

Published in *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle)* / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 29-232, which should be cited to refer to this work.

Introduction

De quoi la partition est-elle devenue le nom ?

Le terme de « partition », dont l'usage fut longtemps réservé au champ musical, a été investi dès le tournant du 20e siècle et de manière accrue à partir des années 1960 par d'autres disciplines artistiques, au premier rang desquelles le théâtre, la danse et la performance. Ce phénomène d'extension sémantique, sans précédent, paraît signifiant à double titre. D'une part, il signale que des mutations sont à l'œuvre de ces champs artistiques, qui rendent nécessaire un élargissement du vocabulaire usuel. D'autre part, il atteste la capacité qu'a le terme de « partition » (« score », dans l'espace anglophone¹) de nommer les mutations en question. Étonnamment, ce constat n'avait encore jamais été l'objet de réflexion propre. Telle a donc été l'ambition du projet *Partition(s)*² : cartographier les enjeux esthétiques, pratiques et théoriques qu'engagent le transfert et l'appropriation de ce terme dans ces domaines artistiques extra-musicaux, en se demandant dans quels contextes, à quelles fins et avec quelles implications on a pu et on continue d'y recourir.

Comme nous le verrons tout au long de ce travail, ce dernier « on » renvoie à un spectre très large d'usagers : il englobe aussi bien des artistes (qui peuvent indifféremment être auteur, metteur en scène, chorégraphe, interprète) que des théoriciens ou des critiques appartenant, du tournant du 20e siècle à aujourd'hui, aux différents champs disciplinaires concernés. Dans chacun des chapitres qui structurent cet essai, il s'agira d'identifier les raisons qui portent les uns et les autres à recourir au mot et à l'objet « partition », en spécifiant les acceptions et les fonctions qu'ils peuvent leur attacher. Dans cette introduction, je proposerai de retracer plus globalement l'histoire de leur émergence dans les discours et les pratiques théâtrales, chorégraphiques et performatives, en mettant les divers emplois qui peuvent en être faits en perspective de deux paradigmes transversaux, constitutifs du modèle que représente la partition musicale : d'une part, le paradigme graphique, et d'autre part, le paradigme performatif³.

¹ Le corpus d'étude et la bibliographie seront constitués de références francophones et anglophones. C'est donc aussi bien à la notion de « partition » qu'à celle de « score » que je m'attacherai.

² Tout au long de cet essai, je m'appuierai sur les œuvres qu'ont présentées, les documents qu'ont apportés et les propos qu'ont échangés les divers membres de l'équipe associée à ce projet. Je les remercie tous très sincèrement et chaleureusement pour la générosité avec laquelle ils et elles ont nourri cette recherche collective.

³ C'est ce qui fait la spécificité et tout l'intérêt de la partition que de se trouver à l'intersection de ces deux paradigmes. Pour la clarté de cette introduction, je les envisagerai cependant tour à tour.

I. LE PARADIGME GRAPHIQUE

On s'étonnera peut-être que je ne propose pas de prendre en considération, parmi les paradigmes déterminants pour la pensée de la partition, le paradigme musical. En fait, l'évidence avec laquelle on associe spontanément la partition à la question musicale (et non pas de prime abord à un questionnement graphique), ne doit pas faire oublier deux choses. La première est que la partition ne concerne qu'un seul pan de la création musicale: celui propre à la musique dite « savante » (ou encore « sérieuse ») qui, par contraste avec les musiques populaires, transmises oralement, repose sur un principe de notation. La seconde chose à ne pas négliger est que même à l'intérieur de cette sphère particulière que constitue la musique écrite, la notation a été un processus au long cours, et que la partition d'orchestre telle que nous la connaissons aujourd'hui ne s'est véritablement imposée qu'au cours du 19^e siècle. C'est pourquoi poser la question de la partition ne revient pas à poser celle, plus générale et rarement historicisée, de la notation.

I.1. PARTITION ET NOTATION

Dans le champ de la musicologie, il est ainsi surprenant de constater que la question de la partition, au sujet de laquelle on pourrait penser que la bibliographie est abondante, n'a en réalité – et jusqu'à récemment – que peu été l'objet d'investigations spécifiques. Dans leur grande majorité, les musicologues s'attachent en effet à décrire et à comparer les différents systèmes de notation qui ont pu marquer tels ou tels périodes, aires ou styles musicaux⁴, mais laissent à l'arrière-plan l'histoire des pratiques dans lesquelles s'inscrivent, mais aussi que font émerger l'écriture, la lecture et la mise en circulation des partitions.

À cet égard, il est significatif que dans l'encyclopédie musicale de référence que constitue le *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), l'entrée « Score » n'occupe qu'une dizaine de pages, alors

que c'est sur plus de cent pages que se déploie l'entrée « Notation ». Les apports conjugués de la sémiologie, des théories de la réception, des *performance studies* et des *cultural studies*, ont cependant favorisé l'émergence d'autres approches, qui envisagent les partitions du point de vue historique, pragmatique et symbolique, de leurs usages. Tel est notamment le cas de l'ouvrage de Rémy Campos⁵ qui, en se fondant sur la figure du « musicographe » qu'incarne François-Joseph Fétis (1784-1871) – lequel était tout à la fois compositeur, pédagogue, bibliothécaire, chef d'orchestre et critique musical –, analyse la façon dont, au cours des premières décennies du 19^e siècle, l'essor des partitions imprimées a remodelé en profondeur le champ esthétique, économique et social de la musique. Le titre que j'ai choisi de donner à cet essai – « Partition(s). Processus de composition et division du travail artistique » – doit beaucoup à la lecture de cet ouvrage.

Du côté des études chorégraphiques, où les questions de la notation et de la partition sont des sujets beaucoup plus marginaux que dans le champ musicologique, le diagnostic scientifique que l'on peut établir est assez similaire: l'essentiel des contributions consiste en l'analyse des différents systèmes de notation existants, et il est rare, avant le tournant des années 1990, que ces études donnent lieu à des approches comparatistes⁶, historiques ou historiographiques⁷ (le désir d'interroger et de revisiter des partitions appartenant à l'histoire ancienne ou contemporaine de la danse ayant d'abord été le fait de danseurs⁸).

D'après Simon Hecquet et Sabine Prokhoris⁹, la question de la notation tend de surcroît, dans le champ chorégraphique, à être l'objet d'une double méprise théorique. Ou bien, en effet, la notation est considérée

⁵ Campos, 2013. Je reviendrai plus longuement sur cet ouvrage dans le premier chapitre de cet essai. Voir *infra*, « § 1.1. La question de la partition d'orchestre ».

⁶ Voir: Hutchinson Guest, 1989.

⁷ Voir notamment les travaux du laboratoire « Analyse des discours et pratiques en danse » (Université Paris 8) et ceux de la revue *Recherches en danse* (<http://danse.revues.org>).

⁸ Dès le début des années 1970, Francine Lancelot, danseuse et chercheuse au CNRS, se consacre ainsi au répertoire des danses anciennes, populaires ou savantes. Dans les années 1990, le Quatuor Albrecht Knust va quant à lui se consacrer à la récréation d'œuvres considérées comme fondatrices pour l'histoire de la danse moderne et postmoderne.

⁹ Hecquet, Prokhoris, 2007.

comme une entreprise, si ce n'est contraire, du moins impuissante à saisir ce qui fait le propre de l'œuvre chorégraphique – l'aura et la puissance expressive des corps dansant, dont les mouvements ne peuvent qu'être artificiellement décomposés en un alphabet abstrait de pas et de positions¹⁰. Ou bien, à l'inverse, on voit dans la partition le moyen de définir intégralement et de conserver définitivement l'identité d'une œuvre. Par contraste avec l'une et l'autre de ces positions, S. Hecquet et S. Prokhoris conçoivent pour leur part le travail de notation et les partitions auxquelles il donne forme comme des « dispositifs d'interprétation », des « forme[s] active[s] d'une transmission infinie »¹¹, qui engagent tout autant la subjectivité interprétative de celui qui lit un mouvement pour l'écrire (le notateur) que celle de celui qui lit la notation pour effectuer un mouvement (le danseur).

Ainsi conçue, la partition s'apparente donc à un espace de transactions – non seulement dans le sens où les relations entre notation et effectuation, loin d'être à sens unique et établies une fois pour toutes, ne cessent de se remodeler dialogiquement, mais aussi dans le sens où, comme le souligne Isabelle Launay, s'y négocient et s'y redistribuent les fonctions et les pouvoirs artistiques :

[Selon S. Hecquet et S. Prokhoris], la partition « rend non pertinente la division entre écriture et interprétation mais permet d'en construire un partage tel que l'une se tisse de l'autre. » À un niveau politique, elle permet la mise en circulation de la fonction d'auteur, déterritorialise le travail de l'interprétation, « ces emplacements respectifs de danseur, chorégraphe, transcripteur, spectateur ». Dans l'entrelacs de relations se pense alors ce qui fait œuvre et ce qui la constitue. ¹²

Tout au long de ce travail, il s'agira précisément de réfléchir à la façon dont, selon la forme que prend la partition, selon la personne ou les personnes à qui revient la charge de l'établir, selon la fonction qu'on lui assigne, se définissent le territoire d'une œuvre et les relations de ceux qui y prennent part.

¹⁰ Voir Poullaude, 2004.

¹¹ Hecquet, Prokhoris, 2007: 157.

¹² Isabelle Launay, « Poétique de la citation en danse. *D'un faune (éclats)* du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000 » in Launay, Pagès, (dir), 2010: 57.

Dans le champ du théâtre, enfin, la question de la partition se pose en des termes encore différents puisqu'il n'existe pas, à ce jour, de systèmes de notation du jeu ou du spectacle¹³. Deux hypothèses peuvent expliquer ce phénomène. La première est que pendant longtemps, le texte dramatique a été considéré comme la seule partie de l'art théâtral méritant véritablement considération – et en l'absence de toutes autres technologies d'enregistrement, l'écriture était de toute façon le seul médium à pouvoir tenir lieu de mémoire du théâtre. Ce qui m'amène à la seconde hypothèse: le fait que même lorsqu'on entreprend de fixer la mise en scène par écrit, la pluralité des systèmes signifiants qui entrent en jeu au sein de la représentation rend extrêmement complexe, pour ne pas dire impossible, toute tentative de formalisation notationnelle. Est-ce à dire, pour autant, qu'en l'absence d'authentiques systèmes de notation théâtrale, le recours au terme de « partition » soit voué à n'être que l'un de ces emprunts lexicaux, parmi d'autres, que les artistes ou les théoriciens du théâtre ont pris l'habitude de faire au vocabulaire musical pour penser leur discipline? Il me semble que non.

À la différence d'autres notions (« contrepoint », « tempo »...), le terme de partition a en effet pour spécificité de renvoyer à un objet de médiation concret: c'est un support matériel, consignait un ensemble de signes qui ont vocation à être déchiffrés puis mis en jeu, en fonction de règles et de conventions plus ou moins rigoureusement établies. Du fait de la dimension tangible propre à la partition, on ne peut donc pas se contenter d'une appréhension abstraite, purement conceptuelle ou analogique de la notion: il importe au contraire d'articuler la réflexion sur les usages

¹³ Comme nous allons le voir ensuite, les premières tentatives de notation de la mise en scène émergent au 19^e siècle. Dans le cadre du *labo#2*, « Systèmes de notation » (14-16 juin 2014), Anne Pellois rapportait qu'à la toute fin du 19^e siècle, Georges Polti (que l'on connaît aujourd'hui surtout comme l'auteur des *Trente-six situations dramatiques*) entreprit quant à lui de développer un système de notation du jeu de l'acteur, composé de deux versants: l'un dédié à la « Notation des gestes » (voir Polti, 1892), l'autre dédié à la notation des intonations de la voix (projet non abouti). Pour G. Polti, expliquait A. Pellois, cette notation devait avoir « deux fonctions: transmettre la mémoire du jeu; donner à l'auteur la possibilité d'orchestrer le plus précisément possible le rôle et son interprétation, et d'empêcher ainsi les acteurs de « défigurer » les visions de son esprit » (propos pris en notes lors des interventions de A. Pellois). L'extrême complexité de ce système, conjuguée au fait qu'il permettait de noter seulement les pauses, et non pas les mouvements, explique qu'il n'ait jamais été utilisé.

théâtraux du terme de « partition » à tous les enjeux et les questionnements graphiques qui peuvent lui être liés.

1.2. PARTITION ET « RAISON GRAPHIQUE »

L'étymologie du mot « partition » témoigne de l'importance à accorder à cette dimension graphique : qu'il s'agisse de l'anglais « score » (de l'ancien norrois *skor* : « entaille ») ou du français « partition » (dérivé de l'expression latine *partitura cancellata* : « divisé en compartiments »)¹⁴, c'est d'abord à l'idée d'une marque, d'un geste d'inscription et d'organisation graphique que renvoie le terme. Si, à l'instar d'un texte, la partition engage un acte d'écriture et un acte de lecture, les formes qu'elle peut prendre sont toutefois incomparablement plus étendues que celles propres à la tradition littéraire : les langages symboliques qu'une partition mobilise, les formes de notation qu'elle donne à lire, ne sont pas circonscrits au langage verbal ni à l'expression sémantique. Cette ouverture graphique propre à la partition explique que ce terme ait pu être investi au 20^e siècle par des metteurs en scène, des chorégraphes, autrement dit par des artistes qui, tout en se posant des questions d'écriture, de composition et de transmission, se sentaient libres à l'égard de la tradition texto-centrée – ou désiraient affirmer leur autonomie vis-à-vis d'elle.

Comme en atteste de manière significative le titre que Marie-Christine Autant-Mathieu donne à l'un de ses articles – « Tchekhov / Stanislavski ou la naissance de la mise en scène. Du texte dramatique à la partition scénique » – l'émergence du mot « partition » dans le champ théâtral se trouve étroitement liée à l'avènement du metteur en scène. Dans cet article, l'auteure explique qu'en amont des répétitions avec les acteurs, Constantin Stanislavski travailla « du 10 août au 10 septembre 1898 »¹⁵ à élaborer « seul, face à sa feuille de papier »¹⁶ une « partition » de mise en scène qui visait à « explor[er], réalis[er], condense[r], renforce[r], contredi[re] les potentialités de la pièce »¹⁷ qu'il projetait de mettre en scène (*La Mouette* d'Anton Tchekhov). Établir cette partition préliminaire

est ce qui permet au metteur en scène d'affirmer la double spécificité de sa fonction : entrer en dialogue avec le texte pour en produire une « analyse-interprétation »¹⁸, puis faire du devenir-scénique, visible et audible de cette interprétation, un véritable « art de la composition » – cette expression renvoyant à l'idée d'un « travail de coordination » synthétique des différentes « composantes du spectacle », à l'instar du compositeur synchronisant les différentes parties instrumentales qui prennent part au tout de l'œuvre musicale. C. Stanislavski déclare ainsi que :

*Si l'on pouvait retenir chaque phase du travail de tous les participants de la représentation, on obtiendrait une sorte de partition d'orchestre pour toute la pièce. Chaque participant aurait à jouer son rôle et ses notes très précises. Tous ceux qui sont partie prenante de la représentation jouent ensuite ensemble – pourvu qu'ils se complètent harmonieusement – le superobjectif du poète.*¹⁹

Trois décennies plus tard, c'est la même volonté d'organiser et de coordonner dans une temporalité donnée un ensemble de lignes (tonales, rythmiques), qui conduira Sergueï Eisenstein à se référer à son tour au modèle de la partition d'orchestre (dans un article où il théorise « le montage vertical » qu'il a expérimenté en 1938 lors de la réalisation d'*Alexandre Nevski* 20) :

L'aspect d'une partition d'orchestre est familier à tout un chacun. Elle se compose d'un certain nombre de portées, chacune d'elles étant consacrée à la partie d'un instrument. Chaque partie se déroule en un mouvement progressif horizontalement. Cependant la structure verticale joue un rôle non moins important, en reliant entre eux, comme elle le fait, tous les éléments de l'orchestre, dans le cadre de chaque unité de temps donnée : la mesure. Ainsi, en un mouvement progressif de la verticale entraînant tous les instruments sur sa trame horizontale s'accomplit le mouvement musical harmonique complexe de l'orchestre tout entier. Si nous

¹⁸ Ici et jusqu'à mention contraire : *ibid.*, p. 180-181.

¹⁹ C. Stanislavski, cité par Pavis, 2012 : 105.

²⁰ Avant de se tourner vers le cinéma, Sergueï Eisenstein travailla dès 1920 comme chef-décorateur au théâtre ouvrier du Proletkult de Moscou et y fréquente l'atelier théâtral qu'y dirige Vsevolod Meyerhold. C'est dans le cadre de cet atelier qu'il monte en 1923 *Le Sage* (d'après une pièce d'Alexandre Ostrovski revisitée par Serge Tretiakov), pièce où il met pour la première fois en application le principe du « montage des attractions » (voir S. M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Paris : U.G.E., coll. 10 / 18, 1974, p. 115-126).

*laissons maintenant l'image de la partition musicale de côté pour nous tourner vers la partition audio-visuelle, il nous faudrait ajouter une nouvelle portée à celles de la partition musicale : une « portée », d'images visuelles se succédant, et correspondant, suivant des lois qui leur sont propres, au mouvement de la musique, et vice versa.*²¹

Pour celui qui cherche à s'imposer comme l'unique compositeur et orchestrateur des « langage[s] physique[s] et concret[s] »²² de la scène, la partition musicale paraît donc être un outil idéal : elle est ce qui permet, ainsi que l'analyse S. Eisenstein, de soumettre les « mouvements » constitutifs de la représentation à « un contrôle compositionnel constant », sur des modes qui peuvent tout aussi bien être « concordants » que « discordants [sic] »²³.

Même si, nous le verrons, le désir d'écrire de véritables partitions de mise en scène est demeuré majoritairement fantasmagique, l'existence même de ce fantasme est révélateur. En effet, en tant qu'objet « graphocentré » (ce qui, dans nos cultures occidentales, se trouve au sommet des pratiques culturelles²⁴), mais alternatif à la tradition de l'écriture littéraire, la partition semble un médium particulièrement à même de répondre aux ambitions de celui qui, dans le rapport de force qu'il engage avec l'auteur du texte dramatique, se met à revendiquer, tel Vsevolod Meyerhold, le titre d'« auteur du spectacle ». Écrire la représentation scénique sous la forme d'une partition donnerait au metteur en scène les moyens de véritablement s'instituer comme auteur, c'est-à-dire : de signer une œuvre qui puisse s'inscrire dans l'histoire et fonder un répertoire.

²¹ Eisenstein, 1976 : 256. Au passage, on peut souligner que c'est bien sur le modèle de la partition d'orchestre que sont conçus tous les logiciels de montage audio et / ou visuel (principe d'une *time-line*, qui se décline en autant de pistes (portées) que nécessaires).

²² « La mise en scène et la métaphysique » (1931) in Artaud, 1938 : 56.

²³ Eisenstein, 1976 : 262.

²⁴ Du moins en est-il ainsi depuis la Renaissance humaniste : « [Infortunée musique, qui périt aussitôt créée...], disait Léonard de Vinci à propos de la musique, tenue pour inférieure à la peinture. Parce que les beaux-arts pouvaient se fixer dans un objet tangible, doué de persistance, on les considérait comme plus « avancés » que la musique et, pour cette même raison, que tout art dont le médium était instable (le son, le geste, etc.) et qui dépendait d'une « interprétation » (ou, en anglais, d'une « performance ») pour exister : une activité qui toujours doit périr et toujours recommencer. » (Van Imschoot, 2005 : 108).

Comme le rappelle M.-C. Autant-Mathieu, C. Stanislavski ne prétendait pas quant à lui au rang d'« auteur » du spectacle : se posant plus humblement comme « l'intermédiaire entre l'écrit [de l'auteur dramatique] et la pratique »²⁵, il se définissait plutôt comme un « accoucheur de spectacle », et revendiquait donc moins un « rôle d'autorité » qu'un « rôle d'auxiliaire »²⁶. Il a néanmoins cherché à faire « reconnaître son activité interprétative à la fois comme un travail et comme une véritable création artistique »²⁷, en envisageant dès 1899 (et « avec l'accord de Tchekhov ») de faire paraître le « cahier de mise en scène » de *La Mouette* – publication qui finalement ne verra le jour qu'en 1938, mais qui sera suivie de toute une « série de publications, d'abord isolées (*Les Bas-fonds*, en 1945 ; *Le Juif polonais* et *La Mort d'Ivan le Terrible* en 1955), puis systématisées en une collection (1980-1988) »²⁸.

Ce désir – pérenne²⁹ – qu'ont les créateurs de la scène de se voir reconnus à part entière comme des « auteurs », n'éclot cependant pas spontanément au tournant du 20^e siècle. Comme l'explique Olivier Bara³⁰, les livrets scéniques, dont l'impression et la diffusion se systématisent à compter des années 1830, vont jouer un rôle déterminant, non pas proprement « instigateur » mais « révélateur » du « long processus de légitimation et d'autonomisation » de la mise en scène – processus qui s'est engagé dès la fin du 18^e siècle³¹ et qui aboutira, à la fin du 19^e siècle, à la prise de pouvoir artistique du metteur en scène :

Le livret scénique est l'un des éléments concourant autant au développement de la notion de mise en scène qu'à la circulation provinciale de modèles parisiens, selon une conception centralisatrice de la vie théâtrale.

²⁵ Autant-Mathieu, 2010 : 191.

²⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁷ *Ibid.*, p. 191.

²⁸ *Ibid.*, p. 184.

²⁹ La vogue que connaissent, depuis quelques années, les expressions d'« écrivains de plateau » et d'« écritures scéniques » (voir Tackels, 2015), peut être considérée comme la dernière manifestation symptomatique de ce fantasme « auctorial ». Dans la mesure où les artistes ainsi désignés ni n'établissent forcément ni ne cherchent à publier leurs « partitions scéniques », le recours au terme d'« écriture » est du même coup strictement symbolique.

³⁰ Ici et jusqu'à mention contraire, les citations sont extraites de : Bara, 2009 (publication en ligne, non paginée).

³¹ Avec les premiers « relevés de mise en scène » de la Comédie-Française (voir : Chaouche, 2015).

La systématisation de cette pratique d'écriture autour de 1830 et la multiplication des livrets scéniques attestent la montée en dignité technique et artistique de la « mise en scène », couchée sur le papier, portée par un code commun, accédant au statut de langage.³²

Qu'on choisisse de substituer à un terme encore empreint de connotations littéraires (le « livret ») un terme qui rompt avec ce modèle et défend un rapport à l'écriture d'inspiration musicale (la « partition »), n'est cependant pas anodin. Par cette alternative lexicale, le metteur en scène affirme plus nettement son autonomie en même temps qu'il signe sa prise de pouvoir sur la conduite de la représentation (il n'est plus simplement un « technicien, un administrateur » ou un « chef de travaux », mais un « chef d'orchestre »³³) – prise de pouvoir qui, nous le verrons, est justement et strictement contemporaine de celle du chef d'orchestre dans l'institution musicale.

Cette problématique « auctoriale » est également – et beaucoup plus expressément – au cœur des usages qui sont faits de la partition dans le champ chorégraphique et, dans une autre mesure, dans celui de la performance. À la différence du théâtre, où la question du texte et du répertoire se pose depuis Aristote, la danse et la performance ne s'enracinent pas dans une tradition écrite. Le fait que l'on se soit posé la question de la notation et / ou que l'on se soit mis à parler dans ces disciplines de « partition »³⁴, vient précisément modifier cette donne – seulement au cours des dernières décennies pour la performance, mais dès le 18^e siècle pour la danse, avec la parution en 1700 de l'ouvrage de Raoul-Auger Feuillet (*Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*), « système d'écriture » dont Marie Glon explique qu'il va « se diffuse[r] dans différents pays d'Europe, suscitant au cours du siècle la publication de plusieurs centaines de « danses gravées », c'est-à-dire de danses « mises sur le papier » au moyen de la Chorégraphie. »³⁵

Pour R.-A. Feuillet, le fait de pouvoir abstraire la danse de l'espace-temps physique dans lequel seul en principe elle se donnait à voir présentait deux avantages. Le premier était de permettre à tous les amateurs d'apprendre à danser seuls, sans avoir à recourir aux services d'un maître à danser: il leur suffirait, une fois qu'ils auraient appris à lire les notations chorégraphiques, de « déchiffrer » la danse écrite « livre en main », en reproduisant dans l'espace le cheminement du corps du danseur tel qu'il était figuré sur la page³⁶. Le second atout de la Chorégraphie était d'offrir aux « maîtres de ballet »³⁷ la possibilité de « noter et inscrire leurs œuvres sous forme de pages écrites », et partant, de « joindre à la partition musicale et au texte du livret » leurs propres partitions – avec, à terme, la possibilité de faire valoir sur elles leur « propriété intellectuelle ». Au 18^e siècle, cette propriété demeurait essentiellement symbolique: si, comme l'expliquait Sophie Jacotot³⁸, la diffusion des danses gravées « à travers toute l'Europe » contribue au prestige des maîtres à danser, ces derniers « ne perçoivent pas de droits d'auteur » sur leurs œuvres (le système ne se mettant en place qu'au cours du 19^e siècle). Ce qui ne veut pas dire que la mise en circulation de ces partitions était pour autant dénuée de tout intérêt financier: les maîtres à danser les « vendaient », non seulement à ceux qui avaient l'intention de les exécuter, mais aussi à ceux qui les « appréciaient pour leurs qualités plastiques et les encadraient ».

Ces deux atouts (pédagogiques et institutionnels) vont également se trouver associés, à la toute fin des années 1920, au système de notation – « la cinégraphie » – développé par Rudolf von Laban et ses collaborateurs. L'un d'entre eux, Martin Gleisner, déclare ainsi dans le premier numéro de la revue *Schrifttanz* (« Danse écrite ») que:

[...] peut-être, dans un avenir proche, l'amateur de danse, ou n'importe quel individu qui danse, apprendra-t-il

d'un apprentissage solitaire des danses au XVIII^e siècle » in Launay, Pagès (dir.), 2010: 208. Ici et dans le paragraphe suivant, le terme de « Chorégraphie » renvoie au système de notation établi par R.-A. Feuillet (voir Feuillet, 1700).

³⁶ *Ibid.*, p. 213-218.

³⁷ Ici et dans la suite de la phrase, je cite: Poullaude, 2004: 100.

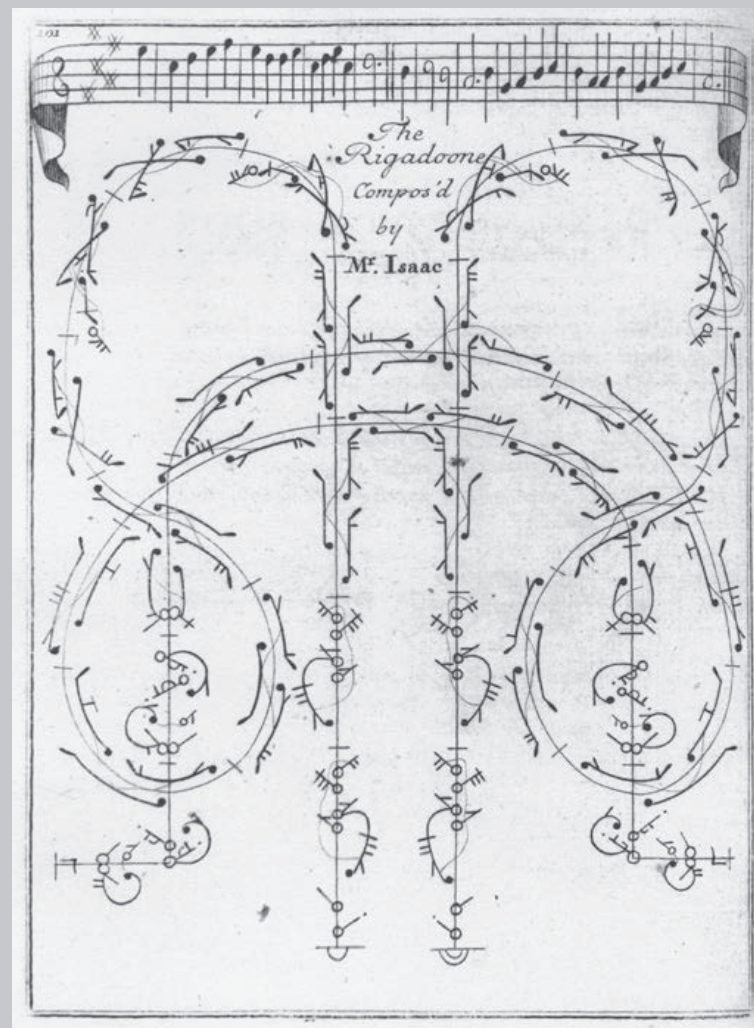
³⁸ Dans les paragraphes qui suivent, je rapporte les propos de Sophie Jacotot, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#2, « Systèmes de notation » (14-16 juin 2014).

³² Bara, 2009.

³³ Autant-Mathieu, 2010: 181.

³⁴ Si l'existence d'un authentique système notational est ce qui permet de produire des partitions, tous les objets que les artistes choisissent d'appeler « partition » ne s'adosent pas, loin s'en faut, à un tel système.

³⁵ Marie Glon, « "Learning to dance by book". Formes et enjeux



Notation Feuillet pour un rigaudon composé par M. Isaac (in *Orchesography or the Art of Dancing... an Exact and Just Translation from the French of Monsieur Feuillet*. By John Weaver, Dancing Master. Second edition. London, ca. 1721). Cette partition est reproduite dans: Mary Ann O'Brian Malkin et al., *Dancing by the Book: A Catalogue of Books, 1531- 1804*, in the Collection of Mary Ann O'Brian Malkin, New York: Privately Printed, 2003.

aussi à [...] lire [cette écriture], à l'instar de tout amateur de musique qui, aujourd'hui, sait lire la notation musicale. L'amateur étudiera et appréciera la notation parce qu'elle lui permettra de comprendre l'œuvre dansée qu'il exécute, de travailler seul sa partie gestuelle du chœur de mouvement, de comprendre et d'évaluer la danse qu'il voit sur scène.³⁹

À l'instar de l'école républicaine qui offre à tous la possibilité de maîtriser la lecture et l'écriture, M. Gleisner voit donc dans l'apprentissage de la cinématographie le moyen de favoriser l'autonomie des danseurs amateurs, de développer leur esprit critique et *in fine* de démocratiser « l'art de la danse » : au lieu d'être seulement « une affaire de spécialistes et d'esthètes », la danse pourra être « aimée, comprise, et surtout pratiquée par un public plus large »⁴⁰ – la compréhension analytique du mouvement permettant, pour reprendre l'expression de Bertolt Brecht, d'« élargir le cercle des connaisseurs ».

De son côté, Lizzie Maudrik (qui était danseuse, chorégraphe et depuis 1926 maître de ballet au Théâtre Municipal de Berlin) s'attache dans son article à l'avancée décisive que constitue l'invention de la cinématographie sur le plan juridique :

Il est possible à présent de protéger davantage notre travail artistique d'un point de vue légal. Par la loi du 19 juin 1901 qui concerne les droits d'auteur pour les œuvres de littérature et de danse, même les pantomimes et les travaux chorégraphiques sont protégés. « Toutefois, elle bénéficie de cette protection uniquement si le déroulement dramatique est rédigé, il suffit simplement de donner par écrit des indications pour la mise en scène, d'écrire l'évolution de l'action. » [...] Il ne faut pas être juriste pour comprendre dans quelle mesure – totalement insignifiante – cette conception respecte les travaux du chorégraphe. Que l'existence du travail artistique du danseur et la nécessité de le protéger par la loi ne soient pas, dans la conscience du législateur, allées plus loin que la « rédaction du déroulement dramatique, de l'évolution – uniquement externe – de l'action », tient purement et simplement au fait que le travail du danseur n'a jusqu'à

*présent pas encore trouvé le moyen d'être enregistré de manière objective ! Si cela change et si, s'appuyant sur une écriture de la danse universellement reconnue, il est possible de prouver la paternité d'une œuvre, la loi aurait automatiquement approfondi sa signification. Elle a, en tant qu'arme de protection et d'attaque, gagné en précision.*⁴¹

Dans les faits, la maîtrise de cette écriture si précise, « si claire » et censément « si facile à apprendre »⁴², s'avérera d'une exigence telle qu'elle n'aura finalement pas les effets qui pouvaient en être attendus, que ce soit sur le plan des pratiques amateurs ou sur le plan légal. Tout au long du 20^e siècle, en revanche, la transcription d'un certain nombre de danses en *labanotation* et plus largement (c'est-à-dire quel que soit le système notationnel ou simplement graphique adopté) l'établissement de partitions vont permettre la constitution, dans les champs de la danse et de la performance, d'un véritable répertoire qu'il devient du même coup possible d'étudier (plus précisément) et de transmettre (sans que la présence de l'artiste ne soit requise).

À partir du moment, en effet, où les artistes donnent à leur œuvre une forme écrite, ils la constituent en archive, susceptible d'investigations historiques, esthétiques ou scientifiques⁴³. Simultanément, une fois qu'elle est couchée sur le papier, l'œuvre s'émancipe des corps et du contexte qui l'ont initialement produite – ce qui rend possible sa reprise ou sa « récréation » *ad libitum*. Qu'il s'agisse de phénomènes ponctuels (on peut penser, par exemple, aux différentes reprises-variations auxquelles a donné lieu la partition de *L'Après-midi d'un faune*, établie en 1915 par Vaslav Nijinski⁴⁴ puis transcrite en notation Laban

41 Lizzie Maudrik, « Danse écrite et ballet classique. *Schrifttanz*, juillet 1928 ». *Ibid.*, p. 246-247

42 Martin Gleisner, *loc. cit.*, p. 243.

43 De 2010 à 2013, la compagnie de William Forsythe a ainsi impulsé un projet de documentation et d'analyse des processus de création chorégraphiques, notamment fondé sur les partitions de Deborah Hay, Jonathan Burrows et Matteo Fargion (voir : <<http://motionbank.org/en>>). De même, en 2012, Ludovic Burel et Myriam Van Imschoot ont décidé, dans le cadre d'un projet intitulé « What's the score? », de publier en ligne les partitions, chorégraphiques ou performatives, de dix artistes (voir : <http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What's_the_Score_Publication>

44 Dès 1913, V. Nijinski déclarait : « Je m'efforce donc de créer une « partition de mouvements », où je dispose mes instruments

39 Martin Gleisner, « Danse écrite et danse amateur. *Schrifttanz*, juillet 1928 » in Launay, Pagès (dir.), 2010 : 243.

40 *Ibid.*, p. 239.

à la fin des années 1980⁴⁵), ou bien de projets structurels, déployés à moyen ou plus long terme par des collectifs d'artistes et/ou de théoriciens (le Quatuor Albrecht Knust (1993-2001)⁴⁶, les Carnets Bagouet...), ou bien encore de l'invitation faite à quiconque de s'emparer, via leur mise à disposition sur Internet, des partitions d'un certain nombre de performances historiques ou contemporaines⁴⁷ – il apparaît que le fait d'interpréter des partitions élaborées par d'autres, en d'autres lieux et d'autres temps, est désormais une pratique artistique courante dans les champs de la danse et de la performance⁴⁸.

Permettant de consigner par écrit l'éphémère des gestes, des mouvements et des actions (ceux de l'interprète, mais aussi, dans l'absolu, de n'importe quelle chose, élément ou matériau du spectacle), la partition pose en premier lieu la question de la mémoire : elle est ce qui, en aval de l'œuvre scénique, permet d'en garder des traces et des traits significatifs, à partir desquels elle pourra éventuellement être reconstituée ou remise en jeu. Mais depuis les années 1950-1960 (avec les expérimentations du Black Mountain College, de Fluxus, d'Anna et Lawrence Halprin, du Judson Dance Theater⁴⁹), ou aujourd'hui, dans le travail de

chorégraphes telles Antonia Baehr, Myriam Gourfink ou Cindy Van Acker⁵⁰, la partition peut tout aussi bien préexister à la performance : c'est alors en amont de l'œuvre et de son exécution, à des fins génératives avant d'être mémorielles, que les artistes recourent à des formes de notation. D'ailleurs Myriam Gourfink⁵¹ rappelait que, lorsqu'il a élaboré son système de notation du mouvement, R. Laban le concevait lui-même davantage comme « un outil de composition au service de la créativité (comme c'est le cas de la notation musicale pour les compositeurs) que comme un outil de conservation et de transmission des œuvres » – cet usage, aujourd'hui dominant du côté des notateurs, ne s'opérant « qu'après l'exil de Laban, et la reprise en main et le perfectionnement du système par Albrecht Knust ».

De fait, dans l'un des premiers textes qu'il dédie à la présentation de la cinématographie, R. Laban déclare que :

*La cinématographie ou écriture du mouvement a deux fonctions distinctes. La première est de conserver des suites de mouvements et des danses. [...] La seconde est, de loin, la plus importante d'un point de vue intellectuel. La cinématographie permet en effet de préciser le mouvement en l'analysant et évite toutes les imprécisions et toute la monotonie du langage de la danse.*⁵²

Dans un article qui paraît quatre mois plus tard, le chorégraphe revient sur les avantages compositionnels – précision accrue et complexification du langage – que le passage par l'écriture offre au danseur :

[...] une cinématographie mûrement réfléchie offre une excellente base pour travailler avec précision [...] et obtenir un résultat clair et définitif. Le créateur aura ainsi une vision nette, autant détaillée que globale, de sa production. Il pourra y déceler toute imprécision ou faute de style et en comprendre les raisons. [...]

50 Des partitions de ces artistes ont été publiées, respectivement, dans les ouvrages suivants : Baehr, 2008 ; Lesauvage et Piettre (dir.), 2011 ; Pralong (dir.), 2011.

51 Dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos de Myriam Gourfink, pris en notes dans le cadre du labo#2, « Systèmes de notation » (12-14 juin 2014).

52 Rudolf von Laban, « Principes fondamentaux de l'écriture du mouvement. *Schrifttanz*, juillet 1928 » in Launay, Pagès (dir.), 2010 : 223.

– qui sont les corps humains – [...]. Ma composition est d'autant moins aisée que le corps humain ne possède pas seulement quatre cordes, mais une infinie multitude d'éléments sensibles et expressifs. » (propos rapportés par : Hecquet, Prokhoris, 2007 : 104).

45 Dans la section « Des expériences / Des pratiques » (voir *infra*), Loïc Touzé présente l'interprétation de cette partition par le Quatuor Knust.

46 Sur le travail de ce collectif, voir : Isabelle Launay, « Poétique de la citation en danse. *D'un faune (éclats)* du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000 » in Launay, Pagès, (dir.), 2010 : 23-72.

47 Ainsi, Ben Vautier a publié sur son site un certain nombre de partitions Fluxus (<<http://www.ben-vautier.com>>), tandis que dans le cadre d'un projet intitulé « React.feminism. A performing archive » (2011-2014), a été rassemblé tout un ensemble de partitions et autres documentations liées aux performances féministes ou *queer* (URL : <http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php>). Le 1^{er} avril 2016, enfin, a été inauguré à Nantes le projet « Je peux le faire ! », qui consiste en la publication en ligne d'un certain nombre de partitions conçues par des auteurs, plasticiens et chorégraphes contemporains, que chacun est invité à mettre en jeu dans l'espace public. Ces partitions et les interprétations auxquelles elles donnent lieu sont archivées sur un site dédié (<<http://www.lieuxpublics.org>>). Je remercie chaleureusement Julie Perrin de m'avoir communiqué cette information.

48 Voir notamment : Bénichou, 2015 ; Launay, 2002 ; Loupe, 2002. Voir aussi, *infra*, Chap. 3, § 2.2. L'archive comme partition ».

49 Voir *infra*, Chap. 2. « Partitions-instructions ».

*En fait, une danse écrite a toujours été à l'œuvre. Tout ce qui repose sur une quelconque tradition relève d'une certaine manière de l'écrit. [...] Grâce à la nouvelle danse écrite, on pourra se libérer de ces différentes traditions, dans la mesure où elle propose d'utiliser toutes les combinaisons gestuelles possibles comme matériau d'expression pour la danse.*⁵³

Bien au-delà de la cinématographie, c'est le propre de l'écriture et, par extension, de toute partition, que d'engager de la part de ceux qui les écrivent comme de ceux qui les lisent un rapport plus réflexif, abstrait et rationalisé à la création. Comme l'explique Jack Goody dans *La Raison graphique*, l'écriture a pour premier effet de faire se « déploy[er] devant les yeux »⁵⁴ ce qui en principe est évanescant, insaisissable, éphémère : les messages oraux en premier lieu, mais tout aussi bien n'importe quel type de sons, ou n'importe quel mouvement du corps. Or, en les objectivant de la sorte, en stabilisant les flux du vivant, décomposés et fixés en un ensemble d'unités élémentaires, l'écriture permet non seulement d'« inspect[er] » ces discours, ces sons, ces mouvements, sur un mode plus distancié, « critique » et « logique », mais aussi de les « réarranger »⁵⁵ et de les « rectifier », de manière très libre et « hautement abstrait[e] ». C'est la raison pour laquelle selon J. Goody :

*On ne peut pas imaginer de roman ou de symphonie dans une société sans écriture, quoi qu'on puisse y trouver des récits et des orchestres ; roman et symphonie sont des modes d'expression intrinsèquement écrits.*⁵⁶

Bien que, nous aurons l'occasion de le voir, l'ambition polyphonique ne soit pas l'unique raison pour laquelle les artistes de la scène décident de recourir à l'objet et/ou au mot de « partition », elle apparaît bien, au départ, comme une impulsion déterminante, indissociable de l'émergence de ce terme dans le champ lexical des chorégraphes et des metteurs en scène.

⁵³ Rudolf von Laban, « Composition en danse et danse écrite. *Schritztanz*, octobre 1928 », *Ibid.*, p. 235-236.

⁵⁴ Ici et jusqu'à mention contraire : Goody, 1977 : 86. Je remercie Rémy Campos de m'avoir fait découvrir cet ouvrage.

⁵⁵ Ici et dans la suite de la phrase : *ibid.*, p. 145-146.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 72. De la même manière, Hugues Dufourt déclare que : « La musique occidentale n'est parvenue à se concevoir comme un acte original de création qu'à partir du moment où elle a soumis l'oreille à l'emprise du regard. [...] L'œil introduit l'oreille dans l'espace des opérations et des fonctions. [...] L'étalement des sons, leur seule projection sur une surface plane constitue en soi une nouveauté radicale. [...] [L]a pensée musicale change alors de registre et de régime. Elle élimine tous les procès naturels, en nous et hors de nous. La plume fait place nette. Elle retranche tout. Écrire c'est abolir. Mais c'est fonder par là même la possibilité d'une histoire. L'écriture permet de créer un monde qui ne doit plus rien au conformisme ni à la spontanéité. [...] En prenant pour paradigme son propre système sémiologique de substitution, la musique occidentale s'est trouvée projetée sur la voie de son formalisme propre. Elle a ainsi utilisé

toutes les ressources du schématisme spatial pour élaborer ses procédés symboliques d'expression. » (Dufourt, 1991 : 177-179).

2. LE PARADIGME PERFORMATIF
Jusqu'à présent, ce sont les fonctions de composition et de conservation propres à la partition qui ont retenu mon attention, fonctions dont on a vu qu'elles étaient capitales pour les pratiques échappant peu ou prou à la qualification textuelle. Mais la véritable spécificité de la partition est ailleurs : elle tient à ce que les notations que cet objet graphique donne à lire, loin d'être une finalité en tant que telles, appellent une ou des forme(s) d'effectuation, ouvrent l'espace d'un jeu – en un mot : sont tendues vers un horizon performatif. Cette dimension va jouer un rôle essentiel dans les parallèles que, du début du 20^e siècle à aujourd'hui, on a pu établir entre « texte » et « partition ».

2.1. LA PARTITION : UN TEXTE À EXÉCUTER

Dès les premières décennies du 20^e siècle, on tend ainsi à qualifier de « partitions »⁵⁷ les textes dans lesquels les auteurs s'attachent, davantage ou autant qu'à la signification des mots, à leurs qualités visuelles (attention portée à la plasticité de la page) et acoustiques (travail de la musicalité ou de l'oralité du langage) : la partition musicale étant cet objet qui donne à voir, selon un dispositif graphique particulier, un agencement de sons, elle s'offre en effet comme une métaphore de prédilection. Simultanément, l'analogie ainsi établie renvoie à l'idée que, dans la matérialité de leurs notations (plus ou moins insolites), ces textes vont agir sur leur lecteur et orienter son interprétation, au double sens du terme.

Si, dans ce cas particulier, l'écriture est explicitement appréhendée en tant que forme aux potentialités sonores et visuelles spécifiques, dire du texte dramatique qu'il est une « partition » revient toujours à le mettre en tension avec son devenir sensible : celui de la représentation. À l'instar d'une partition musicale, le texte dramatique doit en effet être joué : il est « en attente de la scène », voué à un « devenir-scénique », et ne trouve son plein accomplissement qu'avec l'actualisation effective de cette finalité. Au début des années 1920, Adolphe Appia estime ainsi nécessaire de rappeler que :

*Une pièce est écrite pour sa représentation. L'art dramatique purement littéraire est un non-sens. Car, alors, pourquoi lui élever des temples coûteux et en faire tant d'état s'il peut subsister sans cela ? [...] Ne jamais aller au théâtre parce qu'il est mauvais, c'est fort bien ; mais condamner le fait d'une représentation sous prétexte que la lecture d'une pièce vous captive davantage, c'est commettre une étourderie de dilettante. Le musicien analyse mieux une partition en la lisant dans le silence ; mais il n'aura jamais l'idée de faire de cette partition et de sa lecture une chose indépendante, subsistant par elle-même. Cela tient, sans doute, à ce que la combinaison des sons et des rythmes n'a pas de signification s'adressant à notre intelligence ; tandis qu'au groupement des mots vient s'ajouter une compréhension intellectuelle qui donne, alors, l'illusion d'une œuvre achevée, d'une œuvre simplement littéraire. N'empêche que l'art dramatique ne soit, de par son origine, une forme d'art qui s'adresse aux yeux autant qu'à l'oreille.*⁵⁸

L'affirmation selon laquelle l'espace statique et silencieux du livre n'est pas le véritable espace d'accomplissement de la littérature théâtrale, et l'idée, corrélatrice, que le texte dramatique est au théâtre ce que la partition est à la musique, ne sont pas le fait exclusif des metteurs en scène. Les auteurs peuvent partager ces vues, et notamment ceux qui à l'instar de Valère Novarina revendiquent écrire d'abord « par les oreilles »⁵⁹. Ainsi Daniel Lemahieu (qui considère que son travail consiste à « composer[r] des voix » plutôt qu'à « raconter[r] [des] histoire[s] ») oppose-t-il à la « compréhension intellectuelle » de ses textes une compréhension en acte :

Daniel Lemahieu : Tous ces éléments [les jeux rythmiques et phoniques du texte], j'en tiens compte. Et je les entends, sinon, pour moi, le texte ne va pas. [...] J'écris des univers vocaux, scripturaux, que je colore. C'est plus ou moins difficile à faire. Et parfois, les acteurs se perdent, parce qu'ils ne jouent pas la partition. Sandrine Le Pors : Il faut savoir la lire. Daniel Lemahieu : Oui, et la partition vocale ne se lit qu'en scène. De la même façon une partition sonore ne se lit que quand elle est jouée, même si celui ou celle qui

⁵⁷ Je m'en tiens ici à une très succincte présentation de cet usage, qui fera l'objet d'un développement spécifique (voir *infra*, Chap. 1, § 2. Le texte comme partition »).

⁵⁸ Appia, 1921b : 454.

⁵⁹ « Lettre aux acteurs » (1979) in Novarina, 1989 : 9.

*a composé l'entend. Les auteurs ou les compositeurs entendent leur son parce qu'ils l'anticipent. Mais en même temps, on n'entendra vraiment leur partition que prise en charge.*⁶⁰

De la même manière, Fanny de Chaillé explique que lorsqu'elle a reçu le texte que Pierre Alféri avait écrit pour *Coloc* (2012) – texte dans lequel l'auteur s'inspire des défauts de communication propres aux échanges sur skype et en propose une sorte de « transcription phonétique », avec un « découpage arbitraire des phonèmes » – elle « l'[a] lu et l'[a] trouvé absolument incompréhensible » tant qu'elle n'en produisait pas une lecture à « haute voix ». « Du coup, poursuit-elle, ça fonctionne vraiment comme une partition, on a besoin de mettre le texte en voix pour qu'il fasse sens. »⁶¹

Prenant acte du fait qu'un texte ne peut être comparé à une partition que dans la mesure où il engage une action (vocale, gestuelle), Joris Lacoste propose quant à lui de distinguer radicalement, d'un côté, le « texte-livre », et de l'autre, le « texte-spectacle »⁶² – seule manière selon lui de sortir de ce « moyen terme », de cette « sorte de chose molle, intermédiaire, dommageable et pour le spectacle et pour le livre » que l'on appelle « écrire du théâtre », et qui consiste, le plus souvent, en une « réparti[ti]on » de « dialogues » assortis de « quelques indications d'action » – soit, guère plus qu'un « scénario » :

Cette conception de la pièce comme scénario est commune. Elle s'accompagne néanmoins d'un certain nombre de difficultés. D'abord, il faut reconnaître que le théâtre manque d'un système un peu élaboré de notation de l'action, c'est-à-dire d'un vrai système d'écriture et de partition. J'appelle partition un ensemble organisé d'actions données comme étant à effectuer. Écrire la partition, c'est le vrai sens de la fonction de dramaturge : celui qui crée, organise, agence, écrit l'action. Or le texte de théâtre s'est historiquement construit comme notation non de l'action mais du contenu de la parole. Tout s'est toujours passé comme si l'essence du théâtre consistait à

parler, et que la parole était du coup la seule chose digne d'être notée.

Considérant qu'il est très rare – « exceptionnel » – qu'un texte de théâtre soit consistant à la fois sur le plan littéraire (la notation de la parole) et sur le plan scénique (la notation de l'action), J. Lacoste estime donc nécessaire, pour sortir de la double contradiction dans laquelle est prise l'écriture théâtrale (soit « existe[r] en tant que texte, [mais] pas nécessairement en tant que théâtre », soit « existe[r] en tant que théâtre, [mais] pas nécessairement en tant que texte »), de concevoir ces deux plans – le livre, la scène – comme deux « régimes d'inscription » distincts.

Dans le premier cas (« texte-livre »), l'écrivain n'a pas à se préoccuper de la représentation – « ce n'est pas son travail ». Il fait œuvre de littérature, et son texte « ne tire sa consistance de rien d'autre que lui-même » :

[L'auteur] travaille en fonction d'un ensemble de contraintes littéraires intrinsèques. [...] [Il] n'y a aucun plan supérieur, pas de parole à préférer, pas de mouvement de corps à organiser, pas de spectacle à préfigurer. Le texte n'est en rien un scénario ou une partition : il s'inscrit juste dans un code, c'est-à-dire un régime formel de distribution de l'écrit (par exemple avec usage de dialogues, nom de personnages, découpage en actes et en scènes, didascalies, registres de l'oralité, etc.) et un certain nombre de règles (règle des trois unités, longueur du texte, etc.). C'est de ce code que Joyce par exemple pourra jouer dans Ulysse, ou Mallarmé dans Hérodiade : sans aucune visée de spectacle mais comme pur jeu textuel.

Dans le second cas (« texte-spectacle »), l'écriture de l'auteur est au contraire entièrement « instrumentalisée » : c'est une « partition », c'est-à-dire un texte qui est conçu « en terme de fonctions, de vecteurs, de devenir, de tâches, d'axes » (et non plus « en terme de formes, de résultats, d'images, d'idées, de visions »), dont l'unique finalité est de contribuer à « la fabrication d'un spectacle ».

Cette assimilation de la partition à un programme d'actions correspond, de fait, à un champ très important des usages qui vont être faits du mot à partir des années 1950⁶³. La définition que J. Lacoste choisit

⁶³ Voir *infra*, Chap. 2, « Partitions-instructions ».

⁶⁰ Lemahieu, 2007 : 98-99.

⁶¹ Entretien entre Fanny de Chaillé et Pierre Alféri, mis en ligne sur la page de présentation de *Coloc* : <<http://www.fannydechaillé.fr/fr/coloc>>

⁶² Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de : Joris Lacoste, « Le texte de théâtre n'existe pas » in Chabot (dir.), 2007 : 7-11.

d'attacher à la partition ne permet cependant pas de rendre compte des diverses réalités textuelles que, dans la pratique d'autres artistes, ce terme peut recouvrir. En effet, s'il y a toujours dans l'idée de partition l'idée d'une articulation de l'écriture à un faire, cette articulation ne présuppose pas forcément de distinguer le plan du livre et le plan du spectacle⁶⁴ et, même quand ces plans sont distingués, la mise en forme de la « partition du spectacle » ne passe pas toujours par des voies strictement fonctionnelles et prévisionnelles.

2.2. LA PARTITION : OBJET TEXTUEL IN PROGRESS

Dans le champ théâtral contemporain, il est ainsi un cas de figure très fréquent où les artistes préfèrent qualifier les textes qu'ils mettent en jeu de « partitions » : lorsqu'ils substituent, à ce qu'Aristote appelle la « pièce bien faite » (celle qui est conçue comme un tout cohérent), un assemblage de matériaux hétérogènes (fragmentés, collés, montés, et n'appartenant pas forcément au genre dramatique), dont le choix et la composition leur incombent⁶⁵.

Dès la fin des années 1980, le Wooster Group explique ainsi dans le programme de présentation de Frank Dell's *The Temptation of St. Antony* (1988) que :

*Les textes sources sont cités, retravaillés, et juxtaposés à des fragments tirés de la culture populaire et de l'histoire sociale, ainsi qu'à des événements et des situations qui naissent de l'expérience personnelle ou collective des membres du groupe. Ces divers éléments sont fusionnés en un collage cohérent d'un point de vue théâtral, qui donne la partition – le texte final.*⁶⁶

⁶⁴ Ainsi, dans les écritures « où la parole [ne] sert pas à transmettre des informations nécessaires à la progression de l'action », mais où « elle est l'action » (Vinaver (dir.), 1993 : 900), c'est-à-dire, où elle tient lieu de situation et suffit à mettre en mouvement le corps des acteurs, le hiatus entre notation du discours et notation de l'action exposé par J. Lacoste n'a plus vraiment lieu d'être.

⁶⁵ Cet usage, qui définit une « famille » de partitions à part entière – la « partition-montage » –, ne donnera pas lieu, dans la suite de cet essai, à d'autres développements que celui proposé ici. Le fait que le recours au terme de « partition » ait alors vocation à opposer, au texte conçu en amont et indépendamment de la scène, un texte qui ne s'élabore que progressivement, en relation avec les nécessités et les inventions du plateau, ne m'a pas paru, en effet, appeler d'investigations plus poussées.

