

Au contact tonal du monde

Du sonore comme rencontre,
langage et penser

ESSAI SUR LA PRAXIS SONORE
DES KRISTOFF K.ROLL (Vol. II)

Pierre Johan Laffitte

CAS#2

— CAHIERS ART × SCIENCES

Au contact tonal du monde

Du sonore comme rencontre,
langage et penser

ESSAI SUR LA PRAXIS SONORE
DES KRISTOFF K.ROLL (Vol. II)

Pierre Johan Laffitte

À l'occasion des trente ans de création des Kristoff K.Roll, Athénor, centre national de création musicale à Saint-Nazaire, a rendu possible en 2021 un moment de partage, fait de performances sonores et scéniques, mais aussi de conversations et d'analyse. Il en naît un recueil de deux types d'échanges. **Le premier rassemble quatre *Conversations* accessibles en version numérique***, qui décrivent et pensent de façon concrète, et partagée, l'univers des Kristoff K.Roll. **Le second est cet essai, en deux volumes,** sur leur praxis sonore.

*La lecture des *Conversations* est conseillée en amont de cet essai, également disponible en ligne :

www.athenor.com

<https://www.sensetpraxis.fr/Critique/Invites>

kristoff-k-roll.net/site/index.php/ouverture/textes-et-entretiens/

Précédemment, dans le premier volume :

Avant-propos

Chap. 1 : Déplier le sonore

Chap. 2 : Dans le creux d'une rencontre possible. Praxis sonore

Chap. 3 : Le son sans sa cause^{#1}. Le fondement acousmatique de l'esthétique des Kristoff K.Roll

Chap. 4 : Le son sans sa cause^{#2}. Le fondement sémiotique de la praxis sonore

Sommaire (Vol. II)

05 — Chap. 5 : Discipline de l'ouvert

05 L'abduction sonore

UNE DISCIPLINE SANS DISCIPLES

ACCUEILLIR LE SINGULIER : ABDUCTION SONORE

L'INTERPRÉTATION DÉCHAÎNE LA TONALITÉ

08 Accueillir l'incalculable : logique vague de la rencontre sonore

LE SON SANS SA CAUSE, POLITIQUE DU POÉTIQUE

L'INDÉNIABLE : LE TON NE SE CONSTRUIT PAS

DÉGAGER UNE FONCTION

PLACE DE L'IMPROVISATION DANS LE SPECTRE DU LANGAGE DES KRISTOFF K.ROLL

12 Du vague sonore

15 — Chap. 6 : Accueillir les moindres parmi les sons. L'orientation éthique de la sémiose sonore

16 Substance de l'expression : du sonore, 1

16 Forme de l'expression : du sonore, 2

18 Forme du contenu

19 Substance du contenu selon Molinié : l'orientation éthique de toute sémiose

LA SUBSTANCE DU CONTENU : NOÉTIQUE, THYMIQUE, ÉTHIQUE

L'ORIENTATION ÉTHIQUE DU SONORE : S'OUVRIRE À LA PLUS FRAGILE DES SONORITÉS, DES VOIX ET DES LANGUES

24 Une approche matérielle et graduelle du langage et du penser

CORPS, LANGAGE, PENSER

UNE CONCEPTION GRADUELLE DU LANGAGE

27 ■ Chap. 7 : Dans le sonore-langage, la place intégrée pour d'autres langages, dont la langue

28 Le langage ne se réduit pas à la langue. Du sonore-langage

29 Dire, exprimer, indiquer

DIRE, EXPRIMER

ET LÀ-DEDANS, INDIQUER QU'IL Y A DU DEHORS

32 Penser, indiquer sonorement

LE SONORE PENSE

LE DIRE ACCUEILLI EN TANT QUE DIRE

34 ■ Chap. 8 : Envisager une rencontre à régime artistique

34 Montée du langage à régime artistique

35 Trois noms

36 La dimension restreinte d'une praxis, la singularité d'une rencontre

40 ■ CATALOGUE Kristoff K.Roll

47 ■ ANNEXES

48 Précisions de vocabulaire : écoute réduite, objet et corps sonores, concrétude

50 Index des noms, œuvres et notions

51 Outils et références

BIBLIOGRAPHIE

SITOGRAFIE

DISCOGRAPHIE

Discipline de l'ouvert

L'abduction sonore

[UNE DISCIPLINE SANS DISCIPLES]

Ce type de la retenue, du retrait, n'a rien de solennel, d'hermétique ou d'ésotérique : il vient simplement, dans la *guise* avec laquelle nous arrive l'univers sonore du dispositif des Kristoff K.Roll, au travers de leur humour, de leur esthétique du pied-de-nez non systématique, leur gentillesse qui refuse de broser l'oreille dans le sens du poil, leur art de nous faire entendre à mi-dire : « Ce qu'on entend, là, ce n'est peut-être pas si évident, mais ce peut être tout simple », et l'assise profonde de leur maîtrise technique. Tout cela joue dans la *guise*, à mi-chemin entre secondarité du geste et tiercéité de l'habitude. Cette *guise*, elle se construit à travers tout leur art de l'interprétation, et c'est là que réside une *maîtrise*. Ici, si nous reprenons le triangle du signe, nous sortons du seul représentation : nous convoquons l'acte linguistique de l'interprétant.

L'art (le langage comme la praxis) des Kristoff K.Roll porte un *ethos* : celui de ne se faire disciples de quiconque, et de ne pas lire le monde selon la grille qui voudrait que des maîtres aient des disciples. Ce qui fait d'elles deux maîtresses dans leur art, c'est qu'il s'agit d'un art *qui ne s'autorise que de lui-même*. C'est la seule définition de la maîtrise, je crois, qui soit digne de ces libertaires : une *discipline sans disciple*. Cela ne les empêche ni d'admirer, ni de reconnaître tout ce qu'elles doivent à *d'autres* maîtres et maîtresses en leurs arts propres — je pense tout particulièrement à Luc Ferrari¹.

Cette autorisation de nulle supériorité, on peut dire même qu'elle est redoublée. Elles-mêmes ne se croient pas maîtresses, manipulatrices, de l'instant de la rencontre. Ni dieu, ni maître : ce n'est pas pour aller se penser comme des prêtresses et encore moins se remettre dans des querelles de chapelle ! Non seulement les Kristoff K.Roll ne s'autorisent que d'elles-mêmes, mais vis-à-vis d'elles-mêmes elles font tout pour neutraliser la tentation de se mettre, ne fût-ce qu'un tout petit peu, sur un piédestal, sur une petite marche qui les mettrait en position de domination face à l'inconnu, face à l'incalculable de la rencontre. On n'accueille pas le hasard à moitié, et la maîtrise d'un langage n'a pas pour seule pensée la domination d'un matériau ou de son interprétation. On ne se présente pas à l'infini une main dans le dos, le lacs prêt à servir. C'est un art qui engage tout l'être, que de savoir, comme l'a définitivement posé Michaux, *correctement se disposer à l'infini*² — sans quoi il nous broie, ou pire encore nous ignore, passe à côté et nous laisse dans notre banalité de normopathe. Sérieusement, dans la construction

1. Mais il faudrait se dépêcher d'ajouter Pierre Henry, Bernard Parmegiani, Denis Dufour, Jimi Hendrix, Patti Smith, Janis Joplin, Tom Waits, les chanteuses Pygmées Aka, György Ligeti, les chanteuses traditionnelles des Îles Salomon, Laurie Anderson, Laurie Spiegel, Maryanne Amacher, Else Marie Pade, etc.

2. Je fais référence ici à l'une des idées organisant la trilogie de la mescaline d'Henri Michaux, *Misérable Miracle*, 1956, *L'Infini turbulent*, 1957, et enfin *Connaissance par les gouffres*, 1967, repris dans les *Œuvres complètes*, édition de Raymond Bellour, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2004, respectivement dans le volume 2, p. 619 sq. et 807 sq., et dans le volume 3, p. 1 sq.

d'une praxis, dans la structuration symbolique d'une tiercéité digne de ce nom, on n'est pas ouvert à moitié à l'infini incalculable de la rencontre. Ou on l'est, ou on ne l'est pas : ou la situation fonctionne à régime de sens et de rencontre, ou elle n'est pas une praxis.

[ACCUEILLIR LE SINGULIER : ABDUCTION SONORE]

Conserver à la rencontre son caractère « incalculable » n'a rien à voir avec le fait qu'a posteriori, ou de façon générale, il soit toujours possible de « rendre compte » de cette rencontre, de l'« expliquer » et de la « comprendre » : bref, une fois fixée, objet clair, de réduire sa présence, son action, à des coordonnées positivement repérables selon une logique sociale, psychique, technique, etc. Ce qui importe est que, dans la logique interne à la rencontre, dans sa singularité, une part de *vide*, de *vague*, marque d'incomplétude le vécu du sujet agissant. Part de laquelle, seule, jaillit le possible événement/avènement³ de l'espace de la rencontre.

Ainsi, maintenir la rencontre dans l'incalculable de son advenue ne signifie pas qu'on ne prépare pas tout notre être à l'accueillir : mais l'accueil évolue dans le registre de la « patience active » dont parle, encore lui, Jean Oury. Cela ne signifie pas qu'on ne tente pas de structurer, de mettre en langage, d'institutionnaliser, c'est-à-dire de mettre en valeur la moindre présence comme porteuse possible d'un grain de cosmos⁴. Quand Carole va se mettre à l'écart de ses amies pour aller cueillir du son sur un marché nahuatl, à quel rythme va-t-elle déambuler, quand va-t-elle décider de s'asseoir, et où, et avec quel échange de regards, de déplacements, d'humours ? — sans oublier que, quand ce sera dans la jungle de Calais, ou en descendant acheter du pain, ce sera une bien autre affaire, cette approche réciproque... Et quand va-t-elle décider d'appuyer sur l'enregistreur, et avec quelle attention technique, et jusqu'à quel instant ? Et ensuite, comment cette sonorité sera-t-elle retravaillée ? Même, le sera-t-elle ? Car J.-Kristoff dit bien que, à la différence de *Corazón road*, où le moindre son était retravaillé à l'envi, il retravaille ses prises de moins en moins au fil des années. Ce qui est tout sauf une absence de travail : au fil des années et des kilomètres de métier, le travail s'est invisibilisé, intériorisé, au point d'être avant tout une guise, un positionnement qui se concentre dans le geste de l'accueil — de cueillette sonore —, dans son avant — cette « patience active » qui fait que tout, en J.-Kristoff, l'oreille, le doigt, l'œil, le nez, la peau, la mémoire, sait exactement quel *choix* doit guider sa cueillette. L'économie du geste, qui se traduit par l'amaigrissement des gestes, et donc le sens du

kairos qui saisit un instant apparemment tout ordinaire, ne signifie en rien un appauvrissement de la valeur du travail, une négligence dans sa maîtrise⁵. Il s'agit d'un travail *négatif*, au sens où Adorno dit combien le négatif est le cœur décisif de toute dialectique.

L'infini de Michaux gît avant tout dans l'ordinaire, la rencontre véritable n'a pas besoin des excitants de l'extraordinaire. C'est dans les moindres des choses qu'on peut trouver la singularité la plus rare. Ce n'est pas une question de quoi, mais de comment : c'est une question de logique. Du point de vue de la logique qui anime leur langage, les Kristoff K.Roll sont des artistes qui ne *déduisent* rien. Le singulier d'une rencontre n'y survivrait pas, il resterait ignoré. La déduction ne peut qu'ignorer le singulier, elle ne peut que connaître, et reconnaître, le particulier. Ce qui peut faire émerger le singulier, c'est l'abduction. Comment entrevoir la différence entre ces deux abords logiques de la présence au monde ?

Avec la déduction, on rencontre ce dont on a déjà le savoir : on augmente l'aire de ce savoir d'un nouveau cas particulier. Le cas particulier obéit toujours déjà à une loi générale, qui lui préexiste, et l'intègre comme un cas parmi d'autres. Par opposition au singulier de la rencontre, le cas particulier n'est qu'un cas parmi les autres, tous relevant d'une organisation générale. Au regard de la loi générale dont il dépend, le cas particulier fonctionne ou dysfonctionne, mais tel quel il reste repérable, rectifiable, redressable ou rejetable par rapport à une loi déjà là, dirigeant une lecture installée du réel. Cette lecture « a fait ses preuves » : c'est là une vertu bien pratique, efficace. Mais à force, elle a forcément tendance à ne plus voir dans le réel qu'une population de preuves, ce qui pour le coup n'est plus si vertueux, sauf pour les discours à prétention hégémonique, dogmatique, visant à « faire école » (écoles qui dans les avant-gardes contemporaines, et dans la musique en particulier, ne sont pas rares...). La logique générale et du particulier est une logique déductive du rapport au réel.

S'il s'agissait seulement, pour nos deux musiciennes, de préparer leurs petites boîtes à entomologiser ce qui surgit, à bien le ranger dans les critères techniques de leur Nagra, dans les solutions pré-pensées de leurs codifications esthétiques ou politiques, ou d'un quelconque « projet », alors la déduction bien appliquée de leur art longtemps éprouvé suffirait. Mais parler pour cela d'une rencontre dans la singularité serait une imposture.

Tout à rebours, la logique accueillant la singularité désigne la fidélité à « la moindre des choses », dont l'advenue est par définition imprévue, et donc impossible à anticiper dans sa nervure propre, dans ce dont elle va être peut-être porteuse, ou pas.

3. Cette proximité entre événement et avènement est l'une des propositions fondamentales de la phénoménologie d'Henri Maldiney, tant sur le plan de l'esthétique de la création, que de la clinique psychiatrique.

4. « Paysanne est la danse / Le cosmos est son grain » (Claude Nougaro, « La danse », dans l'album *Tu verras*, Barclay, 1978.)

5. Il se trouve aussi que c'est au nombre de kilomètres qu'on mesure la maîtrise d'un art. C'est la fameuse réponse de Matisse à quelqu'un qui, subjugué, lui disait d'un de ses dessins : « Et vous avez fait ça en cinq minutes ! — Oui, plus trente ans... »

Le particulier se déduit (il est l'objet d'une déduction), tandis que le singulier *s'abduit* : il émerge seulement quand la pensée (ou l'oreille) *s'ouvre* : tel est le sens de l'abduction. L'abduction est une pure discipline de notre raison, appliquée à elle-même : c'est son art de s'amaigrir de certaines de ses habitudes logiques. Tout simplement, ouvrir la législation de nos catégories de pensée de telle façon que du non-encore-pensé puisse venir circuler sans être enrégimenté. L'abduction est un processus d'ouverture au contingent, à ce qui reste encore indifférent et sans valeur apparente, et qui ne trouve à émerger, là parmi ce qui est, qu'à partir de la décision concrète, chez le sujet, de se tenir en ce point d'ouverture : « patience active », sans autre acte que d'accueillir et d'attendre que se déploient, qui sait, d'imprévisibles possibles. Si, parmi ces possibles auxquels notre patience offre une place réellement libre, une loi trouve en ce point évidé de quoi déployer les conséquences de sa présence, alors cette loi aura transformé ce vide en son lieu propre : elle se le sera approprié, s'y inscrira en tant que loi et alors, de son initiale anomie, de sa banalité apparente, du possible aura pu émerger au registre de la singularité. Le moindre des bruits aura eu la chance d'être écouté avec toute la dignité d'un son, parce que quelque chose aura permis de tenir bon sur le creux accueillant : parce qu'il y aura eu de la praxis sonore en actes. En d'autres termes, la logique des praxis a pour clé-de-voûte l'abduction ; c'est peut-être un paradoxe, mais l'habitude de la praxis, sa « loi générale », c'est l'abduction. La logique praxique ne relève pas de la déduction : certes elle ne lui ferme pas la porte, et s'en sert plus qu'à son tour (le savoir technique, par exemple, nécessite de telles généralités) ; simplement, mais décisivement, elle lui refuse la place cardinale de l'interprétant final.

Le particulier est toujours dépendant d'une loi générale qui l'intègre et le régit. À rebours, le singulier, c'est ce qui, irréductible à toute autre loi préexistante, est porteur de sa propre loi, qu'il s'agit de laisser se déployer et s'éprouver. Comment permettre une telle advenue, une telle progression dans la détermination par soi-même de ce point anomique et contingent, vers la pleine assertion de sa loi propre ? C'est sur le registre de *l'essai*, tant dans l'expérience que dans son écriture, que le singulier peut trouver à s'inscrire — Montaigne l'a imposé.

Pour que cela advienne, la logique générale et sa capacité de déduction cèdent le pas à une logique qui *ouvre* notre univers de pensée à de telles lois qui n'entrent pas (encore) dans nos habitudes. Une logique de la création semble être une contradiction, si on la conçoit sur le modèle du calcul prévisionnel. Mais si on la conçoit comme un geste qui interrompt l'intégration générale habituelle, le temps de laisser ses éléments dans un état de non-intégration, le temps de laisser émerger une nouvelle dynamique intégratrice, alors une telle logique est pensable. C'est ce que propose Peirce : cette logique du penser s'ouvrant, c'est non plus une

logique déductive (et encore moins inductive), mais une logique *abductive*. L'abduction est le geste qui consiste à renoncer à l'une des figures de la logique classique générale, qui veut qu'une chose soit ou a, ou non-a.

Passer d'une logique du particulier à une logique du singulier, c'est sortir du primat de la déduction ; c'est neutraliser son moteur. Une proposition déductive consiste à tirer une conséquence particulière à partir d'une prémisse universelle, au moyen des principes de non-contradiction (une chose est soit *a*, soit non-*a*, mais pas les deux à la fois) et de tiers-exclu (une chose est soit *a*, soit *b*). Une proposition abductive consiste à neutraliser de tels principes. Dans nos habitudes de penser, une chose doit être ou ceci, ou cela. « Une porte doit être ouverte ou fermée », comme le dit l'adage et le titre d'une pièce de Musset, le feu est soit rouge, soit vert (soit orange, mais pas longtemps, de quoi nous préparer à correctement suivre l'ordre d'avancer).

S'ouvrir à l'incalculable, c'est tout simplement faire cesser la pertinence d'un tel calcul ; au cas où $2+2$ pourraient ne plus éгалer *seulement* 4, et où un son pourrait ne pas être que le son d'une chaise, mais vivre mille vies... Il est des situations où l'on ne sait pas si telle chose est soit *a*, soit *b*, et où il est impossible de façon intrinsèque d'en décider (c'est-à-dire que cette indétermination est ontologique, elle n'est pas la conséquence d'un manque de savoir de notre part) ; moyennant quoi, quand on laisse s'installer cette chose dans l'univers de notre discours, dans notre sémiologie, s'y déployer dans toutes ses conséquences, alors il est possible que, point après point, elle développe tout son être, toute son auto-détermination, et que nos représentements et nos interprétations se cabossent et se rénovent au contact de son réel : alors, dans l'aire de notre pensée, de notre expérience du monde, cette loi nouvelle se sera installée, aura trouvé son lieu. Cette loi, nous ne l'aurons pas devinée, ni créée de toute pièce, ni même inventée ou inventoriée : nous aurons seulement neutralisé nos propres croyances qui lui barraient l'advenue dans notre discours et perception, selon nos styles et habitudes trop sûrs de leur omnipotence. Ainsi, nous avons laissé la place à ce dont nous ne pouvions pas même calculer, prévoir, déduire l'advenue. Non, un son n'a pas forcément *une* cause, et un son de chaise n'est pas le son d'une chaise : il est un son, dont il se trouve que la cause matérielle, contingente, est cette chaise. Et non, un son n'arrive pas comme un son-type, dont tout aurait déjà été dit de ce qu'il a à être, dès lors qu'on l'aurait écouté une fois, et qu'immédiatement on lui aurait accolé un objet, une image, une cause, une chose ; non, de même que « ceci (n')est pas (qu')une pipe », « ce son (n')est pas (qu')un bruit de chaise ». Le récit d'un rêve par un migrant dans la langue de son monde perdu n'est pas qu'une suite de détails plus ou moins pathétiques, ni même qu'une suite de sons plus ou moins étrange(r)s, ce peut être aussi une réinvention de soi et du monde vers on ne sait quelle existence.

Le moindre des sons n'est pas pris pour un « son de... » : certes, c'est un son provenant d'un marché, d'un récit de rêve, d'un grattement de doigt sur la rainure d'un évier, etc. Mais c'est avant tout un son, du son, dans lequel peut résonner la présence d'un ton, et le génitif (« [le son] d'un marché, d'un rêve, d'un grattement, etc. ») n'est pas à lire comme le boulet qui retient le son à sa chose et l'y confond : à tout prendre, le complément du nom en désigne le *lieu*. Et à tout prendre, si les Kristoff K.Roll apportent leur pierre à l'histoire de leur genre artistique, c'est en travaillant depuis trois décennies cette posture-là, de radicale et farouche fidélité à tout ce qu'elle engendre de conséquences esthétiques, éthiques et politiques, au fait de neutraliser toute généralité dans une présence sonore, de cause ou même, seulement, de type. Les Kristoff K.Roll ne cherchent pas à déduire, elles cherchent à *abduire*, c'est-à-dire à s'ouvrir à ce qui surgit hors de leurs calculs, de la prévisibilité technologique de leur dispositif : accueillir le singulier, c'est cela.

[L'INTERPRÉTATION DÉCHAÎNE LA TONALITÉ]

L'interprétation, ce n'est pas (ou pas seulement) « dire ce que signifie quelque chose ». Elle n'est pas l'énoncé d'une signification sur une réalité supposée déjà là. Le lexique musical nous rappelle en quoi l'« interprétation » est un acte, et pas forcément un énoncé : une pratique, un geste engageant toute la subjectivité dans la performance d'un « morceau » (pas forcément écrit en une partition) pour en déployer la portée, l'ambiance et l'orientation en tant que matériau langagier.

Pour reprendre un mot de Lacan, l'interprétation « déchaîne la vérité ». Cette vérité n'était pas là, objectivement inscrite *dans* l'événement : l'événement est la trouée, lieu incalculable de la rencontre, et la procédure de vérité qui s'engage alors s'épuise dans cette fidélité éthique à l'événement, à ce qui soudain provoqua cette « coupure ouvrante » qu'est le sens, comme le dit Lacan en l'opposant à celle, « fermante », de la signification. L'événement d'une rencontre n'a pas de sens : le sens, c'est l'événement et, indissociable, l'avènement de ce (monde et existence) à quoi il ouvre la voie — il ne peut se travailler nulle part ailleurs que dans ses conséquences, qu'il s'agit d'assumer si l'on veut en demeurer le sujet fidèle. La singularité de toute rencontre véritable doit se lire sur le registre de l'ouverture : ouverture à la coprésence avec cette sonorité, ouverture au devenir, à ce qui va sortir, émerger, ex-sister à partir de ce point de rupture et de non-réponse-attendue.

Si « l'interprétation déchaîne la vérité », ce n'est pas comme un prisonnier, ni comme un trésor enfoui, mais comme une force qui n'a rien d'écrit à l'avance : le sens, toujours une singulière rencontre, n'est pas ce qui se déduit, ou se calcule, c'est ce pur possible à qui on ouvre l'espace déjà là, habituel, de notre vécu. L'interprétation, les actions et productions sonores des Kristoff K.Roll ne la fixent pas en une lecture parfaite, en une signi-

fication achevée : elles en déploient la sémiose en permanence, elles y accordent toujours plus sa place à la fragilité tonale.

Le son sans sa cause, certes ; mais qu'un tel son paraisse, par-delà, ou en-deçà de toute cause, cela n'en prêle pas moins à conséquence...

Accueillir l'incalculable : logique vague de la rencontre sonore

Maigreur, abduction, retenue : on fait du vide, et « vide » se dit *vagum*, en latin. Par opposition à la logique générale (ou logique du général et du particulier), Peirce nomme *logique vague* (ou logique du vague) le règne d'une telle abduction. C'est cette logique vague qui guide, selon moi, tout l'art des Kristoff K.Roll, art de vivre et art de travailler. On fait *proposition abductive* comme on fait un peu place nette parmi nos croyances déductives, pour pouvoir accueillir l'étrange, l'étranger. On essaie de tenir bon sur cet espace évidé, contre la tentation de toute réponse déductivement attendue : la logique abductive, concrètement, a besoin du même geste que celui qui fait naître la praxis. Poussons la proposition à son terme : dans la secondéité, le geste qui insiste en faveur de l'abduction, est le (même) geste proposant une praxis ; à hauteur de tiercéité, la logique de la praxis, c'est la logique vague.

[LE SON SANS SA CAUSE, POLITIQUE DU POÉTIQUE]

Cette présence qui à notre oreille compte pour rien, ce son tout bête, bruit sans intérêt, émission sonore sans valeur, on la jette. « Oh, ce doit être une interférence, elle ne doit pas nous détourner d'écouter ce pour quoi nous sommes ici : de la musicalité (ou de l'harmonie, ou la savante cacophonie d'un concert de grincements de porte). » Plus, si cette présence insiste un peu trop et qu'elle nous gêne, on la rejette. À rebours, le geste stylistique des Kristoff K.Roll et de certains autres expérimentateurs nous dirait plutôt ceci : « Non, on ne jette rien. On la garde, cette présence. Ce "petit bruit d'à côté du cœur du monde", qui n'est pas tout à fait le cœur, mais qui n'en est pas tout à fait séparé non plus (entre icône et indice...), on ne sait pas vraiment ce que c'est, alors on s'arrête un peu, et on écoute. » On demeure dans la durée d'une non-réponse-évidente : on reste là, dans l'aire où le sonore se tient, sans étiquette — toujours : « le son sans sa cause ». Et peu à peu, dans la coprésence, on peut se mettre à *entendre*. Ensuite, si décidément au bout d'un moment rien ne vient, alors c'est que ce petit son n'était finalement pas porteur d'autre chose que de son apparente insignifiance, qui n'est certes pas rien, mais pas beaucoup plus non plus. On laisse tomber, rien de grave. Mais parfois

(rarement : la rencontre à régime artistique ne se fait pas sur commande, ce n'est ni un protocole ni une soirée de gala), à force de tenir bon sur l'indétermination, sur le refus de coller à tout son l'étiquette d'une détermination absolue, ce son commence à dégager une *aura*, tout aussi humble et fragile que lui, mais une présence qui faiblement résonne, vibre dans un silence porteur de possibles comme l'outré-noir de Soulages porte un chatolement de colorations et de luminosités.

Est-on sûr que ce petit son déploiera tout ce dont il est gros ? On n'en sait rien, on attend auprès de lui, on se tient « au plus proche du lointain de l'autre » (c'est ainsi qu'Oury décrit son travail de présence dans le quotidien de la folie). Et ce vide de détermination, cette négativité prenant forme du son le plus pauvre ou le plus incongru, on tient bon contre tout ce qui voudrait décidément le faire taire. Un certain embarras règne, parfois : à quoi bon, ces dispositifs bizarres ? C'est long, parfois, l'installation de l'ambiance d'un spectacle des Kristoff K.Roll, ou le nombre de réécoutes au casque avant qu'enfin, leur musique se dresse, danse, marche. Mais voilà, cela arrive : le sonore s'étoffe et prend pleinement forme, il cesse d'être vague, non pas parce qu'on l'a reconnu, et donc rangé dans la case qu'enfin on peut lui attribuer, mais parce qu'il a enfin fait éclore sa loi, dont lui seul était porteur. La singularité du son, respectée dans son possible, est devenue présence, d'abord creuse et muette, en attente, puis montante et, enfin, amplement présente, sous son jour de loi, *inouïe* jusqu'alors. Repère que désormais on saura pouvoir retrouver, fidèle et familier comme toute loi. Une généralité nouvelle sera née, propre à sa praxis native, et à celles qui sauront se laisser contaminer par son ambiance et sa tonalité.

