la « maquette ». J'ai détruit le lieu qui avait commencé son entropie poétique, et j'ai capturé quelques images de cette nouvelle configuration sauvage. J'ai ensuite réajusté les différents modules et j'ai décidé de les mettre en scène dans un contexte de « chaos organisé » apportant au heureux hasard ma contribution personnelle ; j'ai ensuite filmé cette nouvelle conception soumise à l'entropie provoquée indirectement par la pandémie. À partir de ces captations que je considère comme images traversantes dans le sens où dans la version filmique, je les fais apparaitre de temps à autre (flash-back) comme souvenir d'une pensée compositionnelle soumise au Processus de mémoire[155] .

J'ai spontanément imaginé pour mon film le scénario suivant :

Trois autoportraits picturaux mouvants (photos, peintures et films) mixés finement vont prendre vie sur un écran partagé en trois, chaque personnage jouant une partie d'une même pièce musicale, mais générant aussi ses mots autonomes et complémentaires… puis l'un des personnages, peu à peu se « gèle » jusqu'à s'immobiliser. L'eau est transmettrice de la *Métis (transformation du portrait avec l'élément liquide* …. puis la

[155] Voir glossaire des mots-clés et concepts de CDF (p.159).

neige et la glace vont figer l'eau…il reste deux personnages, l'un se transforme par le feu qui créé des couleurs, des noirs à la Pierre Soulage, des arbres-brûlures, des feuilles mortes. Peu à peu le personnage s'immobilise et devient peinture … le troisième, submergé par les lettres, ira vers le blanc tel un « hommographe » réalisé sur du papier kraft chiffonné comme support d'une écriture manuelle inscrite à la plume. La caméra s'éloigne et on retrouve ces trois portraits (photo-peinture) faisant partie de trois pans de l'installation, comme s'ils avaient été isolés et zoomés. Ils retrouvent leur place dans la visite et dans le triptyque qui se recompose. Les livres libérant leurs aphorismes, se substituent aux autoportraits du début.

Avec les principaux éléments particuliers qui me sont dictés par mon principe « d'arte povera nuova » (ici fort à propos, car sans moyens pour payer des modèles), je travaille sur des autoportraits que je combine à quelques portraits d'ami(e)s qui me font confiance. Ensuite il me faut inventer pour ce film un nouveau média entre peinture, photo et acte artistique que je mets en reliance poétique avec les éléments naturels (eau, terre, feu, arbres …) et quelques objets symboliques appartenant à l'urbanité ordinaire (clous rouillés, fil de fer, cordes, etc.). Pensant à l'efficacité de la prise de vue, je réalise les peintures nécessaires dans des formats moyens, bien plus petits que ceux que j'avais initialement prévu pour l'installation non virtuelle mais bien plus grands que de simples maquettes, afin de rendre les chemins de tournage plus simples à réaliser (plongée, contreplongée, travellings latéraux, avant, arrière, etc).

Dès le lendemain je me mets au travail. Je commence par construire les châssis de bois sur lesquels je cloue des pièces de carton découpées. Ensuite, j'encolle, et en fonction de la trame nécessaire, je compose le fond avec du papier, du tissu, et diverses matières comme du sable, de la poudre de marbre, du marc de café. Ensuite, je travaille directement ma peinture que je fabrique à même le support avec de la colle de l'eau et des pigments secs. Pour les collages mélangeant photographie et peinture, je dois réaliser préalablement les portraits photographiques à partir des images filmiques ; ce qui me permet de les animer (au montage du film) lorsque c'est nécessaire. Je commence à penser aux trois positions de départ consignées dans le scénario et

j'improvise devant la caméra avec trois instruments (violoncelle, mélodica, percussions). J'extraits ensuite 3 photographies prises au début de chacune des trois séquences filmiques réalisées, puis j'imprime les photos que je traite comme de la peinture, par découpage, déchirement, marouflage. La colle, les pigments et les différents matiérages sont combinés en même temps, comme pour la réalisation d'un portrait peint. Je peins aussi par projection mentale, en tant que j'imagine ce que je ferais ensuite avec une souris et un clavier. Lorsque j'interviens avec de la couleur de la matière, de la boue ou de la lave recréée par l'eau mélangée à la colle, au sable, à la roche écrasée que je jette ou fait couler sur mon support dans le garage qui me sert d'atelier, je prends quelques clichés ou filme quelques minutes de mon acte d'artisan et de sa réalisation qui passe par le faire du corps. Ceci afin de pouvoir lors du montage, reconstruire la vie de l'œuvre en permettant par exemple à un tableau d'évoluer vers son aspect vivant ou d'involuer vers sa destruction.

Il faut imaginer ce qui pourrait se passer dans la perception du visiteur. Un deuxième travail de création proche de la peinture se fera pendant la création filmique. L'interrogation étant : comment montrer pertinemment les différentes interprétations dévolues aux spectateurs, sachant que ce seront toujours mes propres interprétations qui seront données à voir, puisque c'est moi qui suis acteur, concepteur, monteur et réalisateur du « film-installation » ? Je devrai donc en quelque sorte devenir spectateur de ma conscience créative, agissant en direct par alchimisassions, par degré de transparence, de nuances, de couleurs et de sons pour révéler ce qui traverse : le souffle, l'eau qui goutte ou qui plisse, les branches comme trame poétique du silence sauvage dans son étymologie de sylvestre, qui se rapporte aux arbres. Un procédé naturel, sauvage et subtil, emprunté à l'entité arbre à la fois unique et multiple qui relie le ciel et la terre dans une communication bienveillante. Tout ceci du point de vue du créateur qui représente l'œuvre et de l'interprétation présumée que le spectateur que je serai par procuration en fera. Il s'agit là encore d'intralocution créative, mais située à deux niveaux puisque paradoxalement ici, moi qui ordinairement n'ai pas de place (la place du poète étant de ne pas en avoir), je me trouve en occuper deux. Dans ce ballet interne,

la fusion, le mariage, l'accouplement, opèrent entre mes « moi » multiples, dans la mise en place nécessaire d'un état extatique pour atteindre à la fois au dédoublement et à la fusion émotionnelle, perceptive et créative, dans l'image et le son avec comme transmetteur, le frisson de l'écorché, ou encore le sang du poète (sans peau êtes), qui révèle tout ce qui concerne le contraste, l'ombre, la lumière, le relief du noir, les nuances sonores, les dissonances harmoniques et timbrales, jusqu'à l'éclat du blanc, éblouissant la pensée.

Lors du montage final certaines Visitations fulgurantes m'ont entrainé vers un montage spontané en temps réel qui m'a fait prendre certaines libertés avec mon scénario de départ pour un résultat plus organique en phase avec mon état d'improvisateur.

7.3.10 Les champs de pratique de l'installation artistique

Les réalisations d'installations artistiques foisonnent. Je retiendrai donc ce qui pour moi a engendré et nourri le mouvement, l'acte pluriel créatif et novateur de quelques-uns, répondant aux contingences de l'histoire. Ensuite, il n'y avait plus qu'à suivre le mouvement.