⁶⁶ Wooster Group, « Programme » de Frank Dell's... cité par Matthew Causey, *Theatre and Performance in Digital Culture : From Simulation to Embeddedness*, London : Routledge, 2006, p. 39. (Je traduis). Je remercie très chaleureusement Céline Candiard,

À vingt-cinq années de distance, c'est à une description assez similaire que donne lieu *Las Mujeres se Detuvieron a Mirar el Aire* y de la *Tierra Rompieron las Flores* (spectacle lauréat du festival Impatience 2015, mis en scène par Liza Machover) :

*Très librement inspiré des Trois Sœurs de Tchekhov, Las Mujeres... se compose d'extraits empruntés au dramaturge, et de matériaux personnels et composites : passages de journal intime, vidéos de famille, chansons populaires, de France Gall à Balavoine, vidéo pornographique... Tout en conservant la problématique essentielle des Trois Sœurs, rêves d'ailleurs, frustrations et ennui, Liza Machover a choisi de mettre les trois actrices au cœur du projet et de puiser en elles une matière actualisée sur ce sujet. À partir d'un travail d'improvisations, [elle] [...] recueille leurs souvenirs d'enfance et leurs rêves abandonnés, et construit sur ces bases une partition en trois chapitres.*⁶⁷

Dans l'un et l'autre cas, le terme de « partition » se trouve donc associé dans ces discours de communication à deux éléments que le terme de « texte » paraît a priori impropre à prendre en charge : d'une part, la dimension composite des matériaux mobilisés, et d'autre part, le rôle capital que la personnalité des acteurs et les processus de répétition jouent dans l'élaboration thématique et dramaturgique de ces matériaux.

C'est également à ce terme de « partition » – et en lui associant les deux mêmes caractéristiques – que, très régulièrement au cours de son ouvrage, Rafaëlle Jolivet Pignon choisit de recourir pour nommer les compositions polyphoniques auxquelles donne forme le « rhapsode scénique » – figure artistique qui a pour spécificité d'être « dramaturge, compositeur, <monteur> (tout cela en même temps), et non plus simple metteur en scène »⁶⁸.

Fondant sa réflexion sur le travail de Romeo Castellucci, Pipo Delbono, Simon McBurney, Christoph Marthaler et François Tanguy – artistes qui ont en commun de rompre avec :

qui a relu et amendé les traductions qui figurent tout au long de cet essai.

⁶⁷ Page de présentation du festival Impatience, édition 2015 :

<<http://www.colline.fr/fr/spectacle/impatience-2015>>

⁶⁸ Jolivet Pignon, 2015 : 20.

[...] [le] modèle canonique du théâtre défini comme « art à deux temps » (Henri Gouhier) », où la mise en scène constitue le deuxième temps, la réalisation scénique, du premier qui est celui de l'écriture.⁶⁹

– R. Jolivet Pignon s'attache à la façon dont, chez ces artistes, le texte « se fabrique et se compose dans le temps de la création scénique », « s'énonce à l'intérieur du dispositif qui le produit » (au lieu de lui être « préalable »)⁷⁰ – la fonction du rhapsode scénique étant d'accompagner le processus de création et de veiller à l'orchestration du tout – la partition – qui en adviendra :

*En rhapsode scénique, l'auteur coud et agence, par un montage en séquences, des matériaux hétérogènes pour composer une partition, jouant du dialogue et de la disjonction, des résonances et des oppositions entre différents éléments – textes, voix, musiques, mouvements scénographiques, gestuelle et images scéniques. Aussi la représentation rhapsodique articule-t-elle, dans le temps de son effectuation, les forces en jeu (espace, acteurs, matériaux sonores, lumières, objets scéniques, etc.) pour donner à entendre un texte produit par celles-ci.*⁷¹

Bien qu'il ne revendique pas d'autre titre que celui de metteur en scène, c'est un processus de création assez similaire qui caractérise le travail de Jean-François Peyret. Comme l'explique en effet Julie Valero :

Aux premiers jours des répétitions, Jean-François Peyret confie à son équipe, et aux comédiens en premier lieu, des partitions scéniques composées à partir de ses nombreuses lectures, et parfois traductions, de l'œuvre qu'on appellera « source » : Les Métamorphoses d'Ovide par exemple. Sélection, fragmentation, réécriture sont les opérations qui président à l'élaboration de ces premières partitions textuelles : mais plus encore qu'une opération de déconstruction, c'est à une forme particulière de lecture, active, qu'appelle ce premier temps de travail. Les partitions initiales s'apparentent ainsi à la fois à un commentaire de l'œuvre à jouer et à une mise en dialogue de celle-ci, à travers le découpage du récit en unités distinctes [...]. À partir de cette première lecture, [...], des sélections s'opèrent : au fur et à mesure des discussions

*puis des improvisations, l'intérêt pour certains fragments plutôt que pour d'autres s'affirme et les états successifs des partitions prennent en compte cette sélection et procèdent par élimination [...].*⁷²

À l'issue de ce processus de sélection et d'ajustement, est établie la « partition du spectacle », que le metteur en scène choisit de systématiquement publier sur son site⁷³ (cette partition gardant dans certain cas la trace numérotée de « l'état » auquel elle correspond. Par exemple, pour *Des chimères en automne* (2003) : « partition 5 »).

Si le geste de collage et de montage textuel n'est pas neuf dans le champ du théâtre (V. Meyerhold précédant de la sorte dès le milieu des années 1920), le fait qu'on désigne les textes ainsi produits de « partitions » vient introduire une nuance performative : il s'agit de textes non seulement composites, mais dont la composition ne s'élabore que progressivement, dans une articulation constante à la réalité – les inventions et les nécessités – du plateau et du jeu.

2.3. LA PARTITION DE L'INTERPRÈTE

L'articulation de la notion de « partition » à la question de la performance scénique est au cœur d'un dernier usage⁷⁴, très courant dans le champ lexical des praticiens : celui où le terme de « partition » désigne l'intégralité du parcours, physique et psychique, accompli par un interprète d'un bout à l'autre de la représentation (prises de parole, actions, mouvements, mimiques, déplacements, énergies et intentions).

Comme le souligne François Gremaud, cet usage du mot « partition » relève d'un :

[...] glissement sémantique similaire à celui qui s'est opéré en musique, où le mot partition, par métonymie, finit par désigner l'œuvre musicale elle-même (et non plus seulement le document qui porte sa transcription).⁷⁵

De fait, ladite « partition » de l'acteur (du danseur, du performeur) a pour principale caractéristique

⁷² Julie Valero, « Du *Traité des formes* à *Re : Walden*. Jean-François Peyret, un théâtre de textes » in Mével (dir.), 2013 : 134.

⁷³ Voir : <<http://theatrefeuilleton2.net>>

⁷⁴ Cet usage fera l'objet d'un développement spécifique en conclusion de cet essai. Je le présente donc sommairement.

⁷⁵ Courriel personnel de F. Gremaud, 1^{er} avril 2016.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁷¹ *Ibid.*, p. 350.

d'être, sinon immatérielle, du moins invisible : elle s'écrit, pour ainsi dire, à même le corps des interprètes, qui en construisent la mémoire – technique, affective, spatiale, kinesthésique... –, au fil des répétitions. À ce titre, Patrice Pavis⁷⁶ propose de distinguer, d'un côté, la « partition » de l'acteur (terme qui renvoie à la dimension visible et audible de son parcours scénique) et de l'autre, la « sous-partition »⁷⁷ (expression qui s'inspire du « sous-texte » stanislavskien, et qui renvoie quant à elle aux assises subjectives du jeu, au tressage intime et culturel, « kinesthésique et émotionnel », qui permet l'émergence et la structuration des signes que l'interprète donne à voir et à entendre sur scène).

Si cette distinction peut faire sens d'un point de vue sémiologique, dans l'expérience de l'interprète, il semble en revanche que les choses soient inextricables. Stéphanie Béghain affirmait ainsi que, pour elle :

*« Partition » et « sous-partition » ne peuvent pas se dissocier, et encore moins se hiérarchiser. Si je devais objectiver ma partition, je ne ferais pas qu'énoncer ce que je fais, avec quelle énergie, quelle direction etc. J'apporterais tous les textes, les photographies, les matériaux qui peuvent me nourrir.*⁷⁸

De même, F. Gremaud explique que ce qu'il appelle « sa » partition », c'est « non pas la liste d'instructions qu'il suit, mais ce qui se réalise en suivant cette liste d'instructions » – autrement dit, le jeu certes réglé, mais tel qui s'accomplit et se vit au présent (et quand F. Gremaud a « sondé ses collègues sur Facebook » pour savoir quel est le mot qu'ils attacheraient, eux, à cette définition, il est apparu que c'est bien ce terme de « partition » qui revenait majoritairement, aussi bien du côté des comédiens que des danseurs, des metteurs en scène que des chorégraphes⁷⁹). Ce terme n'est cependant pas le seul auquel les interprètes peuvent recourir – et d'autres préféreraient parler de « parcours », de « trajectoire » ou de « construction »⁸⁰.

⁷⁶ Dans la suite du paragraphe, je résume ses positions (voir Pavis, 2012 : 104-108).

⁷⁷ P. Pavis emprunte cette notion à Eugenio Barba

(voir Barba, 1993 et 2008).

⁷⁸ Propos de S. Béghain, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#1, « Ponctuation, phrasé, rythme » (24-26 mai 2014).

⁷⁹ Courriel personnel de F. Gremaud, 1^{er} avril 2016.

⁸⁰ Voir *supra*, « Le mot « partition » : usages et associations » (entretien avec les élèves de la Manufacture).

3. PARTIS PRIS ET OBJECTIFS

Dans la suite de cet essai, la réflexion sera dédiée, non pas à tous les usages plus ou moins métaphoriques qui peuvent être faits du mot « partition », mais aux gestes et aux œuvres qui répondent à ce qui fait le propre d'une partition musicale : être une forme d'organisation graphique, mobilisant des processus de symbolisation spécifiques qui, pour les interprètes, sont autant d'indications configurant l'exécution. Le fait de s'inspirer d'un modèle de composition musicale, ou de revendiquer une interprétation de type musical (par contraste notamment avec une interprétation psychologique), ne sera donc pas considéré comme une condition suffisante : le critère déterminant est que les artistes, quelle que soit leur fonction, inventent des manières protocolaires de transcrire, guider ou prescrire la performance (vocale, physique, spatiale) de l'interprète.

Cette ligne de partage étant fixée, le corpus d'étude potentiel demeure extrêmement vaste. Dès l'origine du projet PARTITION(S), nous avons fait le choix d'embrasser ce champ dans toute son ampleur et sa diversité, d'observer les pratiques et de nous mettre à l'écoute des artistes, avec l'objectif, non pas de dégager une formule théorique de la partition qui, de manière transhistorique, vaudrait pour toutes et tous, mais d'identifier, en les contextualisant, d'un côté, des zones de concentration, des enjeux communs, et de l'autre, des singularités et des irréductibilités. Ce double mouvement, centripète et centrifuge, explique la dialectique du singulier et du pluriel que nous avons souhaité inscrire dans le titre de cette recherche.

À l'occasion des différentes sessions de travail qui ont organisé cette réflexion collective, s'est régulièrement posée la question de l'extension – restreinte ou étendue – que nous attachions au terme de partition. En effet, si l'on considère que ne peuvent être qualifiés de « partitions » que les objets graphiques qui à l'instar de la partition musicale classique, reposent sur un authentique système notational et partant, peuvent répondre aux trois grandes fonctions que l'existence d'un tel système leur permet d'endosser (composer, analyser, conserver / faire circuler une œuvre), un très grand nombre des objets que les artistes choisissent pourtant d'appeler « partitions » se trouvent automatiquement exclus du champ. Si l'on décide en revanche

de distinguer partition et notation, alors, le champ d'investigation devient potentiellement illimité : il suffit que l'artiste décide de qualifier ainsi l'objet ou le matériau à partir duquel il travaille, de quelque nature ou facture qu'ils soient⁸¹.

C'est pour cette seconde position que nous avons opté. Notre objectif, en effet, n'était pas de nous poser en censeurs des bons et des mauvais usages (à l'exception de la restriction énoncée plus haut, nécessaire si l'on ne veut pas que la notion se dilue totalement). Nous sommes plutôt partis du principe que si les artistes éprouvaient la nécessité de recourir à ce terme de « partition », c'est qu'ils avaient leurs raisons – tout l'enjeu de la réflexion étant de comprendre ces raisons. Pour cela il s'est agi, d'une part, de s'attacher aux formes concrètes que l'objet partition pouvait prendre, et d'autre part, d'identifier les discours, les fonctions ou les valeurs associés à cet objet.

Dans les pages qui suivent⁸², j'ai plus précisément choisi – afin de repérer, d'un côté, ce qui converge, et de l'autre, diverge, dans la pluralité des objets ou des idées que du tournant du 20^e siècle à aujourd'hui peut recouvrir le terme de partition – d'étudier et de mettre en regard trois paramètres :

- les traits constitutifs des partitions (leur degré d'ouverture ou de fermeture, de simplicité ou de complexité, de stabilité ou de variabilité, d'homogénéité ou d'hétérogénéité) ;
- le moment où elles interviennent dans les processus de création qui conduisent à la production d'une (série d') œuvre(s) (en amont, en aval, au cours) ;
- la manière dont elles définissent les rôles et organisent les rapports des différentes instances (auteurs, metteurs en scène / chorégraphes, performeurs / interprètes) engagées dans ces processus.

En m'attachant de la sorte, non seulement aux formes concrètes que prennent les partitions, mais aussi à leurs modalités de production, ainsi qu'aux fonctions, théoriques et pratiques, poétiques et symboliques, qui leur sont attachées, il m'a paru possible de distinguer quatre grandes « contrées » partitionnelles

⁸¹ Voir *infra*, Chap. 3, « § 2. Faire partition de tout ».

⁸² Ma réflexion, fondée en premier lieu sur les contributions, artistiques et théoriques, des membres de l'équipe du projet PARTITION(S), sera nourrie en parallèle des recherches, expériences de spectatrice et intérêts de prédilection qui sont les miens.

– ce terme de contrée renvoyant à l'idée d'un territoire artistique caractérisé par un ensemble de tendances (esthétiques et politiques) et de conditions (géographiques et historiques, matérielles et intellectuelles) dont je propose, à chaque fois, de tracer les contours.

Pour nommer chacune de ces quatre contrées, j'ai choisi de systématiquement associer au terme de partition un substantif ou une épithète qui permettent de qualifier son régime de fonctionnement⁸³ spécifique, tout en renvoyant à une problématique plus générale – ce qui donne :

- Partitions-modèle (le rapport à la musique)
- Partitions-instructions (le rapport à l'action)
- Partitions-matrice (la question de l'œuvre)
- La partition invisible (la question de l'interprète)

Bien entendu, ces différentes problématiques sont transversales à toutes les partitions, mais les formes que prennent et les fonctions qu'endossent les unes et les autres se distinguent précisément en fonction de l'attraction dominante qu'exerce telle ou telle polarité.

Une dernière précision : tout au long de cet essai, ne sera pas établie de distinction entre le terme français de « partition » et celui anglais de « score » – et ce, bien que ces mots aient des histoires sémantiques assez différentes. Alors, en effet, que le terme de « partition » est chargé de connotations savantes et musicales, le mot « score », lui, est originellement lié au monde de la performance sportive. Comme le rappelle Barbara Formis, ce terme :

[...] indique à la fois l'idée d'inscription et celles de comptage et de règle. Le verbe anglais to score signifie en effet noter au moyen graphique une activité durant son accomplissement. C'est ainsi que dans le cricket, par exemple, c'est le devoir d'une personne spécifique (le scorer) de noter les points de chaque équipe. Le scoring, entendu comme substantif, est quant à lui le résultat

⁸³ J'emploie ce terme de « régime » pour les mêmes raisons que celles exposées par François Hartog (dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (éd. augmentée), Paris : Seuil, coll. Points, 2012, p. 13) : « Pour quoi, m'a-t-on demandé, préférer le terme 'régime' à celui de 'forme' (d'historicité) ? [...] ». « Régime » : le mot renvoie au régime alimentaire (*regimen* en latin, *diata* en grec), au régime politique (*politeia*), au régime des vents ou encore au régime d'un moteur. Ce sont là autant de métaphores évoquant des domaines passablement différents mais qui ont, au moins, en commun de s'organiser autour des notions de plus ou de moins, de degré, de mélange, de composé et d'équilibre toujours provisoire ou instable. »

*final de la notation graphique et il est indiqué au moyen d'un chiffrage représentant le nombre de buts obtenus au moyen, par exemple, d'un tableau.*⁸⁴

Là où le terme de partition renvoie à un geste compositionnel complexe, abstrait, réfléchi, le terme de score renvoie donc à un geste instantané, dont la fonction est de sanctionner l'efficacité d'une action, sans autres considérations (un « beau geste » ou une « belle action » ne permettent pas forcément de marquer un point, et inversement). On peut comprendre du même coup que dans le champ de la performance ou de la danse contemporaine, on préfère souvent parler, même dans l'espace francophone, de score. Deux raisons font que j'ai néanmoins préféré ne pas tenir compte de cette inclination.

La première est l'invitation faite par Antonia Baehr à « ne pas céder à la tendance dominante »⁸⁵, qui consiste à « réserver le terme de <partition> à ce qui pourrait ressembler à de la musique, et à appeler tout le reste <score> ». À l'instar de ce que les musiciens expérimentaux ont eux-mêmes pu faire, il lui paraissait plus intéressant et important (en vertu du principe qu'il n'y a pas de vérité ou certitude ontologique) de « faire bouger, de l'intérieur, les lignes des définitions esthétiques. »

La deuxième raison qui m'a incitée à opter pour le terme unique de « partition » est que, si ce mot n'a pas les connotations performatives du mot « score », il a en revanche pour avantage de poser beaucoup plus expressément les questions – symbolique et politique – du partage, de la division, de la répartition. Tout au long de cet essai, identifier quelles sont les modalités de production et de fonctionnement de l'objet partition, ne reviendra donc pas uniquement à interroger des processus de composition ; ce sera aussi réfléchir à la façon dont se définissent et se distribuent, dans l'espace et dans le temps de la création, les pouvoirs de ceux et celles qui participent au travail de l'art.

⁸⁴ Formis, 2010 : 194.

⁸⁵ Ici et dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos de A. Baehr, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#5, « Remediation » (27-29 mars 2015).

Partitions-modèle (le rapport à la musique)

Le mouvement d'idéalisation de la musique qui a marqué la pensée des arts littéraires et théâtraux dès l'époque romantique, a entraîné dans son sillage le transfert d'un certain nombre de termes musicaux, dont celui de « partition ». À la différence d'autres notions musicales (polyphonie, contrepoint, tempo...), la partition a cependant une double spécificité : renvoyer à un objet concret, simultanément chargé d'importantes fonctions symboliques.

Ces deux spécificités sont aussi les deux raisons qui m'ont conduite à qualifier cette première contrée partitionnelle de « partitions-modèle ». Comme nous avons commencé de le voir⁸⁶, l'émergence de la notion de partition dans le champ lexical des arts de la scène se fait en effet en référence au modèle d'organisation graphique sans équivalent que constitue la partition d'orchestre. À ce premier motif, historique et esthétique, s'en ajoute un second d'ordre théorique :

le fait que sur le plan conceptuel, la partition peut être conçue comme l'identité « modèle » : ce qui permet, via l'établissement d'une notation, de définir une œuvre et / ou d'en conserver la mémoire – idéale, prototypique –, indépendamment des actualisations et des interprétations diverses, éphémères, auxquelles cette partition peut donner lieu.

Parler de « partitions-modèle », ce n'est donc pas considérer que seules les partitions répondant à ces caractéristiques méritent d'être prises en considération (les chapitres suivants auront précisément vocation à déplier d'autres formes et d'autres régimes partitionnels) ; c'est prendre acte de l'importance de ce modèle historique que constitue la partition d'orchestre, aussi bien pour la composition et pour l'interprétation des écritures de la scène que pour leur (désir d') institutionnalisation.

⁸⁶ Voir *supra*, Introduction, § 1.2 Partition et « raison graphique ».

I. GRAPHOCENTRISME

I.1. LA QUESTION DE LA PARTITION D'ORCHESTRE

Si l'on tend aujourd'hui à qualifier de « partition » toute forme de notation de la musique, cet usage relève, si ce n'est d'un abus de langage, du moins d'une métonymie. En effet, si l'on se reporte à la définition que le *Trésor de la langue française* donne du terme dans son acception musicale, la partition renvoie d'abord à une forme de notation très spécifique : celle qui donne accès à la :

*Réunion synoptique de toutes les parties (voix et / ou instruments) d'une composition musicale, notées sur autant de portées distinctes et disposées les unes au-dessous des autres, de manière à en saisir l'ensemble d'un seul coup, les parties les plus aiguës aux lignes supérieures, les plus graves aux lignes inférieures.*⁸⁷

D'un terme renvoyant, dans son sens le plus général, à l'« action de partager ce qui forme un tout ou un ensemble »⁸⁸, on passe ainsi à l'idée d'un objet qui donne à voir une composition divisée en parties distinctes et rationnellement ordonnées, correspondant aux différents types d'instruments ou de voix qui prennent part au tout de l'œuvre musicale.

L'article « Score » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, qui s'ouvre sur cette même définition générale⁸⁹, retrace ensuite l'histoire des formes de notation que la composition musicale a pu prendre avant que ne s'impose, au 19^e siècle, la forme synoptique de la partition d'orchestre⁹⁰. Deux facteurs

expliquent que cette forme de notation ne se soit imposée que tardivement⁹¹. Le premier, interne au champ musical, est que le système même de représentation des notes et des portées (dont les premières traces remontent au 9^e siècle) ne s'est pas stabilisé avant la fin du 17^e siècle. Le second, plus général, est que tant que les coûts du papier ont été élevés, et tant que les techniques d'impression n'ont pas permis – comme ce sera le cas avec l'invention de la lithographie – de reproduire facilement et en grande quantité n'importe quel type de documents, les compositeurs s'en remettaient essentiellement à la mémoire et aux savoir-faire des musiciens, et s'en tenaient, dans les partitions (manuscrites ou imprimées) qu'ils établissaient le plus souvent en « parties » séparées⁹², à la plus grande économie (y figuraient très peu d'indications en dehors des notes).

C'est au cours du premier tiers du 19^e siècle que la pratique consistant à éditer les partitions d'orchestre se généralise. D'après Rémy Campos :

*Ignace Pleyel fut le premier à lancer sur le marché parisien les partitions complètes d'œuvres [...]. Sa Bibliothèque musicale, qui parut entre 1802 et 1830, proposait au public des symphonies et des quatuors de Haydn (14 vol.), des quintettes et des quatuors de Mozart (5 vol.), les septuors de Beethoven et de Hummel, ou des quintettes d'Onslow. Le format des volumes rompait avec les usages éditoriaux du siècle précédent. Pleyel avait conçu des partitions de poche (21 × 12,5 cm) que l'on pouvait amener avec soi au concert ou poser sur le pupitre d'un piano.*⁹³

Ce tournant « graphocentrique »⁹⁴ va réorganiser de fond en comble le champ artistique et social de la musique.

l'influence de l'italien partitura (XVII^e s.). Dans le Trésor de la langue française, les premières occurrences de la notion de « partition (de chef d'orchestre) » dans des écrits extra-musicaux ne datent en revanche que du début du 19^e siècle (ce qui témoigne de la généralisation de cette pratique éditoriale).

⁹¹ Dans le paragraphe qui suit, je m'appuie sur : Charlton, Whitney, 2001 : 894-899.

⁹² Dans leur article, D. Charlton et K. Whitney expliquent que si, dès la première moitié du 17^e siècle, des partitions d'orchestre sont imprimées, ce n'était pas afin de servir de référence pour de futures exécutions, mais plutôt pour permettre au compositeur (ou à son mécène) de garder la trace d'une performance originale (Charlton, Whitney, 2001 : 898).

⁹³ Campos, 2013 : 279-280.

⁹⁴ *Ibid.*, 15.

Comme l'expliquait R. Campos⁹⁵, cette nouvelle place faite à la composition imprimée a pour première conséquence, cruciale, de découpler la musique de sa mise en jeu : elle devient « une idée, une abstraction qui peut exister sur le papier, indépendamment de son exécution ». Alors que la musique était jusque-là prioritairement conçue comme « un discours » (elle était destinée à être « incarnée dans du son », « écoutée lors d'une performance »), elle devient « un texte que l'on peut lire, appréhender indépendamment de son énonciation par les musiciens ».

Le fait que la musique devienne un art lisible, et non plus seulement audible, a simultanément pour conséquence de faire de la partition un « objet d'analyse », aussi bien pour les spécialistes (la naissance de la musicologie est contemporaine de l'édition des partitions d'orchestre) que pour les auditeurs amateurs (qui prennent l'habitude de venir au concert partition en main). À la différence de l'écoute, qui engage une saisie globale et instantanée de la musique, l'accès à la partition permet en effet de s'attacher au ralenti aux moindres détails de la composition – ce qui, notait R. Campos, a pour corolaire de « faire apparaître, mais aussi d'encourager les effets d'écriture », lesquels pouvaient être parfaitement « insoupçonnables à la seule audition ». Parallèlement à l'établissement de la juridiction concernant la propriété intellectuelle et les droits d'auteurs qui s'est engagé dès la fin du 18^e siècle, l'édition des partitions d'orchestre contribue ainsi de manière décisive à l'affirmation de la figure de l'auteur-compositeur, qui devient le dépositaire d'un style qu'il cultive, et dont les critiques ou les pédagogues s'appliquent à analyser la singularité et les évolutions.

Enfin la dernière conséquence, corrélative aux deux précédentes, de cette nouvelle attention portée au texte musical, est d'instituer le compositeur comme l'unique signataire de l'œuvre. Alors que « sous l'ancien Régime, [...] l'autorité pouvant s'exercer sur les objets artistiques était distribuée dans l'ensemble du corps musical »⁹⁶ (compositeurs, instrumentistes, critiques, copistes – tous pouvant participer à l'établissement de la partition définitive), et que jusqu'au

milieu du 19^e siècle, « le texte musical était encore tenu pour un objet ouvert sur lequel toutes sortes d'interventions étaient possibles voire indispensables [...], [l]e passage par la planche gravée n'ét[ant] qu'un état généralement transitoire de l'œuvre même aux yeux de l'auteur [...] »⁹⁷, la mise en circulation des partitions synoptiques va avoir pour effet de « produi[re] de l'œuvre là où les parties séparées permettaient « seulement » de jouer ensemble »⁹⁸. D'un régime de production de la musique où les partitions étaient conçues comme des « objets instables devant s'ajuster aux situations d'énonciation », on passe alors à un régime où ce sont « au contraire les conditions de la performance qui s'align[ent] sur un texte immuable »⁹⁹ – les instrumentistes se voyant du même coup relégués au rang de « médiateurs subalternes, n'ayant plus de marges d'improvisation ou de création »¹⁰⁰ : ils doivent se soumettre à l'autorité absolue de l'œuvre telle que l'a écrite le compositeur.

Si, dès 1861, Hector Berlioz considère que :

*La fidélité absolue de l'interprétation pour les opéras de Gluck est aussi nécessaire que pour les œuvres des grands poètes dramatiques, et il est aussi révoltant et insensé de dénaturer ses mélodies et récitatifs en y ajoutant des notes, en changeant les cadences finales, qu'il le serait d'ajouter des mots ou de changer des rimes dans des vers de Corneille.*¹⁰¹

– ce n'est qu'à la fin du 19^e siècle que « [l']équilibre entre les partenaires de la fabrique du spectacle sera définitivement rompu »¹⁰². La création, en 1884, de *Manon*, opéra de Jules Massenet, est emblématique de cette nouvelle division du travail. R. Campos explique en effet que le compositeur arriva le premier jour des répétitions avec « la partition imprimée », espérant de la sorte :

⁹⁷ *Ibid.*, p. 295.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 283.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 323.

¹⁰⁰ Propos de R. Campos, pris en notes lors de ses interventions au sein du labo#3, « Écritures et structures musicales » (8-10 novembre 2014).

¹⁰¹ « Lettre d'Hector Berlioz à Alphonse Royer, Paris, 31 mai 1861 », citée par Campos, 2013 : 312.

¹⁰² *Ibid.*, p. 451.

⁹⁵ Dans la suite du paragraphe, je résume ou cite directement les propos de R. Campos, pris en notes lors de ses interventions au sein du labo#3, « Écritures et structures musicales » (8-10 novembre 2014).

⁹⁶ Campos, 2013 : 152.

[...] prévenir la manie des coupures et des remaniements de Léon Carvalho, directeur de l'Opéra-Comique. Louis Schneider raconte : « Les répétitions se passèrent sans incidents, dans l'entrain le plus général, avec des interprètes enchantés de leur rôle : [...] Le seul mécontent était parfois Massenet, qui en écoutant sa musique ne la trouvait pas égale au sujet [...]. Il menaçait de quitter le théâtre quand on lui parlait de la moindre coupure. Et finalement la partition imprimée d'avance, ne subit pas une seule amputation ; l'éditeur n'en croyait pas ses yeux ! »¹⁰³

Quand les compositeurs ne sont pas directement là pour vérifier que leur œuvre est bien jouée telle qu'ils l'ont écrite, c'est au chef d'orchestre que revient la charge de veiller, partition sous les yeux et baguette en main, à ce que le texte musical soit respecté à la lettre¹⁰⁴. Selon une évolution similaire à celle qui marque le texte dramatique, les compositeurs tendent en effet à accorder une place toujours plus importante (aussi bien d'un point de vue quantitatif que qualitatif) aux signes et aux énoncés indiquant aux interprètes la façon précise dont ils entendent que leurs œuvres soient jouées (ce désir de contrôler toujours plus étroitement le devenir-scénique du texte culminant dans le champ théâtral avec Samuel Beckett¹⁰⁵).

À partir du constat que la toute nouvelle importance accordée à la partition musicale est porteuse

de profondes mutations dans l'économie pratique et symbolique des processus de production de la musique (assimilation de l'œuvre musicale à l'œuvre écrite, rationalisation et raffinement de l'écriture, reconfiguration des rapports auteur/interprètes, émergence de la figure toute-puissante du chef d'orchestre), il s'agira tout au long de ce chapitre d'examiner quelles peuvent être les manifestations analogues dans le champ théâtral¹⁰⁶ dès lors qu'on recourt au mot ou à l'objet « partition ».

1.2. PARTITION ET IDENTITÉ DE L'ŒUVRE

La fonction cardinale qu'endosse la partition musicale à partir des années 1880 a également eu des répercussions sur le plan théorique. Pour un certain nombre de philosophes de l'art, au premier rang desquels Nelson Goodman, la partition est en effet devenue un concept esthétique permettant de penser ce qui fonde l'identité d'œuvres à occurrences multiples : celles qui, comme c'est le cas d'une composition musicale ou d'un texte dramatique, ont vocation à être jouées, incarnées, interprétées¹⁰⁷, et qui ont donc pour spécificité de donner lieu à d'innombrables actualisations – chacune d'entre elles étant cependant reçue comme relevant d'une même œuvre (ainsi, Hamlet reste Hamlet, qu'il soit mis en scène par Antoine Vitez, Patrice Chéreau ou Thomas Ostermeier). Pour N. Goodman, la partition est précisément l'identité de référence sous laquelle vont se subsumer toutes les interprétations qu'elle peut susciter. Il déclare dans *Langages de l'art* :

*Une partition, qu'on l'utilise ou qu'on s'en passe pour conduire une exécution, a pour fonction primordiale d'être l'autorité qui identifie une œuvre, d'exécution à exécution.*¹⁰⁸

¹⁰⁶ Dans ce chapitre, il ne sera en effet pas question, à de rares exceptions près, du champ chorégraphique. La raison en est tout simplement qu'en danse, les « partitions-modèle » sont celles qui permettent de produire les systèmes de notation du mouvement – systèmes dont la lecture ne relève pas de mes compétences.

¹⁰⁷ Ce sont les trois termes qui, selon Robert Abirached, permettent de qualifier l'activité de l'acteur prenant en charge un personnage – cette triade renvoyant à « trois modes d'approche différents », « trois aspects distincts » de l'art de l'acteur, qui, dans la réalité de sa pratique, sont toutefois aussi complémentaires qu'entremêlés (l'acteur « les perçoit simultanément dans la foulée d'une même action » ; Abirached, 1978 : 68).

¹⁰⁸ Goodman, 1968 : 166.

Même si cette « autorité », on l'a vu, s'exerce très concrètement sur le plan des relations de ceux qui sont engagés dans un processus de création, dans la perspective de N. Goodman, cette notion est à entendre d'un point de vue strictement théorique. En effet, tout en reconnaissant que les partitions peuvent avoir « d'autres fonctions plus stimulantes, telles que faciliter la transposition, la compréhension et même la composition »¹⁰⁹ d'une œuvre musicale, le dessein du philosophe n'est pas de penser les usages de la partition ni de formuler un jugement esthétique mais de définir, en termes logiques, la fonction spécifique que la notation musicale – comparée à d'autres formes de notation symbolique (l'esquisse, le script, le plan...) – endosse vis-à-vis de l'œuvre créée ou à créer.

Pour N. Goodman, cette spécificité tient à ce que la notation musicale répond, dans l'ensemble, aux cinq « réquisits » (syntaxiques et sémantiques) qui selon lui définissent un authentique « système notational »¹¹¹, soit : un langage symbolique qui, parce qu'il est composé d'un ensemble de signes différenciés, discrets et non-ambigus, rend possible l'effectuation d'un double trajet : d'un côté, celui qui mène « d'une partition à une exécution concordante », et de l'autre, celui qui mène « d'une exécution à la partition qui la couvre »¹¹².

Cette parfaite réciprocité censée lier notation et exécution (« non seulement une partition doit déterminer de manière unique la classe d'exécutions qui appartiennent à l'œuvre »¹¹³, mais elle doit elle-même, « étant donné une exécution et le système notational », « être déterminée de manière unique »¹¹⁴), repose sur un postulat (la transparence du signe musical qui, en tous contextes, est censé renvoyer à un signifié univoque) et s'accompagne d'une

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Dans les premières pages de *Langages de l'art*, N. Goodman explique qu'il entend mener une « enquête systématique sur les variétés et les fonctions des symboles » – ce dernier terme « recouv[ant] les lettres, les mots, les textes, les images, les diagrammes, les cartes, les modèles » (*ibid.*, p. 27). Son objectif est d'identifier ce qui rassemble et ce qui distingue ces différents systèmes symboliques et, à travers eux, de penser les similitudes et les spécificités des différents arts (littérature, peinture, architecture, dessin, musique...).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 191. Dans son article, « Nelson Goodman. À la limite », Christophe Kihm analyse les postulats et les enjeux propres à la théorie notationalnelle de N. Goodman (voir *infra*, section « Focus »).

¹¹² *Ibid.*, p. 167.

¹¹³ *Ibid.*, p. 168.

¹¹⁴ *Ibid.*

éviction majeure : celle de la subjectivité, interprétative et située, de ceux qui sont confrontés à la notation – qu'ils l'établissent ou qu'ils la mettent en jeu¹¹⁵.

C'est d'ailleurs au nom de cette pensée systémique de la partition que N. Goodman va choisir d'exclure de la définition qu'il attache à ce terme un certain nombre des indications que les compositeurs incluent pourtant bel et bien dans leurs partitions. Ainsi en est-il, notamment, du « vocabulaire du tempo », dont les infinies nuances langagières (« presto, allegro vivace, allegro assai, allegro spiritoso, allegro molto, allegro non troppo, allegro moderato, poco allegretto, allegretto quasi-minuetto, minuetto, minuetto con un poco di moto, rondo alla Polacca, andantino mosso, andantino grazioso, fantasia, affettuoso e sostenuto, moderato e amabile »¹¹⁶) ne permettent pas de trancher avec certitude le caractère adéquat ou inadéquat de telle ou telle réalisation¹¹⁷, et donc, ne peut pas :

*[...] faire partie intégrante d'une partition en tant que la partition a pour fonction d'identifier une œuvre d'exécution à exécution. Aucun manquement au tempo indiqué ne disqualifie une exécution d'être un exemple – si pitoyable soit-il – de l'œuvre définie par la partition. On ne peut donc tenir ces spécifications de tempo pour parties intégrantes de la partition qui sert de définition ; ce sont plutôt des instructions auxiliaires dont l'observance ou la non-observance affecte la qualité d'une exécution, mais non l'identité de l'œuvre.*¹¹⁸

¹¹⁵ Dans son article, Isabelle Launay revient sur les méfaits qu'une telle conception « pure » de la notation a pu avoir dans le champ chorégraphique. Voir *infra*, section « Entretiens », « Ouvrir la partition et construire un milieu ».

¹¹⁶ Goodman, 1968 : 224.

¹¹⁷ Comme le précise N. Goodman : « Ce n'est pas dire que la partition doit fournir un test facilement utilisable pour décider si une exécution donnée appartient ou non à l'œuvre ; après tout, la définition de l'or comme élément de poids atomique 197,2 ne me donne aucun test directement utilisable pour différencier une pièce d'or d'une pièce de laiton. Il faut seulement que la ligne de partage soit théoriquement claire. » (*Ibid.*, p. 166).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 225. Pour les mêmes raisons N. Goodman définit « le texte d'une pièce [comme] un composé de partition et de script » – la « partition » renvoyant aux parties dialoguées du texte (qui seules engagent des « concordants » précisément définis : les mots à dire), le « script » renvoyant aux didascalies (qui sont quant à elles des « instructions complémentaires », mais qui ne « comptent pas comme parties intégrantes de la partition », dans le sens où elles peuvent donner lieu à toutes sortes d'interprétations dont le caractère « concordant » ou « non-concordant » est impossible à trancher. *Ibid.*, p. 249-250).

Ce primat théorique accordé à la question de « l'identité » de l'œuvre (problématique d'ordre logique), et non à celle de sa « qualité » (problématique d'ordre esthétique), explique aussi que dans la perspective de N. Goodman (pour qui la « concordance complète avec la partition est la seule condition requise pour qu'on ait un exemple authentique d'une œuvre ») « la plus déplorable exécution mais sans fautes effectives [...] sera un exemple [de cette œuvre], contrairement à l'exécution la plus brillante qui contiendrait une unique fausse note »¹¹⁹. Conscient de ce que cette position a d'abstraction radical, paradoxal ou aberrant quand on se situe sur le plan effectif des pratiques, N. Goodman s'en explique en disant que :

*Si nous autorisons la moindre déviation, toute assurance de préserver l'œuvre et de préserver la partition est perdue ; car par une série d'erreurs d'omission, d'addition et de modification n'affectant qu'une note, nous pouvons faire tout le trajet qui mène de la Cinquième Symphonie de Beethoven aux Trois souris aveugles. Quoiqu'une partition puisse laisser non spécifiés de nombreux traits d'une exécution, et autoriser une variation considérable pour d'autres à l'intérieur de limites prescrites, une pleine concordance avec les spécifications données est donc catégoriquement requise.*¹²⁰

Il conclut cependant avec humour :

*Mais ce n'est pas à dire que les exigences qui inspirent notre discours technique ont besoin de régir notre parole quotidienne. Je ne recommande pas, dans le discours ordinaire, qu'on refuse de dire au pianiste qui manque une note qu'il a exécuté une Polonaise de Chopin, pas plus que je refuse d'appeler une baleine un poisson, la Terre une sphère, ou un Blanc un humain rose-grisâtre.*¹²¹

Au contraire de N. Goodman, dont l'objectif est de penser la fonction théorique propre à cette forme notationnelle qu'est la partition, en l'abstrayant pour cela des différents usages qui peuvent l'affecter (autant qu'elle les conditionne), le parti pris méthodologique et scientifique qui a guidé tout le projet PARTITION(S) est de questionner les contextes et les pratiques dans

lesquels le mot et/ou l'objet « partition » s'enracinent. Si, ces différences de positionnement étant rappelées, les réflexions que N. Goodman consacre à la notation (musicale, littéraire, chorégraphique) ne sont pour autant pas à négliger, c'est qu'elles viennent consacrer un régime artistique précisément daté¹²², mais dont les effets sont toujours puissants : celui qui revient à faire de l'écriture le référent et le garant – idéal ou idéal – de l'œuvre scénique, car débarrassée des contingences, variations et accidents propres à sa mise en jeu.

Comme le note Gérard Genette, même si « le point d'honneur nominaliste de ce philosophe [N. Goodman] lui interdit le recours à des notions aussi « platoniciennes » que l'opposition entre type et occurrence, et a fortiori celle entre objet physique et objet idéal »¹²³, c'est bien à une telle dichotomie qu'aboutissent les analyses de N. Goodman dès lors qu'il distingue, dans une partition donnée, les traits qu'il considère comme étant « constitutifs » de l'identité de l'œuvre, et ceux qui n'en sont que des « propriétés contingentes »¹²⁴ – distinction qui, in fine, revient à entériner l'idée que seul le compositeur fonde l'identité substantielle de l'œuvre, la part de ceux qui contribuent à sa réalisation effective étant quant à elle considérée comme accessoire, du moins non déterminante.

Cette approche consistant à appréhender la partition en tant qu'identité normative, permettant de définir – de manière à la fois transversale et transcendante aux diverses interprétations qu'elle peut susciter – les contours d'une œuvre, n'est pas exclusivement réservée à N. Goodman : elle nourrit notamment les débats polémiques de ceux qui, dans le champ de l'esthétique, s'appliquent à définir le propre de l'œuvre chorégraphique¹²⁵. De même, dans le champ théâtral,

¹²² Cf. *supra*, « § 1.1. La question de la partition d'orchestre ».

¹²³ Genette, 2010 : 29.

¹²⁴ Goodman, 1968 : 150.

¹²⁵ Pour Frédéric Pouillaude (2004 ; 2009), la notation chorégraphique répond ainsi à une exigence analytique, qui ne saurait en aucune manière rendre compte de ce qui fait le propre d'une œuvre de danse : être une pratique incarnée, créatrices de significations et d'expressions qui sont indissociables de la présence du corps dansant. Pour une recension des différents débats théoriques que la question de la partition a récemment suscités dans le champ des études chorégraphiques, voir : Beauquiel, 2015, « Chap. 3. Les œuvres de danse : troubles d'identité et défis ontologiques » (je remercie Paule Giolfredi de m'avoir fait connaître ce dernier ouvrage).

2. LE TEXTE COMME PARTITION

2.1. PRÉGNANCE, PUISSANCE ET LIMITES DE LA MÉTAPHORE

Parler du texte théâtral comme d'une « partition » musicale est désormais d'un usage très courant, comme en témoignent ces quelques citations extraites de programmes de théâtre ou de critiques dramatiques parues ces dernières années :

*Pourquoi avoir choisi Les Voisins [de Michel Vinaver] ? Que voulez-vous représenter à travers votre mise en scène ? Marc Paquien : [...] Ce qui m'a séduit tout d'abord c'est l'extrême musicalité de l'écriture, la partition qu'il allait falloir orchestrer avec les acteurs.*¹²⁶

*Comment abordez-vous le travail avec les comédiens dans Une nuit arabe [de Roland Schimmelpfennig] ? Claudia Stavisky : Dans Le Dragon d'or [autre pièce du même auteur], les cinq acteurs doivent faire preuve de virtuosité et de polymorphisme en interprétant 15 personnages. Dans Une nuit arabe, les comédiens peuvent se couler à l'intérieur d'un seul et même personnage et le déployer dans la trajectoire du récit. De ce point de vue, la prise de rôle est plus simple à aborder, mais la partition n'en est pas moins complexe. Les sauts permanents de temporalité et la dualité d'une langue intérieure et extérieure empêchent les comédiens de se prendre dans un jeu psychologique. La difficulté est aussi celle d'une partition d'une précision absolue qui joue sur tous les registres. [...] Il leur faut trouver le rythme juste de cette partition musicale pour voix, désirs et courses de vitesse avec ses fuites et ses variations.*¹²⁷

Philippe Minyana : Je suis toujours préoccupé par la façon dont je vais faire parler mes personnages. Dans Une femme, les didascalies sont comme les indications d'une partition musicale. Comment le son s'inscrit-il dans la partition ? Allegretto, allegro, forte ? [...] Je ne peux pas dissocier le sens du son, c'est le son qui doit faire sens ; comme dans un mouvement musical, je procède par

¹²⁶ « Les Voisins. Entretien avec Marc Paquien », *La Terrasse*, n° 235, septembre 2015. Article accessible sur le site du journal. URL : <http://www.journal-laterrasse.fr/les-voisins>.

¹²⁷ « Entretien avec Claudia Stavisky à propos du *Dragon d'or / Une nuit arabe*, de Roland Schimmelpfennig, *Le Journal du NTA. Nouveau Théâtre d'Angers – Centre dramatique national Pays de la Loire*, n° 7, automne-hiver 2011, p. 18. Journal téléchargeable à l'adresse : <www.nta-angers.fr/IMG/pdf/Journal7_NTA.pdf>.

entassement de souffles, chaque note contribue à enrichir la précédente et la suivante. 128

Frédéric Poinceau : Notre attention se portera tout d'abord sur la partition écrite pour dix personnages et sur la spécificité de la langue théâtrale que Pommerat – et ses acteurs belges – nous propose dans la pièce [Cendrillon, (2011)], langue contemporaine, hybride, parfois populaire, parfois haute, épurée et musicale, traversée par ses particularismes linguistiques, son jargon wallon et ses idiotismes. Nous nous attacherons à en déceler les rythmes, son style improvisé, ses excès de naturel allant jusqu'au comique grossier, mais aussi son extrême précision. 129

Importance accordée aux rythmes et aux sonorités du langage, orchestration des voix, des registres, des vitesses et des mouvements de la parole, exigence d'extrême précision si ce n'est de virtuosité dans l'interprétation – on voit bien que le recours au terme de « partition » participe et s'accompagne d'un phénomène de renouvellement beaucoup plus général du vocabulaire théâtral. Fondé sur l'appropriation plus ou moins libre ou approximative de termes musicaux, ce renouvellement lexical témoigne, si ce n'est d'un déplacement de priorité, en tout cas d'un décentrement et d'une ouverture de l'attention – des auteurs, des metteurs en scène et des acteurs, des théoriciens du théâtre contemporain¹³⁰. Appréhender le texte en termes de partition, c'est en effet rappeler que la parole n'est pas seulement un moteur pour l'action dramatique, un vecteur de significations et d'émotions (sous-entendues : narratives, psychologiques). C'est considérer qu'elle constitue, en tant

que telle, un théâtre et un matériau. Théâtre, dès lors que l'orchestration des façons de parler, de raconter, de converser¹³¹, tient lieu d'action et de situation. Matériau, dès lors que le « bruissement de la langue »¹³² compte autant si ce n'est davantage que les histoires qu'elle peut véhiculer. « De la musique avant toute chose », disait déjà Paul Verlaine¹³³, plusieurs années avant que Paul Valéry ne déclare, à la suite de Stéphane Mallarmé, que :

Ce qui fut baptisé : le Symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles), de « reprendre à la Musique leur bien »¹³⁴.

La revendication, qui n'est donc pas neuve, renvoie à un mouvement de fond, aussi décisif pour l'invention du théâtre moderne que pour la compréhension de ses devenir contemporains. Des Symbolistes à Valère Novarina en passant par Samuel Beckett, Marguerite Duras, Peter Handke ou Martin Crimp (la liste n'est évidemment pas exhaustive), assimiler ou comparer le texte à une partition apparaît en effet, du tournant du 20^e siècle à aujourd'hui, comme l'un des leitmotivs structurant le discours et la pratique des tenants d'un théâtre non naturaliste. Parler du texte comme d'une partition, c'est d'emblée affirmer une distance vis-à-vis des interprétations réalistes auquel il pourrait donner lieu, c'est lui conférer une forme d'étrangeté formelle, qui invite le lecteur à suspendre ses réflexes (herméneutiques et/ou actoriaux) pour se rendre attentif aux processus de composition de l'écriture (sa facture, sa structure), et partant, se livrer aux opérations de déchiffrement qu'ils rendent nécessaires. À ce

128 « Entretien avec Philippe Minyana », programme du spectacle *Une femme*, mis en scène par Martial Di Fonzo Bo au Théâtre National de la Colline, avril 2014. Brochure téléchargeable à l'adresse :

<http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/prog_femme.pdf>

129 « Frédéric Poinceau. *Cendrillon* de Joël Pommerat » in revue

Incertains regard [En ligne], *Recherches & enseignement sur les arts*

et la scène contemporaine, Aix-Marseille Université, mars 2015.

URL : <<http://incertainsregards-theatre.net/spip.php?article54>>

130 Dans *Lexique du drame moderne et contemporain* (Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Belval : Circé, 2005), cinq entrées peuvent ainsi être rattachées au paradigme musical (« Chœur / Choralité », « Monodrame (polyphonique) », « Rythme », « Silence », « Voix »), tandis que, dans *Nouveaux territoires du dialogue* (Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert (dir.), Paris : Actes Sud-papiers, 2005), on trouve, parmi les dix entrées proposant de cartographier les formes et les enjeux des dramaturgies contemporaines : « Le partage des voix », « Choralité », « Ritournelle et répétition-variation », « Jeux phoniques et rythmiques ».

131 Voir « Le personnage et sa parole » in Ryngaert, Sermon, 2006 : 77-108 ; et « Façons de raconter » in Sermon, Ryngaert, 2012 : 9-49.

132 Barthes, 1984.

133 Paul Verlaine, « Art poétique » (1882) in *Jadis et Naguère, Œuvres complètes*, édition établie par J. Robichez, Paris : Garnier, 1971, p. 261.

134 Valéry, Paul, « Avant-propos » à *Connaissance de la déesse* (1920), in *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 1272. P. Valéry emprunte sa formule finale à S. Mallarmé qui, dans « Crise de vers » déclarait : « [...] nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien » (« Crise de vers » (1897) in Mallarmé, 1976 : 250.

titre, on peut considérer avec David Roesner¹³⁵ que l'émergence dans le champ du théâtre de la métaphore du texte comme partition n'est pas seulement le fruit d'une déduction logique (le soin apporté par l'auteur à la composition sonore et rythmique de son texte est tel que l'on est fatalement enclin à assimiler ce dernier à une partition musicale). Elle est tout autant si ce n'est davantage le produit d'une affirmation stratégique¹³⁶ (c'est parce qu'on me dit de ce texte qu'il est une partition que je vais me rendre attentif à sa « musicalité », et adopter la position révérencieuse que le texte musical suppose). Dans la suite de son analyse, D. Roesner rappelle toutefois que :

En dépit de toutes les tentatives de notation, les pièces auront cependant beaucoup de mal à atteindre, en termes d'instructions musicales, le niveau de précision auquel les pratiques de notation musicale et d'interprétation sont parvenues au cours des derniers siècles de la musique classique occidentale. Cela étant, le changement que déclenchent, dans la perception et la pratique des textes, ces gestes d'écriture tendant à la notation musicale ainsi que la métaphore du « texte comme partition », ne doit pas être sous-estimé. 137

Sans nullement sous-estimer la puissance modélisatrice propre à cette métaphore (quel que soit dans les faits son degré de pertinence ou d'approximation, et fût-elle un effet de mode ou de coquetterie,

135 « C'est sans surprise et fréquemment que, dès que la musicalité devient une aspiration et un principe de travail pour les auteurs de théâtre, surgissent deux métaphores – toutes deux visant à accroître le rôle régulateur et déterminant de la musicalité du texte à interpréter : la notion de pièce comme partition et celle de l'acteur comme instrument (de musique) » (Roesner, 2014 : 123. Je traduis).

136 Dans le cadre du labo#3, « Écritures et structures musicales » (8-10 novembre 2014), il avait ainsi été proposé aux participant-e-s de travailler sur *11 septembre 2001*, de Michel Vinaver, pièce dont l'auteur dit dans une note liminaire que sa « forme se rapproche de celle des cantates et des oratorios, se composant d'airs (à une, deux ou trois voix), de parties chorales [...] et de récitatifs pris en charge par un « journaliste », fonction qui peut faire penser à celle de l'évangéliste dans les Passions de J.-S. Bach » (M. Vinaver, *11 septembre 2001*, Paris : L'Arche, 2006, p. 9). Si, de l'avis des musiciens qui participaient à ce laboratoire, le fait que M. Vinaver se réfère à Bach et compare sa pièce à une cantate n'a aucune consistance musicologique, on peut néanmoins penser que, ce faisant, l'auteur oriente fortement la lecture de sa pièce, et invite notamment les acteurs et les metteurs en scène à ne pas tout de suite s'engouffrer dans le sens, à se rendre attentif aux effets mélodiques et rythmiques de son écriture ainsi qu'à la composition polyphonique des voix.

137 Roesner, 2014 : 126. (Je traduis)

l'assimilation du texte dramatique à une partition a pour immanquable effet d'orienter la réception des lecteurs : elle les dispose à régler leur relation à l'écriture en fonction d'un horizon d'attente ouvert sur un idéal d'inspiration musicale), il me paraît nécessaire de voir dans quelle mesure le modèle d'organisation graphique très particulier que constitue la partition d'orchestre a pu concrètement inspirer les auteurs et ce faisant contribuer à changer « la perception et la pratique des textes. »

2.2. ORCHESTRER LA PAROLE SUR LA PAGE

Si l'on prend l'analogie établie entre texte et partition au pied de la lettre, considérer que la musicalité interne à une écriture (sa poétique) légitime pleinement une telle comparaison ne paraît pas, en effet, entièrement satisfaisant. Une partition musicale étant un objet concret, tangible et lisible, qui donne à voir et organise une écriture selon un ensemble de signes et d'agencements graphiques spécifiques, on peut faire l'hypothèse que si l'on a eu envie, à un moment de l'histoire littéraire, de qualifier certains textes de « partitions », c'est aussi parce que par-delà leur présumée musicalité, ils se présentaient sous des formes qui dès le premier regard invitaient à un tel rapprochement, autrement dit substituaient, à l'ordre linéaire et uniforme de l'écrit littéraire, une approche orchestrale de la page. À cet égard, la parution en mai 1897 d'*Un coup de dés...* de Stéphane Mallarmé fait figure de geste inaugural.

2.2.1. UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD : GESTE INAUGURAL

Inaugurale, la parution de ce poème l'est d'abord pour l'histoire de la poésie : *Un coup de dés...* est en effet la première manifestation d'un poème où l'auteur, s'émancipant du carcan propre à la versification traditionnelle, choisit de mettre les « mots en liberté »¹³⁸ sur la page et ce faisant ouvre la voie à toutes les expérimentations typographiques – et plus largement visuelles – qui marqueront la poésie au 20^e

138 C'est l'expression qu'emploie F. T. Marinetti dans un manifeste futuriste datant de 1913 : « L'imagination sans fil et les mots en liberté » (in Lista, 1973 : 142-147).

C'ÉTAIT
issu stellaire

CE SERAIT
pire non

davantage ni moins
indifféremment mais autant

424

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choix

la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
fiévre
par la neutralité identique du gouffre

425

siècle 139. Ce qui m'intéressera plus particulièrement ici, c'est que c'est dans l'« Observation relative [à son] poème »¹⁴⁰ (que S. Mallarmé rédige à la demande de la rédaction de la revue *Cosmopolis*, qui s'inquiétait de l'incompréhension que pourrait susciter la publication de cet objet poétique à l'apparence si insolite) que pour la première fois est établie l'analogie entre « texte » et « partition » – du moins est-ce la première occurrence que j'ai pu identifier.

Ce n'est qu'aux environs de la moitié du texte d'« observation » précédant le poème qu'apparaît le terme de « partition ». Dans la première partie de ce texte, le poète commence par préciser que son geste est moins transgressif qu'il n'y paraît (la seule « nouveauté »¹⁴¹ que revendique S. Mallarmé, c'est un « espacement de la lecture », dû à un usage des « blancs » plus étendu qu'il ne l'est en principe dans les pages de poésie classiquement versifiée), à la suite de quoi il entreprend d'expliquer à quelle nécessité répond cette « dispers[ion] » des mots sur la page. Loin d'être fantaisiste, elle correspond, dit S. Mallarmé, à une « mise en scène spirituelle exacte » : les « places variables » qu'occupent les mots sur la page donnent à voir les rythmes mêmes de la pensée poétique, elles épousent les mouvements de flux et de reflux, de naissance et de disparition des « image[s] ». L'auteur poursuit :

L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. [...] Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à

l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation.