La rencontre que proposent les dispositifs sonores des Kristoff K.Roll tend à neutraliser, de façon plus ou moins frappante, les catégories générales de notre penser musical, de notre sensibilité esthétique, de nos doxas diverses : et ce, de façon à pouvoir accueillir le son contingent, *en tant que contingent*, sans chercher à l'embastiller derechef dans une de nos petites boîtes musicales à circonscrire le réel sonore. Comment accueillir un son sans immédiatement l'arraisonner à une cause ?

Dans la logique vague de la rencontre sonore, nous revenons décidément au principe initial de la révolution acousmatique : « le son sans sa cause ». Il faudrait dire : le son *distingué* de sa cause, décollé de sa cause. Mais une cause qui, par là même, elle aussi redevient libre à son tour de toute représentation — et en un sens, dans de tels gestes poético-acousmatiques, c'est autant une libération du réel qu'une libération du langage qui a lieu. L'écoute lavée du son est contagieuse et remonte à sa source : ce n'est pas le réel qui change, c'est l'écoute que nous lui portons, notre façon d'habiter ce réel, et donc l'action que nous sommes prêtes à y inscrire. Par-delà la performance ou le disque où nous sommes plongés,

nous n'écoutons plus le réel de la même façon : de la liberté s'insinue dans notre rapport à lui. Le réel, plus ou moins fourré de la réalité préfabriquée à laquelle on voudrait nous faire acquiescer, n'est plus seulement ce à quoi il n'y aurait d'autre alternative que de s'adapter comme n'ayant qu'une seule voix, qu'une seule voie. C'est là que le poétique peut venir casser l'homogénéité de l'idéologique, qui fera de l'hétérogénéité toujours son ennemie pestiférée (que cette homogénéité prenne la forme du « ça-va-de-soi » du conservatisme, ou la forme « éclairée » des avant-gardes, souvent tout aussi peu prêtes à douter de leurs propres dogmes). Le poétique ne se prend pas pour de la politique, et ne cherche pas à « s'appliquer » à des comportements politiques : il est contagieux, mais pas moins hautement structuré, et préparé à accueillir le hasard — là est son mode politique propre.

[L'INDÉNIABLE : LE TON NE SE CONSTRUIT PAS]

Ce ton, on ne peut convaincre personne de sa présence ; indécidable autant qu'impalpable, sa présence relève du registre de l'indéniable : il y est, ou il n'y est pas. C'est en cela que le tonal influe profondément sur la dimension du sens : ou ça fait du sens d'être-là, ou ça n'en fait pas. Le vécu d'un ton ou du sens, cela ne se construit pas, cela ne se calcule pas, ni ne se déduit. Il n'y a pas de « constructivisme » du tonal, la priméité ne se manipule pas. Et cependant, dans la secondéité — registre du maniement, du tâtonnement, de la proposition énoncée et assumée —, il s'agit bien de travailler ce qui peut l'être, dans la technique de réception ou de production de la trace sonore, en faveur du tonal : travailler concrètement, par un « matérialisme sonore », un artisanat dans lequel cette présence/absence d'un ton, indécidable et pourtant décisive, oriente l'ajustement de la formation acoustique, la sonorité. La singularité, c'est la loi dont cette présence inconnue, qui sait ?, serait porteuse, et dont il va falloir que les deux artistes attendent, incalculable, la possible émergence, son dépliement selon son rythme propre, et tentent d'y répondre à leur propre rythme, avec le plus d'attention, d'écoute, écoute de sa singularité à elle, mais aussi de la leur propre, tout aussi étrange et inconnue : art de savoir *faire répons* au réel en guise d'accueil. La singularité naît d'une telle rencontre : la singularité, c'est la loi dont ce son s'avérera porteur, ou pas, loi qui n'entraîne sous aucune des lois générales antérieurement établies et réglant le rapport sonore au réel. Si c'est pour répéter leur grammaire, la preuve de leur talent, leur manie, leur machine à innover, il n'est pas besoin de parler de singularité dans le travail des Kristoff K.Roll. Faire du nouveau, de l'inédit, ça n'est pas forcément gage de singularité : il y en a qui en font leur fonds de commerce, de réputation ou de légitimité, car il est moins angoissant de chercher les cases non-encore-remplies dans l'histoire d'une technicité, que de se tenir sensible à la moindre des présences sur un chemin ordinaire et non tracé

à l'avance⁶, sans jamais savoir si de la valeur va en naître. De se tenir dans une présence tout en retenue, faite d'attente autant que d'attention.

Tenir bon sur l'accueil du singulier, c'est le courage de poser que cette présence inédite, incalculable, sera porteuse de sa propre loi *peut-être, mais pas sûr*, sans garantie de gouvernement, sans le recours à des petites roublardises de meneurs de jeu, bref de manipulation du public pour son bien, en bons « acteurs culturels ». Accueillir le singulier, c'est œuvrer à mettre en place une scène, un lieu où... attendre. Mais une patience active, une technè qui s'assimile à l'art de la pêche, plus qu'à la traque; une pêche comme les doigts du vieux *Milou en mai*, qui baigne dans l'eau du petit coude de rivière, les mains patiemment flottantes dans le sombre entre-deux-eaux près du rocher invisible, et qui doucement, au bout d'un indécidable moment, remontent à la surface, les doigts épinglés d'écrevisses.

Mais cette technè, quand il s'agit d'art, donc d'un engagement tout entier de l'existence, et pas seulement d'un service technique, s'assimile au fait de transmettre cet *ethos* lui-même à la personne qui est là et écoute, à faire en toute amicalité ce pari de la contagion comme seul moyen de faire pénétrer le public, d'abord assis dans son espace, dans la scène imaginaire et sonore, pour qu'il y vienne s'y laisser lui aussi pénétrer par les picotements à l'advenue tout aussi bizarre et imprévisible des écrevisses. Transmission, donc, de tout ce qui fait la valeur de leur habitat du monde: ce n'est pas une performance comme échange commercial, social ou imaginaire que font les Kristoff K.Roll, c'est une présence en actes qui fait passer, en contrebande, le savoir existentiel de ce qu'est l'écoute des « petits bruits d'à côté du cœur du monde » — les bruits, donc, qu'émet le cœur, à l'instant quasi-synecdochique où ils cessent d'être seulement le cœur, et où ils deviennent à peine son, matériau échangeable, partageable: langage.

[DÉGAGER UNE FONCTION]

Dans le schéma actanciel de la communication contagieuse, peu importe au fond que les Kristoff K.Roll agissent en place de récepteurs/enregistreurs, ou d'émetteurs/transmetteurs: ils déploient un même *ethos*, ils convoquent une même *fonction*. Cette fonction, c'est la fonction de déploiement de toute la parole, toute la valeur dont peut être grosse une simple trace sonore.

6. C'est là que j'établirais quant à moi la distinction entre « nouveau » et « neuf ». Le nouveau est la figure temporelle, chronologique, historique, de la particularité. Le neuf, quant à lui, est la figure de la singularité, cette dernière n'ayant rien à voir, a priori, avec les tartes à la crème de la doxa de l'innovation, de la disruption, et tout ce genre de fadaïses écocides. Je renvoie à « L'ordre des cliniques, ou: greffer de l'Ouvert. La fonction éthique de la logique du vague: une rencontre entre psychothérapie institutionnelle et sémiotique peircienne », communication au colloque *Cultural crossings of care - an appeal to the medical humanities*, Colloque international, Oslo, 26 octobre 2018 (inédit).

C'est la fonction qui importe, pas les statuts, pas les prestances. Seule la fonction est efficace, c'est elle qu'il s'agit de dégager, sans cesse, des prestances spéculaires ou des statuts induits par la doxa du champ social de la culture et de ses pratiques dominantes. Telle serait la leçon de la praxis autant que la leçon du langage, et que la praxis artistique des Kristoff K.Roll, dans son langage et son éthique, énonce admirablement, donc de façon tout à fait singulière⁷. Peu importe qui, à quelle place, avec quel statut, met en actes cette fonction. La fonction passe, d'un pôle à l'autre, elle traverse les frontières imaginaires qui définissent les « individus » (et surtout les rassure)⁸. Dans le déploiement de la sémiotique, peu importe « qui » est à telle « place » dans l'interprétation, dans la sémiose: nous nous croyons des « sujets » du signe, moi, toi, nous, lui..., des sujets qui serions extérieurs à toutes ces transformations incessantes du sens, de la portée, de la valeur de ce matériau langagier et de tout ce qu'il charrie. Illusion des plus imaginaire, puisque nous ne sommes que des sujets du signe, des participants de sa logique: nous sommes des moments dans le déploiement de la sémiose. La fonction efficace, c'est celle du déploiement d'une vérité efficace, d'une rencontre singulière: elle passe au travers de nos présences qui soudain sont emportées à régime de sens. Alors, oui, on peut parler d'une « communication » à propos de l'art⁹: communication sémiotique d'un flux, d'une énergie, d'une qualité tant physique que symbolique ou pathique, au travers d'un corps vers un autre.

.....

7. Et assurément sans les gros sabots conceptuels que chausse, hélas, le présent essai...

8. C'est comme le transfert en psychanalyse: si dans le champ de cette relation profonde, on en est encore à se demander qui pense quoi, qui dit quoi, c'est qu'il vaut mieux aller dépenser son argent autrement. Ce qui jaillit en guise de sens, d'événement, ça naît parmi le champ, sur cette scène où le sujet est pleinement présent, en tout point activé, et où les catégories imaginaires du Moi, de la conscience, de la petite propriété individuelle ont un rôle certes, mais second, actanciel. Et c'est pour cela que dans une analyse, il n'y a pas d'« analysé », mais toujours un « analysant » — l'analyste n'est là que pour relancer le jeu (non sans y laisser jouer son propre je), après quoi, dûment payé, il est laissé vacant et sans qu'on lui doive plus rien (sinon, qui sait, de nous avoir sauvé la vie, ou au moins l'existence). Le sujet qui se travaille, dans l'analyse, est une dimension à hauteur de tout le champ, de toute l'ambiance de cette rencontre éminemment singulière.

9. Et non pas au sens d'une idéologie de la communication comme alpha et oméga de l'aire démocratique contemporaine où il n'y aurait que de l'information échangée et une « intelligence pratique » qui en régulerait la transmission et la traduction. « L'agir communicationnel » est sans doute le nom le plus générique d'une telle approche: on reconnaît ici le modèle de Jurgen Habermas, si important pour la construction de l'espace démocratique contemporain (et vis-à-vis duquel je me sens, épistémologiquement, radicalement étranger). Réduction du langage à son utilité communicative, qui ferait du signe la « bonne à tout faire » de la théorie de la communication, comme disait Lacan, c'est-à-dire une autre façon de retrouver le vieux surmoi qui veut que l'art se mette au service du bien (pardon, de « l'émancipation »).

[PLACE DE L'IMPROVISATION DANS LE SPECTRE DU LANGAGE DES KRISTOFF K.ROLL]

Les Kristoff K.Roll restent dans une approche graduelle du rapport entre le sonore et le musical. Et dans ce spectre, elles côtoient des instrumentistes praticiennes d'un art extrêmement écrit, y compris dans une pratique de la dés-écriture radicale : c'est par exemple leur rapport aux improvisations de Daunik Lazro au saxophone, ou Sophie Agnel au piano¹⁰. En écoutant leur ami Daunik, à tous égards un repère dans leur pratique de l'improvisation, on voit à quel point un musicien peut faire *rendre gorge aux instruments* classiques qu'il détourne, subvertit, mais également violente — jusqu'à violenter certaines extensions de ces instruments dans leur propre corps : les lèvres du saxophoniste à la limite de se fendre, les contorsions parfois difficiles de la pianiste, la peau frottée au sang de certaines percussionnistes, etc. Ces radicalités demeurent dans un jeu dialectique avec le champ occidental du musical, de son substrat instrumental ou postural. On peut ici tenter de situer ce qu'il en est de l'improvisation comme geste esthétique. L'improvisation, dans sa radicalité, pourrait être vue comme un « horizontalisme » : esthétique tout à fait défendable, mais qui ne me semble pas être la seule à laquelle identifier le registre de la singularité — si ce n'est dans la tautologie d'une œuvre chaque fois « unique », par définition non-répétable, et pour cause. En termes sémiotiques, on pourrait dire que la loi engendrant l'esthétique de la pure improvisation serait celle d'une écriture pure, sans recherche d'inscription¹¹ — car il n'y a d'inscription que dans un ensemble langagièrement structuré. La déstructuration, la désintégration comme

.....
10. On peut également citer Phil Minton, Isabelle Duthoit, Lê Quan Ninh, Michel Doneda, Xavier Charles, Martin Tétrault, Catherine Jauniaux et Ute Völker. Sans qu'elles aient jamais joué avec elles, les Kristoff K.Roll sont également inspirées, entre autres, par Peter Kowald, Fred Frith ou encore Eugénie Kuffler.

11. L'idéal de l'improvisation serait l'assomption de ce que Michel Balat appelle la « fonction scribe » : il écrit, sans savoir ce qu'il écrit. Ce qui ne signifie pas qu'il le fait sans technique : toute une technique est nécessaire pour écrire, mais ce qui fait le propre de l'improvisation, c'est bel et bien d'avoir tellement introjecté cette technique qu'elle peut être intégralement dé-conscientisée — c'est du moins son idéal asymptotique —, moyennant quoi le kairós de la note (ou du son) trouve l'espace ajusté de sa profération. La question de l'inscription n'est pas incompatible avec la « fonction scribe », mais elle n'entre pas dans sa logique : le scribe écrit, sans savoir ce qu'il écrit (c'est le registre de la secondarité). Chez Balat, le Scribe fait système avec deux autres personnages sémiotiques. Le premier est le Museur, celui qui est là dans une présence « flottante », sur le registre du tonal, dans la priméité. Le second personnage est l'Interprète, celui qui va faire que cette écriture va pouvoir, précisément, s'inscrire, faire bifurcation — et, ce faisant, libérer tel ou tel ton : selon l'intervention de l'Interprète, le muséisme tonal va trouver une magnifique occasion d'inter-venir dans la réalité et d'étoiler sa qualité, son ambiance, ou au contraire venir être enrayé, détruit, écrasé, ruinant ce dont était porteur l'écriture. Vie ou ratage du sens... C'est bien dans cette dialectique entre Scribe (enregistreur ou producteur), Museur et Interprète, que se situe la construction d'une *subjectivité créatrice* dans l'art des Kristoff K.Roll. Sur cette question, cf. *Le Langage en-deçà des mots*, op. cit., p. 160 sq.

clé-de-voûte, tel est le paradoxe de l'improvisation dans sa forme la plus radicale. C'est le geste d'une telle proposition lui-même, répété et milité, qui fait inscription, dans l'aire plus générale du champ musical : geste tout entier de rupture, de brisure, qui vise à introduire *la* brisure comme possible habitude dans le champ créatif. D'où le recours des Kristoff K.Roll, dans la palette de leurs performances, à ce type de situation, à tous égards la plus extrême dans le spectre de leurs interventions scéniques et sonores. Mais cette brisure ne cherche à faire rayure, brisure, que sur une aire d'inscription rayable, à briser, et dont elle est déjà assurée de la présence : la tradition de l'écriture musicale elle-même. Dans le travail du sonore « pauvre », ou « pur », par les Kristoff K.Roll, c'est cette feuille d'assertion héritée qui est mise en retrait elle-même : leur travail sonore ne peut même pas se définir en contre, et se poser dans une position contestatrice vis-à-vis d'un type qui serait déjà fixé : on l'a dit, les types dont sont porteuses leurs sonorités sont des types dont l'idéal est de s'évider.

Ici passe la différence entre la radicalité et l'extrémité. Si l'extrémité côtoie la radicalité, elle n'en est pas pour autant l'idéal. Elles se portent toutes deux réciproquement, dans leur tension et leur articulation. L'extrémité d'un art, qui, elle, vise la grandeur (hauteur, éloignement, etc.) : même quand il s'agit d'une désintégration, elle se fait toujours par *l'altior*. La radicalité, elle, est connivente avec la simplicité. La radicalité concerne, non pas comme l'extrémité, le point le plus loin où peut aller un art, mais sa racine. La station la plus proche des racines est celle de l'herbe, où la complexité de la « fabrique du pré » (comme dirait Francis Ponge, lu par Henri Maldiney¹²), est souvent d'autant plus invisible qu'elle gît dans la moindre des choses, dans la moindre des sons. Dans le paysage de l'improvisation musicale, les Kristoff K.Roll se posent dans une proximité qui est tout autant connivence que décalage, avec leurs feuilles d'alu froissées, leur bazar de brocante ou de dînette d'enfants, toujours là au cas où, à portée de microphone ou de logiciel de distorsion, ou de main froissante, culinaire. Chez eux, l'improvisation tutoie des hauteurs abstraites du code, des profondeurs violentes de sa désintégration, mais sans jamais cesser de se lier avec la tambouille humaine en tant qu'humaine, avec la trivialité et l'ordinaire des présences sonores contingentes, pauvres. Les moments d'improvisation des Kristoff K.Roll avec leurs amies portent à une tension parfois difficilement soutenable une telle tension entre extrémité et racine, tension traversant chaque corps. Et c'est dans cette complémentarité que se joue peut-être le sens, depuis tout ce temps, de ces moments partagés d'improvisation dans la disparité la plus soutenue.

.....
12. Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971 et Henri Maldiney, *Le Vouloir-dire de Francis Ponge*, Encre marine, Fogère, 1993.

Du vague sonore

La guise vague des Kristoff K. Roll leur tient lieu d'*habitude*, figure de l'interprétant sur le plan de la tiercéité. Elles construisent et habitent leur technique et leur éthique, à même de recevoir le sonore au plus proche de sa tonalité, et de le laisser pleinement déployer toute la sémiose dont il est gros. Cet interprétant se déploie sur les trois hauteurs de la vie du signe, tiercéité, secondéité, priméité. Cette guise est l'*argument* général, la clé-de-vouôte de toute leur sémiose : c'est leur « habitude », au sens peircien, principe qui décide de la tiercéité constitutive de leur langage. Un énoncé « kristoffkarollien » se reconnaît à cette guise, comme on reconnaît la structure d'une langue à sa façon de donner visage au réel, de l'enrober tout en étant traversée par son épreuve. Cette guise vague, c'est la « nécessité » interne de leur geste : elles peuvent très bien ne pas la dire de façon consciente, on ne l'en sent pas moins à l'œuvre dans leur art, qu'elle porte à l'existence.

Cette guise ne « flotte » pas comme un principe créateur transcendant : elle se négocie concrètement, sur le registre de la secondéité, comme force de *proposition*. Il s'agit pour Carole et J.-Kristoff de tenir bon sur leurs propositions abductives, ces « greffes d'ouvert » que caractérisent tous les dispositifs qu'elles nous offrent. Tenir bon sur la non-réponse-attendue : geste instaurateur de leur praxis sonore, où doit être autorisé le son sans sa cause. C'est là, dans le matérialisme de leur pratique, qu'est agie leur éthique, dans la secondéité où non seulement elles assertent, mais assument les conséquences de cette assertion. Tenir bon sur l'aire qu'elles ouvrent, c'est dire : « Non, vous n'aurez pas la solution toute faite à l'énigme qu'est cette trace sonore, vous ne "reconnaitrez" pas ce son entendu, il demeurera *dénu(d)é* de la cause dont vous attendez la référence comme un besoin que vous croyez évident, et qui pourtant n'a rien de nécessaire. Vous n'aurez pas, de la part de notre proposition d'univers sonore, la réponse que vous attendez à cet appel qu'est la sonorité bizarre de cette trace : à vous de venir écouter, ou plutôt d'écouter venir, d'entendre émerger toute la gerbe des possibles incalculables, appelés par l'aspiration d'une trace amargie de toute cause, voire de tout indice. Nous tiendrons bon sur cet appel d'un représentement, d'une tessère sonore : son type demeure un lieu où tout n'est pas dit une fois pour toutes. Le type que nous vous proposons, c'est à vous de venir le déterminer — à la condition que vous acceptiez de vous laisser pénétrer par cette tonalité (encore) sans nom, et que vous aussi, vous nous rejoigniez dans cette aire et cette durée d'une non-réponse. Rejoignez notre embarras, faites-le vôtre, et alors, à mi-chemin entre angoisse et langage, vous pourrez véritablement tresser du sens, en l'incorporant de votre propre ton, et pas seulement des types vite convoqués par notre doxa, des tissages bien ordonnés

et refoyeurs d'angoisse, boucheurs de ton, de désir, de sens. » La secondéité de cette guise, c'est l'acte concret de se tenir dans l'abduction d'une proposition, dans l'attente qu'une improbable subjectivité partagée rencontre et intègre cette dynamique réelle.

Le terme de « proposition » est à entendre de deux façons : il s'agit de faire proposition à quelqu'un, invitation à intégrer la dynamique sémiotique, et il s'agit d'émettre une proposition, c'est-à-dire de proposer une assertion. Une assertion se décompose en un thème et un prédicat : l'assertion est ce qui permet, à un *thème* déjà fixé (quelque chose de connu, de déjà là, une situation, un objet partagé, une trace sonore), d'adjoindre une nouvelle information, ou qualification, ou qualité, bref un *prédicat*. On se situe donc dans une situation déjà relativement stabilisée, et où, en gros, on sait de quoi on parle, même si on décide de ne plus en dire quelque chose d'automatique, par déduction : on lutte au contraire pour laisser advenir un prédicat encore inouï, qui pourrait enfin venir inscrire le point exact de pertinence, dont le manque insistait à tenir en échec notre habitude banale et sourde. On sait à propos de quoi il s'agit de ressentir quelque chose, même si on ne sait pas encore quelle est la nature exacte de ce ressentir.

Pourtant, cette attente ne se fait pas en se roulant les pouces — secondéité pure, croyance dans le « petit bonheur la chance » — ou en attendant un signe de la providence d'une tiercéité pure, espérance dans une nécessité transcendante. Ce prédicat ne tombera pas du ciel, et il ne suffira pas non plus de prendre n'importe quoi en guise d'information nouvelle. Ce prédicat, c'est bien de la priméité qu'il proviendra, et pas d'ailleurs, mais seulement si cette pensée a voix au chapitre. L'attente se fait dans le registre de la « patience active » : ne rien chercher, pas d'utilitarisme, ni de volonté d'asserter quoi que ce soit, pas de constructivisme ; mais, ce qui est tout à fait distinct, se tenir prêt à asserter (secondéité), à structurer (tiercéité), mais tout à la fois à être dans le registre du « musement¹³ » (priméité). Le museur, c'est celui qui est là dans une présence « flottante », sur le registre du tonal, dans la priméité — *muser* en ancien français désigne le fait d'être absorbé dans une méditation intense, infra-consciente, une rêverie qui nous tient hors de la réalité partageable, et qu'un rien peut venir interrompre et enrayer. Un rien, un son raté, dans un concert, peut tout gâcher. Chrétien de Troyes décrit Perceval qui muse, s'abîmant dans la contemplation de trois gouttes de sang sur la neige, songe au visage de sa bien-aimée, stase que vient interrompre un messager, ce qui provoque l'ire du chevalier.

Aussi, en-deçà de la secondéité active, gît l'effort le moins évident, le moins visible, et cependant le plus décisif, pour tenir au plus profond ce que Jean Oury

.....
13. Sur cette figure du museur, voir Michel Balat, *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, op. cit., et mes quelques commentaires en note 11 (cf. *supra*, p. 13), dans *Le Langage en-deçà des mots*, op. cit., p. 160-161.

nomme « le paraître du retrait ». Il ne s'agit plus de soutenir une proposition, il s'agit d'être-là sur le mode le plus ouvert et accueillant possible, en-deçà même d'un « proposer quelque chose », d'un « (donner à) sentir quelque chose ». C'est cela qu'Erwin Straus nomme le pathique : un pur vécu à même le sentir, en-deçà même d'une distinction sujet/objet (de sensation, de communication, etc.). Il ne s'agit même plus d'une logique où quelqu'un ressent quelque chose : la distinction sujet/objet est alors inopérante. Dans cette dimension archaïque, le sujet est ce qui habite le monde, et l'habite à même son sentir. Le sujet n'est plus celui qui énonce des propositions, et à ce titre se situe déjà dans la maîtrise d'un rapport, d'un acte : le sujet se situe dans une coprésence radicale avec le monde, habitat qui ne doit plus à la dynamique intégratrice de la conscience, mais se fait sur le mode du flottement désirant parmi le monde, « non intégré » au sens winnicottien du terme, désignant l'état natif, encore éparpillé, du bébé¹⁴. C'est autant pénétrer le monde que se sentir pénétré par lui¹⁵.

Être présent à hauteur de priméité, c'est se tenir dans une *qualité* de présence, ou plus exactement dans une présence comme qualité : dans cette présence non intégrée, je suis une qualité comme peu importe quelle autre présence : non plus sujet intégré, ni thème stabilisé, ma guise interprétante est d'être un point de présence parmi d'autres dans un champ qui nous relie tous. Je suis prédicat du signe parmi d'autres. J.-Kristoff ou Carole, et peut-être celles dont elles arrivent à toucher la sensibilité, sont des qualités de présence parmi d'autres qualités (sonores ou autres), des interprétantes parmi d'autres prédicats (sonores ou autres). Des signifiants du monde (pas seulement sonores) appellent d'autres signifiants de leur propre réel intime, et quelque part entre ces différents signifiants se faisant écho entre eux, du sujet circule : le signifiant (sonore ou autre) représente le sujet pour un autre signifiant. C'est cela qui peut s'entendre dans une écoute flottante, cet art de se tenir en-deçà des propriétés de la conscience, de petites boîtes d'entomologistes. Cela ne se peut que sur le registre de la priméité : là où il est question, même pas de traces ou tessères sonores, de sonorités, et encore moins de types généraux, communs, mais bien de l'aire du tonal. La trace sonore, à cette profondeur de coprésence, cède la place au tonal : le tonal dans l'enregistrement d'un dialogue, par exemple, ce ne sont même pas les sons de deux amis qui parlent, mais une

qualité d'amitié, une amicalité, sans même qu'on se demande qui est qui, qui fait ou dit quoi. L'émotion née du bleu rencontré au cœur d'un paysage de Cézanne n'est pas « une tache bleue », ni même « du bleu », mais une « qualité bleue », une bleuité qui tache notre regard, qui l'entache et par où notre regard incorpore ce ton : ce prédicat de bleuité imprègne notre œil et, de proche en proche, comme par capillarité et contagion, baigne notre être — pénétration, *extase matérielle*, comme la nomme Le Clézio¹⁶, dont on ne « prend conscience » que quand on en ressort pour faire quelques pas et retrouver soudain la salle d'exposition, et le reste de la peinture redevenue tableau encadré sur un mur. Les sons comme une pure pose (ou récolte) de taches interprétatives, prédicats non intégrés, sans même plus de thèmes ou de sujets à quoi les rattacher en une proposition bien structurée : le sonore comme mode de pure attention à la tonalité du réel, rencontre dans le pathique du pur sentir, dans la coprésence flottante et cependant hyper-présente de Carole au beau milieu d'un marché de San Cristobal de las Casas ou d'une petite tente froide de la jungle de Calais, mais sans que soit écrit en grosses lettres « SAGESSE ZAPATISTE », « LE RACISME D'ÉTAT, C'EST MAL », ou quelques autres sabots bien rassurants, mais écraseurs de fragilité. Retrouvaille de la vie nue, sans les gros drapeaux de la tiercéité des mots d'ordre idéologiques¹⁷, l'œuvre des Kristoff K.Roll est entière dans la rencontre à ras-de-parole, dans le grain et les failles de la voix, dans les frottements de peau d'une main calleuse ou de ces silences porteurs de manque, c'est-à-dire une présence de langage sur fond d'absence réelle. Du son sans sa cause...