Au tout début du XXème siècle, une nouvelle forme d'art commence réellement à s'imposer. Contestation et rupture sont les maîtres mots qui s'installent dans les pensées, et l'art est aux premières loges. Avec la grande guerre comme déclencheur, se forme différents mouvements d'avant-garde : Dada (1915), Merz (1919), le Merzbau de Schwitters (1919-1933), Surréalisme (1924). Sans que le mot soit prononcé, l'installation fait son apparition sur la scène artistique. La scénographie *First papers of surrealism* **(**New York 1924), dans laquelle Marcel Duchamp tend 16 miles de cordes et ficelles rendant la pièce inaccessible est une des premières installations du siècle. Le readymade du même Duchamp, fait aussi partie du processus, puisqu'on « installe » la « sculpture » dans un espace. *L'exposition du vide,* présentée en 1958 à la galerie Iris Clert où Yves Kein expose la galerie vide, ouvre en quelque sorte les portes à la mise en valeur des lieux ; une résultante qui deviendra une composante majeure de l'installation. Disposer des œuvres dans une galerie conventionnelle ou dans une usine

ne nécessite pas le même projet installatoire, voir pour référence, les détritus de la maison de Jean Pierre Raynaud qu'il exposa en 1993 dans des conteneurs chirurgicaux au CAPC (musée d'art contemporain de Bordeaux). Cette installation par le « sacrifice » (la destruction de sa maison au bulldozer) relève d'un rituel Archépoétique qui confère au sacré[156]. Nous trouvons dans le nouveau réalisme de Pierre Restany les principes d'accumulation (Arman), de compression (César), de gigantisme (Cristo et l'empaquetage), de ritualisation par l'artification de phénomènes ordinaires (Spoerri avec ses restes de repas enterrés). Bien sûr Tinguely et Niki de Saint phalle occupent une place importante dans la légitimation du processus (installation) et plus proche de moi François Morellet que j'ai eu le plaisir de côtoyer en 2012 pour l'inauguration de la maison de la terre à Dieulefit, lors d'un événement artistique commun. Son humour, sa modestie et son intelligence ont fait merveille dans les nombreuses installations qu'il a laissées, et il reste un exemple pour les générations à venir. Dans la résonance de ses précurseurs, il y aura beaucoup d'installateurs dans les générations qui suivront, utilisant le gigantisme, l'accumulation, le readymade quelquefois en associant ces « concepts » et/ou en y adaptant les nouvelles technologies, mais il est difficile d'être novateur. Il est toutefois légitime que chacun exploite le filon tout à loisir. Pour ma part, il me semble nécessaire de chercher de nouvelles voies dans l'intime, le sensible, l'écoute, la curiosité avec comme objectif le partage non d'un égo mais d'une sensibilité plurielle pour alimenter un vivre ensemble poétisé.

[156] Ici, le sacre par le sacrifice. Un ordinaire (les débris de la maison détruite), qui magnifié et exposé dans des jarres de terre sur des lignes parallèles, change de statut.

CONCLUSION

Paradigme minimaliste d'une épistémologie de la perception artistique par CDF.

Il faut comprendre le mot « minimaliste » comme une extension de la musique du même nom[157] qui, par la répétition et la transformation progressive des motifs, contourne, dévoile, traverse et apprivoise les paradoxes de l'espace et du temps.
Agir sur la perception, la répétition entraine dans l'extase une expérience de pensée qui semble suspendre le temps, pendant que l'espace par le jeu des transformations, continue son expansion perpétuelle.

Cette thèse montre que la Poésie-plurielle-concertante régie par CDF est vectrice de transmissions qui proposent dans la spirale du son, de l'image et du texte des réponses en forme de nouvelles questions :
Comment peut-on percevoir sans dévoilement ? Qu'est-ce qui est à dévoiler dans la perception ? Que peut-on réellement percevoir en fonction de notre singularité ?

Pour démarrer le principe répétitif évolutif proposé, voici les trois premières « occurrences conclusives » qui fonctionnent par résonnance (principe de boucles évolutives). Les nombreuses autres « occurrences conclusives résonnances » sont à la charge du lecteur désireux d'embrasser le processus.

[157] Musique américaine des années 1960 appelée aussi répétitive ou répétitive évolutive.

« Occurrence conclusive » n°1

Il est nécessaire de mettre en balance deux concepts, celui du dévoilement alètheia que l'on peut approcher à travers Parménide et Heidegger, et celui de l'oubli que j'appelle Létheia, auquel je pourrais associer des penseurs contemporains aussi différents que Noël (2012) et sa notion de dépôt commun et Abram (2013), qui prolonge l'écosophie dans sa dimension de sacré en tant qu'entière plénitude de rapports reliés entre l'individu, le monde et l'univers que l'on retrouve sous l'appellation « plus qu'humain ». Le CDF convoque une esthésie plurielle pour une perception unifiée faisant l'apologie de l'oubli et d'une co-naissance, celle de l'être singulier et de sa liance fondamentale, une notion qui est l'aboutissement de la nécessaire reliance (Bolle de Bal, 2003) qui la précède (re lier ce qui a été délié), ici le futur n'est pas convoqué, sans doute par précaution, pour éviter la maxime judéo-chrétienne « ce qui a été sera ». Un constat pouvant trouver son sens dans une boucle évolutive interreliant le passé au présent pour la dissolution d'un futur incertain, ce qui rejoint en quelque sorte la théorie de la gravitation quantique à boucle (Barrau, 2020). Expansion, renversement, contraction, rebond, expansion, etc.

Si par « réduction fondamentale » (c'est-à-dire, une Épokè remplaçant le monde par le cosmos et le système qui en régit le fonctionnement), je contemple la boucle sus nommée, dès lors, passé, présent et avenir disparaissent au profit de l'éternité.

Dans ce cas, la perception artistique nous transforme en méta oiseau planant au-dessus du système régissant l'univers, non comme un dieu, ni même sa conscience, mais comme une vision privilégiée[158] donnant accès à une extrême humilité. Dès lors, la signature d'une œuvre tombe en désuétude, seule la conscientisation de la « beauté » du système nourrit et légitime la perception poétique.

Un regard sur le concept de vérité en matière de perception qui est le corps même de cette thèse, où l'imaginal et le sonore s'incarnent par leur rapport aux « mots-maux »,

[158] Nécessité donc de partager ce privilège, l'œuvre de CDF étant le vecteur proposé du partage.

dans de nouveaux « mots-son » (et « maux-son » « émotions »), issu d'une corrélation sonore qui en alimente l'ontophonie étymologique. Dans les « mots-maux » par lesquels on « s'ex prime », on peut entendre la primauté du sexe (sexe prime) sans se laisser aller au jeu de langage gratuit ou ouvrant d'autres territoires de prime abord, trop éloignés de la perception artistique. Il faut recentrer sans cesse son émotion dans l'exercice de perception ; nous l'avons abordé avec le SCADP qui ici encore nous recadre… Exprimer « ex prix mais ? » « un ex pris » (qui est pris donc épris) ou qui avait un prix qu'il n'a plus… mais « prix mais » ou «ex primer », donc anciennement primé, change lorsqu'on « s'ex prime » pour en revenir à « l'ouverture » sur le sexe comme premier déclencheur de créativité, que la psychanalyse appelle libido (*lit bi-dos,* un lit, deux dos), montrant qu'elle était le ferment de toute création artistique surtout pour l'homme (mâle) privé de la création directe de l'enfantement que la femme seule possède en tant qu'elle peut mettre au monde une vie, non une « œuvre d'art » bien que la phrase : « faire d'une vie une œuvre » reste ouverte au débat.

La fin devient ici le commencement pour le cycle de l'œuvre de CDF qui est une version poétisée du cycle de la vie.