Le devenir-partition du poème est ainsi corrélé pour S. Mallarmé à une condition précise : sa profération – et de fait, c'est le propre d'une partition musicale que d'appeler une exécution (sur le papier, la musique n'existe que virtuellement, en puissance). Ce faisant, S. Mallarmé renoue avec la perspective d'une pratique oralisée de la poésie (par contraste avec les pratiques de lecture intériorisée qui se sont imposées au 19^e siècle) – et cinq décennies plus tard, ce sont les mêmes raisons qui conduiront Bernard Heidsieck à composer ses premiers « poèmes-partitions » (1955-1961). Expliquant qu'il voulait, à l'époque :

[...] extraire le poème de la page, de « passif » qu'il était au plus profond du livre, dans l'attente d'un lecteur devenu de plus en plus hypothétique, le rendre « actif », et pour ce faire, le projeter physiquement dans l'espace et le rebrancher dans son environnement immédiat dans le cadre de Lectures Publiques. En quelque sorte, le remettre « debout » [...].¹⁴²

– B. Heidsieck précise ensuite que le recours au terme de « partition » s'est imposé à lui « par référence [...] à la musique, où une œuvre qui existe préalablement en tant que partition, ne vit totalement que lorsque cette partition est exécutée. »¹⁴³ Pour qu'ils remplissent pleinement les fonctions d'une partition musicale, ces poèmes-partitions doivent cependant être écrits de telle sorte que, les lisant, l'exécutant y trouve des indications destinées à guider sa performance :

Cette appellation voulait concrétiser leur vocation sonore et le fait que leur nouvelle disposition sur la page, à l'image simpliste d'une partition musicale, me fournissait certaines indications de lecture, à savoir le rythme, les durées, la vitesse, les hauteurs de ton... Ainsi s'en trouvèrent facilitées les premières Lectures à haute voix que je commençais à pratiquer auprès de cercles très restreints d'amis.¹⁴⁴

Dans les premiers « poèmes-partitions » de B. Heidsieck, comme dans un *Coup de dés...*, l'énonciation

¹⁴² Heidsieck, 2013 : 8.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Heidsieck, 2013 : 1168.

¹³⁹ Voir : Blistène, Legrand (dir.), 1993 ; Donguy, 2007.

¹⁴⁰ C'est ainsi que S. Mallarmé intitule le texte de présentation précédant son poème lorsqu'il paraît pour la première fois, en mai 1897, dans la revue *Cosmopolis*. Lorsque qu'*Un coup de dés...* paraîtra, à titre posthume, aux éditions Gallimard (1914), ce texte sera repris et publié en tant que « Préface ».

¹⁴¹ Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de l'« Observation relative au poème », in Mallarmé, 1897 : 418-419.

du poème est ainsi exclusivement conçue sur le mode de la lecture : il ne s'agit pas, dans l'absolu, de dire le poème, mais de « lire à haute voix »¹⁴⁵. Cette nuance est importante car elle renvoie au modèle, non pas de l'acteur – qui donne à entendre un texte qu'il a appris par cœur – mais du musicien – qui donne à entendre un texte (la partition) qu'il a sous les yeux et dont il suit scrupuleusement les indications¹⁴⁶.

Si l'on se fie à la notice que rédige S. Mallarmé, l'interprétation du récitant lisant *Un coup de dés...* sera guidée de deux manières : tandis que d'un côté, la taille et la police des différents « caractères d'imprimerie » employés « dicte[r]ont » l'intensité de son « émission orale », de l'autre, c'est la place qu'occupent les mots dans la verticalité de la page (« portée moyenne », « haut[e] » ou « bas[se] ») qui détermineront les fluctuations, « mont[antes] » ou « descend[antes] », de son « intonation »¹⁴⁷. Même si la « note de la rédaction » qui dans la revue *Cosmopolis* vient compléter l'« observation », tend à asseoir l'hypothèse selon laquelle :

Dans cette œuvre d'un caractère entièrement nouveau, le poète s'est efforcé de faire de la musique avec des mots. Une espèce de leit-motif [sic] général qui se déroule constitue l'unité du poème : des motifs accessoires viennent se grouper autour de lui. La nature des caractères employés et la position des blancs suppléent aux notes et aux intervalles musicaux.¹⁴⁸

– on peut avoir des réserves quant à l'efficacité de ces indications, et finalement, quant au crédit que leur accordait S. Mallarmé lui-même.

Comme le notait en effet Olivier Cadiot, « dès que l'on se met à vouloir dire le texte à voix haute, il apparaît que l'on est très vite arrêté »¹⁴⁹. Contrairement à ce que laisse entendre l'analogie faite avec la partition musicale :

¹⁴⁵ Mallarmé, 1897 : 418.

¹⁴⁶ De même, Antonia Baehr expliquait que, dans *Rires* (2008) ou *Abécédarium* (2012), spectacles qu'elle conçoit avant tout comme des « récitals », elle choisit, « même si [elle] conna[ît] le texte par cœur », de garder toujours sous les yeux ses partitions, de les rendre « visibles », parce que « cela crée une distance, et renvoie à la partition musicale » (propos pris en notes lors des interventions de A. Baehr au cours du labo#6, « Jouer, incarner, interpréter », 15-17 mai 2015).

¹⁴⁷ Mallarmé, 1897 : 418.

¹⁴⁸ « Note de la rédaction », Mallarmé, 1897 : 417.

¹⁴⁹ Propos de O. Cadiot, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#3, « Écritures et structures musicales » (8-10 novembre 2014).

Il n'y pas de parcours ni de régime de lecture évident, quoi qu'en dise l'auteur dans sa préface. Certes, il est toujours possible de prendre des partis de lecture plus ou moins formels (par exemple : dire les italiques ou les capitales selon telle ou telle intensité ou hauteur, faire exister des silences dont la durée serait plus ou moins proportionnelle à la valeur des blancs sur la page...), mais cela ne serait, précisément, que des partis pris, des choix arbitraires et non pas dictés par une nécessité ou une logique structurelle interne à l'écriture.¹⁵⁰

À la différence, en effet, d'une partition musicale classique, où les indications (de hauteur, de durée, d'intensité ou de timbre) d'une part ne sont pas ou peu laissées à l'appréciation des interprètes, et d'autre part sont la matière même de l'écriture musicale (elles ne peuvent pas en être dissociées), les conventions typographiques qu'élabore S. Mallarmé sont beaucoup plus suggestives que prescriptives, et elles apparaissent, de surcroît, comme optionnelles (il est possible à « qui [le] veut » de « lire [le poème] à haute voix »¹⁵¹ – ce qui sous-entend qu'il peut tout aussi bien ne pas l'être). Si l'on est du même coup en droit de douter de l'intérêt qu'il y a à « performer » le poème de S. Mallarmé comme une partition – la possibilité d'une interprétation musicale d'*Un coup de dés...* ne résistant guère à l'épreuve des faits voire de l'analyse¹⁵² –, on peut toutefois penser que le recours à ce terme garde non seulement une forme de pertinence esthétique, mais qu'il est même le seul apte à nommer la nouveauté du geste de S. Mallarmé.

En effet, si à l'instar de tous les écrivains symbolistes, le poète donne à son écriture un idéal d'inspiration musicale, il s'avère, comme l'a montré Jacques Scherer, que son intérêt pour l'art de la musique ne concerne pas tant la question des sons que celle de la structure

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ « Observation relative au poème », Mallarmé, 1897 : 417.

¹⁵² Au cours du labo#3, O. Cadiot a en effet présenté l'ouvrage de Quentin Meillassoux (*Le nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris : Fayard, 2011), essai dans lequel l'auteur démontre que, si la « partition » de S. Mallarmé appelle un déchiffrement, ce dernier relève tout simplement d'une opération de décompte. En effet, à partir du moment où l'on se met à compter les mots du poème, son sens, très crypté, s'éclaire – le texte tout entier s'avérant consister en une réflexion sur le « maître », à savoir, le *mètre* par excellence : l'alexandrin.

(l'invention des rapports entre les différentes voix qui entrent en jeu dans la composition) :

[Mallarmé] cherche sa loi dans l'exemple [musical], non de la mélodie, mais de la symphonie. Mallarmé est mélomane si l'on veut, compositeur à coup sûr, mais quand il en vient au Livre, il doit se faire chef d'orchestre. 153

La référence à la figure du chef d'orchestre – et donc, implicitement, à son objet de travail caractéristique : la partition –, est ici associée par J. Scherer à l'élaboration du Livre, grand projet inachevé de S. Mallarmé 154. Elle paraît cependant être tout aussi pertinente pour l'écriture d'*Un coup de dés...*, poème qui, comme le souligne d'ailleurs J. Scherer, est conçu sur le modèle de la symphonie :

On n'a pas assez remarqué que les déclarations bien connues de Mallarmé sur ce qu'il doit ou veut devoir à la musique visent toujours, et exclusivement, la musique symphonique. [...] La littérature est « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien ». L'influence qui explique le Coup de dés est « celle de la Musique entendue au concert » ; l'auteur du poème souhaite que ce genre « en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel ». [...] Reprendre à la musique son bien, [...] c'est donc pour Mallarmé s'inspirer de la musique orchestrale, c'est-à-dire non seulement créer un système d'expression littéraire aussi libre que celui de toute musique, mais aussi faire entendre simultanément dans une même page les voix de différents instruments. La structure du Livre devra être polyphonique. 155

La partition musicale étant précisément cet objet qui, dans et par son organisation graphique, structure la polyphonie dans la diachronie (le déroulé linéaire des mesures) et dans la synchronie (la verticalité des portées), elle apparaît donc bel et bien comme le seul médium approprié pour qualifier l'entreprise poétique à laquelle se livre S. Mallarmé dans *Un coup de dés...* : inventer une « symphonie littéraire » 156 qui en fin de

compte ne pourrait donner lieu qu'à un concert pour les yeux et pour l'esprit, un concert silencieux – une pure partition « graphocentriste », donc :

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. 157

Donnant forme, dans la « mobilité de l'écrit » et la « vision simultanée de la Page » 158, à une « mise en scène spirituelle exacte », organisée et hiérarchisée (les « places variables » où apparaissent les « groupes de mots » sur la page renvoyant, selon qu'ils sont plus ou moins « près ou loin du fil conducteur latent », aux « subdivisions prismatiques de l'Idée »), la partition de mots – au sens premier de « division » et « répartition » – en laquelle consiste *Un coup de dés...*, apparaît ainsi comme le parfait accomplissement de la « Musique » telle que la conçoit S. Mallarmé : non pas celle, acoustique, qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire, la limitant aux exécutions concertantes avec le secours des cordes, des cuivres et des bois » 159, mais celle, idéale, métaphysique, que le poète définit – dans la lignée des Pythagoriciens – comme « l'ensemble des rapports existant dans tout » 160.

Des usages que S. Mallarmé fait du terme et des fonctions qu'il attribue à l'objet « partition », je retiendrai donc deux choses. La première est que, pour le poète, la partition musicale s'offre avant tout comme un

en 1865, à la poésie de Théophile Gautier, Charles Baudelaire et Théodore de Bainville (Mallarmé, 1976 : 343-349).

157 « Lettre de Mallarmé à Edmund Gosse du mardi 10 janvier 1893 », cité par Jean-Pierre Bobillot in Ghil, 2008 : 54.

158 Jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites du texte d'« Observation » (Mallarmé, 1897 : 417-418).

159 « La musique et les lettres » in Mallarmé, 1976 : 357-358.

160 « Crise de vers » in Mallarmé, 1976 : 250.

153 Scherer, 1977 : 76.

154 C'est à partir de la structure orchestrale du Livre mallarméen que Pierre Boulez composera sa *Troisième Sonate* (voir Stojanová, 1978 : 120-147).

155 Scherer, 1977 : 76.

156 C'est le titre que S. Mallarmé donne à un texte qu'il consacre,

idéal structurel, un modèle de composition lui permettant d'imaginer puis de mettre en forme la complexité poétique à laquelle il aspire : une écriture fondée sur des jeux de simultanités polyphoniques, lesquels s'avèrent cependant davantage d'ordre visuel et intellectuel que proprement sonore. La seconde est que, si l'on peut douter de l'intérêt, du moins de l'efficacité des indications que la partition d'*Un coup de dés* est censée donner à celui qui en produira la lecture à voix haute, c'est peut-être finalement parce que les notations qu'explore S. Mallarmé sur la page sont en elles-mêmes performatives : elles sont non seulement l'accomplissement même du « concert muet » 161 que le poète appelle de ses vœux, mais aussi le lieu et l'occasion d'advenue du « théâtre inhérent à l'esprit » auquel il n'a cessé de rêver – « dramaturgie de l'Idée » qui, comme l'analyse Serge Meitinger, demande à l'écrivain de mobiliser tout « l'appareil du scribe » (choix des lettres, des encres, du papier, de la mise en page...) pour produire « son magique spectacle » 162.

Dans *Ceux qui partent à l'aventure* (2006), Une belle journée et *Topographies* (2008), Noëlle Renaude s'est elle aussi engagée sur les voies de la « dramaturgie calligraphique et typographique » 163 explorée par S. Mallarmé, mais la mise en mouvement à laquelle l'auteure livre l'écrit n'a en revanche rien d'abstrait. Dans ces textes 164, les jeux d'orchestration typographique ont valeur d'instruction scénique : se substituant aux traditionnelles didascalies, ils indiquent précisément au lecteur quelle est la situation d'énonciation en simulant visuellement, dans l'espace de la page, les conditions d'« émission de la parole » sur le plateau. Dans l'avant-propos d'*Une belle journée*, N. Renaude explique en effet que :

Conventionnellement, la didascalie, l'indication scénique et son italique, ont cette fonction oblique et masquée, parallèle, de prendre en charge le cadre futur de la scène, de délivrer l'image, globale ou parcellaire, la durée, la dynamique, dans lesquelles siège le texte à jouer. Elles sont aussi l'une et l'autre, assez souvent, l'alibi d'une

161 *Ibid.*, p. 246.

162 Meitinger, 1981 : 87-89.

163 *Ibid.*

164 Des extraits de *Ceux qui partent à l'aventure* sont reproduits dans le texte de N. Renaude, « *Ceux qui partent à l'aventure*.

Une partition du réel » (voir *infra*, section « Des expériences / Des pratiques »).

théâtralité, un à-côté de la réplique qui en font des outils secondaires, des propositions scéniques à masquer, à ne pas dire, juste une indication, en effet, de jeu, de temps, de lieu, de mouvement, que le lecteur, l'acteur, le metteur en scène peuvent tout aussi bien ignorer. [...] *Topographies* est la première pièce (écrite en 2004) où j'ai essayé, par le jeu typographique, la place des répliques sur la page, de donner à voir le plus concrètement et précisément possible les points d'émission de la parole, la source qu'est le corps qui le portera sur la scène future, en disposant simplement les mots, selon les besoins de la situation et de la dynamique créée, dans le blanc de la page. De telle manière que la parole issue d'un locuteur immobile sera située toujours au même endroit, tandis qu'un locuteur en mouvement se déplacera avec la sienne [...]. Une manière de cartographie littéraire animée, avec ses quadrillages, débords, cases, couloirs de circulations, permettant de faciliter la lecture, de faire fusionner l'espace de la page, sur l'écran, et l'espace de la scène, comme l'un préfigurant l'autre. 165

À la différence de la partition *Un coup de dés...*, dont on peut penser qu'elle trouve sa véritable finalité en elle-même, les expérimentations graphiques de N. Renaude sont résolument tournées vers l'espace concret de la scène et des corps, parlants et mouvants, destinés à l'investir – cette tension de l'écriture vers son devenir-scénique, doublée du désir qu'a l'auteure de développer des formes notationnelles à même d'orienter l'interprétation, pouvant pleinement légitimer, pour le coup, la comparaison de son texte avec une partition.

2.2.2. « TEXTES-PARTITIONS »

POUR PERFORMANCES VOCALES

Alors que S. Mallarmé conçoit « la Musique entendue au concert » 166 comme une forme d'expression bien inférieure à celle que peut lui conférer l'écriture poétique, il est des auteurs qui vont au contraire s'avérer très concrètement intéressés par la dimension sonore propre à l'art musical et pour qui, partant, la vocation performative des partitions poétiques qu'ils composent ne fait aucun doute. Tel est notamment

165 Noëlle Renaude, « La mise en scène de la page », in *Une belle journée / Topographies*, Montreuil : Éditions Théâtrales, 2008, p. 5

166 Mallarmé, 1897 : 418.

le cas de René Ghil – poète dont les débuts furent salués par S. Mallarmé (qui signa l'« Avant-dire », resté fameux¹⁶⁷, de la première édition du *Traité du verbe*¹⁶⁸ de R. Ghil), mais qui rompra ensuite rapidement avec le chef de file symboliste, la conception idéaliste du langage propre à ce dernier étant radicalement opposée aux convictions poétiques et philosophiques qui étaient les siennes.

Loin de sacrifier les « idéogrammes »¹⁶⁹, R. Ghil estime en effet que l'« emploi de plus en plus étendu [de] signes de mémoire visuelle » a « dénaturé » le « caractère originel de la parole ». C'est pourquoi, après des siècles d'écriture ayant abouti à une survallorisation de la dimension « idéographique » – rationnelle et fonctionnelle – du langage, R. Ghil entend renouer avec sa puissance « phonétique », émotionnelle et expressive. Or, s'il est désireux de redonner à la parole « son naturel et primordial élément de phonalité »¹⁷⁰, le poète entend simultanément donner une assise « scientifique »¹⁷¹ à sa théorie de « l'instrumentation verbale ». C'est donc en prenant appui sur les recherches du physicien et acousticien Hermann von Helmholtz (qui dans sa *Théorie physiologique de la Musique* (1868) étudie les correspondances harmoniques unissant les sons émis par la voix humaine et ceux propres aux différents instruments de musique) que R. Ghil élabore sa « table synoptique [...] établis[sant] une parenté stricte entre les différentes lettres de l'alphabet et les instruments de musique »¹⁷². Une fois « détermin[és] [...] le timbre, la hauteur, l'intensité et la direction »¹⁷³ propres à chaque mot, le poète aura alors théoriquement la possibilité de composer son œuvre comme le ferait un musicien. Comme l'explique Tiziana Goruppi :

[...] de même qu'un orchestre est formé de plusieurs instruments de musique, dont chacun est caractérisé par ses propres harmoniques, l'instrumentation verbale est provoquée par l'assemblage des différentes voyelles d'un

*même vers. Les voyelles constituent « la voix » du langage. Donc, pour Ghil, les lois qui règlent l'exécution d'un morceau de musique doivent aussi régir la réalisation d'une œuvre poétique.*¹⁷⁴

Si l'instrumentation verbale doit permettre au poète, qui « pense par des mots », de « désormais [penser] par des mots redoués de leur sens originel et total, par les mots-musique d'une langue-musique », elle est de surcroît censée lui offrir la possibilité de jouer des « valeur[s] émotive[s] »¹⁷⁵ propres à ces mots, dès lors que R. Ghil associe à chacune des valeurs sonores (vocales et instrumentales) de son tableau, une « couleur », correspondant elle-même « à un sentiment [ou une idée] donné[s] »¹⁷⁶.

Comme le rappelle Michel Corvin, cette esthétique synesthésique inspirera la mise en scène du *Cantique des Cantiques* (1891) par Paul-Napoléon Roinard, spectacle composé de « huit devises » comportant chacune « une quadruple orchestration : du verbe, de la musique, de la couleur et du parfum, et un triple sens, réel, mystique, musical. »¹⁷⁷ Mais c'est dans le travail d'Edouard Autant et Louise Lara (laboratoire « Art et Action ») que les théories de R. Ghil exerceront leur « influence la plus féconde » et la plus « durabl[e] »¹⁷⁸ – la mise en scène de *Voyelle* (1937) d'Arthur Rimbaud en étant la manifestation la plus emblématique. Pour ce spectacle¹⁷⁹, fut en effet établi un tableau de correspondances fondées sur la mesure des vibrations propres aux différentes valeurs sonores (voix, instruments) et chromatiques mises en jeu. Sur scène, c'est « revêtues d'un maillot couleur de la voyelle représentée », et placées « derrière une silhouette en rhodoïd qui les vêtaït, s'éclairant à chaque énonciation », que les cinq comédiennes donnaient à entendre le texte du sonnet, leur récitation

¹⁷⁴ Tiziana Goruppi, in Ghil, 1978 : 18. Dans *Les deux côtés du plâtre*, Sébastien Grosset a choisi de faire des lois de composition propres au « canon » musical les principes qui génèrent et régissent son écriture théâtrale (voir *infra*, section « Des expériences / Des pratiques »).

¹⁷⁵ Ghil, 1978 : 175.

¹⁷⁶ Tiziana Goruppi, in Ghil, 1978 : 19.

¹⁷⁷ Jacques Robichez, cité par Corvin, 1976 : 54. Sur les principes de composition du spectacle, voir aussi : Losco-Lena, 2010 : 71-72.

¹⁷⁸ Corvin, 1976 : 35.

¹⁷⁹ Dans la suite du paragraphe, et jusqu'à mention contraire, je résume ou cite directement les analyses de Corvin, 1976 : 214-216.

s'« accompagn[ant] d'une modulation appliquée, jouée par l'instrument déterminé par la correspondance des vibrations ». Simultanément, et afin de « rendre plus sensible encore l'équivalence quantitative des vibrations sonores et colorées », M. Corvin explique que E. Autant choisit d'intégrer au spectacle des projections de « diagrammes [...] schématisant la répartition moléculaire produite par chacune des vibrations lumineuses ».

Le fait que cette mise en scène soit intégrale-ment fondée sur la « coordination de ces quatre émissions (texte phonétique, couleur particulière du maillot, sonorité instrumentale et projection du diagramme) »¹⁸⁰ justifie l'affirmation de Jean-Pierre Bobillot pour qui, dans la mise en scène de E. Autant, « le texte de Rimbaud [...] était traité à la manière d'une véritable *partition* »¹⁸¹. Ce terme, parfaitement à même de nommer le travail de composition symphonique qu'entreprend le metteur en scène de *Voyelle*, n'apparaît en revanche jamais dans les textes de R. Ghil. La raison en est sans doute qu'à la différence de S. Mallarmé, c'est beaucoup moins la problématique de la structure qui importe à R. Ghil que celle du flux mélodique, des effets de vibration et d'ondulation sonores. Si dès 1885, S. Mallarmé pressent ce qui le sépare de son disciple et tente de l'alerter :

*Je vous blâmerai d'une seule chose : c'est que dans cet acte de juste restitution, qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique, [...] [v]ous phrasez en compositeur, plutôt qu'en écrivain.*¹⁸²

– c'est bien en fin de compte dans un double héritage, mallarméen et ghilien, que vont s'inscrire les expérimentations poétiques des divers artistes liés à l'un ou l'autre des mouvements d'avant-garde qui marquent les années 1910-1930.

Comme l'explique J.-P. Bobillot, bien que « majoritairement souterraines », l'« audience et [l']influence » de R. Ghil furent en effet « larges et durables » :

Ses théories concernant le langage en général et le langage poétique en particulier, et ses pratiques en la

¹⁸⁰ Corvin, 1976 : 216. (Je souligne)

¹⁸¹ J.-P. Bobillot in Ghil, 2008 : 68. (Il souligne)

¹⁸² « Lettre de S. Mallarmé à R. Ghil (samedi 7 mars 1885) », citée par J.-P. Bobillot in Ghil, 2008 : 53.

*matière, ont frappé plusieurs générations d'auteurs à travers l'Europe tout entière – de Verhaeren (Les Villes tentaculaires) à Jules Romains et aux poètes de l'Abbaye (unanimité et simultanésisme), des futuristes italiens et russes (Bieli, Marinetti, L'Art des bruits de Russolo) à Apollinaire lui-même, ou à André Breton et Louis Aragon, mais aussi bien Arthur Pétronio ou les lettristes dissidents que furent Jean-Louis Brau et François Dufrêne, pionniers de la « poésie sonore ». Sa « Poésie scientifique » s'inscrit sur une ligne de crête menant de la « poésie objective » de Rimbaud [...] à celles, radicalement anti-« poétiques », de Francis Ponge ou de Bernard Heidsieck [...].*¹⁸³

À la suite de R. Ghil, ces auteurs vont accorder le primat aux puissances phonétiques du mot voire des seules lettres, et s'attacher à explorer les expressions diversement bruyantes, émotionnelles, sensorielles, auxquelles la performance vocale peut donner lieu. Mais alors que les recherches de R. Ghil sur les sons et les rythmes du langage ne portaient pas atteinte aux structures métriques conventionnelles, un grand nombre de ces auteurs vont simultanément choisir, à l'instar de S. Mallarmé, de rompre avec les normes de versification et appréhender la page comme un espace plastique dont la double dimension (horizontale et verticale) leur permet d'explorer des principes de mises en forme graphiques qui ont vocation à guider et / ou à rendre perceptibles les effets que la mise en voix du poème est censée produire. À l'« harmonie typographique de la page »¹⁸⁴ héritée d'une « conception idiote et nauséuse du livre de vers passésistes », les auteurs futuristes devront ainsi opposer, selon Filippo Tommaso Marinetti, une « nouvelle conception de la page typographiquement picturale », où ils n'hésiteront pas à employer :

[...] dans une même page, 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s'il le faut. Par exemple : italiques pour une série de sensations semblables et rapides, gras pour les onomatopées violentes, etc.

¹⁸³ J.-P. Bobillot in Ghil, 2008 : 7-8.

¹⁸⁴ Ici et jusqu'à mention contraire, les citations sont extraites : F.T. Marinetti, « Imagination sans fil et les mots en liberté » (1913) in Lista, 1973 : 146.

(sont ainsi évoqués le « début explosif du premier thème », « la sévérité militaire du rythme du troisième thème », « le largo [...] métallique et intègre » de la « deuxième partie »), mais surtout en se livrant à une « explication des signes »¹⁹⁵ auxquels il a recouru dans sa partition.

K. Schwitters explique notamment que tout au long du poème « les lettres utilisées se prononcent comme en allemand », mais que selon qu'elles apparaissent une seule fois, deux fois à la suite, ou deux fois successivement mais séparées par un tiret, elles n'appelleront pas la même exécution – la règle n'étant pas exactement la même pour les voyelles et les consonnes. Ainsi :

« a » [doit se dire] comme dans « Schnaps » (eau-de-vie), « aa » comme dans « Schlaf » (sommeil), « a a » est un double a bref etc. [...]

Les b p d t g k z successifs se prononcent séparément [ce sont des consonnes sourdes], donc : « bbb » comme trois b séparés. Les g h l j m n r s w sch successifs ne se prononcent pas séparément, mais de manière allongée, « rrr » est un ronflement plus long que « rr ».

Plus loin, l'auteur précise en revanche que :

Les majuscules ne servent qu'à la coupure, au regroupement, à une meilleure reconnaissance des paragraphes ou à la première lettre d'une ligne, etc. « A » se prononce comme « a ».

Pour K. Schwitters, les notations constitutives de la *Ursonate* ne visent donc pas seulement à indiquer la nature et la longueur des sons à prononcer. À l'instar d'une véritable partition musicale, elles doivent aussi donner à voir les principes qui tout au long de la composition structurent ces matériaux. Désireux d'établir une partition qui soit la plus claire et la plus fonctionnelle possible, c'est avec « son ami », le « célèbre typographe Jan Tschichold »¹⁹⁶, que l'auteur travaillera à la mise en partition de son œuvre – celui que l'on considère aujourd'hui comme l'un des fondateurs de la typographie moderne choisissant notamment, afin de rendre perceptible la construction du poème, de recourir à trois sortes de filets (trait épais vertical pour indiquer les mesures de temps, trait fin

horizontal pour indiquer le passage d'un mouvement à l'autre de la sonate, et enfin, trait en pointillé pour indiquer au sein de chaque mouvement les changements de thèmes).

À la recherche d'une forme d'écriture qui soit à même de transcrire une œuvre qui « plus encore que lue, [...] doit être écoutée », K. Schwitters précise que :

Comme pour toute partition, de nombreuses interprétations en sont possibles. Du reste à chaque lecture il faut faire preuve d'imagination si l'on veut lire correctement. Le lecteur doit lui-même travailler sérieusement s'il veut réellement apprendre à lire. Le travail stimule davantage la capacité d'assimilation du lecteur que les questions ou les critiques inconsidérées. Ne dispose du droit de critique que celui qui a tout compris.¹⁹⁷

Si l'écriture de la *Ursonate* a pour enjeu d'articuler le visuel et le sonore, la composition et l'exécution poétiques, l'interprétation de ces notations n'a donc rien de spontané ni d'évident (contrairement à la recherche d'immédiateté qui animait les auteurs futuristes ou dada). Au même titre que la notation musicale, elles exigent de la part de celui qui les met en jeu un effort de déchiffrement – ce labeur préliminaire étant présenté par l'auteur comme une étape indispensable à la compréhension des logiques de l'œuvre et, partant de là, comme un tremplin pour l'imagination dont ensuite devra faire preuve l'interprète.

2.2.3. PONCTUATION, RYTHME, PHRASÉ

Les deux modèles de mise en partition des textes que représentent d'un côté *L'amiral...*, et de l'autre la *Ursonate*, peuvent trouver des échos dans le champ des pratiques théâtrales contemporaines. Ainsi, en découvrant certaines des « partitions de rire » établies par Antonia Baehr (dans le cadre d'un projet de recherche engagé par l'artiste en 2007¹⁹⁸), on pourrait penser au travail de K. Schwitters.

¹⁹⁷ K. Schwitters, « Ma Sonate en sons primitifs » (1927) in Schwitters, 1990 : 190.

¹⁹⁸ Le cycle de recherches et de créations intitulé *Rire* a été développé dans le cadre d'une résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers. Il « prend la forme de partitions, d'interprétation de partitions, d'ateliers, d'un spectacle [dans lequel A. Baehr interprète quelques-unes des partitions de rire qu'un certain nombre de ses proches ont composées à son attention] et [du présent] ouvrage » (Baehr, 2008 : 6). L'une de ces partitions est reproduite dans les pages qui suivent.

Chez l'un comme chez l'autre, on retrouve en effet le désir d'élaborer une partition de sons extrêmement précise (y sont spécifiés la durée, l'intensité, les effets de scansion ou de liaison des événements sonores), en développant pour cela des principes de notation qui ont vocation à faire système (ils pourraient servir à la composition ou la transcription d'autres œuvres). Mais à la différence de la *Ursonate*, dont l'écriture est préalable à l'exécution, ce qui intéresse A. Baehr, c'est de mettre en partition des rires existants (il s'agit pour elle non pas de produire mais de reproduire un événement sonore). De surcroît, alors que le poème de K. Schwitters engage une écoute qui est résolument tournée du côté de l'abstraction musicale, « l'objectif » de A. Baehr était au contraire de :

[...] travailler sur les frontières art-vie : qu'est-ce que cela fait de mettre en partition le rire, qui est censé être une manifestation extrêmement spontanée ? Et aussi : qu'est-ce que cela fait quand on passe du rire en partition (qui devient une forme artistique) au rire spontané (qui n'est pas considéré comme de l'art) ?¹⁹⁹

Si, en s'attachant à restituer le rire dans sa double « manifestation corporelle et sonore »²⁰⁰, le travail de transcription auquel se livre A. Baehr vise à révéler le potentiel artistique, musical et chorégraphique²⁰¹ propre au rire ordinaire, cette mise en partition et son exécution ont aussi pour effet de dessiner un cadre, énonciatif et performatif, au sein duquel le rire se donne à voir et à entendre comme un pur artéfact, une « expression dépourvue de ses causes et de ses effets »²⁰² – ce qui du même coup interroge le rapport de propriété qui rattache supposément un sujet à « ses » expressions :

J'ai également porté mon attention à [la] paternité [du rire]. Qui est l'auteur de mon rire ? Et qui est l'auteur des rires de celles et ceux que j'imité ? En déclarant Naïma Akkar, par exemple, auteur de son rire (comme

l'énonce l'un des surtitres du spectacle), de son rire qui est fabriqué, fabriqué par la faculté mimétique humaine, par production de ressemblances, incessants jeux de miroir avec les autres, immersions, et qui dans la pièce devient partition, je dis que nous sommes tou(te)s auteur(e)s de nous-mêmes, jusqu'à extrapoler que nos rires sont des œuvres d'art. Sa partition devient mon rire. [...] Nos rires, nos gestes, ce sont des nomades, ce sont des copies sans originaux.²⁰³

Parce que la partition est un objet « allographique »²⁰⁴ (soit un objet dont l'identité échappe à la problématique de la contrefaçon : il peut y avoir de multiples itérations d'une partition, mais à partir du moment où elles sont correctement reproduites, aucune d'entre elles n'est considérée comme étant plus vraie ou plus authentique que les autres), mettre en partition un énoncé et, plus largement, n'importe quelle manifestation expressive, c'est en effet les découpler de leur source émettrice pour les faire circuler de corps en corps (de lieu en lieu, d'époque en époque), sans assignation identitaire fixe.

Dans *Western dramedies* (2014), c'est également à un travail de copie²⁰⁵ et plus précisément d'auto-copie que se livrent Tiphany Bovay-Klameth, François Gremaud et Michèle Gurtner. Comme cela est désormais un processus de création théâtrale fréquent, les trois acteurs ont élaboré ce spectacle collectivement en procédant, dans un premier temps, par série d'improvisations (lesquelles étaient inspirées par un voyage préliminaire qui les avait conduits, via la Route 66, de Los Angeles à Oklahoma City). Mais au lieu de considérer ces improvisations comme un premier jet, un matériel initial à amender en vue de la représentation, la singularité de leur démarche tient à ce qu'ils s'appliquent à les reproduire sur scène le plus exactement possible. Pour cela ils se sont attelés, ainsi que l'expliquait F. Gremaud, à « transcrire scrupuleusement leurs improvisations »²⁰⁶, à partir des

²⁰³ *Ibid.*

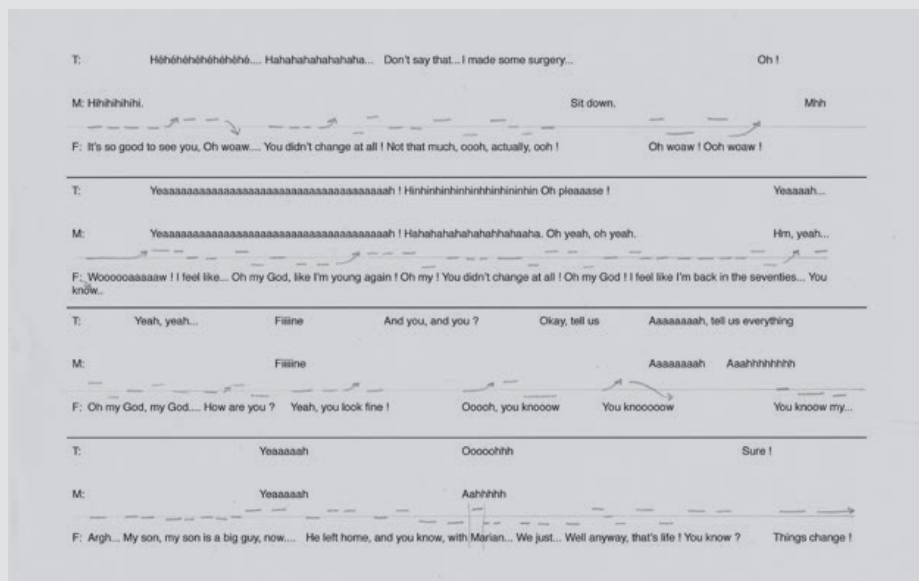
²⁰⁴ Voir Goodman, 1968 : 146-147.

²⁰⁵ Sur la question de la copie, voir aussi *infra* : Chap. 2, « § 2.2. Devenir-amateur : jeu à l'oreillette, pièces à casque » ; Chap. 3, « § 2.3. Extraire une partition, ou « l'art de la copie ».

²⁰⁶ Propos de F. Gremaud, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#1, « Ponctuation, phrasé, rythme » (24-26 mai 2014).

¹⁹⁵ Ici et jusqu'à mention contraire : *Ibid.*, p. 189.

¹⁹⁶ Marc Dachy, « Introduction » in Schwitters, 1990 : 19.



Partition de *Western Dramedies* (Tiphanie Bovay-Klameth, François Gremaud et Michèle Gurtner), reproduite avec l'aimable autorisation de François Gremaud.

enregistrements vidéos qui en avait été faits. À la différence du visionnage à l'écran, l'établissement d'une partition permet en effet d'entrer beaucoup plus finement dans les détails de la composition : non seulement parce que, comme l'analyse Jack Goody, l'écriture « rend possible une nouvelle façon d'examiner le discours grâce à la forme semi-permanente qu'elle donn[e] au message oral » (cette fixation – et l'effort de définition qu'elle requiert – permettant à « l'esprit humain [...] de prendre du recul par rapport à sa création et de l'examiner de manière plus abstraite, plus générale, plus rationnelle »²⁰⁷), mais encore parce que, dès lors qu'elle s'inspire de la partition musicale, cette écriture permet de rendre visibles « les points de rendez-vous, les prises »²⁰⁸, individuels et collectifs, qui structurent la performance.

Comme cela était le cas de *L'amiral...*, la partition textuelle de *Western dramedies* se présente en effet sous la forme d'un système de portées à trois lignes, au début desquelles figure l'initiale du nom du locuteur, et où la distribution des mots dans l'espace de la page donne à voir de manière schématique la structuration polyphonique des échanges – chacun des acteurs ajoutant de surcroît au-dessus de la ligne qui lui revient un ensemble d'annotations représentant les fluctuations de son intonation.

Parce qu'elle permet aux trois acteurs de consigner les diverses caractéristiques de leurs énoncés (tonalité, durée, hésitations, fautes de langue, défauts de prononciation), mais aussi de visualiser les articulations qui organisent leurs différentes lignes de jeu, la partition apparaît donc comme le seul outil de travail véritablement à même de soutenir leur projet actorial : repasser méthodiquement par ce qu'ils avaient fait la première fois. À la question de l'intérêt qu'il y a à opérer de la sorte, F. Gremaud répondait :

²⁰⁷ Goody, 1977 : 86-87.

²⁰⁸ Propos de F. Gremaud, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#1, « Punctuation, phrasé, rythme » (24-26 mai 2014).

L'un des enjeux du travail de mise en partition des improvisations, c'est son idiotie : s'achamer méticuleusement à reproduire parfaitement des choses qui à la base ne sont pas spécialement intéressantes. 209

Par-delà ce parti pris du jeu « idiot », de la dépense résolument gratuite et ludique, sans plus-value symbolique, cette mise en partition d'improvisations s'avère aussi produire sur scène une forme de présence très spécifique. Bien que le projet de copie ait bien sûr pas d'inspiration *queer*, pour le spectateur c'est en effet, comme dans le travail de A. Baehr, un curieux sentiment de flottement et d'étrangeté qui se dégage de leur interprétation. S'appliquant à reproduire méthodiquement ce qu'ils avaient produit spontanément, jouant leur propre rôle, se mouvant dans le corps et la voix qui à un moment ont été les leurs, le statut et l'investissement des acteurs s'avèrent indécidables – sur la ligne de crête entre exécution et incarnation, sérieux et amusement, citation et émotion.

S'il n'est finalement pas surprenant que les acteurs qui élaborent eux-mêmes leurs textes en viennent à développer des formes de mise en partition assez similaires à celles qu'explorèrent les avant-gardes historiques (pour les uns comme pour les autres, l'enjeu est de trouver la plus grande adéquation possible entre la forme que la parole prend dans l'espace statique et muet de la page et celle – dynamique, sonore – qui est la sienne, sinon en situation de jeu, du moins d'énonciation), du côté des auteurs dramatiques en revanche, très rares sont ceux qui continuent d'explorer le « style orchestral à la fois polychrome, polyphonique et polymorphe »²¹⁰ qui selon F.T. Marinetti devait caractériser la littérature de l'avenir. Parmi les exceptions notables je signalerai, outre le travail de N. Renaude, déjà évoqué²¹¹, certaines pièces de Sonia Chiambretto²¹² ou de Philippe Malone²¹³ : par-delà la très grande diversité de leurs

propos comme de leur esthétique, ces textes ont en commun de remplacer les didascalies par des formes de notation symbolique qui entendent guider les acteurs et les metteurs en scène à même la matérialité de la page, grâce aux divers outils que les logiciels de traitement de texte mettent à la disposition des écrivains – jeux des blancs (interlignage, espacement des mots), variété des tailles, des styles et des couleurs de polices, voire recours aux pictogrammes.

Dès 1950, le poète expérimental Charles Olson estimait que le fait de taper directement ses textes à la machine donnait enfin à l'écrivain les moyens de diriger, aussi précisément qu'un compositeur, la manière dont il entendait que son poème soit pris en charge :

L'avantage d'une machine à écrire c'est que, de par son caractère rigide et la précision de ses espaces, il est possible, pour un poète, d'indiquer exactement le souffle, les pauses, et même les suspensions de syllabes, et même les juxtapositions de parties de phrases, qu'il souhaite. Pour la première fois le poète possède la portée et la mesure du musicien. Pour la première fois, il peut, sans la convention des rimes et des mètres, consigner la façon dont il a entendu son propre discours et par cette seule action indiquer comment il voudrait que n'importe quel lecteur, silencieusement ou non, mette en voix son œuvre. Il est temps que nous récoltions les fruits des expérimentations de Cummings, Pound, Williams, chacun d'eux [...] s'étant déjà servi de la machine pour mettre en partition leurs compositions, pour écrire le script de leur mise en voix. 214

Même si le fait d'écrire à la machine offre indéniablement aux auteurs la possibilité de contrôler la mise en forme de leurs textes beaucoup plus étroitement qu'à son époque ne le pouvait S. Mallarmé²¹⁵, les instructions graphiques qu'entendent donner les auteurs à ceux qui interpréteront leur écriture ne sauraient avoir le même degré de précision ni, surtout, la même force prescriptive que les notations musicales.

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ F.T. Marinetti, « Imagination sans fil et les mots en liberté » (1913) in *Lista*, 1973 : 144.

²¹¹ Cf. *supra*, « § 2.2.1. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard : geste inaugural ».

²¹² Voir notamment : Sonia Chiambretto, *Chto suivi de Mon Képi blanc et de 12 Sœurs slovaques*, Paris : Actes Sud-Papiers, 2009.

²¹³ Voir Philippe Malone, *L'Entretien (Partition)*, Montpellier : Éditions Espace 34, 2007 ; et : *Septembres (Fugue)*.

Saint-Gély-du-Fesc : Éditions Espace 34, 2009.

²¹⁴ Olson, 1950 : 245. (Je traduis) Je remercie Abigail Lang et David Nowell Smith d'avoir attiré mon attention sur ce texte (dans le cadre de la journée d'études « Scores. Poésie, performance, partition », organisée à l'université Paris 7, le 14 décembre 2015).

²¹⁵ Sur l'attention extrême que porta S. Mallarmé à la publication d'*Un coup de dés...* et les échanges multiples qu'il eut avec les imprimeurs, voir : « À propos des éditions d'un *Un coup de dés* » (<http://www.coupdedes.com>).

Non seulement parce qu'il n'y a pas de littérature de consensus normatif quant à la manière de lire tel ou tel signe, mais aussi parce que la culture des interprètes vis-à-vis du texte théâtral n'est pas celle – beaucoup plus déférente – des instrumentistes vis-à-vis du texte musical. À ce titre, les effets de mise en scène graphique de la page sont d'abord à considérer comme des gestes « manifestes », dont la valeur est essentiellement symbolique.

En donnant à leurs textes des formes insolites qui frappent l'œil et perturbent les attentes du lecteur, les auteurs l'invitent expressément à se rendre attentif, non pas d'abord et seulement au sens des énoncés, mais aux principes formels qui président à leur composition, aux moyens singuliers auxquels l'écrivain a recouru pour les mettre en forme. Or, ces moyens ne se limitent pas aux effets typographiques plus ou moins ostentatoires que les auteurs peuvent mobiliser : ils recouvrent, de manière à la fois plus simple et plus large, tous les signes de ponctuation par lesquels les écrivains s'appliquent à architecturer leurs phrases, à leur donner un dessin et une dynamique – cette attention portée aux signes de ponctuation pouvant définir a minima la qualité « partitionnelle » d'une écriture et de son interprétation ²¹⁶.

À N. Renaude qui affirmait que :

La phrase, c'est du muscle. Et la ponctuation (sur-ponctuation, sous-ponctuation...) est une manière, parmi d'autres, de mettre en tension ces muscles et, au bout du compte, de mettre en mouvement, de faire apparaître un corps. ²¹⁷

– répond ainsi V. Novarina, qui assimile ses textes à « des partitions extrêmement complexes, difficiles du point de vue technique, respiratoire » ²¹⁸, et qui

²¹⁶ On peut d'ailleurs rappeler que les divers signes de ponctuation qui se sont imposés dans la langue écrite ont une origine « performative » – les « neumes », signes qui permettaient aussi bien aux chanteurs de musique vocale qu'aux orateurs d'annoter les textes qu'ils donnaient à entendre. Voir : Bosseur, 2005 : 14-22 ; et Ingold, 2013 : 29-37. Des extraits de ce dernier texte avaient été présentés par Nicolas Doutey au cours du labo#1, « Ponctuation, phrasé, rythme » (24-26 mai 2014).

²¹⁷ Propos de N. Renaude, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#1, « Ponctuation, phrasé, rythme » (24-26 mai 2014). Sur la question des diverses manières qu'à l'auteur de mettre en mouvement la phrase et les corps : voir *infra*, section « Des expériences / Des pratiques » : « *Ceux qui partent à l'aventure, une partition du réel* ».

²¹⁸ V. Novarina, cité par Sadowska-Guillon, 2011.

déclare que :

La typographie, la mise en page, la ponctuation, tout compte pour l'acteur ; c'est par des détails agencés avec soin que le texte exerce sa force opérante, sonne vivant. Mouvement et émotion sont tenus captifs par l'agencement des alinéas, des rimes et des points-virgules. ²¹⁹

Cette invitation à se rendre attentif à tous les signes techniques qui organisent les mouvements du texte, et l'affirmation selon laquelle cette attention suffit à diriger le jeu de l'acteur, ne sont pas exclusivement le fait des auteurs. Des metteurs en scène peuvent aussi les reprendre à leur compte. Ainsi en est-il par exemple de Denis Marleau qui, après avoir rappelé qu'« à plusieurs reprises, on a dit qu'[il] abordai[t] le texte comme un chef d'orchestre analyse une partition », explique qu'« [il] essaie comme [ce dernier] » :

[...] d'être attentif aux mécanismes de composition de l'œuvre, aux différentes variations et tonalités de l'écriture dont l'auteur lui-même n'est pas toujours conscient. [...] Repérer ces signaux qui permettent d'entrevoir le caractère enchevêtré, obsessionnel du texte avec ses changements de dynamique, ses récurrences peut, je crois, nourrir l'acteur et la limpidité acoustique de sa profération. ²²⁰

De même, Alain Françon raconte que s'il fut pendant longtemps « uniquement préoccupé par le sens du texte », sa rencontre avec Michel Vinaver (à l'occasion de la mise en scène des *Voisins*, en 1986) l'a engagé à « faire un travail prosodique », à « établir la partition du texte » ²²¹ :

Le travail avec Michel Vinaver nous a permis sous sa direction de décider des points d'accentuation dans les répliques de son texte. Vinaver a vraiment mis [Les Voisins] en partition avec des signes inventés [...]. Il a noté tout ce qui était allitérations, assonances, pauses, etc. Il a même fait le décompte syllabique des répliques et indiqué si le rythme de la phrase était fluide ou staccato. Ses signes sont quasi des notes musicales : un rond vide, un rond noir, des barres, des traits.

²¹⁹ Novarina, 2006 : 61.

²²⁰ « Denis Marleau. Une approche ludique et poétique » in Féral, 1998 : 217-218.

²²¹ Quirot, 2015 : 85.

Le sens est induit par cette forme, après, il faut le laisser éclore. [...] Cette question d'accentuation des intensités est essentielle. La compréhension de la pièce arrive souvent lorsque le régime des intensités a été trouvé. ²²²

Si « la ponctuation » et la « disposition du texte sur la page » sont pour A. Françon ce qui permet de mettre au jour « ce qui fait varier les unités de sens » ²²³, si l'attention qu'il prête à la « matérialité du texte » lui permet de « s'adresser aux acteurs sans faire de la paraphrase ou du commentaire », en sortant notamment « du discours psychologique établi » ²²⁴, le metteur en scène rappelle cependant qu'il ne s'agit là que d'une étape de travail :

[Il] ne s'agit pas de fuir le sens, mais d'être à l'écoute du matériau sonore, et de l'expérience sensible qu'il contient ou autorise. Il faut passer par ce travail souterrain, pour ne pas rester à la surface. Cette étude précise de la forme est un peu l'équivalent des figures de base pour un danseur. Le désordre dans le langage aux premières lectures est souvent conséquent. La prise de parole par les acteurs est un moment compliqué, chaotique. S'attacher alors à la « partition » est utile, juste. C'est un moyen pour rétablir un peu d'ordre et se mettre ensemble dans la direction de la possibilité d'un horizon de sens. Avoir établi la partition donne l'idée d'une harmonie mais pas d'une hiérarchie, et procure une forme de paix. ²²⁵

Bien que dans l'esprit de A. Françon la partition ne soit pas liée à un effort de structuration hiérarchique, elle est néanmoins ce qui permet de générer un « ordre », visant à régler de façon « harmoni[euse] » les relations des artistes engagés dans la création : la partition est pourvoyeuse d'une « forme de paix », liée au fait qu'il s'agit d'un référent fixe, objectif, auquel l'ensemble du groupe peut se reporter ²²⁶ tout au long de son cheminement vers « l'horizon de sens ».

Comme en témoigne cependant cette dernière expression, la mise en scène d'un texte, sa prise en charge par des acteurs, sont avant tout affaire de mouvement – mouvement que par nature la partition est

impropre à produire directement. N'en déplaise aux auteurs, les indications rythmiques, accentuelles, respiratoires, que par leur mise en page, par le recours aux divers signes de ponctuation, les textes sont censés donner à l'acteur, ne suffisent pas à soutenir le procès vivant, continu et en devenir de son jeu : ce sont des marques – discontinues, donc –, qui ne peuvent que lui donner des points de repère. Dès les années 1920, Ossip Brik invitait d'ailleurs à « distinguer rigoureusement le mouvement et le résultat du mouvement » ²²⁷ :

Si une personne saute sur le terrain spongieux d'un marais et laisse des traces, la succession de ces traces a beau être régulière, elle n'est pas un rythme. Les sauts, eux, ont lieu suivant un rythme, mais les traces qu'ils laissent sur le sol ne sont que des données qui servent à les juger. [...]
Le poème imprimé dans un livre, lui aussi, n'offre que les traces du mouvement. C'est le discours poétique seulement et non son résultat graphique qui peut être présenté comme un rythme. ²²⁸

Que le texte soit poétique, dramatique ou musical, il ne peut en effet que donner à voir les « traces » de l'impulsion rythmique qui, au moment de son invention, a guidé l'auteur ou le compositeur. En s'attachant à ces traces, l'interprète a la possibilité de repasser par les voies de fabrication de l'écriture, mais il lui reviendra toujours la charge d'inventer les modalités de passage d'un signe à l'autre de la partition – le propre de l'interprétation étant précisément, selon Boris de Schloerzer et Marina Scriabine, de « porte[r] non sur les notes mais sur ce qui se trouve entre les notes » ²²⁹. En effet, si la partition a pour fonction de fixer les « péripéties [d'une forme musicale] à travers l'espace sonore », de « fournir exactement [...] les jalons qui marquent [sa] trajectoire », le « devenir singulier » ²³⁰ de cette forme, et donc, l'advenue de la musique à proprement parler, ne dépendent que de l'interprète qui en accomplissant le trajet de la phrase lui (re)donne son

²²⁷ Ossip Brik, « Rythme et syntaxe » (1920-1927) in Todorov, 1965 : 146.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Schloerzer, Scriabine, 1959 : 81. Des extraits de ce texte avaient été présentés par Nicolas Doutey au cours du labo#6, « Jouer, incarner, interpréter » (15-17 mai 2015).

²³⁰ *Ibid.*, p. 80-81.

phrasé²³¹. C'est précisément la raison pour laquelle à côté de la « partition » que peut constituer le texte on parle aussi de la « partition de l'acteur » – cette dernière pouvant s'adosser étroitement à la première, mais tout aussi bien s'en passer totalement ; j'y reviendrai ultérieurement²³². Dans l'immédiat, je m'attacherai à une autre série d'usages qui, toujours en lien avec le modèle musical, peuvent être faits du mot et de l'objet « partition » dans le champ théâtral : ceux propres aux metteurs en scène.

3. LE METTEUR EN SCÈNE COMME COMPOSITEUR ET / OU CHEF D'ORCHESTRE

Comme l'expliquent Muriel Plana et Frédéric Sounac, cet art naissant qu'était la mise en scène à la fin du 19^e siècle a « eu besoin de modèles et de références esthétiques » :

Elle est allée les chercher dans les autres arts, de préférence des arts qui n'ont rien de littéraire : les arts plastiques ou visuels, et la musique. Ces deux modèles sont le plus souvent étroitement liés chez les grands réformateurs du théâtre moderne : un modèle visuel et spatial (tiré des arts plastiques, de la photographie ou du cinéma...) et / ou, plus subtil, parfois dissimulé derrière le premier, un modèle temporel et musical (rythmique) [...]. En effet, de nombreux théoriciens et metteurs en scène du 19^e siècle, maîtres et réformateurs du théâtre d'art, utilisent la musique comme un modèle franc ou implicite, une référence idéale ou une réserve de métaphores, un lieu ou un instrument des nécessaires révolutions de la scène : des termes comme « composition musicale », « rythme de la mise en scène », « partition », accord, harmonie, contrepoint, orchestration ou choralité se rencontrent chez tous ces artistes qui tentent de donner des lois ou des fins à un art balbutiant à l'identité d'autant plus fragile que son développement est rapide. ²³³

Parmi les termes que les metteurs en scène vont emprunter au vocabulaire musical pour penser leur fonction, la légitimer, et partant, asseoir leur pouvoir, l'image du « chef d'orchestre » est particulièrement récurrente et privilégiée. Recourir à cette métaphore permet en effet à des metteurs en scène aussi différents que Constantin Stanislavski, Edward Gordon Craig ou Vsevolod Meyerhold de se définir comme une figure extérieure et surplombante dont le rôle est, d'une part, d'ordonner et de coordonner les différents médiums entrant en jeu dans la représentation, et d'autre part, de veiller à la bonne exécution de l'ensemble. Certains metteurs en scène, cependant, ne s'en sont pas tenus à cette référence métaphorique : aspirant à faire de la représentation théâtrale une authentique composition musicale, ils ont cherché à se doter d'un outil peu ou prou similaire à celui qui non seulement permet au chef de guider

²³³ Plana, Sounac, 2010 : 18.