Se tenir dans l'exigence articulatoire d'une parole, mais dans la non-intégration prédicative, anté-prépositionnelle, c'est ce qui fait tenir la « guise » des Kristoff K.Roll au plus près de leur ethos, celui dont le *souci*¹⁸ de recueillir, ou de rendre de pures taches sonores, porteuses d'une ambiance, d'un ton. Cela ne se peut sans le courage permanent d'une proposition abductive, elle-même fondée dans cette « guise » qui intègre leur art en une tenue singulière. De façon quelque peu paradoxale, le principe clé-de-voûte du langage des Kristoff K.Roll, sa loi générale, c'est l'abduction, c'est-à-dire la logique vague en faveur de la singularité. L'éthique propre de la sonorité, sa typicité propre, selon leur art, c'est de ne pas céder sur la tonalité du monde et du sujet. C'est l'ouvert comme éthique, comme parole et comme écoute — comme présence au monde.

14. Donald W. Winnicott, « Intégration du moi au cours du développement de l'enfant », article de 1962 repris dans *Processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque », 1983, p. 9-18, et *La Nature humaine* traduction par Bruno Weil, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1990.

15. Cette relation pénétrante/pénétrée est une des caractéristiques, selon Georges Molinié, de la montée de l'activation sémiotique du langage (ici, du sonore) à régime artistique, telle qu'abordée en fin d'essai (cf. *infra*, p. 35 sq.).

16. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, *op. cit.*, cf. vol. I, p. 19 et *infra*, p. 35 sq.

17. Mais à condition qu'une autre tiercéité prenne le relais, pour ne pas abandonner le politique, mais l'articuler au poétique : c'est la construction d'une telle tiercéité que ces pages tentent de définir.

18. Le souci, *Sorge*, est un concept fondamentalement éthique.

Accueillir les moindres parmi les sons. L'orientation éthique de la sémiologie sonore

À partir d'ici, on entre dans une ambiance théorique différente de la boîte à outils de sémiotique peircienne que j'ai empruntée à Michel Balat. C'est dans la seconde boîte à outils, celle de l'œuvre de Georges Molinié, avec en fond la sémiotique fondatrice de Louis Hjelmslev, que je vais essentiellement puiser.

Tout comme vis-à-vis de Peirce, je ne prétends pas à une orthodoxie hjelmsléviennne, mais à saisir ce qu'en ont fait, dans un cas, Balat, et dans l'autre, Molinié, et ce, afin de cheminer dans mon questionnement propre¹.

Le sonore est forme, une forme vivante. Certes, c'est une matière, mais toute matière est forme, plus ou moins fixée en discours, et plus profondément forme en mouvement : plus que de forme (*Gestalt*), devrait-on parler de (trans-)formation permanente (*Gestaltung*). Le sonore est vie formelle autant que vie matérielle. La vie de cette forme doit être abordée d'un point de vue phénoménologique et d'un point de vue physique, deux champs de savoir qui en eux-mêmes dépassent le cadre de mon essai. Sans les ignorer, ce dernier aborde cette vie sonore par un autre biais, le biais sémiotique : le sonore, en tant que signe, c'est quoi, ou plutôt, ça fonctionne comment ? Voilà qui questionne le sonore dans son rapport au langage, qui peut s'entendre de deux façons. L'une consiste à se questionner sur la place du sonore « dans le langage » — quel que soit ce langage, dans la langue, dans la musique, etc. : il en est un matériau, un outil, une forme, etc. Mais l'autre façon consiste plus radicalement à questionner le sonore en tant qu'il est un langage, du langage, et pas seulement la partie d'un langage.

.....
1. Quant à la pensée de Molinié, j'y ferai avant tout référence dans sa formulation la plus achevée, selon moi, et qu'on retrouve dans *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, op. cit.

Si je reprends les catégories de Louis Hjelmslev, toute réalité sémiotique — toute présence de langage² — peut se lire sur deux plans : plan de l'expression et plan du contenu, sur lesquels on peut à leur tour repérer deux dimensions : la forme et la substance, ce qui nous fait arriver à quatre catégories : forme de l'expression, substance de l'expression, forme du contenu, substance du contenu. Cet essai peut désormais être lu comme la mise en circulation du sonore parmi ce repérage, et les effets d'une telle variation dans le paysage sonore dessiné jusqu'ici.

Substance de l'expression : du sonore, 1

La *substance de l'expression* du langage des Kristoff K.Roll, ce avec quoi il se fabrique, c'est évidemment le sonore, *du* sonore (un continuum matériel), au sens où j'ai tenté de le délimiter : c'est la matière que convoque leur création. Dans l'art mixte du duo (c'est-à-dire convoquant d'autres langages), cette matière est intrinsèquement mêlée à d'autres matières : du visible, du spatial, mais aussi, selon le lieu où se produit la rencontre sonore, de la chaleur, de l'olfactif, des variations atmosphériques, etc. Et enfin, dans cette mixité, il entre du linguistique (on y reviendra spécifiquement). En termes hjelmsléviens, là s'arrête l'analyse du sonore proprement dit, en tant que substance dont est faite l'expression : un continuum, tel quel informe tant qu'il n'est pas repris, précisément, sur le plan de la forme de l'expression. Toutefois, cette substance peut faire l'objet d'une analyse acoustique physique proprement dite, dont j'ai dit qu'elle dépassait le cadre de cet essai (et y inscrit, donc, une incomplétude, donc l'appel d'un dialogue futur).

Forme de l'expression : du sonore, 2

Dans la perception adaptée au champ musical « traditionnel » en Occident, il semble aller de soi que le sonore désigne la matière du langage, mais pas sa forme : l'attention et la sensation qui nous lient à cette matière

.....
2. Ce disant, déjà je déforme la pensée de Hjelmslev, qui est un linguiste, et c'est fondamentalement dans cette science, celle de la langue, que s'enracine sa réflexion sémiotique, sans doute la plus structurale de toutes, sans qu'il faille pour autant la réduire à une linguistique généralisée, tout au contraire. (Quant à cette déformation, je rappelle que dans cet essai, je recours à ma boîte à outils, où j'ai fait à ma main, parfois fidèle, parfois bricoleuse, et sans doute insuffisamment informée aux yeux des spécialistes hjelmsléviens, chacun des outils que requiert l'objet de mon souci : la praxis sonore des Kristoff K.Roll.)

sonore doivent avant tout trouver, comme porte d'entrée dans la singularité de la rencontre, ce qui relève de l'écriture musicale, et donc de son code (ce que, métaphoriquement, on appelle souvent sa syntaxe, sa grammaire ou encore sa rhétorique) : bref sa « mise en forme ». C'est cette catégorie que la sémiotique de Hjelmslev nomme *forme de l'expression*.

La substance de l'expression, c'est le son physique, réel, un continuum qui, tel quel, n'est porteur d'aucune différence, d'aucune valeur. Dans une approche linguistique, le sonore n'a aucune valeur avant d'être intégré dans un code où il est situé comme un phonème, signifiant par opposition à d'autres. C'est la forme de l'expression qui opère cette structuration, avec ses unités minimales sonores (phonétiques, puis phonologiques : phonèmes), certaines investies d'une signification syntaxique (monèmes), et de plus en plus construite (syllabe, syntagme, proposition, phrase, paragraphe, énoncé/texte), et pragmatique (dont la rhétorique a été la version occidentale dominante, qu'elle contienne des figures microstructurales ou macrostructurales, pour reprendre les catégories que Molinié lui-même a exposées dans la partie proprement stylistique de son œuvre, et rassemblées dans son *Dictionnaire de rhétorique*³). Par exemple, en français, qu'un *r* soit roulé ou pas, articulé par un frottement au fond de la gorge ou par un toucher de la langue contre les incisives, peu importe : on entend plus ou moins [R], donc c'est un *r*, *et c'est tout*, rien d'autre ne compte dans l'établissement de la valeur [R] en langue. En castillan, ce continuum sonore parmi lequel le français n'identifie aucun seuil significatif n'est absolument pas investi de la même façon : l'oreille castillane entend soit un *r*, soit un *rr*, soit encore une *jota* (valeur de la lettre *j*, parfois d'un *g* suivi d'une voyelle, comme dans *gerundio*, ou *x* comme dans *México*) : ce qui donne par exemple *para*, *parra*, *paja* (*pour*, *arrête*, *paille*), qui ne sont pas du tout les mêmes mots. La convention de la langue française ne voit là que contingence, ou si peu : une variation dénotant une appartenance géographique, ou sociale, un... défaut de prononciation, bref rien que de négligeable, à la rigueur méprisable, pour cette langue centralisatrice et impériale, hémiplogique et fière de l'être — c'est là que la sociolinguistique et l'ethnolinguistique voient s'ouvrir l'immensité de leur champ d'investigation⁴. En castillan (langue tout aussi centralisatrice et impérialiste par bien des endroits, mais dont l'hégémonie va bien moins de soi que son homologue hexagonale), ce même continuum de la substance sonore est au contraire travaillé de façon à y établir ces trois seuils signifiants (forme de l'expression), et partant, significatifs (forme du contenu). Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà...

.....
3. Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 208.

4. Pour ce qui est de ce champ, je renvoie à l'œuvre de Jean-Léo Léonard, ami linguiste cité *infra*, note 23, p. 27.

C'est aussi là, dans la forme de l'expression, que jouerait avant tout le travail de ce qu'on appelle communément « le style » — ce dernier terme n'est assurément pas le moins pertinent, parmi le vocabulaire critique de l'époque moderne et contemporaine.

Mais dans la suite de la révolution schaefférienne, le sonore n'est pas qu'une telle substance passive ou transmettrice, qu'une écriture devrait transformer comme la langue transforme la vibration physique de l'air en phonème, syllabe, monème, phrase, ou comme la musique, en notes, mélodies et harmonies. Dans le discours que produisent les Kristoff K.Roll, il y a évidemment d'un tel recours à l'écriture de ce que Schaeffer appelle la « musique abstraite » : du creux, du refus se pose, et vise avant tout à ne pas se laisser remplir par quoi que ce soit qui viendrait « combler ce manque ». Ce manque lui-même, vide-silence, marque l'expérience sonore. Là se pose la décision en faveur de la non-réponse-attendue, par quoi j'ai proposé de définir la « praxis sonore⁵ ». Dépression dans un paysage dont la « musicalité » n'ordonne plus aucune perspective. Tenir bon sur cet évidemment, sur ce refus d'une réponse qui rabattrait des formules héritées plus ou moins rassurantes, qui pareraient l'angoisse de ne plus trouver les formes attendues d'un langage connu, donc d'un partage assuré. L'objet langagier n'est plus identifiable dans le sonore — qui existe sans sa cause —, et le sujet peut alors symétriquement douter de sa propre identité — « Mais qu'est-ce que je fais là ? » Ce geste d'évidement qui nous force à demeurer au contact de la substance sonore, de la considérer comme n'allant pas de soi, au lieu de continuer notre expérience esthétique comme s'il allait de soi, c'est ce geste qui est décisif sur le plan stylistique de la forme de l'expression. On peut ici trouver un écho avec nos remarques concernant la catégorie peircienne du *type*.

Le travail formel ne consiste pas seulement dans cet évidemment. On peut également repérer les processus de construction et d'organisation de cette matière⁶. Le traitement auquel les Kristoff K.Roll soumettent le sonore n'est pas qu'une réduplication idéalement transparente de cette matière, présentation d'un matériau récolté ou utilisé en d'autres lieux et par des moyens humains ou techniques. La neutralité visée par une certaine école du *field recording* n'est pas une catégorie appropriée au langage des Kristoff K.Roll⁷. L'idéal

5. Cf. vol. I, p. 15 sq.

6. Ces processus concourent à ce que j'appelle la « disposition au sens ». J'emprunte entre autres ce terme à la *dispositio* rhétorique classique, mais pas seulement. Cf. « La critique et son objet. La disposition au sens d'un texte rabelaisien », in Thérèse Vãn Dung-Le Flanchec, Isabelle Garnier, Véronique Montagne, Anne Réach-Ngô, Marie-Claire Thomine, Trung Tran, Nora Viet, éd., *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier xv^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2016, p. 147-160.

7. Sur ce point, je renvoie aux différentes conversations où Carole et J.-Kristoff parlent de leur rapport au *field recording*.

mimétique n'est pas celui qui guide l'esthétique des Kristoff K.Roll, sans pour autant qu'une anti-mimesis prenne sa place : tout simplement, ce n'est plus leur problème, en tout cas plus celui qui orienterait leur travail de façon centrale. La qualité d'un son, la fidélité à une voix, sont des éléments qui participent d'une écriture qui n'a plus rien à voir avec un rendu « beau » ou « ressemblant », ni avec leur inversion « anticlassique » (l'épopée dodécaphonique, celles de la micro-tonalité, de la musique spectrale ou encore de la stochastique ne sont pas moins abandonnées que la tradition classique ou modale). On peut repérer le travail de transformation du son par son traitement morphologique via les media électriques et électroniques, selon les moyens et les principes acoustiques et acousmatiques — même si, on l'a vu, J.-Kristoff souligne qu'avec le temps, ce raffinement du son, encore extrêmement présent dans *Corazón road*, prend de moins en moins de place. À ce sujet, voici la réaction de J.-Kristoff, à la lecture du premier jet du présent paragraphe :

Il faudrait que je précise ma pensée. Peut-être que ma technicité a intégré l'intention déjà dès la prise de son. Les sons sont effectivement peu déformés, ou métamorphosés, mais subtilement nettoyés, montés, polis; certains traits sont « forcés » avant de les utiliser en impro, leur niveau (volume) et leur filtrage est contrôlé en direct. Il se trouve que dans l'impro, la rencontre avec les sons de Carole crée souvent de « nouveaux sons » où parfois je ne reconnais pas le son que j'ai envoyé.

Désintégrée l'écriture héritée, neutralisée sa féroce hiérarchisation qui intrique beau, vrai et bien, alors les forces affectives, pathiques, expressives de l'ancien langage redeviennent libres, et peuvent être reprises, réintégrées dans une attitude sonore au monde qui ne cherche pas à reconstruire un nouveau code généralisable, mais seulement une parole qui se tienne : porteuse *donc* d'un langage, mais sans que ce dernier prétende à l'universalité d'une généralisation et d'une grammaticalisation sans reste.

Voilà quelques voies qui permettraient de repérer ce qu'il en est de la stylistique du corpus des Kristoff K.Roll, étude qui devrait essentiellement être opérée à l'aune de l'esthétique du *Traité des objets sonores* et de ce qu'en ont fait ses héritières. Voici peut-être le programme d'un « sémiostylistique », comme l'appela Molinié⁸, qui porterait sur la substance et la forme de l'expression de cette sémiose sonore.

Sur le plan d'une histoire esthétique, parmi les différents genres électroacoustiques, on peut repérer le choix non-trivial, qui marque une certaine acousmatique : la forme de l'expression est un *lieu* de l'art sonore

8. Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, op. cit.

ou plutôt du langage sonore activé à régime artistique (au sens aristotélicien, les *topoi*, lieux d'un discours, permettent de produire et de penser ce discours). Mettre en valeur le sonore en tant que matière ne vise pas une nudité (toujours plus ou moins imaginaire), mais cherche à ne plus euphémiser ni inhiber sa présence. Ce qui oriente une telle pratique n'a rien de gratuit ni d'une traduction purement « formelle ». S'intéresser au sonore en tant que sonore, forme et substance de l'expression, cela n'a rien d'un « formalisme ». Il s'agit d'un choix pourtant éminemment travaillé, élaboré : cette position peut engendrer une *poétique matérielle*. C'est dans ce sens que se dirige l'œuvre des Kristoff K. Roll, comme nombre d'autres artistes dans tous les champs de la création contemporaine.

Forme du contenu

En disant cela, on voit que l'on dépasse la seule catégorie de l'expression et de sa forme. On se situe maintenant sur le second plan, tout aussi constitutif du signe sémiotique : le *plan du contenu*. Une forme sonore arrive toujours située dans des repères qui font qu'un son « seul » (et a fortiori une œuvre sonore « seule »), ça n'existe pas.

La variation formelle porte en elle tout un monde de valeurs culturelles et politiques : le plan de l'expression ne va jamais sans son revers, le plan du contenu. Aussi, sur l'autre plan du signe, non plus celui du signifiant, mais celui du signifié, le même constat concerne le continuum de la substance du contenu, tout aussi peu repérable sans son traitement en « sémantèmes » (terme formé sur le modèle de *phonème*), et plus largement la construction intégratrice des *lieux*, toile commune formant toute culture, structurant le plan du contenu et y produisant une valeur repérable, efficace, « parlante⁹ ».

Qui dit choix, dit orientation éthique, volonté assumée, engagement objectif porteur de passion et d'affect, donc position d'un sens¹⁰. Mais un choix n'est repérable, énonçable et recevable, que par rapport à des catégories qui construisent ce qu'on appelle une culture. Sans ces repérages, ce choix n'est ni pensable, ni perceptible. Choisir, c'est opérer une décision, qui suppose partageable une distinctivité à l'œuvre dans le monde où ce choix s'inscrit, s'éprouve et s'assume. Ce qui donne forme partageable au sens, au vécu de sens : c'est cela, la *forme du contenu*.

9. L'emblème d'une telle construction pourrait être la rencontre entre la sémantique et les sciences de la culture, horizon de toute l'œuvre de François Rastier (par ailleurs grand traducteur de Hjelmslev, et qui, à ma connaissance, a été pour Molinié le principal interlocuteur représentant l'École de Paris, et en tout cas une influence importante dans l'établissement de sa sémiostylistique).

10. Ce spectre — éthique, volonté, affect — concerne la catégorie de la substance du contenu, et je réserve son étude pour la prochaine étape.

Un ensemble de repères culturels, de « lieux communs », donnent une forme à nos « significations¹¹ ». Un son charrie avec lui tout l'univers de la culture intime et commune dans laquelle il existe, est reconnu comme son, ou rejeté comme contingent, ne valant ni ne disant rien. Un son n'existe que dans une réalité naturelle et culturelle qui le désigne dans ce qu'il a de spécifique : selon l'écosystème où il se déploie et est perçu, un son pourra prendre une valeur de présence environnementale ou vitale, de signal pratique, de signe expressif, de pure création artistique ; selon le code culturel, un son sera perçu comme trop ou trop peu fort, doux, haut, bas, criard, inaperçu¹²... Bref, le sonore, comme tout matériau sémiotique, n'est pas repérable hors des lieux communs d'une topique culturelle. Ces « lieux » de notre rapport au monde intègrent évidemment tous les canaux de notre activité de traitement du réel. Les contours et nervures d'un son, ce qu'il peut bien convoquer, varient selon qu'on est chasseur-cueilleur ou citoyen digital, selon que l'on vit dans une culture où le calme est valorisé, ou dans une culture où le bruit et la fureur sont signes de vigueur. Une onde sonore n'aura pas la même vie sémantique selon l'air sémiotique ambiant. La substance de l'expression ne « sort pas indemne » de sa mise en relation avec la forme du contenu.

Il en va a fortiori de même avec la catégorie de la forme de l'expression : les infléchissements stylistiques qu'on fait subir au sonore, quand on décide de s'en emparer et d'en faire sa praxis, sont tout aussi peu

11. La robinnade d'un élément langagier existant tel un isolat est une impossibilité qui concerne avant tout le plan de l'expression : c'est la loi de Saussure, qui dit du signifiant linguistique qu'il n'a de valeur que différentielle ou négative, par rapport aux autres signifiants de la même langue — c'est ce qui fait la dimension structurale du langage. Cette loi ne vaut pas que pour la langue, elle n'est pas que linguistique, elle est sémiotique, et vaut pour tout langage. Cet énoncé vaut aussi sur le plan du contenu, il engage le langage comme fait culturel, et non seulement comme une structure « sans âme ». Dans tout langage humain, il y a toujours une âme qui rôde. C'est même ce qui fait que toute structure engendre son réel propre : jamais la même selon les cultures, selon les êtres, mais malgré tout, toujours, il y a ce « reste » qui demeure, par-delà toute tentative de capter la réalité en mots, en notes, en sons, en signes.

12. Le choix même de ces adverbes étant révélateur de l'orientation générale de mon propre milieu culturel, sans doute peu riche au regard d'un rapport électroacoustique au monde... Je pense par exemple à la lente adaptation de mon oreille à la hauteur des voix, et aux mélodies de la musique traditionnelle des villages andins les plus reculés, par mes amies aymaras du groupe Willka Mayu, autour de Marisa Barrientos, Antonio Chuma et Victor Colodro, et dont l'œuvre est tout autant artistique qu'ethnomusicologique — cf. les disques *Willka Mayu* et *Achachilanakaru* (« À nos ancêtres »), La Paz, Wayna Tambo, 2002 et 2003. Mais l'exemple le plus... criant reste la surdité de notre oreille, quand elle n'est pas avertie, face à certaines productions sonores proprement électroacoustiques, tandis que nous n'y entendons que du bruit... À l'instar de Lino Ventura qui, dans *Les Tontons flingueurs*, ferme le robinet « préparé » de Claude Rich qui allait pourtant « atteindre l'anti-accord absolu », nous-mêmes, près de soixante-quinze ans après les *Études au chemin de fer* de Schaeffer, nous ne sommes toujours pas très éloignés de l'homme-singe...

dissociables de ces lieux communs. Entendre un son dans ce qu'il a de plus pauvre, de plus nu, vouloir sauver en lui ce qu'il y a de force de vie, c'est une démarche qui ne prend pas sens de la même façon selon qu'on l'a entreprise dans une époque où *l'art pauvre* s'affirmait presque en voisin, ou qu'à l'inverse on l'entreprend dans notre époque, certes toujours abîmée par la sursaturation sonore urbaine, industrielle, consumériste, mais où l'on se défie désormais des avant-gardes. Car chaque fois les lieux communs dominants varient, et donc, sous leur domination, entraînent la variation des lieux communs de la subversion. Et chaque fois, la forme qu'ils donnent à nos arguments, à nos actes et à nos affects change du tout au tout.

Avec ces trois angles d'attaque, substance et forme de l'expression et forme du contenu, on dispose de quoi suffisamment « repérer » un discours, en l'occurrence une œuvre musicale/sonore. Si l'on s'en tenait à ces trois catégorisations, il serait possible d'épuiser par son analyse la portée sociale et culturelle d'un son : de quoi poser la signification, la situation, la portée et la valeur esthétique, stylistique et politique du geste des Kristoff K.Roll dans le champ de la production électroacoustique des trente dernières années. Cela peut tout à fait constituer un programme pertinent pour les historiens et les critiques de la musique occidentale, ou mondialisée, et les historiens de l'art en général. Cette analyse serait l'application d'un programme général, d'une méthodologie qui articule d'un côté les affects physiques que sa matière produit (substance de l'expression : analyse associant abord matériel de la substance concernée, physique du son, étude physiologique et cognitive de sa perception), les catégories sociales et culturelles dans lesquelles cette matière « prend sens » (forme du contenu : analyse de sémantique culturelle), avec, comme articulation de ces deux études, l'analyse formelle et stylistique proprement dite de l'œuvre (forme de l'expression). De fait, c'est bien le programme que se fixent la très grande majorité des études sémiotiques actuelles. Elles demeurent dans la logique générale des sciences humaines, et l'interprétation qu'elles promeuvent vise l'attribution d'une signification, la fixation d'une valeur objectivement repérable, stabilisable même de façon temporaire, et en tout cas analysable. Un champ se dessine, où peuvent s'orienter les approches entre la polarité d'une herméneutique culturelle, et celle d'une ambition scientifique à proprement parler. La fécondité et l'efficacité de ce champ d'études n'est plus à défendre, elle est évidente.

Substance du contenu selon Molinié : l'orientation éthique de toute sémiose

Quelle est, dans cet ensemble cohérent et systématisé, la place qu'occupe la quatrième catégorie, la *substance du contenu* ? C'est ici que Molinié propose, selon moi, une articulation théorique tout à fait personnelle (sans doute hétérodoxe), et porteuse, en profondeur, d'une éthique en pleine connivence avec la praxis sonore des Kristoff K.Roll.

La thèse de Molinié, dont on va voir comment elle nous ramène à la question de la praxis sonore, serait la suivante : l'éthique n'est pas en position d'extériorité au langage, un « supplément d'âme », une couche supplémentaire, voire supplétive, qui délivrerait la signification « subjective » ou « sociale » d'un paysage aux formes par ailleurs immuables. L'éthique est à l'œuvre dans la sémiose, dès la sémiose. C'est dans la *substance* langagière elle-même, cette quatrième catégorie sémiotique de la substance du contenu, que les possibles logiques de leurs constructions énonciatives vont pouvoir trouver leur autorisation ou leur interdit, leur ouverture ou leur fermeture.

[LA SUBSTANCE DU CONTENU : NOÉTIQUE, THYMIQUE, ÉTHIQUE]

La substance du contenu, « c'est ce que l'on appelle communément le sens », résume Molinié. C'est ce qui fait qu'il y a un vécu concret, personnel ou collectif, qui oriente cette construction structurée de forme et de substance expressives et de forme topique et culturelle. La substance du contenu, c'est ce qui décide dans quel degré, et selon quelle orientation, il y a sens (ou pas) à participer subjectivement du déploiement de la sémiose (par delà sa forme signique, qui se laisse décrire par les trois autres catégories). La substance du contenu *active* l'orientation générale du langage en actes et sa portée, et à ce titre elle est le vecteur et le moteur de l'intérêt. Dans la théorie matérielle de Molinié, le terme d'« intérêt » désigne le noyau de la valeur, et la *charge* de la portée de la signification, de l'énoncé, de l'œuvre, de la situation de parole : c'est la tension qui fait qu'une valeur n'existe jamais en soi, mais témoigne toujours d'un engagement subjectif dans la sémiose.

Comme la substance de l'expression, cette substance est un flux continu, a-signifiant, et tel quel, contingent. Mais cette contingence l'est peut-être encore plus sur le plan du contenu que sur celui de l'expression car, à la matérialité du physique expressif, s'ajoute la part encore plus nébuleuse et poussiéreuse des passions, qu'elles soient affectives, intellectuelles ou sociales, personnelles ou collectives — bref, ce qui témoigne qu'il y a du vivant humain dans la structure, du sujet dans le langage.

La catégorie de la substance du contenu a deux inconvénients: elle « ne sert pas à grand-chose », et, pour peu qu'on veuille l'aborder, elle est embarrassante. Contrairement aux trois autres catégories, la substance du contenu ne peut être porteuse d'un programme descriptif objectif du champ qu'elle pourrait prendre en charge dans l'étude sémiotique de la réalité. Là où les trois autres composantes du langage (forme et substance de l'expression, forme du contenu) peuvent faire l'objet d'une régularité généralisable, la substance du contenu peut connaître deux sorts.

Soit elle est rejetée dans la part de contingence, qui sauve le reste du système et permet sa structuration en une science. C'est la place qui lui est réservée dans la construction d'un discours sémiotique qui se veut systématique: elle est le lieu du contingent. Comme le pose Hjelmslev lui-même, « le substantiel, c'est le contingent »: c'est ce qui, dans l'analyse sémiotique qui veut se constituer comme science, doit être abandonné, non compté, ce dont on doit renoncer à tenir, ou à rendre, compte. L'ambition théorique de se définir comme science, pour établir des lois générales ordonnant le réel dans son organisation symbolique systématique, doit structurellement exclure de son traitement une part dont elle renonce par principe de rendre compte. Cela, après tout, est tout à fait légitime: à prétendre parler de tout, on finit par ne plus parler de rien de déterminé, ni à rien inscrire de décisif. La substance du contenu joue le rôle de boîte noire, devant laquelle l'analyse pose nécessairement, comme sagesse et comme science, qu'il lui faut renoncer. Ça, ce qui se passe *hic et nunc* et qui fait (qu'il y a du) sens, eh bien, on ne le saura jamais, ou alors on le saura à chaque fois de façon isolée, locale, intime, « contingente » comme on dit justement: et il n'y a rien de plus à en dire, ni à en savoir, il y a à le vivre, et voilà tout. La substance du contenu donne sa dimension singulière à l'expérience sémiotique en tant qu'elle est vécue, agie, dans la matérialité immédiate de la rencontre: de fait, dans nombre d'études, c'est bien elle qui passe à la trappe, dans la fosse à contingence: relégation au rang des chimères, de l'oxymore de la *mathesis singularis*, de la *connaissance du singulier*.