Faire de sa vie une œuvre d'art, peut-être un but pour « l'homme » libre créatif à condition que cette œuvre relève de la Reliance fondamentale, non de l'égocentrisme où le civisme disparait au profit de l'individu, moi qui ai cru dans la résonnance du mouvement hippie, que fraternité, amour du prochain, et jouissance épicurienne (dans le sens transcendant du dieu nature) seraient complémentaires. Je crois toujours à la pertinence de « s'ex primer » en plaçant au centre la nécessité de la libido viscéralement créatrice, non comme recherche d'assouvissement d'une jouissance personnelle (volonté de puissance) mais à mettre en partage ; en prenant soin de ne pas l'homocentrer (un mot plus direct donc plus authentique dans le contexte, que le mot anthropocentré trop connoté « anthropologie aristotélicienne » nous serions plutôt ici dans le champs d'une « anthropoésie reliée ») pour la mettre au cœur du processus de Reliance-fondamentale tout en dévoilant la nécessité de la conscientisation de celle-ci. Alors, oui, les « mot-maux » comme je l'ai souvent évoqué nous rendent meilleurs,

car à travers eux, on expérimente notre condition « d'être de passage » dans un dispositif sacré en tant qu'il nous dépasse en même temps qu'il rend possible la plénitude des rapports au monde (harmonie, liance). Le réel en matière de perception artistique ne peut faire l'économie de la beauté. Le romantisme enterré après Hugo et Baudelaire n'est jamais mort dans le cœur de l'homme authentique (au temps tique et tic) en ces temps où la tique du grand capital suce le sang du monde et le tic (frénésie d'achat, de possession, du paraître, de la mode (curieusement n (haine) disparaissant de mo(n)de devient mode il y aurait ici matière pour une nouvelle thèse) cultivé par le conditionnement, devient un hic (t'es hic, « tué » hic pourtant pas saoul, mais « sous » contrôle. Là tu sens qu'il y a un hic, un problème). Tu en prends conscience grâce à la beauté à laquelle l'œuvre donne accès ; je parle de la beauté qui est en chacun et qui se révèle au contact d'une perception affûtée. Cela me permet de redire que le « tous artiste » de 1968, s'il a un côté épanouissant pour tout un chacun, ne peut éclipser l'Artiste avec un grand A, qui par l'excellence nous donne accès à l'indéterminé, cette part de nous-même qu'on peut aussi appeler « dieu » en tant que ce qui nous est offert nous dépasse et en même temps justifie notre présence au monde. C'est ainsi que je conçois le concept de beauté qui ne peut qu'être une transcendance qui nous visite ; une autre forme de Visitation provoquée par le sublime de l'acte qui nous est donné à percevoir, et qui est fondamental pour l'épanouissement de la personne, justement parce qu'il dévoile la beauté dans sa splendeur suprême, au-delà de l'humain et de son rapport au sacré. Je reprends l'exemple de Sylvie Guillem, dansant avec Kiklas Ek dans *Smoke* (1995) ; moi qui aime tant la danse, mais qui ne disposais pas des atouts nécessaires pour m'y engager pleinement, en regardant Sylvie (je le fais encore aujourd'hui), je redeviens heureux dans le sens où dans ces moments privilégiés, le naturel côtoie le sublime et « m'envole » en tant que mon esprit lévité accède dans l'urgence à la nécessité de vivre une beauté infinie que je me dois d'accomplir dans l'amour des autres. L'anonymat est important dans l'affaire, être vecteur absolu, opérer infiniment, sans intérêt autre que la satisfaction du devoir accompli, le faire toujours mieux, aller toujours plus haut n'est pas une vanité, mais juste comme je l'ai déjà dit

une nécessité. La source, la force, le feu me sont donnés, transmis par ces « héros » transfigurés que sont Sylvie Guillem, Glenn Gould, Keith Jarrett, Cecil Taylor ou David Oïstrakh et quelques autres.

Alors à l'alètheia, je substitue Létheia, que j'associe au Léthé, celui des quatre fleuves qui irriguent les enfers de la mythologie grecque et dont la fonction est l'effacement des mémoires. Dans Létheia, il ne s'agit pas de dévoiler la vérité mais l'oubli lui-même devenu universel ; une fonction résonance-inversée à celle du fleuve Léthé qui, ayant dragué les mémoires, contient toute l'expérience du monde. À travers l'œuvre de CDF, la perception affutée peut voir comment se dépose ce trop-plein de souvenirs dans « un lac d'argent lisse » (Noël, 1958) dont la chaleur-lumière réfléchit la richesse qu'elle projette et qui avec l'énergie contenue dans le « compost d'oubli » sous l'action de la drague va s'évaporer pour constituer le « dépôt commun » (Noël, 2012), celui d'une métamémoire humaine et plus qu'humaine pétrie par la Reliance fondamentale. Alors le concept de Létheia fait « lever le vent », « levant levé d'avant le vent », en tant que la lumière comprise comme soleil « levant », précède le souffle que sa chaleur engendre. Devenue Visitation, elle éclaire un morceau d'oubli qui ainsi révélé va pousser comme un arbre sur l'ensemble du dépôt qui constitue pour le poète, la trame-terreau de « la poétique du silence ». C'est cette poétique qui contient « la possibilité d'une œuvre. »

Occurrence conclusive résonance n°2

Éloge du déroulement pour une perception aiguisée.

Conclusion qu'« onc » (jamais) lu usions donc : « bien que jamais lu nous l'usions ». Usons-là donc en la lisant d'une autre manière, un peu de Parménide dans l'affirmation que l'être est, alors que le non être n'est pas. Ce qu'il est facile d'inter-poétisé en : « lettre née qui n'est pas de l'être », mais qui naît de celui-ci…tandis que « n'être »

c'est-à-dire ne pas être ontophoniquement naît de son affirmation ; il « n'est » « il nait » donc il est. Merci Parménide

Heidegger propose pour l'alètheia plusieurs voies qui intéressent la perception qui est le sujet de cette occlusion finale (obturation métaphorique sur la voie (tao) paradoxale) laissant jaillir un peu de « vérité » de vers *ite* (allez-vers) qu'onc (que jamais dans le temps) lu si nous usions sur l'île de « l'il usion » du SCADP.

Avec cinq points essentiels que l'on trouve dans l'approche heideggérienne[159] :

- L'efficacité : la « Parole de vérité » n'est pas séparée de sa réalisation parce qu'elle fait corps avec les forces de la nature ».
- L'intemporalité : la « Parole de vérité » se prononce dans un temps qui échappe à la succession…
- Cette parole magico-religieuse transcende les hommes…
- La « Parole de vérité » est aussi parole de justice…
- Les Grecs anciens ne connaissent pas l'opposition tranchée entre vérité et fausseté, (Détienne, 1967).

Parmi les nombreuses interprétations de l'alètheia chez Heidegger, celle de Détienne pourrait s'approcher de ma démarche concertante où la poésie est le dévoilement de la parole. Le SCADP en est un exemple au-delà du Pardès car adaptable à chaque sensibilité sans message autre que la compréhension d'un dévoilement de sa propre personne dans son appartenance au monde.

Des voix sur les voies dues d'un dévoilement ; « des voies le ment » de mensonge dévoyé, faire glisser le « ment », le laisser bégayer en « mam-man » en tant que vérité singulière de la première déliance. Ce qui conforte la thèse deleuzienne lorsqu'il convoque Luca « le style c'est être bègue du langage même ».

Alors journellement « à l'or » du « jour elle ment » pour ne pas dévoiler la finitude comme douleur, Heidegger voyait dans celle-ci le surgissement de l'être inauthentique que seule l'angoisse pouvait combattre.

---

[159] Cinq points récupérés sur Wikipédia, à propos du concept d'Alètheia par Heidegger.

> « L'angoisse manifeste dans le *Dasein* l'être pour le « pouvoir-être » le plus propre, c'est-à-dire l'« être-libre » pour la liberté de se choisir et se saisir soi-même » (*Être et temps* SZ p. 188). « En faisant disparaître les choses intra-mondaines l'angoisse interdit la compréhension de soi-même à partir des possibilités ayant trait à elles et elle amène ainsi le *Dasein* à se comprendre à partir de lui-même, le ramène à soi-même ». (Levinas 1988, P 74),

Mais, le Léthé s'il purifie par l'oubli dans la mythologie grecque afin d'atteindre un pardon pour vivre auprès des dieux (on y retrouve un peu la parousie chrétienne), la poétique nous amène plutôt vers le raclage du fleuve oubli pour un accès à la connaissance des archives de la pensée humaine, dans sa totalité. Ça n'est pas de la négation de l'oubli dont il s'agit pour dévoiler la vérité, mais au contraire, son accessibilité rendue possible par le kairos de la Visitation qu'on attend sur la page blanche de « la poétique du silence ». Lorsque la Visitation met en place le processus de son accessibilité quasi-totale, cela ne peut se faire que par étapes, par un système monadologique car le champ du silence est immense et le poète même s'il n'est qu'un vecteur, porte ses limites. Il les comprend lorsqu'en situation extatique par l'égo transcendantal, il devient le monde (pour moi le cosmos) et constate que l'immensité touche l'éternité et que celle-ci pour le mortel qu'il demeure ne peut jouer que dans l'instant. « L'intemporalité : la « Parole de vérité » se prononce dans un temps qui échappe à la succession en englobant présent, passé et futur comme la parole du devin Calchas dans l'*Illiade* d'Homère, commentée par Gérard Guest (2013) ».

