

© Mel Bochner



La série à l'index

Direction de Pascal Leray avec les contributions d'André Villeneuve - Christophe Gallaire - Daniela Ivanovic - David Gallon - David Kantorovitz - Eva Kantorovitz - Guillaume Balzarini - Jean-Claude Cintas - Luciano Bruni - Patrick Cintas & Mel Bochner.

Cahiers de la *RAL,M*

Le chasseur abstrait éditeur
2011

Ce Cahier contient un CD :

— œuvres graphiques de Daniela Ivanovic, David Kantorovitz,
Eva Kantorovitz, Guillaume Balzarini, Luciano Bruni
& Mel Bochner.

— audio - **Variables du repli** de Pascal Leray (78mn)
& **OC?** de Patrick Cintas (90 mn)

Le chasseur abstrait éditeur

sarl unipersonnelle au capital de 2000€ - 494926371 RCS FOIX
12, rue du docteur Jean Sérié
09270 Mazères

www.lechasseurabstrait.com
patrickcintas@lechasseurabstrait.com

ISBN: 978-2-35554-183-4

EAN: 9782355541834

ISSN: 1958-752X

Dépôt Légal: mai 2011

Copyrights:

© le Cahier 2011 Le chasseur abstrait éditeur

© 2011 - les œuvres (textuelles, musicales et graphiques) appartiennent à leurs auteurs

La série à l'index

deuxième tome de la série

avec

André Villeneuve
Christophe Gallaire
Daniela Ivanovic
David Gallon
David Kantorovitz
Eva Kantorovitz
Guillaume Balzarini
Jean-Claude Cintas
Luciano Bruni
Pascal Leray
Patrick Cintas
&
Mel Bochner

Direction de Pascal Leray

CANTOR'S PARADOX ($1 \times \frac{1}{3} + 2 \times \frac{1}{3^2} + 2^2 \times \frac{1}{3^3} \dots$)
PIECE TO BE MADE OF ALUMINUM EXTRUSION
 $2'' \times 2'' \times X'$

Mel Bochner - Cantors Paradox

Cahiers de la *RAL, M*
n° 24

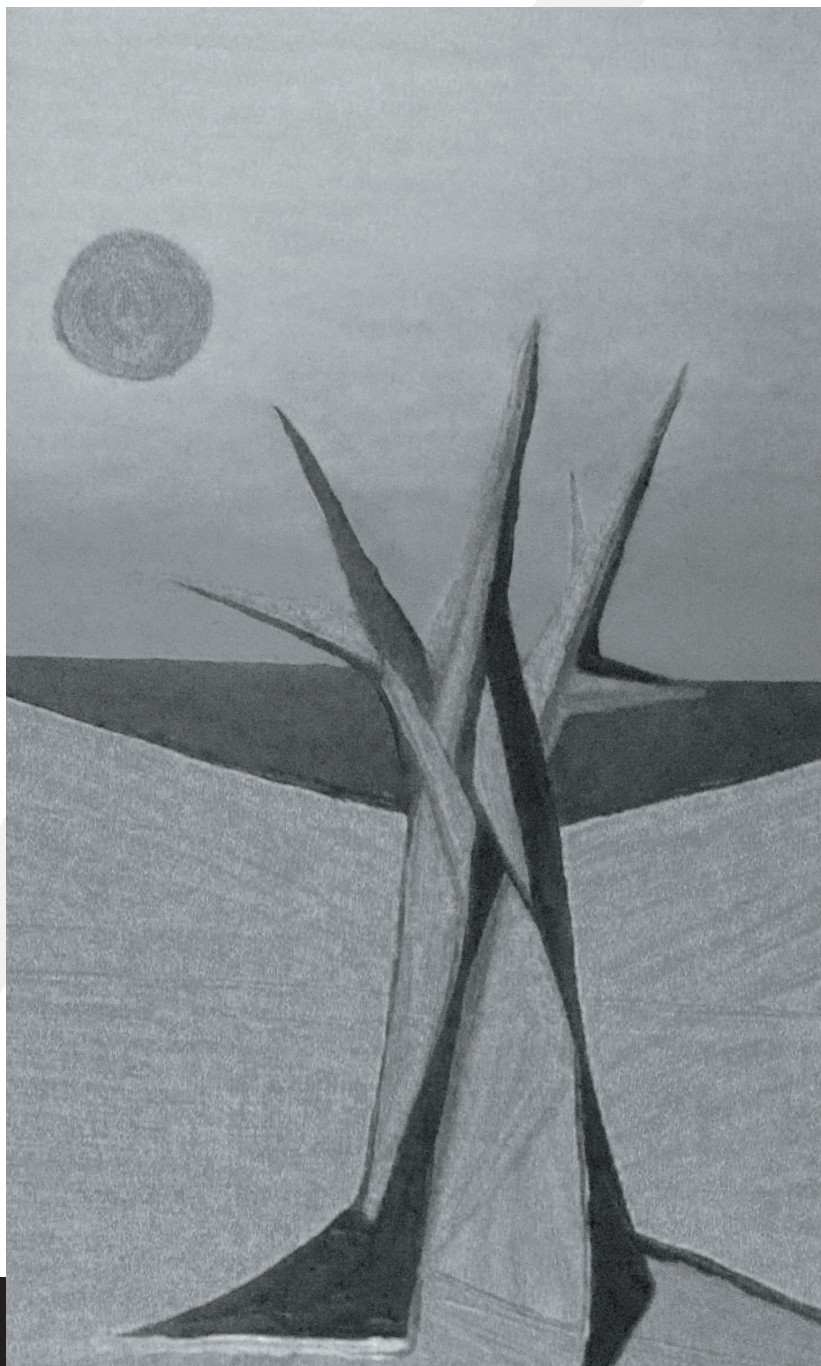
Le chasseur abstrait éditeur
2011



CONTENU DU CAHIER ET DU CD

Que les masses lisent la morale,
mais de grâce ne leur donnez pas votre poésie à gâter.
Stéphane Mallarmé.

LUCIANO BRUNI - ARBRES	CD
DAVID GALLON - YI JING - TOUT UN POÈME	
DANIELA IVANOVIC - SÉRIE DORÉE . SÉRIE GRISE	CD
ANDRÉ VILLENEUVE - OUVRIER D'HARMONIES	
GUILLAUME BALZARINI - APRÈS . REPRISE	CD
DAVID KANTOROVITZ - PLANCHES PÉDAGOGIQUES & COULEURS SÉRIELLES	CD
PASCAL LERAY - UN SÉRIALISME SANS CONTRAINTE	
EVA KANTOROVITZ	CD
CHRISTOPHE GALLAIRE - INACHEVÉ CHRONIQUE	
MEL BOCHNER - SERIAL WORKS 1966	CD
PASCAL LERAY - LA SÉRIE SELON MEL BOCHNER	
DAVID GALLON - HEXAGRAMMES	
DANIELA IVANOVIC - ROMAN-PHOTO FARO	CD
JEAN-CLAUDE CINTAS - SQUARE DES SÉRIES	
LUCIANO BRUNI - MILLE VISAGES	CD
DAVID GALLON - SONNET SÉRIEL	
DANIELA IVANOVIC - PASSE PAS ! . POUBELLE-POUBEAU	CD
PASCAL LERAY - LA DESTRUCTION SÉRIELLE	
PATRICK CINTAS - OC ?	} AUDIO
PASCAL LERAY - VARIABLES DU REPLI	



Luciano Bruni

Arbres

Voir l'ensemble sur le CD.

Le Yi jing est-il sériel ?

On le dirait et pourtant, je crois qu'il n'y a dans le Yi jing pas plus de série que de poésie.

J'ai toujours du mal à dire à quoi sert le Yi jing,
à peu près autant que ce qu'est une série.

Cependant j'en fais, comme certains (du Yi jing), comme tout le monde (des séries),
et de même j'écris des poèmes.

Quand Pascal Leray m'a proposé de contribuer à ce second numéro de la RAL,M
consacré à la série en réfléchissant au thème « Yi jing
et série »,
je ne me suis pas mis à écrire un poème,

ni même à faire de tirages du Yi jing
une série.

Non, j'y ai promptement travaillé et j'ai commencé de rassembler des notes éparses.
Mais par où que je m'y prenne non sans enthousiasme, ce n'était pas bien concluant et
finalement, cela finissait toujours en poème...

David Gallon

Yi Jing: tout un poème.

Comme, par exemple de cas où j'ai voulu parler du Yi jing,
celui-ci dans lequel la présence d'une série
d'alvéolaires, tirées de derrière je ne saurais dire quels fagots, a fait tourner mon propos
en poème,

« SUR TERRE IL Y A // tour à tour / des tas des tonnes / de types d'univers de per-
sonnes / où s'incarnent / des tas d'êtres dans / des tas et des tas d'états d'être » où je
tâchais d'approcher dans le Yi jing
cette fonction analogue à celle que je crois voir précisément (ou confusément) dans
la série
et la poésie

de donner à lire le désir, en une linéarité systémique, donc lisible au carré, (du change-
ment — de la sérialisation — du langage par les mots) qui est un moteur d'invention
de l'histoire de soi à l'œuvre. Cette fonction nous semblait si évidente, et elle est deve-
nue si compliquée à dire dans le post ci-dessous que j'ai envoyé une fois à Pascal Leray,
dans un forum paraît-il renaissant de ses cendres et ne rassemblant, soi-disant, que des
sériographes, et où mon ami et moi devisions de « Yi jing
et série »

(j'y cite ses arguments en Arial entre petits guillemets, et les insère aux miens un peu comme dans une explication de poème) :

« Série et Yi jing

« Pour Diderot, ce qui définit la série,

ce sont les notions - étymologiques - de lien et d'enchaînement. *Tantum series juncturacque pollet, tantum de medio sumptis accedit honoris !* Notion rhétorique, la série n'en est pas moins une notion mathématique, héritage de Leibniz », dis-tu. Or, on sait que la succession des soixante-quatre hexagrammes du Livre des changements, telle qu'arrêtée par TCHAO Young un millénaire avant notre ère, fut rapportée à Leibniz par un missionnaire dans une lettre portant sur la similarité entre son système arithmétique binaire et la structure de l'ancien classique chinois. « Lien et enchaînement » : la notion de « changement » du « Yi » jing repose sur les positions des traits (yin ou yang) d'un hexagramme, au regard de leur contiguïté : voisinage (enchaînement) ou relation (lien). Leur fonction est aussi bien décrite par : « La série est à la fois la somme de ces éléments, et le rapport qui s'instituent entre eux. « L'hexagramme partagerait donc les tenants et aboutissants de la phrase : « L'association est une relation de forme (morphologie) ; la causalité est une relation fonctionnelle (syntaxe). « Quant à la « tension, entre le mathématique et l'empirique », elle est censée être résolue par la méditation du consultant de l'oracle tiré, sinon de la sagesse taoïste qui l'imprègne. « La série n'a pas à ordonner le réel, elle n'en peut être que l'interprétant. [...] La série est - globalement parlant - la décomposition d'un objet quelconque en éléments liés les uns aux autres par un rapport déterminé. » On ne saurait décrire autrement la fonction desdits oracles du Yi jing, où le « rapport » est la question posée par le consultant à l'oracle. De même dans : « La base de notre approche, nous la trouverons dans les niveaux de l'analyse linguistique, où chacun des niveaux suppose et implique à la fois le niveau inférieur et le niveau supérieur, en sorte qu'il est impossible de penser indépendamment les uns des autres chacun des niveaux », il n'y a pas d'autre enjeu poétique que celui que tu désignes, au détour du texte des oracles qui est somme toute, le dernier levier de la remise en cause de sa réalité par le consultant, au sens où par « la langue, à tout moment, se redéfinit l'ordre des parentés. La poésie

est sans doute l'activité linguistique qui met, de la façon la plus évidente, en jeu, cette redistribution permanente, jamais exempte d'idéologie. » Comme en définitive, le rapport entre ces trois modèles de

lecture du réel réalisés dans les mots, je n'arriverai jamais à le dire, car je ne veux que le lire et le lire, dans la magnificence de mots tirés au sort du Yi jing

ou distribués en série

ou apposés en poésie,

je l'écris et l'écris. Pour contribuer à cette publication, donc, je ne saurais que donner à lire quelques textes issus d'une série de soixante-quatre composés à partir du Yi jing,

tous en veux-tu en voilà bourrés de séries,

et que j'appelle des « poèmes

hexagrammatiques » :

K « LA CONSTANCE »

32

Yin, yang, yang, yang, yin, yin.

Ou

Zéro, un, un, un, zéro, zéro.

Ou

Noir, blanc, blanc, blanc, noir, noir.

Ou

Phoenix, dragon, dragon, dragon, phoenix, phoenix.

Ou

Étendue, prise, prise, prise, étendue, étendue.

Ou

Sans changer, on change, on change, on change, sans changer, sans changer.

Ou

Creusera bien, qui fermera le ciel, qui fermera le ciel, qui fermera le ciel, creusera bien, creusera bien.

Et

À cœur sourd, oiseau debout, oiseau debout, oiseau debout, à cœur sourd, à cœur sourd.

Et

Sauve, qui gêne, qui gêne, qui gêne, sauve, sauve.

Et

De terre, ni piaf ni pomme, ni piaf ni pomme, ni piaf ni pomme, de terre, de terre.

Et

À l'acte l'acte, la femme ouvre, la femme ouvre, la femme ouvre, à l'acte l'acte, à l'acte l'acte.

Et

Constamment, s'agiter ferme, s'agiter ferme, s'agiter ferme, constamment, constamment.

y « LA DIMINUTION »

41

Yang, yang, yin, yin, yin, yang.

Ou

Un, un, zéro, zéro, zéro, un.

Ou

Blanc, blanc, noir, noir, noir, blanc.

Ou

Dragon, dragon, phoenix, phoenix, phoenix, dragon.

Ou

Prise, prise, étendue, étendue, étendue, prise.

Ou

Sincère, sincère, confiant, confiant, confiant, sincère.

Ou

L'affaire finie, l'affaire finie, partir sans faute, partir sans faute, partir sans faute, l'affaire finie.

Et

Ni diminuer, ni diminuer, ni augmenter, ni augmenter, ni augmenter, ni diminuer.

Et

Trois marcheurs diminuent d'un, trois marcheurs diminuent d'un, homme seul en marche rencontre, homme seul en marche rencontre, homme seul en marche rencontre, trois marcheurs diminuent d'un.

Et

Vide vite le mal, vide vite le mal, faute de joie sinon, faute de joie sinon, faute de joie sinon, vide vite le mal.

Et

Augmentant l'autre, augmentant l'autre, en augmente gens et bonheur, en augmente gens et bonheur, en augmente gens et bonheur, augmentant l'autre.

Et

Se diminuant ni s'augmentant, se diminuant ni s'augmentant, amis sans défaut ni limite, amis sans défaut ni limite, amis sans défaut ni limite, se diminuant ni s'augmentant.

N « LE PUIT »

48

Yin, yang, yang, yin, yang, yin.

Ou

Zéro, un, un, zéro, un, zéro.

Ou

Noir, blanc, blanc, noir, blanc, noir.

Ou

Phoenix, dragon, dragon, phoenix, dragon, phoenix.

Ou

Étendue, prise, prise, étendue, prise, étendue.

Ou

Ni perte, ni gain, ni gain, ni perte, ni gain, ni perte.

Ou

Vase de vase, ni vol ni vol, ni vol ni vol, vase de vase, ni vol ni vol, vase de vase.

Et

Chère chair, trop soif de trop, trop soif de trop, chère chair, trop soif de trop, chère chair.

Et

Douleur dépassée, passée par le cœur, passée par le cœur, douleur dépassée, passée par le cœur, douleur dépassée.