À ceci près que c'est bel et bien de singularité qu'il s'agit, dans le cœur de toute rencontre¹³. Les Kristoff K.Roll ne cèdent pas sur les conditions de possibilité concrète d'une telle rencontre: il s'agit donc pour nous

.....
13. Roland Barthes est sans doute le personnage exemplaire d'une telle *mathesis singularis*, tant il a, en un sens, toujours mené cette quête, surtout à partir du *Plaisir du texte* (Paris, Le Seuil, « Tel quel », repris en « Points », 1973). À rebours d'une sémiotique du général, qui vise à se constituer comme l'une des sciences de la culture (voire comme ce qui prend en charge la liaison entre les différentes sciences de la culture), le dernier Barthes, celui dont la réputation est la plus ruinée peut-être au regard du sémioticien, cherchait ce dont lui-même n'était pas sûr qu'il s'agit d'autre chose qu'une chimère. Pourtant...

de ne pas céder sur l'analyse logique d'une telle situation. C'est pour cela que la substance du contenu, plutôt que d'être abandonnée comme la nécessaire boîte noire d'une sémiotique « sérieuse », devient au contraire le lieu fondamental de notre fidélité à la rencontre sonore. Ce qui nous aide à « piger » ce qui se joue dans cette boîte noire, c'est la façon dont Molinié va modéliser le fonctionnement de la substance du contenu. D'où le second sort théorique possible pour cette quatrième catégorie hjelmsléviennne: la considérer comme un lieu moteur de la sémiose qu'il s'agit d'investir, de prendre au sérieux, mais dans un sérieux approprié, c'est-à-dire qui ne cherche pas à la classifier et à en protocolariser l'étude, à croire qu'il est possible de l'objectiver, mais à *tenir compte* de ce qui s'active en elle (et qui, par conséquence, agit dans la sémiose, et emporte le sort de chacune des trois autres catégories). Dans la plus structurale des analyses, elle est le lieu moteur, processuel, qui en rend donc la relève et la dialectisation possibles pour notre abord profondément pragmatiste.

Molinié investit la substance du contenu comme un lieu possible pour du savoir, et comme un lieu moteur pour toute production de langage, et donc de savoir¹⁴. Le problème est que cette substance est un flux continu et a-signifiant: on ne peut pas la décrire positivement. Comme tout flux, la substance du contenu peut aussi être appréhendée en tant que processus dans sa dimension *dynamique* et *schématique*: modéliser ce qui advient quand s'active sa dynamique, c'est en chercher les schèmes organisateurs.

Alors, Molinié propose de modéliser la substance du contenu comme l'articulation entre trois composantes: noétique, thymique et éthique. Il pose que dans toute pensée et toute pratique humaines, toute position

.....
14. Remarquons le geste qu'opère Molinié: plutôt que d'en rejeter la réalité hors de tout intérêt « scientifique », il redouble ce renversement. Il fait de la substance du contenu comme le « cœur atomique » de toute sémiose, qui condamne toute structuration sémiotique à n'exister que *sous le signe de la contingence* de son point d'émergence, ou plutôt de la suite elle-même vive, donc contingente, de tous les points de mort et de renaissance permanente de la dynamique sémiotique. Mais ce faisant, il fragilise sa propre sémiose théorique, dans le geste même où celle-ci est en train de s'écrire — et j'ai assisté plusieurs années à la tenue du séminaire du jeudi après-midi où Molinié poussa, sans jamais rétrograder en deçà des seuils franchis, l'élaboration de sa théorie, cheminement tâtonnant, et intransigeant envers lui-même. Molinié produit ici un geste sémiotique parlant et produisant une passion, un engagement subjectif qui fait de lui, de son penser, les premiers concernés par sa proposition de se mettre sous le signe du contingent, et du négatif. Ce geste constitua sans discontinuer une véritable abduction, entée sur la généralité de la sémiotique hjelmsléviennne, d'une pensée qui ne s'humilie pas (pas du pathos convenu que le recours au nom d'Adorno a cautionné indûment), mais qui ne cède pas sur la seule lucidité qui lui reste, celle d'une « herméneutique matérielle ». Il serait peut-être possible, ici, de rapprocher deux guises critiques contemporaines: celle de Molinié et celle de Miguel Abensour, dont Georges Didi-Huberman a récemment fait une très belle introduction dans son séminaire « Gestes critiques », tenu en 2024 à l'Institut national d'histoire de l'art.

sémiotique de sens est un mixte de corps, de penser et d'éthique. La première composante est la composante ratio-conceptuelle — Molinié parle de « noétique », disons : du logos. La deuxième composante est le « thymique » (du corporel), ce terme recouvrant, pour Molinié, le spectre allant du pulsionnel au sentimental, c'est-à-dire la part des sens, du sensible au sensuel, en passant par tous les raffinements du cœur ; Molinié aurait tout à fait accepté d'intégrer dans cette composante la dimension phénoménologique du *Leib* (corps vivant, par opposition au *Körper*) et de la *chair*, mais aussi la dimension du pur sentir, du « pathique », que l'on a déjà rencontrée¹⁵. Enfin la troisième composante est éthique, Molinié désignant par ce terme tout le registre du ressentir moral décidant de la gestion de l'action et réaction au monde et aux langages : vis-à-vis de ce dont il est question dans la situation de coprésence, la position subjective et collective se pose sur une échelle allant du respect jusqu'au mépris, de l'ouverture maximale au renfermement le plus hermétique. Ces trois dimensions sont à l'œuvre dans toute dynamique de sens, de valeur, d'intérêt : une mixité est au cœur de toute sémiologie, de toute vie sémiotique.

Mais cette mixité entre les trois composantes est redoublée d'une seconde hétérogénéité, dans la mesure où elles ne se situent pas toutes trois sur un même plan : l'éthique n'est pas sur le même plan que le noétique et le thymique. Dans toute position sémiotique, dans toute activation langagière, l'équilibre varie en permanence entre noétique et thymique, entre rationnel et corporel. Dans tout langage, dans tout geste, il intervient plus ou moins de rationnel et de passionnel. La décision qui articule l'équilibre et le mixte entre ces deux dimensions, c'est l'éthique. Selon que, dans une sémiologie, domine soit le noétique, soit le thymique, l'ambiance de l'échange en est totalement bouleversée, et de même en va-t-il de la tonalité de chaque parole. Le visage du sens peut varier du tout au tout : quel est le sens à pratiquer un raisonnement mathématique ? Quelle est l'activation du sens quand je suis face à un ballet, un retable ou un paysage ? Quel est le sens à entrer en lien avec cette personne pour lui acheter une baguette, ou de faux-papiers en vue de l'exil de ma famille ? L'éthique est l'instance nodale de l'*orientation* entière du langage.

Dans la modélisation de la substance du contenu, l'éthique constitue le schème, l'articulation active entre ces deux dimensions hétérogènes du thymique

et du noétique. Ces dernières ne se contentent pas de s'additionner, elles se nouent selon des logiques spécifiques. Le cinéma d'Andrei Tarkovski et celui de Theo Angelopoulos ne font pas s'exprimer l'ampleur de leurs plans-séquences selon la même orientation, ni avec la même part de matérialité (corporelle, spatiale, lumineuse, sonore, etc.), ni la même part d'intellection (spirituelle et religieuse chez l'un, athée et politique chez l'autre) : il naît de chacune de ces poétiques, recourant à un même type technique (l'étirement du plan-séquence), deux mondes éthiques et esthétiques radicalement différents. Bien que proches dans la violence de leur rencontre, la présence du corporel et du sexuel dans l'œuvre photographique de Nan Goldin ne peut être modalisée selon les mêmes puissances affectives et expressives que celles qui innervent, par exemple, l'œuvre d'Antoine d'Agata, ou celle, encore plus multiforme, de David Wojnarowicz.

Il faut noter que l'éthique ainsi entendue articule profondément la personne et son groupe en un vécu psycho-socio-somatique. Rien d'étonnant à cela chez Molinié, profondément imprégné d'une anthropologie rhétorique¹⁶, et qui a toujours revendiqué son aristotélisme : le champ de l'éthique ne dissocie pas la dimension descriptive d'un ethos, habitat du monde, de la dimension pragmatique d'un engagement du corps et de l'âme dans un comportement et un raisonnement. L'éthique est tout à la fois un schème qui articule les deux dimensions noétique et thymique, un acte qui exprime cet équilibre, et le principe anthropologique qui astreint noétique et thymique à des régimes d'existence sociaux et culturels (on peut penser ici à l'*habitus* en sociologie). On ne retombe pas dans un individualisme méthodologique, sans pour autant se confondre totalement avec le « réductionnisme englobant » de certaines approches macrosociologiques¹⁷.

Un langage, ses différents énoncés, verront leur orientation varier selon qu'ils sont activés selon un régime de fonctionnement où domine plus ou moins de noétique, ou de thymique. Ainsi, la substance du contenu qui décide de la valeur actuelle, singulière, de tout langage en actes, est un lieu sémiotique lui-même en permanent équilibre instable, instabilisable, et encore moins protocolarisable. L'exemple extrême d'un langage exclusivement soumis au noétique pourrait être trouvé dans le discours mathématique. Toutefois, même cette

15. Cette catégorie de pathique porte en lui toute la constellation post-freudienne des constructions inconscientes du désir, du fantasme, mais aussi des concepts de *Stimmung* et d'ambiance, issus de la phénoménologie psychiatrique de Binswanger, Viktor von Weizsäcker, Erwin Straus puis Henri Maldiney. Cette constellation est reprise avec la « dialectique pulsionnelle » de Leopold Szondi, dans ce que Jacques Schotte, in fine, synthétisera dans ce qu'il a appelé l'« anthropopsychiatrie ». Jacques Schotte, *Vers l'anthropopsychiatrie. Rencontrer, relier, dialoguer, partager. Un parcours. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Hermann, « Psychanalyse », 2008.

16. On doit à Molinié un *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale, « Livre de poche », 1997 ; il est par ailleurs l'un des représentants de la génération qui, depuis les années 1970, a remis toute la lumière sur les études rhétoriques, dans le champ européen de l'Antiquité, et de l'époque Renaissance et classique, mais aussi contemporaine. Par exemple, il a coorganisé l'important colloque *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés* (Christian Plantin, éd., Paris, Kimé, 1993).

17. Approche sociologique que Molinié ne rejetait cependant nullement, pour preuve son amitié avec Alain Viala qui donna leur livre à deux mains *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Puf, 1993.

orientation des mathématiques n'en reste pas moins le fruit d'une décision, qui en tant que telle reste une décision éthique : la sémiologie mathématique est avant tout un langage humain, et en tant qu'humain, il y a bel et bien du corps en lui, et c'est la place relative de ce corps et de ces affects qui est minorée lorsque le langage mathématique est resserré à sa pure rigueur logique. Il pourrait ne pas en aller toujours de même, et nombre de mathématiciens parlent de la *passion*, voire de la dimension *poétique* nécessaire à leur travail concret de production d'un tel discours¹⁸ — à leur *praxis*. Il nous est impossible, nous, en Occident aujourd'hui, d'oublier à quel point l'extraction totale des corps vivants dans l'énonciation et la mise en œuvre d'une science mathématisée a pu engendrer un discours économique-gestionnaire. Dans l'empirie historique d'une société qui a fait le choix d'une telle soumission au noétique pur, c'est-à-dire *chez nous*, l'établissement de la connaissance et de l'imaginaire des Lumières a aussi été celui du colonialisme et de la gestion des masses (prolétaires, guerrières, racisées, générées...), gestion de « ressources humaines » bonnes à vivre pour produire (et reproduire), pour obéir, pour en mourir, et même, dans l'intervalle, pour consommer et pour jouir. Quant à l'exemple extrême d'un régime de langage exclusivement soumis au corps, il relèverait du domaine de l'art. Mais on peut aussi penser à toutes ces productions où le langage est présent à travers des formes ou des régimes pathologiques de création extrême, soumises à ce qu'un Deleuze, méditant Artaud, désigne comme le régime de la profondeur désintégrée des corps. C'est l'art brut, par exemple, qui témoigne en faveur d'une approche graduelle et anti-essentialiste en matière de praxis artistique. À ce titre, les emblèmes extrêmes, une fois la brèche surréaliste ouverte, peuvent mener au *dripping* de Pollock, à la poésie spermatique, le *land art*, ou encore... la musique concrète.

L'éthique ne réside pas dans « la façon dont on parle », dans « l'usage des discours » : elle ne se tient pas en dehors du langage, laissant intouchées la structure et l'existence formelle de ce dernier. On peut voir en quoi la substance du contenu vient insister sur l'activité de chacune des trois autres catégories. À la limite, la substance de l'expression (le matériau du langage : du sonore, du visuel, etc.) peut rester grandement intouchée par la dimension éthique ; mais en être totalement préservée, quand il s'agit d'une sémiologie humaine, c'est empiriquement très rare, voire impossible. Combien de couleurs sont invisibles à l'œil de certaines cultures, et visible à d'autres ; des nuances de « tons » (la catégorie linguistique, à ne pas confondre avec le ton peircien) sont impertinents dans le code du français, sinon à sa marge ou dans la sociologie

.....
18. À cet égard, on peut voir que tous les mathématiciens ne s'accordent pas sur la même éthique, et que l'orientation de leurs sémiologies varient d'un sujet à l'autre, d'une école à l'autre. On peut penser à *Récoltes et Semailles*, œuvre posthume du mathématicien Alexandre Grothendieck récemment éditée en deux volumes par Sophie Kucoyanis, Paris, Gallimard, « Tel », 2021.

de ses usages, tandis qu'ils sont au cœur même de la codification du mandarin, et donc de la capacité vocale et auditive des locutrices natives (même si l'appareil phonatoire humain rend tout bébé apte à parler toutes les langues, à partir d'un certain âge, l'enfant ne peut plus accéder à la prononciation de certains sons, tandis que ceux de la langue de son groupe lui deviennent de plus en plus évidents). Un son peut exister dans un monde travaillé par la sémiologie du mandarin, exister physiquement comme son produit, et exister concrètement comme son perçu ; ce son-là n'existera nullement dans une langue qui ne cultive pas les tons. Quant à la forme de l'expression, elle ne peut jamais être *neutre*, de par le style d'intervention, et de transformation du matériau : comme on l'a vu du point de vue peircien, cela joue jusque dans le représentation lui-même, inscrivant dans la tessère la décision en faveur d'un type en faveur du tonal, une forme acceptant de ne pas se fermer à sa subversion par l'impalpable tonal dans la priméité et par la contingence de la trace dans la secondéité. Choisir d'accueillir la contingence de la substance de l'expression *en tant que contingente*, se poser dans un retrait, dans une maigreur, « faire place », c'est un geste majeur qui, dans sa portée sur le sens de la praxis sonore, relève bien de la substance du contenu. Enfin, la forme du contenu, c'est-à-dire les catégories topiques de nos « lieux communs », est au plus haut point concernée par l'orientation éthique de la sémiologie : elle donne forme à la substance du contenu, mais cette forme elle-même est dépendante de l'équilibre éthique — les cultures nées de l'Aufklärung européenne ne produisent évidemment pas les mêmes lieux pour penser les places relatives du corps, de la nature et du savoir, que les cultures porteuses des cosmovisions amérindiennes.

La substance du contenu rejailit donc bien sur chacune des trois autres catégories, lesquelles ne ressortent pas indemnes de la mise en dynamique éthique entre noétique et thymique. Ces effets, étudiés par la sémiotique à l'échelle macrosociale des cultures historiques, des genres artistiques, des œuvres, etc., vaut également à l'échelle restreinte, singulière et si précaire d'une praxis. À force d'imposer ses gestes, de tenir bon sur ses non-réponses-attendues, la praxis sonore fait émerger un nouveau possible de l'ordre du singulier, abductif, et non plus particulier et déductif, qui engendre à son tour ses propres lieux communs, ses repères formant langage : sa forme du contenu propre, qui participe de la naissance d'une sémiologie propre, d'une nouvelle relation sémiotique au sonore et au monde. Forme et substance de l'expression et forme du contenu peuvent être activées à régime praxique : telle peut être la *décision* éthique cruciale, dont les conséquences peuvent tout emporter. La voie molinienne trouve passage vers les questionnements pragmaticistes, et rencontre la voie peircienne : l'éthique se loge au cœur de la sémiologie, plus que jamais conçue comme ouverture du penser aux possibles, aux dehors, aux singularités.

[L'ORIENTATION ÉTHIQUE DU SONORE : S'OUVRIR À LA PLUS FRAGILE DES SONORITÉS, DES VOIX ET DES LANGUES]

Dans le domaine des régimes artistiques, l'activation éthique, le choix entre orientation noétique ou thymique, est en permanence à l'œuvre. Du côté d'une polarité noétique dominante, on sait par exemple la place qu'a pu prendre le régime dogmatique dans les positionnements des avant-gardes du xx^e siècle. Ce régime dogmatique a pu à son tour survaloriser soit la dominante logique (la musique sérielle, entre autres), soit la dominante d'un code neutralisant certains affects au profit d'une clarté communicationnelle, dans une avant-garde comme le Schématisme, par exemple¹⁹. Mais on peut penser à un mixte dans l'articulation entre noétique et thymique : ainsi certaines pratiques surréalistes revendiquèrent un automatisme de méthode, neutralisant les réflexes conscients du Moi psychologique, afin de libérer la logique des affects et des fantasmes, signes de l'inconscient et de son sujet tel que le théorisa Lacan, lui-même profondément enraciné dans la révolution surréaliste²⁰. Mais inversement, on peut penser au devenir d'une dogmatique qui consisterait à faire de la dominante thymique la nouvelle norme, soit comme principe noétique, soit sous la forme d'une nouvelle doxa. Par exemple, Molinié a tout particulièrement défendu la vie et la clarté dont est porteuse la pornographie²¹. Pourtant, le cas du pornographique l'illustre bien, même le thymique le plus fulgurant peut devenir une norme, tant morale qu'intellectuelle. Il n'est pas jusqu'aux plus scandaleuses et subversives libérations du corps et de l'art qui ne courent le risque de s'achever en Sorbonne ou en consumérisme.

Dans un tel tableau, comment poser le geste des Kristoff K.Roll ? Le sonore, en tant que langage, est porteur d'une dimension thymique et d'une dimension noétique. On a vu combien l'éthique consistait à pouvoir demeurer dans une esthétique des plus proches du thymique, des qualités pathiques de la *tonalité* (au sens peircien, rappelons-le). Non pas tant dans une visée purement physiologique ou jouissive, comme le vise

une certaine ambiance transgressive de l'art contemporain, que dans la visée de construction sonore d'une portée articulable en, ou avec, un discours soit théorique, soit politique, soit esthétique (veine comique tatesque de J.-Kristoff, manifeste artistique avec la *Bohemia...*). Le thymique, le tonal, le pulsionnel, sont partout à l'œuvre dans le sonore, mais ils sont traversés en permanence par du symbolique, du langagier, du social — et cette traversée est réciproque : l'assomption d'un être-là du « moindre des tons » à la dignité d'un langage sonore est en soi un dire et un agir fondamentalement politiques. Or le politique lui-même est un régime de discours et de pratique dans lequel le noétique est loin d'avoir une place subalterne. Il ne s'agirait donc pas de croire que, pour autant que le thymique est un pôle dominant dans la substance du contenu de cette sémiologie, il y aurait humiliation du pôle noétique. Dans le discours des Kristoff K.Roll, il peut y avoir violence, rejet massif de certaines positions posées comme dominatrices (les grands « fétiches » du penser occidental : essentialisme, masculinisme, colonialisme); elles sont et à ce titre combattues, non pour leurs qualités ou vices intrinsèques, mais pour leur effet qui ignore ou écrase la place accordée à d'autres positions « mineures », celles que les Kristoff K.Roll tentent justement d'accueillir dans la mixité de leur langage et de rehausser à leur valeur la plus juste, la plus ajustée.

Comment l'esthétique des Kristoff K.Roll réserve-t-elle une place à l'accueil du hasard, du contingent de la rencontre, et de l'événement ?

« Le substantiel est contingent » : tel est l'énoncé qui fait de la sémiotique hjelmsléviénne sans doute la plus structuraliste de toutes. Le contingent, c'est ce dont on peut enlever la présence sans que rien de valeur ni de signifiant soit perdu : sa disparition n'a « rien de significatif », comme l'exprime bien le sens commun. La contingence, au regard d'un raisonnement déductif (dans une science expérimentale, ou dans le fil quotidien de nos usages langagiers), c'est ce qui n'influe nullement dans l'analyse, le compte-rendu ou la continuation de la réalité, ni dans le compte d'un calcul : c'est ce qui *compte pour rien*. C'est donc ce qui peut être éliminé sans que cette élimination soit vécue comme une perte conséquente, c'est-à-dire portant à conséquence dans la pertinence des analyses. Or c'est justement sur cela que repose toute l'attention des Kristoff K.Roll : dans la fragilité d'une voix, le relief marqué d'un accent, les stigmates d'une fêlure, ne pas céder sur l'accueil d'une telle contingence *en tant que telle*, c'est-à-dire sans surjouer le typique (la tiercéité stéréotypée, le pittoresque), la secondéité réduite au pied de la lettre, ou le pathétique (la priméité la plus ratée, un semblant préfabriqué et consensuel de pathique). Le moindre des sons, la moindre des auditions, peut faire rencontre, mais encore faut-il pour cela que pareille présence puisse s'inscrire, demeurer. Où ? Quelle « feuille d'assertion », pour reprendre un concept peircien, peut-elle accueillir

19. Je renvoie à deux conférences : Pierre Johan Laffitte, « Le Schématisme. Quelques variations sur une avant-garde singulière » donnée en 2011 à la Fondation Vasarely, Aix-en-Provence, et Jacques Caux, Catherine Lefort et Pierre Johan Laffitte, « Une discipline du discernement : Jacques Caux, le Schématisme et le langage. Dire, exprimer, indiquer », donnée en 2014 lors du Séminaire interdisciplinaire *Représenter le Réel*, CNRS-Maison des Sciences de l'homme, Clermont-Ferrand. D'un point de vue différent, et sur certains aspects très partial, on pourra lire, de Robert Estivals, membre fondateur du Schématisme, *Le Schématisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

20. Cf. Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan, esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, initialement paru à Paris, Fayard, 1993, et repris dans Paris, Librairie générale française, « La pochothèque », 2009, p. 1543 sq.

21. Molinié a toujours pris en compte, dans sa théorisation de l'artistisable et du littéraire, le cas de l'art pornographique. Tous ses ouvrages ou presque en témoignent, et avant tout *De la pornographie*, Paris, Mix, 2006.

et inscrire le contingent ? Sur quel registre la parole, le sonore de la langue, peut-il venir s'inscrire dans le langage des Kristoff K.Roll ?

La solution est-elle « quantitative » ? Est-ce que, pour spécifier la sémiologie des Kristoff K.Roll, il suffise de dire que leur rapport au sonore est « plus inclusif », plus tolérant, et qu'elles repoussent un peu plus la ligne de partage entre ce qui compte et ce qui ne compte pas ? Cela revient à reculer le degré d'acceptabilité de ce qui est digne d'être de la musique, et à diminuer toujours plus la place humiliée du contingent. Un tel aggiornamento pourrait encore être réintégré dans le programme d'une étude sémiotique repérée et exécutée par les trois catégories hjelmsléviennes, moyennant une reconfiguration de ces dernières, un affinement ou un approfondissement dans leurs grilles de repérage et d'analyse. Par exemple, la nature du continuum sonore (la substance de l'expression) peut être toujours plus informée par une étude *matérielle* qui aide à caractériser ce qu'est un son sur le plan physique, acoustique, etc. De même pourra-t-on toujours plus affiner, voire bouleverser les cadres culturels de la forme du contenu, et ainsi bouger l'aperception même de ce que vaut une sonorité. Un tel remaniement des catégories d'analyse « grignote » sur l'étendue du contingent, et fait croître toujours plus ce qui peut compter, valoir, dans notre écoute du monde. En soi, ce n'est évidemment pas une mauvaise chose.

Mais le contingent n'en reste pas moins assigné à sa case-poubelle, à sa fonction de reste. Cette translation quantitative de ce qui échappe au sort malheureux de la contingence ne change rien à la place de cette dernière dans notre penser, dans notre langage : même tendant vers la peau de chagrin, la place de la contingence sera toujours la poubelle du vaut-rien. Logiquement, on demeure sous le signe du général, du déductif, de l'universel. Comment *choisir*, décider qu'il en aille autrement ? Cette décision relève de l'orientation du penser sonore : on se situe dans l'aire de la substance du contenu. Et cette orientation doit aller non plus dans le sens du général, mais en faveur du vague et dans le sens d'une radicale réorientation en faveur du thymique. Accueillir le contingent en tant que contingent, c'est lui reconnaître la place du négatif adornien : place inchoative, qui force tout travail formel sans pour autant humilier ou annihiler ce dernier. C'est bien une telle orientation en faveur du thymique qui décide, sur le plan de l'expression, dans la dialectique entre substance et forme, du traitement stylistique mettant l'emphase sur la légitimité formelle de la substance sonore la plus *pauvre*, emblème du contingent le plus nu. Par où nous retrouvons nos considérations peirciennes, sur la présence, au cœur de la praxis sonore, d'un type et d'un interprétant en faveur du tonal. Le tonal, le contingent, sont toujours déjà langage, ils en habitent toujours déjà le cœur, mais en creux.

Ou, pour le dire d'un adage par où Molinié retourne totalement Hjelmslev, sans rien nier de son apport, mais en nous introduisant dans une éthique radicalement hétérogène : non plus « le contingent, c'est le substantiel ».

Une approche matérielle et graduelle du langage et du penser

[CORPS, LANGAGE, PENSER]

Molinié aborde la « logique du sens » à hauteur de la catégorie de substance du contenu, dont il propose une modélisation : dans ce « déchet » sémiotique, dans sa pauvreté, dans sa nudité — dans sa contingence —, il voit le cœur éthique et logique de toute sémiologie. Son fonctionnement met en mouvement et relie de façon indissociable *le penser, le corps, le langage*, cet ensemble objectivement « décomposable » par les trois autres composantes hjelmsléviennes (forme et substance de l'expression, et forme du contenu). Transversalement aux trois catégories, cette insistence et cette force ne sont plus homogènes, massives, et encore moins hétéroclites, et à ce titre hors de toute logique : cette hétérogénéité engendre une dynamique, dynamique éthique. Cette dynamique est le cœur de toute logique, de toute sémiologie qui est tout à la fois corps et penser, thymique et noétique.