Je tue il ; le « il » du « on » indéfini (masse, foule sans âme) qui produit la doxa nous éloigne de l'alètheia …les « Gitans » (mot utilisé ici comme terme générique) sont sur la voie de Parménide, leur maxime « aujourd'hui demain sera hier » est un exemple du renaître sans cesse pour un présent fulgurant, une éternité de l'instant, un accès aux choses naturelles, en relation directe avec le plus qu'humain (animaux, eau, terre, feu, air, lumière, nuit, soleil, étoiles…). Cette intemporalité nous entraine inexorablement vers le sacré ; une notion omniprésente chez les gens du voyage.

« […] cette parole magico-religieuse transcende les hommes ; elle n'est pas la manifestation d'une volonté » (Détienne, 1990, p. 59).

L'art ne peut faire l'économie du sacré car il l'est par essence, en tant que lien (reliance encore), résistance au pouvoir à travers les mots par son opposition et son détournement de la langue communicante. « Toute langue est un classement, tout classement est oppressif, *ordo* latin : ordre, répartition et commination » **(**Barthes,1978). Échapper au commun en produisant du singulier c'est affirmer l'authenticité de l'œuvre qui en rayonnant dans une liance fondamentale est de fait traversante pour ne pas dire transcendante. « La « Parole de vérité » est aussi parole de justice, une parole qui met en jeu la mémoire, la confiance, la faculté de persuasion et l'adhésion ultime » (Detienne, 1990 p. 57-62).

Juste être là en conscience et agir par nécessité, justice et justesse interrogatives de l'être, « juste est-ce » ? Parole et musique mais aussi mouvement qui les subsume ; il faut aussi sentir et toucher cette « Parole de vérité » au-delà de la métaphore par une fusion. L'air insufflé en conscience passe par le sens de l'odorat pour devenir phonation, il implique l'oreille, « l'écoutant-écouté ». Dans la posture d'une Épokè, il suggère l'imaginal, puisque je contemple le monde qui me contient, ou suis en mesure de le faire de l'extérieur. Le mouvement est de la partie, le touché (j'ai déjà évoqué précédemment le sujet) est plus complexe à ce niveau car il concerne la corporéité de l'être, comme dans le touchant-touché de Merleau-Ponty (1964).

> […] les Grecs anciens ne connaissent pas l'opposition tranchée entre vérité et fausseté, d'autres couples d'opposés viennent perturber ce schéma, « mémoire / oubli », « efficace / non efficace », « juste / injuste », « confiance / tromperie », « persuasion / inaudible » (Detienne, 1990, p.50-51).

C'est, dévoilée par le « a » privatif collé au Léthé en tant que fleuve de l'oubli, que commence la source de vérité accumulée dans le dépôt commun de l'évolution pensée

du genre humain, dans le souvenir cellulaire de ses origines. C'est à la première « lueur » émise par le bang du bigbang, que naît l'expansion de l'espace et du temps qui porte la nécessité de notre passage.
L'art transcende la lumière on pourrait l'appeler dieu, ou ce qui nous dépasse naturellement (Spinoza, 1677), ou l'indéterminé (Heidegger, 1927). Est-il si difficile de vivre ce dépassement comme une révélation, source d'énergie d'une réelle écoute de l'autre ? Contrairement au grand Autre (Lacan, 1977), ici nul désir, nul espace symbolique déterminé par une relation transférentielle ne sont en cause ; l'autre (tout ce qui n'est pas moi ou pas encore) est le lieu de conscientisation d'une expérimentation extatique dont l'ensemble du système d'où l'on vient et retourne, constitue l'objet du « voyage[160] ».

Draguer le Léthé, c'est avoir accès à la connaissance suprême par rapport au « je sais que je ne sais pas » de Socrate, « je sais que je sais ne pas savoir » (ne pas ça voir) insiste sur la certitude du fait (je sais que je sais): que jeu c'est en tant que je, n'est qu'un jeu par exemple « queue jeu c'est », un jeu de queue en quelque sorte se joue dans le doute car, le « ne pas ça voir » ne signifie pas l'inexistence de ce que je ne vois pas ; une autre pensée émerge, qui revient non à dire qu'il faut étudier encore quelques millions d'années pour comprendre, mais seulement qu'il faut se laisser gagner par une acceptation comme conduite, modèle, sagesse : (sage est-ce ?) dans le sens précité.
Savoir c'est accepter d'être dépassé d'être.

Occurrence conclusive résonance n°3

Conclure : c'est finir en commençant autre chose. Toute fin s'avère un début. Inclure : dans cette façon de finir le procédé, systémique permettant le re commencement, la

[160] Voyage s'entend dans le sens déroulé par le SCADP dans le chapitre 6.5.2.

relecture qui relance la boucle minimale que l'on appelle répétitive alors qu'elle est évolutive.

Exclure : c'est rejeter ce qui fait obstacle à la perception d'où l'importance du suspens, la parenthèse de l'Épokè.

Occlure : réaliser la fermeture du sas de ce qui divertis donc détourne.

Occlusion : c'est désormais bouché, il faut alors se centrer, s'extraire pour percevoir notre authenticité.

Inclusion : y garder tout le brut, prendre soin qu'il soit sauf.

Exclusion : de ce qui essaie de franchir le sas, barrière installée pour protéger sa singularité. Allusion : c'est par métaphore que l'on résonne et raisonne pour dénouer les paradoxes et franchir les apories en les sublimant souvent dans « l'entre » reconstruisant yin et yang. Illusion : sans doute une grande illusion à transformer en énergie brute en tant qu'elle redeviendrait substance.

Il n'est de conclusion que pour finir par un point dit final scellant la fin d'un processus qui commence avec la première lettre in scrite ; c'est le moment où la page en attente perd sa virginité. L'enfantement « poétique » s'il commence par une ex plosion, un jaillissement, une fusion, idéalement une extase (Épokè) démarre un processus de formation par le pli. C'est la vie dans les plis (Michaux, 1990), *plica ex plica* dès lors il n'est pas étonnant que pour analyser afin de mieux comprendre il faille ex pliquer, c'est-à-dire défaire les plis, déplier l'origami de l'idée, de la phrase, de la situation, du phénomène. Est-ce un dévoilement ? Pas réellement car le voile lorsqu'on le retire multiplie ses plis devenant en quelque sorte encore plus opaque mais à un autre endroit ; celui où on le dépose, questionnant *Le dépôt de l'oubli* chez Noël (2012). De même pour la figure japonaise de l'origami qui une fois dépliée conserve la marque, l'empreinte d'une multitude de traits comme une post-figuration, une excitation de la figure passée ; nous entrons là dans une archéologie de l'ex-plication. Ce qui rejoint totalement le concept d'Archépoésie qui est opérant dans le CDF. C'est un retour partiel au silence de la feuille vierge, qui ne l'est plus réellement puisqu'elle contient son histoire. Le Léthé n'aura pu effacer l'empreinte qui reste, le souvenir de la figure,

et par la même de sa construction pli après pli, ce qui renvoie au *poïete* ayant imaginé le chemin nécessaire pour parvenir à la forme souhaitée.