²³¹ Comme le rappelle Laurence Louppe, le phrasé ne se réduit pas à une organisation « syntagmatique » (le découpage des phrases dans le temps), indépendante du corps qui écrit ou met en jeu ces phrases. Il consiste au contraire « en l'organisation sensori-motrice des durées, en leur animation intérieure qui insuffle une temporalité singulière. » (Louppe, 2004 : 147). Sur la notion de phrasé en danse, voir aussi *infra*, section « Entretiens » : Loïc Touzé, « Phrasé et interprétation ».

²³² Voir *infra*, dans ce chapitre, « 4. Jeu rythmique et pneumatique » ; et, à la fin de cet essai : « Chap. 4. La partition invisible ».

son orchestre, mais aussi au compositeur de concevoir son œuvre : la partition. Ce sont évidemment ces artistes qui retiendront mon attention.

3.1. MAÎTRISER ET STRUCTURER LA TEMPORALITÉ

3.1.1. LE « POÈTE-MUSICIEN »

Musicien de formation, Adolphe Appia a été le premier metteur en scène à réfléchir aux leçons, lois et principes que l'art du théâtre pourrait tirer de la musique, et c'est plus précisément dans le modèle wagnérien du *Wort-Tondrama* (« nouvelle forme de drame » qu'il propose de traduire par « drame du poète-musicien »²³⁴) qu'il va trouver à la toute fin du 19^e siècle les fondements de la rénovation scénique qu'il entend mettre en œuvre.

Pour A. Appia, en effet, il ne saurait être question de concevoir la mise en scène indépendamment d'un texte préexistant : s'il entend faire de cette pratique un art à part entière, il ne revendique pas pour autant son autonomie – il corrèle au contraire le devenir artistique de la mise en scène à cette nouvelle forme d'écriture que constitue le *Wort-Tondrama*, genre synthétique dont la spécificité est de combiner aux logiques de la fiction dramatique la rigueur de la notation musicale²³⁵. Pour A. Appia, cette rigueur notationale propre au « texte poétique musical (par quoi [il] enten[d] la partition complète du drame) »²³⁶, est précisément ce qui va permettre à la mise en scène d'échapper à l'arbitraire et ce faisant autoriser son accession au rang d'art véritable.

²³⁴ Appia, 1895 : 263. A. Appia explique que le *Wort-Tondrama* (drame où « poète se sert de la parole et du son musical ») est « en quelque manière la synthèse du *Wortdrama*, le « drame en paroles », soit drame parlé, et du *Ton-drama*, le seul vrai « drame musical », dans lequel le poète n'emploie que la musique [...]. La langue française ne se prêtant pas à un équivalent de *Wort-Tondrama*, je dirai « drame wagnérien » ou « drame du poète-musicien » ; je prie seulement qu'on veuille bien observer que par « drame wagnérien » je n'entends pas désigner les drames de Richard Wagner seul, mais, en général, la nouvelle forme créées par lui. » (*Ibid.*)

²³⁵ À la différence de l'opéra (*Opéra*), où les mots sont en quelque sorte plaqués sur la musique (leurs effets de durée – étirés ou accélérés dans le temps – sont « arbitraire[s] »), « sans nécessité dramatique », dans le *Wort-Tondrama*, le traitement musical (rythmique et mélodique) de la parole est intrinsèquement lié à l'écriture du drame. Dès lors en effet qu'à l'instar R. Wagner, le compositeur et le librettiste fusionnent en une seule et même personne (le « poète-musicien »), il devient possible de penser et d'écrire conjointement la musique et le texte et, partant, de mettre l'expression musicale au service de l'action et de l'émotion dramatiques (voir Appia, 1895 : 265).

²³⁶ Appia, 1897 : 57.

Ayant constaté que ce qui fait le propre de n'importe quelle œuvre d'art – à l'exception notable de l'œuvre d'art théâtrale –, c'est que sa forme en a été définitivement arrêtée par l'artiste qui la conçoit :

Le poète, plume à la main, fixe sur du papier son rêve. Il en fixe le rythme, la sonorité et les dimensions. [...] – Le peintre, pinceau à la main, fixe sa vision [...] ; les couleurs en immobilisent les lignes, les vibrations, les lumières et les ombres. – Le sculpteur arrête, en sa vision intérieure, les formes et les mouvements au point exact qu'il désire ; puis il les immobilise [...] dans la glaise, la pierre ou le bronze. – L'architecte fixe minutieusement, par ses dessins, les dimensions, l'ordonnance et les formes multiples de sa construction ; [...] – Le musicien fixe dans les pages de sa partition les sons et leur rythme ; il possède même, à un degré mathématique, le pouvoir d'en déterminer l'intensité et, surtout, la durée [...]. ²³⁷

– A. Appia en conclut que tant que le dramaturge n'aura pas la possibilité de « donner lui-même la forme définitive à son travail »²³⁸, tant que la « communication » de son œuvre sera « relativement indépendante de la conception dramatique première », en un mot tant que le texte ne « commande[ra] » pas la mise en scène, cette dernière ne pourra qu'être « assign[ée] [à] un rang inférieur ». Au lieu d'être un art à proprement parler, découvre A. Appia, la mise en scène est un simple « procédé », changeant « suivant l'époque et le climat », dépendant des « fluctuations de goût et d'invention ». Pour en finir avec ce règne de la contingence et de l'arbitraire qui pèse sur l'art théâtral, il est donc indispensable de trouver une forme d'écriture telle que la « forme représentative [se trouve] définitivement et inséparablement attachée à son contenu littéraire »²³⁹.

Que l'auteur prenne lui-même en charge le devenir-scénique de son texte, en indiquant ses intentions ou en en assurant directement la mise en scène, ne serait cependant pas une solution satisfaisante :

²³⁷ Appia, 1921a : 17-18.

²³⁸ Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de : Appia, 1897 : 51-52.

²³⁹ Joseph Danan montre que, bien au-delà de A. Appia, cette volonté de rendre la représentation indissociable de l'écriture dramatique, autrement dit, de faire « fusion[ner] [...] les deux temps du théâtre », est, depuis de S. Beckett, une tendance forte des pratiques théâtrales contemporaines (voir Danan, 2015 : 13-14).

Lors même que le dramaturge en écrivant sa pièce ne perdrait pas de vue sa réalisation scénique, lors même qu'il laisserait dans son poème des choses inexprimées pour les réserver à la mise en scène, lors même qu'il noterait par écrit dans le détail le plus minutieux toute la mise en scène de ce poème et que, de son vivant, il en dirigerait seul et en maître absolu les études, tout cela ne donnerait pas encore à sa mise en scène rang comme moyen d'expression, et l'auteur devra ressentir en sa conscience d'artiste combien sa volonté est arbitraire, et combien vain l'espoir d'être obéi après sa mort, c'est-à-dire combien, malgré tout, sa pièce reste indépendante de la minutieuse mise en scène qu'il a notée. 240

Pour A. Appia, une authentique « œuvre d'art »²⁴¹ théâtrale n'est pas de la « littérature » mise en scène (de manière plus ou moins plaisante selon les idées ou les envies des uns et des autres). Elle est une œuvre où « le drame et sa représentation ne sont plus séparables », une œuvre où la mise en scène est « dictée] péremptoirement » par l'écriture, « sans passer à nouveau par la volonté du dramaturge ». Or, la seule écriture qui selon lui est dotée de cette autorité impérieuse, précise et impersonnelle, c'est l'écriture musicale.

La notation musicale a pour premier et primordial avantage de donner au dramaturge la possibilité de véritablement maîtriser la temporalité du drame et de sa mise en jeu. Grâce à elle, le poète-musicien peut « fixer la durée et la suite »²⁴² des paroles, en les inscrivant dans des mesures musicales déterminées – alors que l'auteur dramatique n'a pas cette possibilité : eût-il « beau marquer en marge ses intentions à cet égard »²⁴³, il ne pourra au mieux qu'« impose[r] un minimum d'exigences » en termes de durée (celle liée à la « quantité du texte »²⁴⁴ à dire). De surcroît,

alors que l'auteur est dans l'incapacité, avec ses seuls mots, « de créer dans le temps normal un temps nouveau qui lui appartienne en propre »²⁴⁵, le poète-musicien, lui, a le pouvoir d'opposer aux durées, intensités et enchaînements qui caractérisent la temporalité ordinaire, une temporalité proprement esthétique, car née de sa seule sensibilité :

C'est [...] la sensibilité du musicien, le degré d'affectibilité de ses sentiments propres, qui crée la durée musicale. Nos sentiments, nous le savons, sont indépendants du temps normal : ainsi le musicien crée un temps fictif, contenu sans doute dans le temps normal, mais, esthétiquement, indépendant de lui ; et il a le pouvoir presque miraculeux de fixer définitivement cette création, ce temps fictif. De sorte que, pendant la durée de sa musique, le musicien nous oblige à mesurer et ressentir le temps selon la durée de ses propres sentiments : il nous place dans un temps véritable, puisque durée, et pourtant fictif. La réalité esthétique de la musique est, par là, supérieure à celle de tous les arts ; elle seule est une création immédiate de notre âme. 246

Sans équivalents dans le monde réel, cette temporalité musicale a pour effet immédiat d'« altérer » (au sens de « faire devenir autre ») la temporalité des paroles que l'acteur doit prononcer et, par suite, d'altérer l'ensemble de ses mouvements (respiration, diction, gestes et déplacements). À la différence en effet du texte dramatique, dont :

[le] rôle auprès de la mobilité du corps n'a pas autorité de loi ; il est indirect : transmis à la sensibilité de l'acteur par des mots, le texte abandonne à l'acteur le soin de décider en dernier ressort ce qu'il convient de faire pour l'extérioriser dans l'espace. 247

– les « proportions définitivement fixées de la musique », « les variations d'intensité [...] contenues dans l'écriture musicale » ont non seulement le pouvoir selon A. Appia de régler l'émission du texte par l'acteur, mais plus largement de lui « impose[r] sa mimique et ses évolutions »²⁴⁸. Alors que :

245 Appia, 1921a : 29.
246 *Ibid.*, 30-31. Ces positions métaphysiques s'inscrivent dans le droit-fil de celles théorisées par Arthur Schopenhauer dans *Le monde comme volonté et comme représentation* (1818).
247 *Ibid.*, p. 29.
248 Appia, 1897 : 57-58.

Dans le drame parlé, c'est la vie qui procure aux interprètes les exemples de durée (Temps), l'auteur ne [pouvant] fixer celle de la parole, [...]. Dans le drame du poète-musicien, au contraire, la durée est rigoureusement fixée, et fixée par la musique, qui altère les proportions que la vie aurait fournies. [...] Donc, ce n'est plus la vie qui donnera aux interprètes les exemples de durée et de suite, mais la musique, qui les impose directement : et celle-ci, altérant la durée de la parole, altère les proportions des gestes, des évolutions, du décor : le spectacle entier se trouve ainsi transposé. 249

Dans la mesure où la plantation des décors et des lumières devra être établie en fonction des proportions et des évolutions du corps de l'acteur dans l'espace, et où, par ailleurs, ce corps sera lui-même placé dans la dépendance des « ordres formels que la vie renfermée dans la partition lui impose directement »²⁵⁰, ce sont bien toutes les composantes du spectacle qui, si l'on admet les différents postulats théoriques de A. Appia, se trouvent transfigurées par la musique.

Je reviendrai sur les conséquences qu'une telle conception de l'écriture théâtrale engage pour l'acteur, mais aussi sur la question de savoir quelle forme notationnelle ce texte poético-musical peut prendre. Pour le moment, je soulignerai que si A. Appia entend faire reconnaître la valeur cardinale de la représentation (« Une pièce est écrite pour sa représentation. L'art dramatique purement littéraire est un non-sens »²⁵¹), il défend une position si ce n'est textocentriste du moins graphocentriste : « tous les éléments » que le metteur en scène aura « à ordonner sont fournis tacitement par le drame lui-même »²⁵², pour peu que la partition en soit bien établie par le « poète-musicien ».

3.1.2. LE « METTEUR EN SCÈNE-MUSICIEN »

Si Vsevolod Meyerhold en appelle également dans ses écrits à l'émergence d'une figure hybride, il la dénomme non pas « poète-musicien » mais « metteur en scène musicien ». La nuance est évidemment capitale. Ce qui au contraire de A. Appia intéresse

V. Meyerhold, c'est le dialogue qu'il va pouvoir nouer en tant que metteur en scène avec un texte et un auteur, et plus précisément encore, la « nouvelle partition du mouvement » qu'il va « construire » et « qui s'associera à la première en contrepoint » :

[...] la construction des mouvements scéniques ne consiste absolument pas à dévoiler dans une œuvre, dans une pièce, de petits fragments isolés de la partition complexe, mais bien plutôt dans le fait de construire une nouvelle partition du mouvement qui s'associera à la première en contrepoint. [...].

Si on me demandait : « Dans la faculté de mise en scène de la future université théâtrale, quelle matière principale devra-t-on mettre au programme de cette faculté ? », je répondrais : « La musique, bien sûr. » Si le metteur en scène n'est pas musicien, il ne pourra pas construire un spectacle authentique, parce qu'un spectacle authentique (je ne parle ici ni de l'opéra, ni du drame musical, ni de la comédie musicale, je parle du théâtre dramatique, où tout le spectacle se déroule sans aucun accompagnement de musique) ne peut être construit que par un metteur en scène musicien. 253

Afin d'aiguiser cette conscience musicale et favoriser l'émergence d'une partition scénique contrapuntique, V. Meyerhold choisissait souvent, rapporte Béatrice Picon-Vallin, de « travailler en musique » avec les acteurs :

[...] tant à l'entraînement biomécanique que sur scène, pour les habituer à un strict contrôle du temps, défini non seulement par la mesure, mais aussi par le rythme. Meyerhold compare ce travail musical à celui de l'acrobate de cirque. La musique donne à son numéro périlleux le support d'un calcul fin et précis pour le découpage et l'exécution des mouvements, [...]. Le travail en musique imprègne l'acteur de la conscience du temps théâtral, il l'aide à mémoriser son texte verbal et sa partition spatiale. Pour baliser ce travail musical, le renvoi à l'acrobate de cirque se double, selon le mode de pensée meyerholdien, de références plus savantes : le chanteur d'opéra – Chaliapine, qu'il a vu à l'œuvre de près pour sa reprise de Boris Godounov, en 1911 – et l'acteur de théâtre oriental – Sada Yacco, Ganako et

253 « L'art du metteur en scène (extraits), 14 novembre 1927 » in Meyerhold, 1975 : 286.

plus tard Mei-Lan-Fang, en tournée à Moscou en 1935. Devant le sens du rythme dont fait preuve ce dernier, Meyerhold constatera : « Nous n'avons pas le sens du temps. Nous ne savons pas ce que veut dire économiser le temps. Mei-Lang-Fang compte en quarts de seconde, et nous, nous comptons en minute, sans même compter les secondes. »²⁵⁴

C'est justement le désir d'atteindre la précision d'un décompte à la seconde près qui dès la fin des années 1920 conduira V. Meyerhold à chronométrer très précisément les différents événements qui composent la partition scénique :

[...] nous nous sommes effectivement rendu compte ces derniers temps que le plus important, c'était de placer le spectacle dans le temps, que le plus important, c'était de le chronométrer, que le plus important, c'était de le diviser en morceaux qui coïncident avec des laps de temps déterminés.²⁵⁵

Parmi les metteurs en scène contemporains, Robert Wilson est sans doute celui chez qui le soin apporté à la structuration temporelle du spectacle compte autant et atteint un degré de précision aussi élevé que chez V. Meyerhold. Comme l'explique Frédéric Maurin, le chronométrage intervient dans son travail à tous les niveaux de la composition scénique – du plus global (la durée totale du spectacle) au plus ponctuel (la durée d'une prise de parole, d'un geste ou d'un déplacement : « baisser la main en deux minutes quarante-cinq secondes » ; « tenir la pause pendant sept secondes... Sourire au bout de cinq... Effacer le sourire en trois secondes... Tourner la tête en quatre secondes »²⁵⁶), en passant par tous les niveaux intermédiaires (la durée propre à chaque tableau). Dans *Einstein on the beach* (1976), la durée s'avère même être le seul « principe structural », « l'unique dénominateur commun d'une composition musicale et d'une conception visuelle développées à distance l'une de l'autre » :

Philip Glass se souvient d'avoir décidé de « réaliser une œuvre de quatre heures » et de l'avoir ensuite compartimentée « en quatre actes d'environ une heure » ;

Robert Wilson se rappelle pour sa part avoir fixé les durées des différentes scènes, puis les avoir additionnées pour aboutir à une durée de quatre heures et quarante-huit minutes. Mais que le tout ait procédé de la somme des parties ou qu'il se soit subdivisé en ses parties constitutives, le découpage de la durée a dans l'un et l'autre cas privilégié la mesure du temps au détriment de son contenu.²⁵⁷

Si dans ce cas extrême l'arbitraire du découpage en durées paraît mal se concilier avec l'idée de composition savante que l'on associe à la partition-modèle, il n'en demeure pas moins que c'est bien une temporalité d'ordre musical, et non pas narratif, qui détermine la structure et le développement de la représentation wilsonnienne. De plus, il s'avère que c'est bien au mot de « partition » que recourent le metteur en scène ou ses proches collaborateurs lorsqu'il s'agit de décrire la spécificité du travail qu'ils conduisent – tous associant ce terme aux idées, d'une part, d'un contrôle précis du déroulement temporel de la représentation, et d'autre part, d'une totalité plurielle mais néanmoins cohérente. Ainsi, tandis que B. Wilson affirme :

Mes textes ne cherchent pas à raconter une histoire, mais ils sont construits comme d'authentiques partitions musicales. Tous les gestes des personnages ont une numérotation, tous les rythmes des lumières et des actions sont calculés à la seconde près, comme dans une partition où convergent lumière, son et action.²⁵⁸

– Steven Strawbridge (éclairagiste ayant régulièrement collaboré avec le metteur en scène), déclare que :

Les éclairages de Wilson sont comme une partition musicale. Je connais les techniques d'éclairage. Je sais comment amener les objets et les acteurs à prendre l'apparence que je veux. Mais Wilson utilise les lumières comme des phrases dans un poème symphonique. Le mouvement des lumières suit une ligne dans le temps. Ce qui m'étonne chez lui, c'est la forme globale, comment tous ces signaux s'additionnent en une composition totale. Il travaille les lumières de manières inattendues, qui vous prennent par surprise, et vous ne comprenez pas ce qu'il veut jusqu'au premier filage. Alors, tout prend sens.²⁵⁹

²⁵⁴ Picon-Vallin, 2004 : 378.

²⁵⁵ « L'art du metteur en scène (extraits), 14 novembre 1927 » in Meyerhold, 1975 : 279.

²⁵⁶ Maurin, 2010 : 133.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 90.

²⁵⁸ Quadri, Bertoni, Stearns, 1997 : 35-36.

²⁵⁹ Steven Strawbridge, cité par Holmberg, 1996 : 122-123. (Je traduis)

Comme V. Meyerhold, R. Wilson conçoit donc ses spectacles comme des symphonies, reposant sur des « partition[s] scénique[s] » si précises et si complexes qu'elles pourraient constituer « l'équivalent exact de la partition du compositeur »²⁶⁰ (et d'ailleurs V. Meyerhold se demandait s'il « ne fau[dr]ait pas fabriquer au metteur en scène [...] l'équivalent d'un pupitre de chef d'orchestre, d'où il pourrait donner des signaux »²⁶¹ aux interprètes – ce que, cinq décennies plus tard, fera effectivement Tadeusz Kantor).

Si le modèle de la partition d'orchestre s'avère le mieux à même de qualifier les procédés et les enjeux compositionnels propres au travail de R. Wilson, il ne s'agit cependant que d'une référence métaphorique, ne se concrétisant jamais dans la matérialité d'un objet qui serait peu ou prou similaire à une partition musicale. Comme l'explique F. Maurin :

Robert Wilson pense ses spectacles en images. C'est sur des pastels, des esquisses au fusain et à la mine de plomb, qu'il les imagine à proprement parler. Il les visionne à l'avance, il les voit en les dessinant. Sur des story-boards, il scande leur déroulement en autant de vignettes qu'ils comptent de tableaux : ce sont des ébauches saturées de temps, des « arrêts sur image » que le spectacle remettra en mouvement [...]. Au reste, ces études graphiques sont souvent exposées en liaison avec la présentation d'un spectacle, voire après ou ailleurs. En les regardant, on a l'impression de feuilleter le carnet du metteur en scène, l'illusion d'assister à la gestation du spectacle ou même d'en percevoir des moments condensés. [...] Mais quoi qu'il en soit, entre le lever et le baisser du rideau [...], les instants ne se contentent pas de s'ajouter aux instants [...]. Ils se rassemblent, se répartissent et se rapportent les uns aux autres, se composent en rythmes et se structurent en blocs (en scènes, en actes, en tableaux), lesquels peuvent s'agencer en figure et ainsi donner forme, une forme, à la neutre continuation des moments successifs.²⁶²

Si à l'instar d'une partition, le « story-board » donne accès aux principaux événements qui se succèdent dans le temps du spectacle, il ne permet pas en revanche de concevoir la temporalité en devenir,

rythmique et synchronique, propre à la « [mise] en mouvement » de ces événements au sein du spectacle (c'est-à-dire : comment se « compos[e] » et se « structur[e] » la succession des événements, comment les « instants » isolés « se rassemblent, se répartissent et se rapportent les uns aux autres », selon quels points de concordance ou de rupture, quels effets d'écho ou de contrepoint?). Chez R. Wilson, « la synchronie de phénomènes qui se télescopent, la <polychronie > »²⁶³ qui est à l'œuvre de tous ses spectacles, ne peut s'éprouver que dans le temps de la performance. V. Meyerhold a par contre cherché à donner une forme lisible à ces phénomènes associatifs²⁶⁴, en établissant de véritables « partitions de mise en scène » plus ou moins inspirées de la partition musicale.

3.2. VISUALISER LA SYNCHRONIE

Une quinzaine d'années avant que V. Meyerhold ne conçoive ses premières partitions, c'est déjà le désir d'objectiver sur le papier l'architecture polyphonique de ses « compositions scéniques » qui conduisit Vassily Kandinsky à élaborer des graphiques d'inspiration musicale. Se fondant sur l'orchestration de trois mouvements (« le mouvement musical », « le mouvement des couleurs », « le mouvement de la danse »²⁶⁵), pouvant tour à tour se « combin[er] sur le mode de « la consonance, [de] l'anticonsonance, [de] l'harmonie [ou de] la dissonance », les cinq compositions scéniques qu'il écrivit entre 1909 et 1914 (*Sonorité verte, Sonorité Blanche, Sonorité noire, Sonorité jaune et Violet*²⁶⁶) engageaient un effort de structuration semblable à celui du musicien. Comme le souligne Marcella Lista :

Le terme de « composition scénique » employé par le peintre pour définir la nature de la nouvelle forme

²⁶³ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁴ V. Meyerhold fait de la construction par « associations » (principe de composition dont, avec l'usage du leitmotiv, R. Wagner est pour lui l'inventeur) l'idéal de son esthétique scénique :

« Wagner sait agir sur le spectateur à l'aide d'associations. [...] C'est cela que nous visons dans les divers aspects du spectacle, et les différentes techniques du jeu de l'acteur, ainsi que le jeu de scène et les techniques de mise en scène sont réglées en fonction de l'aptitude associative de l'homme. » (« Le Professeur Boubous. Théâtre et musique (1925) » in Meyerhold, 1975 : 189).

²⁶⁵ Ici et dans la suite de la phrase, les expressions citées sont extraites de : « De la composition scénique » (1918) in Kandinsky, 1998 : 184.

²⁶⁶ Ces compositions, longtemps restées inédites, ont été traduites et publiées in : Kandinsky, 1998.

théâtrale [...] garde l'implication sémantique que ce mot a dans le travail du musicien. Dès lors, Kandinsky tend à remplacer l'idée schopenhauerienne de la musique, sur laquelle avaient recherché les symbolistes russes, par une approche du langage musical comme modèle structurel dans la construction de l'œuvre. En liaison avec les scénarios de ces pièces, Kandinsky et Thomas von Hartmann ont esquissé divers schémas préparatoires qui se présentent sous la forme de partitions musicales. Bien que celles-ci soient très rudimentaires, elles permettent de visualiser la relation dans le temps des différentes « parties » artistiques : « couleur », « mouvement », « musique » et « voix » ou « voix parlée ». ²⁶⁷

En dépit de leur caractère « rudimentaire », ces partitions ont donc bien une fonction similaire à celle d'une partition d'orchestre : d'une part inventorier les différentes « parties » prenant part au tout de la composition, et d'autre part donner à voir leur déploiement et leurs interactions dans la durée. À partir du moment où le metteur en scène veut se faire compositeur, passer par la « raison graphique » ²⁶⁸ s'avère en effet d'un utile secours. En leur donnant une forme objective, la partition permet de penser et d'organiser la complexité des langages, matériaux et éléments scéniques que le metteur en scène a à sa disposition, mais dont la mise en relation dans le temps et dans l'espace de la représentation peut s'avérer assez vite outrepasser ses capacités de mémorisation ou de projection mentale ²⁶⁹.

Si dans le travail de V. Kandinsky les partitions jouent le rôle d'esquisses (leur visée est « préparatoire »), les partitions de mise en scène meyerholdiennes ne sont en revanche élaborées qu'après-coup : elles tentent de fixer la mémoire du spectacle *a posteriori*, « après toute une série de dates d'exploitation » – les représentations étant considérées par le metteur en scène comme des « répétitions avec le public » ²⁷⁰. De surcroît, la forme

qu'elles prennent n'évoque pas toujours immédiatement la partition musicale. Ainsi, quand on découvre la « partition de mise en scène du Professeur Boubous » (1926) ²⁷¹ – à l'établissement de laquelle travaillèrent les assistants-chercheurs ²⁷² du NIL (« Laboratoire de Recherches Scientifiques » attaché au GOSTIM, le Théâtre d'État Meyerhold), mais qui demeurera inachevée –, on pourrait plutôt penser à ces livrets de mise en scène ²⁷³ que dès la fin du 18^e siècle, et de manière accrue à partir des années 1830, on prit l'habitude d'imprimer en France (d'abord, explique Olivier Bara, pour « présenter [...] le détail des mises en scène de la Comédie-Française », puis pour permettre aux régisseurs des théâtres de province de reprendre les succès parisiens, la « densité et la précision » de ces livrets augmentant alors considérablement).

De même que ces livrets de mise en scène consistaient sous des formes verbalisées ou diversement symbolisées l'ensemble des données (techniques et spatiales) que l'on jugeait indispensables à l'exécution idoine d'un spectacle repris, de même B. Picon-Vallin explique que sur la partition du Professeur Boubous sont recensées les informations suivantes, distribuées en six colonnes :

1. chronométrage : temps mis pour chaque parcours désigné par 2 chiffres et renvoyant au croquis en 3 ;
2. remarques sur le jeu de scène. Exemple : 1-2 = course rapide ;
3. croquis des déplacements, découpés et numérotés ;
4. texte de la pièce [à l'intérieur duquel sont insérés trois types de symboles] :
 - les numéros [entourés d'un cercle] renvoient au croquis
 - les numéros [simplement séparés par un tiret], aux positions et déplacements
 - les lettres [renvoient] à la colonne 6, où sont données les remarques sur le jeu de l'acteur. Le signe π indique une pause ;

²⁷¹ La première page de cette partition est reproduite in Picon-Vallin, 2004 : 261.

²⁷² David Roesner explique que V. Meyerhold avait entre huit et quinze assistants qui, jour après jour, s'appliquaient à noter tout ce qui se passait au cours des répétitions (les uns s'occupant de tout ce qui concernait les dialogues, les autres s'occupant exclusivement des actions physiques, d'autres s'attachant aux indications de jeu données ou aux modifications apportées par le metteur en scène). Voir : Roesner, 2014 : 72-73.

²⁷³ Ici et dans la suite du paragraphe, je m'appuie sur ou cite directement les propos de : Bara, 2009.

5. musique, avec une correspondance à l'intérieur des répliques indiquée par le signe \vee
6. remarques sur le jeu de l'acteur. Exemple : a) Valentin se retourne vers Feiervari ; b) « Monsieur le Baron » sonne comme un très vulgaire juron. ²⁷⁴

Pour deux raisons, cette partition de mise en scène se distingue cependant radicalement des livrets scéniques du 19^e siècle. La première est que, comme le soulignait Anne Pellois ²⁷⁵, cette partition comporte « un nombre important d'informations liées à l'interprétation des comédiens », alors que les livrets de mise en scène s'en tenaient généralement à consigner des données si ce n'est purement techniques (« plantation des décors et des accessoires »), du moins observables (« repérage des positions, déplacements et mouvements, avec un principe de numérotation »). Dans ces livrets, résumait-elle :

On décrit, verbalise tout le visible, mais il n'y a presque pas d'indications concernant le jeu de l'acteur, et aucune concernant le rythme (cela viendra plus tard, et surtout dans les manuscrits d'acteurs).

Cette attention portée aux rythmes et plus globalement à l'architecture temporelle de la représentation est ce qui fait la deuxième spécificité de cette « partition » – partition qui non seulement indique, quand on la lit de haut en bas, quelle est la durée (précisément chronométrée) de chacun des mouvements scéniques en laquelle la composition se subdivise, mais qui donne en outre à voir, quand on la lit de gauche à droite, comment se tressent les différents langages scéniques (mouvements, texte, musique) au fil de la représentation. À l'instar d'une partition d'orchestre, la partition du Professeur Boubous est donc portée par une ambition synchronique et synoptique – à la différence notable des livrets de mise en scène du 19^e siècle qui eux ne relevaient que d'une conception diachronique du spectacle, ainsi qu'en témoigne la description que fait O. Bara des livrets de « Collection de Mises en Scène rédigées et publiées par M. L. Palianti », publiés dans les années 1860 :

²⁷⁴ Picon-Vallin, 2004 : 261.

²⁷⁵ Ici et dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos de A. Pellois, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#2, « Systèmes de notation » (14-16 juin 2014).

Ressortent d'abord la distribution par emploi [...], la liste des accessoires, acte par acte [...], la composition des décors, leur plantation et leur manœuvre, détaillées en début de chaque acte. Au fil des actes (le découpage en scènes est effacé) sont données des indications détaillées sur l'action mise en scène : entrées, sorties, gestes, déplacements, positions respectives des protagonistes ou des figurants – des bribes de dialogue permettent de situer ces mouvements. Une description détaillée des costumes est insérée à la fin du livret. ²⁷⁶

Par contraste, la volonté qu'a V. Meyerhold de mettre en relation les différentes composantes du spectacle (parties textuelle, vocale, gestuelle et musicale), en indiquant quasiment minute après minute les jeux de simultanéité ou d'interférence auxquelles elles donnent lieu au fil de la représentation, légitime pleinement le fait que le metteur en scène ait choisi de qualifier son entreprise de notation de la mise en scène de « partition ». Cette partition ne parvient cependant qu'en partie à rendre visible la composition polyphonique du spectacle. Le système d'annotations et de renvois multiples (d'une colonne à l'autre de la partition) auquel ont recouru les notateurs du NIL n'a en effet rien d'intuitif : il exige de la part du lecteur un effort non seulement de déchiffrement mais aussi de reconstruction assez conséquent. C'est pourquoi au cours des années 1930 V. Meyerhold poussera encore plus loin ses recherches visant à établir des partitions scéniques qui auraient la même précision – et la même lisibilité – qu'une authentique partition musicale. B. Picon-Vallin explique que :

Une des tâches du NIL [...] est de créer des partitions de mise en scène sur le modèle des partitions musicales, d'élaborer un principe de notation théâtrale rendant compte du visuel et du sonore, de l'espace et du temps scénique. Avec des méthodes tout à fait artisanales, ce Laboratoire arrive, pour La Dame aux camélias [mis en scène par Meyerhold en 1934], au principe du livre-chronomètre où, sur la page de droite, est imprimé le texte, sur des lignes mesurant chacune six secondes du temps du spectacle. Chaque page comporte dix lignes, représentant donc une minute. Des lignes verticales divisent cette minute en secondes. Sous ces lignes, des tracés plus ou moins longs correspondent aux déplacements de chaque

²⁷⁶ Bara, 2009.

Pour V. Meyerhold, il semble bien en tous cas que l'élaboration de partitions scéniques participe d'une telle aspiration « scientifique »²⁸³. Par le degré d'attention qu'elles exigent, par l'effort de nomination qu'elles engagent, par les études qu'elles rendent possibles, les partitions devaient en effet permettre de faire sortir la mise en scène du dilettantisme – toute l'ambition du metteur en scène étant selon B. Picon-Vallin de faire du théâtre un art qui, comme la musique, serait capable d'« associe[r] des lois objectives – règles de composition, formes musicales, techniques d'interprétation, notation graphique – à un impact multiple et puissant. »²⁸⁴

3.3. INVENTER DES NOTATIONS

Si A. Appia était lui aussi en quête d'un théâtre fondé sur des procédés de composition rigoureux et rationnels, la question de l'écriture se pose chez lui en des termes très différents. Loin de revendiquer le titre d'« auteur du spectacle » comme ce sera le cas de V. Meyerhold, le metteur en scène suisse adopte la position d'un simple intermédiaire, entièrement dévoué à la mise en œuvre des « ordres »²⁸⁵ scéniques qui se trouvent définitivement inscrits dans la partition établie par le « poète-musicien ». Conscient que sa théorie théâtrale cantonne les interprètes (metteurs en scène et acteurs) à un simple rôle d'exécutants, finalement voués à reproduire sans cesse la même œuvre, A. Appia assume cette position sans ciller – elle est pour lui la condition *sine qua non* d'une œuvre théâtrale élevée au rang d'art :

On m'objectera que la mise en scène, pour n'être pas en la puissance du dramaturge, n'en remplit pas moins son rôle expressif, et souvent fort avantageusement ; car en s'accommodant toujours à nouveau avec les goûts du public, elle donne au texte dramatique une portée beaucoup plus générale et une vie beaucoup plus longue qu'il ne pourrait les avoir si sa forme représentative était définitivement fixée et inséparablement attachée à son contenu littéraire ; cela est évident ; mais le fait que la partie scénique formelle du drame ne puisse pas échapper aux fluctuations du goût est justement la preuve indubitable que sa mise en scène n'est pas et ne

saurait être un moyen d'expression. [...] [Une] œuvre d'art ne conserve son intégrité qu'à la condition de ne comporter aucun élément d'expression qui ne soit strictement en la puissance de son créateur. Qu'une fois fixés définitivement, dans leurs quantités et leurs rapports, ces éléments puissent être présentés au public par des individus étrangers à leur conception première n'a rien à voir avec le titre de moyen d'expression que nous voulons préciser, car justement ce titre n'appartient qu'aux artifices que l'auteur peut fixer définitivement et les individus étrangers sont alors ce qu'est la toile pour le peintre, les caractères d'imprimerie pour le poète. ²⁸⁶

Simultanément, et bien qu'il ne cesse d'invoquer la toute-puissance de l'écriture poético-musicale, supposément capable de « dicte[r] la mise en scène péremptoirement »²⁸⁷, A. Appia a l'intuition qu'un déchiffrement attentif de la partition ne suffirait peut-être pas à faire émerger la mise en scène idéale. Aussi appelle-t-il de ses vœux l'invention d'une notation conventionnelle de la représentation, système symbolique qu'il appartient aux « poètes-musiciens de l'avenir » d'inventer et à leurs interprètes d'« étudier » puis d'« adopte[r] :

Il est indispensable que la partition contienne une transcription des ordres du texte poétique-musical en un langage accessible au premier venu, c'est-à-dire en s'adressant à l'entendement le plus élémentaire. La partie essentielle de cette transcription concernera l'acteur et, comme la notation poétique-musicale de son rôle s'opère au moyen des signes conventionnels de la musique et de la langue écrite, il faudra trouver un procédé de notation représentative qui puisse y correspondre pour nos yeux. Des signes graphiques dont l'objet est purement technique sont accessibles à tous dès que la convention en est adoptée ; il suffit d'en étudier la langue. Peut-être sera-t-il possible de leur donner une forme qui contienne implicitement, mais d'une façon évidente, les conséquences essentielles du rôle de l'acteur pour le tableau inanimé. Un système hiéroglyphique semble pour cela tout indiqué ; et le développement des sciences électriques [...] mettra probablement à la disposition du poète-musicien

²⁸³ Picon-Vallin, 2004 : 383.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Appia, 1897 : 65.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 53.

des ressources dont lui seul peut faire usage. Il est impossible de prévoir ou d'inventer un tel système ; c'est de la nécessité qu'il doit naître. Or comme l'existence normale du Wort-Tondrama ne saurait s'en passer, le soin d'une telle création est remis aux poètes-musiciens de l'avenir. ²⁸⁸

Comme on le voit, A. Appia se garde bien de faire des propositions concrètes et s'en remet aux innovations futures – qu'il s'agisse des inventions des poètes ou des nouveaux moyens d'écriture que les progrès de la technique pourront mettre à leur disposition. Trois décennies plus tard, ce rêve d'une notation « hiéroglyphique » de la représentation à même de rendre compte de tous les langages « physique[s] et concret[s] »²⁸⁹ de la scène sera formulé de nouveau par Antonin Artaud. Cela montre qu'en dépit de l'appel adressé par A. Appia aux poètes de l'avenir l'on n'a guère avancé sur la question (du moins, dans le champ du théâtre²⁹⁰), mais témoigne aussi du fait que par-delà la modélisation musicale propre à A. Appia, cette question continue de hanter les artistes.

À l'instar de A. Appia, A. Artaud considère que la « vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène »²⁹¹ est appelée à disparaître, à « se fondre » dans « une sorte de Créateur unique » qui les « remplace[ra] » l'un et l'autre, parce qu'il aura su développer un « langage type du théâtre » à même de prendre en charge « la responsabilité double du spectacle et de l'action [dramatique] ». Mais alors que pour le premier c'est en amont de toute expérimentation scénique concrète que devait être élaborée cette écriture, pour A. Artaud c'est au contraire des expérimentations

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁸⁹ « La mise en scène et la métaphysique » in Artaud, 1938 : 55.

²⁹⁰ Dans le champ chorégraphique, paraissent en effet, au tournant des années 1930, deux ouvrages liés à la notation systématique du mouvement : en Allemagne, le premier volume des « Danses écrites » de Rudolf von Laban (*Schriftanz 1. Methodik, Orthographie, Erläuterungen*, 1928), système de notation qui est aujourd'hui l'un des plus usités à travers le monde ; et, en France, *Écriture* (1931) de Pierre Conté qui, sur la couverture de son ouvrage, signale que son système de notation – qui n'a pas connu la postérité du premier – a vocation à être employé dans les champs de l'« éducation physique », de la « mise en scène » et de la « danse » (cf. Hutchinson Guest, 1989 : 75).

²⁹¹ Ici et dans la suite du paragraphe, les expressions citées sont extraites de : « Le théâtre de la cruauté (premier manifeste) » (1932) in Artaud, 1938 : 144.

conduites directement « sur la scène » qu'émergera la composition à laquelle in fine le « créateur unique » devra donner une forme écrite :

Le théâtre, à l'inverse de ce qui se pratique ici, ici c'est-à-dire en Europe, ou mieux, en Occident, ne sera plus basé sur le dialogue, et le dialogue lui-même pour le peu qu'il en restera ne sera pas rédigé, fixé a priori, mais sur la scène ; il sera fait sur la scène, créé sur la scène, en corrélation avec l'autre langage, et avec les nécessités, des attitudes, des signes, des mouvements et des objets. Mais [...] tous ces tâtonnements, ces recherches, ces chocs, aboutiront tout de même à une œuvre, à une composition inscrite, fixée dans ses moindres détails, et notée avec des moyens de notation nouveaux. La composition, la création, au lieu de se faire dans le cerveau d'un auteur, se feront dans la nature même, dans l'espace réel, et le résultat définitif demeurera aussi rigoureux et aussi déterminé que celui de n'importe quelle œuvre écrite, avec une immense richesse objective en plus. ²⁹²

Dans le premier manifeste du « Théâtre de la cruauté » (qui paraît l'année même où l'auteur rédige la lettre précédemment citée), A. Artaud explicite quels pourraient être ces « moyens de notation nouveaux » :

[...] il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré. En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité de signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphes, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement.

D'autre part, ce langage chiffré et cette transcription musicale seront précieux comme moyen de transcrire les voix. Puisqu'il est à la base de ce langage de procéder à une utilisation particulière des intonations, ces intonations doivent constituer une sorte d'équilibre harmonique, de déformation seconde de la parole, qu'il faudra pouvoir reproduire à volonté.

De même les dix mille et une expressions du visage prises à l'état de masques pourront être étiquetées et cataloguées,

²⁹² « Lettres sur la langue. Deuxième lettre » (1932), *ibid.*, p. 173.

en vue de participer directement et symboliquement à ce langage concret de la scène : et ceci en dehors de leur utilisation psychologique particulière. [...] De l'un à l'autre moyen d'expression, des correspondances et des étages se créent ; et il n'est pas jusqu'à la lumière qui ne puisse avoir un sens intellectuel déterminé. ²⁹³

Alors même qu'il est à plusieurs reprises question d'une « transcription musicale », A. Artaud ne recourt pas dans ce manifeste au terme de « partition ». C'est pourtant bel et bien toutes les fonctions propres à cet objet notationnel qui se trouvent successivement inventoriées par l'auteur : développement d'un corpus de « symboles précis et lisibles » qui permettront d'« étiquete[r] » et de « catalogu[er] les divers éléments constitutifs de la représentation ; possibilité de mettre ce corpus aussi bien au service de la « compos[ition] » de l'œuvre qu'au service de sa « reprod[uction] » ; mise en forme et détermination « des correspondances et des étages [qui] se créent » entre les différents « moyens d'expression » dont dispose le créateur scénique. Lorsqu'il publie l'année suivante le second manifeste du théâtre de la cruauté, c'est en revanche sur une référence explicite à la « partition musicale » que A. Artaud choisit de conclure son texte :

Théâtralement, le problème est de déterminer et d'harmoniser ces lignes de force, de les concentrer et d'en extraire de suggestives mélodies. Ces images, ces mouvements, ces danses, ces rites, ces musiques, ces mélodies trinquées, ces dialogues qui tournent court, seront soigneusement notés et décrits autant qu'il se peut avec des mots et principalement dans les parties non dialoguées du spectacle, le principe étant d'arriver à noter ou à chiffrer, comme sur une partition musicale, ce qui ne se décrit pas avec les mots. ²⁹⁴

Bien au-delà de A. Artaud, la référence à la partition musicale s'impose dans les premières décennies du 20^e siècle chaque fois que les artistes s'efforcent d'imaginer une forme d'écriture qui, tout en échappant (ou désirant échapper) au champ de l'expression purement verbale ou littéraire, se veut portée

par une véritable exigence de composition, à laquelle ces artistes entendent donner une forme pérenne et par-là même digne de reconnaissance. Or si l'on saisit bien l'intérêt que peut représenter, pour celui qui prétend au rang d'« auteur du spectacle », le développement d'un tel système d'écriture scénique (au sens le plus concret que peut avoir dans ce cas l'expression), la question se pose de savoir quelle peuvent être la place et la fonction de l'acteur confronté à de telles partitions d'inspiration musicale.

²⁹³ « Le théâtre de la cruauté (premier manifeste) » (1932), *ibid.*, p. 145-146.

²⁹⁴ « Le théâtre de la cruauté (second manifeste) » (1933), *ibid.*, p. 198.

4. JEU RYTHMIQUE ET PNEUMATIQUE

Comme le souligne D. Roesner²⁹⁵, l'assimilation du texte dramatique à une partition (mais tout aussi bien, l'établissement de partitions scéniques plus ou moins directement inspirées de la partition d'orchestre) a généralement un corollaire : comparer l'acteur à un instrumentiste, si ce n'est à un instrument.

La première conséquence d'une telle analogie est d'ordre pédagogique : rapprocher l'acteur du musicien suppose qu'à l'instar de ce dernier, il bénéficie d'une solide formation qui lui permette d'acquérir une technique rigoureuse et, pour peu qu'il s'exerce régulièrement et continue de travailler ses gammes, le rende capable de parfaitement maîtriser son instrument – en l'occurrence : son propre corps et sa propre voix²⁹⁶. C'est la raison pour laquelle chez A. Appia comme chez M. Meyerhold l'avènement de cet acteur-musicien passe non seulement par l'éducation de son oreille (ce qui suppose une formation musicale) mais plus globalement de tout son corps²⁹⁷ (ce qui suppose que l'acteur soit également formé à la danse). Pour eux, la maîtrise du vocabulaire et la pratique des techniques propres à ces disciplines présentent deux principaux atouts. Le premier est d'élargir la palette expressive de l'interprète. Le second est d'affiner sa conscience rythmique, spatiale et kinesthésique, et partant, de lui permettre de s'inscrire avec précision et rigueur dans la composition scénique, ce qui implique deux choses : que l'acteur exécute avec exactitude la partition qui lui est propre, mais aussi qu'il ne perde jamais de vue la

partition globale dans laquelle sa « partie »²⁹⁸ s'inscrit, et à la dynamique de laquelle elle participe.

Si le vocabulaire et les méthodes propres à la pratique musicale ont pu inspirer la plupart des artistes qui à un moment ou un autre de leur parcours se sont posé la question de la formation de l'acteur et des exercices qui pourraient lui être proposés, dans le discours de ceux qui entendent réformer l'art du théâtre à partir du modèle idéal que constitue pour eux la musique, la référence à la figure du musicien ne renvoie pas seulement à l'idée d'un jeu précis et d'un entraînement rigoureux. Elle s'accompagne d'un ensemble de considérations d'ordre philosophique – éthiques et esthétiques, existentielles si ce n'est métaphysiques – qui, si elles divergent dans leurs modalités comme dans leurs finalités artistiques, partent toutefois d'un postulat commun : le nécessaire « sacrifice » de l'acteur.

4.1. L'ACTEUR « SACRIFIÉ »

La notion de sacrifice de l'acteur est généralement attachée à la figure (actoriale et théorique) de A. Artaud et à celles des artistes qui, d'une manière ou d'une autre, s'inscrivent dans son héritage. Ainsi en est-il de Jerzy Grotowski opposant à la figure de « l'acteur courtisan » celle de « l'acteur saint » : celui qui « par son art, monte au bûcher et accomplit un acte d'auto-sacrifice »²⁹⁹, celui qui se livre à « un acte total » dans le sens où « ce qu'il fait, il [le fait] avec son être tout entier », au lieu de s'en tenir à « présenter aux spectateurs des « geste[s] mécanique[s] » ou « quelque grimace aidée par une inflexion logique et une pensée. »³⁰⁰ Ainsi en est-il aussi de Valère Novarina selon qui :

[Être] acteur c'est pas aimer paraître, c'est aimer énormément disparaître. Être acteur c'est être doué non pour contrefaire l'omnien mais pour enlever ses

²⁹⁸ Comme le rappelait A. Pellois, « au 19^e siècle, la tradition est qu'on remette à chaque acteur sa « partie », recopiée séparément, avec seulement les derniers mots de la réplique à laquelle il doit répondre. Seuls les acteurs les plus soucieux de leur art (Lekain, par exemple) se préoccupent de l'ensemble des parties – soit, à proprement parler, la « partition ». » (Propos pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#2, « Systèmes de notation », 14-16 juin 2014).

²⁹⁹ Grotowski, 1968 : 42.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 91. Dans le chapitre de conclusion cet essai, je reviens sur le rôle que, dans la conception du jeu propre à J. Grotowski, endosse la partition.

vêtements humains, avoir une pente considérable à n'être rien, renaître des souffles, surgir de chair, jaillir des dépouilles, déposséder le monde de soi, montrer la parole aux animaux.³⁰¹

Cette idée d'un acteur qui sur scène doit devenir « personne »³⁰² (c'est-à-dire qui doit renoncer à sa personnalité, accepter de se déposséder des traits et attributs qui font de lui un individu déterminé, caractérisé, pour s'en remettre tout entier aux lois et à la vie propres à la parole ou à la forme théâtrales³⁰³) était déjà présente dans les écrits de ceux qui avant A. Artaud ont pensé et travaillé au rapprochement entre l'art du théâtre et la partition – à commencer par A. Appia.

Dans la mesure où selon ce dernier c'est la partition établie par le poète-musicien qui dictera sa forme à l'ensemble du spectacle, il paraît inéluctable que l'acteur mette sa personnalité en retrait et même abdique toute forme de volonté ou d'intentionnalité propre. Alors que dans le « drame parlé »³⁰⁴ l'acteur n'a qu'à « renoncer » partiellement à « sa personnalité » (pour « entrer dans son rôle du moment », il doit certes se mettre à l'écoute des manières d'être, de dire et de faire propres au personnage qu'il à interpréter, mais il est libre, précisément, d'en proposer une interprétation personnelle – ce qui fait, déplore A. Appia, que le « rôle » créé par l'acteur « reste en grande partie sa propriété; et le public en a tellement conscience, que le succès de l'acteur, de son « interprétation », l'occupe souvent plus encore que celui de la pièce »), l'acteur du drame poétique-musical, lui, devra consentir à un renoncement total :

Sa position est donc transformée, car l'auteur ne lui donne plus un rôle à créer, mais le rôle lui est imposé, déjà vivant de sa vie définitive, de laquelle l'acteur n'a plus qu'à s'emparer. [...] Pour l'acteur du drame wagnérien, ce

succès [celui que lui vaudrait, dans le drame parlé, telle ou telle interprétation d'un rôle] n'existe plus, car il abdique, non seulement sa personnalité, mais aussi tout droit à son rôle; et plus ce renoncement sera complet, mieux l'acteur remplira sa mission. [...] Ce but suprême de l'acteur du drame wagnérien, c'est le Renoncement : renoncement de l'être tout entier, pour devenir strictement musical, dans le sens que la nouvelle forme dramatique donne à ce mot, c'est-à-dire, pour pouvoir se manifester dans le Temps musical avec toute la vie dramatique exigée. L'acteur intelligent conviendra qu'il ne saurait y avoir de but plus élevé. »³⁰⁵

Tel que l'expose A. Appia, le renoncement auquel doit consentir l'acteur tient du sacerdoce : l'effort sacrificiel que le Wort-tondrama exige de lui est présenté comme finalement maigre comparé au privilège de l'expérience à laquelle il pourra alors prétendre être initié et participer : devenir une « figure d'art » (Oskar Schlemmer), un être intégralement artistique, car transfiguré par l'écriture poético-musicale.

Dans les écrits de jeunesse de V. Meyerhold, on retrouve cette idée d'une transfiguration de la présence ordinaire de l'acteur par la « vie » propre à la forme :

[...] la partition [musicale], qui prescrit un mètre déterminé, libère l'acteur lyrique de l'arbitraire du tempérament personnel.

Il faut que cet acteur saisisse l'essence de la partition et traduise toutes les finesses du dessin orchestral dans la langue du dessin plastique. [...]

Le corps humain, avec sa souplesse et sa mobilité, fait maintenant partie des « moyens d'expression », comme l'orchestre et le décor, et commence à prendre une part active au mouvement scénique.

Comme le décor qui lui est co-harmonique, comme la musique qui lui est co-rythmique, l'homme devient lui-même œuvre d'art.³⁰⁶

Dans ce texte qui date de 1909 (et où il reprend à son compte les théories qu'une douzaine d'années auparavant A. Appia avait exposées dans « La musique et la mise en scène »³⁰⁷), V. Meyerhold est encore

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ « La mise en scène de *Tristan et Isolde* au Théâtre Mariinski.

30 octobre 1909 » in Meyerhold, 1973 : 130.

³⁰⁷ Dans son article, V. Meyerhold se réfère explicitement à cet essai (*ibid.*, p. 129).

dépendant de la méthode de travail constitutive de ce qu'il appellera par la suite le « théâtre-triangle »³⁰⁸ : un théâtre où « le spectateur perçoit l'art [de l'auteur et de l'acteur] par l'intermédiaire de l'art du metteur en scène », et où l'acteur se trouve du même coup réduit à n'être qu'un instrument entièrement soumis à la volonté et à l'autorité de ce dernier :

Dans le « théâtre-triangle », le metteur en scène expose d'abord tout son plan jusqu'aux moindres détails, indique la manière dont il voit les personnages, désigne les pauses et fait répéter les acteurs jusqu'à ce que son projet soit reproductible exactement et totalement, dans tous ses détails, jusqu'à ce qu'il entende et voie la pièce comme il l'a entendue et vue lorsqu'il y travaillait seul. Ce « théâtre-triangle » ressemble à un orchestre symphonique dont le chef d'orchestre serait le metteur en scène. [...] Allons plus loin : posséder une technique de virtuose et exécuter exactement les indications du chef d'orchestre, en sacrifiant sa propre personnalité, telle est la qualité essentielle du musicien dans un orchestre symphonique. Comparable à cet orchestre, le « théâtre-triangle » doit utiliser un acteur pourvu d'une technique de virtuose, mais il faut absolument qu'il soit, dans une large mesure, dépersonnalisé, afin d'être capable d'exécuter exactement le projet suggéré par le metteur en scène.

Le portrait du metteur en scène en chef d'orchestre est donc tout sauf anodin : au nom de la nécessité de faire émerger un « théâtre d'art », la promotion de cette comparaison institue une division du travail extrêmement inégalitaire et autoritaire – au point d'ailleurs qu'Elias Canetti³⁰⁹ a pu voir dans « l'activité du chef d'orchestre » (seul debout face à l'assemblée des instrumentistes assis, ayant le pouvoir d'animer ou de faire taire les voix d'un seul geste, et veillant au respect de la « loi » que constitue la partition) l'« expression [la] plus concrète de la puissance ».

À cette première manière autoritaire si ce n'est autocratique de concevoir et d'organiser[r] les relations réciproques de l'acteur et du metteur en

³⁰⁸ Ici et jusqu'à mention contraire, les citations sont extraites de : « Premières tentatives de création d'un théâtre de la convention » in Meyerhold, 1973 : 110-112.

³⁰⁹ Dans la suite de la phrase, je résume ou cite directement les propos de : Canetti, 1960 : 419-421. Je remercie chaleureusement Christophe Jacquet, bibliothécaire de la Manufacture HETSR, de m'avoir signalé cette référence.