En fin de compte, la catégorie de la substance du contenu ainsi remodelée par Molinié n'a rien de positif, d'étudiable selon un protocole expérimental quelconque. Pourtant, au lieu d'abandonner la substance du contenu comme la boîte noire nécessaire pour qu'une sémiologie comme science puisse affirmer : « le substantiel, c'est le contingent », toute la sémiotique de Molinié affirme au contraire : « le contingent, voilà ce qu'il y a de substantiel ». Molinié est clairement anti-substantialiste, non pour dire qu'il n'y a pas de substance, mais qu'il y a bel et bien une telle substance, une matière historico-corporelle, et que c'est elle qu'il s'agit de *respecter*, tant dans sa valeur réelle, vivante, que dans sa force théorique, axiologique. Une valeur sémiotique ne peut se construire sans se former à partir de sa présence, mais une présence *absentée*, que Molinié désigne d'un terme dialectique : le *négatif*²². La substance du contenu porte en elle-même une hétérogénéité, un anticorps face à toute tentation de positiver le négatif, un antipositivisme de méthode. Pour Molinié, grandement marqué par

.....
22. La forme anthropologique la plus emblématique de ce négatif radical reste selon moi le concept lacanien du réel, c'est-à-dire le champ de l'inconscient et du désir.

l'Adorno de *Dialectique négative* et du Walter Benjamin méditant le matérialisme de l'histoire, ne pas céder sur le négatif, ne pas céder à la tentation de le croire « dépassable », voilà la seule position tenable par une pensée encore dignement envisageable depuis notre appartenance, aujourd'hui, au logos occidental. Renoncer à l'ontologie n'est pas nier l'ontique — l'ontique, autre nom du négatif, là qui insiste et que jamais on ne doit céder à la tentation de réduire à du logos, de réintroduire dans le cercle de sa forme. Se tenir dans une absolue immanence traversé du plus nu, du plus pauvre, du plus humilié, du plus promis à n'être que du rebut, de la chair à réduction ratio-conceptuelle, à comptage positiviste, à cadence productive, à canon, à gazage : là, gît la seule source qui nous reste, et qui reste encore non délégitimée pour provoquer le possible d'une valeur humaine en tant qu'humaine, pour nous qui sommes nés après le désastre des Lumières, après le règne absolu du rationnel sur le réel et sa déchéance tout aussi absolue — la phallogocratie, l'esclavage, les génocides, les écocides.

C'est là l'horizon de ce que Molinié appelle « pensée matérielle » : pas (seulement) une pensée matérialiste, pas une pensée de (imposée à, abstraite de) la matière, mais une pensée qui, en guise de *décision éthique*, propose le partage d'une même logique, commune à la pensée et à la matière — au corps, au monde, au matériau sémiotique. Une telle proposition suppose l'abolition d'un triple dualisme. Le premier est le dualisme entre matière (monde ou corps) et pensée : la pensée émerge de la matière, elle est un *mode* d'être de la matière vivante. Le second est le dualisme langage/pensée : le langage n'est pas la traduction de la pensée, il est le corps vif, le *Leib*, le *constituant* de la pensée — non son composant —, laquelle en retour est *l'intégrant* du corps — non sa transcendance. Le troisième est le dualisme corps/langage — si la psychanalyse avec Lacan a pu dire « ne cherchez pas le signifiant ailleurs que dans le corps », et « le corps est le trésor des signifiants », la chute de ce troisième dualisme est justement celui que l'art peut nous permettre d'appréhender de la façon la plus fondamentale, dans son *vécu*, comme disent les phénoménologues, dans ce que Molinié appelle l'activation langagière (ou sémiotique) « à régime d'art ». Ne peut-on voir dans le sonore, cette matière commune au corps et au langage, l'icône, le lieu et la proposition d'une telle pensée matérielle, pour laquelle *penser, corps, langage sont le même* ?

Le (grand) geste, d'éthique et de théorie liées, de Georges Molinié a consisté à renverser la valeur de la substance du contenu dans la quadrilogie hjelmslövienne. La substance du contenu n'est pas reléguée à la contingence comme on se débarrasserait d'un souci : elle se fait le lieu du penser du contingent, du penser qui *décide* lui-même d'exister sous le signe du contingent. De part rejetée dans l'indifférencié de la contingence, la substance du contenu devient le négatif qui *insiste*

au cœur de la réalité formelle de la sémiose, la déforme, la défige en permanence, et l'active en la désorientant et réorientant en permanence.

[UNE CONCEPTION GRADUELLE DU LANGAGE]

Dans chaque situation langagière isolable, l'empan des orientations éthiques des matériaux formant langage (noétiques, thymiques, hylétiques et formels) est infini. Cette infinité peut désespérer une épistémologie qui pense en termes de classification, et d'essentialisme. En revanche, si c'est une gradualité fondamentale qui oriente notre propre lecture de la réalité humaine d'un langage, alors il est tout à fait possible d'accueillir cette *variation* essentielle du sens, et, partant, le fait qu'une rencontre puisse être pensable sans pour autant être calculable, fixable, prévisible.

Un tel langage ne se définit pas objectivement, mais *activement*. Un acte n'est pas qu'un mouvement physique, ni même seulement un processus qui n'aurait besoin que d'un agent ou d'un moteur : un acte engage une subjectivité, elle-même personnelle ou collective, c'est-à-dire toute une présence complexe faite d'actes (agents autant que patients), mais aussi de toutes les catégories de l'existence (du pathique au noétique, en passant par l'éthique). Ce qui est premier, ce n'est pas une « convention fixe » qui serait ensuite agie, manipulée, mise en contexte ; l'acte dans lequel ce langage est activé n'est pas la gestion plus ou moins adaptée ou efficace des effets induits. Première est la dimension d'une fluidité : le langage est flux réel d'échanges simultanément symboliques, physiques et affectifs, autant de dimensions concrètement nouées en une proposition sonore, réellement énoncée, émise, soutenue, partagée entre la source et l'oreille (et, à travers elles, tout le vivant et l'espace dont ces deux pôles émetteur et récepteur tiennent lieu).

Dans cette ambiance, le langage n'est pas un langage-objet qu'on mettrait en mouvement dans nos échanges (animaux, sociaux, psychiques) ; ni même un langage-outil, ou une logique-compétence (socio-cognitivo-comportemental) dont nous serions les agents (in-)adaptés ; le langage est essentiellement passage, mouvement sémiotique, dont nous participons des modes d'être (en lacanien : des *parlêtres*). Un pas de plus me semble franchi dans l'ambiance sémiotique des Kristoff K.Roll : de par la décision éthique faite nécessité (tiercéité), activant à régime artistique le sonore-langage, ce mouvement lui-même est langage. Le langage, s'il est écologie du sens, est *passage*.

Ce fonctionnement du langage, qui peut être activé à différents régimes, implique de la part de Molinié, en matière de philosophie du langage, une position radicale. Selon un tel point de vue, dans le champ du vécu anthropologique, il n'y a pas d'un côté ce qui est langage et de l'autre ce qui ne l'est pas — *Tout est langage*, dit Dolto. Et cela vaut de façon interne au langage, où la gradualité demeure entre ce que l'on pourrait être tenté

d'y faire se compartimenter à nouveau²³. Une fluidité première prend le matériau sémiotique et son traitement : à rebours d'une approche essentialiste du langage, il n'y a pas, d'abord, d'identités objectivables, fixables et contractualisables, qu'elles soient naturelles, culturelles ou psychiques. Il n'y a que des variations dans l'activation du langage, et parmi ce flux, des moments de fixation locale plus ou moins pérennisée dans leur fixation : alors émerge un degré d'existence conventionnelle.

Cette variation se fait d'une part en ceci que, dans une pièce sonore, il y a du politique, et de l'artistique, du linguistique, etc. Il n'y a pas de discours qui soit essentiellement *ou* politique, *ou* artistique, *ou*... De fait, le spectre d'une telle variété offre le chatoiement infini des mixtes envisageables selon les situations. Cette gradualité a, pour conséquence mi-conceptuelle, mi-déontique, qu'il n'y ait ni grand art ni petit art : sinon se dresse la tâche théorique — calamiteuse tôt ou tard — de définir où, et en quoi, passe la frontière entre ces deux arts, entre d'un côté la forme correcte de la « grande musique » (ou de la musique d'avant-garde), et de l'autre la forme incorrecte de la... quoi, au fait : de la « musique petite » ? ou « inférieure », « dégénérée », « nègre »... ? Une telle fixation réaliste étant à terme calamiteuse, il faut aller au-delà d'une mixité qui maintiendrait des genres bien identifiés. La variation que propose Molinié touche la multiplicité d'existence du langage : à émission ou à réception, un même langage pourra être activé, ici à régime d'archive, là à régime de bouleversement intime, ailleurs à régime politique de soulèvement collectif, etc. Plus que simple variété, cette variation opère sur le plan de l'intensité : une même œuvre peut bouleverser ou laisser froide telle auditrice, et pas telle autre ; voire la même auditrice, dans différentes situations de réception.

Cette intensité indique un autre plan où la gradualité est l'orientation majeure : la montée à régime artistique du langage conditionne des changements vécus de la

valeur produite, changements profonds et potentiellement bouleversants. C'est une telle montée à haut régime que produit, quand elle advient (c'est-à-dire rarement), la rencontre sonore (c'est sur ce point que reviendra le dernier chapitre de cet essai²⁴). Ces bouleversements faisant rencontre témoignent de ce que l'activation du langage donne une part majeure au thymique, et au pathique. Lors d'une telle *situation*, valeur et sens sont plus ou moins intensément présents, rendant plus ou moins intense la rencontre sémiotique. Ce « plus ou moins », c'est ce qui se régule dans la dimension de la substance du contenu ; et cette activation décide de la montée ou de la descente de régime d'existence du langage.

C'est le mouvement, suffisamment bouleversant, é-mouvant, qui désigne le moteur et l'effet de ce que Molinié désigne par ce « régime artistique » du langage. Le matériau du langage, lui, ne varie pas forcément. Un même tableau ou un même film peuvent émouvoir des milliers, des millions de spectateurs d'autant de façons radicalement distinctes : pour autant, ni la disposition des pigments ni les photogrammes, ne changent d'un œil à l'autre : c'est l'effet qu'il produit qui fait que le langage est convoqué comme une dynamique en actes. Étudier le style des Kristoff K.Roll implique de s'intéresser autant à la sémiose qu'aux signes, à leur dynamique créatrice qu'à l'ensemble de signes identifiables et qui constituent une de leurs « œuvres » ou « performances ». Ce qui marque l'éthique des Kristoff K.Roll, ce qui l'inscrit pragmatiquement dans leur œuvre, c'est cette décision d'orienter leur tiercéité, leurs interprétants autant que leurs types, en faveur du sonore plutôt que des sons, en faveur de la sémiose en permanence ouverte, plutôt que de la fixation des signes au sens conventionnel, binaire, dont la forme la plus fétichisée est l'idée d'une « œuvre » : J.-Kristoff et Carole évitent comme la peste un tel mot, et refusent de l'employer comme terme final à ce qui serait leur chemin créatif, pas même à titre d'idéal abandonné.

.....
23. Je le rappelle : ces propos ne désignent en rien le découpage « analytique » et « digital » des unités signifiantes minimales : les différents matériaux du langage sont en eux-mêmes clairement identifiables : une note, une gamme, etc. un phonème, une syllabe, un syntagme, une proposition... La position radicale de Molinié est sémiotique, c'est-à-dire portant sur le rapport entre sémiose et réel, dans l'orientation générale en philosophie du langage : cela n'empêche en rien l'intégration, dans ce dynamisme sémiotique, de catégorisations analytiques et systémiques d'une approche linguistique, ou musicologique, etc. La complexité du réel ne condamne pas la gradualité à n'être qu'une anomie. On peut même dire que, dans certaines limites, la position épistémologique que je pousse ici à certaines limites s'articule, au moins en partie, avec l'approche de la théorie de la complexité, relevant pourtant d'un paradigme tout différent : c'est un débat que, dans le champ du linguistique, on pourrait engager à partir des positions de Jean-Léo Léonard dans « Linguistique, dialectologie et théorie mathématique de la complexité, ou : *Il n'y a pas de mystère* (mais il n'y en a pas moins une passion possible) » (propos recueillis par Pierre Johan Laffitte), *Complexité et Anthropocène*, numéro 2022 de *L'Année de la recherche en sciences de l'éducation*, p. 227-254.

.....
24. Cf. *infra*, p. 35 sq.

Dans le sonore-langage, la place intégrée pour d'autres langages, dont la langue

Une dimension babélienne s'est peu à peu imposée à l'œuvre des Kristoff K.Roll, à force de laisser se déployer leurs différents champs de dérive, d'engagements et de rencontres.

Cet accueil de la langue est fait avec la plus haute conscience de la complexité de ce qu'il ne faut plus nommer seulement le linguistique, mais bien le translinguistique, qui définit tout habitat du monde digne d'être appelé humain.

Entendons par exemple la présence des langues dans nombre de leurs pièces autour des migrants ou des sans-papiers, du permanent passage entre elles, d'un côté ou de l'autre de la stéréo du disque, ou de la polyphonie d'une forêt d'enceintes, passage fortement indiciaire du passage politique des sujets de ces langues au travers de la géographie. Entendons l'éthique de la créolisation, tout droit venue d'Édouard Glissant et de sa méditation sur le linguistique et le littéraire...

Le dire accueilli en tant que dire

Dans l'art sonore des Kristoff K.Roll, le dire est accueilli et respecté en tant que dire. La parole des personnes que l'on entend par exemple dans les récits de rêve recueillis auprès de personnes exilées n'est pas dérivée vers sa seule dimension sensible, phonique, une esthétisation sonore qui lui ferait perdre son rapport privilégié avec le noétique, sa capacité affûtée de signifier, désigner, raconter, porter avec soi la trace mémorielle de tout ce dont telle personne a dû s'exiler. Autant un langage non-verbal est apte à transmettre l'intensité et la précision sensibles, avec un luxe phénoménologique sans équivalent chez les lourdeurs du verbal, et un débordement par rapport à toute raideur significative dont les mots sont porteurs, autant la langue demeure le seul outil qui permette de dire et d'expliquer, et surtout de convoquer l'absence. Et c'est ici, dans cette

qualité sémiotique propre à la matière linguistique, que le dire est central dans l'art des Kristoff K.Roll : à divers degrés de gravité et de portée éthiques, c'est une des composantes majeures de leur langage. On peut évidemment penser aux boniments de J.-Kristoff, lorsqu'il monte un spectacle entier pour disséquer un journal télévisé, mais aussi aux paroles de leurs *blues*, à partir de récits enregistrés par Carole et J.-Kristoff, et que, procédé inhabituel chez elles, Jean-Michel Espitalier et Anna Kawala ont ensuite transformés en écriture. Je pense aussi à la présence si claire de telle ou telle voix dans *Le petit bruit d'à côté du cœur du monde*. En un sens, ce respect de la parole est le lieu où s'affirme le respect : on ne « joue pas » avec la parole de l'autre, on ne se joue pas d'elle. On la joue, peut-être ; on y introduit du jeu, c'est-à-dire un peu d'espace, de quoi remettre du mouvement, du bouger, du passage — de quoi y proposer la possibilité, à nouveau, d'y laisser circuler du sens.

Dans les *blues électroacoustiques*, pensons aux présences que toutes ces voix enregistrées dans leurs langues propres, et traduites, et simultanément mixées, donnent à entendre, en une polyphonie qui à la fois joue dans l'équilibre sonore fait de contre-point, de mélange, de brassage, voire de parasitage : de passage de relais au premier plan, sur une distribution changeante à travers tout l'espace sonore, dans la géométrie abstraite de la stéréo ou dans la forêt sonore de l'acousmonium. Le jeu de la composition entre tous ces éléments est ici au service du respect du geste de la parole, de la singularité avec laquelle cette parole porte en elle un être, une vie, une histoire, un monde — ailleurs, avant ; à aucun moment ne se perd la possibilité de saisir du sens, jamais entier ni clair, mais jamais inaudible : ni comptant pour rien, ni rejeté comme contingent, mais respecté dans sa fragilité, son étrangeté, sa multiplicité. Ni message, ni bruit ; ni visée significative où le sonore redeviendrait une illustration plus ou moins mimétique ou symbolique d'un message, ni esthétisation réduisant la parole à sa seule physicalité, au détriment d'un respect pour le contenu substantiel qui est transmis, et, qui sait ?, sauvé, rendu à du vivre, quand une femme ou un homme parle (de) son rêve, son existence, celle des leurs, parfois disparues sous leurs yeux. Ces paroles portent en elles toute la théorie — c'est-à-dire, étymologiquement, le cortège passant sous nos yeux de ces présences sur fond d'absence. Et dans ce dire à régime humain, si fragilement humain, l'indice d'un souci du fragile travaille à ne rien refermer.

Le langage ne se réduit pas à la langue¹. Du sonore-langage

La place relative du thymique et du noétique dans l'œuvre du duo devient particulièrement importante quand on observe la place faite, dans cet art du sonore, à la parole humaine. En effet, ce refus par les Kristoff K.Roll de délégitimer ou humilier le noétique, sans pour autant céder sur la présence première du tonal, on peut le repérer dans l'accueil que fait leur sonore-langage à la langue, qui est le lieu par excellence du noétique.

À mettre l'emphase, comme je l'ai fait jusqu'à présent, sur la place du tonal dans l'art sonore des Kristoff K.Roll, et sur l'importance pathique de la rencontre qu'autorisent leurs performances ou leurs disques, on pourrait croire qu'on a affaire à un art qui minore la part de la tiercéité, un art donnant clairement la priorité à une pure physicalité ou une pure pulsionnalité. Or, d'une certaine façon, rien ne serait plus erroné. Les mots, l'oralité, la langue, bref le champ le plus fortement marqué par la signification et la portée des idées, occupent une place majeure dans leur esthétique.

Cet art sonore, souverain dans sa sémiose, n'humilie ni ne fuit la langue : au contraire il l'accueille *en tant que langue*. À *l'Ombre des Ondes* et ses déclinaisons, la *Petite suite à l'Ombre des Ondes* et la *Grande suite à l'Ombre des Ondes*, tout cela issu de la *Bibliothèque sonore de récits de rêves*, mais aussi la fresque politique *Des travailleurs de la nuit*, à *l'amie des objets*... Leur traitement électroacoustique du matériau linguistique est constant.

Jusqu'à présent, j'ai fortement insisté sur le fait que le sonore est du langage, pleinement, souverainement : il fonctionne comme sémiose, et son activation convoque toutes les dimensions qui peuvent le repérer comme tel et que notre parcours, mi-peircien, mi-molinien, a tenté de repérer. Mais dans ce sonore-langage, plusieurs autres langages interviennent. On pense évidemment à l'importance, dans l'esthétique des Kristoff K.Roll, du visuel (vidéo, graphisme, photographie, mais aussi costumes, voire déguisement, scénographie, lumière, etc.), mais également à la sonographie, au matériel et au corporel : outre la présence de leurs amies, la danseuse Nido Uwera et la performeuse Enna Chaton, ou encore la danseuse Clara Cornil dans *L'Étonnement sonore*, leur investissement du jeu est polymorphe, depuis leur art du comique, à la limite du mime, jusqu'à la spatialisation de leurs corps multiples, corps personnels, « corps-à-deux », corps parmi d'autres corps, sur scène ou dans le monde. Parmi ces différentes présences, la corporéité occupe une place à part, proprement trans-sémiotique, puisque toutes les sémioses

.....
1. Ce paragraphe récapitule la thèse majeure du *Langage en deçà des mots*, *op. cit.*, dont la position, en termes de philosophie du langage, est développée dans le dernier chapitre, « Du langage. Épistémologie pour une rencontre entre psychanalyse et sémiotique ».

s'enlacent dans le corps, lieu primordial de la priméité pathique du tonal. Tous ces langages sont autant de lignes langagières qui viennent se tisser avec le sonore. Mais dans un tel tissage, le sonore apparaît comme un langage *parmi* d'autres, clairement isolable — on voit clairement ce qui est son, et ce qui est danse, image, etc. En fait, seul un autre langage vient s'intégrer à la composition matérielle du sonore lui-même : c'est la langue². Il est nécessaire ici d'insister sur certaines distinctions. Tout notre propos pose que *le sonore est un langage*. Employer le terme de « langage » n'est pas une façon imagée de parler, et suppose ipso facto une autre thèse : le langage ne se réduit pas à la langue, et il est encore moins à penser sur le modèle de la langue ; le langagier ne se réduit pas à du linguistique. La langue est une sémiose parmi d'autres, ni plus, ni moins. Penser sans langue est envisageable, mais sans langage, non. Cette thèse sémiotique, fondamentale, a pu être travaillée durant les décennies structuralistes, quand l'ethnologie et la psychanalyse forçaient à tenir compte, dans leurs tableaux monographiques et cliniques, de cette distinction entre langue et langage ; malgré cela, elle peine à être audible. La confusion entre langage et langue fait retour dans quasiment toutes les discussions³. Rien n'y fait, la langue demeure l'idéal théorique, l'analogon et l'étalon de quasiment toute théorie du langage⁴.

.....
 2. Le traitement du linguistique se soumet à la sémiose du sonore, prouvant par là même que le sonore est bien, comme tel chez les Kristoff K Roll, un langage, c'est-à-dire une structure, ouverte et intégratrice de ce qui lui demeure hétérogène.

3. Ou alors, à l'inverse, le linguistique est clairement distingué, mais au point alors d'être quasiment disjoint du champ de ce qu'on appelle « le sémiotique ». Par exemple, dans l'œuvre (irremplaçable) de Julia Kristeva, le concept majeur de *chôra sémiotique* désigne une couche archaïque de la psyché, bien antérieure au linguistique, mais au point que c'est par opposition au linguistique, et en-deçà même du « pré-linguistique », que le recours au « sémiotique » a par la suite été employé : le sémiotique est alors une régionalisation, et dans le fond, l'idée demeure qu'il s'agit d'un langage « plus fondamental », ou bien quelque chose qui rate, ou que rate, la langue, dans les pathologies psychiques graves ; ou qui, à tout le moins, demeure de l'ordre du champ inconscient. C'est une proposition tout à fait majeure, mais cela demeure incompréhensible, logiquement, si l'on ne cherche pas à relier les registres sémiotique et linguistique, à articuler cette chôra avec les autres dimensions, celles que Peirce repère comme tiercéité et secondéité — mais alors, « sémiotique » désigne un domaine beaucoup plus large que la seule chôra kristéviennne : le linguistique est une sémiose parmi d'autres. C'est du moins la position que je propose. Cf. Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, « Points », 1969.

4. Que les sémiotiques les plus puissantes, celles de Saussure, Hjelmslev, Barthes, Eco, par exemple, soient l'œuvre de linguistes ou de spécialistes de la littérature, explique sans doute cette coloration initiale. Que la langue constitue le fait anthropologique majeur dans la genèse historique et psychique, dans la construction du moi et de la culture, cela va de soi. Mais d'une part il s'agit de ne pas oublier la leçon structuraliste qui dit que c'est la dimension structurale du langage qui fait de la langue autre chose qu'un code ou qu'un idiome ; et d'autre part, il s'agit de voir qu'il y a présence du langage comme condition ontologique de notre être-humain bien au-delà, et en-deçà, du fonctionnement de la langue dont parlent les neuro- et psycholinguistes ou les socio- et ethno-linguistes.

Même pour les gens qui « font attention » dans le choix du vocabulaire, et même après l'emphase derridienne sur la *grammatologie*, cet amalgame langage/langue revient presque inmanquablement. Dans le domaine musical, par exemple, la complexité est pensée peu ou prou sur le modèle linguistique, et sous le terme d'« écriture » musicale, les lois du code musical classique (ou ses contre-modèles dans certaines avant-gardes contemporaines) se rapprochent vite de la grammaticalité syntaxique et verbale⁵. C'est alors que le bât blesse doublement, quand il s'agit d'analyser le langage sonore *en tant que sonore* et *en tant qu'art*. Ce serait une erreur de parallaxe complète de penser l'art sonore des Kristoff K.Roll tant que quelque chose de l'idéal linguistique guiderait notre modélisation de leur langage⁶. D'où le recours, dans le présent essai, aux deux sémiotiques qui m'ont semblé de loin les plus résistantes à la tentation linguistico-centrée, à savoir la boîte à outils hjelmsléviennne telle que Molinié se l'est faite à sa main, et la boîte à outils peircienne telle que mise en œuvre par Balat.

Dire, exprimer, indiquer

Des langages qui ne sont pas de la langue, il y en a, et cela constitue la part majoritaire de notre expérience sémiotique : le lumineux, le visuel, le gestuel, l'espace comme paysage, etc. sont autant de langages, de sémioses pour peu que nous fassions partie de ces flux et de ces échanges, et qu'ils nous fassent habiter le monde en humains, à régime de sens. Que, parmi ces flux langagiers si divers, viennent éclater ou se resserrer ces nœuds sémiotiques spécifiques que sont les mots, les propositions linguistiques, cela est fondamental. Mais alors quelle est leur place, comment cette dernière peut-elle être conçue autrement que comme une supériorité établie du linguistique sur les autres sémioses ? Comment éviter

.....
 5. Cet énoncé est inexact si on le généralise. J'en veux pour preuve les points de départ, clairement rétifs à l'analogon linguistique, du dernier ouvrage de Christian Accaoui, *La Musique parle, la musique peint. Les voies de l'imitation et de la référence dans l'art des sons. 2. Sémiotique*, Paris, Éditions du Conservatoire, 2022. Toutefois, cet ouvrage par ailleurs passionnant, mais essentiellement consacré à la musique « classique » (celle qu'un Schaeffer classerait comme « abstraite »), propose une conception signique qui demeure dans une relation expressive, voire mimétique : cela rend impossible, pour ce point de vue, d'envisager les possibles engendrés par les phases d'intransitivité du signe, et par les régimes résolument hors-écriture classique de « l'art des sons ». Il serait sans aucune doute fertile d'approcher cette musique « classique », ou « abstraite », avec les outils sémiotiques que je propose ici, et que d'autres ont déjà convoqués (je pense entre autres à Nicolas Meeùs, dans « A semiotic approach to music », *Contemporary Music Review*, 9/1-2, 1993, p. 305-310).

6. De la même façon, strictement, j'ai pu dire qu'une théorie linguistique ne pouvait constituer l'adjuvant d'une métapsychologie ou d'une phénoménologie qui ambitionne de questionner la logique profonde des couches dites « archaïques » de la priméité et du pathique. Cf. *Le Langage en deçà des mots*, op. cit., dernier chapitre.

que les mots, avec leurs gros sabots sémantico-verbaux, arrivent en grillant la priorité aux autres subtilités tonales et abductives, certains de leur supériorité linguistique, et de leur bon droit à épuiser tout le dire et le penser du réel, tous comptes faits, d'où résulterait ce qui, seul, mériterait de demeurer en guise de savoir signifié, achevé, de la traversée multiple du réel? Pour poser quelques distinctions entre les différents types de langage, j'emprunte à Molinié sa tripartition entre *dire*, *exprimer* et *indiquer*⁷.

Quand la mémoire fait ressortir de l'abîme où le réel s'est effondré les souvenirs, ils ruissellent de silence⁸.

[DIRE, EXPRIMER]

Par *dire*, Molinié désigne l'action propre à la langue, au langage sémantico-verbal; la puissance du dire couvre toute l'aire du dicible, aire dans laquelle la force de catégorisation et d'étiquetage font la force linguistique proprement dite, laquelle constitue ainsi la sémiose la plus apte à activer la dimension noétique du langage.

Mais dans notre expérience du monde il demeure de l'indicible, quelque chose qui dépasse le dire et ne peut se déployer à travers le traitement syntaxique et lexical du code linguistique. Cet indicible peut *s'exprimer*. Il reste du non-dit, du non-dicible, et dans leur expression, dominant les composantes thymiques et éthiques⁹.