L'alètheia comme révélation ne peut passer que par la Reliance fondamentale et par sa conscientisation. La pensée holistique est nécessaire, mais elle doit glisser vers l'examen archipélique que nous devons porter sur les choses dans l'importance de leur infinité de détails qui reliés, représentent des écosystèmes, des biotopes et une réelle cosmogonie. L'approche écosophique de David Abram a toutes les chances de toucher au but, c'est-à-dire d'apporter par la poésie et la « concertisation du langage » cette conscientisation nécessaire qui lève le voile et laisse apparaitre la beauté sauvage dans sa nécessaire crudité. Naître et mourir au monde à chaque instant peut aussi s'appréhender par l'expérimentation poétique dans le sens de créativité ouverte totale qui dépasse la personne puisqu'elle est encore traversée par la Reliance fondamentale. Nécessité enfin de revenir sur ce dont il s'agit vraiment et que l'on pourrait nommer une alètheia poétique. Dans ce sens il est bien évident qu'il y a une différence d'essence entre la musique et la poésie musicale, le texte et la poésie textuelle, les arts visuels et la poésie imaginale. Quelquefois les champs se recoupent et on peut avoir de la musique qui soit aussi de la poésie musicale, des arts visuels qui dégagent une réelle poésie, des discours, des narrations qui deviennent proférations poétiques, dans le cadre d'un opéra ou d'une poésie « contemporaine » par exemple, mais il est très rare que la poésie soit le corps, le cœur, la forme et le fond de l'acte artistique, qui reste le privilège de la discipline en vigueur.

Sans juger qu'une de ses essences (poétique ou disciplinaire (musique arts visuel, sonore, textuel)) est supérieure à l'autre, il est nécessaire de comprendre qu'il ne s'agit pas vraiment de la même chose. La poésie musicale doit obligatoirement présenter du son dans un espace et une temporalité préétablie, c'est le point qu'elle a en commun avec « la musique pure », mais ça s'arrête là en tant que l'éthique morale et éthologique sera toujours présente dans la forme « poésie musicale » tout comme la reliance dont elle fait partie, une part d'écosophie se trouve dans cette Reliance fondamentale il n'y a pas de jugement de valeur stylistique ou virtuose ; juste la nécessité de l'action

entreprise dans sa globalité, c'est-à-dire incluant l'image par le geste, le mouvement, ou le prolongement filmique et scénographique, ainsi qu'une certaine textualité qui peut apparaitre par oralité ou pour la plastique de son graphisme.

Il s'agit donc bien du dévoilement d'une perception authentique, en tant qu'esthésie plurielle où le corps l'esprit et l'âme sont réunifiés, et brasse par l'égo transcendantal la Reliance fondamentale.

Mettre en place un enseignement en ce sens, comme apprentissage d'un vivre ensemble porté par une écosophique poétique, me semble nécessaire.

Les lieux d'enseignements artistiques spécialisés ne peuvent pas faire l'économie d'une reliance traversant les disciplines. Un musicien qui connait son corps et ses potentialités de déplacements ou de mouvements lorsqu'il est appareillé (l'instrument comme deuxième corps) peut s'adapter à un grand nombre de situations.

Le danseur doit prendre conscience et expérimenter que le mouvement est sonore, par la respiration, les glissements, les sauts, les actions diverses, et qu'il est important d'apprendre cette musique du silence, seul et collectivement afin de savoir l'organiser.

De même pour les arts visuels, il semble fondamental, d'interroger non le rapport à une musique qu'on aime indépendamment de l'œuvre sur laquelle on travaille et que pour différentes raisons on lui associe (musique accompagnant le film d'art ou l'installation par exemple), mais la conscience, que travailler crée du son ; le pinceau sur la toile, le crayon sur la feuille, les déchirures, les coulés, les collages, les projections, y-compris la fabrication d'un support et le « râle » extatique de l'artiste en acte.

Le son c'est la vie, l'artiste plus que tout autre doit en prendre conscience, s'en servir et pratiquer son art dans « la poétique du silence » une méditation nécessaire pour trouver l'état, le reste n'est que technique.

Pour refermer la page, ce qui revient à lui restituer son état primitif, j'inspire et dans une longue expiration je libère de mes poumons le souffle qui se répand dans « l'entre » créant un tourbillon suspendu, dont l'énergie nourrit l'attente permettant « la possibilité d'une œuvre ».

Si celle-ci advient, alors la page blanche s'inscrira soulevée par le souffle de la Visitation; elle conjuguera et cultivera dans le champ du silence cette portion singulière d'oubli qui aura été un moment dévoilé …le rameau grandira pour devenir savoir. Ce savoir de l'ignorance du « juste » qui n'est qu'un simple missionnaire-interprète, essayant de révéler un peu de clairvoyance et de clairaudience (Schafer, 1977) afin que le monde soit un peu plus authentique, moins imbu d'un pouvoir devenu inutile. Le seul pouvoir légitime atteignable à travers la perception de l'œuvre d'art étant celui de ne pas en avoir, en conscience que la « non-place » a le privilège délicat d'être celle des poètes.

ANNEXE NUMERIQUE : https://lapossibiliteduneoeuvre.blogspot.com

BIBLIOGRAPHIE

Abbé Dinouart. (1996). *L'art de se taire*. Paris : Livre de poche (original publié en 1771).

Abbé Pierre et Rémond, C. (2011). *Paroles de vie : 365 méditations.* Paris : Presse de la Renaissance.

Abram, D. (2013). *Comment la terre s'est tue, pour une écologie des sens*. Paris : La découverte.

Adrien, P. (1989, juin). L'improvisation. Dans *Chimères*. Revue des schizoanalyses *(7)*. p.1-15. Consulté à l'adresse : www.persee.fr/doc/chime_0986-6035_1989_num_7_1_1149

Aurobindo, S. (2013). *Trois Upanishads* (J. Herbert, trad.). Paris : Albin Michel (original publié en 1945).

Aristote. (335 av JC). *La poétique.* Dans Wikipédia, l'encyclopédie libre. Consulté à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Poétique_(Aristote)

Artaud, A. (1948). *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Dans Bibliothèque numérique nomade. Consulté à l'adresse : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/artaud_finir_jugement_dieu-a5.pdf

Artaud, A. (1979). *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Paris : Gallimard.

Artaud, A. (1985). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard (original publié en1966).

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace.* Paris : PUF.

Bailey, D. (1999). *L'improvisation.* Paris : Outre mesure.

Ball, H. (2012). *Dada and cabaret voltaire. Zurich.* [Document web]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=fkl92oV1kMc

Barbier, R. (2004). Flash existentiel et reliance. *Dans Le journal des chercheurs.* Consulté à l'adresse : http://www.barbier-rd.nom.fr/articlesRB.html

Barrau, A. (2020). *Courbure et origine de l'Univers.* [Vidéo en ligne]. Consulté à l'adresse https://blogs.futura-sciences.com/barrau/

Barthes, R. (1977). *Barthes lit la langue*. [Document web]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=dQUIwoik8vY&t=346s

Barthes, R. (2014). *L'empire des signes.* Paris : Éditeur : Points (original publié en 1970).

Baudelaire, C. (1861). *Les fleurs du mal.* Consulté à l'adresse *:* https://www.bacdefrancais.net/les-fleurs-du-mal-baudelaire-texte.php

Becket, S. (1990). *Proust.* Paris : Éditions de Minuit.

Bellour, R. (2015). L'art est ce qui résiste si ce n'est pas la seule chose qui résiste. Dans A. Querrien, A. Sauvagnargues et A. Villani (dir.), *Deleuze : virtuel, machines et lignes de fuite*. *Acte de colloque*. [Enregistrement audio]. Cerisy : Centre Culturel International. Consulté à l'adresse : http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/3515

Berendt, J-E. (1995). *Jazz book. Le grand livre du jazz*. Paris : Le livre de poche (original publié en1952).

Blanchot, M. (1980). *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.

Blou, L. (2015). *Le Bigidi : une parole de l'être !* [Document web]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=u8Oojo5pJqg&t=104s

Boileau, N. (1674). *L'art Poétique.* Consulté à l'adresse : http://www.wattandedison.com/Nicolas_Boileau1.pdf

Bolle De Bal, M. (1996). *Voyage au cœur des Sciences Humaines de la reliance.* Paris : L'Harmattan.

Bolle De Bal, M. (1999) *Les adieux d'un sociologue heureux.* Paris : L'Harmattan.