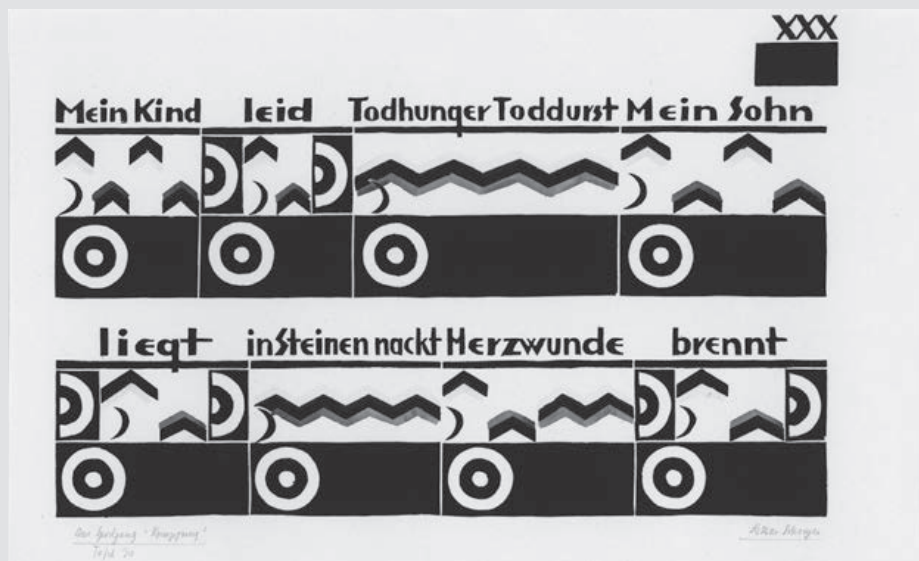
scène »³¹⁰, V. Meyerhold va opposer le « théâtre de la ligne droite » qui fait successivement de l'auteur, du metteur en scène, de l'acteur et du spectateur, les quatre créateurs de la représentation. Dans ce processus de création « horizontale[!] », c'est bien « [la] lecture [du metteur en scène] qui va colorer l'œuvre », c'est bien lui qui va « entraî[er] les acteurs par sa passion pour une œuvre, [...] coule[r] en eux l'âme de l'auteur en même temps que sa propre interprétation », et lui qui au final se chargera d'« harmoniser les différentes parties », afin d'« éviter que la création collective ne soit faite que de pièces et de morceaux ». Mais il s'agit précisément d'une « création collective », pour l'invention de laquelle les acteurs font des propositions en « pleine indépendance » – ces derniers étant même autorisés et encouragés par le metteur en scène à improviser au fil des représentations, pour peu que le canevas et les « proportions » rythmiques qu'ils auront déterminés « de concert » soit respectés :

Il se produit donc un « libre » travail de l'acteur (libre entre guillemets), de l'acteur improvisateur, à condition que le metteur en scène ait la chance de tomber sur une troupe, sur un acteur qui, corrigeant le spectacle, corrigeant certains moments du spectacle en tenant compte du spectateur, sache conserver le dessin fondamental, l'idée essentielle du spectacle [...] [Si] l'acteur ne tient pas compte de cela, on aboutit à un changement, à une autre répartition des proportions; et une fois les proportions réparties autrement, on obtient un résultat différent : peut-être qu'un bon spectacle se bâtera ainsi, mais ce ne sera pas celui dont nous serons convenus, qui représentait le résultat d'un travail commun du metteur en scène et de l'acteur. C'est pourquoi, si l'on pouvait introduire, comme dans les théâtres japonais, un système rythmique où un coup frappé marque le début et la fin de chaque morceau, l'acteur pourrait alors, dans les limites de ce morceau qu'il modifie, le retravailler avec le spectateur, parce qu'il resterait cette fois dans les limites du temps qui lui est imparti.³¹¹

Cette dialectique scénique – la liberté qu'ont les acteurs d'improviser, mais à l'intérieur d'un cadre

³¹⁰ Ici et jusqu'à mention contraire, les citations sont extraites de : « Premières tentatives de création d'un théâtre de la convention » in Meyerhold, 1973 : 110-112.

³¹¹ « L'art du metteur en scène (extraits), 14 novembre 1927 » in Meyerhold, 1975 : 280.



Mein Kind leid Todhunger, planche 30 du Spielgang de Crucifixion, Lothar Schreyer, 1920 (Bauhaus-Archiv Berlin, publié avec l'aimable autorisation de Michael Schreyer).

strictement défini : celui des « durées » établies au fil des répétitions – est également au cœur du travail de R. Wilson. Comme l'explique F. Maurin :

Peu à peu, au fil de la composition et des répétitions, [...] tout finit par être minuté selon un calcul qui ne laisse guère de place au hasard : « Tout ce qui arrive, confie Wilson, est chronométré très soigneusement, toutes les décisions qui concernent le temps et l'espace sont très précises ». [...] La durée est un instrument de discipline et un facteur de cohésion. C'est grâce à elle que « le tout tient ensemble ». A partir de là, l'improvisation « a sa place », mais elle reste « d'une certaine façon rigoureusement produite ». Le spectacle, son déroulement et ses divisions internes résistent aux phénomènes d'allongement ou de raccourcissement [...]. Appliquée à la totalité d'un spectacle ou à un détail gestuel, la durée fonde une loi assez souple : elle délimite un cadre régulateur mais n'étouffe pas pour autant les élans créateurs ni les forces vives du présent. 312

Sans grande surprise, il apparaît donc que la marge d'improvisation accordée aux acteurs est corrélée avec le moment où s'établit la partition scénique. Quand celle-ci s'élabore au cours des répétitions, les acteurs qui ont été associés à son invention continuent d'être considérés par le metteur en scène comme des créateurs, invités à nourrir la représentation de leurs propositions à condition qu'ils respectent la structuration temporelle de l'ensemble. En revanche, quand la partition de mise en scène est établie en amont du spectacle, les acteurs sont priés de s'en remettre exactement à ce qu'elle prescrit, avec toute la déférence que peut requérir l'écriture.

Le texte qui figure sur la première planche du *Spielgang* 313 que Lothar Schreyer conçoit pour la mise

312 « Spielgang » est un néologisme forgé par Lothar Schreyer (directeur de l'atelier théâtral du Bauhaus de 1921 à 1923) qui, littéralement, signifie « conduite, déroulement du jeu ». Dans son ouvrage, *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*, Eric Michaud choisit de traduire ce terme par « partition » : à l'instar d'une partition

en scène de *Crucifixion* (1920) est particulièrement exemplaire de cette dernière position :

Le lecteur de la partition doit savoir que : la création de la partition et de ses signes a pour l'art du théâtre la même importance que la création des portées et des notes pour la musique / est capable de lire la partition celui / qui entend la sonorité du mot en lui et qui est capable de voir la forme-couleur mobile /

L'interprète de la partition doit savoir que : n'est capable de jouer d'après la partition que celui / qui n'est pas un acteur professionnel / qui ne soutient aucun théâtre commercial / qui n'est pas un critique / celui qui est sans prétention / est capable de jouer d'après la partition celui / qui est capable de voir et d'entendre en lui-même / qui sort de lui-même / qui suit sans restriction la partition / qui vit en communion avec les autres interprètes /

Celui qui écoute / voit la partition doit savoir que : le spectacle ne peut être vu et entendu que par le Cercle des Amis, comme une vision collective / comme une offrande collective passionnée / comme une œuvre collective / première représentation de la crucifixion / au sein du Cercle des Amis / le douze avril mil neuf cent vingt / Hambourg » 314

S'adressant tour à tour au lecteur, à l'interprète et au spectateur de la partition, ce texte aux allures de manifeste formule de manière beaucoup plus concise – et de façon encore plus radicale – deux des principales idées défendues par A. Appia. La première est qu'il est indispensable d'inventer des partitions scéniques reposant sur un système de notation symbolique qui aurait le même degré de précision et exigerait le même effort d'apprentissage et de déchiffrement que celui propre à la notation musicale (avec, à terme, la

d'orchestre, en effet, le *Spielgang* a pour fonction de pré-visualiser et de déterminer de manière très précise, minutieuse, contrôlée, le développement et les relations, dans le temps et dans l'espace, des différents composants de la représentation (« texte, son, formes-couleurs »). « Composée de 77 planches gravées sur bois », la partition scénique de *Kreuzigung* (« Crucifixion ») « se présente comme une sorte de « script » où se combinent le texte écrit et les indications scéniques figurées par des signes géométriques » (Michaud, 1978 : 29). 314 Lothar Schreyer, cité par Michaud, 1978 : 29-30. Le « Cercle des Amis » auquel se réfère L. Schreyer est constitué des spectateurs de la *Kampf-Bühne*, « théâtre-studio » que l'auteur-metteur en scène a fondé à Hambourg et qui a « pour public les membres d'une association des Amis de l'Expressionnisme » (*Ibid.*, p. 28).

possibilité (fantasmée) d'« entend[re] » et de « voir » la représentation comme un musicien chevronné est capable d'entendre la musique à la simple lecture d'une partition). La seconde est que l'interprète ne doit pas avoir d'autre « prétention » que celle de « sui[vre] sans restriction » les indications de cette partition – la mise en retrait de ses idées, intentions ou envies individuelles étant ce qui permet la création sur scène d'un état de « communion avec les autres interprètes » et in fine avec le public lui-même, témoin de cette « offrande collective passionnée ». Davantage encore que chez A. Appia, c'est à une performance quasi-liturgique 315 que la partition de L. Schreyer entend donner forme 316. Pour être rarement porté à ce point de religiosité, la dimension cérémonielle de la représentation dessine un horizon commun à la plupart des formes qui considèrent que l'acteur doit se « sacrifier » pour apparaître avant tout comme l'officiant et le passeur – d'une parole, d'une écriture, d'une partition.

4.2. L'ACTEUR PASSEUR

Si dès la fin des années 1970, V. Novarina déclarait dans sa « Lettres aux acteurs » que :

L'acteur n'est pas au centre, il est le seul endroit par où ça passe et c'est tout. Chez lui que ça se passe et c'est tout. Pourvu qu'on cesse de lui faire prendre son corps pour un télégraphe intelligent à transmettre, de cervelle cultivée à cervelle policée, les signaux chics d'la mise en ron des gloses du jour. Pourvu qu'il travaille son corps dans l'centre. Qui se trouve quelque part. Dans l'comique. Dans les muscles du ventre. Dans les accentuateurs rythmiques. Là d'où s'expulse la langue qui sort, dans l'endroit d'éjection, dans l'endroit d'expulsion d'la parole, là d'où elle secoue le corps entier. 317

315 Dans son article, « La coordination de l'action sur scène et à l'autel au milieu du XIX^e siècle », Rémy Campos se propose précisément de mettre en regard les livrets de mise en scène du 19^e siècle et les cérémoniaux liturgiques. Voir *infra*, section « Focus ».

316 Selon E. Michaud, le projet de L. Schreyer était en effet de remonter « à la source même du théâtre, d'en revenir pour ainsi dire à une action cultuelle collective » (Michaud, 1978 : 30). 317 « Lettre aux acteurs » (1979), in Novarina, 1989 : 18. Au passage, on peut noter que la conception du jeu que défend V. Novarina – une mise en branle du corps de l'acteur par les énergies mêmes de l'écriture – n'est peut-être pas si loin, finalement, des positions exprimées par A. Appia.

– c'est à Claude Régy que l'on doit d'avoir proposé, au début des années 1990, la notion de « passeur », terme qui lui paraît plus propre à nommer le travail qu'il mène avec ses acteurs :

J'essaie toujours de faire que l'acteur ne prenne pas à son compte l'« activité », comme le nom d'« acteur » semblerait devoir l'y pousser. Je dis souvent que je préférerais qu'on parle de « passeurs », de gens qui vont passer la substance de l'écriture dans le mental des spectateurs. 318

Chez l'un comme chez l'autre, le fait d'assimiler l'acteur à un « passeur » (ou à « l'endroit où ça passe ») contrecarre l'idée selon laquelle celui qui est en scène est d'abord un producteur de signes et de significations. Pour eux, l'acteur est beaucoup moins celui qui agit (intentionnellement) que celui qui est agi ou qui laisse agir. Aussi n'est-il pas surprenant que V. Novarina trouve en la marionnette un modèle actoriel idéal. À l'instar d'une effigie, l'acteur-passeur se laisse traverser par des paroles, des rythmes, des gestes, dont il n'a pas l'initiative, du moins qui ne viennent pas exclusivement de lui :

L'acteur au sommet de son art est une marionnette : joué par autre chose – ou par quelqu'un d'autre que lui. [...] / Ce qui est beau dans la marionnette, c'est la sortie d'homme. Mais ça, l'acteur bien dédoublé – comme il y a le clavier bien tempéré – peut le faire aussi. L'acteur, au sommet de son art, devient une marionnette ; il est à la fois le tigre et le dompteur – c'est ce que l'on disait de Mounet-Sully. À la fois l'oiseau posé sur la vague, la houle du texte et la mer qui respire. 319

C'est également à la figure de la marionnette que se réfère Willem Dafoe lorsqu'il décrit son rôle et sa place au sein des compositions scéniques de R. Wilson :

La méthode de travail de Bob consiste à construire d'abord une structure. Les acteurs sont ensuite amenés à vivre au sein de cette structure. Nous sommes un peu comme des animaux au milieu de son paysage. Dans ses spectacles, vous devenez une pure marionnette. L'ego doit être totalement mis de côté. Vous devenez l'histoire elle-même.

C'est de la performance pure. Il y a tant de choses à faire. À chaque seconde correspond un geste précis. Tout est dessiné au millimètre près. C'est très agréable parce qu'on a le sentiment d'être un rouage au milieu d'un ensemble qui vous dépasse et auquel vous participez. 320

En acceptant de s'en remettre aux impulsions que lui impriment une force ou une forme extérieures à lui, l'acteur n'est plus en position d'illustration, d'explication ou de commentaire : comme le dit W. Dafoe, il « dev[ient] l'histoire [ou « la substance de l'écriture » 321] elle[s]-même[s] ». Au lieu de prendre en charge une émotion, un point de vue ou une interprétation en particulier, l'acteur-passeur se présente et s'offre aux spectateurs comme surface de projection et caisse de résonance de tous les sens, sensations et associations possibles.

Dans la lignée des Symbolistes qui, comme l'analyse Mireille Losco-Lena, furent les premiers à considérer l'acteur comme celui qui « exhib[e] [le] texte », « donn[e] à voir le poème dans l'acte de sa profération » 322, C. Régy déclare ainsi que dans son travail de direction d'acteurs, il essaie que :

[...] les répliques ne soient pas trop « jouées », qu'elles soient un peu dissociées de l'habitation vivante de l'acteur, de façon presque perpendiculaire, et comme tapées à la machine : qu'on les entende comme on pourrait voir les lettres d'un journal lumineux. À ce moment-là, sans être ensablée dans le pléonasmе du jeu, dans la sentimentalité ou dans la simplicité d'une intonation qui tendrait à faire croire que cette réplique ne veut dire que ça, la délivrance du texte est plus abstraite, plus neutre, ce qui fait qu'on me reproche mes tons atones. Atones mais très articulés. Cette articulation, cette sur-articulation, aboutit à quelque chose de plus en plus musical. 323

320 Willem Dafoe dossier pédagogique réalisé par le Théâtre de la Ville à l'occasion de la création de *The Old Woman*, 42^e édition du festival d'Automne 2013-2014, p. 9. Dossier téléchargeable à l'adresse : <http://www.theatredelaville-paris.com/Publish/media/2299/THEOLDWOMAN_pedago.pdf>

321 Régy, 1991 : 105.

322 Losco-Lena, 2010 : 152.

323 Régy, 1991 : 102-103. La question du jeu « neutre » sera l'objet d'un développement spécifique dans le deuxième chapitre de cet essai.

Cette musicalité n'a cependant rien d'une ornementation 324 de la partition : pour C. Régy l'enjeu de cette approche technique, quasi-phonétique de l'écriture, est d'amener l'acteur à « se sentir dans l'état de celui qui écrit, avant que la phrase soit écrite » :

Si la parole glisse à surface du bavardage, elle semble alors inutile et non avenue.

Mais quand l'acteur trouve en lui d'où viennent les mots, on a l'impression de ne jamais les avoir entendus. Ils nous surprennent et nous atteignent dans leur nouveauté. Une langue oubliée. 325

Dans l'une de ses « Lettres sur le langage » (1933), A. Artaud déclarait déjà :

Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, [...], et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant [...]. 326

Reprenant à son compte les déclarations de A. Artaud, V. Novarina n'a lui aussi de cesse de rappeler son attachement à la matérialité sonore du langage, et l'extrême attention qu'il importe de porter à la netteté « élocutoire » de la parole, car :

Ce n'est pas seulement la syntaxe qui tient une langue, qui en constitue l'ossature, mais aussi la netteté, la force, la variété, l'arc-en-ciel de ses phonèmes... Le déclin d'une langue, l'effondrement de son architecture, ses premiers trous de mémoire, commencent par l'affaissement de sa charpente tonale, l'érosion de ses consonnes, l'aplatissement de ses voyelles, l'anémie, l'amenuisement de son spectre sonore – la perte de toutes ses couleurs. 327

324 En musique, l'ornementation est une « Variation que l'on ajoute à une phrase musicale donnée avec l'intention de l'embellir, notée par l'auteur ou laissée à l'improvisation des exécutants. »

325 Régy, 1991 : 41.

326 « Lettres sur le langage. Quatrième lettre » (1933) in Artaud, 1938 : 185-186.

327 Novarina, 2006 : 87. De son côté, Arthur Holmberg rapporte que « Wilson est extrêmement sensible aux sons et il recourt souvent

À l'instar de A. Artaud, il insiste par ailleurs sur l'importance décisive du souffle, de la respiration. Affirmant dès le premier texte qu'il adresse aux acteurs « J'écris par les oreilles. Pour les acteurs pneumatiques » 328, V. Novarina a continué de développer ce motif qui, dans ses écrits les plus récents, se trouve régulièrement associé à la notion de partition (laquelle se compose de notes mais tout autant de pauses et de soupirs) :

Comme au cirque ou en acrobatie, tout repose sur le porteur. L'acteur porte le texte devant lui. Il faut avoir le sentiment du sol. L'acteur est un teneur du texte : offrant, neutre et attentif. Un ténor. Attentif au déroulement respiratoire de la partition et à l'instant prononcé. 329

Comme nous le verrons 330, la question de la respiration est au cœur des réflexions de ceux qui ont tenté de définir ce qui constitue la partition de l'acteur – de Louis Jouvet à Eugenio Barba en passant par Jerzy Grotowski. Dans l'immédiat c'est un autre aspect, plus symbolique que proprement ancré dans la pratique, qui retiendra mon attention : les analyses que dans l'essai qu'il rédige en introduction aux écrits théoriques de R. Ghil, J.-P. Bobillot consacre à l'opposition entre la « loi du Verbe » et la loi du souffle et de la voix. Cette dialectique, dont l'auteur explique qu'elle a inquiété les premiers pères de l'Église, me paraît en effet à même d'éclairer la dimension spirituelle qui se trouve généralement attachée à la figure de l'acteur passeur d'une partition textuelle :

à un « parlé-chanté » anti-réaliste. En répétitions, il passe une quantité extraordinaire de temps à travailler sur les voix avec les acteurs, afin d'obtenir la couleur, la hauteur, la durée et l'accentuation qu'il veut. Wilson aime la musique des mots. Parfois, il pourra diriger une scène entière les yeux fermés, en écoutant attentivement les sons du langage, et il reproche fréquemment aux acteurs d'avaler les consonnes ou de marmotner. Wilson compose la partition vocale de ses productions avec un sens quasi mozartien de la composition classique. » (Holmberg, 1996 : 72. Je traduis).

328 « Lettres aux acteurs » (1979), in Novarina, 1989 : 9.

329 Novarina, 2006 : 97. Cette attention prêtée au souffle est également capitale dans l'écriture de la chorégraphe Myriam Gourfink qui, à partir de la notation Laban, et en se fondant sur les techniques respiratoires du « yoga de l'énergie », a développé tout un ensemble de signes complémentaires liés à la qualité du souffle – notations qui, sur les partitions qu'elle remet à ses danseuses en amont du travail de répétition, indiquent le point d'origine et l'intensité de la respiration qui portera tel ou tel mouvement. Sur cette question, voir : « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », texte mis en ligne sur le site de l'artiste (<<http://www.myriam-gourfink.com/pdf/DuSouffleAlldee2.pdf>>).

330 Voir *infra*, « Conclusion. La partition invisible (la question de l'interprète) ».

L'argument premier, et ultime, des ennemis de toujours du chant et de la musique sacrés, fut que toute l'énergie physique et mentale et toute l'attention apportées à la vocalité aussi bien qu'à l'instrumentation, et au plaisir qui s'y attache (à la pneumatique, donc) sont par là même soustraites à ce qui doit être l'unique objet de la liturgie, à savoir : la présentation exacte, à la syllabe près, de la parole divine aux fidèles assemblés [...].

Alors que, dans la cantillation puis dans la psalmodie des premiers siècles, chaque unité de temps mélodique (disons, chaque note) se superposait le plus exactement à une syllabe – préservant ainsi l'intégrité de la Parole divine qu'elle était chargée de véhiculer –, les mélismes qui y firent une progressive apparition, à la faveur et dans la ferveur de l'Alleluia, y introduisirent des séquences mélodiques (des séries de notes) quelquefois assez longues, chantées « sur une même syllabe du mot et selon des écarts très supérieurs à ceux qui prévalent dans la psalmodie » [M. Poizat, *La Voix du diable*] – faisant insidieusement basculer le chant communautaire, de ce vecteur idéal (angélique) de pure et spirituelle signification, qu'il était tenu d'être, à cet espace matériel (satanique) d'impure et charnelle vocalité, qu'il risquait à tout instant de devenir.

Cette transgression – significativement baptisée jubilus – fut d'abord soigneusement limitée à l'« alleluia », terme exclamatif par lui-même dépourvu de toute signification autre que de traduire précisément cet état de jubilation (voire de la susciter ou, du moins, de l'amplifier, de le propager parmi l'assistance) [...].³³¹

Du même coup, considérer que l'acteur n'a pas à se soucier prioritairement ou pas seulement de la signification des mots (ce que J.-P. Bobillot³³², en s'appuyant sur les écrits de l'abbesse Hildegarde de Bingen, assimile à la « virtus – < force expressive >, signifié »), mais qu'il s'agit pour lui de faire sonner le langage, de donner à entendre la parole dans toute l'étrangeté de sa matérialité sonore (ce qui renvoie alors au « sonus – < son >, signifiant phonique »), et aussi, de faire résonner, vibrer cette parole, par la mobilisation de son souffle et de sa respiration (soit, le « flatus – < souffle >, vocalité, corporalité »), a pour effet d'entraîner le théâtre sur la voie d'une « jubilation » qui,

si l'on peut en proposer une lecture chrétienne³³³ ou, avec A. Artaud, cabalistique³³⁴, inscrit en tout cas la figure de l'acteur-passeur dans :

[...] une histoire secrète, non écrite, discontinue et toujours recommencée : celle d'une lyrique mystique (théologique ou non), cherchant dans un traitement musicalisé du langage – un jubilus – les voies d'une « libération de cette emprise dans laquelle nous enseme le système symbolique du langage [...] Or ce dernier constitue une entreprise de distinctions systématiques puisque tout système symbolique repose sur le principe selon lequel un signifiant n'a de sens que par rapport à un autre signifiant. Vouloir s'en libérer, c'est aspirer donc à la dé-distinction, ce qu'exprime avec force le mystique dans son obsession de l'un, de l'unique, dans cette quête d'une altérité, idéalisée cette fois dans la figure de la divinité dont on recherche la jouissance dans la fusion » [M. Poizat, *La Voix du diable*].³³⁵

Par opposition à l'acteur chargé d'un rôle en particulier, un personnage auquel il s'attachera à conférer le maximum d'individualité, l'acteur-passeur, lui, tend à l'indivis.

4.3. L'ACTEUR CHORAL

L'expression d'« acteur choral » peut sembler antinomique. Elle se justifie pourtant dès lors que l'acteur-passeur, fût-il seul en scène, se voit confier la responsabilité de transmettre des paroles tissées d'une multitude de voix non concordantes, à l'origine émettrice souvent incertaine – phénomène polyphonique que ces dernières années on a désigné par le terme de « choralité »³³⁶.

³³³ « Que virtus, sonus et flatus puissent, grosso modo, s'identifier respectivement au Père, au Fils et au Saint-Esprit, implique *ipso facto* une triple équivalence : signifié = Père (le sens en soi, abstraction conceptuelle = la divinité pure, abstraction spirituelle), signifiant = Fils (manifestation sensible, inscription du sens = manifestation sensible, incarnation du divin), vocalité = Saint-Esprit (le souffle qui donne vie aux signes = le souffle divin original) » (*Ibid.*, note 107).

³³⁴ Après avoir posé qu'« il faut admettre pour l'acteur une sorte de musculature affective qui correspond à des localisations physiques des sentiments », A. Artaud déclare : « Il est certain qu'à chaque sentiment, à chaque mouvement de l'esprit, à chaque bondissement de l'affectivité humaine correspond un souffle qui lui appartient. Or les temps du souffle ont un nom que nous enseignent la Kabbale ; c'est eux qui donnent au cœur humain sa forme ; et leur sexe aux mouvements des passions » (« Un athlétisme affectif » in Artaud, 1938 : 199-201).

³³⁵ « Introduction » in Ghil, 2008, p. 50.

³³⁶ Sur l'importance de la notion de « choralité » dans le champ

Dans un court mais dense essai intitulé *Sens : indifférent*. Corps : inutile, Elfriede Jelinek explique ainsi que pour lutter contre la tendance qu'ont les acteurs à vouloir « faire coïncider ce qu'ils sont censés devenir avec ce qu'ils sont déjà », pour les empêcher de pouvoir ramener la parole à eux (et, plus globalement, à toute identité fictionnelle dûment constituée), pour aboutir en définitive à ce que les acteurs « ne parlent pas », mais « SO[IT] la parole », elle s'efforce dans son écriture de « les désorienter et [de] les disperser », en « leur gliss[ant] subrepticement un dire étranger », ce que l'auteure appelle « [s]es chères citations »³³⁷. Ainsi que l'analyse Charlotte Bomy :

Le corps de l'acteur devient ainsi une « surface de langage » (« Sprachfläche »), marquée par le sceau de l'auteure qui, en quelque sorte, lui passe commande : « Je le charge donc, l'acteur, qu'il carbure au défi de ma langue truffée des exigences en souffrance d'au moins deux cents autres auteurs qui furent grands et ont réellement vécu, même si aujourd'hui ils nous paraissent irréels ». Le personnage jelinekien n'est finalement qu'un écran, qu'une surface de projection sur laquelle sont jetés plusieurs discours ou plusieurs voix. Même lorsqu'une seule personne détient la parole, d'autres se mettent à parler : « ça parle » dans tous les sens. La notion de personnage est finalement dissoute dans une « boursoufflure de langage » (« Sprechblasen ») qui dépasse les limites du corps individué du comédien.³³⁸

Cette dissolution du personnage au profit des jeux de réfraction de la parole est au cœur de *Ma Solange*, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux³³⁹, texte dans lequel N. Renaude, en réponse à la demande que lui avait faite Christophe Brault de lui écrire un monologue, a confié à l'acteur le soin de donner à entendre quelques 350 pages de fragments d'oralité (correspondant à environ dix-huit heures de représentation).

des dramaturgies contemporaines, voir notamment : Triau, (dir.), 2003 ;

Fix, Toudoire-Surlapierre (dir.) 2009 ; Le Pors, 2011.

³³⁷ *Sens : indifférent. Corps : inutile* (1997) in Elfriede Jelinek, *Désir & permis de conduire*. Traduit par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Paris : L'Arche, 1998, p. 19.

³³⁸ Bomy, Charlotte « Choralité, chœur et corps dans le théâtre d'Elfriede Jelinek » in Fix, Toudoire-Surlapierre, 2009 : 81.

³³⁹ Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux, Texte intégral*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2005. Le texte a d'abord été édité en trois volumes (respectivement parus en 1996, 1997, 1998).

Dans ce texte, l'auteure se propose de traverser la parole dans tous ses états, en autant d'éclats qui viennent recréer le « bruit du monde », mais sans passer par la forme convenue de personnages ou de situations qui se développeraient de manière stable ou durable : il n'y a, dit-elle, qu'une « mise en forme des sons, une jubilatoire mise en geste des figures et des partitions »³⁴⁰.

On retrouve dans *l'Encyclopédie de la parole* (projet que Joris Lacoste porte depuis 2007 avec le collectif de « musiciens, poètes, metteurs en scènes, plasticiens, acteurs, sociolinguistes, curateurs »³⁴¹ qu'il a rassemblé) une même volonté d'« explorer [r] l'oralité sous toutes ses formes », mais sur un mode documentaire, quasi-ethnographique. Ayant entrepris de « collecter [r] toutes sortes d'enregistrements de parole » produits à travers le monde, ce collectif s'applique à méthodiquement « inventorier [r] » et « classifie[r] » ces enregistrements « en fonction de phénomènes particuliers telles que la cadence, la choralité, l'emphase, la saturation ou la mélodie »³⁴². De la base de données ainsi constituée, et qui comprend à ce jour près de « 800 documents sonores », le collectif extrait des matériaux qu'il compose et met en jeu selon des formats artistiques divers (« des pièces sonores, des spectacles, des performances, des conférences ou des installations »). *Parlement* (2009), solo conçu et mis en scène par J. Lacoste pour la comédienne Emmanuelle Lafon, est le premier de ces spectacles :

Parlement est un solo composé à partir du corpus sonore de l'Encyclopédie de la parole : la partition est constituée d'enregistrements de paroles aussi diverses

³⁴⁰ N. Renaude, in dossier pédagogique « Pièce (dé)montée » conçu par le CRDP de l'académie Aix-Marseille à l'occasion de la mise en scène, en 2008, de *Ceux qui partent à l'aventure*, par Renaud Marie Leblanc. Dossier téléchargeable à l'adresse : <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/ceux-qui-partent-a-l-aventure_avant.pdf>.

³⁴¹ Ici et jusqu'à mention contraire, les citations citées sont extraites du dossier de presse conçu à l'occasion de la programmation, dans le cadre de la 42^e édition du Festival d'Automne (2013-2014), de *Parlement* (solo) et *Suite n°1, ABC* (forme chorale pour 22 interprètes). Dossier téléchargeable à l'adresse : <<http://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evnement/1581/Encyclopedie2409.pdf>>

³⁴² Les enregistrements, rassemblés sous la forme d'une cartographie, sont consultables sur le site de l'Encyclopédie de la parole. URL : <<http://www.encyclopediedelap parole.org>>. Ce projet a été développé dans le cadre d'une résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers.

qu'une plaidoirie, un message de répondeur, un discours politique, une déclamation poétique, une publicité, un extrait de sitcom, un prêche religieux, un commentaire sportif... Ces enregistrements, d'abord recueillis pour leurs qualités propres, ont fourni la matière d'une écriture théâtrale particulière, procédant par montage et composition non de textes, mais de sons. En faisant se succéder une centaine de voix à l'intérieur d'un même corps, celui de l'actrice Emmanuelle Lafon, Parlement génère un discours transformiste et poétique, traversé par la diversité de la parole humaine. 343

Le recours au terme de partition est alors associé à l'idée d'une écriture dont les logiques de composition mais aussi d'interprétation sont avant tout musicales. Ce qui in fine est « généré » par l'actrice, ce n'est pas un personnage mais un flot langagier, un « discours transformiste et poétique » avec lequel l'actrice ne fait visiblement pas corps (tout au long du spectacle, elle se tient derrière un pupitre³⁴⁴), et dont les « qualités propres » requièrent de la part de l'interprète la plus grande précision. Nicolas Rollet, qui a assuré la direction musicale de *Suite n°1, ABC* (forme chorale pour 22 interprètes créée en 2013), explique que :

Il y a une disproportion énorme entre la manière spontanée et naturelle avec laquelle une parole a été prononcée à l'origine, et le temps que l'on passe, nous, à tenter de la restituer. On peut rester plusieurs jours sur deux minutes du babil d'un bébé, par exemple, ou sur une conversation téléphonique très banale. La complexité se cache souvent dans les choses les plus ordinaires. 345

C'est précisément parce que « le babil du bébé [est traité] aussi sérieusement que si c'était une partition de Schubert ou de Berio »³⁴⁶, parce que « les

paroles les plus banales, les plus triviales, [...] sont traitées comme des partitions très exactes », qu'elles « se revêtent soudain d'une étrangeté qui nous les fait entendre autrement » – affirmation qui soit dit en passant finit par constituer un poncif caractéristique des esthétiques du « passage » (renouveler l'écoute, nous rendre de nouveau sensible à la puissance et aux effets du langage), et qui n'est pas de surcroît sans risque formaliste (la tentation virtuose, et surtout, la décontextualisation / dé-historicisation de toutes les paroles données à entendre³⁴⁷).

Dans les exemples précédemment envisagés, les phénomènes de choralité sont internes à l'écriture : seul en scène, l'acteur se fait caisse de résonance de fragments langagiers multiples, hétérogènes, polymorphes, qui le traversent et dans lesquels il tend à se fondre – partition d'éclats phonétiques ou sémantiques qui potentiellement peuvent suggérer aux spectateurs autant d'effets-personnage ou de micro-situations, mais que l'interprète ne prend pas en charge autrement que vocalement. Mais il existe aussi des formes de choralité liées aux types de relation que sur scène l'ensemble des acteurs-passeurs sont conduits à nouer entre eux.

À partir du moment, en effet, où l'on demande aux acteurs de faire passer un texte, une langue, une écriture, et non pas de jouer un personnage en particulier, leur présence en scène n'est plus dépendante des logiques dramatiques qui les porteraient au fil de la représentation à s'allier aux uns et à s'opposer aux autres. N'étant plus déterminées par les nécessités propres à un rôle ou à un schéma actantiel, leurs relations s'apparentent plutôt à celles qui unissent les musiciens d'un orchestre – tous au service d'une même partition (ou musique) d'ensemble. Dans un article qu'il consacre à l'acteur-passeur, Jean-Yves Lazennec déclare ainsi :

Jouer le texte de la pièce et non ceux des personnages, en sorte que la pièce devient comme l'hypertexte de ceux-ci, qu'ils en soient tous à part égale les dépositaires. Aborder le texte comme l'instrumentiste lit sa partition, note après note, dans l'attention, la vigilance, l'expérience

de Frédéric Danos, acteur du collectif (*Ibid.*).

³⁴⁷ Dans *Suite n°2*, le fait que le metteur en scène ait choisi de projeter, à l'arrière-plan, le contexte et la source originales des paroles restituées, vient pallier ces effets d'abstraction.

pourquoi pas, mais que seul le tout nous révèle, in fine, que « c'est du Brahms ». 348

De même Stéphane Olivier, membre du collectif belge Transquinquennal, dit à propos du travail que mène la compagnie que :

Le travail est choral mais on ne fonctionne pas comme une chorale [...]. Tant qu'on associe le théâtre au travail de l'incarnation d'un personnage par un acteur, on se trouve face à une barrière intellectuelle et ontologique à l'idée du collectif. Si l'on dépasse l'idée du personnage, l'acteur gère sa partition comme un élément informatif et comme un élément qui s'inscrit dans une dramaturgie globale, en rapport avec les autres. Ça change la conception de l'interprétation : ce n'est pas l'incarnation d'un élément du tout mais celle du tout comme une machine. On essaie d'être tous dans l'incarnation de la totalité du projet. 349

Comme on le voit à travers cette dernière déclaration, le modèle de l'orchestre symphonique – et la conception du jeu qu'il engage (totalité parfaitement réglée, hiérarchisée et harmonieuse) – n'est pas le seul ni le mieux à même de nommer les fonctionnements propres aux formes de choralité contemporaines. Aussi est-ce plutôt à l'orchestre de jazz que Muriel Plana choisit pour sa part de recourir :

Le chœur se construit et se désagrège sans cesse, ne s'immobilisant jamais dans la perfection de l'unisson, dans l'unanimité ou dans la masse. Le chœur y cultive l'ambiguïté et le désordre, fuit la fixité, et, dans la perception du spectateur, est aussi bien présent qu'absent, sensible qu'insaisissable. De même qu'un orchestre de jazz peut être pensé comme un groupe de solistes jouant ensemble, dans la consonance ou la dissonance de l'harmonie, le chœur théâtral peut être un ensemble discordant et éphémère, où nul ne répugne, le moment venu, au solo ou à l'accompagnement. 350

³⁴⁸ Lazennec, 1999 : 88.

³⁴⁹ S. Olivier in «(Im)posture du collectif. Entretien avec Bernard Breuse, Miguel Declaire et Stéphane Olivier réalisé par Marion Rhyt», revue *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2010) n° 3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1536>

³⁵⁰ Muriel Plana, « Formes épico-musicales et significations du chœur dans le récit » in Fix, Toudoire-Surlapierre, 2009 : 164-165. Voir aussi, Sylvie Chalaye, « Le jazz, modèle dramaturgique, modèle d'écriture dramatique » in Danan, Naugrette (dir.) (2015) : 125-131.

Bien qu'il ne se réfère pas à une formation musicale en particulier, c'est bien à la figure du jazziste que C. Régy semble lui aussi assimiler l'acteur-passeur : un acteur dont les principales qualités sont d'une part l'écoute de la musique en train de s'inventer collectivement, et d'autre part la faculté d'y intégrer ses improvisations singulières (comme le souhaitait déjà V. Meyerhold) :

Je ne crois pas à la notion de personnage. Je crois qu'à tout instant tout le monde joue toute la pièce.

À travers les acteurs un matériau fluide, celui qui s'échappe des mots, circule dans l'espace où sont inclus les spectateurs. [...]

Le matériau fluide doit précéder et traverser les acteurs comme la musique le fait des instrumentistes. Il faut donc écouter, être disponible, sentir, et, concentré et détendu, laisser passer ce qui demande à passer. Écoute de toutes les voix du texte, sens, émotion, mémoire, sonorité, imaginaire. Écoute de toutes les voix des partenaires et aussi des vibrations du lieu. Écouter avec toutes les oreilles qu'on a sur la peau. [...]

Chaque personnalité doit être très développée et libre de se développer et en même temps la cohésion d'un travail commun doit être absolue. 351

C. Régy insiste en effet sur l'importance qu'il accorde à la « personnalité » de chacun des acteurs avec lesquels ils travaillent :

Les acteurs doivent exister en tant qu'eux-mêmes, c'est en fonction de ça que je les choisis, et ils doivent – cette capacité-là m'est la plus indispensable – laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes. 352

Ce que peut être cette « autre chose » que, tout en étant fondamentalement eux-mêmes, les acteurs « laisse[nt] voir à travers eux », est sans doute ce que J.-Y. Lazennec définit quant à lui comme la qualité de présence singulière qui de manière aussi paradoxale qu'inéluctable se dégage de l'acteur quand il consent à une forme d'abandon, accepte de se laisser faire et transformer par les paroles, les mouvements, les idées qu'il accueille et fait passer, sans chercher à en contrôler les effets :

Traversé ainsi par la langue de l'autre, le passeur ne retient que malgré lui ce qui lui appartient. Sa

³⁵¹ Régy, 1991 : 80-81.

³⁵² *Ibid.*, p. 80.

transparence s'exerce comme à son insu. Cette acceptation de ce qui lui est irréductible, non par vouloir mais par défaut de ne pouvoir rien y faire, lui procure alors la plus grande des libertés d'interprétation. Demeure seule visible alors sa singularité, exposée, entière, sans effets d'imitation. Devenu comme poreux, il ne donne plus que ce qu'il sera seul à ne jamais voir, cela doit alors n'être plus que son seul souci technique, maîtriser pour laisser échapper, une sorte de « non-vouloir-saisir » d'un acteur « barthien » à inventer. 353

L'horizon théorique est plus moderne (Barthes 354) et le vocabulaire moins austère ou mystique que celui auquel recoururent les artistes qui, dès le tournant du 20^e siècle, exigèrent de l'acteur qu'il s'en remette intégralement aux exigences de la partition. Cela étant dit, on retrouve bel et bien dans cette sorte d'épiphanie de la personne qu'est l'acteur (enfin libéré de toute volonté de produire un effet-personnage et, plus globalement, des différentes affectations qui caractérisent sa *persona sociale*) la promesse d'une qualité d'être, si ce n'est incomparablement supérieure, du moins artistiquement intensifiée, car révélée indépendamment de ses intentions ou décisions propres.

353 Lazennec, 1999 : 88.

354 Le « non-vouloir-saisir » évoqué par J.-Y. Lazennec renvoie aux réflexions que R. Barthes consacre au Neutre (voir *infra*, chap. 2, « § 2.3. Devenir-neutre / Neutraliser »).

* * *

Parvenue au terme de cette traversée il me paraît possible de caractériser ce que j'ai appelé les « partitions-modèle » de la manière suivante :

1 / À l'instar de la partition d'orchestre, ce sont des partitions qui visent à structurer et coordonner sur le papier, et avec le plus de précision possible, les différents mouvements et langages amenés à se déployer de manière successive ou simultanée dans le déroulé temporel de la représentation. La partition a alors affaire avec la notion de partage au double sens du terme : d'un côté elle dessine l'horizon commun aux différents interprètes prenant part à la création de l'œuvre, de l'autre elle organise les parties et distribue strictement les fonctions propres à chacun.

2 / Comme c'est le propre de la notation musicale, les partitions-modèle ont par ailleurs l'ambition de développer des principes de représentation graphique destinés à guider si ce n'est étroitement contrôler la mise en jeu – sonore, visuelle, spatiale – de l'écriture. Quel que soit le degré de sophistication de ces notations (cryptiques ou plus accessibles), elles exigent de la part des interprètes (metteur en scène et /ou acteur) un effort de déchiffrement.

3 / Quel que soit enfin leur moment de production (généralement en amont de la performance, que la partition permet de concevoir puis de guider, mais tout aussi bien à l'issue du travail scénique – la fonction de la partition étant alors d'en fixer la mémoire et d'instituer ce travail au rang d'œuvre), les partitions-modèle témoignent d'un intérêt marqué pour les questions de composition. Qu'elle soit harmonieuse ou dissonante, que son architecture ait vocation à demeurer sous-jacente, ou bien qu'elle se manifeste et s'assume en tant que geste de montage, cette composition tend à dessiner un idéal qui transcende les volontés particulières et requiert de l'ensemble de ceux qui y prennent part la plus grande exigence – et la plus grande humilité vis-à-vis de l'autorité de l'écriture.

Chapitre 2

Partitions-instructions (le rapport à l'action)

Il y a de prime abord quelque chose de redondant dans le fait d'associer à la notion de « partition » celle d'« instruction ». C'est en effet le propre d'une partition musicale que d'« indiqu[er] ce qui doit être fait », « la méthode à suivre », « le travail à accomplir »³⁵⁵, en provoquant chez celui qui a appris à déchiffrer les notations une succession de gestes et de comportements précis³⁵⁶, sans lesquels la musique ne se réaliserait pas. S'il me paraît malgré tout nécessaire, ce constat général étant rappelé, de définir une seconde contrée partitionnelle plus spécifiquement caractérisée par ce rapport à l'instruction et à l'action qu'elle engage, c'est tout simplement parce que le paradigme performatif inhérent à toute partition peut devenir la principale si ce n'est l'unique raison pour laquelle les artistes décident de s'emparer de ce mot et de cet objet.

Indépendamment des questions notationnelles ou compositionnelles propres au champ de la musique écrite, un certain nombre d'artistes – se sentant totalement libres vis-à-vis de la tradition musicale, ou cherchant précisément à s'en émanciper – vont en

effet trouver en cet objet de médiation que constitue la partition un outil protocolaire leur permettant de prescrire, dans l'absolu, une suite d'actions à exécuter. Ce changement de focale (qui revient à découpler la partition de ses usages musicaux) s'opère dans un contexte de réévaluation esthétique dont la partition s'avère, de nouveau, l'agent et le symptôme. Au début du 20^e siècle, on a vu que la partition émergeait dans le champ des discours et des pratiques scéniques au moment où les auteurs et les metteurs en scène européens entreprenaient de (re)définir le champ de leurs prérogatives, en se référant pour cela aux figures du compositeur ou du chef d'orchestre. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, c'est en relation avec la volonté qu'ont les artistes de la scène expérimentale américaine de repenser le statut de l'œuvre et le rôle de ceux qui la mettent en jeu, que la partition va connaître un tournant majeur dans les formes qu'elle peut prendre et les fonctions qu'elle peut endosser.

³⁵⁵ « Instruction » (*Trésor de la langue française*).

³⁵⁶ Rémy Campos explique que ce n'est que « dans le dernier tiers du XIX^e siècle » (celui où s'impose le règne absolu du « texte musical »), que « l'on ne pourra plus dissocier les signes [que donne à lire la partition] des corps en mouvement ». Alors que, avant l'entrée de la musique dans ce régime graphocentré, « les pièces musicales » étaient considérées comme « des objets malléables, réajustés en permanence aux capacités d'un exécutant-orateur » ou aux « pratiques personnalisées du virtuose », les partitions deviennent alors des « recueils de contraintes pour les gestes » : elles prescrivent des « gestes musicaux » normatifs qui, quels que soient les interprètes, structurent la performance. (Campos, 2013 : 465).

I. EXTENSION DU DOMAINE DE LA PARTITION : SCÈNES EXPÉRIMENTALES AMÉRICAINES (1950-1970)

Au cours des deux décennies qui suivent la seconde guerre mondiale, les artistes liés aux deux principaux foyers de la scène expérimentale américaine (l'un sur la côte Est (New-York), autour de John Cage et de Merce Cunningham, l'autre sur la côte Ouest (San Francisco), autour de Anna et Lawrence Halprin) sont animés – dans la continuité des artistes du Bauhaus³⁵⁷ – d'une double volonté : d'une part décloisonner les arts, déhiérarchiser les pratiques et désacraliser la figure de l'artiste ; d'autre part s'attacher en priorité aux processus de création d'une œuvre, interroger le « comment » plutôt que le « quoi » et le « pourquoi » d'une réalisation³⁵⁸. Dans cette perspective, il n'est pas surprenant que la partition ait été appelée à jouer un rôle central : outil de conception à même de prendre en charge la diversité des langages artistiques (sons, voix, mouvements, espaces, lumières, images³⁵⁹),

357 Trois anciens « maîtres » du Bauhaus, contraints à l'exil par l'arrivée des nazis au pouvoir, vont contribuer à faire passer les réflexions et les expérimentations qu'ils ont conduites au cours des années 1920 de l'ancien au nouveau continent. Le premier est Walter Gropius : dès le printemps 1937, l'université d'Harvard lui confie la direction de la *Graduate School of Design* ; Lawrence Halprin, alors étudiant en architecture, y suit ses enseignements. Le second est László Moholy-Nagy : outre les cours qu'il donne ponctuellement à Harvard, et qui lui donneront l'occasion de se lier d'amitié avec le couple Halprin, il fonde à Chicago le New Bauhaus – école qui ouvre ses portes en octobre 1937 et dans laquelle J. Cage est invité en 1941 à enseigner la musique expérimentale. Le troisième est Josef Albers : invité, dès 1933, à prendre la direction du département « Art » du Black Mountain College, il y convie de nombreuses personnalités du Bauhaus en exil, mais également les artistes américains les plus novateurs (dont John Cage et Merce Cunningham), les uns et les autres étant de la sorte amenés à partager leurs expériences et leurs conceptions artistiques. Pour plus de détails, voir : Ross, 2007 : 49-69. **358** Roselee Goldberg rapporte que lors d'une conférence qu'il donna au Black Mountain College, Josef Albers déclara : « L'art s'intéresse au COMMENT et non au QUOI ; non au contenu littéraire, mais à l'exécution du contenu factuel. L'exécution – le comment de la réalisation – tel est le contenu de l'art. » (Goldberg, 1988 : 121). **359** Dans le n° 4 des *Bauhaus-bücher* (les « livres du Bauhaus ») qui paraît en 1925, L. Moholy-Nagy avait ainsi publié en complément de son manifeste « Théâtre, cirque, variété » un « schéma de partition » (le titre du document est « sketch for a score ») visant à établir, non pas le déroulement d'un spectacle en particulier mais, dans l'absolu, la poétique scénique simultanée propre au « théâtre mécanique-excentrique » qu'il avait le projet de construire. Ce schéma partitionnel est composé de quatre colonnes qui, de gauche à droite, s'intitulent : « Forme et mouvement » (y seraient notées les actions qui se déploient sur la scène 1 du dispositif) ; « Forme, mouvement, film » (y seraient

la partition est cet objet qui, faisant fi des catégories disciplinaires, se trouve à la croisée de techniques et de pratiques artistiques hétérogènes, qu'elle contribue à mettre en relation autant qu'elle est le fruit de leurs relations.

I.1.1. JOHN CAGE : UNE AUTRE IDÉE DE LA COMPOSITION

De 1956 à 1960, J. Cage donne à la New School for Social Research de New-York un séminaire sur la composition expérimentale dont le principal enjeu, selon ses propres mots, était d'« apprendre à se débarrasser des conventions »³⁶⁰ : celles qui pèsent sur la musique et, plus globalement, celles qui sont à l'œuvre dans n'importe quel champ artistique. J. Cage avait en effet décidé d'ouvrir son séminaire à tous les artistes intéressés par ces questions, quelle que soit leur discipline – et y participèrent notamment certains des artistes qui à la suite du séminaire prendront part aux performances Fluxus (les écrivains Dick Higgins et Jackson Mac Low, le plasticien George Brecht – j'y reviendrai). Ce désir d'aborder la composition hors des canons établis animait cependant J. Cage depuis bien plus longtemps puisque, dès 1937, il proposait de substituer au terme de « musique », considéré comme un « mot [...] sacré, et réservé aux instruments du dix-huitième et du dix-neuvième siècle »³⁶¹, « un terme plus significatif : organisation de sons ». Pour lui, l'intérêt de cette expression alternative était de permettre l'inclusion, dans le champ de la composition musicale, de tous les phénomènes sonores (« son d'un camion à 50 miles à l'heure », « parasites entre les stations de radio », « pluie », « battement cardiaque »...), sans hiérarchie ni distinction³⁶². Or, notait J. Cage, cette extension potentiellement illimitée du domaine des matériaux dont le compositeur

notées les actions qui se déploient sur la scène 2, laquelle est équipée d'un écran de projection) ; « Lumière » (y seraient notées l'ensemble des actions lumineuses se déployant sur les différents espaces) ; et « Son » (y seraient notées les actions qui se déploient sur la scène 3, où sont placés les différents instruments mécaniques). Voir : Michaud, 1978 : 155-163. **360** Bosseur, 1993 : 186. **361** Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de : « Le futur de la musique » (1937) in Cage, 2012 : 3. **362** Tel était déjà le projet du futuriste Luigi Russolo qui, dans son manifeste « L'art des bruits » (1913), proclamait la nécessité de « rompre à tout prix [l]e cercle restreint des sons purs et [de] conquérir la variété infinie des sons-bruits » (in Lista, 1973 : 313).

ou plutôt l'« organisateur de sons » peut s'emparer à un corollaire : le « confronte[r] [...] à l'ensemble du domaine du temps »³⁶³ – ce qui, paradoxalement, va occasionner une considérable simplification de l'écriture de cet objet organisateur qu'est la partition.

I.1.1.1. DÉTERMINER DES DURÉES

À partir du constat que « de toutes les dimensions du son, comprenant la fréquence, l'amplitude et le timbre, la durée seule [est] également une caractéristique du silence »³⁶⁴, J. Cage décide de faire de la détermination des durées l'unique paramètre structurant de la partition – la « division d'un tout en parties » qu'elle donne à lire s'apparentant du même coup à :

[...] une division du temps réel par des moyens métriques conventionnels, le mètre étant pris simplement comme la mesure de quantité. ³⁶⁵

Là où A. Appia voyait dans la temporalité proprement extra-ordinaire que crée la musique le salut de l'art théâtral, J. Cage aspire à ce que n'importe quel événement du monde sonore puisse être accueilli dans ses compositions. Pour cela, il est nécessaire que le temps musical ne soit plus distinct de la temporalité ordinaire mais qu'il soit conçu, pour reprendre les termes de F. Maurin, « comme une parenthèse prélevée sur l'écoulement universel » du temps – avec cette conséquence que « la course du chronomètre se substitue au mouvement du métronome »³⁶⁶. En proposant de s'en tenir à la fonction la plus élémentaire de la mesure musicale (diviser le temps en blocs temporels), en se bornant à une approche strictement « quantitatif » du temps (alors que dans une composition musicale

363 « Le futur de la musique » (1937) in Cage, 2012 : 5. **364** « Composition comme processus. I. Changements » (1958) in Cage, 2012 : 21-22. Dans la perspective de J. Cage, le « silence » n'est plus conçu comme un « laps de temps entre des sons » que le compositeur ménage à des fins expressives (« pause » ou « ponctuation » du discours musical) ou structurelles (transition entre deux mouvements) : « le silence devient quelque chose de différent – non plus du tout du silence, mais des sons, les sons ambiants. » (*ibid.*, p. 25-26). Donner à entendre les « sons ambiants » est tout l'enjeu de « 4'33'' » : je reviendrai sur cette pièce ultérieurement (voir *infra*, « § 1.2.2. Écrire des partitions pour « performer le réel » »). **365** *ibid.*, p. 22. **366** Maurin, 2010 : 88-89. Dès 1937, J. Cage pronostiquait d'ailleurs que « l'unité fondamentale de la mesure du temps [...] sera probablement », dans la musique de l'avenir, « le « cadre » ou fraction d'une seconde, suivant ce qui est établi par la technique de film » (« Le futur de la musique » (1937) in Cage, 2012 : 5).

classique une mesure est simultanément une organisation qualitative – rythmique – de la temporalité³⁶⁷), J. Cage fait de la partition une forme qui non seulement est à même de structurer n'importe quel type d'événements, mais qui demeure ouverte lors de sa mise en jeu à toutes sortes de variations.

La notice qu'il rédige en introduction à sa *Conférence sur rien* (que J. Cage interpréta pour la première fois en 1949) est significative de ce double glissement – mise en partition de matériaux *a priori* extra-musicaux mais qui le deviennent dès lors qu'ils sont appréhendés en termes de durées organisées ; indifférence quant à la structuration rythmique interne aux mesures.

En effet, si ce discours relève d'une composition très rigoureusement construite, et si la mise en page de ce discours (subdivisé en « parties », « unités », « lignes » et « mesures ») a vocation à rendre visible cette structuration, J. Cage invite simultanément le lecteur, non pas à se soumettre avec application à cette partition textuelle (comme cela pouvait être le cas de K. Schwitters³⁶⁸), mais à y introduire ses propres variations rythmiques (accélération et étirement). Ce qui au bout du compte l'intéresse, et ce que doit donner à entendre le conférencier, c'est la musicalité propre au parler ordinaire :

Il y a quatre mesures dans chaque ligne, et douze lignes dans chaque unité de la structure rythmique. [...] L'ensemble est divisé en cinq grandes parties [...]. Le texte est imprimé en quatre colonnes pour faciliter une lecture rythmique. Chaque ligne doit être lue à travers la page, de gauche à droite, et non le long des colonnes à la suite. Cela ne devrait pas être effectué de manière artificielle (ce qui pourrait arriver si l'on tentait d'être trop strictement fidèle à la position des mots sur la page), mais avec le rubato que l'on utilise dans le langage quotidien. ³⁶⁹

Pour J. Cage et ses divers héritiers, le travail de composition consista donc à découper le temps, à déterminer des durées, sans présager ce qui se passera à l'intérieur de ces intervalles. Or, en s'émancipant des différents

367 Une mesure se subdivise en effet en un certain nombre de temps (mesures à 1, 2, 3... temps), dont certains sont accentués (temps forts) et d'autres pas (temps faibles).

368 Cf. *supra*, Chap.1, « § 2.2.2. "Textes-partitions" pour performances vocales ».

369 « Conférence sur rien » (1959) in Cage, 2012 : 120.

This lecture was printed in *Incontri Musicali*, August 1959. There are four measures in each line and twelve lines in each unit of the rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7, 6, 14, 14, 7. The forty-eight measures of each unit are likewise so divided. The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the position of the words on the page), but with the rubato which one uses in everyday speech.