Et

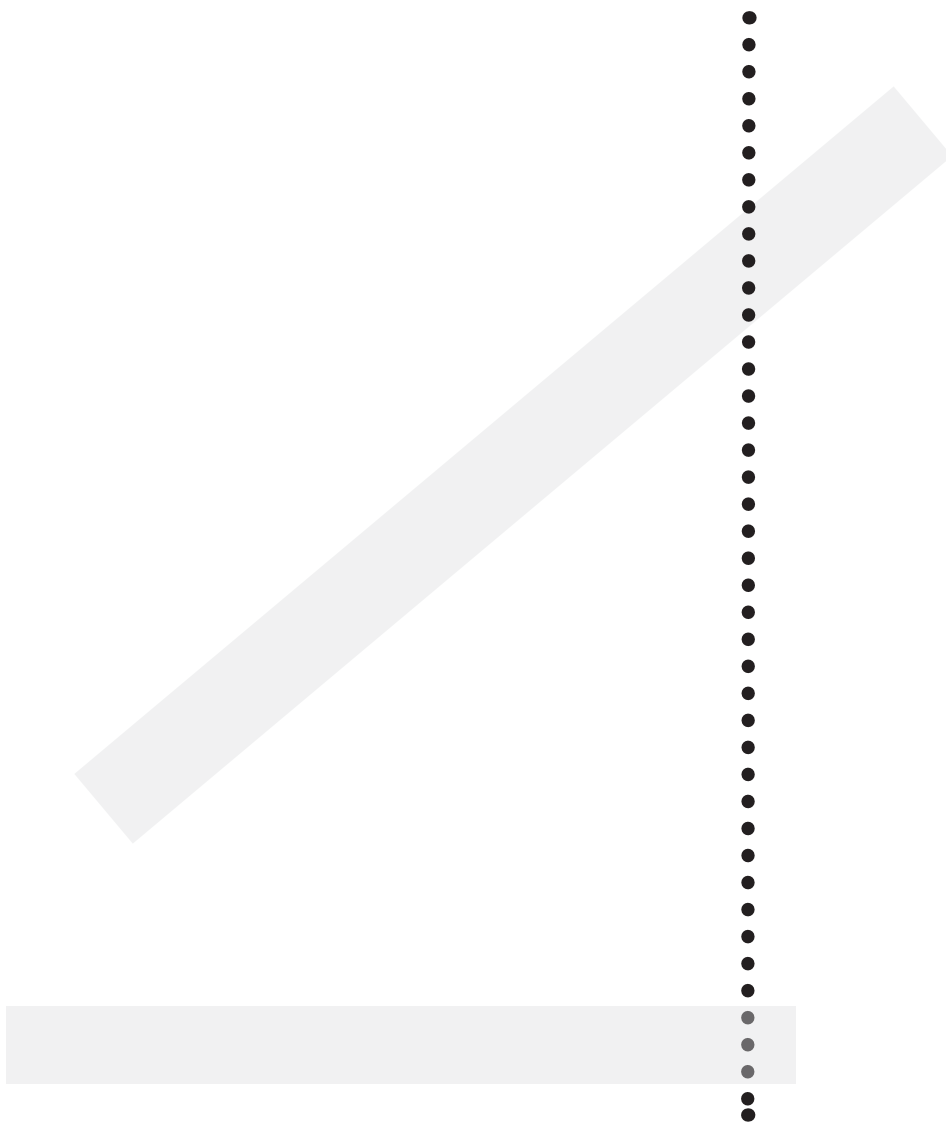
Œuvre sans faute, au vide en vue, au vide en vue, œuvre sans faute, au vide en vue, œuvre sans faute.

Et

Quelle nourriture, fraîche et pure, fraîche et pure, quelle nourriture, fraîche et pure, quelle nourriture.

Et

Ouvre l'onde, porteur d'onde, porteur d'onde, ouvre l'onde, porteur d'onde, ouvre l'onde.

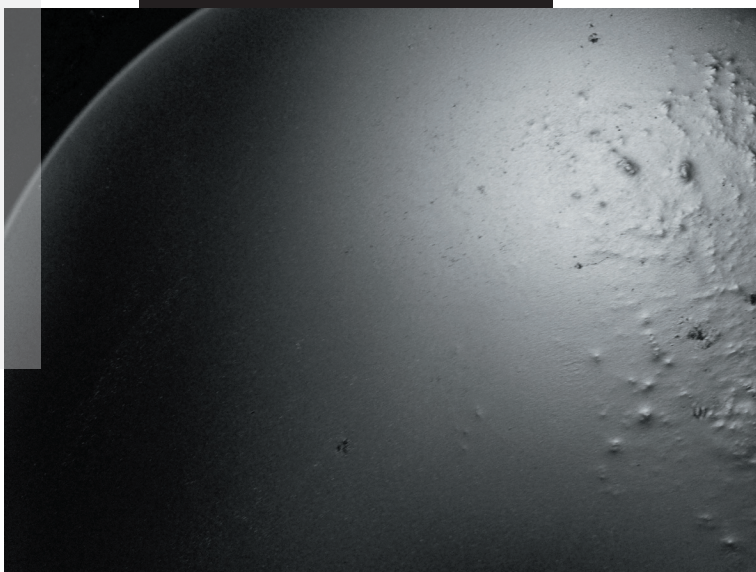


Daniela Ivanovic

Série dorée



Série grise



Voir l'ensemble sur le CD.

9

TOUT EST NUANCE : L'OUVRIER INTERROGE LA RÉPÉTITION

9.

L'énoncé suivant, brut :

Toute répétition est qualifiée par un intervalle de temps – une distance entre ce qui est énoncé et répété – nous suggérant une appréciation possible, par mémoire et savoirs, des nuances entre ceci et cela.

*

Toute aussi pertinente serait une substitution de cet énoncé par le sonore : accords, intervalles ou tout autre résonant ou matériau.

*

Tout aussi pertinent serait de le considérer métaphoriquement, comme une idée musicale.

*

Une idée musicale sur laquelle œuvrer et, dans la répétition, en tirer ses nuances.

*

Le but étant, par la répétition, non seulement de varier le fixe mais aussi d'appréhender, de mettre *en évidence*, autant de nuances depuis un point pivotant.

*

Qu'est-ce alors que la répétition ?

Divers états de changements, de nuances suggérées d'une idée, d'un matériau ?

*

Il faut distinguer ceci :
Il y a la répétition elle-même, proprement dite, comme *moyen de répéter, de varier*,
et il y a ce qui relève du *principe de répétition* lui-même.

*

De la répétition, comme *moyen de répéter ou varier* un énoncé musical ou un matériau,
se détachant autant de lectures possibles comme appropriation (ou appréciations) des nuances de cet énoncé ou de ce matériau.

*

De ce type de répétition comme *moyen de répéter*,
un énoncé sonore n'est que lui-même.
De ce type de répétition comme *moyen de varier*,
fût-il banal, un énoncé sonore n'est jamais le même.

*

Notre appréciation de cela relève donc autant de notre mémoire de *ce qui est répété* que des moyens techniques (donc, des *savoirs*) mis en œuvre pour répéter ou varier un énoncé.

*

En matière de composition musicale, le recours à la répétition comme *moyen de répéter ou varier* est bien souvent associé à la variation (la forme musicale).

Mais en dehors de cette association, la répétition, *le principe même de répétition* est en soi,

à la base de tout moyen d'écriture visant
à déployer un ensemble de déductions
possibles
à partir d'un énoncé ou d'un matériau
sonore, quel qu'il soit.

*

Mais en dehors de toute considération
sur la répétition
comme moyen (ou caractéristique)
d'écriture, il faut aussi distinguer ceci :
Qu'est-ce qu'œuvrer dans la répétition ?

*

Il y a les nuances concrètes de ce qui est
répété et varié par divers *moyens* et qui
relèvent
des variations (ou variantes) déduites
des éléments thématiques d'un matériau
sonore.
Et il y a ces autres nuances, aussi
concrètes, mais qui relèvent
de nos manières d'être et d'œuvrer *dans*
la répétition.

*

C'est-à-dire qui relèvent, en matière
d'art, de *l'esprit de création* (Rilke)
- ou ce que l'on désigne couramment par
imagination créatrice.

*

L'esprit de création est tout entier
enraciné dans ce principe de répétition
qui est le principe fondamental,
commun à tous, de nos manières
d'appréhender les idées, les faits et les
choses, dans la durée.

*

Dans la répétition sont nos manières
propres d'appréhender une idée,
d'y revenir avec insistance afin d'en tirer
un reflet particulier et nuancé
saisi sur l'ensemble de nos

représentations de cette idée.

*

Dans la répétition, l'esprit de création
nuance, transforme depuis une idée.

*

En matière d'art, l'engagement de
l'Ouvrier à œuvrer sur ceci ou cela
est tout entier inscrit dans la répétition,
dans la durée.

9.1

Digression

Dans la répétition accueillir la nuance, le
changement.

9.1.1

Ainsi le leurre, en matière d'art,
d'une appropriation possible du présent
dans un immédiat absolu.
Et, de là, en matière d'art, la nécessité de
passer, bien souvent, par la métaphore.

9.1.2

le paradoxe étant que lorsque nous
appréhendons une œuvre - ou ce que
nous désignons ainsi par convention -
nous restreignons toujours, par
projection de notre propre mode de
perception des choses,
le vaste champ des interprétations (des
significations en quelque sorte)
de l'œuvre qui fait l'objet de notre
attention.

9.1.3

La métaphore - et tout *passage* par celle-
ci - offre une réconciliation de cette
perte.

9.1.4

Alors qualifier cette œuvre - et par
extension toute œuvre d'art -
de représentation métaphorique revient-

il à traiter d'une évidence ?

9.1.5

Toute démarche artistique peut s'incliner vers la métaphore
– si ce référent s'impose – sans
pourtant s'y limiter.

9.1.6

Ainsi chacun fera sa lecture des *intentions*
d'un auteur
dont la facture d'une œuvre s'inclinerait
vers la représentation.
Tant d'exemples suggérés par les titres.

9.1.7

Mais en dehors de cette intention
d'exprimer une référence, aussi subtile
soit-elle,
qu'en est-il de cette considération de
qualifier l'art
comme représentation métaphorique du
réel ?

9.1.8

En matière d'art, qu'elle s'inscrive ou
non sous le signe de la représentation,
toute œuvre peut être appréhendée
comme telle.

9.1.9

Toute œuvre – ou ce que nous désignons
par ce vocable -
est ultimement son propre référent en
dehors de toute *référence* (titre formel ou
titre métaphorique)
considérée comme coup d'envoi à celle-
ci.

9.1.10

L'idée de représentation est donc
restrictive si nous n'apportons pas cette
nuance :
ce que nous devons interroger ou
apprécier ce n'est pas tant la question de
la représentation
que notre « degré » d'appropriation et
d'appréciation d'une *référence* rattachée à
une œuvre

9.1.11

Autrement dit :

Qu'aurai-je saisi ou partiellement saisi
d'une référence rattachée à une œuvre,
d'une qualification en quelque sorte
la désigner ? Qu'aurai-je saisi ou
partiellement saisi
d'une œuvre et de son titre formel ou
métaphorique ?

9.1.12

Nous œuvrons toujours l'*espace* d'une
référence. Ce qui laisse transparaître ceci
:
S'approprier une référence (de quelque
nature que ce soit)
est construire une autre référence (la
nôtre propre)
se supportant elle-même et déployant à
son tour son voile de nuances.

9.1.13

Le beau est-il là où, subrepticement, il
y a conciliation de tant de perceptions
distinctes d'une chose ?
Harmonie est-elle là où, subrepticement,
il y a conciliation de tant de perceptions
distinctes d'une chose ?
Un signe, un contour, idée ou nuage,
une unanimité ?

9.2

*Retour à l'énoncé initial du point 9
comme petit exercice de nuances à partir
d'un point pivotant ;
un exercice comme illustration du principe
fondamental de répétition
et du principe fondamental de répétition
et du principe de conciliation (harmonie)
en composition musicale.*

Ce point pivotant qui, faut-il le rappeler,
pourrait tout aussi bien être autre chose :
le sonore particulier d'une idée musicale,
un marbre, une couleur, un rythme...

La strophe (énoncé du point 9) ci-
dessus :



*Toute répétition est qualifiée par un
intervalle de temps – une distance entre
ce qui est énoncé et répété – nous suggérant
une appréciation possible,*

par mémoire et savoirs, des nuances entre ceci et cela



De l'exercice concret de ses répétitions (A¹ - A⁴)
- comme intentions d'en tirer des nuances – en résulte une manière d'œuvrer sur une idée dans la répétition, dans la durée.



L'énoncer original, le considérer comme unité d'harmonie et de cohérence (*cohaerens*, « rattaché à ») de ses variantes.



Quelques variantes comme un relief de ses nuances (déductions d'interprétation)

:

A¹

Toute répétition est l'expression d'une nuance de ce qui est répété. Mais toujours un intervalle – une distance – entre ceci et cela suggérant une appropriation (une appréciation) possible, par mémoire et savoirs, de l'ensemble des nuances de ce qui est répété.

A²

Toute répétition est l'expression d'une nuance entre ceci et cela mais de ce qui est répété, est une distance, un intervalle, comme un trait de réunion, un trait de conciliation qui, par mémoire et savoirs, suggère une appréciation possible de ce qui est harmonie.

A³

Toute répétition est l'expression d'un intervalle – un liant – entre cette nuance ou cette autre de ce qui est répété. Et de ces répétitions, de ces nuances et

additions de nuances, et par mémoire de ces répétitions – de leurs distinctions et zones communes – est suggérée une appréciation possible d'un ensemble désigné Harmonie ou Œuvre, une appréciation possible de son contour initial comme point pivotant(de ses éléments d'harmonie.

A⁴

D'un contour initial et de ses répétitions, ses nuances comme le partiellement saisissable de tant de possibilités de nuances. Un contour initial comme point pivotant de ses répétitions, comme point variant d'une à l'autre. Et par l'intervalle de temps les liant, aussi bref soit-il, une conciliation de leurs distinctions.



∞

Chacun y fera son parcours selon les nuances de son entendement.



9.3

L'ouvrier œuvre sur l'idée - par mémoire et savoirs et répétitions et changements - et des nuances tirées de cette idée (comme différentes harmonies) un ensemble plus grand désigné Harmonie.

9.4

Répéter fait durer.

Mais le but de répéter n'est pas seulement de faire durer *quelque chose*, de déployer *quelque chose* dans le mouvement. Toute répétition nous permet d'exprimer non seulement une nuance entre ceci et cela (c'est-à-dire mettre en relief, signifier) mais, consciemment ou intuitivement, de nous porter vers ce choix ou cet autre ou précisément une nuance est

considérée comme le contour le plus
juste
tiré d'un ensemble de déductions
possibles.

9.5

En matière d'art, tout se réclame à la fois
d'une volonté rationnelle d'œuvrer
à partir d'un *point pivotant* – que
chacun interprétera selon sa propre
représentation
de la chose – et à la fois d'une
manifestation irrationnelle de la pensée
visant à saisir les nuances d'une idée par
le *dit* et l'*écrit*.



Le *dit* et l'*écrit* (de quelque nature qu'il
soit)
n'est-il pas un garde-fou permettant
d'appréhender le vertige des déductions ?



Toute nuance est livrée à l'appréciation
de chacun
(ivre et fluidité des interprétations).



Œuvrer sur une idée est toutefois livré à
notre entendement particulier,
par lequel saisir une nuance *entre ceci et*
cela.



Œuvrer est saisir les territoires communs
entre ces espaces abstraits et concrets
d'une idée tendue vers sa concrétude.

9.6

Le signe dans la répétition.

Il est un outil de nuances parmi d'autres
outils de nuances.
Le considérer, en matière de composition
musicale,
comme une *instrumentation* du sonore.

Tout est nuance.



La valeur d'un simple trait
est en soi un nouveau relief.

La substitution d'un signe par un autre
est en soi un nouveau relief.
La valeur d'un accent extraordinaire,
la valeur d'un ictus imposant son
emphase
sont en soi un nouveau relief, une autre
pulsation,
ou un autre canal de lecture et de
nuances suggérées.



∞

À l'infini selon la mobilité des signes et
de nos interprétations.
Chacun en tirera ses propres nuances
selon son parcours.

9.7

L'intervalle dans la répétition.

Intervalle d'harmonie.



Tout intervalle est la mesure d'harmonie,
son unité de qualification et de
conciliation.



L'intervalle, comme matériau ou comme
formant d'un matériau sonore, est un
liant entre ceci et cela. Comme élément
de formation (*formant*), il est donc un
élément de *mise en relief* de ce matériau
: conciliation entre ceci et cela ou
distinction entre ceci et cela.

Intervalle de temps.