Bolle De Bal, M. (2003). Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques. Dans *Sociétés*, 2(2), p.99-131. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.3917/soc.080.0099

Bourdieu, P. (1968). L'Amour de l'Art, les musées d'art européens et leur public. Dans. *L'Atelier à images*. Publication (2016). Consulté à l'adresse : https://latelieraimages.wordpress.com/author/latelieraimages/

Bourdieu, P. (1970). *La maison Kabyle ou le monde renversé.* Consulté à l'adresse : https://www.researchgate.net/publication/332117259_LA_MAISON_KABYLE_OU_LE_MONDE_RENVERSE

Bourdieu, P. (1972). Le musée est important pour ceux qui y vont dans la mesure où il leur permet de se distinguer de ceux qui n'y vont pas. Dans J. de Noblet *Musées d'aujourd'hui et de demain*. *Les nuits de France culture*. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=OevMJyOrPGk&t=1542s

Bourdieu, P. (1979). *La distinction*. Paris : Les éditions de minuit.

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

Bourdieu, P et Dardelle, A. (1966). *L'Amour de l'Art.* Paris : Edition de Minuit.

Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle.* Paris *:* Les presses du réel.

Brahic, A. (2000). *Enfants du soleil histoire de nos origines*. Paris : Odile Jacob.

Breton, A. (1985). *Manifestes du surréalisme.* Paris : Gallimard (originaux publiés en 1924, 1929, 1935).

Bres, J. (2005). *Dialogisme et polyphonie*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur.

Bronco, J. (2019, 13 mars). L'illusion de la démocratie en France ? [Vidéo en ligne]. Dans *Thinkerview*. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=yEtmZKE5jhw&t=2485s

Cabestan, P. (2018, 21 février). Le phénomène. Interviewé par Aurélie Deudon. Dans *La Parenthèse.* [Entretien]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=A-5bty4zKAk&t=1061s

Cage, J. (1952). *4'33".* [Note de programme]. Consulté à l'adresse : http://brahms.ircam.fr/works/work/7099/).

Calbérac, Y. (2013). Patrick Marcolini, Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle. Dans *Lectures : les comptes rendus*, mis en ligne le 10 janvier 2013. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.4000/lectures.10338

Caliendro, S. (2004). Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques. Dans *Revue française de psychanalyse*, *68*(3). p.791-800. Détenu par Université du Québec à Montréal.

Camus, A. (1957). *Discours de réception du prix Nobel, 1957.* ? [Vidéo en ligne]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=M5QD-32MCv4&t=358s

Canonne, C et McKinley, M. (2020). Le continuum de l'improvisation. Dans *Circuit Musiques contemporaines* 30 (2). Consulté à l'adresse : https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2020-v30-n2-circuit05461/

Castaneda, C. (1984). *L'herbe du diable et la petite fumée.* Paris : C. Bourgois.

Catellin, S. (2014). *Sérendipité. Du conte au concept*. Paris : Seuil.

Centre artistique international Roy Hart. (s.d.). Consulté à l'adresse : https://roy-hart-theatre.com/fr/

Charles, D. (1978). *Gloses sur john Cage.* Paris : Union générale d'éditions.

Chatran, M. (2012). *Mac Pherson.* Office National du Film. Consulté à l'adresse : http://martinechartrand.net/filmographie_1/filmo_1.html

Cheng, F. (2006). *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel.

Cheng, F. (2016). *De l'âme.* Paris : Albin Michel.

Chion, M. (1993). *Le promeneur écoutant.* Paris : Éditions Plume.

Chopin, H. (2007). *Dernière performance.* Bruxelles : Palais des Beaux-Arts Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=HQudCcV0tvg&t=880s

Clair, J. (2012). *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne.* Paris : Gallimard.

Corbin, A. (2016). *Histoire du silence de la renaissance à nos jours*. Paris : Albin Michel.

Crouzier, M-F. (2003). *La mise en réseau des aides spécialisées à l'école primaire.* Thèse de doctorat en science de l'éducation. Université Lumière - Lyon 2.

Cyrulnik, B. (1983). *Mémoire de singe et paroles d'hommes.* Paris : Hachette (1998).

Daco, P. (1960). *Les prodigieuses victoire de la psychologie moderne.* Verviers : Éditions Marabout.

Dagerman, S. (1952). *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier.* Arles : Actes sud (1993).

De Loisy, J. et Adam-Couralet (prod.). Boursier-Mougenot, C. et Dachy, M (invités). (2015). Le Merzbau (1920-1923 – titre original Cathédrale de la misère érotique) de Kurt Schwitters (1887-1948). Dans *Les regardeurs France Culture.* [Webradio]. Consulté à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Merzbau

Debord, G. (1952) *Hurlements en faveur de Sade.* [Film]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=U8o3ue5-lA8

Debord, G. (1967). *La société du spectacle.* Paris : Gallimard (1992).

Delain, P. (2009). *Les mots de Jacques Derrida.* Ed Guilgal 2004-2017. Consulté à l'adresse : https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0910261203.html

Deleuze, G. (1978-1981). Sur Spinoza. Dans *WebDeleuze*. Consulté à l'adresse : https://www.webdeleuze.com/

Deleuze, G. (1986). *Foucault.* Paris : Éditions de minuit.

Deleuze, G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création?.* Conférence Les mardis de la fondation Femis. Consulté à l'adresse : http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html

Deleuze, G. (1987). Sur Leibniz et le baroque. Dans *WebDeleuze.* Consulté à l'adresse : https://www.webdeleuze.com/cours/leibniz_baroque

Deleuze, G. (1990). *Pourparlers 1972-1990.* Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, G., et Bacon, F (1996). *Francis Bacon : logique de la sensation*. [4e édition]. Paris : Éditions De la Différence.

Deleuze, G., et Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit.

Deleuze, G., et Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.

Deleuze, G., et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit.

Demos, T. (2001). *Duchamp's Labyrinth: "First papers of surrealism",* 1942. October, 97, p91-119. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.2307/779088

Depraz, N. (2012) *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*. Paris : Armand Colin.

Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence.* Paris : Éditions du Seuil.

Derrida, J. (1975). *Mimesis des articulations.* Paris : Flammarion.

Derrida, J. (1997). *Un ver à soie-Points de vue piqués sur l'autre voile*. Paris. Ed Larousse.

Détienne, M. (1990). *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris : Éditions de la Découverte (original publié en 1967).

Détienne, M., et Vernant, J-P. (2009). *Les ruses de l'intelligence: le mètis des Grecs*. Paris : Éditions Flammarion.

Dubuffet, J. (1986). *Asphyxiante culture*, Paris : Éditions de minuit (original publié en 1968).

Duyckaerts, E., et Mouton, J. (2005). *Critique du couple*. Dans conférence ESAAA. Annecy. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=WHJqt8ITH0k&t=3555s

Ek, M.(chorégraphe). (1995). *Smoke(s)*. [Danse moderne]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=OApcHKkCXmQ&t=58s

Esperanto France. (s.d). Le docteur Louis-Lazare Zamenho ou le Docteur Espérante. Dans *Histoire de l'espéranto*. Consulté à l'adresse : https://esperanto-france.org/zamenhof-le-docteur-esperanto

Favreau, M. dit Sol (1929-2005). *L'adversité.* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=K_70gzfPFKM&t=200s

Fellini, F. (réalisateur). (1978). *Prova d'orchestra.* [Film]. Italie : Daimo Cinematografica, Allemagne: Albatros Filmproduktion. Consulté à l'adresse : https://youtu.be/sF9Xqa5wt-o?t=12

Ferré, L. (1973). *Il n'y a plus rien.* [Chanson]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=vbMcUeqxyK4

Ferré, L. (1968). *C'est extra.* [chanson]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=MjlkYxP2OLg

Flaubert, G. (1876). *À l'épreuve du gueuloir* consulté à l'adresse : https://voyageintemporel.wordpress.com/2015/03/25/lepreuve-du-gueuloir-de-flaubert-a-jean-rochefort/

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses.* Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1993). *Surveiller et punir.* Paris : Gallimard (original publié en 1975).