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .
 If among you are
 those who wish to get somewhere , let them leave at
 any moment . What we re-quire is
 silence ; but what silence requires
 is that I go on talking . Give any one thought
 a push : it falls down easily .
 ; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
 tainment called a dis-cussion . Shall we have one later ?
 ¶
 Or , we could simply de-cide not to have a dis-
 cussion . What ever you like . But
 now there are silences and the
 words make help make the
 silences .
 I have nothing to say
 poetry and I am saying it as I need it and that is
 This space of time is organized
 We need not fear these silences, —
 ¶

LECTURE ON NOTHING / 109

Lecture on nothing in John Cage. Silence: lectures and writings. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1961 (publié avec l'aimable autorisation de Wesleyan University Press).

Chapitre 2

paramètres qui traditionnellement structurent une composition musicale (répartition des accents, jeu des hauteurs et des intensités, organisation des harmonies ou des dissonances), J. Cage n'autorise pas seulement les musiciens à embrasser le champ sonore dans toute son extension. Il permet aussi aux différents arts de dialoguer en toute autonomie, c'est-à-dire sans que l'un soit écrasé par ou assujéti à l'autre, comme cela se passe le plus souvent (musique instrumentalisée à la narration dans les films, texte inféodé à la musique dans l'opéra, mouvement du danseur devant se régler sur les mesures de la musique³⁷⁰), ni qu'il soit nécessaire, ainsi que s'y emploie A. Appia, de hiérarchiser strictement la place que chacun des éléments (acteur, musique, lumière, espace...) doit occuper au sein de la représentation. Toutes les composantes et, plus largement, toutes les disciplines peuvent en effet coexister à égalité dès lors qu'elles sont prises dans une structure commune qui est celle d'une partition réduite à un seul facteur – le temps.

Comme le rappelle Annie Suquet, la détermination de pures « structure[s] temporelle[s] » a ainsi été au fondement des collaborations qui ont lié J. Cage et M. Cunningham :

« [...] la première chose, explique J. Cage, à laquelle Merce Cunningham et moi nous sommes attachés en commençant à travailler ensemble dans les années 1940 a été de libérer la musique de la nécessité d'aller avec la danse, et de libérer la danse d'avoir à interpréter la musique. » [...] Pour chacune des pièces, Cage et lui adoptent un canevas commun. Par exemple, pour *Root of an Unfocus*, [...] la structure temporelle s'organise en trois sections – respectivement d'une minute et demie, deux minutes et demie et une minute –, chacune animée par un tempo différent. Au début et à la fin de chaque séquence, danse et musique (en l'occurrence, pour « piano préparé ») se rejoignent : accents du mouvement et pulsation musicale sont momentanément synchrones. Mais dans l'intervalle, dit Cage, danse et musique ne sont « en aucune façon forcées l'une par l'autre en termes de détails ». Et

³⁷⁰ Ces différents cas de figure ont été évoqués, respectivement, par Pierre-Stéphane Meugé (compositeur), Olivier Cadiot (écrivain) et Loïc Touzé (chorégraphe), au cours du labo#3, « Écritures et structures musicales » (9-10 novembre 2014).

Cunningham de préciser : « J'étais libre de varier la vitesse et les accents des phrases et des mouvements dans les phrases, sans avoir à me référer à un battement musical. »³⁷¹

Plus récemment, la chorégraphe Eszter Salamon a choisi dans *Dance for Nothing* (2010) de pousser encore plus loin ce principe de non-concordance rythmique³⁷². Tandis qu'équipée d'un système d'écouteurs diffusant l'enregistrement de la *Conférence sur rien* de J. Cage, la danseuse restitue le discours d'une voix monocorde, mais en en respectant scrupuleusement le rythme d'énonciation, elle s'applique simultanément à produire un flux ininterrompu de mouvements qui non seulement sont sans rapport avec le sens du texte (qu'il ne s'agit ni d'illustrer ni de commenter), mais qui en outre se déploient à leur propre rythme, générant de la sorte une temporalité parallèle à celle du discours. Si cette dissociation des rythmes de la parole et du mouvement représente un véritable défi sur le plan neuro-moteur, elle pose aussi la question, dramaturgique et philosophique, de la nécessité qu'il y a à faire une chose plutôt que telle autre, voire à ne rien faire du tout (question qui était déjà au cœur de la conférence de J. Cage, et sur laquelle surenchérit la chorégraphe en intitulant sa pièce « danse pour rien » et non pas simplement « sur rien »). Or, déterminer des intervalles de temps et, plus largement, se donner des instructions sans autre projet narratif ou représentatif a priori, semble précisément être ce qui « libère »³⁷³ les artistes de cette question.

³⁷¹ Suquet, 2007 : 11-12. Cet article avait été proposé, en amont du labo#1 (« Ponctuation, phrasé, rythme », 24-26 mai 2014), comme matériau de réflexion collective.

³⁷² Dans la description qui suit, je m'appuie sur le texte de présentation du spectacle et les critiques mises en ligne sur le site de l'artiste : <<http://www.eszter-salamon.com/WWW/dancefornothing.htm>>

³⁷³ Dans l'ouvrage qu'il consacre à R. Wilson, F. Maurin rapporte que « Wilson loue en John Cage celui qui « nous a tous libérés », il lui dédie les représentations de *The Life and Times of Joseph Stalin* à Copenhague en 1973, et il n'hésite pas, à ses débuts, à définir ses spectacles comme des happenings. « Très peu sont prédéterminés. Ils ont un ordre et une limite temporelle, peut-être même un contour général, mais ce qui se passe se passe, tout simplement. » Loin de sacréter leur durée propre, ils se coulent dans une durée dont ils disposent ou qu'ils s'imposent sans trop pouvoir l'infléchir. » (Maurin, 2010 : 89). À noter qu'en 2012, R. Wilson a de nouveau souhaité rendre hommage à J. Cage, en interprétant *Lecture on Nothing* (pièce notamment programmée au Louvre en 2013 dans le cadre du Festival d'Automne).

Victor Lenoble, metteur en scène du collectif IRMAR, affirmait ainsi que dans toutes les créations de la compagnie :

*C'est l'action de se soumettre à une partition (qui parfois peut exister au préalable, comme c'est le cas quand on a joué Le Discours sur rien de J. Cage, mais qui le plus souvent s'invente au fur et à mesure du travail de plateau) qui non seulement porte mais aussi crée le spectacle [pour ceux qui les observent]. Les acteurs, qui élaborent leurs parcours à partir de « missions », de « spécialités », font les choses avec un tel aplomb, avec une telle précision, que cela donne l'impression qu'ils sont dans l'exécution, comme s'ils répondaient à une nécessité extérieure à eux, à une structure mathématique, une règle.*³⁷⁴

Qu'ils s'en remettent aux instructions d'une partition établie en bonne et due forme ou qu'ils inventent ces instructions au fur et à mesure, la partition est donc, sur un mode factuel mais tout aussi bien simplement idéal, postulé ou fantasmé, ce qui permet aux artistes de l'IRMAR d'avancer dans le travail : (feindre de) s'en remettre à cette autorité « extérieure » que constitue la partition est ce qui leur permet de « résoudre les questions du « quoi faire » et du « pourquoi », des intentions »³⁷⁵ – et, pourrait-on ajouter, de la narration. Le temps, en effet, n'est plus orienté par une histoire à raconter ou représenter, il est simplement préparé – mis en état d'accueillir des événements et des opérations à venir.

1.1.2. PRÉPARER DES ÉVÉNEMENTS

Le fameux *Événement sans titre* (1952) que présentèrent J. Cage et M. Cunningham au Black Mountain College est fondateur des formes que vont prendre et des usages qui vont être faits des partitions au cours des deux décennies suivantes. Comme le rapporte Roselee Goldberg :

La préparation de cet événement [Untitled Event] fut minimale : on distribua aux interprètes une « partition » sur laquelle n'étaient indiquées que des périodes temporelles, chacun devant la remplir de moments d'action, d'inaction et de silence, comme l'indiquait

*la partition, sans révéler ses choix aux autres avant la représentation. Il ne devait y avoir aucune « relation causale » entre un incident et le suivant et, selon Cage, « tout ce qui advenait après cela advenait dans l'esprit du spectateur lui-même ».*³⁷⁶

Dans *Untitled event*, J. Cage applique ainsi le principe d'une partition réduite à sa fonction structurante minimale : déterminer des durées, des espaces temporels bornés par un début et par une fin, entre lesquels peuvent survenir des temps d'action et d'inaction, des moments sonores et des moments silencieux qui, tant qu'ils s'inscrivent à l'intérieur des mesures prescrites par la partition, sont laissés à la libre invention du performer. La mise en jeu d'une telle partition dans un contexte qui n'est plus seulement musical, mais performatif, théâtral et chorégraphique, pose cependant avec davantage de radicalité la question du sens et de l'interprétation (au double sens, herméneutique et actorial du terme). De fait, en demandant aux performeurs qu'ils ne se tiennent pas mutuellement informés de ce qu'ils comptaient faire, de sorte à ce qu'aucunes relations ne puissent être établies intentionnellement entre leurs actions, J. Cage rompt explicitement avec le modèle dramaturgique et esthétique qui prévaut en Occident : considérer l'œuvre d'art comme l'expression de la volonté, maîtrise, vision ou sensibilité de l'artiste, auxquelles l'assemblée des spectateurs se trouve plus ou moins inféodée. Pour J. Cage, c'est au contraire à chaque spectateur qu'il appartient d'élaborer son propre récit, en cheminant librement à travers les propositions que les artistes offrent à son regard et à son écoute.

Par contraste avec la partition d'orchestre, qui organise de manière hiérarchique (dans la verticalité des portées) les différents événements constitutifs de la composition, les partitions qui s'en tiennent à donner des instructions linéaires (au sens où les événements sont simplement distribués sur la ligne du temps) sont quant à elles régies par un principe d'horizontalité esthétique – et, si ce n'est politique, à tout le moins philosophique. Dans *Untitled event*, tout est susceptible d'être l'objet d'une égale attention, rien,

³⁷⁶ Goldberg, 1988 : 126. Dans la suite de son analyse, l'auteur se livre à une description détaillée de cet événement : le lecteur pourra s'y reporter.

a priori, n'est plus ni moins important qu'une autre chose³⁷⁷ – ce qui, pour les spectateurs comme pour les performeurs, conduit à un double décentrement : non seulement parce que les êtres humains ne sont plus systématiquement au centre des regards (ils peuvent s'effacer au profit du spectacle des choses – matières, lumières, sons), mais encore parce que ce qu'ils produisent n'a pas forcément à être beau, émouvant, intéressant ni même tout simplement cohérent. Il s'agit, conformément aux principes du bouddhisme zen, d'accepter ce qui advient, sans jugement³⁷⁸. Si d'un point de vue philosophique, la coexistence « anarchique » des actions voulue par J. Cage renvoie à son désir de faire de l'art le moyen, non pas « de produire de l'ordre à partir du chaos, ni de suggérer des améliorations dans la création », mais « d'affirmer » et de « s'éveiller à la vraie vie que nous vivons, et qui est si excellente une fois qu'on l'a débarrassée de nos pensées et de nos désirs et qu'on la laisse agir de son plein gré »³⁷⁹, d'un point de vue dramaturgique, elle renvoie de manière tout à fait exemplaire à l'opposition que Michael Kirby³⁸⁰ – plusieurs décennies avant Hans-Thies Lehmann et sa théorie du théâtre postdramatique³⁸¹ – a établie entre d'un côté ce qu'il appelle

³⁷⁷ Ce principe d'égalité des composantes du spectacle, et celui de l'attention variable dont elles peuvent être l'objet, seront également au cœur des « Six axiomes » par lesquels, en 1968, Richard Schechner définira le « théâtre environnemental » (voir Schechner, 2008 : 121-148).

³⁷⁸ R. Goldberg rapporte qu'« Avant la représentation proprement dite, Cage fit une lecture de la *Doctrine de l'esprit universel* de Huang-Po qui, de façon singulière, annonçait l'événement même. Les commentaires de Cage sur la philosophie zen furent consignés par Francine du Plessix-Gray, alors jeune étudiante : « Dans le bouddhisme zen, rien n'est bon ni mauvais. Ni laid ni beau. [...] L'art ne devrait pas être différent de la vie, mais être une action dans la vie, ses accidents, ses hasards, sa variété, ses désordres et ses beautés ne sont qu'éphémères. » (Goldberg, 1988 : 126).

³⁷⁹ « En ces temps... » (1957) in Cage, 2012 : 106. Cette posture sera vivement critiquée par Yvonne Rainer qui, tout en reconnaissant l'apport qu'a pu représenter J. Cage pour les artistes de sa génération, conteste l'absence de conscience politique inhérente à ses partis pris esthétiques (voir Rainer, 2008). Sur les implications ou les contradictions politiques inhérentes aux positions cagiennes, voir aussi *infra* : Chap. 3. « § 1.4. Indétermination et idéologie ».

³⁸⁰ Je résume dans la suite du paragraphe les analyses proposées dans l'article de M. Kirby « The New Theatre » (1965) in Sandford (ed.), 1995 : 25-39. L'ouvrage dirigé par Mariellen R. Sandford consiste, pour l'essentiel, en une réédition d'articles initialement parus dans la revue *TDJ, Tulane Drama Review* 10, 2 (T30), MIT Press, 1965 (ce volume, qui s'intitulait « Happenings and Fluxus », avait été co-dirigé par M. Kirby et R. Schechner).

³⁸¹ Lehmann, 1999.

les « *matrixed performances* » (soit des spectacles qui reposent sur une « matrice » fictionnelle : un bain, un milieu, un microcosme spatio-temporel imaginaire, au sein duquel les actions, les informations et les émotions vont se déployer, de manière plus ou moins continue), et de l'autre, ce qu'il appelle les « *nonmatrixed performances* » (soit des spectacles où, d'une part, les actions et les personnes ne valent pas pour autre chose qu'elles-mêmes et où d'autre part, ces actions et ces personnes sont prises dans une structure « compartimentée », c'est-à-dire sans relations entre elles – si ce n'est la partition qui a décidé de les réunir dans un temps commun).

Analysant le travail de R. Wilson, F. Maurin dit quant à lui que, dès lors que la définition des « limites externes et le découpage horaire prim[er] le contenu interne »³⁸² :

[...] la partition du metteur en scène se réduit à une répartition du temps, à une liste, une grille, un organigramme qui prévoit les activités des participants et les grandes lignes des [...] subdivisions. Autrement dit, elle fixe un emploi du temps général.

Si les questions qui se posent ensuite à R. Wilson, poursuit F. Maurin, sont celles de savoir « Comment employer le temps qu'il se donne ? À quoi l'employer ? », avec le développement au cours des années 1960 des « happenings » et des « Event scores », les artistes vont progressivement se détacher de la question de la « répartition du temps » pour toujours davantage se concentrer sur la seule question de la « prévis[ion] [d] es activités » proposées aux « participants ».

1.2. HAPPENINGS ET EVENT SCORES

À la suite d'*Untitled Event* qui comme le rapporte R. Goldberg « devint [un] sujet de discussion entre Cage et les élèves de son cours de composition de musique expérimentale »³⁸³, la plupart des artistes qui participèrent à ce séminaire (Georges Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow, Jackson Mac Low...) vont fonder leur pratique sur l'écriture de « partitions ». Peu ou prou indifférents à la question musicale, ces artistes appréhendent les partitions comme des objets

³⁸² Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de : Maurin, 2010 : 88-89.

³⁸³ Goldberg, 1988 : 127.

CAR BIBBE

CAR THREE

(LIGHTS OFF)

1. ENTER CAR
2. COUNT TO TWELVE
3. TOOT HORN 5X
4. COUNT TO TEN
5. TOOT HORN 2X
6. COUNT TO SEVEN
7. SLAM DOOR 2X
8. OPEN AND CLOSE GLOVE COMPARTMENT
9. TOOT HORN 1X
10. COUNT TO TEN
11. SLAM DOOR 1X
12. TOOT HORN 3X
13. COUNT TO FIVE
14. TOOT HORN 1X
15. OPEN AND CLOSE GLOVE COMPARTMENT
16. COUNT TO TEN
17. SLAM DOOR 1X
18. BLINK LIGHTS 3X
19. RAISE AND LOWER WINDOWS (OR REVERSE)
20. COUNT TO TEN
21. BLINK LIGHTS 2X
22. TOOT HORN 1X
23. BLINK LIGHTS 1X
24. LONG HORN TOOT
25. BLINK LIGHTS 5X
26. START MOTOR
27. MOTOR OFF

CAR BIBBE

CAR FOUR

(LIGHTS OFF)

1. ENTER CAR
2. TOOT HORN 1X
3. SLAM DOOR 1X
4. TOOT HORN 2X
5. RAISE AND LOWER WINDOW (OR REVERSE)
6. COUNT TO TWENTY
7. SLAM DOOR 2X
8. OPEN AND CLOSE GLOVE COMPARTMENT
9. COUNT TO TWENTY
10. TOOT HORN 3X
11. SLAM DOOR 1X
12. COUNT TO THIRTY
13. BLINK INTERIOR LIGHTS ON AND OFF SEVERAL TIMES
14. TOOT HORN 1X
15. FLUTTER LIGHTS
16. TOOT HORN 1X
17. OPEN AND CLOSE GLOVE COMPARTMENT
18. BLINK LIGHTS 3X
19. COUNT TO TWELVE
20. RAISE AND LOWER WINDOW (OR REVERSE)
21. BLINK LIGHTS 2X
22. COUNT TO NINE
23. SLAM DOOR 1X
24. LIGHTS ON LONG 2X
25. SLAM DOOR 2X

Printed by permission of the composer.

Al Hansen, *Car Bibbe*, in John Cage and Alison Knowles, *Notations*, New York: Something Else Press, 1969 (publié avec l'aimable autorisation de Bibbe Hansen)

Chapitre 2

protocoles leur permettant de donner forme à une action ou à une expérience dont ils fixent les règles, mais dont l'exécution ne leur appartient pas totalement ou directement, et qui peut en outre donner lieu à d'innombrables reprises et (ré)interprétations.

1.2.1. ÉCRIRE DES PARTITIONS POUR (FAIRE PARTICIPER) LE PUBLIC

Dès 1958, A. Hansen compose ainsi *Car Bibbe* (1958), partition d'instructions dont la singularité est de requérir neuf véhicules pour son interprétation :

La partition de *Car Bibbe* consiste en une séquence détaillée d'actions spécifiques pour chacune des neuf voitures. Hansen définit les actions de chaque participant : vingt-huit pour la première, trente-deux pour la seconde, vingt-quatre pour la troisième, dix-sept pour la quatrième, etc. Prenons l'exemple de la voiture sept, dont les actions sont choisies de manière précise, à l'exception du n° 14, où il demande d'improviser :

Voiture sept

1. Entrez dans la voiture par la fenêtre;
2. Klaxonnez deux fois;
3. Comptez jusqu'à soixante;
4. Klaxonnez une fois;
5. Comptez jusqu'à quatre-vingt;
6. Klaxonnez une fois;
7. Claquez une porte une fois;
8. Allumez et emballez le moteur;
9. Klaxonnez deux fois;
10. Claquez une porte une fois;
11. Comptez jusqu'à cinquante;
12. Klaxonnez une fois;
13. Répétez la liste à partir du 2, changez tous les coups de klaxon par des clignotements de lumière;
14. Improvisez durant un temps;
15. Quittez le véhicule et observez.³⁸⁴

Ce faisant, A. Hansen répond pleinement au vœu formulé par J. Cage dès la fin des années 1930 de « composer et exécuter un quatuor pour moteur à explosion, vent, battement cardiaque et éboulement de terrain »³⁸⁵. C'est en effet à une véritable composition

musicale que *Car Bibbe* donne forme³⁸⁶, une composition où, comme le souligne Olivier Lussac, toutes les « opérations », à quelques improvisations près, sont « déterminées » – l'intérêt de cette proposition, qui « reste rigide » (car contrôlée de bout en bout), réside dans la simultanéité des différentes activités entre les voitures.³⁸⁷

Dans 18 *Happenings in 6 Parts* (1959), Allan Kaprow, qui s'avère lui aussi intéressé par la mise en forme d'une pluralité d'événements simultanés, reprend à son tour le principe d'une partition d'instructions, mais tout en souhaitant « accroître la responsabilité du spectateur » :

[...] Kaprow envoya des invitations qui précisaient : « Vous ferez partie intégrante des happenings ; vous les vivrez simultanément. » Peu de temps après, certains invités reçurent de mystérieuses enveloppes en plastique renfermant des morceaux de papier, de photographies et de bois, des fragments peints et des figures découpées leur donnant une vague idée de ce qui les attendait : « Cette œuvre se déroulera dans trois salles, chacune de dimensions et de caractères différents. [...] Certains invités

³⁸⁶ Dans *L'Effet de Serge* (2007), spectacle de Philippe Quesne dans lequel le protagoniste, Serge, convie chaque dimanche ses amis à venir découvrir une petite performance ou invention de son cru, la performance intitulée « Luminous effects on a music by Wagner » peut faire penser à *Car Bibbe* (ou à la partition – plus connue – de G. Brecht, *Motor Vehicle Sundown* (1960) qui, comme celle de A. Hansen, repose sur un ensemble d'actions qui sont exécutées depuis l'intérieur d'un véhicule : voir *infra*, Chap.3, « § 1.3.1. Cartes à jouer »). Ayant pris place à l'intérieur de son véhicule, Serge va en effet donner à voir et à entendre à ses invités une composition consistant en une succession de coups de klaxon et de jeux de phares, alternativement allumés ou éteints. Dans cette performance d'une durée d'environ deux minutes au total, la partition d'effets lumineux et sonores n'est cependant pas autonome, comme c'est le cas dans *Car Bibbe* : les jeux de sons et de lumières se trouvent au contraire intrinsèquement liés à la musique wagnérienne dont ils viennent souligner, sur un mode à la fois dérisoire et poétique, les différents élans épiques. On pourrait du même coup mettre cette performance en regard d'une autre partition, plus ancienne : celle qu'avait composée G. Balla pour *Feu d'artifice* (1917), « ballet plastique » d'une durée totale de cinq minutes pour lequel l'artiste futuriste avait établi, à partir et en fonction de la partition musicale de Stravinsky, une partition de quarante-neuf effets lumineux destinés à venir animer un ensemble d'éléments sculpturaux abstraits (des formes géométriques en bois, auxquels s'ajoutaient des surfaces translucides). Comme dans *L'Effet de Serge*, ces jeux de chorégraphies lumineuses avaient vocation à révéler les mouvements, les tensions et les rythmes de la musique (voir Ovadjia, 2013 : 175).

³⁸⁷ Lussac, 2004 : 189.

³⁸⁴ Lussac, 2004 : 188-189. Un extrait de la partition originale de *Car Bibbe* est reproduit page suivante.

³⁸⁵ « Le futur de la musique » (1937) in Cage, 2012 : 3.

joureront également.»

Ceux qui se rendirent à la galerie Reuben découvrirent au premier étage un atelier divisé par des cloisons de plastique. Dans les trois pièces ainsi créées, des chaises étaient disposées en cercles et en rectangles, forçant les spectateurs à regarder dans différentes directions. [...] On donna à chaque spectateur un programme et trois petites cartes agrafées ensemble. « La performance est divisée en six parties, y était-il précisé. Chacune se compose de trois événements exécutés simplement. La fin de la performance sera indiquée par deux tintements de cloche. » Les spectateurs étaient priés de suivre les instructions à la lettre : durant les première et deuxième parties, ils pouvaient s'asseoir dans la seconde salle, durant les troisième et quatrième parties, se rendre dans la première salle, et ainsi de suite, à chaque fois au son de la cloche. Les entractes devaient durer deux minutes exactement, et deux entractes plus longs, de quinze minutes, séparaient les trois parties principales. « Il n'y aura aucun applaudissement après chaque partie, mais vous pourrez applaudir après la sixième partie, si vous le souhaitez ». [...]

Les visiteurs purent interpréter ces événements fragmentés à leur guise, car Kaprow avait précisé au préalable : « Les actions ne signifieront rien de clairement formulable, du moins en ce qui concerne l'artiste. » De même, le terme de « happening » n'avait aucune signification : il ne servait qu'à indiquer « quelque chose de spontané, quelque chose qui advient fortuitement ». Cette œuvre fit toutefois l'objet de répétitions scrupuleuses durant les deux semaines précédant la première, et tous les jours de la semaine où elle fut présentée. De plus, les interprètes avaient mémorisés les dessins et les chronométrages de Kaprow, de sorte que chaque succession de mouvement était parfaitement maîtrisée. 388

Comme en témoigne cette description, la partition qui permet aux 18 Happenings in 6 Parts d'avoir lieu est aussi ce qui noue les deux paradoxes – pour ne pas dire les deux contradictions – propres à cette performance.

Le premier de ces paradoxes tient à ce que la responsabilité accrue que A. Kaprow souhaite conférer au spectateur prend des voies pour le moins autoritaires : tout en lui laissant le soin d'interpréter à sa guise les actions qui lui sont présentées, on lui remet

des instructions qui lui dictent le comportement qu'il doit adopter dans le temps et dans l'espace de la performance. Le second, du même ordre, est que les actions auxquelles se livrent les performeurs, et qui sont présentées comme donnant lieu à « quelque chose de spontané », « adv[enant] fortuitement », s'inscrivent dans une structure spatiale et temporelle très précise, qui a fait l'objet d'un apprentissage scrupuleux de leur part. Il s'avère d'ailleurs que l'effort consenti par les performeurs n'est qu'à l'image du soin extrême que A. Kaprow lui-même a apporté à l'écriture de cette partition. M. Kirby rapporte en effet que « le script qui allait ensuite devenir une des bases de 18 Happenings in 6 Parts présente des similitudes avec un Coup de dés... de Mallarmé, de par son utilisation de caractères typographiques variés et la disposition particulière des mots ou des groupes de mots sur la page » 389, tandis que Stephanie Rosenthal explique qu'il a fallu « plus de deux ans » à A. Kaprow pour établir la « partition extrêmement détaillée » de la performance, dans son « enchaînement complexe d'actions et de pauses, combinées à la musique et la lumière » 390. De ce point de vue, la « partition-instructions » de 18 Happenings... présente des caractéristiques que l'on rattacherait plutôt à celles d'une « partition-modèle ».

Simultanément, S. Rosenthal, qui a eu l'occasion de proposer un reenactment 391 de la partition de A. Kaprow, note que :

On a écrit beaucoup de choses à propos de 18 Happenings, mais il faut en faire l'expérience pour le comprendre. Les « entractes » prennent plus

389 M. Kirby, « Happenings. An introduction » (1965) in Sandford, 1995 : 23. (Je traduis)

390 Stephanie Rosenthal, « Agency for Action » in Meyer-Hermann, Perchuk, Rosenthal (eds), 2008 : 66. (Je traduis)

391 Comme le rappelait Dora Kiss lors de sa participation au labo#7, « Réactiver » (20-22 novembre 2015), cette notion de « reenactment » ne se comprend qu'en relation avec les théories de « l'énaction » (en anglais : *enactivism*) – soit : une approche théorique selon laquelle la cognition n'est pas considérée comme une pure activité de l'esprit, mais comme se construisant toujours en relation avec un environnement. En d'autres termes : « La perception est une action cognitive ; et réciproquement, la connaissance s'articule toujours dans un corps en interaction avec le monde » (propos de Dora Kiss pris en notes). Qu'il soit ou non conçu dans une perspective artistique, un reenactment renvoie toujours à l'idée d'un accès à la connaissance en situation, dans et par la pratique.

388 Goldberg, 1988 : 128-130.

de temps que les blocs d'action, ce qui fait qu'ils acquièrent une présence tangible, qui devient aussi importante que l'action. L'importance significative de ces pauses est encore plus évidente si l'on prend en compte les travaux ultérieurs de Kaprow. Les choses qui arrivent spontanément pendant les pauses – les gens qui conversent, se déplacent dans l'espace, se reflètent [dans les miroirs] – jouent un rôle essentiel dans le tout de l'événement. [...] Ce sont précisément les facteurs imprévisibles qui émergent au cours d'un happening ou d'une activité, les choses qui ne sont pas dans la partition, qui s'avèrent souvent être cruciales. 392

Les intervalles de temps qui séparent les différentes parties du happening sont donc moins des « entractes » à proprement parler, c'est-à-dire des temps off par rapport au spectacle, que des moments où les performeurs s'interrompent dans leurs actions pour laisser place à celles, spontanées, « imprévisibles », des spectateurs – les unes comme les autres faisant partie intégrante du happening (ce qui explique que, dans ses instructions au public, A. Kaprow demande de ne pas applaudir avant la fin de la sixième partie : tout ce qui précède ce moment final, y compris ce qui se passe pendant les pauses, relève de la temporalité de la performance).

Dans un texte datant de 1966, A. Kaprow explicite ses positions quant à l'intégration participative du « public » au sein du happening :

[...] On doit complètement éliminer la notion de « public ». Tous les éléments – les gens, l'espace, les éléments matériels et les aspects particuliers de l'environnement, le temps – peuvent ainsi être intégrés. Disparaissent alors les derniers lambeaux de la convention théâtrale. [...] Les mouvements appellent des mouvements en réponse [...]. Un Happening qui ne solliciterait qu'une réponse empathique de la part de spectateurs assis n'est pas un Happening mais une scène de théâtre. 393

Du même coup, le fait que A. Kaprow prétende donner

aux spectateurs une plus grande responsabilité tout en leur donnant des instructions très précises ne paraît plus contradictoire. Considérant que « c'est une marque de respect mutuel que toutes les personnes prenant part à un Happening soient des participants volontaires et engagés, qui ont une idée claire de ce qu'ils ont à faire » 394, la partition que A. Kaprow établit pour les membres du public est ce qui leur permet, premièrement, d'interagir précisément avec les performeurs, selon des règles de jeu qui ont été pensées spécifiquement pour l'événement auquel les uns et les autres prennent part (alors qu'en général, ces règles sont implicites : elles sont le fruit d'un habitus, d'un conditionnement tacite du spectateur), et deuxièmement, de participer au même titre que les performeurs à la production de « ce qui arrive ». En déterminant dans la partition d'ensemble du happening, d'une part, des moments où les spectateurs ont à l'instar des performeurs des choses précises à faire (ou à ne pas faire), et d'autre part, des plages de temps sans instructions où chacun tel qu'il est, parle, se comporte librement, devient un membre à part entière de l'événement, A. Kaprow abolit la distinction qui traditionnellement prévaut dans le champ des arts entre, d'un côté, ceux qui sont autorisés à faire (les artistes), et de l'autre, ce qui sont conviés à regarder (les spectateurs) – cette distinction renvoyant à un « partage du sensible » 395 que A. Kaprow entend récuser.

1.2.2. ÉCRIRE DES PARTITIONS POUR « PERFORMER LE RÉEL »

Comme le rappelle Barbara Formis, le projet de A. Kaprow est de « *con-fondre* l'art et la vie » 396, ce qui, souligne-t-elle, ne revient pas à vouloir faire « fusionner leurs domaines d'existence » respectifs :

[...] indiquer une confusion est bien différent de produire une identité ; brouiller les limites, estomper les différences ne permet pas de parler d'une réelle « identité » ou d'une « identification », mais uniquement d'« indiscernabilité ». Contre l'identité, l'idée d'indiscernabilité permet de concevoir une con-fusion et non pas une fusion totale,

394 *Ibid.* (Je traduis)

395 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique éditions, 2000.

396 Voir Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus* (1993), trad. Jacques Deguy, Paris : Centre Pompidou, 1996.

un brouillage entre deux choses et non pas l'annulation réciproque de leurs différences. L'hypothèse de l'indiscernabilité permet de marquer une différence, bien que minimale, entre un geste esthétique et un geste tout simplement ordinaire.

Une chose paraît claire : l'identification entre l'art et la vie est un danger à la fois pour l'art et pour la vie. Car en cherchant à identifier ces termes, l'on finit souvent par banaliser le premier ou par esthétiser la seconde. »³⁹⁷

L'établissement de partitions est précisément ce qui va permettre d'instaurer ce régime d'« indiscernabilité » : tout en invitant les participants du happening à n'accomplir que des actions extrêmement simples et qui, surtout, ne valent que pour elles-mêmes (dans le sens où elles ne représentent rien, où elles ne participent pas à la construction d'une histoire ou d'un personnage), les partitions dessinent simultanément un cadre d'effectuation spatial et temporel précis, qui circonscrit ces actions à l'intérieur du cours plus global de la vie et invite, partant, à leur porter une attention intensifiée. A. Kaprow explique en effet que :

Les happenings sont des événements qui, pour dire les choses simplement, ont lieu. [...] ils semblent n'aller nulle part et ne soulever aucun point littéraire particulier. Par contraste avec les arts du passé, ils n'ont ni commencement structuré, ni milieu, ni fin. Leur forme est ouverte quant à leur façon de finir et fluide ; rien de clair n'est recherché, et cependant rien n'est acquis, excepté la certitude d'un certain nombre de faits auxquels nous sommes attentifs au-delà de la normale.³⁹⁸

Le fait que pour nommer le document à partir duquel il a conçu 18 *Happenings...*, A. Kaprow ait choisi de recourir au terme de « partition », et non pas par exemple à celui de « script » et de « scénario », trouve par-là même sa pleine justification. Un happening est en effet l'objet et le fruit d'une « composition »³⁹⁹ qui, parce qu'elle structure le déploiement des actions selon un « certain agencement des temps et des espaces », crée les conditions d'écoute, de regard, et

plus globalement de perception, qui rendent le spectateur à même de saisir des actions tout ce qu'il y a de plus ordinaire sous un angle esthétique – c'est-à-dire : en s'attachant à leurs qualités (au sens général de manières d'être, de faire)⁴⁰⁰, et non pas simplement à leur signification ou à leur valeur d'usage. C'est ce que, dans un texte intitulé « Le théâtre impossible », Tadeusz Kantor appelle quant à lui « la chance du réel » – cette nouvelle attention que les happenings invitent à porter sur la « pâte [même] de vie » apparaissant au metteur en scène comme une opportunité pour libérer la représentation théâtrale de ses afféteries :

S'installant dans la « réalité prête », le happening s'approprie d'une manière gratuite, spécifique, objets et actions « prêts », « non esthétiques » (les plus simples composantes de la « pâte de la vie ») ; il les « précipite » de son milieu conventionnel et les prive de leur utilité et de leurs fonctions pratiques, les isole, les laisse vivre une vie indépendante, se développer sans but précis.

Ce dépouillement radical des objets, des événements, des actions, des situations, de leurs liaisons conventionnelles et hiérarchiques, de leurs intentions habituelles crée une méthode jusque-là inconnue d'expression de la réalité par la réalité elle-même – non par l'imitation de celle-ci.

C'était pour le théâtre l'imprévisible et improbable chance de vaincre la notion exagérée, insupportable, de présentation, représentation, imitation théâtrale – toujours un peu plus coquetterie, minauderie, simulation prétentieuse.

C'est la chance du Réel.⁴⁰¹

S'il s'agit de travailler à partir de la vie elle-même, en s'émancipant des conventions et des évaluations normatives qui selon T. Kantor caractérisent et structurent le théâtre de « représentation », il insiste cependant, à l'instar de A. Kaprow, sur l'exigence compositionnelle qui, tant du point de vue du metteur en scène que de l'acteur, préside à la mise en jeu de ces matériaux :

Comme dans le happening je prends LA RÉALITÉ « TOUTE PRÊTE » (ready-made), les phénomènes et les objets les plus élémentaires, ceux qui constituent la

⁴⁰⁰ « Toute expérience, artistique ou non, peut relever de l'esthétique, du moment que l'on saisit l'aspect perceptuel et non pas productif de l'expérience » (Formis, 2010 : 166).

⁴⁰¹ Kantor, 1977 : 213-214.

³⁹⁷ Formis, 2010 : 38.

³⁹⁸ A. Kaprow, cité par Lussac, 2004 : 182.

³⁹⁹ Ce mot et l'expression citée dans la suite de la phrase sont extraits du texte de A. Kaprow, « Excerpts from "Assemblages, Environments & Happenings" » (1966) in Sandford, 1995 : 202. (Je traduis)

« masse » et la « pâte » de notre vie de tous les jours, je m'en sers, je jongle avec, je leur ôte leur fonction et leur finalité, je les déboîte et les gonfle en les laissant mener une existence autonome, se dilater et se développer librement et sans but.

Cependant IL NE FAUT PAS CONFONDRE cette zone de la réalité théâtrale pure, de l'art de l'acteur libéré, avec l'improvisation.

Ce serait une simplification grossière. Car les pratiques et les activités des acteurs possèdent la structure et la texture des happenings.⁴⁰²

Définir une « structure » et une « texture » à même de porter l'événement est cependant l'unique finalité de cette composition que constitue la partition du happening. À la différence, en effet, des compositions que A. Kaprow qualifie de « formelles »⁴⁰³ (celles qui, obéissant à des règles génériques plus ou moins complexes, trouvent en elles-mêmes leur finalité – par exemple : « une fugue de Bach », « un sonnet de Shakespeare »), les compositions auxquelles s'adosent les happenings sont strictement fonctionnelles et contingentes : la partition a vocation à configurer le déroulement de l'événement auquel le happening donnera lieu, non pas en fonction d'intentions, de principes ou de théories artistiques préétablis, mais selon les mouvements et les points de rendez-vous que sa construction puis son exécution s'avèrent rendre nécessaires. A. Kaprow explique ainsi que :

[...] s'il y a plusieurs espaces dans lesquels des événements sont programmés, selon un enchaînement précis ou aléatoire, la temporalité ou le « tempo » de ces événements seront davantage déterminés par les caractéristiques des mouvements à l'intérieur de ces environnements que par une conception fixe du temps, avec développement régulier et conclusion. Prévoir des coordinations rythmiques entre les différentes parties d'un Happening n'est pas nécessaire, à moins que ce ne soit l'événement lui-même qui l'appelle : comme, par exemple, lorsque deux personnes doivent se retrouver pour prendre le train qui part à 17h47.⁴⁰⁴

⁴⁰² *Ibid.*, p. 160.

⁴⁰³ Ici et dans la suite du paragraphe, je résume ou rapporte les propos (que je traduis) de A. Kaprow, « Excerpts from "Assemblages, Environments & Happenings" » (1966) in Sandford, 1995 : 202-203.

⁴⁰⁴ Ici et dans la suite du paragraphe : *ibid.*, p. 199. (Je traduis)

Alors que traditionnellement, les œuvres artistiques consistent en des « arrangements spatio-temporels fermés, à part »⁴⁰⁵ (qu'on prenne « un tableau, un morceau de musique, un poème, une pièce »), il s'agit toujours, explique A. Kaprow, d'objets « confinés à l'intérieur d'un cadre, d'un nombre de mesures, de strophes ou de scènes » – confinement qui, « indépendamment de l'intérêt et de la valeur » que ces objets peuvent avoir en tant que tels, est impropre à « briser la frontière entre l'art et la vie »), les partitions des happenings s'inscrivent dans la matière, le temps et l'espace de la vie elle-même, dont elles ne font que proposer un découpage et une organisation spécifiques.

S'il n'y a donc pas entre les actions du happening et celles qui se déploient dans la vie ordinaire une différence de nature, l'effet de cadrage que produit la partition est cependant capital. L'établissement de cette partition est en effet ce qui permet aux artistes, ainsi que l'analyse B. Formis, de « performer le réel »⁴⁰⁶, expression qui renvoie à une double opération : tandis que d'un côté les artistes se proposent d'« utiliser l'expérience ordinaire tout en la laissant égale à elle-même »⁴⁰⁷ (il n'est pas question pour eux de chercher à « transform[er], embell[ir] ou jug[er] » les « qualités de la vie » : ils les intègrent telles quelles au champ de l'art), d'un autre côté, et simultanément, ils définissent une structure qui permet précisément de se rendre attentif à la « puissance esthétique qui est déjà à l'œuvre dans la routine et dans toutes ces attitudes et postures qui semblent naturelles ».

De ce point de vue, la partition a beaucoup à voir avec ce que Viktor Chklovski qualifiait dès 1917 de procédé de « défamiliarisation » (ou « singularisation »)⁴⁰⁸ : si contrairement aux partitions musicales classiques les partitions des happenings n'ont pas vocation à produire des objets nouveaux, sans référents et sans équivalents dans la réalité, elles visent en revanche à décaler la perception qu'on a des choses les

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 200. (Je traduis)

⁴⁰⁶ Formis, 2010 : 173.

⁴⁰⁷ Ici et jusqu'à mention contraire : *ibid.*, p. 240.

⁴⁰⁸ Pour V. Chklovski, la principale fonction de l'art est de « libérer la perception de l'automatisme », de faire en sorte que la perception d'un objet « arrive au maximum de sa force et de sa durée » – de créer de la « vision » plutôt que de la « reconnaissance » (voir Viktor Chklovski, « L'art comme procédé » (1917) in Todorov, 1965 : 75-97.

plus ordinaires, à les rendre étranges, du simple fait qu'on leur accorde une attention spécifique (ce qui, soit dit en passant, pourrait être considéré comme l'une des fonctions premières de la partition musicale : par les notations qu'elle donne à lire, elle oriente l'écoute, permet une réception plus fine, si ce n'est analytique, de ce que la composition donne à entendre). Dans *L'Art et la vie confondus*, A. Kaprow note en effet que « Lorsqu'on vit sa vie consciemment, elle devient assez étrange – faire attention transforme ce à quoi nous faisons attention »⁴⁰⁹. Dans cette perspective, on pourrait décrire les partitions-instructions comme des opérations de catalyse⁴¹⁰: du simple fait de leur existence, les partitions contribuent à modifier non pas la substance propre d'un phénomène, mais la qualité des réactions que ce phénomène peut susciter.

Avec A. Kaprow, G. Brecht est celui qui va explorer le plus systématiquement cette capacité qu'ont les partitions-instructions à catalyser la perception, et partant, à « performer le réel ».

Entre 1959 et 1962, G. Brecht va en effet composer près de soixante-dix « Event scores », soit : des événements placés dans la dépendance d'une partition qui prend systématiquement la forme d'« une simple carte blanche présentant quelques lignes de texte », et dont la fonction est de « médiatiser un moment de l'expérience du spectateur »⁴¹¹. Le terme de « médiatiser » est important. En effet, si un certain nombre des Event scores de G. Brecht présentent des instructions qui à l'instar de celles figurant sur une partition musicale ont vocation à être exécutées par un tiers (par exemple : « *Instruction*. / Allumez la radio. Au premier son, éteignez-la » (1961)⁴¹²), d'autres en revanche ont seulement pour enjeu de guider, orienter, canaliser l'expérience du spectateur, sans qu'il n'ait lui-même rien de spécifique à accomplir. Tel est notamment le cas de la première partition que G. Brecht écrit en juillet 1959, alors qu'il participe au séminaire sur

la composition expérimentale de J. Cage, et qu'il choisit de baptiser *Time-Table Music*. Exécutée pour la première fois par « les membres de la classe de John Cage, à la Grande Gare Centrale de New York », J. Robinson explique que cette pièce :

[...] demandait aux performeurs de choisir un horaire au hasard dans le calendrier des trains. L'horaire déterminerait la durée de la période d'attention perceptive qu'ils accorderaient à leur environnement (par exemple, l'horaire 7 : 16 correspondait à 7 minutes et 16 secondes), période au cours de laquelle tout ce qui serait observé par les performeurs dans la gare ferait partie de la pièce. Considérée comme la première brève partition textuelle de ce type, *Time-Table Music* a été, parmi les propositions linguistiques de Brecht, la plus importante jusqu'à ce jour en raison de son format concis, qui allait devenir la matrice de ses futurs Event scores mais aussi un modèle pour d'autres artistes, et tout particulièrement ceux liés à Fluxus.⁴¹³

J. Cage lui-même s'inspirera d'ailleurs de cette forme de partition-instructions réduite à sa plus minimale énonciation lorsqu'il publiera, en 1960, la troisième version de la partition de 4'33", pièce interprétée pour la première fois en 1952, au Black Mountain College, par le pianiste David Tudor⁴¹⁴ :

I
Tacet

II
Tacet

III
Tacet

⁴¹³ Robinson, 2009 : 85. (Je traduis)

⁴¹⁴ La partition originelle de 4'33" (non publiée) se présentait sous une forme classique, mais évidée de son contenu : une portée avec des mesures, mais laissées blanches. En 1953, J. Cage propose une deuxième version de sa partition : elle consiste alors en trois traits verticaux (chacun sur une page différente) dont la longueur est proportionnelle à la durée de chaque mouvement, selon un principe d'échelle « espace = temps ». J. Cage ne se contente alors plus de jouer avec les conventions métriques traditionnelles : il leur substitue un système de notation alternatif (en l'occurrence : des signes graphiques à valeur indicielle). En 1960, enfin, il établit la version aujourd'hui la mieux connue de 4'33" : celle prenant la forme d'une partition d'instructions verbales. Pour davantage d'informations sur ces différentes versions, voir : Fetterman, 1996 : 69-79. Je remercie Carrie Noland de m'avoir signalé l'existence de cet ouvrage.

Dans cette composition en trois mouvements (dont seule la durée totale est précisée dans le titre de la pièce), le musicien se voit confier une responsabilité paradoxale : ne produire aucun son (en musique, la notation « tacet » indique à un instrumentiste qu'il ne fait rien tandis que d'autres continuent à jouer ou chanter). Ce qui, partant, devient l'objet d'écoute des auditeurs de 4'33", c'est le silence, ou plus précisément, l'environnement sonore propre à l'endroit où cette partition est exécutée. Bien au-delà du renversement copernicien qu'elle opère au sein du champ musical, cette pièce ouvre alors la voie à une nouvelle conception de la partition : elle devient cet objet dont la fonction est non plus de produire une œuvre spécifique, mais de définir un cadre d'attention, dans les limites duquel tout ce qui advient est considéré comme l'œuvre elle-même – principe qui non seulement sera au cœur de la plupart des Event scores de G. Brecht, mais qui tendra même à être l'unique enjeu de ses partitions.

Alors que dans 4'33" la présence du performeur est indispensable (si le musicien n'a certes plus de musique à jouer, son corps, sa présence, ses gestes deviennent en eux-mêmes un endroit d'invention performative⁴¹⁵ et même un centre d'intérêt théâtral⁴¹⁶), dans les Event scores de G. Brecht, le performeur et finalement la notion de performance elle-même tendent à disparaître. Ce que vise G. Brecht, ce à quoi est avant tout invité celui qui lit les instructions, c'est à se rendre attentif à ce qui existe déjà – ce qui conduira George Maciunas à rapprocher ces Event scores des « ready-made » de Marcel Duchamp :

Duchamp a réfléchi principalement aux objets readymade. John Cage a étendu le principe aux sons readymade. George Brecht l'a étendu encore plus loin... jusqu'aux actions readymade, aux actions de la vie

⁴¹⁵ Pour la première exécution de cette partition, D. Tudor choisit de marquer le début de chaque partie en refermant le couvercle du clavier de son piano, et la fin de chaque partie en l'ouvrant. Pour plus d'informations au sujet de cette performance et les plus fameuses auxquelles a pu donner lieu 4'33", voir Fetterman, 1996 : 75-66 et 80-84.

⁴¹⁶ S'efforçant de trouver des « définitions qui n'excluent pas », J. Cage dit que « le théâtre est quelque chose qui engage à la fois l'œil et l'oreille » (« An interview with John Cage. Michael Kirby and Richard Schechner » (1965) in Sandford, 1995 : 43. (Je traduis)

*quotidienne, comme par exemple cette pièce de George Brecht où il actionne et éteint un interrupteur lumineux [...] Voilà la pièce. Allumer la lumière et puis l'éteindre. Vous faites bien cela tous les jours, non ?*⁴¹⁷

À l'instar de M. Duchamp ou de J. Cage, G. Brecht ne crée rien : il se contente de sélectionner une chose (un geste, une situation) préexistante, mais à laquelle, sans l'invitation formulée par l'artiste, on n'accorde pas spécialement d'attention ou d'intérêt – cet acte de conscience (acte perceptif, cognitif, voire purement imaginaire) venant se substituer à toute forme d'action).

Liz Kotz comme J. Robinson s'accordent en effet à dire que pour G. Brecht (qui s'applique à toujours davantage simplifier la forme de ses partitions, en les épurant notamment de tout ce qui relèverait d'une injonction à faire : usage des impératifs, adresse directe au lecteur), le simple fait de lire la partition, avec ce que cette opération peut mobiliser chez le lecteur de pensées ou de rêveries, constitue une « réalisation adéquate » de l'Event score, sans qu'il soit nécessaire de l'expérimenter concrètement⁴¹⁸. Ainsi, lire et imaginer les phénomènes décrits par des partitions telles que « *Deux durées/rouge/vert* » (1961) ou « *Trois événements aqueux/glace/eau/vapeur* » (1961)⁴¹⁹, suffit à promouvoir ces actions ordinaires ou naturelles au rang d'événements – événements qui ont pour double particularité, d'une part, de ne pas solliciter l'intervention d'un agent autrement que sur le mode de l'observation, et d'autre part, de s'inscrire dans un cadre spatio-temporel extrêmement ouvert, potentiellement infini.

On atteint-là, du même coup, un point limite pour la notion de partition : celui à partir duquel on quitte le champ des arts vivants (qui nécessitent la médiation d'actions humaines, et relèvent d'un ici et maintenant spécifiques) pour entrer dans celui des arts conceptuels et des œuvres à protocole. Soit : des œuvres qui, au lieu de consister en la production d'un objet unique, stabilisé, définissent linguistiquement un ensemble de formes ou d'actualisations possibles

⁴¹⁷ G. Maciunas, cité par Kotz, 2001 : 123. (Je traduis)

⁴¹⁸ Voir Kotz, 2001 : 128-129 ; Robinson, 2009 : 105.

⁴¹⁹ Partitions de G. Brecht reproduites in Friedman, Smith, Sawchyn, 2002 : 23. (Je traduis)

(ou, pour reprendre les termes de N. Goodman, une « classe d'exécutions ») qui sont déterminées par une série de consignes, prescriptions, méthodes, dont l'artiste délègue l'application (quand ces énoncés sont stricts) ou l'interprétation (quand ils sont plus ouverts) à un tiers (le commissaire d'exposition, l'acquéreur ou le spectateur de l'œuvre)⁴²⁰. Si l'on saisit bien ce qui rattache ces pratiques protocolaires aux fonctionnements de la partition musicale (à savoir : établir un ensemble de notations destinées à produire des actions, et sujettes à de multiples itérations ou variations dans le temps), on perd toutefois ce qui caractérise la pratique musicale : faire de la mise en œuvre, en temps réel, de la partition, l'objet même de l'expérience à laquelle est convié le spectateur. À l'inverse, dans *Prévisions*, François Hiffler et Pascale Murtin (cie Grand Magasin) vont reprendre le principe des Event scores, tout en les réinscrivant dans un régime (basse tension) de théâtralité.

À quatre reprises et dans des environnements précis (la barre d'habitation des *Libellules* (Vernier, Suisse), du 22 au 25 septembre 2011; le Parc et les Maisons de la Cité internationale de Paris, les 23 et 24 juin 2012; le MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, les 14 et 15 juin 2013; le quartier Boutonnet/Beaux-Arts de Montpellier, les 10 et 11 novembre 2013), Grand Magasin a en effet proposé des sortes de visites guidées pour des spectateurs qui, le « livret »⁴²¹ des *Prévisions* en main, sont invités à « se déplacer pour vérifier [l']occurrence » des « événements décrits » dans ce livret. Précisant systématiquement le jour, l'heure exacte et le lieu où ces

événements vont « se produi[re] », la description des événements peut prendre des tours variés⁴²². Parfois, un simple phrase nominale :

Lundi 11 novembre 2013

13h49

Chute d'une chaussette
6 rue Thérèse

À d'autres moments, une phrase complète :

Dimanche 15 septembre 2013

14h36

La bibliothécaire déplace un ventilateur
centre de documentation

À d'autres moments encore, un enchaînement d'actions composées :

Samedi 24 septembre 2011

16h54

Venant de la Porte 4,
le maillot numéro 5
se rend à la Porte 6

16h56

Venant de la Porte 6,
le maillot numéro 5
se rend à la Porte 4

– enchaînement d'actions qui ponctuellement peut donner lieu à des tableaux vivants :

Samedi 24 septembre 2011

16h17

Dans les Jardins potagers,
Une femme en rouge
remplit alternativement
un arrosoir jaune
et un arrosoir vert.
Musique malgache.

⁴²² Je remercie chaleureusement François Hiffler et Pascale Murtin de m'avoir remis les quatre livrets des différentes *Prévisions*. Les exemples cités dans la suite du paragraphe en sont tirés.

⁴²⁰ Sur les analogies qu'on peut établir entre la notion de partition et les « certificats » ou « instructions » accompagnant un certain nombre d'œuvres d'art contemporain, on pourra lire avec profit l'article de : Clouteau, 2004.

⁴²¹ C'est ce terme, et non celui de « partition », qu'emploie la compagnie. Au cours du labo#8, « Le neutre » (20-21 novembre 2015) F. Hiffler notait en effet que : « les *Prévisions* ne sont pas vraiment des partitions parce qu'elles ne sont pas réitérables. Ce sont des partitions pour l'avant et pour le pendant, mais elles s'autodétruisent parce qu'elles ne pourront plus jamais avoir lieu », dans la mesure où elles sont précisément datées. (Propos pris en notes lors de son intervention). Les expressions citées dans la suite du paragraphe sont extraites de la deuxième de couverture de ces livrets, qui, lors des *Prévisions*, sont mis à la disposition du public. Le livret des premières *Prévisions* (septembre 2011) est téléchargeable en fichier pdf sur le site de la cie (<<http://www.grandmagasin.net/spectacle.php?spec=22>>).

À la différence des Event scores de G. Brecht, il ne s'agit donc pas dans *Prévisions* de se rendre attentif aux ready-made de la vie : F. Hiffler et P. Murtin ne « performant » pas le réel, ils le théâtralissent, via la production de véritables – même si minimales – mises en scène (en témoigne l'attention portée aux costumes, aux accessoires, aux couleurs, aux sons), mais surtout via l'inscription de ces événements dans un continuum spatio-temporel rigoureusement programmé. Comme pour n'importe quel spectacle, les *Prévisions* ont un début, un déroulement et une fin qui sont déterminés avec précision, et elles sont conçues pour une assemblée qui est spécifiquement située dans le temps et dans l'espace – ce qui permet à Grand Magasin d'articuler l'annonce des différents événements à la réalité des déplacements et des positions successives des spectateurs :

Samedi 23 juin 2012

19h29

Dix mètres plus loin,
sonnerie dans la cabine téléphonique

et leur permet aussi de jouer des effets d'échos que dans la durée ceux-ci peuvent établir entre les différentes occurrences qui leur sont présentées :

Dimanche 15 septembre 2013

15h06

Une femme en arrêt devant une photographie penche la tête de côté.

grande salle (Philippe Ramette)

[...]

15h36

Une femme en arrêt devant une peinture penche la tête de côté.

balcon du vestibule (Damien Cabanes)

Le fait que Grand Magasin propose non pas un seul événement mais une série d'instantanés (dont la succession suffit à les faire participer d'une structure narrative minimale), couplé au fait que tous ces événements sont « prévus » (ils sont le fruit d'une décision et l'objet d'une composition de la part des artistes) distingue *a priori* radicalement les *Prévisions* des Event

scores. Si ces spectacles s'en rapprochent cependant bel et bien, c'est en raison du « régime d'indiscernabilité » (B. Formis) que non seulement les *Prévisions* produisent (la confusion art-vie relevant, en l'espèce, d'une forme de magie : les choses ont lieu « miraculeusement », exactement comme elles ont été « prédites »⁴²³), mais qui s'avère plus globalement les porter de part en part.