Dans la répétition du sonore (varié ou
exactement le même),
un intervalle de *temps* marque une

distance,
- une différence aussi infime soit-elle
- entre ce qui est *dit* et *redit*.
En cet espace de temps nous imprimons
les nuances de nos perceptions.



On pourrait imaginer une infinitésimale
distance ou un simple silence ou une
cathédrale entre ce son et cet autre ; par cet
intervalle de temps, simple trait d'union
ou trait de *relations* entre cette répétition
et cette autre, est possible la perception
de ce qui est dit différemment.

9.8
Du principe de déduction dans la
répétition.

Toute répétition révèle une insistance
toute élémentaire,
comme une manière de signifier au réel
une idée et de l'y ancrer.



Ainsi, tout énoncé à l'incipit d'une
œuvre musicale
- et à partir duquel est déduite cette
œuvre, partiellement ou intégralement -
est, par sa propre répétition, une nuance
de lui-même.



Que cet énoncé soit un motif, un sujet,
un thème ou un accord,
un regroupement d'intervalles ou un
objet sonore ou tout autre *geste* initial,
ce qui en est déduit nuance le *dit* de
l'Ouvrier : l'idée.



Considérer le mouvement sonore
comme une projection de nuances à
partir d'un énoncé.

Il est, cet énoncé, un élément de la
cohérence du matériau sonore dans le
mouvement.

Il est le *point pivotant* de ces répétitions

nuancées.



L'œuvre comme une architecture de
nuances depuis son énoncé.



Ainsi en est-il de la projection de ce
geste-harmonie initial :
Fleuves de Gilles Tremblay [...] où l'arsis-
thésis déferlante au début de l'œuvre est,
par l'harmonie de ses formants, à la fois
le centre et la périphérie de l'idée,
c'est-à-dire son point pivotant.

9.9
Le dit de l'œuvre ou l'idée musicale dans
la répétition.

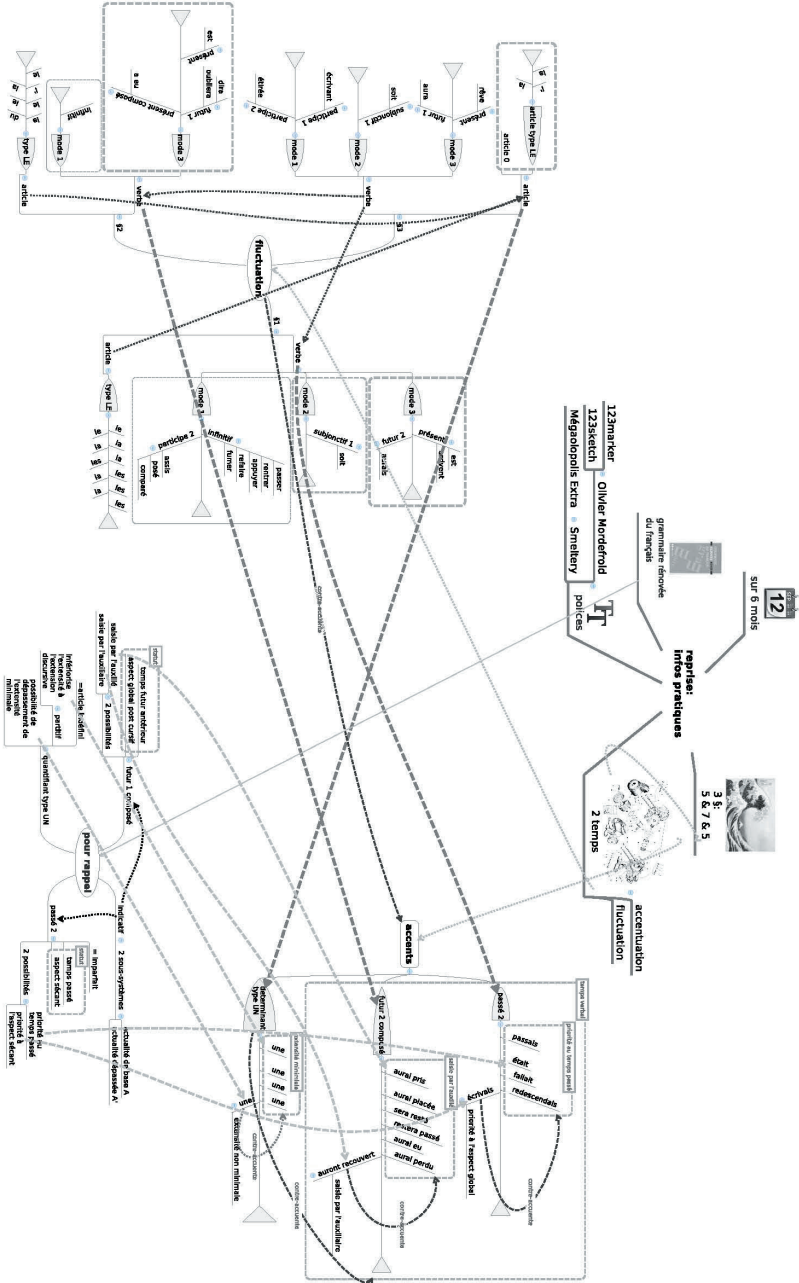
Inventons-nous toujours à partir d'un
point pivotant
comme une nécessité toute particulière
et fondamentale d'œuvrer ?

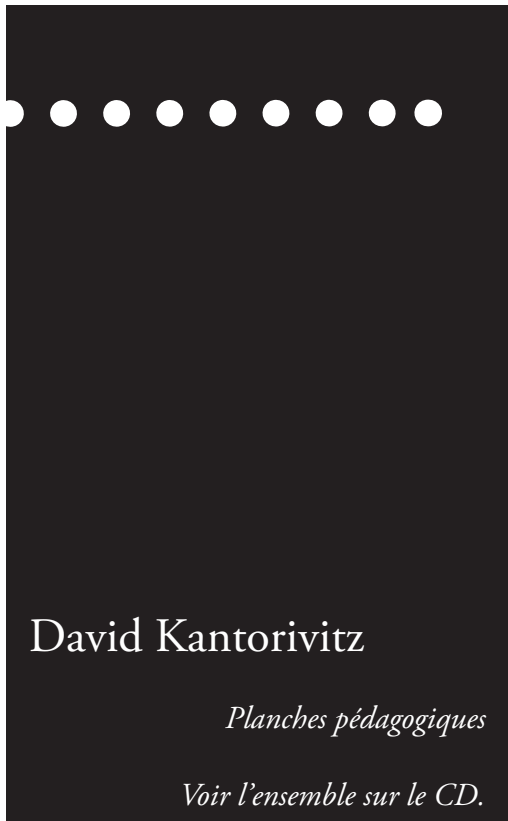
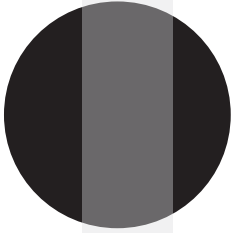
Dans la répétition, inventons-nous
toujours à partir d'un point pivotant
comme s'il s'agissait d'exprimer quelque
chose que l'on ne peut tenir sous silence
?

En matière d'art, l'Ouvrier ne cesse
jamais de répéter.

Guillaume Balzarini

Voir l'ensemble sur le CD.

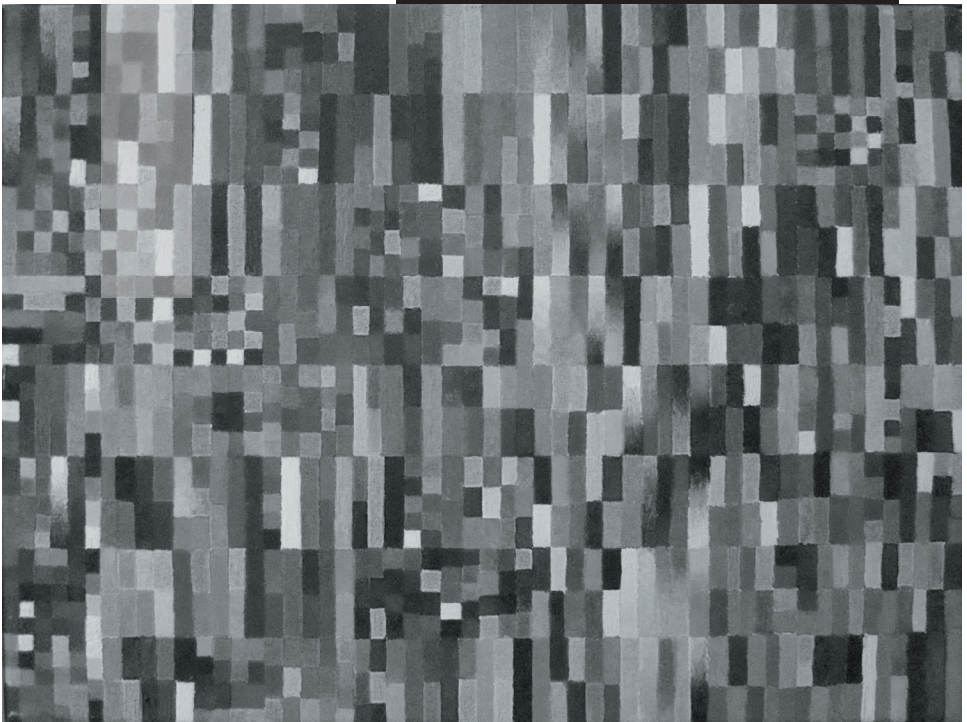




David Kantorivitz

Planches pédagogiques

Voir l'ensemble sur le CD.



David Kantorivitz

Couleurs sérielles.

Je me suis directement inspiré de la musique sérielle, plus exactement de la méthode de composition sérielle, pour faire des tableaux.

Dans les années 90 je découvrais l'œuvre du compositeur Arnold Schönberg. Je cherchais à cette époque un principe organisateur de la couleur, dégagé de toute référence naturelle, et de toute théorie liée à la couleur en général et j'ai pensé que sa méthode, si elle s'appliquait aux paramètres musicaux, pouvait s'appliquer à la couleur dans le domaine de la peinture.

Sans être musicien, voici ce que m'enseignait la musique sérielle :

a) Utopique.

Si la musique tonale ordonne les notes de musique selon un système fortement hiérarchisé, avec des notes dominantes, la musique sérielle démocratise le système musical. A partir d'une série de x notes différentes (douze s'il s'agit d'une série dodécaphonique), qu'il détermine au préalable, qu'il distribue selon un ordre qu'il choisit, le compositeur construit toute sa composition, dans sa structure globale comme dans ses moindres détails. L'ordre des intervalles entre les hauteurs des notes de la série est répété, mais transposé, transformé, toujours changeant. Il est possible de transposer la série des intervalles sur les douze échelles de la gamme chromatique, de jouer la série en accords, d'inverser la série... C'est un peu l'inverse d'une combinatoire, puisqu'on conserve l'ordre d'apparition des éléments de la série, tandis que les éléments eux-mêmes (isolément ou par groupes, ou encore la série dans son entièreté) peuvent subir toutes sortes d'altération. Le discours reformule chaque fois différemment cet ordre immuable. Aucun des éléments n'est jamais

oublié, chacun est nécessaire, chacun a une place particulière et un rôle à jouer. Aucun ne prend le dessus sur l'autre. En un sens, toutes les notes sont équivalentes. Il y a une utopie sérielle. Cette utopie, ce système d'organisation idéal, où chaque élément prend une importance relative, où aucune loi extérieure ne vient imposer de préjugé hiérarchique (les « dissonances » sont admises) ne pourra-t-il pas également organiser, me demandai-je, les couleurs d'un tableau ? On n'aura plus une variation de verts dans une composition abstraite, un paysage en bleu et jaune, ou une nature morte dans des tons de rouge et ocre, ces dominantes de couleurs qui donnent le ton, les tons du tableau, son ambiance, etc., mais quelques couleurs ordonnées et équivalentes, produisant un tableau dont on ne puisse dire : ce sont ces couleurs qui dominent, mais c'est une série qui organise toutes les couleurs, qui donne la vie à chaque couleur et n'en exclut aucune. Aucun a priori esthétique, aucune sensibilité intuitive, ne viennent décider la place d'une couleur et sa proximité avec d'autres couleurs. C'est ailleurs que les choix se présentent, ailleurs que la sensibilité se développe.

b) Invisible et omniprésente.

Soit les éléments a, b, c, d, e. Je les dispose, c'est mon choix, dans cet ordre : a, c, e, b, d. Je les répète toujours dans le même ordre d'apparition, mais chaque fois que je les répète, je les reformule différemment : a', c', e', b', d' (les éléments sont transposés, par exemple, sur une autre échelle); A, C, E, B, D (les éléments sont les mêmes mais modifiés, par exemple, dans certaines de leurs constituantes); a-c, e, b-d (le rythme change : a-c, et b-d sont des accords, e est isolé entre eux); d, b, e, c, a (ordre inverse de la série initiale)...

Toute possibilité de transformation est admise, et même recherchée, puisqu'on cherche avant tout à éviter de se répéter, cependant que l'ordre établi par la série elle-même l'est une fois pour toutes. On obtient à partir de la série initiale et de ses transformations un matériau extrêmement riche, qui s'enrichit encore si l'on combine ces transformations entre elles, à partir duquel s'élabore la composition. Si l'ordre est très contraignant, il permet de contenir les forces vives d'une absolue liberté. Une dialectique de la loi et de la liberté, si l'on veut. Un idéal monothéiste, peut-être. D'ailleurs, invisible, parce que dissimulée dans ses transformations, et omniprésente parce qu'inscrite dans toutes ses réexpositions, la série est partout dans le monde qu'elle crée. A travers les multiples reformulations de la série, un principe d'unité est affirmé. De là toutes les métaphores que l'on voudra qui compareront la série au divin ou à la nature. Le credo de Klee : l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. L'art n'imité pas les formes de la nature, en revanche il rejoint le travail de la nature, en reprenant à son compte ses processus de création.

c) Relative et universelle.

Je découvrais d'autres compositeurs. La méthode de Schönberg suscitait l'élaboration d'un langage commun chez de nombreux musiciens. La sérialisation peut s'étendre à tous les paramètres musicaux, et non plus s'appliquer seulement aux hauteurs. Je poursuivais par les lectures de Stockhausen et de Boulez. La série c'est la relativité, disait Karlheinz Stockhausen. Je notai l'importance du silence chez Webern, l'importance de la note selon sa position, son isolement. Pierre Boulez parlait de la série comme d'un événement avec un geste qui intervient sur l'événement. Ou encore, la série introduit un germe de hiérarchisation. Et plus que de méthode, on pouvait parler d'un esprit sériel. Pour peu qu'on y regarde d'un peu près, on trouvait la série, ou l'esprit sériel, un peu partout dans l'univers, disséminé sur la planète, dans toutes sortes de phénomènes, de créations, de croyances

ou de pratiques. Dans le domaine de la peinture, Klee, Mondrian, Kandinsky semblaient les mieux correspondre à cet esprit. Mais aucun de ces peintres et de tous ceux que je connaissais n'avaient tenté une correspondance systématique avec la méthode de Schönberg¹. Toujours ils appuyaient leur théorie de la couleur sur des références à la nature, des considérations physiques ou psychologiques, des correspondances douteuses, etc.

De la musique à la peinture

Je n'ai aucune prédisposition, du moins permanente, pour les perceptions synesthésiques (l'audition colorée, la synopsis), et aucun goût particulier pour les correspondances. En revanche je travaillais avec quelques couleurs, une dizaine, que je connaissais bien. Je parle de couleurs réelles, faites avec les bons pigments que la Nature et la Science nous fournissent. D'abord intuitivement, j'organisai ces couleurs, je les distribuais, les répartissais, avec le sentiment d'être juste avec chacune d'elle, de n'en oublier aucune, de représenter chacune, ne serait-ce qu'infiniment, dans chacune des parties du tableau. Mais je voulais tenter une expérience plus systématique et trouver un langage commun à la musique sérielle et, sinon à la peinture, en premier lieu à la couleur. Je décidai de peindre, non avec des couleurs, mais avec des séries de couleurs.

[...] Suite sur le CD.

Un sérialisme sans contrainte ?