Foucault, M. (2016). *Sept propos sur le septième ange.* Saint Clément de rivière : Fata Morgana.

Gibson, J-J. (1977-1979). *The Theory of Affordances.* Consulté à l'adresse : https://monoskop.org/images/c/c6/Gibson_James_J_1977_1979_The_Theory_of_Affordances.pdf

Glissant, E. (1997). *Traité du Tout-Monde.* Paris : Gallimard

Glissant, E. (2008, 30 mai). Une pensée archipélique. Dans *Philosophie du tout monde. Séminaire de l'ITM.* [Conférence]. Consulté à l'adresse : http://www.edouardglissant.fr/penseearchipelique.html

Gray, C., et Malins, J. (2010). *Visualizing research: a guide to the research process in art and design.* Burlington, Verm. : Ashgate.

Granjon, F. et Combes, C. (2007). *La numérimorphose des pratiques de consommation musicale : Le cas de jeunes amateurs*. Revue-Réseaux (145-146), p. 291-334. Consulté à l'adresse : https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2007-6.htm#about

Greenway, P. (1994). *Stairs.* Consulté à l'adresse *:* http://www.simonstuderart.ch/stairs-greenway

Grotowski, J (1993). *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne : L'Âge d'Homme.

Guattari, F. (1989). *Les trois écologies.* Paris : Galilée

Guattari, F. (2009). *Les années d'hivers*. Paris : Éditions des Prairies Ordinaires (original publié en 1985).

Guibert, C. (2020, 21 juin). Seuphor, libre comme l'art : le Russolophone. Dans *Chroniques du chapeau noir*. Consulté à l'adresse :

https://chroniquesduchapeaunoir.wordpress.com/2020/06/21/seuphor-libre-comme-lart-le-russolophone/

Guest, G. (2013). *Reprendre le chemin de Parménide.* [Séminaire] Consulté à l'adresse : http://parolesdesjours.free.fr/seminaire32

Hamilton, J., et Phillips, B. (artistes). (2016). *In the Studio*. Espagne : Fontcoberta. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=dr1V0pqQH7c

Hamilton, J. et Phillips, B.(artistes). (2008). Improvisation duet. Dans *Festival Les promenades*. France: Mas Dieu. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=sSuhACen7dw

Henry, M. (2016). *L'eau et la physique quantique.* Escalquens : Éditions Dangles.

Henry, M. (2018). Approche quantique de l'eau. Dans *Forum À la rencontre de l'eau.* France : Puy en Velay. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=iGXRWoldrwc&t=6108s

Henry, P. et Schaeffer, P. (1965). Symphonie pour un homme seul. Dans *Arts sonores. L'aventure électro acoustique.* [Médiathèque numérique]. France : Les sites de l'INA. Consulté à l'adresse : https://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00203/symphonie-pour-un-homme-seul.html

Hesse, H. (1975). *Siddhartha.* Paris : Éd Grasset-Le livre de poche (original publié en 1922).

Hijikata, T. (1960). *Butō*. [Vidéo en ligne]. Consulté à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/But%C5%8D

Husserl, E. (1985). *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard (original publié en1917).

Jankélévitch, V. (1983). *La Musique et l'Ineffable.* Paris : Éditions du seuil.

Jacquard, A. (1978). *Éloge de la différence.* Paris : Éditions du seuil.

Janov, A. (1970). *Le cri primal*. Paris : Flammarion.

Joubert, J-L. (2005). *L'archipel Glissant.* Consulté à l'adresse : http://www.edouardglissant.fr/joubert.pdf

Joule, A. (1980). *Le Mot à Mort*, Paris : Unicité.

Joule, A. (2000). Eros Georges Stéphane et Vélimir. Dans de *Poésie incantatoire.* [Inédit].

Joule, A. (2003). *Les miniature Romanesques.* Recueil de poèmes. [Document non publié].

Joule, A. (2014). Le Méta Opéra. La clé des dormants. Dans *Fighters of tenderness.* Consulté à l'adresse : https://fightersoftenderness.blogspot.com/

Joule, R., et Beauvois, J-L. (1998). *La soumission librement consentie*. Paris : PUF.

Keita, M. (1995). *Djembeföla et mögöbalu*. [Vidéo en ligne]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=CUJqIKfbNoo

Khelbnikov, V. (1998). *Zanguezi*. Paris : Flammarion.

Krishnamurti, J. (1992). *Au seuil du silence.* Paris : Le courrier du livre (original publié en 1968).

Krause, B. (2016). *Chansons animales & cacophonie humaine – Manifeste pour la sauvegarde des paysages sonores naturels.* Arles : Actes Sud.

La Boétie, E de. (1993). *Le discours de la servitude volontaire*. Paris : Flammarion (original publié en 1576).

Lacan, J. (1977). *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse.* Paris : Le seuil (original publié en 1954).

La Fontaine, J. (1678). La morte et le mourant. Dans *Les Fables de la Fontaine*. Consulté à l'adresse : http://www.lesfables.fr/livre-8/la-mort-et-le-mourant

Latour, B. (2017). *Face à Gaïa.* Paris : La découverte.

Le Breton, D. (2015). *Du silence.* Paris : Éditions Métailié.

Le centre du film d'art (2013-2021). *Raynaud, Jean-Pierre : la maison de Jean-Pierre Raynaud 1969-1993*.Bruxelles. Consulté à l'adresse : http://www.centredufilmsurlart.com/?La-Maison-de-Jean-Pierre-Raynaud

Leibniz, G-W. (1714). La monadologie. Dans *Les classiques dans les sciences sociales* [Bibliothèque numérique]. Québec : UQAC. Consulté à l'adresse : http://lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1866_mallarme.html

Le Moigne, J-L. (2008). *Synergie monde n°4* Consulté à l'adresse :

https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2021358

Le Moigne, J-L. (2008). Edgar Morin, le génie de la reliance. Dans *Synergies Monde n°4. pp.177-184.* Consulté à l'adresse : https://gerflint.fr/Base/Monde4/lemoigne.pdf

Levinas, E. (1988). *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris : Vrin (original publié en 1949).

Lismonde, P. et Rihouay, B. (1992). Stéphane Mallarmé (1842-1898) : Le mendieur d'azur - Une vie une œuvre (1992). Dans *France Culture*. [Webradio]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=mbnGWR2iarE

Luc. (Vers -70-85). *Évangile selon St Luc.* Consulté à l'adresse : https://saintebible.com/luke/8-29.htm

Luca, G (1973). La voie lactée. Dans *Poèmes*. Poésie française et francophone d'hier et d'aujourd'hui. Consulté à l'adresse : https://www.poemes.co/la-voie-lactee.html

Luca, G. (1987) *Théâtre de bouche*. Paris : Corti.

Luca, G. (2001). *Héros limite.* Paris : Gallimard (original publié en1985).

McLuhan, T-C (1974). *Pieds nus sur la terre sacrée*. Paris : Denoël (2001)

Malina, J. et Beck, J. (1947). *Living theatre.* Consulté à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Living_Theatre

Mallarmé, S. (1866). Correspondance avec Henri Cazalis. Consulté à l'adresse : http://lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1866_mallarme.html

Mallarmé, S. (1978). *La dernière mode*. Paris : Édition Ramsay (original publié en 1874).

Marleix, O. (2019). *Guerre économique sans pitié pour la France ?* [Chaine YouTube]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=2mor2qort4U&t=4706s

Mathieu, M. (1968). *Le Théâtre2l'acte.* Consulté à l'adresse : http://www.theatre2lacte.com/

Mauss, M. (1973). *Essai sur le don.* Paris : PUF (première publication 1924).

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1991). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Le chiasme – Merleau-Ponty.* Par Laetitia Lucide Page: 10. Consulté à l'adresse : https://www.etudier.com/dissertations/Le-Chiasme-Merleau-Ponty/34971.html

Michaux, H. (1990). *La vie dans les plis*. Paris : Gallimard.