L'exprimer est une fonction activée essentiellement par les arts non-verbaux, ou non-idiomatiques (linguistiques). Les langages majoritairement concernés par l'exprimer sont tout simplement les langages autres que le linguistique. On dit bien que la musique exprime l'âme. La peinture est l'art du forçage de la réception par excellence¹⁰. Une fois vue une image, il est impossible de faire comme si on ne l'avait pas vue, et détourner les yeux est le geste par excellence du déni de la réalité. L'architecture nous met au centre d'un univers plus

grand que ce que notre seul corps peut tenir, et c'est au contraire ce langage qui nous contient, nous intègre et nous traverse. La statuaire nous confronte à du corps, nous pose dans l'impossibilité de la voir d'un seul bloc et aspire la regardeuse dans un cheminement. Mouvement inspiré du rythme transmis par la statue, cette circulation rejoint alors une danse, danse qui représente, quant à elle, le paradigme de la rencontre fascinante et caressante, ou violente, des corps.

Mais parmi ces arts de l'exprimable, il faut bien réintroduire le verbal — à la condition, choix éthique s'il en est, que dominant en lui le thymique ou l'éthique: si le noétique communicationnel cède la place à « de la musique avant toute chose » — ainsi Verlaine définit-il l'art poétique —, si donc la langue est activée à régime poétique, alors oui, il peut y avoir de l'exprimable proprement linguistique, c'est-à-dire la reconnaissance par le linguistique d'un indicible qui ne signerait pas son échec, mais son accès à une qualité plus singulière de présence. En d'autres termes, tout langage exprime, seul le verbal dit. Le propre du dire est son caractère métalangagier, exclusif par rapport à tous les autres langages, et qui consiste à pouvoir parler de soi-même et d'un autre langage, au lieu de seulement entrer en résonance, en ressemblance, en syntonie avec lui. Outre sa capacité à catégoriser, fondamentale, le dire linguistique est la seule sémiose qui soit à même de *traduire* quelque langage que ce soit. Dès lors qu'il s'agit de parler d'un autre art, on recourt toujours à lui, lui seul prend une dimension méta-langagière: *expliquer* de la musique, cela ne peut pas se faire musicalement, ni même picturalement, ou scénographiquement, ou par quelque autre *exprimer*. Ainsi, dire qu'une peintre nous apprend beaucoup sur la musique dont, par exemple, sa peinture s'inspire ou avec laquelle elle entre en résonance, c'est soit parler métaphoriquement, soit signifier que ce qu'elle nous apprend est un savoir proprement pictural. Les grandes penseuses se trouvent tout autant parmi les artistes que parmi les usagères des catégorisations linguistico-logiques. Giacometti ou Genêt n'ont rien à envier à Sartre, ni le Caravage aux théologiens de son temps. De même, la rencontre entre différentes sémioses n'a pas à en passer nécessairement par le carrefour du significatif, du noétique, de l'explicatif. C'est ce qui fait qu'il y a par exemple du musical à l'œuvre chez Rousseau ou Nietzsche, de la dramatique et de la poétique baroques dans le cinéma d'Eugène Green, mais aussi, dans un même genre de discours, de l'Antonioni dans le cinéma de Nuri Bilge Ceylan, ou encore du Tarkovski dans l'œuvre Theo Angelopoulos, mais sous une forme totalement incomparable au Tarkovski qui agit au travers des films de Carlos Reygadas.

Ce que peut faire l'art verbal, et c'est là sa fonction *critique*, c'est œuvrer pour rendre constructibles les conditions de la rencontre: faire approcher, de ce lieu où l'art pense, des subjectivités qu'ensuite on laissera faire l'expérience, irréductible au dicible, de devenir

7. Molinié, *Hermès mutilé (...)*, op. cit., p. 115 sq. et *Sémiostylistique*, op. cit., p. 26 sq.

8. Pascal Quignard, *Sur le Jadis (Dernier Royaume, 2)*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 303.

9. Notons que Molinié ne les distingue pas à ce stade: le *movere*, l'émouvoir, demeure le registre langagier dominant, qu'il soit de nature esthétique ou morale, qu'il exprime un ressenti face au beau, au sublime ou à l'infâme, ou face au bien ou à l'infâme.

10. Elle a depuis l'Antiquité été thématifiée comme le modèle pour l'art verbal (pas tout à fait dupe, évidemment): la qualité du haut style est l'*enargeia*, l'immédiate force qui rompt toutes les médiations du discours et nous met ce qui est dit devant les yeux; cette qualité est traduite en latin par le terme visuel d'*evidentia*, vocabulaire visuel (l'évidence, ce qui ne peut pas ne pas être vu, est la force du grand style oratoire). Peindre, dont l'idéal est de « mettre sous les yeux » de la spectatrice, doit faire oublier la présence des mots qu'emploie l'oratrice pour faire adhérer son auditoire à l'*evidentia*, à l'in-discutable du « tableau » qu'elle dresse. Je renvoie, parmi une littérature critique immense, à la notice « Evidentia » du *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 144, de Molinié lui-même.

sujet intégrant d'une sémiotique sonore, picturale, musicale, sculpturale, etc. Pensons par exemple aux écrits de Diderot ou de Malraux sur l'art, aux pages de Deleuze sur Bacon, etc. Une telle pratique de la critique peut œuvrer à ce que ces pensées *expressives* puissent répandre leur savoir dans d'autres lieux de rencontre eux aussi singuliers et spécifiques : non pas s'enseigner, ni se traduire, c'est-à-dire se réduire à du général (cela, c'est le passage par la plate-forme où domine le noétique pratico-verbal), mais se répandre, contaminer un milieu dont le point commun est d'avoir partagé la rencontre incomparable avec telle œuvre, et qui ensuite laissera se diffuser ce savoir reçu, inoculé, incorporé et métamorphosé dans leur propre langage, dans leur propre sémiotique créatrice.

Toutefois, pour qu'une telle transmission, qu'une telle *contamination*, dirait Caillois, puisse advenir, encore faut-il que l'écrire, le dire, aient été suffisamment pénétrés par le thymique de la rencontre : Deleuze, comme Alain Badiou, disent combien une *rencontre philosophique* avec ce qui constitue son *dehors*, ses dehors (art, politique, science, amour, chez Badiou), n'advient que par la compénétration et l'articulation entre le conceptuel, sémiotique proprement philosophique, et le réel, à mi-chemin entre politique, corps et désir (qui se partagent le sensible, dirait Jacques Rancière). Bref, même dans le dire agit le thymique : le concept est tout autant innervé par celui-ci qu'il l'inscrit sur le registre du noétique; le dire n'a rien « d'objectif », il est comme toute autre sémiotique orienté par la dimension éthique. Nous demeurons au cœur de la dynamique schématisante de la substance du contenu. Deleuze, Badiou, Rancière : qui ne voit là trois éthiques radicalement hétérogènes, trois styles impossibles à confondre ?

Mais dire, analyser cela, produire conceptuellement un tel redéploiement, seul le verbal nous le permet. Pour extraire un concept partageable et établir notionnellement un lien entre d'un côté une pièce musicale et de l'autre une pièce picturale, il sera toujours nécessaire d'en passer par la catégorisation du *dire*, par du verbal. Sémiotiquement, raffiner ou déployer la nature de cette liaison dans le registre de l'exprimable est d'une richesse infinie ; mais il est impossible de *dire sonorement le sonore*. Pour pasticher Lacan, « il n'y a pas de méta-discours » dans le sonore-langage, alors qu'il est possible d'en avoir un dans la langue — on peut même dire que c'est l'une de ses caractéristiques fonctionnelles.

[ET LÀ-DEDANS, INDIQUER QU'IL Y A DU DEHORS]

Mais l'exprimable ne clôt pas tout dans le sémiotique, et ne constitue pas la relève victorieuse du dire dans son ambition de sémiotiser le tout du monde. Il y a non seulement de l'indicible, mais aussi de l'inexprimable. Dans ce reste intervient la troisième fonction sémiotique : l'*indiquer*.

Ce que le langage renonce constitutivement à exprimer ou dire, il (ne) peut (que) l'indiquer. Quelque chose échappe toujours à la sémiotisation du monde, un « réel » qui pourtant n'en vient pas moins hanter, forcer, influencer au cœur de la sémiotique et des flux qui circulent entre ses différentes places. La leçon structuraliste est bien là : le symbolique vient ordonner la réalité, la donner à lire dans un ensemble de places et de déplacements, mais cet effort produit toujours du reste, son reste propre, son « refoulé » — dont le prototype est le refoulement originaire des psychanalystes : ce reste, ce refoulé, ce n'est pas « une chose », un contenu qui serait enfoui comme un trésor, révéralé comme une divinité transcendante, ou exclu comme une entité maudite, c'est ni plus ni moins qu'un effet de la structure qui trans-forme le réel, le faisant quitter son état d'« immédiat indéterminé », introduisant en son règne le geste décisif du négatif : toute structure crée son réel, tout langage engendre nécessairement ce point hors-champ, son point propre qu'il ne pourra jamais exprimer, ni dire. C'est là qu'intervient la fonction sémiotique de l'indiquer. Aux limites du proto-sémiotique, à la limite entre l'aire du langage et la sensation d'une extériorité radicale, cet *indiquer* constitue un *geste* sémiotique, ouverture de la sémiotique au dehors de son monde-langage-penser, que ce geste accueille dans l'ensemble de la vie sémiotique.

La dimension de l'indiquer est de l'ordre d'une présence ressentie, à la jonction de la secondéité, dans le brut du vécu, et de la priméité, dans le pathique et l'état le plus vague de toutes ces médiations du dicible et de l'exprimable, qui soudain s'annulent. Dans le vécu sémiotique, une telle expérience est rare, et témoigne alors de ce que le langage fonctionne à un haut régime d'émotion, d'affect. « De temps en temps, le langage, tout langage, indique », dit Molinié. L'*indiquer* chez Molinié prend une solennité, une gravité, qui témoigne de ce qu'on se tient là dans des confins où le sémiotique lui-même cède le pas, de façon incalculable, au réel. Quant à la montée à régime artistique d'un langage, l'indiquer en est l'une des composantes les plus activées.

Pour le dire avec un mot d'Antonin Artaud qui a tant marqué la philosophie, tout penser (et l'art est un penser) ne naît que sous la pression du dehors, du réel, ce dehors propre qu'il engendre lui-même et qui vient le hanter comme son Horla originaire, inaliénable¹¹. Molinié insiste : il s'agit d'un *geste* : en termes peirciens, on se situe bien dans le registre de la secondéité, et c'est dans l'engagement concret du sujet dans sa proposition abductive que l'éthique se joue, se tient et se soutient. C'est dans la secondéité que consiste le geste des Kristoff K.Roll,

.....
11. Cette hantise doit nous alerter sur un point de vocabulaire théorique : l'*indiquer* de Molinié n'est pas à confondre avec l'*indice* peircien, qui désigne la façon dont un certain représentation renvoie à son objet : un lien relie les deux, comme la fumée fait indice vers le fait qu'il y a du feu. À tout prendre, cet *indiquer* serait plus proche de l'icône peircienne.

donc à tenir bon sur la durée d'une non-réponse, sur le fait de maintenir la trace sonore défaite de sa « cause », de son « objet » que toute oreille attend quand elle travaille à régime d'écoute ordinaire. Mais ce geste n'a de sens que pour maintenir, par cette proposition de traces sonores à nu, la possibilité que s'installe un ton, une ambiance. C'est en cela que le geste molinien d'indiquer prend une emphase qui, en un sens, se rapproche plutôt de l'icône que de l'indice selon Peirce. L'icône désigne un rapport qui considère l'objet réel inhérent au représentant. Pourtant, cette présence inhérente est hors de tout toucher concret : ce qui est palpable est son effet de présence, qui n'est rien hors de la matière qu'elle hante, qualité qui est (en) elle-même plus elle-même qu'elle-même. La bleuité du ciel de Cézanne (en deçà même de ce ciel bleu, de ce bleu du ciel), l'amicalité du dialogue enregistré (en deçà des traces de cette amitié), la pure (et sans doute atroce) sensation de faim dans le cri vital du bébé appelant le sein, tout cela habite le ton du sonore posé là, et qui nous pénètre, et que cependant nous ne pouvons suffisamment exprimer. Par les traits diversement formels du dicible ou de l'exprimable, nulle tache de bleu fidèlement reproduite, nul texte ou *actio* raffiné ou analysé, nulle analyse biologique ne peuvent toucher ce qu'il en est de la bleuité, de l'amicalité, de la faim errante dans le corps du bébé qui, *infans*, hors le secours des représentations et des mots, ne peut que croire revenir à l'agonie quand ses besoins vitaux ne sont pas satisfaits. On se situe dans le tonal le plus archaïque, aux confins de la sémiose les plus perméables avec le vide errant de l'angoisse, du réel pur (du « point de vide », fondateur de toute l'architecture de l'être, si l'on reprend l'ontologie mathématique d'Alain Badiou¹²).

Au beau milieu du langage quotidien « normopathe », qui fonctionne à régime de superficialité (loin des profondeurs angoissantes), l'*indiquer* introduit possible-ment un gouffre, aux limites de l'aporie. L'aporie est elle-même à lire comme symptôme : quand les marges s'atteignent, la généralité des lois habituelles, celles qui suffisent à gérer l'usage langagier du milieu du champ, avec leur suffisante logique déductive, touchent à une limite qui leur est imposée du dehors et qu'elles ne peuvent penser. Du trouble s'installe, et ce trouble n'est pas une erreur de perception, il est la loi régnant dans ces confins, ou plutôt il la porte en lui, il en est le *ton* approprié. Tenir bon sur ce trouble, ni s'y laisser engouffrer par fascination, ni s'en défendre par hantise, c'est à cela que correspond exactement l'existence nécessaire de la logique vague : là où il n'est plus accessible au sujet de déduire quoi que ce soit, il lui faut pourtant avec passion ne pas céder, et refuser de dire que tout ici ne serait que contingence. Là seulement, si la rencontre décide d'opérer, se situera le point « par où faire entrée en son

cœur », comme dit Saint-John Perse¹³, le point par lequel l'indiquer demeure le seul geste possible qui témoigne de ce que quelque présence circule telle un Horla, ou tel le mana de Mauss, dans le circuit des échanges sémiotiques. Et tenir bon sur le fait de ne pas refermer les contrôles aux frontières, externes ou internes. Chez les Kristoff K.Roll, pas de police aux frontières, et encore moins de police volante.

L'angoisse s'assume : elle s'assume à la condition que du concept, du type sonore, soit là, suffisamment solide, pour accepter de se tresser avec l'angoisse. Cette position qui tisse angoisse et langage, c'est la position que Lacan appelle l'*embarras*¹⁴. Tout à l'inverse d'occuper la place rassurante qui cadenasse toute la signification et la portée d'un spectacle sonore bien rodé, le geste des Kristoff K.Roll consiste à tenir bon dans l'angoisse, au travers de leur langage, sans refouler ni rationaliser la tonalité grondante (ou, pire, mutique) qui peut commencer à s'installer lors d'une performance, sans que celle-ci détruise tout le penser, la capacité d'articuler une présence humaine au monde — du concept, de l'affect, du goût, du jugement. Arriver à ne céder ni sur l'angoisse, ni sur le langage, c'est se tenir en un point « d'angoisse articulée » : ainsi Jean Oury, commentant Lacan, définit-il l'*embarras*. *Embarrazada*, en castillan, désigne le fait d'être enceint(e), lors du long travail qui délivrera une naissance. Si l'on désire la naissance, il faut savoir se tenir dans cette place où combien peu évidente de l'embarras, le temps que « ça vienne ». La position d'embarras, c'est bel et bien la place qu'occupent les Kristoff K.Roll quand elles attendent une trace sonore, ou quand elles la nous présentent, le temps et l'espace nécessaires à la levée d'un ton, à sa naissance à l'oreille — ou bien plutôt à notre propre co-naissance au savoir-entendre-le-ton là où nous aurions cru n'attendre que du son. Cette place, le savoir nécessaire à la tenir et à y faire émerger du savoir dans une coprésence subjective, c'est cela, la praxis artistique de mes amies.

Se tenir dans l'embarras, ce n'est pas se retrouver prisonnier d'une inhibition, ni d'un empêchement, ni d'un émoi, bref d'un refoulement massif de l'angoisse : c'est la seule position pour produire du penser — étant entendu que le sonore, s'il est langage, est penser.

12. Alain Badiou, *L'Être et l'Événement*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 1988, méditation 4 « Le vide : nom propre de l'être », p. 65 sq.

13. Saint-John Perse, « Récitation à l'éloge d'une reine », *La Gloire des rois*, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 72 sq.

14. Jacques Lacan, *L'Angoisse, dit « Séminaire X », 1962-1963*, édition de Michel Roussan, Paris, à compte d'auteur, 2003, tableau proposé dès la première séance du 14 novembre 1962, p. 11 sq.

Le sonore pense

Si le langage sonore n'a pas le caractère méta-discursif de la langue, il n'en reste pas moins un langage, et cela n'empêche pas le sonore d'exister aussi sur le registre de la tiercéité structurale, comme *type*. C'est cela que j'ai tenté de proposer, en parlant d'un *type sonore*¹⁵. L'interprétation sonore n'est pas la tentative de dire sonorement ce que *signifie* le sonore, mais d'engendrer le sonore par du sonore, sur le mode du sonore : de déchaîner un ton, une priméité sonore, par la structuration d'un langage, l'instauration d'une tiercéité et d'un interprétant sonores. Cette tiercéité, cette structuration du sonore comme langage, c'est-à-dire d'une situation d'échanges sur le registre sonore, cela consiste à pouvoir faire résonner un signifiant (ou représentation) sonore avec un autre signifiant (ou représentation) sonore. Qu'ensuite, entre les deux, circule du sujet, et que pour accéder à une pleine assumption de sa propre maîtrise, le sujet puisse *aussi* passer par du linguistique, ou du noétique (du conceptuel), par exemple pour partager son vécu, en exprimer la force, ou en analyser les effets, cela ne vient que de surcroît, ce n'est qu'une conséquence qui, telle quelle, sort de l'aire stricte de la performance ou de l'enregistrement. La tiercéité est le lieu du langage, pas obligatoirement la chasse gardée de la langue, même si cette dernière est tout à fait légitime à participer du déploiement subjectif et partagé, de son aura esthétique — de sa vie sémiotique —, d'y participer avec son efficacité redoutable (mais qui bien souvent est si forte qu'elle peut faire taire toute la richesse indicible du vécu).

En d'autres termes, *le sonore pense*. Je reprends cette expression à Daniel Arasse qui, dans ses *Histoires de peinture*¹⁶, rappelle l'idée d'une « peinture comme pensée non-verbale », inspirée de la peinture comme *cosa mentale* énoncée par Léonard de Vinci. La pensée proprement picturale produit un savoir qui ne peut strictement être atteint par d'autres moyens. À ce titre, jamais ce savoir ne sera totalement réductible à son explicitation/traduction verbale, par exemple dans un commentaire critique, ou dans une reprise philosophique. *Le sonore pense* : cet énoncé n'est que le complémentaire de nos deux précédents énoncés : le sonore est langage, et le sonore est habitat du monde. Il propose une structure de langage tout autant qu'une structure signifiant que l'espace devient monde habitable. Cela engage à se demander deux choses.

D'une part, comment ce penser peut-il intégrer l'hétérogénéité des langages qui, entre dire et exprimer, composent l'art mixte des Kristoff K.Roll ? Nos quatre *Conversations* peuvent être lues comme autant d'éclats

de réponses à cette première question. Ces dialogues déploient de nombreuses facettes de ce penser, tant dans ses thèmes que dans leurs modalités, leurs articulations et leurs effets.

D'autre part, quels sont la place et le régime de l'*indiquer* dans ce penser, c'est-à-dire le rapport du penser à ce qui excède tout dicible et tout exprimable, et qui cependant hante le monde que le sonore érige au rang de langage ? C'est dans la logique abductive, sur laquelle la praxis créatrice tient bon concrètement, dans la secondéité de l'engagement subjectif et collectif, que s'opère cette ouverture au registre de l'*indiquer*. Ce vers quoi nous tourne cet indiquer, c'est le lieu de la rencontre possible, à hauteur de priméité, au plus profond du tonal. Et pour cela, il faut qu'intervienne une tiercéité : la nécessité d'une éthique et d'une théorie — même pensées et posées sans mots, elles n'en développent pas moins leur légalité et leurs lois d'accueil. Avec l'analyse du représentation sonore, j'ai proposé quelques hypothèses concernant la façon dont une telle *force d'indiquer* peut être présente au cœur de la dynamique sémiotique, et somme toute constituer la clé-de-voûte de toute la création des Kristoff K.Roll, de leur penser sonore, leur sonore-penser.

15. Cf. vol. I, « Maigneur. Un type sonore ouvert au tonal », p. 36-37.

16. Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, Denoël/France Culture, 2004, réédité à Paris, Gallimard, « Folio », 2006.

Envisager une rencontre à régime artistique

Nous voici au terme de notre parcours à travers la praxis sonore et son orientation marquée du sceau de la logique vague et de son accueil du contingent. Il s'agit ici de boucler ce parcours, d'en rassembler les enjeux sémiotiques, théoriques et éthiques.

Montée du langage à régime artistique

La théorie de Molinié, en proposant une conception graduelle du langage, permet d'approcher le fonctionnement sémiotique comme variation de régime d'activation du langage ; selon l'orientation de son matériau, tout langage peut monter à un haut régime de singularisation et de puissance thymique. C'est ce que Molinié appelle la montée à régime d'art du langage. Comment approcher cette activation ? Comment définir une telle montée du langage à régime artistique, par opposition, par exemple, à l'activation à régime documentaire ou scolaire — qu'est-ce qu'une rencontre à régime artistique avec une sonate, tandis qu'on pourrait l'écouter tout aussi légitimement, par exemple, à régime d'archive historique, ou comme objet d'apprentissage¹, ou bien encore à régime de musicalité (c'est de la musique, j'en consomme, j'en éprouve peut-être un besoin, un agrément, mais je n'en suis pas plus bouleversé pour autant) ?

La montée maximale, à haut régime artistique, désigne cet état où la singularité de la sonate, ou de la pièce électroacoustique, n'est plus seulement située, perçue, éclairée, mais se fait happante, éclairante². Elle instaure un lieu-moment totalement irréductible à sa perception extérieure, à son expérience objectivement situable dans la situation d'échange culturel (pièce de spectacle, livre ou disque, relation sociologiquement régulée selon les lois de l'habitus esthétique) : instauration d'un espace de la rencontre. Ce lieu ne se trouve pas « hors de la doxa », hors du champ social, ni des catégories esthétiques générales, dominantes, auxquelles, d'un point de vue matérialiste, il n'est nullement question « d'échapper » : la praxis sonore se situe bien dans une rue de ville, une salle de concert, un lieu sociologiquement *toujours déjà* surdéterminé. Mais il fait *trouée* dans

1. Reçu à régime d'archive, la sonate est ce document émergé de l'ensemble socio-historico-esthétique de son émission (et/ou de ses successives réceptions), ensemble objectivable, dont on peut établir l'étude.

2. Cette distinction entre œuvre éclairée et œuvre éclairante, initialement proposée par Maurice Merleau-Ponty, est une catégorie que Georges Didi-Huberman convoque dans une magnifique conférence, « Minima lumina », sur les différents régimes d'existence de l'œuvre ((25) Georges Didi-Huberman «Minima lumina. Phénoménologie et la politique de la lumière» - YouTube). Et ce, dans une ambiance théorique distincte de celle de Molinié ou de Peirce, mais nullement incompatible, tout au contraire : je pointe ici une voie fertile de développement de l'enquête à travers les praxis d'art et leurs régimes de rencontre singuliers.

ce règne de la doxa, et la rencontre à régime artistique relève du *paradoxe* (dans l'interprétation maximale du préfixe *para*, dans ce mot souvent affadi). Cette trouée ne désigne pas la sortie totale, transcendante, des conditions matérielles réelles, mais plutôt l'instauration d'une *transversalité* (Guattari), embrayage d'une logique du singulier, émergée des régimes de généralité des aliénations massives, mais irréductible à elles.

De cette rencontre, Molinié insiste sur la dimension à la fois spatiale et corporelle, en plus d'être hautement sensualisée³. En effet, pour qu'il y ait rencontre, il faut qu'il y ait partage, et il n'y a partage qu'entre deux coprésences. Or face à l'œuvre, qu'y a-t-il sinon le corps, corps pathique, « thymique », porteur d'une subjectivité ? Où, ailleurs que dans du corps, s'opère la rencontre artistique ? Telle est la caractéristique de l'étape de l'activation à régime artistique de la sonate, ou du texte poétique, ou de la statue : l'érection d'un (vécu de) corps artistique. Il ne s'agit pas seulement des *conditions* de cette rencontre : Molinié insiste sur la transformation de la substance sémiotique, par exemple d'une sonate, en un *corps*, corps à régime artistique. Dans le vécu de corporéité de cette rencontre, le vécu comme coprésence implique une homogénéité de cette présence : l'œuvre qui « nous pénètre » jusqu'au frisson, jusqu'au pleur, jusqu'à une certaine qualité de jouissance, nous fait sortir de nos médiations habituelles (le plaisir demeure toujours dans une certaine limite), notre recours au noétique du dire (fût-ce pour clamer : « Je suis sans voix ») ; au point que, une fois rallumées les lumières, s'installant le silence qui signale la fin du spectacle et la sortie de la « scène », soudain, boum, nous revenons parmi les autres — « Attends, laisse-moi un peu atterrir », comme je dis en quittant la salle où je viens de voir un Ozu, ou d'écouter Lula Pena... C'est donc bien que nous étions ailleurs, intégralement. Et cependant un ailleurs nullement arpentable ou mesurable, un ailleurs qui a hanté ce lieu et pris possession de *l'ici et maintenant* : ailleurs entièrement langage et entièrement matière, un langage entièrement devenu matière à la rencontre de ce corps anthropologique, dans le présent de la performance musicale, de ce partage sonore ou de cet enregistrement radiophonique.

Entièrement corps, espace, temps, nulle transcendance dans ce vécu de profonde réciprocité dans la pénétration et d'une saisie dans le moment du retour, qui seule désigne qu'il y a bien eu moment dans un ailleurs : « extase matérielle », dit Le Clézio...

.....
3. La théorie de Molinié pose le point anthropologique premier de cette présence du sensible dans la relation esthétique : le sexuel, dont la relation à régime d'art est pensée comme le simulacre. Je pose ma réflexion ici sur d'autres bases, mais souscris à cette thèse.

La rencontre, cette activation d'un langage à haut régime artistique reste d'une grande rareté⁴. Ce n'est pas tous les jours qu'on ressort avec le frisson ou le sel des larmes d'une salle de spectacle. Mais cette rareté n'a rien d'un Graal, d'une rareté des cimes que seule une âpre éducation saurait atteindre (elle n'en est pas moins partie prenante des conditions rendant la rencontre plus probable, et potentiellement plus riche). Elle a plutôt tout d'une fulgurance, et l'advenue de cette dernière est irréductible aux coordonnées d'une durée mesurable, apprenable. J'ai mis des années avant d'être en mesure de me laisser saisir par la force *artistique en tant qu'artistique* de ce qui, jusqu'alors, était la musique électro-acoustique de mes amies J.-Kristoff et Carole, puis la production sonore des Kristoff K.Roll. Il a suffi à ma fille de huit ans d'une soirée dans un vieux café reconverti pour pénétrer directement cette scène singulière et irréductible, et vibrer sans nul doute possible à l'unisson des blues électroacoustiques. Critère de cette rencontre à régime artistique : le lendemain matin, elle m'a redemandé d'écouter l'intégralité du double disque, ce que nous fîmes, heureux tous deux, mais dans la disparité subjective la plus franche, alors que je prenais les premières notes du présent essai.