L'anniversaire

Initialement, le signifiant « série » devait avoir trois siècles d'âge en 2015. L'année d'apparition du mot est établie en 1715 par tous les dictionnaires étymologiques que j'ai consultés. 2015 était donc l'échéance suprême, l'année d'un sacre.

Si les choses se sont précipitées, c'est par un effet de la technologie. Car il y avait bien peu de probabilité qu'on revienne un jour sur cette année de naissance ! Mais en expérimentant la recherche avancée de Google Books, j'ai dû me rendre à l'évidence. Le mot « série » a bel et bien été créé par Pierre Varignon en 1708 et non en 1715. Le mathématicien distinguait ainsi les suites du type de celle qui régit le paradoxe de Zénon d'Elée : le mouvement est impossible puisque pour aller d'un point A vers un point B, il faut que j'accomplisse la moitié du trajet, puis la moitié de la moitié, puis la moitié de la moitié de la moitié, ainsi de suite. Ce qui donne une série du type $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16} + \frac{1}{32}$ etc. A l'infini. Le tireur n'atteint jamais sa cible, dans le monde des séries.

Ce vocable spécialisé, appartenant au champ des mathématiques, est forgé à partir du latin « series ». Le mot latin ressort du langage commun. Il signifie « suite, succession, entrelacs », désigne la lignée et encore l'enchaînement des idées dans un discours. Horace écrivait : « *Tantum series juncturacque pollet / Tantum de medio sumptis accedit honoris.* – Plus l'enchaînement et les liens sont puissants, plus le vocable moyen acquiert d'honneur ». Vaugelas, puis Diderot repren-

dront à leur compte cette sentence.

Assez vite, le mot français « série » est employé à son tour comme simple synonyme du français « suite ». Le lexicographe Jean-Baptiste Féraud s'irritera d'ailleurs de voir employé en ce sens un mot « inconnu au commun des lecteurs ». Dès 1767, pourtant, « série » est attesté avec cette valeur générique. C'est l'évocation, par Diderot, d'« une série de vieilles impressions ». Mais le sens mathématique, synonyme d'échelle graduée, restera longtemps premier dans la lexicographie.

Comme Pierre Varignon a fait entrer le mot « série » dans la langue en 1708 et non en 1715, il a fallu précipiter tout le projet de « tricentenaire du signifiant série ». Heureusement, il y avait la RAL, m – la Revue d'art et de littérature, musique, créée par Patrick Cintas et Valérie Constantin. Le projet d'un cahier consacré à la série était déjà lancé. Ce cahier est devenu un « cadeau offert à la série ». Offert par des artistes (George Ayyavan, Julien Gasco, Valérie Constantin), des auteurs (Patrick Cintas, Robert Vitton, Jean-Claude Cintas, Jean-Luc Vertut, Guillaume Balzarini, Kwizera), un musicien et musicologue (Jean-Yves Bosseur), une linguiste (Jacqueline Picoche)... Tous ont répondu, chacun à sa façon et dans son domaine, à la *question de la série*.

Le sérialisme

Comment en est-on venu à fêter l'anniversaire d'un mot ? Pourquoi le mot « série » ? L'explication ne remonte pas tant à Varignon, il est vrai, qu'au sérialisme musical dont René Leibowitz a in-

trouvé la notion en français, dès 1946. Une école musicale dont les grandes figures sont à la fois bien connues et mal perçues, qu'il s'agisse de la première génération (Schoenberg, Berg, Webern) ou de celle qui a suivi, la fameuse « école de Darmstadt » : Boulez, Stockhausen, Berto, Nono ou encore Maderna...

Tout part de la méthode dodécaphonique d'Arnold Schoenberg, dont le principe est aussi redoutable que mécanique : la base d'une composition dodécaphonique ne réside plus dans le libre choix des notes à l'intérieur d'une gamme mais dans la consécution obligée des mêmes intervalles selon un ordre déterminé a priori.

La méthode dodécaphonique a attiré sur elle autant de rejet que de fascination. Et l'expérience, après-guerre, de la « série généralisée », a accentué cette fracture. Terme privilégié d'une *tabula rasa* qui devait transformer en profondeur notre sens de l'écoute, le mot « série » a été un élément actif de cette refondation. Du coup, la notion de série a concentré sur elle toutes les critiques qu'on a pu faire à la musique moderne. Très tôt, Claude Lévi-Strauss ou le linguiste Nicolas Ruwet ont prétendu démontrer en théorie l'inanité du sérialisme. Reste que, comme le reconnaît d'ailleurs Ruwet, la réfutation du sérialisme se heurte à la réalité des oeuvres.

La dimension combinatoire du sérialisme a dominé toute la polémique. Son abstraction conceptuelle le rend très proche du structuralisme qui lui est contemporain. Cette parenté est évidente dans l'Oulipo, chez George Perec en particulier, ou encore chez Michel Butor. George Perec, dans *La Vie mode d'emploi*, établit un réseau de contraintes, organisé sériellement et qui charpente toute l'oeuvre. Dans des poèmes rassemblés sous le titre d'*Alphabets*, Perec va jusqu'à adapter la technique dodécaphonique au graphème pour engendrer des textes qui répondent à une loi de non-répétition calquée sur la

composition avec douze sons.

La réduction du sérialisme a son aspect combinatoire est pourtant problématique. Pierre Boulez, quand il écrit *Penser la musique aujourd'hui*, insiste sur ce point : la série n'est pas la permutation de données numériques restrictives. Il la décrit plutôt comme le « germe d'une hiérarchisation fondée sur des propriétés psycho-physiologiques acoustiques ». La série est un élément germinatif. Dans l'écriture même de Pierre Boulez, le mot ne cesse de proliférer en « séries défactives » et « séries restreintes », « séries isomorphes », « structures sérielles », « organisation sérielle », « déduction sérielle »... Le maître mot du sérialisme, c'est la prolifération.

C'est pourquoi l'analogie entre le sérialisme musical et l'espace littéraire devrait impliquer de tout autres dimensions de la pensée. La question de la non-réversibilité. La remise en cause des principes d'unité ou de complétude. Le décentrement. Le sérialisme, dans ses oeuvres, véhicule des questions de langage qui ne sauraient rester étrangères à qui se pose la question du sens de ce qu'il fait.

Le langage

Dans le *Cahier de la RALM* que nous avons offert à la série, la lexicologue Jacqueline Picoche a eu l'amabilité de dresser un tableau général de la notion de série en linguistique. Il y aurait en effet une difficulté et une gêne particulière à penser la « série » dans l'espace littéraire sans avoir une vue globale de ce qui est, ou serait, ou au contraire ne serait pas, « série », dans le langage. Il faut d'abord tenir compte de la multiplicité des niveaux d'analyse. La série se retrouve aussi bien en phonologie qu'en morphologie, elle est au principe du paradigme... Jacqueline Picoche l'affirme : « s'il n'y avait pas de séries linguistiques, il n'y aurait pas de langage. » Dès lors, la question des *limites* de la série est cruciale :

En examinant les différents types de telles séries (lexicales, morphologiques, phonologiques), nous devons garder à l'esprit deux questions : celles de leurs limites et celles du degré de conscience des choix opérés par le locuteur au sein de ces séries ».

C'est que la conscience de la série est inversement proportionnelle à la contrainte elle-même :

A mesure qu'on descend vers des strates du langage moins chargées de sens, on verra que les listes se ferment et que les choix deviennent de moins en moins conscients.

On ne rencontre guère dans le langage d'entités simples qui puissent se ramener à une série linéaire dont les éléments seraient régis, comme dans la dodécaphonie, par un principe d'égalité que rien ne viendrait contredire. Les systèmes peuvent être d'une grande généralité, comme sont les conjugaisons ou la génération de certains affixes. Ils sont presque toujours défectifs. Si la série est omniprésente dans la langue, elle est toujours marquée par l'inégalité, l'asymétrie, la discontinuité et la réduction. Et si l'on peut la considérer comme un principe commun à toutes sortes de phénomènes, il faut envisager chacun d'eux sous l'angle de sa complexité propre.

Car l'omnipotence de la série est aussi son impuissance. Si tout est série, quelle validité peut bien avoir une notion qui ne distingue rien, ne discrimine rien ? Ce qui est nécessaire pour tout objet de pensée est vital dans le cas de la série. Or, la série ne connaît plus guère de limite aujourd'hui. Aucun de ses traits n'est plus obligatoire, ni la linéarité ni la successivité ni même la régularité. Elle est proprement amorphe. Aussi, plutôt que d'entreprendre une taxinomie générale de toutes les séries possibles, ai-je voulu privilégier une autre approche posant une limite non pas conceptuelle mais lexicale au mot « série ». Aujourd'hui, quand je

parle de série, je parle d'un mot qui est équivalent à son histoire, à une histoire que j'essaie de retracer le plus finement possible.

Le signifiant

Dans mon esprit, le mot « série » a pour signifié toute son histoire de mot, non de notion. Plus j'approfondirai ma connaissance du mot « série », plus le mot m'ouvrira une fenêtre sur le monde. Traversé par de vastes courants de pensée, ancré dans l'organisation sociale, dans la production industrielle et l'univers commercial, habité par une foule d'auteurs qui ont voulu penser le monde à travers lui, le mot « série » me raconte l'univers à travers trois siècles d'une langue-culture.

Un jour, j'ai cessé de rechercher des séries. J'ai commencé, plutôt, à rechercher « série », le mot. Il y a là, pour la pensée, une contrainte du même type, peut-être, que la dodécaphonie. Il y a tout ce qu'elle empêche de faire – identifier des séries là où ne serait pas énoncé le mot « série ». Et ce qu'elle rend possible : écrire le monde avec un mot, parce qu'il n'est pas une parcelle de l'univers qui n'ait été dite par la série. Dans ce que j'appelle sériographie (et qui n'est rien d'autre, peut-être, qu'une autobiographie par la série), rien ne peut être éludé qui soit marqué du sceau du signifiant « série ». A l'inverse, rien n'y entrera qui ne soit moulé dans la matière du mot et de ses dérivés.

Or, s'il est souvent énoncé, le mot « série » est régulièrement pensé pour lui-même. Ces saillies conceptuelles ont une importance particulière à mes yeux. Si je parcours le tronçon littéraire qui va du début du XVIII^e siècle à nos jours, je vois émerger, au-delà du sérialisme historique, une multitude de pensées de la série. Dès 1760, en effet, Diderot en fait le mot de la *liaison* :

C'est ainsi que, de toute la nature, sort en quelque sorte une voix qui annonce

la multiplicité et l'enchaînement des séries contingentes. Les difficultés qu'on pourrait former contre ce principe sont faciles à lever. En remontant, dit-on, jusqu'au principe de la généalogie, jusqu'aux premiers parents, on rencontre la même personne placée dans plusieurs séries différentes. Plusieurs personnes, actuellement vivantes, ont un ancêtre commun, qui se trouve par conséquent dans la généalogie de chacun. Mais cela ne nuit pas plus à la multiplicité des séries, que ne nuit à un arbre la réunion de plusieurs petites branches en une seule plus considérable, et celle des principales branches en tronc ? Au contraire, c'est de là que tire sa force l'enchaînement universelle des choses.

Diderot ne fait pas seulement de la série le mot de la causalité. Il le rapporte à l'entendement, au passage de la sensation à l'idée. ce qu'il résume par une formule latine : « *Discursus est series identificatio-num*, Le discours est une série d'identifications ». Il revient plusieurs fois, à plus de vingt ans de distance, sur cette question. Après lui, Lamarck, Auguste Comte, Fourier vont accélérer la propagation de la série dans les premières décennies du XIXe siècle.

Chez Comte comme chez Fourier, (mais avec des implications différentes), « série » apparaît comme un mot passe-relle qui permet de mathématiser le réel, quel qu'il soit. Cournot définira plus tard le hasard comme la « rencontre de deux séries causales indépendantes ». Et pendant ce temps, le mot s'installe dans les différentes sphères de la société : loterie, lois et décrets, administration, sport, commerce, industrie, marine... et donc dans la littérature.

A la fois notion et mot, la série prend une intensité et une densité particulières chez Gérard de Nerval. Dans *Aurélia*, elle est d'une présence constante. Liée à l'appréhension de la réalité (comme du rêve), elle porte en germe toute une métaphysique et draine des échos d'une richesse

infinie. Ainsi :

(...) les jeux de la lumière, les combinaisons de couleurs se décomposaient, de manière à m'entretenir dans une série constante d'impressions qui se liaient entre elles, et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité.

Dans *Aurélia*, « série » se voit pratiquement grammaticalisé. Le mot a une forme intensive : « chaîne » qui se substitue à « série » en plusieurs occasions. Et il a une réduction, tragique, qui se déclare dans un moment de détresse du narrateur : c'est « le grain de chapelet », la série seule.

Chez Baudelaire, chez Verlaine, chez Zola, chez Proust, la série véhicule à divers degrés son histoire avec elle. Aussi, j'essaie d'interroger les conditions qui déterminent l'apparition du mot. Il semble en effet qu'il y ait des facteurs qui permettent à un mot d'exister et d'autres qui l'en empêchent et l'interdisent. Ce dont témoigne, à mon avis, le problème du langage versifié.

L'absence

Le vers français est longtemps resté inaccessible à la série. Dans l'état actuel de mes recherches, je ne possède pas un vers de langue française qui, au XIXe siècle, comporte en son sein le mot « série ». J'ai bien une chanson fantaisiste, à la fin du XVIIIe siècle, qui évoque la loterie (en vogue à cette époque). La chose est d'autant plus frappante que certains auteurs, comme Baudelaire, ont employé avec prédilection le mot « série » dans leur prose. Tout se passe comme si une pression inconsciente s'était exercée sur des générations de poètes, interdisant à un mot l'accès au vers.

Cette absence de la série me trouble profondément. Je ne doute pas que des contre-exemples existent (je ne les ai pas trouvés). Ils n'occulteront pas l'extrême

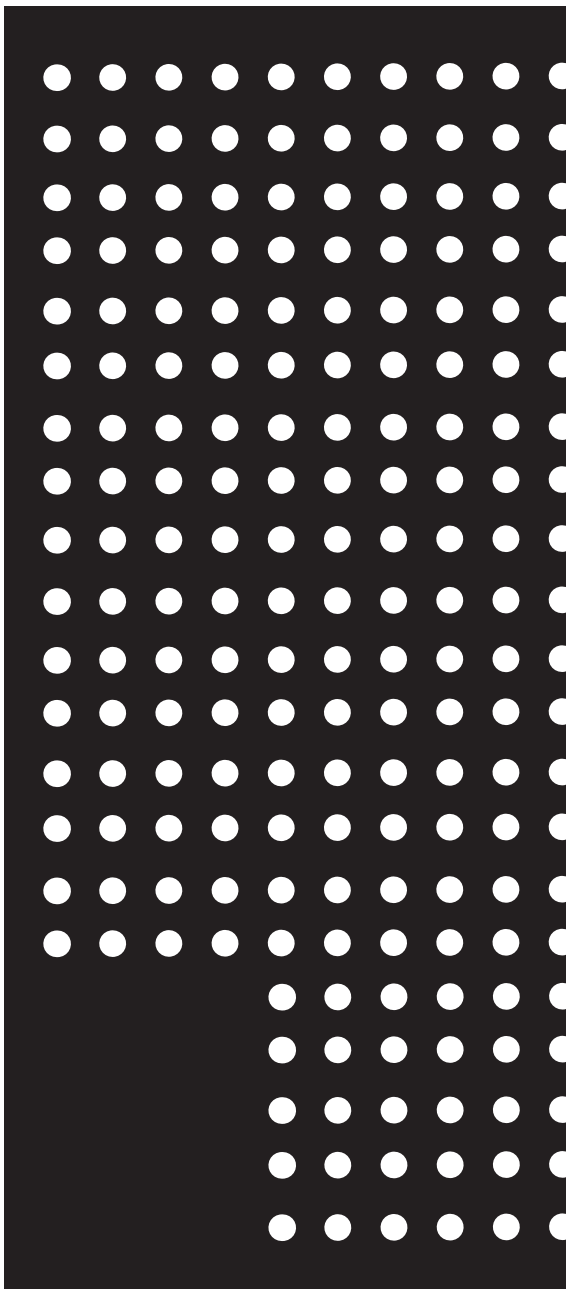
rareté du mot, alors que dans le langage courant comme dans le domaine des idées, il prolifère, hégémonique. Le mot était-il trop récent, trop marqué par le positivisme et l'industrie ? Ce sont les pistes qui me paraissent les plus vraisemblables. Mais ce cas d'absence, ainsi que quelques autres, m'oblige à considérer que, dans une approche qui se fonde sur l'occurrence avérée du mot « série », il faut également compter avec l'absence de ce mot, comme fait positif.