Mignot, Y. (2017). *Vélimir Khlebnikov, œuvres 1919-1922.* Paris : Verdier.

Moindrot, J. (2004). *Le Pardès*. Consulté à l'adresse : http://www.arsitra.org/yacs/files/article/1328/PaRDeS.pdf

Montalbetti, J (prod.). Garbit, P (anim.). (2017) André Malraux : La culture est l'héritage de la noblesse du monde. Dans *Les nuits de France Culture*. [Webradio] Consulté à l'adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/andre-malraux-la-culture-est-lheritage-de-la-noblesse-du-monde-0

Montebourg, A. (2019). *USA : Nos anciens alliés.* Dans *Thinkerview*. [Vidéo en ligne]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=W7OY8TeglnM&t=1140s

Morin, E. (2016). *Écologiser l'Homme*, Paris : Lemieux Éditeur.

Naugrette-Fournier, M., Poncharal, B., et Leclerc-Olive M. (2019). Temps et récit de Paul Ricœur (1983-1985) Un ouvrage majeur de la philosophie française dans le monde anglophone ? *Palimpsestes*, *33*(33), 44–52. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.4000/palimpsestes.3943

Naess, A. (1997). *The Call of the Mountain - Arne Naess and the Deep Ecology Movement*. [Documentaire]. Netherlands: Rerunproducties. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=Wf3cXTAqS2M

N'diaye Rose, D (s.d.) *Tambour major du Sénégal.* [Vidéo en ligne]. Consulté à l'adresse : https://www.postafrique.com/personnages/doudou-ndiaye-rose-le-tambour-major/

Négri, A. et Hard, M. (1990). *Empire*. Paris: 10/18.

Nietzsche, F. (1888-1889). *Le crépuscule des idoles ou comment on philosophe avec un marteau*. Consulté à l'adresse : http://prepagrandnoumea.net/hec2015/TEXTES/NIETZSCHE%20Le%20crepuscule%20des%20idoles.pdf

Nietzsche, F. (1901). *Le gai savoir*. Paris : Mercure de France (original publié en 1882).

Nietzsche, F. (1978). *Ecce Home.* Paris : Gallimard (original publié en1888).

Noël, B. (1997). *La castration mentale.* Paris : POL.

Noël, B. (2002). *Extraits du corps.* Paris : Gallimard (original publié en 1958).

Noël, B. (2012). *Le livre de l'oubli.* Paris : POL.

Noël, B. (2015). *Le cerveau disponible.* Saint-Georges-D'oléron : Les éditions libertaires.

Orwell, G. (1972). *1984.* Paris: Gallimard (original publié en 1949).

Panassié, H. (1945). *La Musique de jazz*. Paris : Éditions Corréa.

Paquin, L-C. (2019). *Faire le récit de sa pratique de recherche-création.* Montréal. Prépublication.

Pierucci, F. (2019). Alstom : la France vendue à la découpe ? Dans *Thinkerview*. [Vidéo en ligne]. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=dejeVuL9-7c&t=765s

Platon. (1967). *Gorgias ou sur la rhétorique.* Paris : Éditions Garnier-Flammarion (-427 à -348/347). pp.165-294.

Reeves, H. (1984). *Poussières d'étoiles.* Paris : Le seuil.

Roussillon, R. (2007). Préface. L'incréé et son intrigue. Dans : Anne Brun éd., *Cliniques de la création* (pp. VII-XVI). Louvain-la-Neuve, Belgique: De Boeck Supérieur. Consulté à l'adresse : https://www.cairn.info/cliniques-de-la-creation--9782804155476-page-VII.htm

Rimbaud, A. (2009). *Lettre à Paul Demeny*. Paris : La pléiade (original publié en 1871).

Saladin, M. et Marchetti, L. (2011). *L'expérience de l'expérimentation.* Dijon : Les Presses du réel.

Saladin, M. et Bres, J. (2014). *Esthétique de l'improvisation libre, Expérimentation musicale et politique.* Dijon : Les Presses du réel.
Sartre, J-P. (1938). *La nausée*. Paris: Gallimard.

Schafer, R. M. (2010). *Le paysage sonore : le monde comme musique*. Paris : Wildproject (original publié en 1977).

Schwitters, K. (1932). *Ursonate*. Francfort : Süddeutschen Rundfunk. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/results?search_query=Schwitters%2C++(Ursonate+1932)%2C

Schopenhauer, A. (1880). *De la différence des âges de la vie.* Paris : Manucius.

Schopenhauer, A. (1969). *De la volonté dans la nature.* Paris : PUF (original publié en 1836).

Scelsi, I. (2014). *Anahit.* [Enregistré par Ensemble intercontemporain]. France : Cité de la musique. Paris : Cité de la musique. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=gaPblR7SE_0

Simon, A. (2016). *Philosophie analytique 1/2 - Wittgenstein*. France : UPOP. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=4TJ5USe4DtQ&t=309s

Spinoza, B. (1677). *L'éthique*. Paris : Flammarion.

Stiegler, B. (1994). *La Technique et le Temps, 1. La Faute d'Épiméthée.* Paris : Éditions Galilée

Stockhausen, K. (2016). *Gruppen.* [Enregistré par Ensemble intercontemporain]. Paris : Cité de la musique. Consulté à 'adresse : https://youtu.be/34_SfP7ZCXA?t=531

Stockhausen, K. (2009). *Aus den sieben Tagen* [Enregistré par Ensemble Musique Vivante. Diego Masson]. France : Harmonia Mundi. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=dLoG-4nWZl0&t=276s

Swiners, J-L. et Briet, J-M. de Bono. (2004). *L'intelligence créative au-delà du brainstorming.* Paris : Maxima. Consulté à l'adresse : https://fr.wiktionary.org/wiki/s%C3%A9rendipit%C3%A9

Tejda-Martin, L. et Goudard, A. (interprètes). (2015). Poésie sonore - Poèmes partition "O-E", "M". Dans *Poésie sonore d'après trois poèmes partitions de Bernard Heidsieck*

enregistré dans le cadre de 7bis chemin de Traverse. France : MJC Bourg en Bresse. Consulté à l'adresse : https ://www.youtube.com/watch?v=EXDsDMG2VZY

Texier, M. (1997-1998). *La Musique du IIIe millénaire*, *portrait de Giacinto Scelsi*. Paris. Ircam. Consulté à l'adresse : http://brahms.ircam.fr/documents/document/5105/

Thomson, W. (1974). *Sound painting*. Consulté à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Soundpainting

Troche, S. (2015). *Le hasard comme méthode*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Uhl, M. (2013). La mise en scène du conférencier comme acte performatif : des conférences artistiques aux TED/Talks. Dans *Les conférences du CÉLAT*. Québec : Université de Laval. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=3gq63_M182M

Van Reeth, A. (prod.). Cabestan, P. (anim.). (2017). Être et temps de Heidegger (1/4) : qu'est-ce que le Dasein?. [Webradio] Dans France Culture *Les chemins de la philosophie*. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=bJbWACqZ71A

Varèse, E. (1922-1923). *Hyperprisme.* [Enregistré par Chailly/ASKO Ensemble] Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=c_NPnR9eMZA

Viola, B. (1993). *Tateshots.* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=TuD4JVFXXq8

Wittgenstein, L. (2001). *Tractatus Logico-philosophicus.* Paris : Gallimard (original publié en 1921).

Wikimedia Foudation (2020, 19 juillet, 10h27). Soundpainting. Dans *Wikipédia.* Consulté le 5 janvier 2020 à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Voyages_et_aventures_des_trois_princes_de_Serendip

Wikimedia Foudation (2021, 5 février, 19h43). Voyages et aventures des trois princes de Serendip. Dans *Wikipédia.* Consulté le 5 décembre 2020 à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Voyages_et_aventures_des_trois_princes_de_Serendip