Trois noms

Essai qui à présent se referme. Il se sera construit sur de la rencontre : entre des langages, mais avant tout entre des noms, qui m'ont permis *d'envisager* autrement ce que c'est que le langage. Si j'ai tenu à poser l'hypothèse d'un sonore comme langage, comme habitat du monde et comme penser, par un effet en miroir, une hypothèse a émergé au gré de mes abductions : le penser (*mon* penser, du moins) s'est à lui-même représenté comme sonore. En termes d'accueil des différentes matérialités, le sonore des Kristoff K.Roll est tout à la fois intégralement politique, intégralement traversé de concept et de penser, mais tout aussi ouvert à la corporalité et à la sensualité du monde. Ce qui varie, ce sont

.....
4. Cette rareté ne doit pas nous faire glisser dans une quelconque digression sur la « difficulté » d'un « art d'avant-garde », ou autres retours du refoulé élitiste ou idéaliste : ce dont elle est le signe, c'est qu'un régime d'activation sémiotique de la rencontre a beau être un matérialisme pragmatique radical, cela n'est nullement un constructivisme. Cette rencontre, ça n'est pas « constructible » : que ça fasse du sens d'être là, et que ce sens se traduise par une soudaine convocation de tous nos sens, pas seulement l'oreille, mais dans tout le corps qui résonne et raisonne, ça ne se décide pas : rien de mécanique, rien de calculable. C'est un don, plus l'angoisse que le contre-don n'advienne pas. Cela s'appelle un pari, mais un pari sans attendre la monnaie trébuchante d'une reconnaissance de dette de la part du « public ». Rien de programmable. Si : à la rigueur, pour reprendre l'adage poético-logique de Jean Oury, toujours lui, cet électro-acousticien de la psychiatrie, une seule chose peut être faite en guise d'instauration d'une rencontre : *Programmer le hasard...*

les différents régimes d'activation de ce langage et de ses composantes. Ce qui demeure, transversale à ces activations, c'est l'ouverture à « ce qui » vient relancer l'hétérogénéité et l'accueil du contingent, du non-prévu. Une telle conception du langage porte un anti-idéalisme et un anti-essentialisme radical. C'est en cela que j'ai, sans doute, ressenti le son, qui est onde, donc mouvement, comme emblématique du langage. Je le dois à la rencontre avec la praxis sonore de mes deux amies. Mais un tel langage, je n'aurais pu l'entendre ainsi si je ne l'avais envisagé au travers de ces deux autres présences, théoriques cette fois, ayant pour nom Molinié et Balat. La condition d'un penser sans calcul, c'est-à-dire un renoncement à trouver un fondement a priori au penser, sans que cela ruine pour autant la consistance du penser, est la suivante : c'est dans les effets qu'il produit, dans les ré-engendremens de situation, de vécu, d'orientation existentielle, noétique ou thymique, qu'on repère la *valeur* de ces effets, leur portée. Autrement dit, le penser graduel de Molinié me semble rencontrer profondément la logique du vague : dans l'identification de ses enjeux logiques, mais également dans l'orientation éthique générale de sa théorisation. Molinié, en modélisant tel qu'il le fait la catégorie de la substance du contenu, localise, dans la matière sémiotique décrite structurellement par les trois autres catégories hjelmsléviennes, le lieu du fonctionnement logique, la fonction décisive qui active le langage soit à régime général (Castoriadis dirait « général-ensembliste »), soit à régime vague (ou selon d'autres noms que nombre de traditions philosophiques ou esthétiques ont donnés au projet d'aborder, d'affronter et de relever logiquement les limites de la logique classique : complexité (au sens morinien du terme), sérendipité, flou, para-consistance, etc.).

Quant à l'analyse peircienne, elle rejoint d'une part la modélisation du matériau signifiant, dans son analyse du représentement comme lieu articulant type, tessère (trace) et ton. D'autre part, elle intègre immédiatement cette analyse formelle à la dimension dynamique de la sémiotique : la logique abductive est l'opérateur qui agit l'orientation éthique : nous nous retrouvons au cœur de la substance du contenu, au cœur du plus contingent, sans avoir pour autant abandonné la logique, le langage ; mais une logique qui accepte enfin de ne *naître*, même, qu'à partir du contingent, et à en préserver la présence jusqu'au cœur de ses nécessaires catégories. L'ouverture à la rencontre n'est tenable qu'à pouvoir circuler sans cesse entre tiercéité et priméité, geste assumé concrètement dans la secondéité. Ainsi, la matrice peircienne constitue in fine le relais pragmaticiste qui permet de voir comment il est possible, sans contradiction, de se tenir *dans* le contingent (dimension concrète d'une proposition assumée), *en tant* que contingent (la priméité demeure dans le statut du pur possible), et de structurer un penser et une parole *à partir* du contingent, dans l'embarras d'une angoisse articulée (tiercéité construisant une loi singulière).

La dimension restreinte d'une praxis, la singularité d'une rencontre

La logique des praxis et de la montée d'un langage à régime artistique est la logique vague. Mais cette convergence entre ces deux sémiotiques n'est possible que dans la dynamique d'une praxis, à une échelle restreinte. Telle est la limite et la condition de possibilité de toute l'analyse ici menée : impossible de tirer des lois générales d'une praxis ; impossible de généraliser la praxis sonore de J.-Kristoff Camps et Carole Rieussec, pas même en parlant de la figure de discours : « les Kristoff K.Roll ».

Cette question des échelles est un enjeu épistémologique majeur pour les sciences humaines et du langage en général : selon l'échelle à laquelle on se situe, les phénomènes émergents ne développent pas une même logique, une complexité. Une praxis, telle du moins qu'on l'a définie dans cet essai, relève d'une échelle restreinte — il est impossible de penser la dimension du sujet désirant de façon « générale », c'est-à-dire statistique : on aurait alors affaire à un agent (de production, d'énonciation, etc.). C'est parce qu'elle évolue à cette échelle restreinte qu'elle est ce point réel où peuvent se croiser et s'articuler, dans une complexité propre, tous ces champs aliénatoires par ailleurs tout à fait hétérogènes : champ d'aliénation macrosociale (et ses déterminations sociales, politiques, économiques, culturelles, historiques), champ d'aliénation au groupe (qui n'est pas qu'un cas particulier du champ macrosocial, mais qui déploie un socius et une culture propres), champ du corps biologique (physiologique, neuronal, etc. — tout l'abord cognitif du champ de l'art se situe dans cette perspective), champ d'aliénation au sujet inconscient du désir (radicalement irréductible au moi psycho-social), champ du corps existant (chair, pathique, pulsion, affect), champ de la poiesis singulière (personnelle autant que groupale) et pas seulement de la seule « agentivité » discursive ou pratique. À aucune autre échelle de l'intégration anthroposociale une telle complexité peut se saisir. À une échelle plus restreinte, on perd le degré du groupe, on se concentre sur un « individu » ; et, potentiellement, ce dernier se dissout dans les individus intégrés que sont, d'un côté, le psychisme inconscient personnel proprement dit, et de l'autre, les différentes fonctions physiologiques, neuronales, etc. ; mais quoi qu'il en soit, en termes de discours (psychanalytique, anthropologique, scientifique), de telles approches ressortissent d'un savoir général (les lois biologiques, ou anthropologiques, construisent une science dont la légitime prétention est tout de même de fonder la généralité de leurs lois). À une échelle plus générale, on perd la singularité du sujet en entrant

dans le champ de l'étude de populations, réelles, imaginaires ou statistiques, où la singularité subjective de tel ou tel individu n'est plus « qu'un cas parmi d'autres », c'est-à-dire cesse d'être abordée sur le plan logique comme singulière. Dans chacun de ces changements d'échelle, soit vers le bas, soit vers le haut, se dissout la logique propre à ce nœud complexe singulier qu'est la praxis.

Moyennant cette échelle restreinte, la praxis déploie une logique singulière. C'est ce que j'ai tenté d'analyser dans cet essai sur la praxis sonore. Cela interdit à cette praxis et à sa théorie toute généralisation de son fonctionnement à une échelle macrosociale : « généraliser le singulier », outre la contradiction dans les termes, tue-rait le singulier en n'en faisant plus qu'un cas particulier. Corollaire : une macrosociologie et une histoire générale de l'art produisent le savoir à l'échelle globale du champ artistique, des genres de discours des pratiques qui s'y déploient, mais elles demeurent épistémologiquement inadaptées dès lors qu'elles viseraient à épuiser les effets de sens de la logique restreinte des praxis. L'épistémologie des « sciences expérimentales » (hypothético-déductives, et même inductives), et encore plus celle des « sciences générales » (comme visent à se revendiquer — légitimement — les « sciences humaines et sociales » : anthropologie, sociologie, linguistique, sciences de la culture, etc.), ne peuvent que garder, comme leur point structurellement aveugle, leur « boîte noire », leur contingence, ce qu'il en est de la logique singulière et abductive des praxis et de leur complexité quotidienne. Pour autant, les praxis n'ont pas pour seule destinée de devenir les objets de ces sciences, et de se soumettre à la cartographie objectivante des aires disciplinaires dessinées par la logique du champ de la recherche, aires qui arraisonnent le champ logique et dynamique irréductible des praxis concrètes. Les praxis, sous prétextes de leur échelle restreinte, ne sont *pas que* les plus petites poupées russes de l'intégration anthroposociale, qui se laisseraient traverser passivement par les différentes forces désignant les champs aliénatoires (physiologique, psychique, technique, macrosociologique/économique/idéologique, etc.) : la somme des savoirs disciplinaires généraux aura beau extraire toute la matière possible du quotidien d'une praxis, il n'en pourra jamais rendre compte de la logique vive, qui au demeurant se sera dissoute dès que l'opération d'extraction aura commencé.

Les praxis n'en développent pas moins leur épistémologie propre, distincte d'une telle somme d'approches « scientifiques », mais productrice d'une pertinence tout aussi fondée, et tout aussi délimitée que le régime d'une épistémologie générale des sciences expérimentales ou des « SHS ». Toute praxis produit de la vie humaine, et la théorie en est l'un des modes d'expression, ni plus, ni moins. La pertinence est une fonction dont la définition ne se limite pas aux procédures, socialement dominées par le champ de la recherche scientifique, de raffinement et de systématisation universalisante (où nous retrouvons

la figure toute-puissante de la logique du général et du particulier). Somme toute, le présent essai s'est voulu la modélisation sémiotique d'une telle existence à régime praxique, l'existence d'une praxis sonore.

La précarité est la condition première d'existence des praxis ; le sens du précaire est sans doute le signe le plus vrai de son vécu, l'« habitude », dirait Peirce, la plus à même de relancer le vif de la sémiologie, de la défiger en permanence. Un sens du précaire qui n'a rien d'un désespoir ni d'une gratuité, mais tout d'une exigence existentielle. Le champ macrosocial, dans sa structuration déterministe, relève d'un régime logique du général et du particulier, pas du singulier : les lois du champ se situent dans une antériorité logique par rapport à l'existence des agents ou des situations individuelles. C'est ce qui explique qu'un champ macrosocial est une réalité de la physique sociale, avant même que les individus n'y existent, déterminés par leur habitus. À l'échelle précaire des praxis, une telle précedence est impossible : statistiquement, une praxis n'a aucune chance de naître, et sa condition première d'apparition et de maintien est, souvenons-nous-en, de « tenir bon sur une non-réponse-attendue » : une réponse attendue, doxique, c'est une loi du champ. Nulle situation concrète ne peut être considérée comme véritablement praxique sans la présence agissante d'un désir, d'une subjectivité, qui se tient, *paradoxe*, dans la trouée contingente. Par conséquent, « le champ praxique », cela n'existe pas : la praxis n'est pas un champ de forces établi qui préexisterait à son mouvement d'institutionnalisation (au sens que Félix Guattari, Francesc Tosquelles, Jean ou Fernand Oury donnèrent au terme de « psychothérapie institutionnelle », de « pédagogie institutionnelle », ou, terme plus transversal et partageable, d'« analyse institutionnelle »). En fait, cette institutionnalisation est bien plutôt une permanente dialectique entre désinstitutionnalisation et réinstitutionnalisation de la vie quotidienne. Cette lecture « institutionnelle » n'est rien d'autre que l'évidence ordinaire d'un lieu de vie collectif et coopératif, où un groupe tente de vivre et de travailler sans nier la singularité subjective : groupe tentant de devenir toujours plus « groupe-sujet », d'instaurer un lieu produisant une *poiesis* qui profite à toute présence, peu importe son statut. Là encore, on retrouve la sagesse de la gradualité, théorique autant que pratique, et l'exigence de son analyse, de sa structuration, de sa mise en symbolique, en langage, en sémiologie⁵.

.....

5. Si j'ai eu beaucoup recours à cette théorie praxique de la psychiatrie ou de la pédagogie, c'est parce que, primordialement, une théorie des praxis ne peut se trouver que sous la forme d'une analyse praxique, irrémédiablement marquée de sa « couleur locale » ; mais c'est aussi parce que, sur le plan de l'orientation politique et éthique, je n'ai pu, subjectivement, qu'être des plus sensibles aux connivences que la praxis des Kristoff K. Roll entretenait avec ces deux autres champs où, depuis de nombreuses années, je vois exister ce que je considère sans doute comme le plus éprouvé des régimes praxiques du penser.

Il est impossible de penser la préexistence d'un champ praxique, régi par une logique générale, à l'existence concrète des praxis, en permanente abduction, jamais déductibles. Il n'existe que des praxis — quand elles ne disparaissent pas par absence de désir, par assassinat dans un rapport de forces, ou en régressant au régime général des pratiques établies. Mais quand elles existent, et qu'elles se rencontrent, alors les praxis peuvent se faire écho, relais, étai, les unes les autres. De la rencontre entre deux praxis, naît... une nouvelle praxis, essayée, tout aussi précaire. La rencontre que j'ai tenté d'opérer ici entre trois noms praxiques peut être lue comme une telle proposition : entre praxis sonore, praxis clinique et praxis critique. C'est ce que proposent, dans leur propre constellation, dans leurs langages, Carole Rieussec et J.-Kristoff Camps, en maillant sans cesse les différents fils, les différentes aires qu'elles parcourent, enregistrent et donnent à entendre, autant de praxis traversées. Et entre nous, aux confins vagues de ce qui singularisait nos subjectivités lors de nos retrouvailles, est née la praxis de nos rencontres.

De nos sémioses est née une sémiose de plus, qui a déployé son arabesque sur fond de nos arrières-pays respectifs et multiples. Qui sait, cette sémiose verra peut-être ses abductions reprises ailleurs, parmi d'autres configurations singulières et précaires. Si le champ praxique n'existe pas, il peut en revanche exister un champ des praxis, immanent, actuel, discontinu et précaire, sans espoir ni désespoir, mais un courage assez proche d'un pessimisme distrait. Sans qu'on tienne bon, en actes et en désir, ce champ de la rencontre crève, comme toute praxis qui se respecte⁶. Mais au moins, il peut *essayer l'existence et l'envisager*, sous les traits d'un langage et de son partage.

.....
6. Cf. « Qu'est-ce qu'une praxis pédagogique ? », art. cit.



CATALOGUE ———

Kristoff K.Roll

Kristoff K.Roll est un duo d'art sonore né en 1990 à Paris au sein des Arènes du vinyle, septet de platines tourne-disques. Ces deux artistes fabriquent un archipel constitué de multiples langues, écritures du sonore.

Plusieurs œuvres créées témoignent de ces glissements : de l'écriture instrumentale, acousmatique à l'improvisation électroacoustique, au « théâtre sonore », en passant par l'art radiophonique, l'installation, le vidéoPoème, la performance.

Par ailleurs, Carole Rieussec et J.-Kristoff Camps développent des esthétiques individuelles qui croisent et font résonance à celle du duo.

kristoff-k-roll.net · caroleriessec.kristoff-k-roll.net · j-kristoff.kristoff-k-roll.net

ACOUSMATIQUE, ÉCRITURE INSTRUMENTALE ET AUTRES RÉALISATIONS SONORES

1990-91 *Les Hey! tu sais quoi...*

15 miniatures sonores, haïkus d'un jour,
issus d'improvisations « en situation quotidienne »

1991-93 « *Le Temps de la mère* »

Chroniques politiques pour Radio Libertaire,
dans un collectif avec les compositeurs Gino Favotti, Francis Larvor

1991-94 *Corazón road*

Carnet de voyage en Amérique centrale, acousmatique

1992 *Pour Act'up*

1998 *Conjoncto palmeras – Dona Lindalva*

1994-2002 *Le petit bruit d'à côté du cœur du monde*

Acousmatique, écriture instrumentale pour trio à cordes, improvisation avec
Daunik Lazro / 10 variations composées à partir d'un même matériau sonore
collecté en Afrique de l'Ouest

1998 *Portrait de Daunik Lazro*

Pièce acousmatique octophonique

1999 *La maison au bord de la D23*

Essai acousmatique sur le ralentissement

1999 *Passage du Tourmalet*

Avec Ana Ban (guitare), musique mixte

2003 *Zócalo Masqué*

Acousmatique, pour une exposition au San Francisco Museum of Modern Art

2003 *Jacques le Propagandiste*

Portrait en forme de rébus sonore pour la revue *Anartiste*

2004 *Portrait de Nicole*

Gardienne du marché de Talensac (Nantes), acousmatique

2007 *Trou de programme*

Acousmatique

2018 *Petite suite à l'Ombre des Ondes*

Commande de Radio France pour *Création Mondiale*,
musique mixte avec Edward Perraud, Isabelle Duthoit, Claire Bergerault,
Patrice Soletti, Didier Aschour

2020 « *Un photogramme* »

Pour compilation *Pump up the volume #6*, acousmatique

2022 *Grande suite à l'Ombre des Ondes*

Avec l'ensemble Dedalus (guitare, violoncelle, flûte, trompette, percussions), musique mixte

2024 *Les Ombres de la nuit*

Acousmatique

× CAROLE RIEUSSEC

2012 *Pionnières de la musique électronique et concrète*

Diffusions acousmatiques avec performeur-euses

2014 *Partitions pour microphones*

Écriture pour microphones avec performeur-euses

2016 *Cinéma Brésilien*

Pièce acousmatique

2016 *Horoscope*

Pièce acousmatique

2016 *Cinetic Africa*

Pièce acousmatique à partir de boucles issues
de musiques populaires ouest africaines

2018 *Blues Memories*

Pièce acousmatique

2019 *JOKER*

Pièce acousmatique à partir d'un témoignage proposé
par Chantal Dumas sur la notion de « son refuge »

2020 *Voix debout*

Documentaire radio avec Elena Biserna

2020 *Le chant des partisans*

Acousmatique

2022 *Poèmes ouverts*

Pièce acousmatique à partir du recueil de poèmes
de Carol Sansour, *À la saison des abricots*

2024 *Partition Publique*

Continuum polyrythmique dont la partition électronique
est improvisée en direct et la partition concrète
composée in situ par le public

× J.-KRISTOFF CAMPS

2016 *Le grand attracteur – Remix*

Duo Vortex, avec l'ajout de lectures de procès-verbaux
de l'affaire dite « de Tarnac »

2021 *L'orchestre se rebiffe*

Composition acousmatique multiphonique
pour le Grand Orchestre de Marc Calas

THÉÂTRE SONORE

1997 *Des travailleurs de la nuit, à l'amie des objets*
Fresque politique avec Nido, Gérard Clarté, Régis Durand, Patricia Gatepaille

2003-05 *La bohemia electrónica...
nunca muere*

2004-05 *L'estanco d'écoute*
Performance, vente de sons de marchés du monde sur un marché

2007 *l'internationale_sonore.org*
Entresort autour de l'imaginaire du web, *Web Micros* et *Web Mike Game*

2013-19 *La bohemia electrónica...
nunca duerme*
Avec Enna Chaton, Jérémie Scheidler, Jean-Gabriel Valot,
mobile vivant où les écritures se mêlent

2017 *Les écoutes extraordinaires*
Pièce jeune public

2017 *When I'm sixty four – revisited*
À partir de la chanson des Beatles

2019 *Ferrari 90 – revisited*
Hommage à Luc Ferrari

× J.-KRISTOFF CAMPS

2001-10 « *Le journal
d'informations parlé* »
Causerie critique au sujet des propriétaires de médias

2002-11 *Les musiques de cirque
de monsieur Titou*
Close-up musical, théâtre d'objets

2011-12 *l'égaré*
Pour un personnage, sons et effets magiques

2013 *Hommage à Edison*
Cabinet de curiosités/conférence/récit de vie,
sur les inventeurs de l'enregistrement du son

× CAROLE RIEUSSEC

2003 *Escondida*
Live électroacoustique caché

2006-11 *L'étonnement sonore*
Objet de pensée sonore en mouvement,
avec Clara Cornil, chorégraphe,
Guillaume Robert et Johan Maheut, plasticiens

2013 *Far Est – depuis l'est féminin*
Solo féministe

× AVEC NAGRALA,
COLLECTIF À GÉOMÉTRIE VARIABLE

2000-05 *Les écrivains public sonores*
Avec Laurent Grappe et Isabelle Bassil

2001-04 *La Façade de Nagrala*
Avec (selon les lieux) : Laurent Grappe et Isabelle Bassil, Kris Auger
et Laure Sainte-Rose, et les enfants, Anahí, Rayanne, Alice, Mona

2003-05 *La lettre ouverte*
Avec Laurent Grappe et Isabelle Bassil

2005-10 *Nagrala – voleurs de sons*
Avec Mireille Neil, Christian Deric

HYBRIDES

2011-2023 *À l'Ombre des Ondes*
Séances d'écoutes au casque des Territoires du rêve

2018 *world is a blues*
Avec Jean-Michel Espitalier, hommage aux exilées

2021 *Archipel sonore*
À l'occasion des 30 ans du duo, en 5 tracés :
La parole / Improvisation / Les Objets / Théâtre sonore / Acousmatique

× CAROLE RIEUSSEC

2018-22 *Place*
Avec Anne Julie Rollet, Christophe Cardoen, Anne-Laure Pigache,
performance multimédia autour des places publiques

2022 *Plaça*
Avec Anne Julie Rollet, Christophe Cardoen, Anne-Laure Pigache, Nuria Martinez-Vernis,
Eduardo Filippi, performance multimédia franco-catalane

IMPROVISATION

1990 *Les Arènes du vinyle*

Septet de platines tourne-disque, avec Aline Thivolle, Manu Carquille (2 platines), Gino Favotti, Francis Larvor

1995 *Élu par cette Crapule*

Avec Jean-Christophe Dussin et Francis Larvor

1998 *La Pièce*

Avec Xavier Charles

1999 *Skhizen*

Avec Marc Sens et Pascal Battus

1999 *7 Têtes troués d'avion*

Avec Dominique Répécaud, Thierry Madiot, Li-Ping Ting, Jean-Luc Guionnet, Jérôme Florenville

2001 *Mécaniciens du désert*

Avec Laurent Grappe

2005 *Cinq 102*

Avec Catherine Jauniaux, Ute Völker, Carl Ludwig Hübsch

2003-04 *Tout le monde en place pour un set américain*

Avec Martin Tétreault, Diane Labrosse, Xavier Charles

2004 *360°*

Avec Nicolas Demarchelier, Benoît Cancoïn, Anne Pellier, Olivier Toulemonde, Eddy Kowalski

2008 *Sense High / Sense Low*

Avec Jérôme Game, Didier Aschour

2011-13 *Chants du milieu*

Avec Daunik Lazro

2014 *Quintet*

Avec Daunik Lazro, Dominique Répécaud, Phil Minton

2015-16 *Mon Arirang (rencontre franco-coréenne)*

Avec Patrice Soletti, Marc Siffert, Choi Han Lee (chant pansori), Youn Da Young (gayageum), Han Chang Hee (daegeum, taepyeongso - flûte), Hangul Ga Yeon (perc), Kang Jung A (kwaenggwari - petit gong), Shin Joo Myung (Jing - perc), So Kyoung Jin (buk - tambour)

2016-18 *Actions Soniques*

Quintet avec Géraldine Keller, Dominique Répécaud, Daunik Lazro

2020-22 *Quartet un peu Tendre*

Avec Daunik Lazro, Sophie Agnel

× J.-KRISTOFF CAMPS

2015-16 *Rosette*

Membre du groupe

× CAROLE RIEUSSEC

2002-07 *Portraits Griffonnées et Duo des autres*

Avec Catherine Jauniaux

2006 *Grande rue, lettre C*

Avec Anne-James Chaton, musique et poésie

2019 *À distance*

Avec Lionel Marchetti

ET AUSSI...

Rencontres avec des musiciens, danseurs, jongleurs, cinéastes ou comédiens : Lê Quan Ninh, Camel Zekri, Jérôme Noetinger, Martine Altenburger, Ossatura, Kaffe Mathews, Alfred Spirli, Sébastien Cirotteau, Christian Pruvost, Christophe Havard, Julien Ottavi, Hans Tammen, Cathy Heyden, Patrice Soletti, David Chiesa, Marc Siffert, Michael Moser, Mathieu Werchowski, Gérard Clarté, Gaëlle Rouard, Kris Auger, Laure Sainte-Rose, Pascal Delhay, Dominique Jégou, Barbara Métails-Chastanier, Albert Cirera...

INSTALLATIONS

2012 *Mur Mur [res]*

Installation sur la pierre sèche

2012 *Elle entend des voix*

Dans la maison de naissance de Jeanne d'Arc

2012-13 *La traversée*

Installation dans un train, avec l'auteur Frédéric Dumont

2015 *À l'Ombre des Ondes Installées*

Au casque

2023 *Micros de nuit*

Au casque

× CAROLE RIEUSSEC

2014 *Dégrafer l'espace*

Performance avec la plasticienne Enna Chaton et performeur-euses

2014 *La grande vide*

Musique pour prairie

2015 *La voix de son maître*

Avec Perrine Maurin

2016 *Fragiles Abstractions*

Avec la plasticienne Antonella Bussanich

2017 *La femme, le chien*

Avec la plasticienne Antonella Bussanich

EN PARALLÈLE

Revue & Corrigée

Membres du comité de rédaction

<https://www.revue-et-corrigee.net/>

2005-18 *Sonorités*

Co-fondateurs du festival international au croisement des écritures poétiques textuelles et sonores / avec Anne-James Chaton

depuis 2022 *La Grève*

Création de commission Art et Politique « No Separan » de la Coopérative Intégrale du Bassin de Thau

× J.-KRISTOFF CAMPS

1991-2000 *Radio libertaire*

Animateur

2004-18 *Radio Pays d'Hérault*

Animateur

VIDÉOS

2020-24 *VidéoPoèmes #1, #2, #3, #4, #5, #6*

Avec Jérémie Scheidler

× CAROLE RIEUSSEC

depuis 2012 « *wi watt'heure* »

Fondatrice de la rubrique audio dédiée au genre et à l'expérimentation artistique / avec Elena Biserna
<https://www.revue-et-corrigee.net/category/wiwattheure/>

ET AUSSI...

Composition pour le cinéma (K. Dridi, F. Choffat, N. Djémaï), **la radio** (avec C. Frottier pour la NDR en Allemagne), **la littérature** (A. Behar, compagnie Quasi), **la photo** (G. Laffitte), **la danse** (compagnie Pierre Deloche, Black, Blanc, Beur), **le théâtre** (théâtre de Paille, l'Escabelle, Là-bas théâtre, l'Hyménée, B. Meyssat, les Patries Imaginaires, compagnie Exit), **la marionnette** (théâtre de Mathieu), **le cirque** (compagnie Les frères Kazamaroffs), **les spectacles de rue** (compagnie Les veilleurs) et des **compagnies transdisciplinaires** (La Controverse, D'un pays lointain).