Si le sens de « série » tient dans sa propre histoire, les épisodes de cette histoire sont autant de notes que porterait un clavier conceptuel. – Il aura, c'est vrai, la figure d'un piano non préparé. Mais les touches sont nombreuses et s'organisent entre elles en régions sémantiques, On tiendra simplement compte de ce que le mot, d'un point à un autre de son histoire, est doté d'une densité et d'une intensité variables.

La densité, c'est-à-dire la richesse des éléments qui entrent en corrélation avec « série » dans l'environnement du mot. L'intensité, liée à la fréquence et de la position du mot dans le discours, qui lui confèrent sa force de frappe. Si le mot « série » est un véritable mot-valeur chez Nerval ou Breton, il n'est qu'un terme de faible intensité chez un poète comme René Char par exemple. Je ne connais que deux cas de « série » chez René Char. Dans une prose du *Marteau sans maître*, il évoque « une série de conflits mortels d'origine minérale mystérieuse ». L'apparition du mot « série », motivée par le pastiche scientifique, n'exerce guère d'influence sur le sémantisme du poème. Il est contraint, plutôt que contraignant.

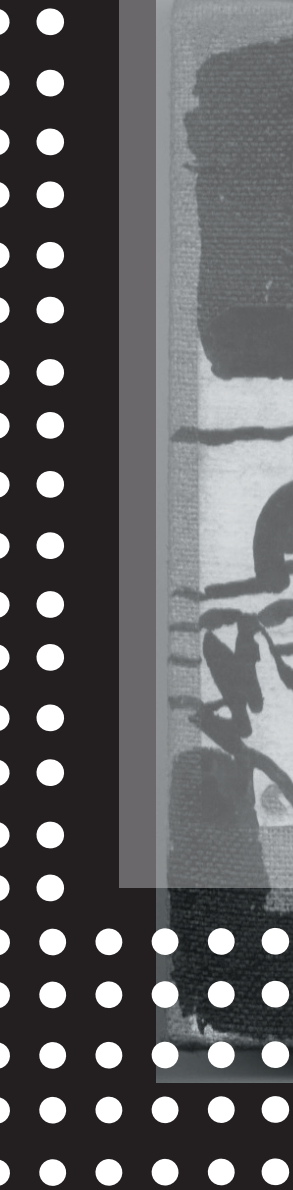
Ca il y a une contrainte mutuelle des éléments en jeu dans le discours qui va bien au-delà de la conscience qu'on peut en avoir. L'usage conscient de la contrainte – de la rime, comme de toute combinatoire – n'est rien d'autre à mes yeux qu'une modalité d'exploration de

cette contrainte primordiale et inconsciente qui rend possible l'existence d'un texte. Une force opaque, aux limites indiscernables, qui doit gésir au tréfond de l'abîme que je scrute désormais : l'absence du mot « série » de toute forme versifiée pendant quelque cent cinquante ans.



Eva Kantorivitz

Voir l'ensemble sur le CD.



Liminaire

— Un. — Chronique. —
Inachevé. — Chronique.

Un

Vide
Plein
Rien

Vide vide
Vide plein
Vide rien

Plein plein
Plein vide
Plein rien

Rien rien
Rien vide
Rien plein

Vide vide
De vide

Vide vide
De plein

Vide vide
De rien

Plein plein
De plein

Plein plein
De vide

Plein plein

De rien

Rien rien
De rien

Rien rien
De vide

Rien rien
De plein

Vide plein de vide
Vide plein de plein
Vide plein de rien

Vide rien de vide
Vide rien de plein

Plein plein de plein
Plein plein de vide
Plein plein de rien

Plein
— Vide de vide

Plein
— Vide de plein

Plein
— Vide de rien

Plein rien de
Rien plein de
Rien de plein

Plein rien de plein
Rien rien de rien

Rien
— Rien de vide
Rien
— Rien de plein

Rien
Plein — de vide
Rien
Plein — de rien

Vide-vide
Vide-vide
Vide-vide
Vide-plein
Vide-vide
Vide-rien
Vide-plein
Vide-vide
Vide-plein
Vide-plein
Vide-rien
Vide-rien
Vide-vide
Vide-rien
Vide-plein
Vide-rien
Vide-rien

Plein-vide

Vide-vide
Plein-plein

Vide-plein
Plein-vide

Vide-rien
Rien-vide

Vide-plein

Vide-vide
Plein-plein

Rien-vide
Vide-plein

Rien-vide
Vide-rien

Vide-plein
Plein-vide

Vide-vide
Plein-plein
Vide-vide

Rien-vide

Deux

Vide-plein
Plein de rien

Rien-vide
Vide-vide de plein

Rien-plein
Plein-plein de vide

Plein de vide
Vide de rien

Plein de rien
Dans le rien-vide

Rien de plein
Dans le vide

Rien de plein
Dans le vide-vide

Rien de vide
Dans le rien

Rien de rien
Dans le vide

Rien de rien
Dans le plein

Rien de rien
Dans le rien

Plein de rien

Dans le rien

Plein de plein
Dans le rien

Plein de vide
Dans le rien

Plein de vide
Dans le vide

Plein de vide
Dans le plein

Plein de vide
Dans le plein-vidé

Plein de vide
Dans le plein-rien

Plein-plein de plein
Dans le plein-plein plein

Plein-plein de plein
Dans le plein-plein plein de vide

Plein-plein de plein
Dans le plein-plein plein de rien

Plein-plein de vide
Dans le plein-plein plein de plein

Plein-plein de vide
Dans le plein-plein de vide

Plein-plein de vide
Dans le plein-plein de rien

Plein-plein de plein-plein
Dans le plein

Plein-plein de plein-plein
Dans le vide

Plein-plein de plein-plein
Dans le rien

Plein-plein de plein-plein

Dans le plein vide de plein

Plein-plein de plein-plein
Dans le plein vide de vide

Plein-plein de plein-plein
Dans le plein vide de rien

Plein-plein de plein-plein plein
Dans le plein

Plein-plein de plein-plein plein
Dans le vide

Plein-plein de plein-plein plein
Dans le rien

Plein-plein de plein-plein plein
Dans le plein plein

Plein-plein de plein-plein plein
Dans plein vide

Plein-plein de plein-plein plein
Dans le plein rien

Plein-plein de plein-plein plein
Dans le plein plein de plein

Plein-plein de plein-plein plein
Dans le plein plein de vide

Plein-plein de plein-plein plein
Dans le plein plein de rien

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le plein

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le rien

Trois

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le plein vide de plein

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le plein vide de vide

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le plein vide de rien

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide
— plein

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide
— vide

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide
— rien

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide
— rien de vide

Plein-plein de plein-plein vide
Dans vide
— rien de plein

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide
— rien de rien

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide
— rien de vide

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide
— rien de vide plein

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide
— rien de vide rien

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide

— rien de vide
— vide de vide

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide rien de vide
— vide de plein

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide rien de vide
— vide de rien

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide rien de vide
— vide de vide vide

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide rien de vide
— vide de vide plein

Plein-plein de plein-plein vide
Dans le vide rien de vide vide
de vide
— rien

Rien... le 15 février 1994.

Peus

Un

Peu...
Peu de peu...
Peu
Peu... peu et peu... peu.

Peu...
Peu à peu...

Peu...

Peu... peu si peu... peu.

Peu...

Peu-non-peu...

Peu...

Peu...

Peu-oui-peu...

Peu...

Peu... peu-toi-peu... peu.

Peu...

Peu-moi-peu...

Peu...

Peu... peu bien peu... peu.

Peu...

Peu moins peu...

Peu...

Peu...

Peu pas peu...

Peu...

Deux

— Peu... peu de peu... peu et peu encore... peu... un peu... deux peus... trois peus... etc. peu... en somme... peu... tout peu... soit peu... si peu... peu + peu + peu... des peus...

— Quoi peu?

— Corps peu... œil peu... sein peu... jambe peu... main peu... pied peu...

— Quand peu?

— Temps peu... c'est ça... nuit peu... jour peu... heure peu... minute aussi peu... et pourquoi peu?

— Peu?

— Peu!

— Qui peu?

— Toi peu... Moi peu... NOUS peu...

Il peu... elle peu... Tes peu... Mes peu... Sont peu... Mais peu...

— Et le nord... Peu-peu à qui peu-peu... peu pour peu que je peu... tu peu...

— Peu... Tu peu... sois peu... suis peu...

— Comment peu ?

— Si peu... tant peu... moins peu... dois peu... fais peu... si peu ...

Trois

peu

pour peu que

peu tout peu

longtemps peu

bientôt peu et

encore encore et

encore si peu que

peu tant et

tant soit peu

voire peu

peu... et

si peu... peut-être peu à

peu... autant que peu

Peu... février 1994.

On dit ...

C'est comme ça
Comment c'est qu'on dit

C'est comme ça

On dit que
C'est comme ça qu'on dit — que

Comment — c'est
C'est comme ça qu'on dit — c'est
Comment c'est — c'est comme ça

On dit
On dit — que
On dit

Qu'on dit — que
On dit
Qu'on dit — que

On dit — c'est comme ça — comment
ça — comme ça
On dit — comment c'est — c'est
comme ça — comme ça

C'est comme ça qu'on dit que
C'est comme ça qu'on dit — que
C'est comme ça — comme ça

On dit Comment c'est Comme ça
On dit Comment c'est comme ça
On dit Comme ça

C'est comme ça qu'on dit — c'est
comme ça
C'est comme Ça Ça qu'on dit
comme ça Ça

Comment Ça C'est comment
ça qu'on dit qu'on dit Ça

Comment Ça Ça qu'on dit
qu'on dit Ça
Dit — C'est comme ça — C'est ça
qu'on qu'on dit — Dit

Dit — Dit Dit — C'est comme ça
— Comment ça — Comme ça
Dit — Dit Dit — C'est comment
— Comme ça — Comment ça

Ça... février 1994.

C'est peu de dire que Mel Bochner n'a pas, en France, la notoriété qu'une figure si importante de l'art contemporain devrait avoir. On se rassurera – si l'on ose dire – en généralisant cette situation à l'art conceptuel américain. Si le nom de Don Judd n'est pas complètement inconnu en France, celui de Sol LeWitt reste confiné à des cercles spécialisés. Quant à Carl Andre... Quant à Mel Bochner...

Sans doute Mel Bochner est-il le plus méconnu de tous, en France du moins. Et cette méconnaissance est doublement frappante : d'une part, parce qu'il a eu un rôle déterminant dans l'évolution de l'art américain, d'autre part parce qu'il est aux antipodes de ce conceptualisme étriqué qui a prétendu s'attaquer au langage sans de sérieuses compétences philosophiques et linguistiques.

Sans doute faut-il également voir dans l'absence de Bochner dans le paysage artistique français un effet d'époque. Témoin, le grand remaniement du Beaubourg l'année dernière. L'art américain n'y a qu'une place anecdotique et le courant conceptuel n'y existe tout simplement plus ! Un gardien, quand j'avais visité le nouveau dispositif des collections permanentes, m'avait expliqué qu'on les avait momentanément soustrait au spectateur au bénéfice d'une exposition temporaire. Pourquoi pas ? Il reste qu'un des courants majeurs de l'art du XXe siècle semble devoir faire les frais d'une revisite de l'histoire récente de l'art, dans un mouvement de balancier orienté vers le sensualisme acritique qui exclut, par principe, l'effrayante tabula rasa conceptuelle.

Mel Bochner est le théoricien de l'art sériel. Un art qui se définit à la fois dans la logique amorcée par Marcel Duchamp – le refus d'une conception esthétique de

l'art – et dans une référence constante au sérialisme musical. Cette conjonction n'est pas anecdotique : il est en effet frappant de voir aujourd'hui combien la dogmatique sérielle fait office de repoussoir dans un champ musical qui serait désormais « libéré des -ismes ». En art comme en musique, la série – et plus encore le sérialisme – font peur. En art comme en musique, on ne s'intéresse plus tant aux œuvres qu'aux fables qui les entourent, ce qui permet de se convaincre qu'ici comme ailleurs « le sérialisme est une impasse ».

Né en 1940, Mel Bochner est assurément l'un des pionniers de l'art conceptuel. Son œuvre artistique est étroitement liée à sa réflexion théorique et un élément frappant de cette réflexion théorique... c'est

qu'elle parle moins de lui que de ses pairs – Don Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol LeWitt – dont les démarches sont étroitement liées. L'art des conceptuels américains se distingue fortement de ce qui aura lieu en France ou même en Angleterre par ce sérialisme qui provoque de grandes bouffées d'angoisse à tant de nos contemporains mais qui a la vertu d'offrir des conditions de possibilité d'une démarche émancipée des cadres conventionnels auxquels on finit toujours par ne plus croire, même dans une époque aussi abrutissante que la nôtre.

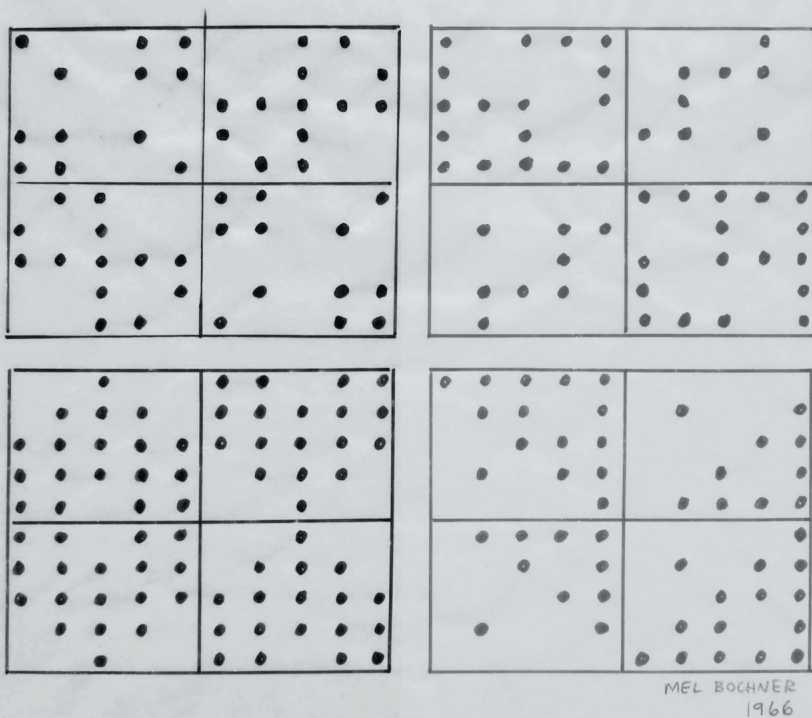
Mel Bochner est revenu plusieurs fois sur sa conception d'un art sériel, voire d'une « attitude sérielle ». Les principes d'une telle attitude sont extrêmement clairs, lisibles, transparents. Le sérialisme selon Mel Bochner emprunte la dimension combinatoire du sérialisme musical mais la problématique sérielle est bien différente dans le domaine des arts plastiques de ce qu'elle est en musique. Ne serait-ce que parce que la combinatoire,



Mel Bochner

Serial works 1966

Voir l'ensemble sur le CD.



$[A-B] = (N+1)$ CENTER SETS

0	0	0	4	0	0	0
0	0	0	3	0	0	0
0	0	0	2	0	0	0
4	3	2	1	2	3	4
0	0	0	2	0	0	0
0	0	0	3	0	0	0
0	0	0	4	0	0	0

A

1	2	3	4	3	2	1
2	0	0	3	0	0	2
3	0	0	2	0	0	3
4	3	2	1	2	3	4
3	0	0	2	0	0	3
2	0	0	3	0	0	2
1	2	3	4	3	2	1

B

$[A_1 \dots] = (N-1)$ CENTER SETS

0	0	0	4	0	0	0
0	1	0	3	0	1	0
0	2	1	2	1	2	0
4	3	2	1	2	3	4
0	2	1	2	1	2	0
0	1	0	3	0	1	0
0	0	0	4	0	0	0

C

1	2	3	4	3	2	1
2	1	2	3	2	1	2
3	2	1	2	1	2	3
4	3	2	1	2	3	4
3	2	1	2	1	2	3
2	1	2	3	2	1	2
1	2	3	4	3	2	1

D

$[A_2 - B_2] =$ ROTATING FOURS SETS

0	0	0	1	0	0	0
0	0	0	2	0	0	0
0	1	2	3	2	1	0
1	2	3	4	3	2	1
0	1	2	3	2	1	0
0	0	0	2	0	0	0
0	0	0	1	0	0	0

A₁ ...