Dans le texte de présentation de *Prévisions* que la compagnie a mis en ligne sur son site, on retrouve en effet tous les éléments caractéristiques des Event scores, à savoir : premièrement, l'attention portée à des actions ordinaires, qu'on ne « remarqu[er]ait » pas sans la médiation du livret qui vient nominale-ment les circonscrire dans le flot des « activité[s] quotidienne[s] » ; deuxièmement, la prise en charge de ces actions, non pas par des artistes professionnels (que ce soit ceux qui ont conçu l'événement ou d'autres), mais par des « complices » amateurs (en l'occurrence : les habitants ou occupants des divers lieux où se déroulent les *Prévisions*, et dont les noms sont systématiquement recensés sur la dernière page du livret) ; troisièmement, l'indifférence à l'égard des instances fondatrices du spectacle (non seulement les artistes, qui qualifient leur proposition de « jeu », s'effacent au profit des acteurs anonymes qui mettent en œuvre les instructions, mais il est de surcroît précisé que les « faits » auront lieu « qu'il y ait des spectateurs ou pas ») ; quatrièmement, et pour finir, le fait que la lecture du livret – dont la compagnie note avec humour qu'il a fait l'objet d'une édition « soigné[e] : belle couverture cartonnée » – suffit à faire exister les événements. Ce faisant, Grand Magasin renoue à cinquante années d'intervalle avec le projet de démocratisation de l'art qui animaient aussi bien A. Kaprow que G. Brecht et, plus globalement, les artistes que G. Maciunas – animé d'une utopie d'inspiration bolchevique⁴²⁴ – décida de rassembler sous l'appellation Fluxus.

Pour les uns et les autres, l'élaboration de partitions-instructions est en effet ce qui permet d'en finir avec la figure de l'artiste inspiré, génial, hors du commun : non seulement parce que les matériaux qu'ils travaillent

⁴²³ Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de la page de présentation de *Prévisions*, accessible sur le site de la cie Grand Magasin (<<http://www.grandmagasin.net/spectacle.php?spec=22>>).

⁴²⁴ Voir Robinson, 2008 : 58.

et les actions auxquelles leurs partitions donnent lieu s'enracinent dans la vie la plus quotidienne, mais encore, ainsi que le souligne A. Kaprow, parce que la production et l'exécution de ces partitions n'appellent aucunes compétences particulières (de même que tout le monde est capable de formuler des instructions, de même, n'importe qui est en mesure de les « jouer ») :

On pourrait écrire une partition dont les instructions seraient si générales qu'elle pourrait s'adapter à n'importe quel type de terrains tels les océans, les forêts, les villes, les fermes; et s'adapter à n'importe quelle sorte de performeurs tels les adolescents, les personnes âgées, les enfants, les mères de famille, etc., y compris les insectes, les animaux et le temps qu'il fait. [...]

[...] écrire le scénario ou la partition pour tous [les participants] et en discuter de manière approfondie avec eux au préalable [...] n'est pas différent des préparatifs d'une parade, d'un match de football, d'un mariage, ou d'un service religieux. Ce n'est pas non plus différent d'une pièce de théâtre. La seule grande différence, c'est que, tandis que la connaissance du système est nécessaire, le talent professionnel ne l'est pas; les situations d'un Happening sont semblables à celles de la vie ou, si elles sont inhabituelles, elles sont si rudimentaires que le professionnalisme n'est vraiment pas utile. 425

Cette accessibilité universelle des partitions-instructions, susceptibles d'être conçues et jouées en tous lieux et par tou-te-s 426, appelle à plus ou moins court

425 A. Kaprow, « Excerpts from "Assemblages, Environments & Happenings" » (1966) in Sandford, 1995: 200-201. (Je traduis)

426 Cette accessibilité n'est pas seulement affaire d'énonciation: elle engage, très concrètement, une politique de diffusion massive. Ainsi, lorsque G. Maciunas décida de publier *Water Yam* (1963), recueil des Event scores de G. Brecht, il opta pour une édition « bon marché, largement accessible » (Kotz, 2001: 102) et produite industriellement: une boîte en carton présentant chacune des partitions sous la forme de petites cartes imprimées en offset. De son côté, A. Kaprow déclarait qu'une partition « doit pouvoir être imprimée et envoyée par la poste à quiconque veut s'en servir » (A. Kaprow, « Excerpts from "Assemblages, Environments & Happenings" » (1966) in Sandford, 1995: 200) – et c'est d'ailleurs par voie postale que G. Brecht transmit ses premiers Event scores à son entourage. Aujourd'hui, Internet s'offre à qui veut mettre ses œuvres à disposition du plus grand nombre comme un espace de prédilection. En choisissant de mettre en ligne une quinzaine de partitions-instructions conçues par des artistes divers (écrivains, chorégraphes, performeurs, plasticiens), que quiconque est invité à activer dans l'espace public, le projet « Je peux le faire! » (inauguré en avril 2016) s'inscrit dans le droit-fil des expérimentations Fluxus: « Je peux le faire! » prend la forme de modes d'emploi d'actions que

terme la disparition de l'artiste lui-même. Soit parce que les événements qu'il met en partition ne requiert en aucune manière son intervention – ce qui faisait dire à G. Maciunas que :

La meilleure « composition » Fluxus est celle qui est la plus impersonnelle, celle qui est ready-made, telle Exit de Brecht – qui ne requiert l'action d'aucun d'entre nous puisque l'événement se produit quotidiennement sans qu'il y ait besoin de spécialement le mettre en jeu. Partant, nos festivals s'élimineront eux-mêmes (et élimineront la nécessité que nous avons d'y participer) quand ils seront devenus des readymades totaux (comme la « sortie » de Brecht). 427

Soit parce que l'artiste délègue définitivement ses compétences au public – l'un des derniers Event scores conçus par G. Brecht étant, de ce point de vue, tout à fait exemplaire :

Event score.
Préparez ou découvrez un événement. Mettez-le en partition puis réalisez-le. 428

De fait, le désir de faire du public un coopérateur, si ce n'est un co-auteur de l'œuvre, avec lequel les artistes partagent leurs pouvoirs créatifs, est l'une des tendances fortes des partitions-instructions – j'y reviendrai 429. Avant cela, je m'attacherai à un dernier foyer de la scène expérimentale américaine, qui s'avère également déterminant pour les usages qui pourront être faits de la partition dans le champ de la danse et de la performance à partir des années 1960: celui qui s'organise autour des Halprin.

vous pouvez réaliser dans différents lieux (dans une rue commerçante, à côté d'un arrêt de bus ou de tram, sur un quai de gare, etc.). Les partitions de "Je peux le faire!" ne demandent rien matériellement ou financièrement (ou trois fois rien!), elles sont suffisamment variées pour que vous puissiez en trouver une à interpréter quel que soit votre âge. [...] Ces actions ont été imaginées par des artistes (plasticiens, chorégraphes, poètes, etc.); ce sont des œuvres d'art. Mais attention, ni des trésors à admirer, ni des œuvres volontairement compliquées, elles peuvent en revanche modifier votre rapport à vous-même et aux autres.» (tract de présentation de « Je peux le faire! » : <<http://www.lieuxpublics.org/informations>>). À noter que ceux et celles qui interprètent les partitions sont invités à faire parvenir des « traces » de leur performance (« photos, vidéos, enregistrements sonores, textes, etc. »), qui sont également mises en ligne sur le site. 427 Liz Kotz, 2001: 126. (Je traduis) 428 Cette partition, datant de 1966, est reproduite in Friedman, Smith, Sawchyn, 2002: 27. (Je traduis) 429 Voir *infra*, « § 2.2. Devenir-amateur: jeu à l'oreillette, pièces à casque ».

1.3. PARTITION ET PROCESSUS DE CRÉATION : LES « CYCLES RSVP » (ANNA ET LAWRENCE HALPRIN)

En se fondant sur les carnets de travail de l'architecte et paysagiste L. Halprin, Mathilde Christmann expliquait 430 que, dès le début des années 1960, ce dernier choisit de qualifier certains des croquis qu'il réalise de « partitions » 431. Le recours à ce terme – très surprenant dans un tel champ disciplinaire – est lié au fait que L. Halprin décide d'« introduire » dans les modèles de représentation conventionnels « un nouveau paramètre: la temporalité ». Alors que la manière dont on représente traditionnellement un bâtiment ou un paysage donne de ces espaces une image qui est non seulement statique mais abstraite, car décontextualisée, déconnectée de leurs usages potentiels (qu'il s'agisse d'un plan au sol, en coupe ou en perspective), ce qui intéresse L. Halprin et ce qu'il va chercher à « figurer plastiquement », c'est « l'expérience vécue » dans ces espaces, soit les « mouvements », les « activités » et les « interactions » qui, dans une temporalité donnée, peuvent s'opérer entre les différents acteurs (humains, objets construits et éléments naturels, volumes fixes ou mobiles...) amenés à prendre part à – et à évoluer dans – un environnement. C'est précisément parce qu'il décide de combiner aux trois dimensions de l'espace architectural la quatrième dimension que constitue le temps, parce qu'il se propose de représenter graphiquement non plus seulement un espace fini (le produit de la construction), mais l'expérience à laquelle cette construction pourra donner lieu, qu'à l'instar des metteurs en scène du début du 20^e siècle L. Halprin va trouver dans le médium partition un modèle de conception opérationnel pour visualiser (et donc: penser et organiser) la complexité des parcours, mouvements, relations et sensations que, dans l'espace et dans le temps, la traversée d'une construction peut susciter.

430 Dans le cadre du labo#2, « Systèmes de notation » (14-16 juin 2014), M. Christmann est venue présenter les recherches qu'elle conduit, dans le cadre de son doctorat, sur les processus créatifs de Lawrence Halprin. Jusqu'à mention contraire, les termes ou expressions cités entre guillemets dans la suite du paragraphe ont été pris en notes lors de son exposé.

431 Certaines de ces partitions ont été numérisées et mises en ligne: <<http://www.datainature.com/?p=1583>>.

Publiant en 1965 un article intitulé « Motation » 432 (mot-valise renvoyant à un projet de notation qui permettrait de représenter les mouvements – dynamiques, kinesthésiques et rythmiques – qui se déploient dans un environnement donné), c'est en 1969, avec la parution d'un essai intitulé *The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Environment*, que L. Halprin formalise le rôle déterminant que selon lui la partition est appelée à jouer au cours de tout processus de création.

1.3.1. « RENDRE LE CHEMINEMENT VISIBLE »

Dans son essai, L. Halprin commence par exposer la définition très étendue qu'il attache au mot « partition » :

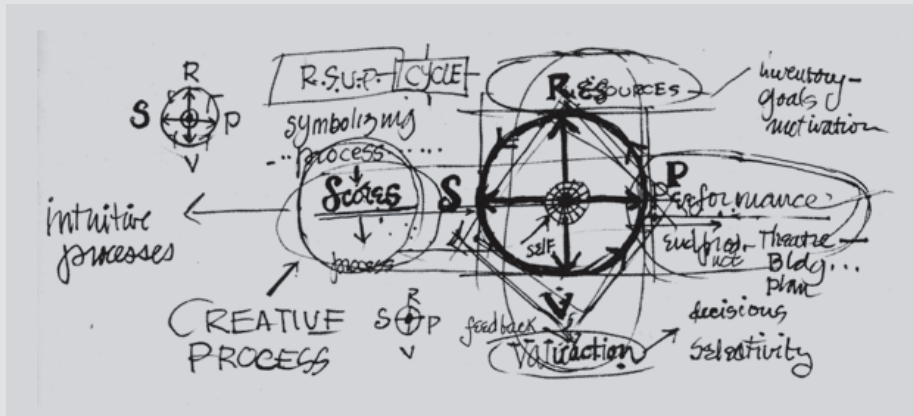
Une partition représente, de façon symbolique, un processus qui se déroule dans le temps. Le type le plus connu est la partition musicale, mais je prends ce terme dans son acception plus vaste, englobant tous les secteurs de l'activité humaine. Même une liste de courses ou un calendrier, par exemple, sont des partitions. 433

– à la suite de quoi il explique quels sont les motivations et les enjeux de sa démarche :

[...] depuis des années, je cherche une manière de décrire et d'évoquer des processus qui ne résulte pas simplement du hasard, dans l'idée que cela donnerait du sens non seulement à mon domaine de l'art du paysage et à celui de la danse-théâtre, mais aussi à tous les autres arts où les paramètres de temps et d'action dans le temps (en particulier, quand il y a beaucoup de participants) sont pertinents.

La partition m'est apparue à l'époque comme un moyen de décrire l'ensemble de ces dispositifs dans tous les domaines artistiques, de rendre le cheminement visible et, partant, de concevoir avec intention grâce à une telle structure. J'y voyais également un moyen de communiquer ces dispositifs se déroulant dans le temps et dans l'espace à d'autres personnes situées dans un autre temps et un autre

432 L. Halprin, « Motation » in *Progressive Architecture*, July 1965, p. 126-133 (référence bibliographique mentionnée par M. Christmann). Dans la thèse de Premjit Talwar, *Notation systems in architecture* (1972) (téléchargeable à l'adresse: <<http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/31019>>), le lecteur pourra accéder à des exemples de « motation » (voir notamment p. 9-10 et p. 25). 433 Halprin L., 1969: 9.



Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, New York: Braziller, 1970, couv. Copyright © 1970. (imprimé avec la permission de George Braziller, Inc., www.georgebraziller.com)

espace, ainsi qu'un outil permettant à de nombreuses personnes de se mettre à créer ensemble, c'est-à-dire invitant la participation, les retours et les échanges. 434

Comme en témoignent les termes employés par L. Halprin (« processus », « cheminement », « retours », « échanges »), la partition est non seulement un outil aidant à la conception de l'œuvre et à la communication entre les personnes qui prennent part à sa réalisation, mais un outil qui, loin de prendre une forme figée, est une forme évolutive, ayant vocation à être interrogée, reprise, amendée, en fonction de ce qui s'impose au cours du cycle de création à quatre phases que définit L. Halprin, et dont la partition n'est que l'un des éléments constitutifs :

[...] j'ai compris qu'il fallait que la partition inclue une forme de rétroaction, une analyse avant, pendant et après sa création, afin qu'elle progresse et qu'elle puisse se modifier, qu'elle se développe. Or, la partition proprement dite ne traitait pas de toutes ces opérations importantes. À long terme, je me suis aperçu que mon travail ne visait en réalité [...] rien de moins que le processus créateur lui-même – ce qui le nourrit, comment il opère [...].

Une fois ce point clarifié, j'ai constaté que les opérations nécessaires pour replacer toutes ces informations dans un contexte se répartissaient en quatre catégories interdépendantes, chacune dotée de sa signification propre mais ne fonctionnant véritablement que reliée aux autres [...]

R – Les Ressources ou matériaux sont ce avec quoi vous devez travailler, notamment les ressources humaines et physiques, ainsi que leurs motivations et objectifs.

S – Les Structures ou partitions [score] décrivent le processus menant à l'exécution.

V – La Valuation analyse les résultats de l'action et offre une possibilité de tri et de prise de décisions. Le terme « valuation » a été forgé de toutes pièces pour désigner la dimension tournée vers l'action et la décision au sein du cycle.

P – L'Exécution [NdT : « le terme anglais « performance » désigne simplement le fait de faire, de mettre en œuvre, d'accomplir quelque chose »] est le résultat de la partition et donne son « style » au processus.

Il me semble que ces quatre éléments rendent compte de toutes les modalités du processus de création. Ils doivent s'alimenter les uns les autres et se faire écho tout au long du chemin, rendant les échanges possibles. [...] Il n'y a aucun ordre fixe et on peut lire P, R, S, V ou bien tout autre

434 *Ibid.*, p. 9-10.

combinaison, [...]. Le cycle fonctionne dans n'importe quel sens et par chevauchements. 435

Bien que le vocabulaire qu'il emploie soit autre, c'est un processus de création assez similaire que depuis 2008 Bruno Meyssat développe avec ses acteurs 436. Pour chacun de ses derniers spectacles, dont la spécificité commune est d'être conçus en relation avec un événement (politique, social, économique) de l'histoire contemporaine – le bombardement d'Hiroshima dans *Observer* (2009) ; la fuite du puits de pétrole Macondo 252 (suite à un accident survenu dans le golfe du Mexique en avril 2010) dans *Le monde extérieur* (2011) ; la crise des subprimes et le monde de la finance dans 15% (2012) ; la conquête spatiale dans *Apollo* (2014) ; la situation de la Grèce depuis 2007 dans *Kairos* (2016) –, le metteur en scène commence par rassembler deux types de ressources. D'une part, un corpus d'extraits de textes (littéraires, scientifiques, journalistiques...) qui sont choisis en relation avec le sujet du spectacle, et que tous les acteurs doivent lire en amont des répétitions (B. Meyssat appelle ces ressources le « viatique »), et d'autre part, un très large panel d'objets (plusieurs centaines), qui sont choisis par lui-même et par les acteurs, et qui proviennent notamment des voyages préliminaires que l'équipe fait en relation avec le sujet traité.

Pendant une première phase des répétitions, ces objets sont disposés sur une table, et les acteurs peuvent s'en servir comme ils le souhaitent au cours de leurs improvisations – improvisations qui sont lancées par un « énoncé suggestif, poétique » (« ce n'est pas vraiment une instruction, mais un sujet », précisait B. Meyssat), que le metteur en scène « partage oralement avec tous les acteurs ». Ces derniers doivent « répondre [à cet énoncé] par une action, en s'organisant comme ils le veulent (solo, duo, trio etc.) », le metteur en scène les accompagnant quant à lui, depuis sa table de régie, d'essais lumineux, sonores, musicaux, qu'il improvise en même temps que les acteurs. Or comme le soulignait B. Meyssat :

435 *Ibid.*, p. 10-12.

436 Dans les paragraphes qui suivent, je résume ou cite directement les propos de Bruno Meyssat, que je remercie très sincèrement de m'avoir reçue et présenté ses archives, dans le cadre d'un entretien réalisé et enregistré le 30 juin 2015.

Quand on travaille par improvisation, on est dans l'accueil (on ne sait pas ce qui va arriver, tous les matériaux subliminaux, inconscients, peuvent surgir) et non dans l'exécution. C'est formidable, mais on écrit sur de l'air. Or, il va ensuite s'agir de transformer tout cela en pierre pour construire une maison. Il faut donc être dans une hyper-vigilance constante, et tout noter au fur et à mesure.

Cette notation est le fait, non seulement de l'assistante à la mise en scène (la « scripte »), qui consigne ce qu'elle voit de la manière la plus précise possible, de sorte à ce que « les improvisations puissent être reconstituées », mais aussi du metteur en scène (qui note lui aussi ce qu'il y a vu) et des acteurs eux-mêmes qui, « après chaque improvisation, notent ce qu'ils pensent avoir fait ». Ce principe de triple notation, reconduit pour chacune des improvisations (à raison de cinq-six par jour pendant les six-sept semaines que dure la première phase des répétitions), fait qu'« il y a forcément beaucoup de notations pour rien, mais l'enjeu, poursuivait B. Meyssat, c'est d'être en mesure de ne pas perdre au fur et à mesure qu'on avance. » Parallèlement, le metteur en scène tient tout au long des répétitions une sorte de journal, qui lui permet de « filtrer » au fur et à mesure du travail les propositions qui lui paraissent les plus intéressantes – opération qui relève alors de ce que L. Halprin appelle la « valuation », avec cette différence qu'elle le fait du seul metteur en scène, et non pas de l'ensemble des artistes.

Parvenu au terme de ces six ou sept semaines d'improvisations, « l'équipe entre en inventaire », phase de travail au cours de laquelle les acteurs « repassent deux fois les cent meilleures « pièces » ou « images » que le metteur en scène a sélectionnées, et qui sont « numérotées de 1 à 100 ». Comme l'expliquait B. Meyssat, cette numérotation n'a aucune valeur de classement : « correspondant à des actions qui sont nées des improvisations », ces numéros sont seulement pour le metteur en scène un procédé, un « outil d'agilité mentale », qui lui permet de « mémoriser » les actions sous une forme qui « condense le temps » et, partant, lui permet « d'aller plus vite quand [il] réfléchit [à leurs combinaisons] possibles. À la fin de « l'inventaire », le metteur en scène « [s]'isole pendant trois-quatre jours », au cours desquels non seulement il procède à une nouvelle sélection (il retient alors

De même, Myriam Gourfink expliquait⁴⁴⁰ que si elle a choisi de travailler systématiquement à partir de partitions (alors qu'au cours de sa formation puis en tant qu'interprète, elle était plutôt familière des improvisations), c'est parce qu'elle les considère pour elle et ses collaborateurs comme un moyen de s'émanciper d'un double carcan : celui lié à l'imposition d'un imaginaire par le chorégraphe (qui « produit un mouvement et demande aux danseurs de le reproduire »), mais aussi, celui lié à la soi-disant liberté de l'improvisation – liberté finalement illusoire puisqu'elle mobilise en grande part les routines des danseurs, et surtout, puisque c'est au chorégraphe qu'il revient toujours, *in fine*, de sélectionner parmi les matériaux qui ont été inventés par les interprètes ceux qu'il retient. À l'inverse, poursuivait la chorégraphe :

La partition permet à l'interprète d'être co-créateur : il sait exactement ce qu'on attend de lui, et les espaces de liberté dans lesquels il peut s'engouffrer, par opposition aux situations d'improvisation où l'interprète commence par être extrêmement libre, puis où le regard extérieur détermine ce qui est gardé ou pas – processus qui est très inhibant.

Cette idée d'un champ d'action clairement identifié, d'un savoir qui est posé et partagé en amont des répétitions et des expérimentations auxquelles elles donneront lieu⁴⁴¹, nous renvoie à la deuxième fonction capitale que L. Halprin attribue à la partition : donner une forme objective (observable, visible) au processus de création – forme qui, parce qu'elle rend possible la mise en partage de ce processus, permet à tous les participants d'occuper une place qui soit satisfaisante, aussi bien à titre individuel qu'à titre collectif.

⁴⁴⁰ Dans le paragraphe qui suit, je résume ou cite les propos de M. Gourfink, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#2, « Systèmes de notation » (12-14 juin 2014).

⁴⁴¹ M. Gourfink explique ainsi que le travail avec les interprètes commence toujours par une présentation de la partition : « On parle de l'écriture. Je présente l'environnement de la partition, son lexique, je présente la partition écrite, on la lit, on la déchiffre, on en parle entre nous. Après, il y a des séances où on va déchiffrer dans le corps, petit bout par petit bout, petit segment par petit segment. En fonction des retours que je reçois, je vais la corriger au fur et à mesure » (Gourfink, 2010:195).

1.3.2. ÉCOLOGIE (POLITIQUE ET PSYCHIQUE) DE LA CRÉATION

Si L. Halprin rappelle qu'« il n'existe pas une seule méthode pour composer une partition »⁴⁴² (la forme que prend cette dernière dépend du « processus » qu'elle « symbolise » et « dont elle ne peut pas être séparée »), il affirme en revanche que toute partition doit présenter « un certain nombre de caractéristiques fondamentales », parmi lesquelles il mentionne, d'une part, le fait que :

Toutes les parties de la partition doivent être visibles et claires à chaque instant du déroulement. Une partition n'admet pas de secrets. Cela permet à chacun d'agir en ayant une vision globale de la situation et empêche les « intentions cachées ». 443

et d'autre part, le fait que :

La partition doit elle-même ouvrir des possibilités plutôt que les refermer. Par exemple :

- Une partition dit « tourne à droite » et non « ne tourne pas à gauche ».*
 - Elle dit « cette zone doit rester vierge » et non « il ne faut rien construire ici ».*
 - Elle dit : « Je me sens atteint par cette remarque » et non « Tu n'aurais pas dû faire cette remarque ».*
- Chaque fois que des restrictions existent, elles relèvent du R ou du V dans le cycle. 444*

[...]

La partition, proprement dite, exclut tout jugement, c'est-à-dire qu'elle ne moralise pas et n'anticipe pas ce qui va se passer. (Lorsqu'il a lieu, l'élément de tri se produit dans une autre catégorie du cycle RSVP, [V], et non dans la partition.) 445

Pour que la partition puisse être cet objet à même de structurer de manière « écologique »⁴⁴⁶ la création et la collectivité artistique (c'est-à-dire, en faisant en sorte que « toutes ses parties fonctionnent au sein de leur propre milieu de vie, toutes contribuant à l'ensemble sans qu'aucun élément prenne le dessus sur les autres »), il importe donc de prêter la plus grande

⁴⁴² Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de : Halprin L, 1969 : 26.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴⁶ Ici et dans la suite de la phrase : *ibid.*, p. 13.

attention à la manière dont on énonce les choses.

Comme l'affirme L. Halprin, « la manière dont une partition est présentée a une très grande influence sur le processus lui-même et sur l'exécution (P) », or souvent, poursuit-il, il s'avère que « celui qui la conçoit n'a pas entièrement conscience de la façon dont il se projette lui-même et dont il projette ses propres partis pris et préjugés dans la partition »⁴⁴⁷. D'où la nécessité, d'un côté, de concevoir la partition comme une forme ouverte, vouée à se transformer au cours des différentes phases du cycle et en fonction de la pluralité des points de vue et des propositions, et de l'autre, de trouver une manière d'énoncer les actions et les fonctions propres à chacun qui soit aussi objective que possible. Ce n'est qu'à cette condition que, pour reprendre les termes de A. Halprin, l'on ne sera pas « condamné [é] à travailler dans une confusion énorme générant des interruptions, des conflits, des déceptions. »⁴⁴⁸

Réfléchir à la façon dont on peut définir un protocole de travail clarifié est précisément l'enjeu de « W », projet de recherche à la fois pratique, critique et théorique que Joris Lacoste et Jeanne Revel développent depuis 2004. Reposant sur trois « outils »⁴⁴⁹ (un « lexique opératoire qui propose de nommer les différents aspects d'une action performée », un « système de notation permettant d'écrire et d'articuler l'action sous forme de partitions », et une « méthode » consistant en « un assortiment de techniques variées pour la performance »), le projet W est d'élaborer une grammaire et un vocabulaire qui, parce qu'ils sont partagés par l'ensemble de ceux qu'engage un processus de création (auteurs, metteur en scènes, acteurs), permettent non seulement « de se comprendre au sein d'une équipe, de savoir précisément de quoi on parle »⁴⁵⁰ quand on décide de faire telle ou telle chose, mais aussi de lever les conflits et les rapports de pouvoir qui peuvent se nouer, notamment entre le metteur en

scène et les acteurs, au cours d'une création.

À partir du constat que tant qu'on se situe sur le plan des envies ou des intuitions subjectives, les débats qui opposent les uns et les autres sont potentiellement sans fin, et que seule la réponse (plus ou moins arbitraire) de celui qui parvient à imposer ses vues permet, dans les faits, d'y mettre un terme, J. Lacoste et J. Revel entendent définir les conditions requises pour que, conformément au vœu de N. Goodman, la partition puisse être ce référent permettant de « discriminer les exécutions correctes des exécutions incorrectes »⁴⁵¹. Par contraste avec les jugements de valeur (axiologique) ou de goût (esthétique) en fonction desquels, le plus souvent, on décide de valider ou au contraire d'invalider telle ou telle proposition, cette notion de correction, purement logique, porte sur le rapport d'adéquation ou au contraire d'inadéquation entre une instruction donnée et la réalisation à laquelle elle donne lieu – une partition bien établie devant permettre, selon N. Goodman, de faire aussi bien le trajet qui mène « d'une partition à une exécution concordante » que celui qui mène « d'une exécution à la partition qui la couvre »⁴⁵², et ce, indépendamment des variations et des interprétations auxquelles une partition peut donner lieu.

L'objectif de la méthode W étant de permettre la prise de décision artistique en fonction d'un ensemble de « critères immanents et de règles syntaxiques »⁴⁵³, J. Lacoste et J. Revel expliquaient ainsi que⁴⁵⁴, dans les partitions W, « plusieurs catégories de verbes ou de tournures verbales sont interdites » pour nommer les actions à accomplir : en premier lieu, « les verbes d'état (être, devenir, etc.) et les verbes impersonnels (falloir...), parce qu'ils ne permettent pas une effectuation précise », parce qu'on n'est pas en mesure de décider, objectivement, du « caractère correct ou incorrect de l'exécution » ; mais aussi, « les verbes émotionnels (rire, pleurer...), parce que le sujet n'est pas forcément à l'origine intentionnelle de son action, parce qu'il peut s'agir davantage d'une réaction

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴⁸ Caux, 2006 : 101.

⁴⁴⁹ Ici et dans la suite de la phrase, les expressions citées

sont extraites du site dédié à la présentation du projet W :

<<http://www.1110111.org/pratique/methode>>

⁴⁵⁰ Propos de Joris Lacoste et Jeanne Revel, pris en notes lors de leurs interventions au cours du labo#2, « Système de notation » (14-16 juin 2014).

⁴⁵¹ *Idem.*

⁴⁵² Goodman, 1968 : 167.

⁴⁵³ Extrait de la page de présentation de la « méthode W » :

<<http://www.1110111.org/pratique/methode>>

⁴⁵⁴ Jusqu'à mention contraire, les propos cités ont été pris en notes lors des interventions de Joris Lacoste et Jeanne Revel au cours du labo#2, « Système de notation » (14-16 juin 2014).

que d'une action» – or, la visée de la méthode de W est «opérateur»: il s'agit de donner à chacun des acteurs engagés dans un projet les moyens d'identifier clairement le périmètre et la conduite de leurs actions, d'en «exprimer plus précisément les modalités, d'en partager et d'en expliciter les enjeux, offrant ainsi à chacun la possibilité de se les approprier et de les moduler en conséquence»⁴⁵⁵. Du même coup, ce qui apparaît en creux dans cette entreprise de nomination exacte des actions en laquelle consiste W, c'est ce qui relève, pour ainsi dire, du «domaine réservé» de l'acteur. Parce qu'elles ne sauraient faire l'objet d'une notation en bonne et due forme, la prise en charge des émotions, la question des affects, lui appartiennent exclusivement, sans que cela soit l'objet d'un accord ou d'une négociation avec le metteur en scène.

Cet effort d'explicitation rationnelle du travail artistique peut provoquer des réticences. Au cours d'un workshop dont l'un des enjeux était de mettre à l'épreuve les intérêts et les limites de la notation W, Mathias Brossard, alors étudiant, faisait ainsi remarquer que dans la méthode W, «il y a une volonté d'objectiver un acte»⁴⁵⁶, alors que «dans [s]a pratique» d'acteur, il «[a] l'impression de ne jamais travailler dans une volonté d'objectiver quelque chose», de ne pas avoir «trop de débats autour de <c'est faux> ou <c'est juste> mais plutôt de <est-ce que c'est ce que je veux ou pas?>». Ce à quoi J. Lacoste avait répondu que tout l'enjeu de cette méthode était précisément de faire en sorte que la question du caractère correct ou adéquat de la réponse apportée à une instruction «soit une question qui se superpose, qui s'identifie avec la question de <c'est ce que je veux ou ce n'est pas ce que je veux>». Il poursuivait:

Le «je», c'est l'auteur, que ce soit toi en tant que performeur qui fait sa propre partition, ou toi en tant que chef de projet qui donne des partitions, des instructions à faire à des acteurs. Quand tu te dis «ah non, ce n'est

pas ce que je veux», c'est soit que tu as mal exprimé ce que tu voulais, soit que tu l'as très bien exprimé mais que l'acteur ne l'a pas entendu ou autre. Plutôt que de revenir à quelque chose de totalement subjectif, «c'est ce que je veux, ce n'est pas ce que je veux», [la question qu'on se pose] c'est comment formuler des partitions qui soient suffisamment articulées pour que ce que tu veux, c'est ce que tu dis. Et à partir du moment où l'acteur fait ce qui est écrit mais que ce n'est pas ce que tu veux, c'est à toi de reformuler tes instructions. Ce qu'on essaie de faire dans le workshop, de manière extrêmement formalisée, presque mathématique, c'est de modéliser le processus que l'on applique dans des répétitions beaucoup plus classiques. Sauf que là, on se donne un critère qui permet de voir si c'est l'auteur qui a mal formulé les instructions ou si c'est l'acteur qui les a mal interprétées. Ça permet juste de différencier ça.

Dans la méthode W, la fonction de contrôle attachée à la partition se fait à double sens: si les instructions ont vocation à réguler la performance, cette dernière peut également provoquer une réévaluation et un recadrage de la manière dont elle a été initialement énoncée. Cette fonction de contrôle, fût-elle bilatérale, n'est cependant pas la seule fonction de la partition – l'important étant toujours, selon L. Halprin, d'avoir défini au préalable la fonction qu'elle sera amenée à endosser au cours du processus créateur:

*Une partition a la capacité de stimuler, de décrire ou de contrôler les processus. Il est crucial de déterminer en amont laquelle de ces postures elle adopte, sinon les participants vont se demander ce qui est recherché exactement. La plupart du temps, lorsqu'on établit une partition (comme dans la plupart des relations humaines), c'est autour de la confusion entre ces deux attitudes que se cristallisent les tensions et les difficultés.*⁴⁵⁷

C'est précisément afin de qualifier le rôle diversement régulateur qui sera confié à la partition que, dans sa pratique, A. Halprin a choisi d'établir une échelle de valeur graduée allant de la plus grande ouverture (partition de niveau 1) à la plus grande fermeture (partition de niveau 10). Comme l'expliquent Libby Worth et Helen Poynor:

⁴⁵⁷ Halprin L., 1969: 28.

⁴⁵⁵ Extrait de la page de présentation du «précis W»: <<http://www.1110111.org/precis>>

⁴⁵⁶ Ici et jusqu'à mention contraire, je cite des extraits d'une conversation collective entre Joris Lacoste, Jeanne Revel et les acteurs de la promo G de la Manufacture, qui s'est tenue dans le cadre du workshop#2 du projet PARTITION(S), «Écrire la partition du spectacle» (13-24 octobre 2014). Cette conversation, enregistrée le 17 octobre 2014, a été transcrite par Mathias Brossard.

*Une partition ouverte contient un minimum d'instructions, laissant le participant libre d'explorer, tandis qu'une partition fermée consiste en un ensemble de directions précises, détaillées, qui prédéterminent une grande part de l'action et limitent fortement la liberté du participant. [...] Halprin recourt à la presque totalité de la gamme, selon les besoins de ses cours ou de ses spectacles.*⁴⁵⁸

Dans un entretien avec Jacqueline Caux, la chorégraphe précise que:

*On peut avoir une partition ouverte pour générer des ressources, des partitions fermées pour atteindre une autre qualité de mouvement. Par exemple, Planetary Dance, en 1987, était une partition fermée parce que je voulais que tous les participants sentent la force particulière qui se dégage lorsque tout le monde fait la même chose au même moment. On peut aussi ne fermer qu'une partie de la partition, et laisser le reste ouvert. On peut avoir une partition fermée pour accéder à quelque chose de structuré et une façon ouverte de l'utiliser, c'est d'ailleurs cette dernière forme que je préfère.*⁴⁵⁹

Dans le travail des Halprin, le recours à la partition n'obéit donc à aucune règle ni à aucun principe *a priori*. Le seul impératif est que la forme que prend la partition soit d'une part partageable, comprise et validée par l'ensemble d'une équipe de création, et d'autre part cohérente par rapport aux processus de travail que l'on souhaite engager collectivement. Comme le précise L. Halprin, cette dimension collective s'articule de surcroît en permanence aux univers, propositions et finalement cycles RSVP propres à chacun des individus engagés dans le processus créateur⁴⁶⁰. Indépendamment de l'utopie – écologique, cybernétique – propre au système de L. Halprin, ce qu'il décrit

⁴⁵⁸ Worth, Poynor, 2004: 74. (Je traduis)

⁴⁵⁹ Caux, 2006: 109.

⁴⁶⁰ «[L]e cycle [RSVP] doit opérer à deux niveaux. Le premier, c'est le niveau personnel, le niveau intime du soi [...]. C'est un cycle intérieur, qui renvoie à la Gestalt intérieure de chacun (nos proches, notre milieu, nos attitudes, nos centres d'intérêt et même nos complexes), soit l'univers intérieur d'où émanent nos motivations, en tant qu'il est distinct de notre univers tourné vers l'extérieur. Ce cycle RSVP du soi apparaît représenté au centre du cycle RSVP collectif ou du groupe, concrètement composé de tous les cycles personnels de tous ceux qui participent à l'élaboration de la partition. Réunis, le cycle intérieur tourné vers le soi et le cycle extérieur tourné vers le groupe forment les cycles RSVP.» (Halprin L., 1969: 12).

comme le cycle RSVP interne au performer correspond peu ou prou à ce que Patrice Pavis a appelé, à la suite de Eugenio Barba, la «sous-partition» de l'acteur – j'y reviendrai⁴⁶¹. Dans ce qui suit, je m'attacherai à la façon dont ces programmes d'actions que constituent les partitions-instructions remodèlent, aussi bien d'un point de vue qualitatif que quantitatif, la fonction interprète.

⁴⁶¹ Voir *infra*. «Conclusion. La partition invisible (la question de l'interprète)».

2. PROGRAMMES D'ACTION : FIN OU EXTENSION DE LA FONCTION INTERPRÈTE ?

L'intérêt que les artistes ont pu manifester dès le début des années 1950 pour des formes d'écriture et de pratique élargies des partitions est intrinsèquement lié à leur désir d'en finir avec la figure de l'artiste visionnaire, inspiré, unique, propre à la conception romantique de l'art. Par contraste avec cet être hors du commun (dans le sens où non seulement sa sensibilité et son inventivité le distinguent du reste de la communauté des hommes, mais aussi où les œuvres qu'il crée n'ont que peu de rapport avec les activités, pratiques ou loisirs qui sont le lot du plus grand nombre), ces artistes ont eu la volonté de se définir comme de simples organisateurs d'événements, des programmeurs d'actions ou de cadres pour l'action, lesquels ne présument pas de compétences particulières – ni pour être conçus, ni pour être interprétés, ni pour être appréciés. Le désir de brouiller les frontières de l'art et de la vie, d'ancrer la pratique artistique en territoires ordinaires, en proposant des œuvres qui ne reposent que sur des instructions à suivre, de simples tâches à accomplir, va en effet de pair avec une remise en cause des savoir-faire spécialisés dont sont détenteurs l'artiste-auteur (compositeur, metteur en scène, chorégraphe) et, à sa suite, l'artiste-interprète (musicien, acteur, danseur). Les partitions-instructions ont plus précisément tendance, pour ceux qui les mettent en jeu, à engager trois types de devenir, qui peuvent se conjuguer diversement : le devenir-figure, le devenir-amateur, le devenir-neutre.

2.1. DEVENIR-FIGURE : ACTES (PRESQUE) SANS PAROLES

Depuis qu'ils s'emploient à écrire leur œuvre (musicale, théâtrale ou chorégraphique), les auteurs recourent à deux types d'instructions : celles qui, dans le système notational propre à chacun de ces arts, définissent la composition à proprement parler, en indiquant à l'interprète ce qu'il doit impérativement donner à voir ou à entendre (les notes à jouer, les mots à dire, les mouvements à effectuer), et celles qui, en marge ou en complément de cette matière cardinale, renseignent sur les conditions d'accomplissement ou les qualités d'interprétation que selon eux requiert leur œuvre – ce deuxième type d'instructions (à valeur

technique ou expressive, descriptive ou narrative) ayant pour spécificité de prendre systématiquement la forme d'indications verbales. Même si, à mesure que les auteurs ont cherché à affirmer leur contrôle sur l'interprétation de leur œuvre, la place et la précision propres à ces annotations n'ont cessé de croître, ce n'est qu'au cours de la seconde moitié du 20^e siècle que dans les champs de la musique, du théâtre et de la danse, sont apparues des partitions faites exclusivement d'instructions verbales – ce phénomène ayant pour immédiate conséquence de rendre poreuses les frontières entre ces différentes disciplines, et simultanément, de remettre en question ou de renouveler les compétences et attributs que l'on attache *a priori* au musicien, à l'acteur ou au danseur.

2.1.1. TÂCHES

À partir des années 1950, un certain nombre de compositeurs expérimentaux choisissent d'élaborer des partitions qui donnent à lire, en lieu et place des traditionnelles notes de musique, un ensemble d'instructions verbales – factuelles (comme c'est le cas de *Water music* (1952) de J. Cage⁴⁶²) ou plus suggestives (comme c'est le cas de *Aus den sieben Tagen* (1968) de Karlheinz Stockhausen⁴⁶³), et allant parfois jusqu'à prendre la

⁴⁶² Au cours du labo#4, « Partitions graphiques, modulaires, intermédia » (23-25 janvier 2015), Vincent Barras avait présenté cette partition et son interprétation par J. Cage (dont un extrait télévisuel est accessible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U>). Conçue pour un musicien se servant d'un « piano préparé » mais aussi « d'une radio, de sifflets, de bassines d'eau et d'un jeu de cartes » (Bosseur, 1993 : 40), la partition de *Water Music* consiste en une série d'instructions verbales et temporelles décrivant les opérations que le musicien a à accomplir, au gré des 6'40" que dure la pièce, avec les différents objets qui se trouvent disposés sur scène dans quatre espaces différents. Comme le note J.-Y. Bosseur, « il s'agit-là d'une forme de musique qui évolue d'elle-même vers le théâtre. *Water Music* est en effet, [selon Cage], « une pièce musicale qui permet d'introduire des éléments visuels comme cela se passe au théâtre ; par exemple, en versant de l'eau d'une tasse dans une autre, en utilisant un sifflet pour demander de l'eau, en s'arrangeant pour que le sifflet descende dans l'eau et en sorte. » (ibid.).

⁴⁶³ Cette partition est constituée de quinze textes brefs, destinés à mettre les musiciens dans un certain état d'esprit, à partir duquel et en fonction duquel ils sont invités à improviser. Le treizième texte de *Aus den sieben Tagen*, intitulé *Es*, prend par exemple la forme suivante : « Ne pense RIEN / Attends jusqu'à ce que tu sois absolument calme en toi-même / Quand tu as atteint cela / commence à jouer / Aussitôt que tu commences à penser, arrête / et essaie d'atteindre encore / l'état de NON-PENSEE / Puis continue de jouer. » (extrait mis en ligne à l'adresse : <http://www.polyphonies.eu/lemensuel/Karlheinz-STOCKHAUSEN-Aus-den.html>)

forme d'un véritable jeu de rôles (ainsi en est-il dans *Sextet-The Tiger's mind* (1967) de Cornelius Cardew⁴⁶⁴).

L'apparition de partitions substituant au système de notation conventionnelle de la musique une série d'énoncés dont l'interprétation est ouverte, renvoie à une double volonté. La première est de replacer les interprètes au centre du processus de création (comme ils l'étaient avant le tournant graphocentriste qui au cours du 19^e siècle a remodelé le champ de la musique écrite⁴⁶⁵). La seconde est de faire de la performance scénique (la manière dont les musiciens occupent l'espace, la façon dont il se servent de leur corps et de leur instrument⁴⁶⁶) un motif à part entière de la composition musicale – ces expérimentations s'inscrivant par là dans ce qu'on appellera « théâtre instrumental » (Mauricio Kagel) ou « théâtre musical » (Georges Aperghis, Heiner Goebbels, Luigi Nono)⁴⁶⁷.

Dans le champ chorégraphique, où le fait de mettre en mouvement le corps des danseurs à partir d'instructions verbales n'a *a priori* rien de surprenant (c'est pour ainsi dire la règle), ce n'est pas l'existence d'un programme d'actions en tant que tel, mais la nature des actions que ce programme engage qui, dans le travail de A. Halprin ou des artistes du Judson Dance Theatre,

va provoquer un déplacement des attributs que l'on associe traditionnellement à l'interprète.

Plus d'une dizaine d'années avant qu'elle ne se mette à « utilis[er] [...] la charte [...] élaborée »⁴⁶⁸ par son époux, A. Halprin, qui désirait rompre avec la danse « encombrée, saturée d'émotions et basée sur la personnalité »⁴⁶⁹ propre à la danse moderne, et qui cherchait plus globalement à étendre les limites du domaine chorégraphique en émancipant le mouvement des figures imposées par telle ou telle technique, décida de se « concentrer sur les façons anatomiques et élémentaires qu'a le corps de se mouvoir quand il est occupé à exécuter des tâches »⁴⁷⁰. Délaissant les gestes et les mouvements peu ou prou exceptionnels que produisent les danseurs (gestes et mouvements si ce n'est virtuoses, du moins censés être plus maîtrisés, amples, dynamiques, que ceux de la vie ordinaire), la chorégraphe choisit de s'attacher à la motricité et à la gestualité élémentaires, sans chercher en aucune manière à les styliser : en tant que telle, une action aussi ordinaire que s'habiller ou déplacer un objet devient un endroit d'exploration digne d'intérêt pour le danseur – et c'est là que la notion de *task* rejoint la problématique des partitions-instructions, bien avant que A. Halprin ne se mette à en écrire effectivement.

En effet, en proposant des « tâches » aux danseurs avec lesquels elle travaille, la chorégraphe ne vise pas seulement à débarrasser leurs gestes de toute intention spectaculaire, narrative ou expressive (« en accomplissant ces tâches, nous n'étions pas en train de jouer des rôles ou de créer des états ; nous faisons simplement quelque chose »⁴⁷¹, explique-t-elle dans un entretien avec Yvonne Rainer) ; elle les invite aussi à accorder une attention accrue à ce qu'ils font, dans l'intervalle de temps que rend nécessaire l'exécution de cette tâche – avec cette double conséquence que « l'expérience physique qui est faite de l'action au moment où elle est exécutée [devient] plus importante que son aspect extérieur »⁴⁷², et que c'est « le

⁴⁶⁸ Caux, 2006 : 100.

⁴⁶⁹ Ross, 2009 : 64. (Je traduis)

⁴⁷⁰ *Ibid.* (Je traduis). C'est en 1957 que A. Halprin « défini[t] la très importante notion de « tâche » [task], concept qui deviendra l'un des axes majeurs de la *post modern dance* : l'entrée des gestes du quotidien dans le champ de la danse. » (Caux, 2006 : 18).

⁴⁷¹ « Wonne Rainer interviews Ann [sic] Halprin » (1965) in Sandford, 1995 : 117. (Je traduis)

⁴⁷² Y. Rainer citée par Ross, 2009 : 74. (Je traduis)

choix de l'objet et de la tâche [qui] détermin[ent] la qualité d'ensemble » 473. C'est précisément parce que la tâche est ce qui permet d'aborder la performance en termes fonctionnels, en s'attachant davantage au processus qu'au résultat, et simultanément, ce qui permet de diriger et « structurer [la] recherche » 474 (en déterminant un programme d'action qui indique ce qu'il y a à faire mais qui laisse « l'agent [libre de] l'accompli[r] comme il le veut » 475), que l'on peut considérer la notion de « task » comme la clef de voûte – et la forme la plus minimale – des partitions-instructions.

À peu près à la même époque que A. Halprin, J. Cage décide lui aussi de faire, d'une série de tâches à exécuter (dont il choisit alors de réduire la formulation à une simple liste de mots) l'unique principe de composition de ses pièces théâtrales. Dans *Theater piece* (1960), Jean-Yves Bosseur explique que « chaque exécutant ([au nombre] de un à huit pour une réalisation) » doit :

[...] composer[r] son propre répertoire d'actions visuelles et musicales en écrivant vingt noms et /ou verbes de son choix sur vingt fiches numérotées. C'est à elles que se réfèrent les chiffres indiqués sur la partition et qui représentent les seules notations soumises à l'attention des interprètes. Ces chiffres correspondent donc à un programme d'actions dont la durée sera définie compte tenu de l'inscription des chiffres dans l'espace de la page. Plusieurs chiffres étant combinés pour chaque action potentielle, les acteurs-musiciens se retrouvent, de manière autonome, confrontés à des situations parfois très complexes qui peuvent les amener à entrecroiser jusqu'à cent types d'actions. Il va sans dire que chaque version de Theater Piece varie fortement. 476

Ce principe d'une liste de mots ou de choses à faire dont l'établissement et/ou l'ordre d'exécution sont aléatoires 477 est également au cœur d'un certain nombre des pièces de Dick Higgins (qui faisait partie

des artistes ayant suivi le séminaire sur la composition de J. Cage).

Pour *Graphis 82* (créé en 1962 dans les locaux du Living Theatre 478), D. Higgins conçoit un dispositif qui tient à la fois lieu d'« espace de jeu » et de « partition » : une « plaque de polyéthylène posée à même le sol » sur laquelle sont inscrits divers mots (*lungs* (poumons), *lining* (habillage), *losing money* (perdre de l'argent), *lute* (luth), *lover* (amant)...), entre lesquels les performeurs sont libres de se déplacer. Au fil de la performance, chacun d'entre eux doit inventer une action en relation (plus ou moins fantaisiste) avec le mot qu'il a élu, ainsi qu'une manière de se déplacer d'un mot à l'autre, en fonction de règles de jeu que le performeur se donne à lui-même (par exemple : compter jusqu'à tant), ou qu'il fait dépendre des actions ou des réactions, volontaires et involontaires, de ses partenaires ou du public 479.

Comme l'explique D. Higgins, cette pièce – comme toute celles (près de cent-cinquante au total) qui constituent la série des *Graphises* – est née du constat que dans la « notation du théâtre conventionnel », la façon dont « une action en suit une autre laisse inexplorée une énorme variété de techniques qui pourraient enrichir notre expérience » 480. À l'inverse, la partition de *Graphis 82*, véritable grille (scénographique) pour l'improvisation des performeurs ; est conçue comme une « tentative de composer une forme qui soit non-sémantique, et même chorégraphique, du point de vue de la conception si ce n'est de l'exécution. » 481 Dans *The Tart* (1965), D. Higgins va en revanche revendiquer plus explicitement la dimension théâtrale de son travail.

Déclarant que « l'essentiel du théâtre expérimental a été le fait de peintres, qui pensent abstraitement », et que ne venant pour sa part « pas des arts visuels », il voulait « être précis et non abstrait » 482, c'est à une

473 Ici et dans la suite du paragraphe, je m'appuie sur l'article ou cite directement : Dick Higgins et Letty Eisenhauer, « *Graphis* » (1965) in Sandford, 1995 : 101-106. (Je traduis)

479 Dans leur article (cf. note précédente), D. Higgins et L. Eisenhauer appellent ces règles d'interactions les « cues ».

Sur cette notion, voir *infra*, Chap. 3, « § 1.3. Partitions à tiroirs : cartes et cues ».

480 D. Higgins, Letty Eisenhauer, « *Graphis* » (1965) in Sandford, 1995 : 101. (Je traduis)

481 *Ibid.* (Je traduis)

482 D. Higgins, « *The Tart, or Miss America* » (1965) in Sandford,

œuvre théâtrale en pièces détachées que donne alors forme D. Higgins. Au lieu de composer une intrigue, l'auteur définit pour cette pièce, d'un côté, trente-six « situations » 483 (par exemple : « 4. On apporte ou on enlève un objet de très grande dimension » ; « 8. Une lumière rouge se fait sur un performeur » ; « 23. On entend un son très fort » ; « 30. Un performeur se heurte à un autre performeur... »), et de l'autre, trente « répliques » (par exemple : « 3. C'est inqualifiable, dit le jeune homme, mais que pouvez-vous faire ? » ; « 20. Je n'ai rien pour toi, chéri, dit la poule, tu m'as trop donné et je n'ai rien à te donner » ; « 21. Lumière et électricité, disent les électriciens »). Parallèlement, D. Higgins demande à chacun des acteurs (dont le nombre peut varier de trois à onze) d'établir une liste comportant vingt-deux actions de leur choix (le seul impératif est qu'elles ne requièrent pas l'usage d'un accessoire ou d'une personne en particulier), à la suite desquelles ils doivent inscrire le mot « sortie » (répété dix fois) et le mot « entrée » (répété quatre fois). Une fois qu'ils ont établi cette liste de trente-six nouvelles données, chacun des performeurs doit les assigner, au hasard, aux trente-six « situations » préalablement inventoriées par l'auteur – la combinaison des trente « répliques » à cet ensemble étant également laissée à la discrétion des performeurs, la règle étant qu'une même réplique (mais une seule à chaque fois) peut être affectée à plusieurs situations.

Tout en choisissant de renouer avec une forme de dramaticité minimale (dans *The Tart*, il y a des personnages identifiés, prenant part à des situations d'interlocution définies où ils sont conduits à s'opposer, s'unir, se confier, s'entraider...), et même avec un projet de représentation mimétique (l'auteur dit qu'il « a essayé de suggérer une coupe transversale de la société », et que par conséquent sa « forme est surtout conçue pour faire des choses dans une perspective dialectique et sociale. Tout le reste a un effet cauchemardesque » 484), l'enjeu pour D. Higgins est, dans cette partition d'instructions théâtrales comme dans *Graphis 82*, de faire en sorte que les actions scéniques (celles des performeurs mais aussi des objets, des lumières, des sons)

1995 : 107. (Je traduis)

483 Ici et dans la suite du paragraphe, je résume ou traduis les éléments de la description que propose D. Higgins de *The Tart* (*ibid.*, p. 107-112).

484 *Ibid.*, p. 107-108. (Je traduis)

puissent se déployer et interagir sans être inféodées aux logiques, jugées trop étriquées, qui organisent traditionnellement la dramaturgie (enchaînement causal des actions, cohérence rationnelle du tout).

Récemment, Bonnie Marranca déclarait que :

Depuis au moins la dernière décennie, nombreux sont ceux à s'être lassés des formes dramatiques usuelles, érigeant le « postdramatique » en référence inévitable, mais aussi en phrase fourre-tout, pour définir le théâtre contemporain. Dans un tel contexte, l'heure est peut-être venue de redécouvrir les propositions inventives de « pièces » qu'a conçues Higgins. 485

De fait, s'appliquer à composer une pièce à partir d'une simple liste de mots (à valeur d'instruction) ou d'une partition de « tâches » diverses, comme ont pu le faire J. Cage ou D. Higgins, fonde le travail que depuis le début des années 2000 Philippe Quesne développe au sein du Vivarium Studio.