Ces musiques et autres réalisations sonores ont été composées dans les studios :

1990-94 studio Exercices de style (Montrouge) et La Muse en Circuit (Vanves)

1995-2000 studio Makhno (Montreuil)

2001-07 studio La Thongue cachée (Montblanc)

depuis 2008 studio Les Ombres d'Ondes - L20 (Frontignan)

DISCOGRAPHIE

Corazón road

Label Empreintes Digitales

Des travailleurs de la nuit, à l'amie des objets

Label Métamkine

La Pièce

Label Potlatch / avec X. Charles

Le petit bruit d'à côté du cœur du monde

Label Vand'Œuvre / double CD - avec D. Lazro

Tout le monde en place pour un set américain

Label Victo / avec M. Tétreault, D. Labrosse, X. Charles

Walpurgis

Les films du tigre / DVD - musique pour un essai cinématographique de F. Choffat, sur un texte de K. Kraus + concert filmé

À l'Ombre des Ondes

Label Empreintes Digitales / siestes audio-parlantes

Chants du milieu

Label Creative sources / avec D. Lazro

Action Soniques

Label Vand'Œuvre / avec D. Lazro, G. Keller, D. Répécaud

world is a blues

Label MazetoSquare / livre + double CD - avec J.-M. Espitallier

Quartet un peu tendre

Label Fou records / avec S. Agnel, D. Lazro

Les Ombres de la Nuit / Grande Suite à l'Ombre des Ondes

Label MazetoSquare / livre + double CD - avec Dedalus

× CAROLE RIEUSSEC

L'étonnement sonore

Label Césaré / objet de pensée sonore en mouvement

× J.-KRISTOFF CAMPS

Le grand Attracteur - Remix

Label Un rêve nu / avec Vortex

ET AUSSI...

Participation à de nombreuses compilations.

ANNEXES —

1. Précisions de vocabulaire :
écoute réduite, objet et corps sonores,
concrétude

2. Index (notions, noms, œuvres)

3. Outils et références

1. Précisions de vocabulaire : écoute réduite, objet et corps sonores, concrétude

Je l'ai annoncé en préambule du premier volume, mon texte n'est pas celui d'un musicologue. Une petite mise au point est nécessaire pour préciser les rapports entre les développements sémiotiques que j'ai menés et deux notions importantes dans l'histoire de la musique électroacoustique : l'*écoute réduite* et l'*objet sonore*. Ces deux notions, venues de l'œuvre de Pierre Schaeffer, récapitulée dans son grand-œuvre du *Traité des objets musicaux*¹, sont les opérateurs technique et discursif rendant possible l'adage par où se définit l'esthétique électroacoustique : « Le son sans sa cause ».

L'écoute réduite correspond à la mise entre parenthèses de tout ce qui n'est pas proprement sonore, menant à construire la notion de *sonore* comme existence objective. L'écoute réduite est :

(...) l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son pour lui-même, comme objet sonore en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur. Plus précisément, elle consiste à inverser cette double curiosité pour les causes et le sens (qui traite le son comme un intermédiaire vers d'autres objets visés à travers lui) pour la retourner sur le son lui-même. (...) Elle est (...) une élucidation et un déconditionnement à la fois. (...) L'objet sonore est défini comme le corrélat de l'écoute réduite : il n'existe pas « en soi », mais à travers une intention constitutive spécifique (...) un ensemble organisé, qu'on peut assimiler à une « gestalt » au sens de la psychologie de la forme. (...) En français, l'ambiguïté du mot « objet » favorise, chez certains, la confusion déjà très commune entre le son et son anecdote causale. Cette confusion doit absolument être évitée. L'objet sonore, comme notion, naît justement de la distinction radicale faite entre le son et sa causalité, réelle ou imaginaire. (...) L'objet sonore n'est pas un état d'âme : Il se donne comme identique à travers les différentes écoutes, « transcendant aux expériences individuelles » [Schaeffer, p. 269]. On peut donc l'analyser et le décrire, lui donner une objectivité propre. Cependant, le niveau auquel on se place pour discriminer les objets et les isoler dans une « chaîne sonore » est affaire d'intention, de parti pris².

1. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966.

2. Michel Chion, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Préface de Pierre Schaeffer, Paris, Buchet-Chastel/Ina, 1983, p. 33-35.

Voilà un programme totalement concordant avec l'analyse sémiotique que j'ai proposée pour ma part, et qui vise à comprendre en quoi il est concrètement possible de désaliéner notre écoute, et de la rendre sensible à une véritable rencontre qui soit de l'ordre du sonore. En d'autres termes, un son, ça ne va pas de soi. Dit d'un point de vue sémiotique peircien, l'écoute restreinte est une gymnastique qui convoque, « même sans le savoir », toute la souplesse distinctive entre représentation, objet et interprétant. Et ce qui naît d'un tel exercice, c'est une nouvelle qualité de présence du son : objet sonore, sémiose sonore pleinement déployée.

L'analyse sémiotique n'est pas à l'origine du travail de Schaeffer, qui s'enracine dans la phénoménologie husserlienne :

L'écoute réduite est ainsi nommée par référence à la notion de réduction phénoménologique (epoché), et parce qu'elle consiste en quelque sorte à dépouiller la perception du son de tout ce qui n'est « pas lui » pour ne plus écouter que celui-ci, dans sa matérialité, sa substance, ses dimensions sensibles³.

À quelques décennies de distance seulement, Peirce et Husserl, dans un parallélisme troublant, mais à ne pas assimiler, ont tous deux questionné l'existence phénoménale du monde et des signes, mais avec des questionnements, des orientations et des techniques distincts. Husserl, en développant le concept de « phénomène », cherche à penser en philosophe le mouvement de l'*apparaître* : c'est la *phénoménologie*. Peirce, en logicien, questionne (et introduit) l'étape logique du strict *paraître*, à laquelle correspond, dans son concept de signe, la place propre au *representamen* (ou représentement)⁴ : c'est la *phanéropscopie*. La dynamique de l'*apparaître*, question immédiatement abordée par la phénoménologie, est rapportée à l'instance de l'interprétant par Peirce. En effet, le représentement entre dans la composition triadique du concept de signe, lequel établit un rapport *interprétant* entre *représentement* et *objet*. Non pas qu'il existerait d'abord un objet, puis un représentement, ou l'inverse, et que l'interprétant en serait le liant, logiquement et pragmatiquement extérieur (le « manipulateur » du signe) : non, les trois se donnent dans la vie du signe liés en une même dynamique, dynamique proprement sémiotique. Seulement, le paraître « strict », sans être hypostasié, mais seulement distingué jouit chez le sémioticien Peirce d'une attention qui n'a pas la guise du phénoménologue Husserl. Dans la perspective sémiotique, l'effort réside

3. *op. cit.*, p. 34.

4. Dans ce souci d'isoler le *representamen*, la démarche de Peirce se rapproche alors plutôt du concept d'« image acoustique », développé par l'approche elle aussi quasi-contemporaine de Ferdinand de Saussure. Cf. entre autres les *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard, « NRF, Bibliothèque de philosophie », 2002.

dans la distinction du son comme représentation, à la fois distinct et souverain, mais dont est en même temps interrogée la nature du lien (interprétant) qui le rattache à son objet (sa « chose », sa « cause », son « signifié »). Qu'est-ce qui permet de comprendre l'émergence d'un son comme signe plein, l'interprétation de la relation qui s'établit avec le réel de son objet ?

Quant à définir ce qu'est une *praxis sonore*, c'est-à-dire l'effort des musiciens électroacousticiens sur un plan tout à la fois existentiel, corporel, psychique, politique et technique, c'est somme toute poser la question : qu'est-ce qui constitue les conditions concrètes de cette interrogation sur le langage sonore ?

Dans la théorie schaefférienne, la notion d'objet sonore est distincte de celle de corps sonore :

L'objet sonore n'est pas le corps sonore : Le corps sonore, c'est la source matérielle du son qu'on peut identifier à travers lui⁵.

J.-Kristoff me précise également que dans le cas où le « corps sonore » désigne l'objet que l'on manipule devant le micro, Pierre Henry parle, lui, d'« instrument-objet ». Quoiqu'il en soit, cette distinction entre dans la construction du concept musicologique d'objet sonore, dans un discours qui vise à faire naître le concept spécifique de « sonore », tel que techniquement constructible, manipulable et observable.

Partant, comment situer le lien avec mes propositions sémiotiques ?

Le terme sémiotique peircien d'« **objet** » n'est pas superposable au concept musicologique de l'« objet sonore » schaefférien, lequel demeure bel et bien un signe, qui par conséquent correspondrait plutôt à la paire représentation/objet, avec un accent mis sur le représentation, sur sa matière et son statut d'« image acoustique », mais surtout sur son antécédence logique : le représentation vient en premier, et c'est dans sa présence première, et si possible maintenue dans sa neutralité et sa maigreur, que consisterait l'exercice d'écoute réduite. Quant à un rapprochement avec les catégories de la sémiotique hjelmslévienne, telle qu'elle est reprise par Georges Molinié, les caractéristiques matérielles et formelles de l'objet sonore le rapprocheraient des plans de la substance et de la forme de l'expression, avec, inséparable à cette paire, la dimension de la forme du contenu.

Quant à mon usage du terme de « **corps sonore** », je ne l'entends pas plus dans le sens musicologique de « source matérielle d'émission » du son : j'y donne toute la résonance que peut prendre la *matérialité existentielle* d'une corporéité signifiante, tout aussi inévitable pour quelque effet de *présence*. Et surtout, j'emploie le terme de « corps » en m'inspirant de Molinié, qui considère que

le fonctionnement à régime artistique du langage (ici, le langage musical) érige l'œuvre en *corps* artistique (corps musical, pictural, textuel, etc.), dans l'existence duquel entrent les dimensions de la *chair*, du désir et de la jouissance, et hors duquel la question du sens ne saurait se poser. Là encore, un vocabulaire tout à fait distinct, mais des ambiances et des orientations éthiques et esthétiques compatibles, en faveur d'un respect de la valeur des moindres présences, y compris les plus amoindries, sur le plan physique ou culturel (d'où l'importance de voir en quoi les sons les plus humbles *ne comptent pas pour rien* dans l'esthétique des Kristoff K.Roll).

Enfin, et dans la suite d'une telle orientation éthique, lorsque j'emploie le terme de « **concret/concrète** », surtout apposé à « musique » ou à « sonorité », il ne faut pas y entendre le terme musicologique strict de « musique concrète », qui se définit par opposition à la « musique abstraite » classique, dont le cœur reste la forme écrite de la partition — paire oppositive présentée par Schaeffer dans *La Musique concrète*, son « Que sais-je ? » de 1967 réédité à Paris, aux Puf, en 2020, p. 21-23. Je vise à désigner la dimension quotidienne, pratique, matérielle, du phénomène musical. Dans l'épithète « concret », il faut entendre tout simplement la dimension matérielle, c'est-à-dire, lorsque le sonore est activé à régime artistique, une dimension indissociablement corporelle.

.....
5. Chion, *op. cit.*, p. 34.

2. Index

INDEX DES NOTIONS (VOL. II)

Abduction, abductive	08-10, 14, 15, 21, 23, 31, 32, 34, 36-39
Acousmatique	11, 18
Argument	14, 20
Concret, concrète (musique)	23, 49
Contingence, contingent	09, 11, 13, 17, 19-21, 23-26, 29, 33, 35, 37, 38
Corps sonore	49
Déduction, déductif/-ve	08-10, 14, 23-25, 33, 38
Dimension / échelle restreinte	23, 37, 38
Dire	24, 28, 29, 31, 32, 34, 36
Discours	08, 09, 16, 18-24, 27, 31, 37, 38, 49
Écoute réduite	48, 49
Électroacoustique	18-20, 29, 35, 36, 48
Embarras	11, 14, 33, 37
Éthique, ethos	07, 10, 12, 14, 15, 19-29, 31, 32, 34, 35, 37, 49
Exprimer	22, 24, 31-34
Forme de l'expression	17-21, 23, 25, 49
Forme du contenu	17, 19-21, 23, 25, 49
Général (logique du)	08-10, 20, 21, 25, 32, 38, 39
Habitude	07, 09, 13, 14, 38
Icône, iconique	10, 26, 32, 33
Indice, indiciel	10, 14, 29, 32, 33
Indiquer	24, 31-34
Interprétant	07, 14, 15, 25, 27, 34, 48, 49
Interprétant final	09
Langage	07, 08, 11-39
Langue	09, 14, 16, 17, 19, 23, 25, 28-32, 34
Noétique	20-26, 28, 29, 31, 32, 34, 36, 37
Objet	09, 14, 15, 18, 26, 32, 33
Objet sonore	18, 48-49
Pathique	12, 15, 18, 22, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 36, 37
Parole	12, 15, 18, 20, 22, 25, 28, 29, 37
Particulier	08-10, 23, 38
Praxis	07-12, 19, 23, 33-35, 37-39
Praxis sonore	09, 14, 17, 18, 20, 23, 25, 35, 37-39, 49
Prédicat, prédicatif/-ve	14, 15
Priméité	11, 13-15, 23, 24, 30, 32, 34, 37
Proposition	08-11, 13-15, 17, 21, 26, 27, 30, 32, 33, 37, 39, 49
Régime (artistique, d'art, etc.)	08, 11, 12, 15, 19, 22-24, 26, 27, 29-39, 49
Représentement, <i>representamen</i>	07, 09, 14, 23, 32-34, 37, 48, 49
Secondéité	07, 10, 11, 13, 14, 23, 24, 30, 32, 34, 37
Sémiose	09, 10, 12, 14, 18, 20-27, 29-33, 38, 39, 48
Sémiotique	12-17, 19-27, 29, 30, 32-38, 48, 49
Sens	10-14, 19-23, 25-27, 29, 30, 36, 38, 48, 49
Singulier/-ère, singularité	08-13, 15, 17, 21-24, 29, 31, 32, 35-39
Son	08-11, 13-15, 17-20, 23, 25, 33, 37, 48
Sonore, sonorité	08-11, 13-19, 24-27, 29, 30, 32-34, 36, 48, 49
Substance de l'expression	17-21, 23, 25, 49
Substance du contenu	17, 19-27, 32, 37
Tessère, <i>token</i>	14, 15, 23, 37
Thymique	20-27, 29, 31, 32, 35-37
Tiercéité	07, 08, 10, 14, 15, 24, 26, 27, 29, 30, 34, 37
Ton, tonal, tonalité	10, 11, 13-15, 18, 22-25, 29-31, 33, 34, 37
Trace	11, 12, 14, 15, 23, 33, 37
Type, typique	07, 09, 10, 13-15, 18, 23-25, 27, 33, 34, 37
Vague (logique du)	08, 10-12, 15, 25, 33, 35, 37

INDEX DES NOMS (VOL. II)

Adorno, Theodor	08, 21, 26
Agnel, Sophie	13
Badiou, Alain	32, 33
Balat, Michel	13, 14, 16, 30, 37
Barthes, Roland	21, 30
Camps, J.-Kristoff	08, 14, 15, 18, 24, 27, 29, 36, 37, 39, 49
Chion, Michel	48, 49
Deleuze, Gilles	23, 32
Didi-Huberman, Georges	21, 35
Espallier, Jean-Michel	29
Glissant, Édouard	28
Guattari, Félix	36, 38
Hjelmslev, Louis	16, 17, 19, 21, 30
Kawala, Anna	29
Kristeva, Julia	30
Lacan, Jacques	10, 12, 24, 26, 32, 33
Lazro, Daunik	13
Le Clézio, J.M.G.	15, 22, 36
Léonard, Jean-Léo	17, 27
Maldiney, Henri	08, 13, 22
Michaux, Henri	07, 08
Molinié, Georges	15-22, 24-27, 30-32, 35-37, 49
Oury, Jean	08, 11, 14, 33, 36, 38
Peirce, Charles Sander	09, 10, 16, 30, 33, 35, 38, 48
Rieussec, Carole	08, 14, 15, 18, 27, 29, 36, 37, 39
Saussure (de), Ferdinand	19, 30, 48
Schaeffer, Pierre	18, 19, 30, 48, 49
Straus, Erwin	15, 22
Willka Mayu	19

INDEX DES ŒUVRES (VOL. II)

<i>À l'Ombre des Ondes (séances au casque des territoires du rêve)</i>	29
<i>Bibliothèque sonore de récits de rêves</i>	29
<i>Corazón road</i>	08, 18
<i>Des travailleurs de la nuit, à l'amie des objets...</i>	29
<i>Grande suite à l'Ombre des Ondes</i>	29
<i>La bohemia electrónica... nunca duerme</i>	24
<i>Le petit bruit d'à côté du cœur du monde</i>	29
<i>Petite suite à l'Ombre des Ondes</i>	29

3. Outils et références

BIBLIOGRAPHIE

Accaoui, Christian, *La Musique parle, la musique peint. Les voies de l'imitation et de la référence dans l'art des sons. 2. Sémiotique*, Paris, Éditions du Conservatoire, 2022

Apprill, Olivier, « Tosquelles et la psychiatrie concrète », in Pascale Molinier, éd., *François Tosquelles et le travail*, Paris, Éditions d'Une, 2018, p. 159-180

Arasse, Daniel, *Histoires de peinture*, Paris, Denoël/France Culture, 2004, réédité à Paris, Gallimard, « Folio », 2006

Badiou, Alain, *L'Être et l'Événement*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 1988

Badiou, Alain, *L'Immanence des vérités. L'Être et l'Événement*, 3, Paris, Fayard, 2018

Balat, Michel, « Sémiotique, transfert et coma », *Violences et signes, Chimères*, n° 12, 1991, p. 137-155

Balat, Michel, *Des Fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce après Freud et Lacan*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2000

Balat, Michel, *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2000

Barthes, Roland, *Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, « Tel quel », repris en « Points », 1973

Boutang, Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, produit par Paris, Éditions Montparnasse, 3 DVD, 2004

Caux, Jacques, Lefort, Catherine et Laffitte, Pierre Johan, « Une discipline du discernement : Jacques Caux, le Schématisme et le langage. Dire, exprimer, indiquer », donnée en 2014 lors du Séminaire interdisciplinaire *Représenter le Réel*, CNRS-Maison des Sciences de l'homme, Clermont-Ferrand

Chion, Michel, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Préface de Pierre Schaeffer, Paris, Buchet-Chastel/Ina, 1983, p. 33-35

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969

Dosse, François, *Gilles Deleuze Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, « Poche », 2007

Goodman, Nelson, « Quand y a-t-il art ? », initialement paru en 1977, repris dans Gérard Genette, éd., *Poétique et Esthétique*, Paris, Le Seuil, « Essais », 1992, p. 67 sq.

Guattari, Félix, « Qu'est-ce qu'un groupe », repris in *Psychanalyse et Transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*, Paris, François Maspero, « Textes à l'appui », 1972

Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, « Points », 1969

Lacan, Jacques, *L'Angoisse. « Séminaire X », 1962-1963*, édition de Michel Roussan, Paris, à compte d'auteur, 2003

Lacan, Jacques, *Encore, Séminaire, livre XX (1972-1973)*, édition de Jacques-Alain Miller, Paris, Le Seuil, « Le champ freudien », puis « Points », 2016

Laffitte, Pierre Johan, « Clinique du sens et pathologie de l'intégration (au sujet de *Logique du sens* de Gilles Deleuze) », in Georges Bertin, éd., *Herméneutiques et dynamiques du sens, Année de la recherche en sciences de l'éducation*, 2019, p. 135-146

Laffitte, Pierre Johan, « L'ordre des cliniques, ou : greffer de l'Ouvert. La fonction éthique de la logique du vague : une rencontre entre psychothérapie institutionnelle et sémiotique peircienne », communication au colloque *Cultural crossings of care - an appeal to the medical humanities*, Colloque international, Oslo 26 octobre 2018 (inédit)

Laffitte, Pierre Johan, « La critique et son objet. La disposition au sens d'un texte rabelaisien », in Thérèse Vän Dung-Le Flanchec, Isabelle Garnier, Véronique Montagne, Anne Réach-Ngô, Marie-Claire Thomine, Trung Tran, Nora Viet, éd., *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2016, p. 147-160

Laffitte, Pierre Johan, « Le Schématisme. Quelques variations sur une avant-garde singulière » donnée en 2011 à la Fondation Vasarely, Aix-en-Provence

Laffitte, Pierre Johan, *Le Langage en-deçà des mots. Rencontre à l'aube du langage entre psychothérapie institutionnelle et sémiotique peircienne*, Paris, Éditions d'Une, 2020

Laffitte, Pierre Johan, *Pédagogie et Langage. La pédagogie institutionnelle, à la rencontre entre sciences du langage et sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, « Cognition et formation », 2020

Lain Entralgo, Pedro, Ledoux, Marc et Oury, Jean, *Vers une anthropologie médicale : Viktor von Weizsäcker*, Paris, Éditions D'Une, 2021

Le Clézio, J.-M. G., *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967 (rééd. « Folio »).

Léonard, Jean-Léo, « Linguistique, dialectologie et théorie mathématique de la complexité, ou : *Il n'y a pas de mystère* (mais il n'y en a pas moins une passion possible) » (propos recueillis par Pierre Johan Laffitte), *Complexité et Anthropocène*, numéro 2022 de *L'Année de la recherche en sciences de l'éducation*, p. 227-254.

Maldiney, Henri, *Le Vouloir-dire de Francis Ponge*, Fogère, Encre marine, 1993

Maldiney, Henri, *Regard espace parole*, Paris, Le Cerf, 2013 (réédition de l'ouvrage de 1973)

Maldiney, Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991

Meeùs, Nicolas, « A semiotic approach to music », *Contemporary Music Review*, 9/1-2, 1993, p. 305-310.

Michaux, Henri, *Misérable Miracle*, 1956, *L'Infini turbulent*, 1957, et enfin *Connaissance par les gouffres*, 1967, repris dans *Œuvres complètes*, édition de Raymond Bellour, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2004, respectivement dans le volume 2, p. 619 sq. et 807 sq., et dans le volume 3, p. 1 sq.

Molinié, Georges, *De la pornographie*, Paris, Mix, 2006.

Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale, « Livre de poche », 1997.

Molinié, Georges, *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique » n° 21, 2005

Molinié, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Puf, « Formes sémiotiques », 1998

Morin, Edgar, *La Méthode. IV. Les Idées*, Paris, Seuil, Points Essais, 1991

Oury, Jean, *La Décision. Séminaire de Sainte-Anne 1985-1986*, Paris, Éditions d'Une, « La boîte à outils », 2015

Christian Plantin, éd., *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993

Ponge, Francis, *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971

Quignard, Pascal, *Sur le Jadis (Dernier Royaume, 2)*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002

Roudinesco, Elisabeth, *Jacques Lacan, esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, initialement paru à Paris, Fayard, 1993, repris dans Paris, Librairie générale française, « La pochothèque », 2009, p. 1543 sq.

Saint-John Perse, « Récitation à l'éloge d'une reine », *La Gloire des rois*, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 72 sq.

Saussure, Ferdinand de, *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard, « NRF, Bibliothèque de philosophie », 2002

Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966

Schotte, Jacques, *Vers l'anthropopsychiatrie. Rencontrer, relier, dialoguer, partager. Un parcours. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Hermann, « Psychanalyse », 2008

Scipio, Agostino di, *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2021

Sousa Santos, Boaventura de, *Épistémologies du sud. Mouvements citoyens et polémique sur la science*, Paris, Desclée de Brouwer, « Solidarité et société », 2016

Weizsäcker, Viktor von, *Pathosophie*, Grenoble, Jérôme Millon, « Krisis », 2011

Winnicott, Donald W., « Intégration du moi au cours du développement de l'enfant », article de 1962 repris dans *Processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque », 1983, p. 9-18

Winnicott, Donald W., *La Nature humaine* traduction par Bruno Weil, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1990

SITOGRAPHIE

Didi-Huberman, Georges, « Minima lumina », conférence en ligne : [\(25\) Georges Didi-Huberman « Minima lumina. Phénoménologie et la politique de la lumière » - YouTube](#)

Kristoff K.Roll : [kristoff-k-roll.net](#)

Laffitte, Pierre Johan : [www.sensetpraxis.fr](#)

Petit, Didier, « À voix basse. Clinique à hauteur pathique », entretien du 28 février 2022, accessible sur la page de mon site : [www.sensetpraxis.fr/Clinique/Invites](#)

Séminaire « Accueillir les singularités. D'un accueil éducatif, politique et artistique de l'accueil des populations migrantes », co-construit par Alexandra Androusou et Pierre Johan Laffitte, accueilli dans le parcours « Éducation tout au long de la vie » du mastère de sciences de l'éducation de Paris-8, et dans la « coopérative d'écriture » (chercheur collectif coopératif autogéré), séance du 8 avril 2022 (accès direct à l'extrait cité à 1h53mn15s). Accessible sur la page de mon site : [www.sensetpraxis.fr/Seminaires_colloques/Travail_collectif#Accueillir_les_singularités,_un_essai_en_commun_à_micourse_entre_Balkans_et_Occident](#)

DISCOGRAPHIE

Cf. « Catalogue » *supra*, p. 41-46.

Nougaro, Claude, « La danse », dans l'album *Tu verras*, Barclay, 1978

Willka Mayu, *Achachilanakaru* (« À nos ancêtres »), La Paz, Wayna Tambo, 2003

Willka Mayu, *Willka Mayu*, La Paz, Wayna Tambo, 2002

Les Kristoff K.Roll sont un duo de musique électroacoustique formé par Carole Rieussec et J.-Kristoff Camps, à la liberté et à la radicalité farouches, tant esthétique que politique. Leur seule discipline est l'accueil du moindre des hasards, de l'autre, porteur du plus lointain comme du plus commun, de l'ouverture à la singularité la plus rare au cœur des plus ordinaires des vécus. À l'occasion de leurs trente ans de création, Athénor a rendu possible en 2021 des rencontres sonores et scéniques, d'où est né un recueil en deux livres : quatre *Conversations* accessibles en version numérique, qui décrivent et pensent de façon concrète l'univers des Kristoff K.Roll, et le présent essai en deux volumes sur leur *praxis sonore*.

Qu'est-ce qu'une praxis artistique ? Un espace en faveur d'une poétique de la non-évidence, du singulier, logique vague et abductive de l'ouvrir, du passage, du partage, de l'entre et de l'avec. Une pratique de l'écoute au contact sonore du monde, et qui foment une rencontre dépliant et déployant ces myriades de sons hors de toute étiquette. Penser le sonore comme langage, c'est ne pas le réduire à un rang subordonné dans le code linguistique ou musical, cosmétique de la signification, vecteur de communication. Cela engage tout à la fois une sémiotique (une théorie des langages et des formes), une esthétique (une pratique créatrice démultipliée) et une éthique (articulant coprésences politiques et hétérogénéités désirantes).

..... RÉDACTION

Pierre-Johan Laffitte

..... REMERCIEMENTS

Laboratoire Experice, université Paris-8 Vincennes-Saint-Denis.

Les Kristoff K.Roll remercient :

celles et ceux qui au fil des projets les ont soutenus, ainsi que les lieux ayant accueilli ces différents projets, en particulier : le festival Musique Action (Vandœuvre-lès-Nancy), Athénor (CNCM Saint-Nazaire), ABC (La Chauv-de-Fonds), GMEA (CNCM Albi), Les Instants Chavirés (Montreuil), le Théâtre Antoine-Vitez (Ivry-sur-Seine), l'association Fragments (Metz), le 102 (Grenoble)...

les labels de disques qui ont édité leurs pièces ou improvisations ;

la Maison de la Musique Contemporaine, la Drac Occitanie, la Région Occitanie, la Ville de Frontignan, la Sacem, la Spedidam, l'Onda, l'Institut Français pour leur soutien financier.

© Graphisme : atelier informationCare (Ronan Le Régent / Clémence Antier)

Imprimé sur les presses de l'imprimerie Allais (RCS B 348 932 831)

ISBN : 978-2-9554919-9-7

Dépôt légal : novembre 2024

ATHÉNOR CNCM – Centre national de création musicale

/ Les éditions d'Athénor

82 rue du Bois Savary – 44600 Saint-Nazaire

www.athenor.com

at
hé
nor

CNCM



Soutenu par



Prix : 5€