1	2	3	4	4	4	4
1	2	3	4	4	4	0
1	2	3	4	4	0	0
1	2	3	4	3	2	1
0	0	4	4	3	2	1
0	4	4	4	3	2	1
4	4	4	4	3	2	1

A₂

1	2	3	4	4	4	4
1	2	3	4	4	4	3
1	2	3	4	4	3	2
1	2	3	4	3	2	1
2	3	4	4	3	2	1
3	4	4	4	3	2	1
4	4	4	4	3	2	1

B₂

0	0	0	4	4	4	4
0	0	1	4	4	4	0
0	1	2	4	4	0	0
1	2	3	4	3	2	1
0	0	4	4	2	1	0
0	4	4	4	1	0	0
4	4	4	4	0	0	0

C₂

en musique, est première là où l'art visé est constamment hanté par le spectre de la représentation.

Le sérialisme musical – si l'on laisse de côté les éléments purement comptables – n'a cessé de s'inscrire dans la continuité d'une histoire de la musique. Les techniques de base de la dodécaphonie (renversement, inversion) sont directement héritées du contrepoint de la Renaissance. Le tournant sériel de l'après-guerre peut bien apparaître comme une rupture profonde et même comme une « tabula rasa », il est notoire que la dogmatique sérielle a permis, précisément, d'offrir à une génération de musiciens un socle conceptuel qui leur permettait d'avancer dans l'inconnu quand d'autres, non moins estimables, se plongeaient dans la fascination de structures hasardeuses qui occultaient, derrière le son, la main nécessaire qui donne sens à ce qui est produit.

On peut affirmer aujourd'hui que le sérialisme a permis de construire une pensée musicale dont les fruits nous sont accessibles aujourd'hui, à travers les récentes générations de compositeurs qui, s'ils n'ont plus à porter l'étendard du sérialisme, lui sont infiniment redevables. Cela se sait peu mais la musique savante s'est rarement si bien portée, en France comme à l'échelle internationale et le tableau général de cette fertilité particulière (qu'on la compare au désert poétique français d'aujourd'hui...) est redevable, pour beaucoup, de la rigueur exercée dans les deux décennies qui ont suivi la Libération.

Le sérialisme en art n'a pas eu ce rôle structurant et on peut le regretter amèrement. Et s'il est difficile en France d'avoir accès aux œuvres de Mel Bochner et des artistes auxquels il reste étroitement lié, il n'est pas douteux que la hauteur de vue de cette école conceptuelle finira par marquer sa différence, dans un domaine où l'esbrouffé est devenue un élément plus structurant que la série – hélas!

Evidemment, on peut reprendre le mot de Boulez, emprunté à Paul Klee, en estimant que cette école a touché les « limites du pays fertile ». Dans un article manifeste, « Serial Art », Mel Bochner explique en guise d'introduction :

Si l'on peut en toute sécurité affirmer que toutes choses sont égales, séparées et dénuées de lien entre elles, nous sommes obligés de concéder qu'elles (les choses) peuvent être nommées et décrites mais jamais définies ou expliquées. Si, partant de là, nous laissons de côté toutes les questions qui, du fait de la nature du langage, sont indiscutables (telle que : pourquoi ceci ou cela vient à exister ou qu'est-ce que cela signifie) il sera alors possible de dire que l'être complet d'un objet, dans le cas présent d'un objet artistique, réside dans son apparence. Les choses étant tout entières ce qu'elles sont quand elles surviennent, tout ce que nous savons d'elles dérive directement de la façon dont elles apparaissent. ¹

Le cadre général du sérialisme artistique est donc posé. Il ne s'agit pas encore tellement de sérialisme, d'ailleurs, que de conceptualisme. Mel Bochner souhaite dépasser les cadres critiques existants – « impressionnisme », « historicisme », « métaphorisme » - pour un art (œuvre et critique sont interdépendants) qui se fonde sur les éléments de l'art, même : matériau et structure.

Après une brève description des démarches de ses pairs, Bochner précise sa conception d'un art sériel :

Si l'on va plus loin, Ces artistes se différencient (comme tous les artistes) par leur méthodologie individuelle qui, par rapport à la méthodologie du passé, ne peut

qu'être qualifiée de sérielle. La pensée sérielle ou systématique a généralement été considérée comme l'antithèse de la pensée artistique. Les systèmes se caractérisent par la régularité, la minutie et l'exécution répétitive. Ils sont méthodiques. Ils sont caractérisés par leur cohérence et la continuité dans l'application. Les parties individuelles d'un système n'ont pas d'importance par elles-mêmes, elles ne sont pertinentes que dans la façon dont elles sont employées dans la logique circonscrite de la série entière. ²

Le caractère méthodique, sinon démonstratif, caractérise donc l'approche sérielle. L'œuvre apparaît dès lors comme un épuisement des possibles. On voit les bras se lever pour conspuer cette conception effarante, réductrice du fait artistique. Pourtant, dans le cas des artistes concernés comme dans celui des compositeurs qui ont fait la série généralisée, il paraît important de souligner que cette démarche rigoureuse et contraignante a bel et bien produit des œuvres et que ces œuvres sont d'une densité incontestable parce qu'elles s'appuient sur une réflexion d'ensemble sur les matériaux et les structures artistiques.

Le sérialisme n'est donc pas un style, pour Mel Bochner, mais une méthode. C'est ce qu'il affirme, en particulier, dans un article manifeste appelé *The Serial Attitude* – l'attitude sérielle: «*Serial order is a method, not a style.*» Et, un peu plus loin: «*rather than a style, we are dealing with an attitude*».

Il est vrai que cette approche, en dépit de la simplicité de ses principes, a des conséquences plus difficiles à appréhender que le «*bleu de Klein*» ou le «*noir lumière*», même, de Soulages. La démonstration, puisque démonstration il y a, est d'une autre profondeur que la fameuse

tautologie de Kosuth. On est assez loin, au final, de cet «*art à l'état gazeux*» qu'a si joliment décrit Yves Michaud. Et l'on ne sait encore presque rien d'elles. Tout ceci doit nous convaincre que ces œuvres, à commencer par celle de Mel Bochner, n'appartiennent pas au passé et qu'au contraire, à l'instar des grandes œuvres du sérialisme musical, elles nous permettent de penser un avenir moins désespérant que celui qui se dessine sous nos yeux.

Si la sculpture a été le médium privilégié de Sol LeWitt ou de Carl Andre, Mel Bochner a pour sa part privilégié la photographie, la peinture, le dessin et le langage. C'est dire si, chez lui, la théorie et la pratique sont dans une relation de complète continuité. Une des œuvres les plus marquantes à cet égard est sans doute *Misunderstandings, a theory of photography*, qui se présente comme un portfolio de clichés photographiques mais ces photographies ne sont qu'un recueil de citations d'origines diverses (Zola, Merleau-Ponty, Proust, Mao Zedong, Duchamp...) que n'accompagne aucun commentaire. Seul le titre «*malentendus*» indique la défiance possible de l'artiste vis-à-vis des propositions collectées. Le portfolio lui-même est-il photographique ? La dernière citation est tirée de l'*Encyclopedia Universalis* et affirme doctement: «*Photography cannot record abstract ideas*». La dernière vignette reproduit le négatif d'un polaroid, ultime pied de nez de la théorie à la photographie.

Si l'œuvre est posérieure aux manifestes sériels des années 1960, elle répond aux mêmes principes. A partir d'un ensemble fini, permettre une spéculation illimitée tout en circonscrivant avec la plus grande rigueur les éléments de cette spéculation. C'est pourquoi, dans sa très grande sobriété, cette Théorie de la photographique apparaît aujourd'hui comme une œuvre particulièrement marquante et domine une œuvre photographique

pourtant abondante.

Les œuvres que Mel Bochner nous a fait l'amitié de présenter au public français sont des témoignages exceptionnels de cette démarche qui rend second le médium par rapport au principe conceptuel qui le met en branle. Principalement composé de dessins, l'ensemble paraît se tourner vers un espace tridimensionnel – celui de la sculpture, certes. Mais il serait plus que réducteur d'y voir des croquis préparatoires à des œuvres physiques. Ce sont d'abord des œuvres de pensée. Les tableaux numériques qui y figurent ne peuvent manquer de faire penser à ces fameux tableaux de séries dont Pierre Boulez a été le principal promulgateur (tableaux qu'évoque d'ailleurs Mel Bochner dans «The Serial Attitude»). Mais ce tableau, on le sait, est à la base de tous les malentendus. Boulez lui-même croyait être en accord complet avec John Cage qui avait abouti au même type de matrice... mais dans une perspective totalement opposée, liée au hasard des changements.³

Il nous tarde de voir en France une vraie rétrospective de Mel Bochner – et, avec lui, de cette grande aventure artistique et intellectuelle qu'a été le conceptualisme américain, si fécond si l'on regarde dans leur ensemble les œuvres de Sol LeWitt, Don Judd, Carl Andre et quelques autres. Mais une rétrospective de Mel Bochner est un défi à tout commissaire d'exposition qui se respecte, les œuvres elles-mêmes n'étant que les parties d'un tout dont la matérialité ne se pèse pas : la pensée.

Mel Bochner est d'abord un artiste de la pensée. Et c'est sans doute la grande – et rare – réussite de l'art conceptuel dans ses formes les plus avancées. A ce titre, Mel Bochner reste très proche de Marcel Duchamp : l'œuvre se joue d'abord dans le champ de la pensée. Mais d'une pensée jamais assise, où l'affirmation la plus appuyée recèle bien souvent un double-fond.

Il nous reste à remercier l'artiste de nous

avoir permis de présenter – et je dois dire «hélas» en exclusivité – quelques pièces quasi inédites (parlera-t-on, à l'instar du monde de la musique, d'une «création française»?) d'une œuvre qu'on peut, sans excessive déférence, qualifier de majeure pour nous aujourd'hui. Et à espérer que cette modeste et trop lapidaire présentation ne soit que le prélude à une redécouverte qui pourrait être quelque chose comme la réconciliation d'une époque (la nôtre) avec une chose qui semble si mal considérée aujourd'hui : la pensée.⁴

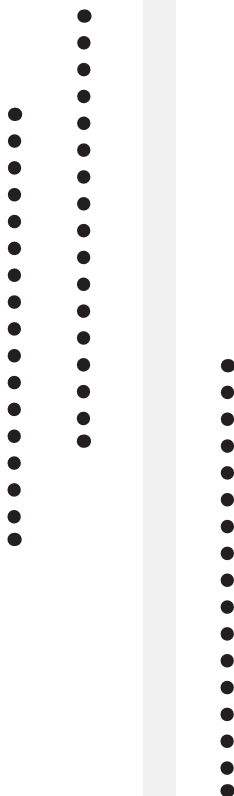
1. If it can be safely assumed that all things are equal, separate, and unrelated, we are obliged to concede that they (things) can be named and described but never defined or explained. If, furthermore, we bracket-out all questions which, due to the nature of language, are undiscussible (such as why did this or that come to exist or what does it mean) it will then be possible to say that the entire being of an object, in this case an art object, is in its appearance. Things being whatever it is they happen to be, all we can know about them is derived directly from how they appear.

2. These artists are further differentiated (as all artists are) by their individual methodology which in relation with the methodology of the past can only be termed serial. Serial or systematic thinking has generally been considered the antithesis of artistic thinking. Systems are characterized by regularity, thoroughness, and repetition in execution. They are methodical. It is their consistency and the continuity of application that characterizes them. Individual parts of a system are not in themselves important but are relevant only in how they are used in the enclosed logic of the whole series.

3. Interrogé sur la parenté de ses propres tableaux numériques avec ceux de Pierre Boulez, en particulier, Mel Bochner indique

qu'en 1966, il ne connaissait pas les oeuvres du compositeur. «L'idée était de partir d'un ensemble simple de principes (comme la symétrie) et de règles (les nombres (1-4) dans un ordre toujours descendant ou ascendant)» pour « éliminer la nécessité d'un choix personnel. – The idea was that a simple set of principles (like symmetry) and a simple set of directives (the numbers (1-4) always in their natural ascending or descending order) would eliminate the need for any personal choice. » Et Mel Bochner d'ajouter : « Comme je l'ai déjà dit, mon idée, à l'époque, était de réaliser le rêve flaubertien d'une oeuvre sans auteur. Je n'y suis jamais arrivé - as i've said before, my fantasy, at the time, was to realize flaubert's dream of an authorless work. i never did. »

4. Les citations de Mel Bochner sont tirées de l'ouvrage de Mel Bochner. *Solar Systems & Rest Rooms, Writings and Interviews 1965-2007*, MIT Press, « Writing Art Series », 2008, à l'exception des explications de la note 3, issues d'une correspondance personnelle avec l'artiste.



David Gallon

Hexagrammes.

[14] AVOIR EN GRAND

Yang, yang, yang, yang, yin, yang.

Ou

Un, un, un, un, zéro, un.

Ou

Ciel, ciel, ciel, ciel, terre, ciel.

Ou

Blanc, blanc, blanc, blanc, noir, blanc.

Ou

Prise, prise, prise, prise, étendue, prise.

Ou

Avoir, avoir, avoir, avoir, posséder, avoir.

Ou

Faute à voir a priori, faute à voir a priori, faute à voir a priori, faute à voir a priori, sans faute avoir après, faute à voir a priori.

Et

Poids et profit fonction, poids et profit fonction, poids et profit fonction, poids et profit fonction, de la sagesse du stratège, poids et profit fonction.

Et

A offrande princière, à offrande princière, à offrande princière, à offrande princière, grand prince offrant, à offrande princière.

Et

Faute d'ampleur, faute d'ampleur, faute d'ampleur, faute d'ampleur, le distinguer sans faute, faute d'ampleur.

Et

Du respect du bonheur, du respect du bonheur, du respect du bonheur, du respect du bonheur, en relie en impose, du respect du bonheur.

Et

Soumis à l'aide on en profite, soumis à l'aide on en profite, soumis à l'aide on en profite, soumis à l'aide on en profite, pour posséder mais sans avoir, soumis à l'aide on en profite.

[57] « SE MODELER »

Yin, yang, yang, yin, yang, yang.

Ou

Zéro, un, un, zéro, un, un.

Ou

Noir, blanc, blanc, noir, blanc, blanc.

Ou

Terre, ciel, ciel, terre, ciel, ciel.

Ou

Étendue, prise, prise, étendue, prise, prise.

Ou

Reddition, rémission, rémission, reddition, rémission, rémission.

Ou

Pas assez fort, pour être humble, pour être humble, pas assez fort, pour être humble, pour être humble.

Et

Tant d'au revoirs dans le noir, sans faute à voir sans voir, sans faute à voir sans voir, tant d'au revoirs dans le noir, sans faute à voir sans voir, sans faute à voir sans voir.

Et

Aspire et soupire, aux prises avec sa force, aux prises avec sa force, aspire et soupire, aux prises avec sa force, aux prises avec sa force.

Et

Sans regret, chasser nourrit, chasser nourrit, sans regret, chasser nourrit, chasser nourrit.

Et

Mauvais débuts heur de mérite, à bien finir à la bonne heure, à bien finir à la bonne heure, mauvais débuts heur de mérite, à bien finir à la bonne heure, à bien finir à la bonne heure.

Et

Trop humble, pour être assez fort, pour être assez fort, trop humble, pour être assez fort, pour être assez fort.

[20] « REGARDER »

Yin, yin, yin, yin, yang, yang.

Ou

Zéro, zéro, zéro, zéro, un, un.

Ou

Noir, noir, noir, noir, blanc, blanc.

Ou

Étendue, étendue, étendue, étendue, prise, prise.

Ou

Jument, jument, jument, jument, dragon, dragon.

Ou

Regard d'avance, regard d'avance, regard d'avance, regard d'avance, force de vide, force de vide.

Ou

Vide de faute, vide de faute, vide de faute, vide de faute, sinon gêne, sinon gêne.

Et

Maîtresse, maîtresse, maîtresse, maîtresse, prompt, prompt.

Et

Avances et reculs, avances et reculs, avances et reculs, avances et



reculs, regarder ma vie, regarder ma vie.

Et

Accepter de regarder, accepter de regarder, accepter de regarder, accepter de regarder, l'hospitalité d'un roi, l'hospitalité d'un roi.

Et

Vide élague, vide élague, vide élague, vide élague, égale force, égale force.

Et

Regarder la vie, regarder la vie, regarder la vie, regarder la vie, accomplie, accomplie.

[16] « S'ENTHOUSIASMER »

Yin, yin, yin, yang, yin, yin.

Ou

Zéro, zéro, zéro, un, zéro, zéro.

Ou

Noir, noir, noir, blanc, noir, noir.

Ou

Étendue, étendue, étendue, prise, étendue, étendue.

Ou

Jument, jument, jument, dragon, jument, jument.

Ou

Attache-fontaine, attache-fontaine, attache-fontaine, gué de la musique, attache-fontaine, attache-fontaine.

Ou

Désir d'image, désir d'image, désir d'image, trop vive vif, désir d'image, désir d'image.

Et

Ne pas, ne pas, ne pas, passer le non-jour, ne pas, ne pas.

Et

Porte-à-faux, porte-à-faux, porte-à-faux, tard regrets, porte-à-faux, porte-à-faux.

Et

D'amis chevelure, d'amis chevelure, d'amis chevelure, d'œuvre attache, d'amis chevelure, d'amis chevelure.

Et

Non éternelle et non mortelle, non éternelle et non mortelle, non éternelle et non mortelle, roi de la fièvre, non éternelle et non mortelle, non éternelle et non mortelle.

Et

Fontaine interne, fontaine interne, fontaine interne, ténèbre à terme, fontaine interne, fontaine interne.

[46] « CROISSANCE »

Yin, yang, yang, yin, yin, yin.

Ou

Zéro, un, un, zéro, zéro, zéro.

Ou

Noir, blanc, blanc, noir, noir, noir.

Ou

Étendue, prise, prise, étendue, étendue, étendue.

Ou

Jument, dragon, dragon, jument, jument, jument.

Ou

Bois aveugle, fruit invisible, fruit invisible, bois aveugle, bois aveugle, bois aveugle.

Ou

Consentement, en grand, en grand, consentement, consentement, consentement.

Et

Rituel porteur, vide de faute, vide de faute, rituel porteur, rituel porteur, rituel porteur.

Et

Vide, fief, fief, vide, vide, vide.

Et

Rite royal, essor sans faute, essor sans faute, rite royal, rite royal, rite royal.

Et

Par degré, présage, présage, par degré, par degré, par degré.

Et

Dans les ténèbres, profit sans relâche, profit sans relâche, dans les ténèbres, dans les ténèbres, dans les ténèbres.

Daniela Ivanovic

Roman-photo faro

Voir l'ensemble sur le CD.



Jean-Claude Cintas

Sérieux patatras dans le « Square des Séries ».

C'est sur le chemin facétieux du questionnement « *métaphysico-sériel* » que nous entraînent mes pas de chantpoète. Dans mes circonvolutions chantpoétiques, je tire le fil d'Ariane de la pelote, sans savoir où il va, ni d'où il vient, ni ce qu'il doit faire. Dans ce « Square des Séries », seul le pas du promeneur imprudent trébuche et *patatras* !

De pas en pas
De pas de danse
En pas de visse
Patatras
Me voilà un brin bien emprunté dans ces pas qui me semblaient pas si mal que ça
Et c'est dans ce *patatras* que mes pas de loup me ramènent dans le square
Dans le fameux Square des Séries
Et dans ce square, voilà ti pas
Que je me prends les pieds dans la moquette
Moquette *feuillotante* en série de feuilles automnales
Passant des marrons terreux aux jaunes les plus pâles, les plus salaces
Parfois même parvenant au stade de décomposition
Ces feuilles sont le terreau régénérateur des séries
Voilà que je les piétine sous mes pas
Voilà que je me prends les pieds dans leur masse
Moquette *sériellement* tachetée du Square des Séries
Je ne sais qui je suis
J'ironise tout juste à peine
Car c'est ici que *patatras* dans le Square

des Séries,
que l'on vient se poser La question
La question
Le « J'existe ou pas ? »
L'absence d'interrogation enferme les hommes dans l'erreur
Et les maintient dans leur caverne
Alors
Oui alors
Et seulement alors
C'est un *sérieux* pataquès dans la pastèque
Si série il y a
Si série il y avait
Ce ne serait que séries de *patatras* dans ce pataquès
Je l'ai déjà dit
Mes séries de ballades dans ce square
Mes séries de ballades dans le noir comme dans le jour
Mes séries de pas lads dans ce lieu là, sériel
Mes séries me servent à sérier les problèmes qui pas à pas me *patatraquent* et craquent en moi comme des allumettes
Me rattrapent
M'emboîtent le pas
Me *désempoîte* les pas
Pas à pas
Toujours le même *patatras* dans mes pas
Ces pas qui accablent de toujours devoir avancer
Avancer ses pas l'un après l'autre
Avancer ses pas l'autre après l'un
Et que dire des passes d'armes
Et que dire des passes *inceste-tueuses*
Qui nous masturbent l'instant de ses quelques pas dans le Square des Séries
Elles nous masturbent l'esprit
Nous le torturent dans l'espoir de jouir

Esprit es-tu encore là sous ces pas qui ne
cesse de nous malmener ?
Ces pas qui nous promènent sur les
bords et sur les à-côtés de la vie
Ces pas qui nous amènent dans ce
monde qui pousse à une vie sérieelle de
mauvais goûts ou de bons coups
Patatras
Ce mot résonne comme une batterie, un
rigodon
Roulements funéraires entrecoupés de
rimshots
Semonces irrégulières qui rappellent à la
conscience
Patatras, Patatras
Je le redis
Patatras, toujours *Patatras*
Je pensais seulement me prendre les
pieds dans l'intellect sériel
Jouer des mots et des idées avec
méthode, sans plus,
Oulipo facile, agile
Montrer cette agilité (*escarpodienne*) des
neurones qui se connectent *indéfiniment*
entre savoirs et avoirs
Et voilà, une fois de plus, j'imaginai y
être arrivé
Me poser, « être détendu du gland »
Mais c'est dans cet *indéfiniment* que
l'intellect est dépassé, déplacé
C'est dans le square des séries qu'en un
pas invisible, je bascule
L'imagination agente, créatrice,
l'*imaginal* supplante la raison *raisonnable*
de l'intellect
Fallait s'y attendre
Et que *Patatras*
Je me la prends aussitôt sur le bec *La*
série
Heureux les simples en Esprit
Ma douce série
Crème chantilly de séries
Tartine de séries
Confiture qui dégouline
En veux-tu en voilà
Toi qui ne fais pas les choses à moitié
Toi qui ne mets pas les pieds dans les
mêmes sabots

Tu trouves ça beau de sérier de ténèbres
tes semblables
Sabotage
Sabotage en série
C'est du sabotage
C'est un carnage
On a rien demandé pour que tant de
série nous *carapate* la cervelle
Rien
Nos pensées en série, on se les fait
siennes « *pour mieux les croquées, mon*
enfant »
Leitmotiv
Raie/cul rances et obsessions
Nos pensées se cognent aux parois de la
boîte crânienne
Dans ce petit univers circonspect
Et si l'une d'elles osait s'en *désorienter*,
aller vers
Si une seule d'entre elles s'élevait hors
boîte crânienne
Hors de cette boule à neige que l'on
retourne dans tous les sens
Elle serait aussitôt happée et retomberait
en une multitude de flocons de séries
d'idées, là, à l'intérieur
Oui, là
Toc, toc
Là, oui là ou ça sonne creux
Séries d'idées qui se mêlent,
s'interconnectent les unes aux autres en
un long tapis qui se déroule
Un long tapis sur lequel on y mène
nécessairement nos pas
Terreau de vie
Nos pensées s'y redéposent même si l'on
ne cesse de secouer la boule à neige
Elles retombent en un manteau
hiverneur qui pèse sur les épaules
Elles veillent aux grains les séries dans le
Square des Séries
Aux grains de folie en série sous les
coups du bâton de pluie qui dégoulinent
et *raisonnent* dans la boule maboule
Dans nos calebasses crâniennes et
crâneuses
Ces séries de vie commune
Ces séries de vie peu commune

Qui nous servent à rien de retenir
De contenir dans l'avoir, dans l'avoir des
savoirs
De contenir dans l'avoir car la série veille
Dans le Square des Séries
Rien ne se perd
Rien ne s'égare
Tout se transforme
Même sur le banc couvert d'une série
de merdes de pigeons et de pisses jaunes
des êtres SDF (Série De Fanges), que
pigeons et hommes déposent en série
Déposent-là
Trophées ignobles
En moutons de panurge
Minables moutons de panurge
Perdus dans la masse
Dans l'anonymat de la foule
Dans l'impersonnel du Square des Séries
Moutons de panurges sériels
Pas de signatures
Les crimes en série ne sont pas signés
que d'un homme
Mais des hommes
Les crimes en série ne sont pas signés
que d'un pigeon
Mais des pigeons
Nous sommes pigeonnés à notre propre
fange
Pas de signature
Mais des séries d'empreintes *signes à terre*
Pétition sans appel
Merdes de pigeons
Pisses d'hommes
Ces séries-là sont le moyen de se
confondre dans ses pas et dans la nasse
De se confondre dans la masse informe
et odorante
Une belle façon que ne pas regarder dans
le miroir
Patatras
Dans le Square des Séries, on se regarde
en face
Ça n'est pas facile
Dans le Square des Séries en tourne en
rond, on le savait
Et à force de tourner en rond, difficile de
ne pas se regarder en face

Où même de se croiser un tant soit peu
Même en pressant un peu le pas sur nos
pensées
Prendre un tour d'avance
Possible ou impossible
Courir plus vite que ses pas dans le
Square des Série n'est pas chose aisée
Etre plus rapide que son ombre
Lucky Luke de sa propre pensée
Cependant, j'étrenne souvent mes pas
dans le Square des Séries
Pour me poser en question
Pour m'imposer aux questions qui
m'assaillent
J'existe bordel
Et de questions en question, *je sors de
moi-même*
Je tente même de presser le pas
De me rattraper pour m'y répondre
Avoir ce tour d'avance, mon ange
Le rêve quoi
Une série d'avance
Utopie mystique quoi
Mais toutes ses feuilles qui virevoltent
alentour
Sont des pages déjà jaunies de questions
que les hommes écrivent et ne vont
cesser de réécrire, de re-calligraphier
Série des mots en écrits, et en cris et en
grigris
Écriture de vie en série de rituels et de
mots en maux
Écriture de vie en série d'avantages et de
privileges
Écriture de sa vie en faisant les cents pas
Trépigner sans pas
Peut-être la solution
Footing du surplace dans un temps
circulaire
Façon de perdre son tour
Surplace instable en mouvement
immobile
Écrire dans cette série infernale des actes
Écrire dans cette série abyssale des pactes
À chaque fois que l'on vient y traîner ses
pas
On pense y être tranquille
Être pénard

Y trouver la sérénité peut-être
 « Être, totalement, détendu du gland » je
 le disais
 Que nenni
 Que dale
Patatras
 Dans nos pas en série, on se rattrape
 soi-même
 Et uniquement soi-même
 On se dépasse aussi en des moments
 d'ivresse lucide
 De limpidité
 Mais tellement courts
 Tellement fugaces
 Tellement furtifs
 Qu'on se reprend
 Qu'on s'interpelle à nouveau
 Qu'on se pince
 Qu'on ceci
 Qu'on cela
 Pauvre *qu'on* est riche
 Hep vous là par ici
 Au rappel
 Non, non je veux encore avancer pas à
 pas
 Mais si, hé *con* reviens ici
 Par ici et car tu dois repartir
 Aller, cherche, cherche mon chien
 Cherche, persévère et souffre cabot
 Au pas
 Aller hop, au pas
 Un deux, un deux, UN
 On tourne
 On tourne en rond mais rond
 On tourne en série de ronds *patapon*
 C'est très *sérieux* ce *Patatras*
 Comme des bulles de savons que l'on
 souffle
 Et qui s'envolent très *sérieusement* dans
 l'air
 Cette fois elles ne retomberont pas ou
 peut-être pas
 Elles exploseront sous la pression étoilée
 Mais emporteront-elles avec elles
 et supporteront-elles ces morceaux
 de pensées esseulées dans nos boîtes
 crâneuses et dont on voudrait bien se
 délester

Faire exploser comme des bulles de
 chewing-gum surgonglées
 Comme des bulles de savon
 Emporteront-elles comme bouteille jetée
 à la mer des messages pour que l'amour
 nous appelle
 Nous apaise
 Secouer la boîte crâneuse telle une futile
 bouteille de Champagne pour mieux la
 faire péter
 La sabrer, grand seigneur, à en faire
 crever le plafond et décoller l'*imaginal*
 Je vous le dis
 On tourne en rond dans ses choix
métaphycosériels dans le Square des Séries
 Mais, on le sait, c'est « *pour mieux vous
 croquer mon enfant* »
 Il ne faut y prélasser ses pas dans le
 Square des Séries que si l'on est certain
 de ne pas se poser de questions
 Attention, *les enfants*
 C'est un boumerang insatiable de
 questionnement
 Qui vous revient dans la gueule dans ce
 square sériel
 On voudrait tourner rond sans tourner
 en rond
 Pas d'autres solutions
 Les ronds dans l'eau provoquent des
 ondes circulaires jusqu'à l'infini, *petit*
 Les rebords du square arrêtent dans leur
 course et les renvoient dans un ressac
 inéluctable
 Ressac fatal qui ronge la falaise
 Romantiques
 Venise lumineuse surgie de la lagune
 s'enfonçant à nouveau et de jour en jour
 sous les coups de boutoir du ressac de
 ceux qui ne se posent plus de questions
 Série de ronds *patapon* dans le Square
 des Séries
 Circulations d'une série de pas dans le
 square
 Reprendre le pas dans sa démarche
 Dans sa marche
 Pas à pas
 Sans *Patatras*
 Marcher en mâchouillant ses pensées en

série
Kat mal à bile qui nous retourne
l'estomac
Marchouiller en mâchant entre les séries
des séries
Tout ça est très sérieux pour sérier les
séries en cascades de séries
Rafraîchissantes ou refroidissantes les
séries nous nous éclaboussent de leur
bruine
Nous éclaboussent de leurs sérialités
infinies
Sauront-elles se ressaisir ces séries qui
nous sciaient si bien
Sauront-elles se dessaisir ces séries et
nous laisser du répit
Tout cela est très *sérieux*, vous savez, et
trop sériel pour s'en dessaisir comme ça
Ah
Je finis par être ~~suis~~ Ko en marchant
dans ce square des séries
Sériellement épuisé
Sériellement atteint
De ce Square des Séries et dans ce
chemin où je prélasse mes pas d'un bout
à l'autre de la vie, une étincelle scintille,
cependant
Infiniment
Désespérément
D'espoirs en espoirs
De pas en pas
De pas en pi
De pi de peau de vache
En pas de danse
Et pas des vices
Patatras
Ils sont toujours-là mes pas
Pas à pas
Square des Séries
Je sors de moi
Sérieux !




Luciano Bruni

Mille visages

Voir l'ensemble sur le CD.





Je fume joint sur joint ils sont si infinis et c'est la nuit,
 Je tire ligne sur ligne comme je respire sur la nuit que j'écris,
 J'aspire à écrire des lignes ni de nuit ni de joint mais
 De vers de poèmes aux longs vers aux longs cours, cours toujours

Jusqu'au bout du jour au bout du joint de la ligne c'est la nuit
 Longue de jours pleins de vers qui s'étirent et que j'écris
 Pour ne pas crier pourtant ça fait du bien d'écrier non mais
 D'écrire de rire alors passe-passe-moi ce jour qui tourne toujours...

Pour fumer joint sur jour tou sur jours toute la ligne la nuit
 Et que ça sonne ; sí señor ! yo también c'est la vie que j'écris
 Que j'écrie que j'écume rime à rime non sans crime mais

Voilà pour que ça sonne ça re-sonne ça résonne je répète toujours
 Je fume joint sur joint ils sont si infinis et c'est la nuit
 Des pétards du 14 juillet jusqu'au bout de la ligne que j'écris.

Eusèbe de Llongavidda

Daniela Ivanovic

Passé pas!

Poubelle-Poubeau.

Voir l'ensemble sur le CD



Le calme du chaos

La série ne signifie pas la mort de la mélodie. Mais elle liquide le principe d'harmonie.

À l'harmonie, elle substitue le chaos. Et c'est ainsi qu'il faut concevoir le champ des verticalités dans l'espace sériel.

On ne retrouve rien de ce qui structure l'harmonie dans l'ordre des séries. Aucun rapport obligé, aucun rapport privilégié *a priori*.

La mélodie est contrainte par la série mais son principe n'est pas même altéré. Qu'il y ait de belles mélodies dodécaphoniques, tant Webern que Boulez en ont donné la preuve, le premier dans ses cantates, le second à travers «La complainte du lézard amoureux», son jardin secret.

En revanche, la série ne retrouve pas l'harmonie. Elle l'anéantit. Car tous les rapports de verticalité qu'elle rend possibles sont également arbitraires et virtuellement illimités.

Aucune hiérarchie possible (*a priori*). L'harmonie est un *numen* et de *numen*, il n'y a pas dans l'ordre des séries.

Il est possible de replier la série sur elle-même, par exemple. Vous prendrez votre série par grappes de deux, trois, quatre notes. Vous obtiendrez des «accords» qui ne sont réellement que des agrégats – car ils ne s'organisent entre eux qu'accidentellement.

On peut déclencher simultanément plusieurs transpositions de la série. Cette solution implique un degré minimal d'organisation de l'espace vertical: le parallélisme strict.

La même série est alors employée comme un seul bloc qui entretiendra

invariablement le même rapport d'intervalle. Voilà qui donne une certaine consistance à la série de base. Mais cela ne constitue pas une harmonie.

Mais les séries peuvent encore se déclencher indépendamment l'une de l'autre ! Là encore, aucun principe ne viendra étayer la superposition de deux ou plusieurs points de la série, confrontée à elle-même ou à l'une de ses transpositions.

L'interdiction de toute pensée obligée est liée à la contrainte qui engendre l'aléa. Quand bien même on dégagerait quelques éléments d'organisation dans une correspondance intersérielle (ou même intrasérielle), cet oasis devrait coexister avec des régions entières – sinon un océan – de structures déréglées, qu'il faudrait épuiser en bloc.

La série, remarquons-le dès à présent, est infiniment moins rétive au contrepoint qui se passe fort bien d'un ordre supérieur.

Dans la mélodie simple et dans le contrepoint, la série se satisfait assez d'un espace strié en valeurs régulières. Cette organisation de l'espace répond favorablement à la nature ponctuelle de la série.

Dans le domaine des verticalités, l'agrégat est désespérément seul. Il ne peut compter que sur lui-même pour se forger une identité qui lui soit propre. Un empilement de trois tierces majeures, par exemple, n'est pas lié à un ensemble déterminé de figures (accords ou agrégats).

Les transformations internes de l'agrégat, sa réduction, son extension ou son déplacement sur l'étendue de la série, permettent d'envisager des formes apparentées, des familles d'objets. Mais il n'est pas question de les organiser entre elles

pour leur donner une fonction les unes par rapport aux autres puisqu'elles sont obligées par l'ordre sériel qui à la fois leur donne leur existence et la borne.

Il faut prendre, plutôt, chaque forme – note isolée, agrégat ou bloc complexe – comme un événement dans un espace dénué de paysage. La série constitue à la fois le paysage et les figures qui l'animent. Elle doit décrire la régularité comme l'événement.

L'ostinato est sans doute l'élément qui permet de fonder la pensée verticale de la série. Il instaure une régularité cyclique. Cette régularité ne s'impose qu'à elle-même. L'ostinato est un élément paysager. Son principe peut s'appliquer à une note, un agrégat, ou même une concentration de séries apparentées. Il peut observer une régularité métrique, non métrique ou observer au contraire une logique aléatoire. Il crée un champ au sein duquel peut – et doit – surgir l'événement.

À ce point, la contrainte de non-répétition n'est qu'un vague souvenir. Ce qui importe, c'est l'agencement quasi théâtral des formes sérielles bases ou dérivées.

Tant que la nostalgie d'un ordre centralisé nous tenaillait, la contrainte pouvait paraître extrême, insurmontable. Dès lors que nous accédons aux logiques propres au matériau sériel, la contrainte n'a plus la moindre existence. L'harmonie est morte. Survient le calme du chaos.

Pourquoi parler de « calme » ? Parce que le domaine du chaos n'est pas un effroyable débarras de formes sonores accumulées mais un processus d'engendrement formel dont les structures se déploient en régions ou se contractent en événements, en toute simplicité. Ce qui advient, il vous revient de lui donner sa

signification formelle et, pourquoi pas, sentimentale.

L'ostinato

L'ostinato entre en contradiction avec le principe de non-répétition. L'ostinato, précisément, repose sur la répétition d'une même note (ou d'un même agrégat) sur une pulsation régulière. L'ostinato est en général un élément propre aux voix secondaires, à l'accompagnement. Mais il est de puissants « *ostinati soli* » dans le langage contemporain en particulier.

Toujours est-il que l'ostinato, dans un contexte sériel, oblige à repenser le sens de la « répétition ». Soit on l'abolira (mais que restera-t-il alors de la série sinon un univers de points épars, un environnement qui n'environne rien ?), soit l'on devra considérer qu'il y a répétition et répétition. Que la répétition produite par l'ostinato n'est pas de même nature que la répétition autorisée par l'univers tonal.

À la limite, il faudrait peut-être en venir à estimer que l'ostinato n'est pas répétition du même. C'est-à-dire qu'elle n'engendre pas du même sous la forme d'une addition du type $1 + 1^{\circ} 1 + 1$, etc. mais qu'elle motive une forme globale, englobante, enveloppante. Ou, pour paraphraser Claudel, « sous ce qui se répète il y a ce qui se continue ».

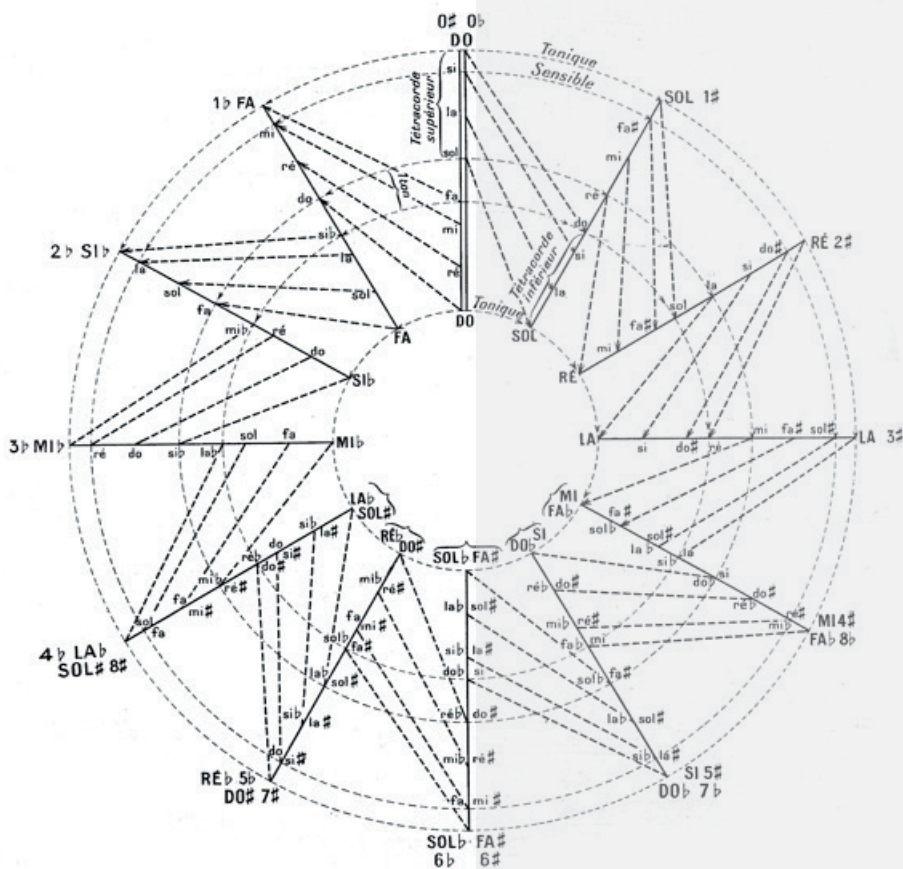
Peut-être, à ce moment, devons-nous également nous tourner vers Steve Reich à son commencement, à la logique des *Phase Patterns*, système conçu en opposition au sérialisme et qui pourtant en partage du moins la logique de transformation continue qui fonde la nécessité de l'œuvre, même.

OC? — ballet sérié de Patrick Cintas

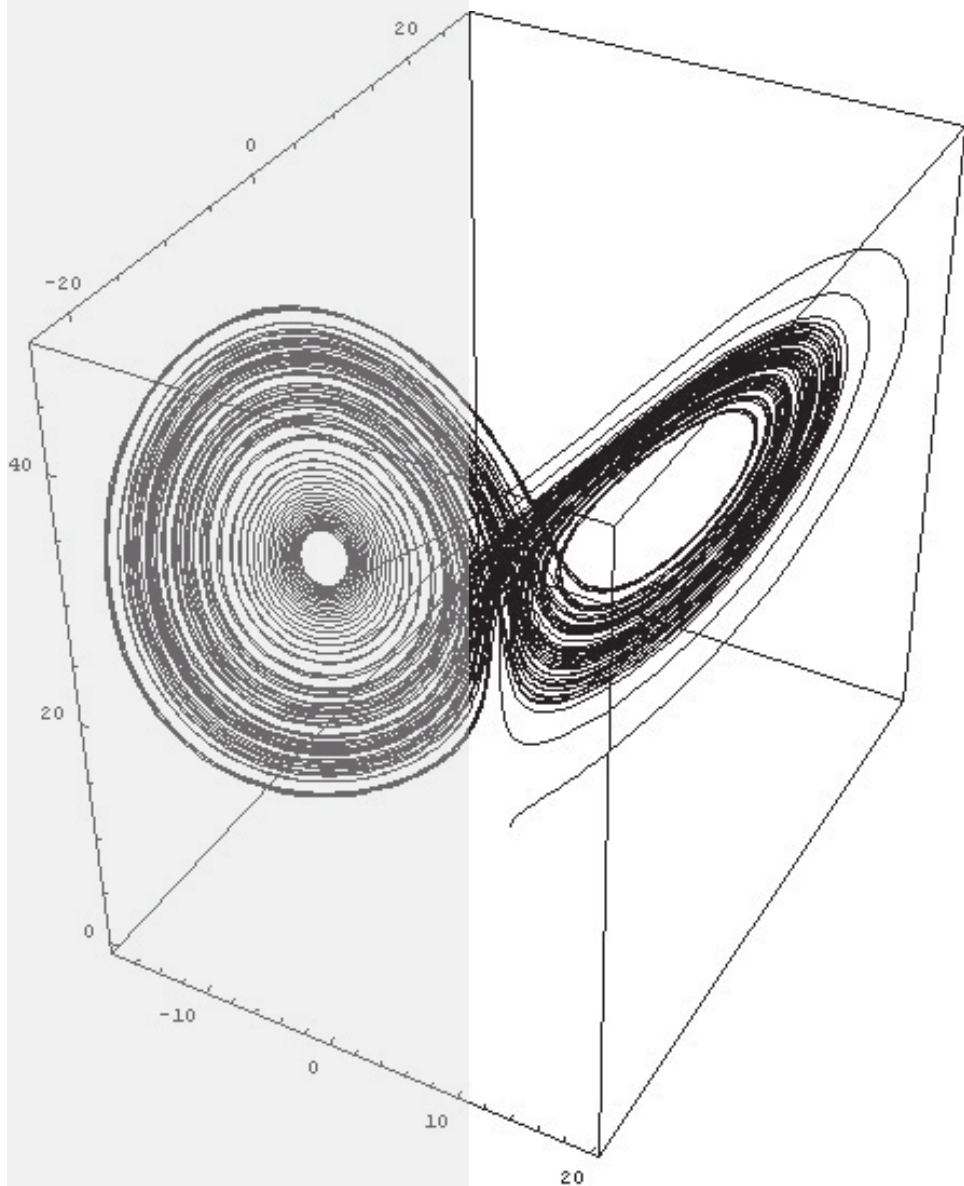


CHORÉGRAPHIE

1er terme de la série... **O**



MUSIQUE



3ème terme de la série... ?
à écouter sur le CD

Variables du repli
de Pascal Leray

à écouter sur le CD

Doxonomie

Multiples du repli

↓ Suite sérielle dégradée

Variables du repli

Voxes série 2

Le chasseur abstrait éditeur

sarl unipersonnelle au capital de 2000€ - 494926371 RCS FOIX
12, rue du docteur Jean Sérié
09270 Mazères

www.lechasseurabstrait.com
patrickcintas@lechasseurabstrait.com

ISBN: 978-2-35554-183-4

EAN: 9782355541834

ISSN: 1958-752X

Dépôt Légal: mai 2011

Achévé d'imprimer: mai 2011

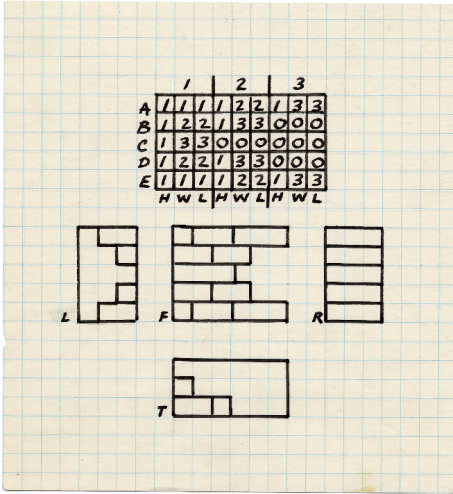
Copyrights:

© le Cahier 2011 Le chasseur abstrait éditeur

© 2011 - les œuvres (textuelles, musicales et graphiques) appartiennent à leurs auteurs

Tome deuxième de la série

une idée de Pascal Leray



Mel Bochner - Study for 5-Part Progression 2

La série est - globalement parlant - la décomposition d'un objet quelconque en éléments liés les uns aux autres par un rapport déterminé. « On ne saurait décrire autrement la fonction desdits oracles du Yi jing, où le « rapport » est la question posée par le consultant à l'oracle. De même dans: « La base de notre approche, nous la trouverons dans les niveaux de l'analyse linguistique, où chacun des niveaux suppose et implique à la fois le niveau inférieur et le niveau supérieur, en sorte qu'il est impossible de penser indépendamment les uns des autres chacun des niveaux », il n'y a pas d'autre enjeu poétique que celui que tu désignes, au détour du texte des oracles qui est somme toute, le dernier levier de la remise en cause de sa réalité par le consultant, au sens où par « la langue, à tout moment, se redéfinit l'ordre des parentés. La poésie est sans doute l'activité linguistique qui met, de la façon la plus évidente, en jeu, cette redistribution permanente, jamais exempte d'idéologie. » ». David Gallon.



Prix : 22 €

9 782355 541834

Ce Cahier contient un CD avec les œuvres graphiques de Daniela Ivanovic, David Kantorovitz, Eva Kantorovitz, Guillaume Balzarini, Luciano Bruni & Mel Bochner.

+ AUDIO :

Variable du repli
de Pascal Leray (78')

& OC?

de Patrick Cintas (90')

Les

Cahiers de la
RAL, Mwww.lechasseurabstrait.com

n° 9

Ceci n'est pas une série.
tome premier de la série

Chez votre libraire