Ne s'adossant jamais à un texte préexistant, le metteur en scène explique qu'au début des répétitions seul le titre du spectacle est en principe déterminé – cet intitulé général, et les termes connexes qui peuvent lui être liés, dessinant un cadre d'action pour les improvisations des acteurs :

J'imagine [...] une série de courtes pièces, de saynètes successives, avec des titres différents, des atmosphères contrastées, comme des chapitres ou les planches d'un livre en évolution. [...] Soit je pars d'un sujet, comme l'envol, les dragons, la mélancolie. Soit tout s'enclenche à partir d'une situation, comme le personnage solitaire qui invite ses amis pour des spectacles d'une minute dans L'Effet de Serge. Je ne sais jamais, en commençant le travail, s'il y aura une fable. Elle se dessine peu à peu. Dans le moment de la création d'une nouvelle pièce, on accumule des petits sujets, des petites situations, on archive tout cela et on se prépare à l'élaboration de la partition finale. 486

Précédant par énoncé de simples instructions (par exemple, dans *Big Bang* (2010) : « Super tranquillement,

485 Marranca, 2014 : 92. (Je traduis)

486 P. Quesne, propos recueillis par Antoine de Baecque, à l'occasion de la programmation au festival d'Avignon (2010) de *Big Bang*. Entretien accessible à l'adresse : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Big-Bang/ensavoirplus>

vous allez prendre une branche et la poser par là... Après, vous le ferez en peau de bête » 487), mais aussi par phénomènes fortuits et libres propositions des acteurs 488, le metteur en scène « observe » ces derniers « habiter l'espace de jeu » et « note des assemblages », dresse une « liste d'actions » 489 – l'ensemble de ces « fragments » ayant vocation à être mis en forme dans une « partition » que l'équipe « réajuste sans cesse [...], comme des musiciens de jazz. » 490

Beaucoup plus que dans le travail des artistes de la scène expérimentale américaine des années 1960-1970, le recours au terme de partition demeure chez P. Quesne pensé en relation avec le référent musical. Non seulement parce que la musique a une fonction structurante dans le travail du Vivarium Studio :

La partition sonore me donne les principaux repères. Je ne nourris pas les acteurs d'indications psychologiques mais musicales. Les assemblages se font par les sons et les associations musicales. Il n'y a jamais de manuscrit avant de commencer les répétitions, même si je lis des textes pour moi. Par contre, il existe des morceaux de musique, des chansons. 491

Mais aussi parce que sous leurs allures de tranquille improvisation, tous les spectacles de P. Quesne relèvent en réalité d'une composition qui, si elle ne s'élabore que « par suggestions », « à partir de notations, de références, d'emprunts au vocabulaire gestuel et verbal des acteurs » 492, s'avère au bout du compte extrêmement précise :

487 P. Quesne, cité par René Solis, « Philippe Quesne, « Big Bang » super tranquille » in *Liberation*, 6 juillet 2010. Article disponible à l'adresse : <<http://next.liberation.fr/theatre/2010/07/06/philippe-quesne-big-bang-super-tranquille.664054>>

488 Considérant que « Répéter, c'est suggérer des situations que le décor, les accessoires ou les costumes provoquent au fur et à mesure qu'ils se précisent », P. Quesne raconte ainsi que, au cours d'une répétition de *Swamp Club* (2013), « Emilien [Tessier] avait par hasard un casque de DJ. Je me suis dit que le directeur pourrait organiser des soirées et l'idée d'un cocktail de bienvenue pour les nouveaux résidents est née. » (« Entretien avec Philippe Quesne, par Mélanie Alvez de Sousa », juin 2013, in *Standard Magazine* [En ligne]. URL : <<http://www.standardmagazine.com/philippe-quesne-interview>>). 489 *Ibid.*

490 P. Quesne, cité par René Solis, *loc.cit.*

491 P. Quesne, propos recueillis par Antoine de Baecque, à l'occasion de la programmation au festival d'Avignon (2008) de *L'Effet de Serge et de La Mélancolie des dragons*. Entretien accessible à l'adresse : <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LA-Melancolie-des-Dragons/ensavoirplus>>

492 *Ibid.*

[P]our moi, les présences, les placements, le rythme des comédiens sont très importants. Parfois, c'est comme une sorte de chorégraphie, même si ce sont des déambulations, des présences. Ça compte beaucoup dans l'écriture. 493

Comme il le confie à René Solis, il veille cependant à ne pas « communique[r] [aux acteurs] [s]on angoisse de la composition » – « tout l'art de Philippe Quesne » tenant du même coup, pour le critique :

[...] dans cette capacité à faire que ses acteurs demeurent jusqu'au bout des étonnés, qui ne jouent rien d'autre que leur propre personnage. Le relâchement n'est pas une philosophie, mais la condition même du spectacle. À charge pour lui de transformer le hasard en tableau harmonieux. Et de fixer des contraintes qui n'en ont pas l'air. [...] « Du Kantor pour enfants, c'est cela le climat que je voudrais créer. » 494

Si le metteur en scène se réfère, ici et dans d'autres entretiens, à T. Kantor, il aime aussi à mentionner une autre figure théâtrale : S. Beckett. Dans les univers propres à ces deux artistes, il y a en effet deux traits que partage le Vivarium Studio : l'un, fictionnel, lié au fait que d'une pièce à l'autre se sont toujours les mêmes figures que l'on retrouve (personnages souvent « un peu hébétés » 495, portés par la « même bande d'acteurs » 496), l'autre, structurel, renvoyant à la précision avec laquelle se déploient les actions scéniques :

[...] je considère l'écriture au sens large. Finalement, nous évoluons dans une partition très précise, faite de placements et de repères sur la musique, la lumière. Ce n'est pas nouveau : le théâtre n'a jamais fait l'économie d'un tel travail. Chez Beckett, il y a des choses extrêmement rigoureuses, sans le moindre mot. Ce n'est pas un théâtre qui s'est inventé contre un autre. C'est peut-être juste qu'en France, il y a plus de clivages.

493 P. Quesne, « De l'origine des espaces. Entretien avec Christophe Lucchese », janvier 2011. Disponible à l'adresse : <<http://www.lestroiscoups.com/article-entretien-avec-philippe-quesne-auteur-et-metteur-en-scene-de-big-bang-au-maillon-a-strasbourg-par-christophe-lucchese-64413352.html>>

494 René Solis, *loc.cit.*

495 P. Quesne, « De l'origine des espaces. Entretien avec Christophe Lucchese », *loc. cit.* Le metteur en scène se réfère alors aux personnages beckettien.

496 « Entretien avec Philippe Quesne, par Mélanie Alvez de Sousa », juin 2013, *loc. cit.* Le metteur en scène se réfère alors à la troupe de T. Kantor.

On appelle « théâtre » ce qui se nourrit essentiellement d'un texte. 497

De fait, l'élaboration de partition-instructions n'est pas le propre des metteurs en scène qui décident de travailler sans texte préalable : elle peut tout aussi bien être le fait des auteurs eux-mêmes, dès lors qu'ils décident de faire des didascalies (d'après le grec *didaskalia*, « enseignement, notice, instruction [sur la manière de jouer les pièces] » 498) le principal si ce n'est l'unique régime de leur écriture.

2.1.2. PIÈCES DIDASCALIQUES

Comme l'analyse Matthieu Protin, les didascalies sont dans l'écriture dramatique le lieu d'une « oscill[ation] entre le texte et la scène » 499, et plus précisément, entre deux conceptions de la scène : à côté des didascalies qui projettent le lecteur vers « la scène rêvée », et qui sont d'inspiration peu ou prou romanesque (dans le sens où elles décrivent, racontent, mais sans envisager « les aspects concrets du devenir scénique »), d'autres s'arriment au contraire à « la scène pratiquée ». Marquées par « leur dimension » technique », « une plus grande précision », et souvent, « l'utilisation d'un lexique spécialisé » 500, ces didascalies ont une visée très concrète, opérationnelle : elles définissent et règlent les différentes actions (physiques, sonores, lumineuses...) qui vont organiser le cours de la représentation.

Si dès *En attendant Godot* (1952), S. Beckett choisit de ponctuer son texte de séquences didascaliques à la précision toute chorégraphique, c'est avec les *Actes sans paroles 1* et *2* (respectivement écrits en 1956 et en 1959) que l'auteur décide de composer des pièces faites exclusivement d'instructions scéniques :

Par terre, côte à côte, à deux mètres de la coulisse droite (par rapport au spectateur), deux sacs, celui de A et celui de B, celui-là à droite de celui-ci, c'est-à-dire plus près de la coulisse. À côté du sac B un petit tas de vêtements (C)

497 P. Quesne, « De l'origine des espaces. Entretien avec Christophe Lucchese », *loc. cit.*

498 « Didascalie », *Trésor de la langue française*.

499 Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de Matthieu Protin, « Du voir au faire : modèles et didascalies dans trois pièces de Samuel Beckett » in Danan, Naugrette (dir.), 2015 : 28.

500 *Ibid.*, p. 33.

soigneusement rangés (veste et pantalon surmontés d'un chapeau et d'une paire de chaussures).

Entre à droite l'aiguillon, strictement horizontal. La pointe s'immobilise à trente centimètres du sac A. Un temps. La pointe recule, s'immobilise un instant, se fiche dans le sac, se retire, reprend sa place à trente centimètres du sac. Un temps. Le sac ne bouge pas. La pointe recule de nouveau, un peu plus que la première fois, s'immobilise un instant, se fiche de nouveau dans le sac, se retire, reprend sa place à trente centimètres du sac. Un temps. Le sac bouge. L'aiguillon sort.

A, vêtu d'une chemise, sort à quatre pattes du sac, s'immobilise, rêvasse, joint les mains, prie, rêvasse, sort de sa chemise une petite fiole contenant des pilules, rêvasse, avale une pilule, rentre la fiole, rêvasse, va jusqu'au petit tas de vêtements, rêvasse, s'habille [...] 501

Ce faisant, S. Beckett renoue avec l'intérêt que dès le tournant des années 1880 la pantomime a pu éveiller chez un certain nombre d'auteur qui, comme l'analyse Ariane Martinez, vont paradoxalement « s'évertue[r] à écrire » cet art du « geste silencieux », espérant donner à « l'expression mimique » un « statut littéraire » 502. Que les « mimographes rédige[ent] leurs intrigues en amont de la scène » ou que ce soit les mimes eux-mêmes qui choisissent de « [faire] appel à des hommes de lettres, pour rendre compte, par écrit, de leurs productions scéniques » 503, A. Martinez note qu'on hésite, à l'époque, sur la manière de « nommer [...] ces textes de pantomime » :

« Livret », « canevas », « scénario », chacun de ces termes porte la connotation d'un art parallèle : livret renvoie à l'opéra ou au ballet, canevas à la commedia dell'arte, et scénario évoque, à notre regard rétrospectif, le cinéma. À l'époque, le terme le plus usité demeure celui de livret, sans doute sous l'influence du wagnérisme, qui a permis une réévaluation littéraire de ces trames gestuelles destinées à la représentation. 504

501 S. Beckett, *Actes sans paroles II* (1959) in *Comédie et actes divers* [1972], Paris : Les Éditions de Minuit, 2009, p. 105-106.

502 Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 40.

503 *Ibid.*, p. 39.

504 *Ibid.*

Sinon pour l'ensemble des textes de pantomime, du moins pour tous les textes sans paroles qu'a composés S. Beckett jusqu'au début des années 1980⁵⁰⁵, on pourrait avancer que le terme de « partition » constitue finalement l'option lexicale la plus adaptée. Tout en renvoyant à l'idée d'une composition écrite (ce qui n'est pas forcément le cas de la notion de « canevas »), ce vocable présente un double avantage : le premier est d'être libre de toute idée de narration suivie (par contraste notamment avec le terme de « scénario »), le second est d'articuler l'écriture, davantage que n'importe quel autre des termes évoqués, à la dimension performative du corps en jeu.

S'appliquant à décrire le plus rigoureusement possible le déroulement des actions scéniques (les choses à faire, les mouvements à opérer), S. Beckett a tendu au fil de son parcours à privilégier une écriture didascalique toujours plus factuelle où, partant, la dimension poétique des instructions tient prioritairement à la qualité rythmique de leur énonciation. D'autres auteurs vont en revanche choisir de conjuguer la dimension concrète des tâches scéniques à effectuer à une poétique des didascalies qui assume et renoue avec une part romanesque, si ce n'est lyrique.

Tel est notamment le cas de Peter Handke : après avoir choisi, dans *Kaspar* (1967), d'accroître considérablement la part faite à l'écriture didascalique (la description des actions scéniques devenant dans cette pièce presque aussi importante que les passages parlés), l'auteur publie en 1969 sa première « pièce silencieuse » (*Schweigestück*), *Le pupille veut être tuteur*, pièce dans laquelle l'expression des rapports de force qui opposent les deux protagonistes ne passe que par la description de leurs gestes, postures, regards :

Tous deux s'assoient, le pupille presque en premier, mais il s'interrompt au milieu de son mouvement, puis le tuteur est assis, puis le pupille s'assoit.

Tous deux se mettent à l'aise.

La musique est agréable.

Le tuteur, en premier, a étendu ses jambes, sous la table.

Le pupille, lorsqu'il étend lui aussi les jambes, sous la table, s'interrompt quant il touche les pieds du tuteur ;

puis, après un temps, il retire lentement ses jambes ; le tuteur ne retire pas ses jambes.

Le pupille est assis là. Où mettre les jambes ?

Calme, musique.

Le pupille pose les pieds sur le barreau de sa propre chaise ; à cette fin, en s'aidant de son corps, il recule la chaise, celle-ci produit le bruit habituel ; le tuteur ne se laisse pas dérouter, il réplique en ôtant son chapeau et en le posant sur la table, devant lui.

Calme, musique.

Le pupille : regarde autour de lui dans la pièce, lentement, vers le haut et vers le bas aussi, mais il évite systématiquement le tuteur, chaque fois son regard repart dans l'autre sens : ça se répète si souvent que ça en perd toute psychologie.

Le tuteur : regarde le pupille.

Le pupille : se lève, prend une pomme dans son pantalon sous le bleu de travail et la pose à côté du chapeau.

Le tuteur : abaisse le regard sur la pomme. 506

Se proposant quant à lui de « représenter objectivement un fait qui [l']a souvent frappé dans les rapports de police : [le fait que] dans beaucoup de cas, le suicide s'exécute avec un incroyable souci d'ordre, [...] [s]es préparatifs procéd[ant] sans transition des activités quotidiennes et par conséquent jugées comme normales »⁵⁰⁷, Franz Xaver Kroetz opte également, dans *Concert à la carte* (1972), pour une forme dramatique uniquement constituée d'instructions destinées à être intégralement exécutées dans le silence :

Un jour quelconque de semaine. Mademoiselle Rasch après son travail et ses achats, arrive chez elle, vers 18h30.

Elle entre dans l'appartement, cherche son courrier, ne trouve qu'un dépliant publicitaire, le prend, va vers la porte de sa chambre, l'ouvre et entre. Elle pose le filet à provisions et un journal sur la table, son sac à main sur une chaise, met le dépliant sur le buffet et ferme la porte de sa chambre.

Elle retire son manteau, le place sur un cintre qu'elle pend à un crochet derrière la porte. Elle enlève une tache sur le

⁵⁰⁶ Peter Handke, *Le Pupille veut être tuteur* (1969), texte français Philippe Adrien et Heinz Schwarzingner, Paris : L'Arche, 1985, p. 19-20.

⁵⁰⁷ Franz Xaver Kroetz, *Concert à la carte in Travail à domicile - Concert à la carte - Haute-Autriche* (trad. René Girdard), Paris : L'Arche, 1976, p. 33.

dos du manteau. Puis elle va à la fenêtre, tâte le radiateur et sent qu'il est bien chaud. Elle ouvre doucement le store et entrouvre la fenêtre. 508

Pour l'auteur, le choix du « mutisme » est à mettre en relation avec « la forte propension à l'ordre, à la résignation, à <se déclarer d'accord sans qu'on l'ait demandé>, à se laisser exploiter et à accepter les interdictions », qui conduit certains êtres à « l'effondrement »⁵⁰⁹ – les « instructions » qui composent cette pièce renvoyant du même coup à l'acception la plus autoritaire du terme (« Ordre de service, circulaire, émanant d'une autorité supérieure, gouvernementale, administrative. »⁵¹⁰).

Le choix du silence ne participe cependant pas forcément d'un projet de théâtralité tragique ; il peut renvoyer, beaucoup plus largement, au désir qu'ont les auteurs de raconter autrement, à même la puissance expressive des corps agissant sur scène. P. Handke explique ainsi que la découverte, en 1968, des défilés du « Bread and Puppet Theatre [P] a convaincu » de :

[...] la possibilité d'une présentation immédiate d'actions. La dramaturgie traditionnelle qui ne connaît que des actions et des mots assujettis à une histoire, est réduite ici aux actions et aux mots, aux bruits et aux sons même : ces derniers deviennent des événements qui ne montrent rien en dehors d'eux-mêmes mais qui doivent être reçus comme des événements théâtraux... Lever la main, c'est une histoire. Fredonner, c'est une histoire. Être assis, couché, debout sont des histoires... Chaque son, chaque mot, chaque mouvement, sont des histoires. 511

À nouveau désireux de raconter des histoires sans passer par la médiation du langage, P. Handke choisit dans *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* (1992) de s'attacher non plus à un couple de personnages en particulier, comme c'était le cas dans *Le Pupille...*, mais à tout un ensemble de silhouettes qui, seules, par deux ou en groupe, vont s'affairer, aller et venir sur une place publique, en un incessant ballet d'apparitions et de micro-actions (qui sont souvent sonores, mais

jamais verbales), esquissant de la sorte une multitude d'histoires potentielles :

Pause.

La place vide dans la lumière claire.

Une seule feuille tombe de très haut, telle une feuille d'été.

Un coup de feu, et son écho, encore et encore.

Quelqu'un, peut-être tout droit sorti de chez l'opticien, pénètre sur la place avec un effarant appareillage servant de lunettes, teste sa vision, se retire.

Ailleurs, traversant avec une corbeille de pommes précoces au creux du bras, une femme mord dans une pomme en marchant.

Un gardien de la place, le même ou un autre ?, entre un moment, trace une boucle en arrosant le sol avec un tuyau.

Derrière quelqu'un qui brandit une ombrelle, entre un petit groupe en voyage, figures plutôt recourbées, campagnardes, en sombres habits du dimanche, âgées pour la plupart, qui d'un seul coup d'arrêtent net et s'exclament, rien qu'à la vue de la lumière sur la place, dirait-on, cri d'étonnement à l'unisson, que chacun, tout courbé et lent à se retourner et à sortir ensuite, répète, sous le regard du guide muet, comme pour le prendre à témoin, bouche fermée, ce qui déforme le cri en un grand bondonnement. 512

En adoptant le point de vue d'un spectateur qui consignerait en temps réel ce qu'il voit et entend (voire ne fait que deviner), P. Handke permet que la temporalité de son texte épouse strictement le cours de la représentation – représentation que l'écriture suffit à faire exister, pour le lecteur, à mesure qu'elle la décrit / prescrit (« Le texte est une mise en scène sur le papier », écrit Philippe Adrien au sujet du *Pupille...*⁵¹³). En situation de représentation, ce texte n'a toutefois pas vocation à exister en tant que tel (c'est une pièce silencieuse) – ce en quoi, indépendamment du soin littéraire que lui accorde l'auteur, ce texte demeure bel et bien « didascalique » : l'ensemble des instructions qui le constituent vise à se fondre dans leur exécution.

C'est précisément ce partage usuel de l'écriture dramatique entre, d'un côté, le texte à dire, et de

⁵⁰⁵ Voir notamment *Quad* (1980) in S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵¹⁰ « Instruction » (*Trésor de la langue française*).

⁵¹¹ P. Handke, cité par Valentin, 1976 : 136.

⁵¹² Peter Handke, *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* [1992], Paris : L'Arche, 1993, p. 35-36.

⁵¹³ Philippe Adrien, « Notes pour une mise en scène » in P. Handke, *Le Pupille veut être tuteur* [1969], Paris : L'Arche, 1985, p. 51.

l'autre, les didascalies, que dès ses premières pièces, Noëlle Renaude s'est employée à récuser⁵¹⁴, jusqu'à inventer dans un cycle de courtes pièces⁵¹⁵ écrites entre 2000 et 2007 une dramaturgie des instructions très singulière : celle qui consiste à les faire énoncer par les acteurs, au même titre que ce que d'ordinaire l'on considère comme la réplique à proprement parler :

Je n'y tiens plus, sursaute le fils, je pars, à la recherche de mon père, confie le fils au vieux, mais, le fils se trouble, je m'éloigne aussi d'ici, il dit, car, il déglutit, j'aime, il rougit, d'un amour interdit, ma cousine spoliée par ma famille, mais avant, le fils pivote, je dois saluer il le faut la femme de mon père

La voilà, fait justement la bonne, mais dans quel état, elle meurt, hoche la bonne, d'un mal, sue la bonne, qu'elle me cache, elle m'ordonne, baisse la bonne, d'éloigner le monde de sa vue

Dans ce cas, dit le fils et il sort le vieux aussi

Mes genoux se dérobent, trébuché la belle-mère, je veux mourir, mais avant, vibre la belle-mère, je dois, elle dit à la bonne, te révéler mon mal, voilà, j'aime, elle dit

*Qui donc ? fait la bonne, juste ciel, devine la bonne, votre beau-fils*⁵¹⁶

Si à l'instar de P. Handke, N. Renaude s'applique à faire coïncider la « scène rêvée » (la fiction) et la « scène pratiquée » (les modes d'accomplissement de cette fiction)⁵¹⁷, son projet scénique n'est pas de s'en remettre au pouvoir éloquent des gestes et des images qu'aura fait naître l'écriture. Elle propose aux acteurs de tout dire (non seulement ce qu'ils ont à dire, mais aussi à qui ils le disent, qui ils sont, ce qu'ils font et comment ils le font), les interprètes se voyant du même coup invités à explorer les jeux d'ajustement ou de dissociation variables qu'ils peuvent opérer entre l'audible et le visible (l'énoncé et ses conditions d'énonciation, l'action et sa description).

Ce principe est également au cœur des textes qu'écrivent pour leur propre compte François Hiffler et Pascale Murtin. Rappelant que tous leurs spectacles « sont intégralement écrits en amont »⁵¹⁸ (« ils ne sont pas le résultat d'improvisations ») mais la mise à l'épreuve, « dans le temps et l'espace » du plateau, des « partitions de mots et d'actions » qu'ils élaborent « à la table », sur du « papier », Grand Magasin explique en effet que la « force d'évocation » du langage leur permet :

[...] de décrire ce que nous ne faisons pas ou d'expliquer ce que nous aurions dû faire. Il nous permet d'agir en contradiction avec ce que nous énonçons ou même de s'abstenir de toute activité. [...] Le texte a d'une part un rôle musical et il vient d'autre part critiquer – contredire ou confirmer – ce qui est montré. Sans cette constante sanction par le texte, nos spectacles n'auraient probablement aucun intérêt. L'aspect purement visuel de nos prestations, bien que soigné et agréable, reste très pauvre.

Ce qui les intéresse, ce n'est pas la nature, toujours très simple, des choses qu'ils disent ou font, mais la façon – congruente ou incongrue, coïncidente ou différée – dont les pouvoirs configurant de la parole (les instructions) s'articule aux actions effectivement déployées sur scène. Si dans tous leurs spectacles, F. Hiffler et P. Murtin ont le goût « du pléonasmisme et de la tautologie »⁵¹⁹, c'est avec *Les Rois du suspense* (2010) qu'ils poussent cette tendance dramaturgique à son dernier terme. Dans ce spectacle, dont le sous-titre est « didascalies », les acteurs s'appliquent à systématiquement « gâche[r] la surprise », « déflore[r] l'intrigue, « éven[t]er le plan »⁵²⁰, en décrivant par avance et très précisément tout ce qu'ils vont dire et faire.

En choisissant de faire des directives pour la scène que constituent depuis toujours les didascalies, non plus un espace marginal de leurs textes, mais le principal endroit d'exploration de leur écriture, les auteurs de

⁵¹⁴ Je me permets de renvoyer le lecteur aux articles que j'ai consacré à ce sujet in Corvin (dir.), 2010.

⁵¹⁵ Ces pièces (8 : *Comptes (S8a3) ; Par courtesy ; Le Tableau ; Bon, Saint-Cloud ; Racines*) sont rassemblées dans : Noëlle Renaude, *Sans carte sans boussole sans équipement. Huit nouvelles pièces*, Montreuil : Éditions Théâtrales, 2010.

⁵¹⁶ *Racines* (2006), *ibid.*, p. 119.

⁵¹⁷ Je reprends ici la distinction établie par Matthieu Protin, mentionnée au début de cette sous-partie.

⁵¹⁸ Ici et jusqu'à mention contraire, les citations sont extraites de : Grand Magasin, « Le jeu de la description et de la fiction.

Propos recueillis par Clyde Chabot in Chabot (dir.), 2007 : 36-37.

⁵¹⁹ Grand Magasin, « Suspense versus Surprise. Entretien avec Katia Feltrin », 28 déc. 2011. URL : <<http://www.paris-art.com/interview-artiste/grand-magasin-suspense-versus-surprise/grand-magasin/454.html#haut>>

⁵²⁰ Extrait de la page de présentation des *Rois du suspense* : <<http://www.grandmagasin.net/spectacle.php?spec=13>>

pièces didascaliques empiètent considérablement sur le domaine du metteur en scène qu'ils cantonnent (quand ils n'endossent pas eux-mêmes cette fonction) à mettre en œuvre leurs pièces selon les instructions de jeu et de représentation qu'ils ont eux-mêmes entièrement prévues et définies, de manière plus ou moins stricte. Mais la situation inverse (celle où le metteur en scène empiète sur le domaine de l'auteur) existe également – T. Kantor apparaissant comme l'incarnation la plus exemplaire de ce cas de figure.

2.1.3. LES PARTITIONS SCÉNIQUES DE TADEUSZ KANTOR

Désireux de développer un « théâtre autonome »⁵²¹, c'est-à-dire un théâtre qui ne soit « ni une explication » ni une « traduction en langage théâtral » ni une « interprétation ou [une] actualisation » du texte dramatique, un théâtre qui entre en « rapport » avec le drame, mais sur un mode qu'on ne peut qualifier ni de « logique » ni d'« analogique » ni de « parallèle ou inversé », T. Kantor et le « groupe d'artistes » (« acteurs, peintres, poètes, musiciens »)⁵²² rassemblés à partir de 1955 au sein du théâtre Cricot 2 vont développer un processus de création particulier, consistant en une lente maturation de la « sphère » scénique :

*Ce sont des essais, des études, une sorte d'embrasement de minuscules fragments, d'élargissement de leur contenu ; un travail lent, conduisant finalement à des situations de plus en plus importantes, à la prise de conscience de nouveaux contenus, à l'appréhension et l'apprentissage de nouvelles règles et normes d'action. Tout cela de manière indépendante et sans référence à une quelconque pièce de théâtre. C'est le travail sur la préparation d'une sphère théâtrale, « scénique » qui, après un certain temps, est assez forte pour ne pas craindre l'ingérence de la littérature, la rencontre avec un agencement étranger et avec le drame. Cette période de travail dure environ un an.*⁵²³

Comme en témoigne cet extrait, la littérature dramatique continue d'avoir bel et bien sa place dans le théâtre de T. Kantor, mais au lieu d'inféoder son

imaginaire aux tâches, actions et instructions proposées par l'auteur, le metteur en scène s'applique d'abord à élaborer les siennes propres, en toute autonomie, depuis la scène elle-même.

Au fil de son parcours, T. Kantor continuera de considérer le texte comme un « élément indispensable »⁵²⁴ (il est ce qui permet de ne pas « cantonn[er] les « actions purement scéniques » – « événements », « incidents », « situations » – dans la « sphère de la pantomime »), mais au lieu de se tourner vers des textes préexistants, il va progressivement les écrire lui-même, s'affirmant de la sorte comme l'auteur unique et intégral du spectacle. De ce point de vue, la création de *La Classe morte* (1975) apparaît comme un moment charnière. Si conformément à ses précédentes créations, T. Kantor élabore ce spectacle « en rapport » avec un texte écrit par un autre que lui (en l'occurrence : *Tumeur cervicale* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, pièce dont il « utilise [des] lambeaux, personnages ou textes »⁵²⁵), il choisit alors de signer et le « texte » et la « partition scénique »⁵²⁶ de *La Classe morte*. Le fait que le metteur en scène donne à son spectacle un titre de sa propre invention, et non plus celui de l'œuvre littéraire éponyme comme c'était jusque-là le cas, est évidemment symptomatique de ce geste d'affirmation auctoriale.

Lorsqu'en 1983, Denis Bablet décide de publier la « partition » de *La Classe morte*⁵²⁷, il explique qu'il s'agit pour lui, dans le prolongement des captations et des entretiens vidéos réalisés depuis 1976, de « contribuer à mieux faire connaître l'œuvre de T. Kantor »⁵²⁸. De ce point de vue, la partition que le metteur en scène a « spécialement mise au point [...] pour ce volume » présente des atouts considérables. Les événements et actions scéniques qui constituent *La Classe morte* ayant été « l'aboutissement » d'un très long processus de création, T. Kantor explique en effet qu'il a choisi d'entremêler à la « partition », qui « représente l'image définitive du déroulement du spectacle », une série

⁵²⁴ Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de Kantor, 2015b : 14.

⁵²⁵ Bablet, 1983 : 57.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 79-176.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 11.

de « notes écrites aux moments difficiles de l'enfante-ment »⁵²⁹. Loin d'être une simple trace de la mise en scène, la partition telle qu'elle est publiée a donc pour spécificité et avantage, comme le souligne D. Bablet, de constituer une « sorte d'auto-analyse du spectacle qui met à plat [l]a démarche créatrice [de T. Kantor] et l'explicite en même temps qu'elle propose un récit du spectacle qui en est simultanément la lecture »⁵³⁰.

Bien qu'elle n'ait pas été rendue publique avant le début des années 1980, cette pratique d'écriture conjuguant description et commentaire, restitution du contenu du spectacle mais aussi des processus qui ont guidé sa création, est bien antérieure. Dès ses premières mises en scène (*Balladyna* (1942), de Juliusz Slowacki et *Le Retour d'Ulysse* (1944), de Stanisław Wyspiański, créés dans un théâtre clandestin pendant l'occupation nazie), il semble que T. Kantor se soit appliqué à établir des « partitions »⁵³¹ – les documents qu'il qualifie de la sorte donnant à lire, outre des résumés lapidaires du contenu et des principaux enjeux de l'intrigue dramatique, la description de tout ce qui constitue la réalité théâtrale autonome élaborée par le metteur en scène et son équipe (espaces, objets, costumes, sons, mouvements, postures, rythmes et intonations)⁵³². À ce compte-rendu séquencé, titré et/ou numéroté, des actions et des événements scéniques, le metteur en scène choisit systématiquement d'entremêler un ensemble de remarques tenant plutôt du commentaire ou de la note d'intention, où il

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁵³¹ Ces partitions ont récemment été traduites par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska (voir Kantor, 2015a et 2015b). Comme le précise cependant la traductrice, il est impossible de dater précisément leur écriture (contemporaine de la création des pièces, ou bien ultérieure?).

⁵³² De ce point de vue, les premières partitions de T. Kantor sont relativement conformes à l'usage qui peut être fait, en polonais, du terme de « partytura ». Quand j'ai questionné Bernadette Bost à ce sujet, elle m'a en effet répondu que d'après les dictionnaires polonais qu'elle avait à sa disposition, « le terme « partytura » a bien entendu le sens de partition musicale, mais il s'emploie aussi pour une « partition scénique », en désignant précisément l'exemplaire d'une pièce de théâtre sur lequel sont notées les remarques particulières du régisseur ou metteur en scène concernant la représentation scénique » (courriel personnel, 24 novembre 2015). À partir du *Fou et la Nonne* (1963), en revanche, T. Kantor choisira de dissocier, d'un côté, la description des actions propres au texte dramatique (description qui fait l'objet d'un texte spécifique, que T. Kantor appelle généralement « Récit »), et de l'autre, la description des actions scéniques (description auquel le metteur en scène réserve le terme de « Partition »).

expose quels sont ses convictions esthétiques et ses choix artistiques. Malgré tout cela, T. Kantor souligne l'impuissance de ces partitions à véritablement pouvoir « transcrire » le spectacle :

[...] j'ai l'ambition de créer un théâtre autonome, c'est-à-dire possédant une langue qui ne soit traduisible dans aucune autre. [...] Je pense que l'on peut écrire un poème sur le spectacle, une sorte d'essai littéraire, une nouvelle, mais on ne peut pas véritablement le transcrire.

*Les notes peuvent seulement concerner la révélation des strates qui composent la préparation du spectacle durant les répétitions. La Classe morte ne se laisse pas fixer dans la langue littéraire, elle ne se laisse pas fixer dans la langue cinématographique, elle ne se laisse pas fixer dans aucune langue. Elle n'existe que dans la structure et le code du spectacle.*⁵³³

En dépit de ces réserves, il n'aura de cesse, tout au long de son parcours, d'écrire des « partitions » qui, tenant tout à la fois du poème, de l'essai et du script, s'efforcent de consigner la mémoire de ses spectacles. Ce n'est en effet qu'*a posteriori* que T. Kantor établit ses partitions : si en amont des répétitions le metteur en scène élabore des esquisses de partition, il ne s'agit que de formes provisoires, vouées à être amendées voire totalement revues en fonction de ce que révèle le travail au plateau :

Avant la répétition, je lis aux acteurs le plan de la partition de la Dernière Cène [cinquième acte de Wielopole Wielopole (1980)].

Nous commençons à répéter et à installer la situation.

Tout ce qui dans le texte était choquant et provoquant n'a pas obtenu dans l'esquisse du jeu des acteurs les tensions attendues. [...]

Je modifie radicalement le plan au cours de la même répétition.

Je me convaincs une fois de plus que le caractère de mon travail exclut l'écriture d'une « partition » avant la répétition. C'est justement la répétition, les décisions, les idées et les actions spontanées et soudaines qui sont « l'écriture de la partition ».

*Il faut ensuite seulement les noter.*⁵³⁴

Cette notation n'a cependant rien d'un simple

⁵³³ Kantor, 2015b : 15-16.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 143.

mémento. À l'instar de tous les textes écrits par T. Kantor, ces partitions font en effet l'objet d'un très grand soin graphique (composition en vers libres, recours alterné aux majuscules et aux minuscules, aux caractères romain ou italique) :

Le Bedeau, de l'entrée, au fond, court, effrayé, s'enfuit devant quelqu'un ou quelque chose. Il porte dans ses bras son sosie en MANNEQUIN.

Dans la classe, la confusion grandit, les Petits Vieux abandonnent leur jeu, regardent vers la sortie, où paraît le personnage de la Femme de ménage. Elle est furieuse.

Et menaçante. Une terrible grimace de mort marque tout son visage. Les lèvres écartées découvrent les os de sa mâchoire, les yeux enfoncés... Dans les mains, elle tient son balais au manche métallique.

Elle le tient comme une faux. Et elle fauche.

Avec des mouvements mécaniques, de plus en plus implacables.

La classe devient semblable

*à une lugubre gravure moyenâgeuse d'Apocalypse.*⁵³⁵

Comme le remarque Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, « cette « mise en scène » [par T. Kantor] de ses écrits » font qu'ils « possèdent, au-delà de leur valeur de témoignage ou de jalons sur le parcours de l'artiste, une profonde dimension poétique »⁵³⁶. Cette dimension prend toutefois une importance toute particulière quand elle est à l'œuvre d'écrits qui ne sont pas des « manifestes », des « déclarations » ou des « notes en marge des spectacles »⁵³⁷, mais les partitions de spectacles qui, précisément, ne s'adossent plus à aucune autre réalité textuelle (T. Kantor choisissant à partir de *Wielopole Wielopole* (1980) de puiser dans les fonds artistique et biographique qui lui est propre toute la matière de ses spectacles). Indépendamment du fait que tant par leur forme que par leur contenu, ces partitions s'apparentent toujours davantage à des textes dramatiques (les parties dialoguées y occupent une place croissante et elles sont clairement

⁵³⁵ Partition scénique de *La Classe morte* en Bablet, 1983 : 120.

⁵³⁶ M.-T. Vido-Rzewuska in Kantor, 2015a : 5.

⁵³⁷ *Idem.*

identifiées, sur la page, par une mise en forme spécifique et la mention préliminaire du nom du locuteur), elles sont ce qui permet à T. Kantor de s'instituer comme écrivain scénique, poète de la scène et finalement, inventeur d'un répertoire théâtral dont il est possible de perpétuer la mémoire – l'ensemble de ces partitions (dont l'intégralité a été traduite en français en 2015⁵³⁸) ayant été déposée, comme le reste des archives de T. Kantor, à la Cricothèque (centre de documentation du Théâtre Cricot 2 fondé, par l'artiste lui-même, en 1980).

Si l'on revient plus largement à la question de l'interprète, il apparaît que dans le champ théâtral, l'émergence de partitions faites intégralement ou majoritairement d'instructions (que ces partitions soient le fait de metteurs en scène qui se passent de texte, de metteurs en scène qui élaborent leurs propres textes, ou des auteurs eux-mêmes) a pour effet de provoquer un recentrage sur le corps de l'acteur, sur le déploiement gestuel et spatial de ses actions scéniques.

Quand ces actions constituent le tout de la représentation, les acteurs, qui se trouvent totalement privés de parole, n'apparaissent plus sur scène qu'en tant qu'images, silhouettes en mouvement dont on observe les évolutions, plus ou moins précisément chorégraphiées, au même titre que celles des autres éléments du spectacle – les acteurs n'étant plus dotés du privilège du verbe. À côté de cette première forme de devenir-figure (celle où l'interprète n'est plus saisi qu'en tant qu'objet de regard), il est possible de distinguer un second type de devenir-figure : celui où l'interprète, qui peut continuer à parler, tend plutôt à se trouver marionnettisé⁵³⁹.

À partir du moment, en effet, où les artistes choisissent d'exposer les instructions verbales qui conditionnent le jeu et mettent en mouvement les acteurs

⁵³⁸ Voir Kantor, 2015a et 2015b.

⁵³⁹ Le terme de « figure » est en effet courant employé, en français et dans d'autres langues européennes, au sens de « marionnette » : loin d'attacher une quelconque connotation péjorative à cette notion, je considère au contraire le « marionnettisme » comme un régime de théâtralité, un modèle esthétique permettant de penser la dramaturgie (des textes et de la scène), bien au-delà des théâtres de marionnettes et d'objets. Sur ce point et, plus globalement, sur la question des figures, je me permets de renvoyer le lecteur à mes travaux antérieurs, et notamment aux deux ouvrages que j'ai co-écrits avec Jean-Pierre Ryngaert (voir bibliographie).

– que ce soit de manière audible (comme c'est le cas dans les textes de N. Renaude ou ceux de Grand Magasin), visible (comme c'est le cas de T. Kantor, qui demeure aux cotés des acteurs et les dirige à vue), ou lisible (comme c'est le cas dans un grand nombre des spectacles du Vivarium Studio, où P. Quesne choisit de surtitrer les actions scéniques) –, les êtres que l'on voit évoluer sur scène ne peuvent plus donner le sentiment, fondateur de l'illusion dramatique, qu'ils agissent spontanément : ils sont autant les sujets que les jouets de l'action. Afficher la part de convention, le protocole, qui préside aux actions scéniques, a alors pour effet, comme dans les spectacles de marionnettes où la manipulation se fait à vue, d'entraîner chez l'acteur et, à sa suite, chez le spectateur, une forme d'attention triangulaire : il y a le plan (fictionnel) des histoires racontées, le plan (scénique) où ces histoires se donnent à voir et à entendre d'une certaine manière, et, dès lors que la partition d'instructions qui organise le jeu des acteurs se trouve d'une façon ou d'une autre extériorisée, l'interface qui se crée entre ces deux plans et les met en relation – de manière étroite ou lâche, et avec tous les jeux de simultanéité, d'anticipation ou de rétroaction entre l'action et son énoncé que cela permet.

2.2. DEVENIR-AMATEUR : JEU À L'OREILLETTE, PIÈCES À CASQUE

À côté des programmes d'actions qui passent par un canal visuel, il est un second type de partitions-instructions : celles où c'est par un canal sonore que l'interprète se trouve instruit de ce qu'il a à dire ou à faire.

2.2.1. REPRODUIRE

Dès le milieu des années 1980, Elizabeth LeCompte choisit dans certaines séquences des spectacles du Wooster Group d'équiper d'oreillettes les acteurs qui sur scène s'appliquent à restituer la teneur, mais aussi les particularités énonciatives (débit d'élocution, intonations...) de paroles enregistrées par d'autres qu'eux (principe de jeu que le Nature Theater of Oklahoma, qui revendique l'héritage de cette compagnie, reprendra à son compte et systématisera dans tous les spectacles créés depuis 2007⁵⁴⁰). Au même titre que

d'autres procédés scéniques visant à dissocier les corps et les voix, les actions et les intentions⁵⁴¹, le recours à ce dispositif participe d'un double projet. D'un point de vue esthétique, il est lié au désir – brechtien – de tenir à distance l'illusion dramatique : l'acteur, qui ne feint pas d'être à l'origine des paroles qu'il donne à entendre, ne peut pas être assimilé à un personnage – il se présente comme un simple transmetteur de discours. D'un point de vue politique, il renvoie à la volonté – postmoderne – de déconstruire les présupposés fondateurs de l'identité psychologique (unicité, autonomie, authenticité) : loin d'être à l'origine de ses discours et de ses gestes, le sujet est tramé, si ce n'est colonisé, par des discours et des gestes aux provenances multiples, qui le constituent et le conditionnent autant qu'il contribue à les perpétuer ou à les infléchir. Comme l'analyse Gerald Siegmund :

*La voix des acteurs n'a plus son siège, son point de départ et par conséquent son origine dans leurs corps. La voix par conséquent n'est plus ce qui transporte l'essence intérieure d'un sujet vers un extérieur, pas plus qu'elle ne garantit l'identité de ses énoncés. Au lieu de cela, la voix apparaît comme un masque social qui n'appartient ni au soi ni à la personne de l'acteur ou de l'actrice.*⁵⁴²

Libérée de toute assignation identitaire déterminée, la parole enregistrée et restituée à l'oreillette peut alors passer, à l'identique, d'un corps à un autre – ce qui, comme le soulignait Stéphane Bouquet⁵⁴³, contrevient à l'idée selon laquelle « le jeu appartient en propre aux acteurs, renvoie à ce qu'il semble y avoir de plus intime en eux », et ce qui, par extension, interroge la notion même d'intimité (de quoi donc peut être faite cette « vie intérieure profonde », cette « nature essentielle » qui « reste[rait] caché[e] sous les apparences » et serait « impénétrable à l'analyse »⁵⁴⁴ ?). Ayant eu l'occasion, dans la série des *Classiques par temps de crise* (mis en scène entre 2009 et 2010 par Robert Cantarella⁵⁴⁵), de (re)jouer à l'oreillette

⁵⁴¹ Voir *infra*, Chap. 3, « § 2.2. L'archive comme partition ».

⁵⁴² Gerald Siegmund, « Voices Masks. Subjectivity, America, and the Voice in the Theatre of the Wooster Group » in Callens (ed.), 2004 : 172. (Je traduis)

⁵⁴³ Jusqu'à mention contraire, je rapporte les propos de Stéphane Bouquet, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#7, « Réactiver » (12-14 juin 2015).

⁵⁴⁴ « Intimité », *Trésor de la langue française*.

⁵⁴⁵ Dans son article, « Théâtre par temps de crise », Stéphane Bouquet revient de manière détaillée sur les différents

⁵⁴⁰ À savoir : *No Dice, Romeo and Juliet, Rambo Solo et Life and Times*. Je reviendrai sur le travail de cette compagnie dans le chapitre suivant (Chap. 3, « § 1.3. Cartes et cues : partitions à tiroirs »).

plusieurs grands rôles de l'histoire du théâtre, S. Bouquet expliquait au contraire que ce dont il avait pu faire l'expérience, c'est qu'« une certaine manière de mettre en jeu sa voix, son corps, peut appartenir à d'autres ». La raison – d'ordre technique – en est qu'à la différence d'une partition écrite, qui comme l'analysait Lola Giouse⁵⁴⁶ « pose au niveau de celui qui l'écrit mais aussi de celui qui la lit et qui doit l'interpréter la question du choix », les partitions d'instructions que constituent les enregistrements audio sont plutôt du côté de « la réaction », de l'action réflexe : « il y a peu de temps, si tu commences à essayer de faire des choix, tu perds le fil ».

Pour S. Bouquet, cette impossibilité de faire des choix à laquelle l'acteur est confronté quand il joue à l'oreillette constitue une forme d'émancipation. Au lieu d'avoir à sans cesse se poser la « question de pourquoi et de comment faire les choses »⁵⁴⁷, l'interprète s'en remet totalement aux choix qui ont été faits par celui ou celle dont il copie le jeu. Or, à partir du moment où ne lui incombe plus la responsabilité d'opter pour telle ou telle possibilité d'action, autrement dit, où il se trouve libéré des préoccupations, attentes, diktats, aussi bien personnels que professionnels (être intéressant, juste, original, surprenant...), qui d'ordinaire ne manquent pas de le travailler quand il joue et l'engage à faire les choses plutôt comme ceci ou comme cela, l'acteur a alors, plus que jamais, la « liberté de se concentrer sur d'autres endroits du faire ». En repartant des analyses que Denis Guénoun consacre aux trois verbes qui en grec « disent le faire »⁵⁴⁸, S. Bouquet expliquait en effet

enjeu, poétique, économique et philosophique, afférents à ce projet (voir *infra*, section « Des expériences / Des pratiques »).

⁵⁴⁶ Ici et dans la suite de la phrase, je cite les propos de Lola Giouse, élève du Bachelor Théâtre de la Manufacture-HETSR (promo G). Ces propos ont été enregistrés, le 22 octobre 2014, dans le cadre d'une discussion collective qui s'est tenue au cours du deuxième workshop du projet PARTITION(S), « Écrire la partition du spectacle » (animé par Joris Lacoste et Jeanne Revel).

⁵⁴⁷ Ici et jusqu'à mention contraire, je rapporte les propos de Stéphane Bouquet, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#7, « Réactiver » (12-14 juin 2015).

⁵⁴⁸ Dans « Actions et adresses », D. Guénoun explique qu'en grec, il existe trois verbes pour désigner l'agir : le verbe *drân* (dont dérive le mot « drame »), qui renvoie à l'action en tant qu'elle est le fruit d'une décision, et rapporte donc l'action à « l'agent décisionnel » ; le verbe *poiên*, qui renvoie à un acte de fabrication, de production, et se réfère donc à l'objet. Et le verbe *prattein*, qui renvoie au fait, à l'expérience d'agir : il désigne une « opération qui se rapporte à elle-même, dont l'essence se réfère à son agir propre »

que le jeu à l'oreillette « libère du < drân > » (c'est-à-dire de l'action en tant qu'elle est le fruit d'une prise de décision), et du même coup, permet à l'acteur de faire porter toute son attention « sur le < poiên > » (les processus de production de l'objet) et « sur le < prattein > » (l'activité et les relations de tous ceux engagés dans cette production).

Simultanément, S. Bouquet notait que « le jeu à l'oreillette pose aussi la question des capacités : tout le monde *a priori* peut le faire ». À la différence, en effet, d'une partition écrite qui, quelle que soit la nature des compétences que son déchiffrement requiert, demande toujours à celui qui la met en jeu un effort d'invention et de transposition, c'est une interprétation clé en main, pour ainsi dire, que transmet l'enregistrement. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle R. Cantarella a choisi, dans le cadre d'un atelier destiné à des amateurs, de travailler avec des archives sonores récupérées sur Internet :

*Entendre l'enregistrement de textes lus par leurs auteurs, entendre la voix de grands poètes (Apollinaire, Tzara, Colette, Bachelard...) s'est avéré un instrument pédagogique très efficace pour le travail avec les amateurs : « copier » la partition vocale diffusée par les oreillettes permettait de tout de suite résoudre les problèmes que pose une langue complexe, difficile à appréhender à la lecture et, partant, qui aurait pu rebuter ou décourager certaines des personnes avec lesquelles nous travaillions dans le quartier. Le fait que le son coule directement dans l'oreille permet de faire une traversée instantanée du poème.*⁵⁴⁹

Au-delà de l'exercice ou de l'atelier il s'avère, ces dernières années, que le jeu à l'oreillette a permis à certains artistes de confier directement aux spectateurs le soin de fabriquer le spectacle : au lieu de faire appel à des acteurs professionnels, ils élaborent des partitions d'instructions – plus ou moins sophistiquées – dont la mise en œuvre, par les usagers eux-mêmes, constitue à la fois l'enjeu et l'objet de la représentation⁵⁵⁰.

(Guénoun, 2005 : 80-81).

⁵⁴⁹ Robert Cantarella, « La reprise par copie sonore », revue *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2013) n° 6 : La Reprise, Pratiques de la reprise, mis à jour le : 03/10/2015. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2747>

⁵⁵⁰ Dans la sous-partie qui suit, j'ai choisi de me concentrer sur des formes qui proposent à des amateurs de mettre en jeu les

2.2.2. FAIRE FAIRE

À deux reprises, dans *Domini public* (2008) puis *Le sacre du printemps* (2011), Roger Bernat a ainsi choisi de transformer les spectateurs en performeurs audio-guidés.

Dans le premier spectacle, les participants, rassemblés dans un espace public, se voient poser par l'entremise du casque dont ils sont équipés une série de questions (tour à tour anecdotiques ou déroutantes, graves ou légères, interrogeant la sphère intime ou l'espace social), qui sont systématiquement suivies d'une instruction indiquant, en fonction de la réponse que l'on souhaite apporter, ce que l'on doit faire (par exemple: «si oui, faites un pas en avant,» «si non, rangez-vous à gauche»). Au fur et à mesure de la performance, les gestes et déplacements effectués par l'assemblée donnent lieu à une sorte de chorégraphie collective et aléatoire, dont la succession des mouvements, les changements de relief, les variations de densité, se veulent une image des dynamiques et des interactions à l'œuvre du corps social. Dans ce spectacle qui est construit, comme l'explique Anyssa Kapelus, selon un principe de «glissement vers la fiction et la dramatisation des spectateurs»⁵⁵¹, et qui aboutit à la composition de véritables «tableaux vivants», la «dimension injonctive du protocole», le sentiment de «coercition progressivement amen[é] par l'enchaînement rapide des consignes», laisse cependant peu la possibilité au «spectateur qui découvre la partition» de véritablement «agir»: il doit «se contenter de réagir» – ce qui, en tant que tel, pourrait renvoyer à ce que Antonia Baehr considèrerait comme «un enjeu politique de la mise en jeu des partitions: révéler que le monde entier est guidé par des instructions, des programmes, des systèmes de règles de jeu.»⁵⁵²

instructions sonores (cette volonté d'ouvrir le champ du faire artistique aux non-professionnels étant, on l'a vu, un enjeu important et singulier des partitions-instructions conçues depuis les années 1960 – Kaprow, Fluxus...). Mais les artistes peuvent tout aussi bien recourir à ce dispositif (des instructions sonores à exécuter) dans le cadre de projets destinés à des interprètes professionnels – ces derniers pouvant d'ailleurs être ceux-là mêmes qui énoncent les instructions qu'ils mettent ensuite en jeu (tel est notamment le cas d'Antonia Baehr dans *Merci* (2006), ou de Tiphanie Bovay-Klameth François Gremaud et Michèle Gurtner dans *KKQQ* (2009). Dans la section «Des expériences/Des pratiques» (voir *infra*), François Gremaud présente le fonctionnement et les enjeux de ce dernier spectacle. ⁵⁵¹ Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de l'article de Anyssa Kapelus, «Du jeu dans le dispositif, un modèle possible?» in Danan, Naugrette (dir.), 2015: 167. ⁵⁵² Propos d'Antonia Baehr, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#5, «Remediation» (27-29 mars 2015).

Avec *Le sacre du printemps*, R. Bernat trouve l'occasion de porter à son terme la logique chorégraphique qui tendanciellement était à l'œuvre de *Domini public*. Recourant de nouveau à un principe de casques sans fil (qui, outre qu'ils permettent la diffusion de la musique de I. Stravinski, se trouvent connectés à l'une des trois pistes audio que comporte au total la partition du spectacle), le metteur en scène propose aux participants – qui n'entendent pas tous la même chose – de mettre à exécution une série d'instructions verbales ayant vocation à librement recréer les mouvements de chœur, mais aussi quelques solos du célèbre ballet créé par Pina Bausch en 1975. Entièrement fondée sur un principe de tasks («va au milieu de l'espace», «donne un coup de hache», «cours en rond»...), la transposition de cette pièce permet ainsi au plus grand nombre, du fait de la simplicité et de l'efficacité propres à la formulation des instructions, d'accéder à une forme de connaissance sensible de l'œuvre originelle (à laquelle R. Bernat déclare avoir voulu rendre hommage).

Ce désir d'amoindrir la distance symbolique qui en principe sépare les spectateurs de l'œuvre fonde plus globalement le travail de R. Bernat: que les partitions d'instructions soient données à entendre ou, comme c'est le cas dans *Pendiente de voto* (2012), données à lire, elles sont d'après le metteur en scène ce qui lui permet d'«établir un rapport direct avec le[s] spectateur[s], sans autre intermédiaire»⁵⁵³ que les énoncés qu'il leur communique et à partir desquels, poursuit R. Bernat, ils «doivent s'organiser eux-mêmes»⁵⁵⁴ – dans la limite, cependant, du dispositif et des possibilités d'action programmés par le concepteur de l'événement.

Ce principe d'autogestion est également au cœur du cycle de créations – précisément intitulé «Autoteatro» – que depuis 2007 développent Ant Hampton et Silvia Mercuriali (compagnie Rotozaza). Comme l'expliquent les artistes, la quinzaine de pièces que comporte à ce jour la série consiste à:

[...] explore[r] un nouveau genre de spectacle dans lequel les spectateurs jouent eux-mêmes la pièce, généralement

⁵⁵³ R. Bernat, cité par Marie Baudet, «Roger Bernat et le principe du car-wash», article mis en ligne sur le site de l'artiste: <<http://rogerbernat.info/wp-content/uploads/2014/11/cookbook.pdf>>
⁵⁵⁴ *Ibid.*

l'un pour l'autre. Par l'intermédiaire de signaux audio, de signaux visuels ou de textes, les participants reçoivent l'instruction de ce qu'il y a à dire ou à faire. En suivant simplement ces instructions, un événement commence à se dérouler. À la différence d'un simple jeu (ou un «jeu spectaculaire» – telle l'improvisation), l'Autoteatro ne demande pas aux spectateurs d'être doués ou inventifs, pas plus qu'il ne crée des situations de mise en concurrence. Il est également possible de le définir comme:

- ne supposant aucun «spectateur» autre que les participants eux-mêmes
- fonctionnant automatiquement: il n'y a pas d'acteurs ni d'intervention humaine au cours de l'œuvre autres que les participants. Une œuvre Autoteatro est un «élément déclencheur» pour une performance appelée ensuite à s'auto-générer.⁵⁵⁵

À la différence des spectacles de R. Bernat, où l'expérience à laquelle sont conviés les participants consiste, ou bien à exécuter de simples actions, ou bien à observer les autres en train d'exécuter leurs actions, les partitions d'instructions conçues par A. Hampton ou S. Mercuriali peuvent engager des dramaturgies relativement complexes. Ainsi dans *Etiquette* (2007), qui inaugure la série Autoteatro:

[...] deux spectateurs [sont conviés] à interpréter l'un pour l'autre, sans témoin et sans répétition, quelques dialogues extraits de textes d'Ibsen ou de scénarios de Jean-Luc Godard. Installés dans un véritable restaurant, les deux participants se font face, séparés par une petite table servant de plateau de jeu, au double sens théâtral et ludique. Chacun porte un casque audio dans lequel sont diffusées les instructions, selon une partition complémentaire. Les consignes orales organisent un double jeu, qui s'actualise à la fois sur l'espace de la table, scène de l'action à l'échelle réduite où l'on déplace des figurines, trace des décors, etc.; et l'espace du restaurant, scène de l'interprétation à l'échelle humaine, où les répliques s'enchaînent, où les postures de jeu se prennent. [...] Immergé dans le dispositif, [le spectateur] en est l'opérateur interne. Dans le même temps, il reste spectateur, contraint [par le dédoublement du dispositif]

⁵⁵⁵ Extrait de la page de présentation du cycle Autoteatro: <<http://www.rotozaza.co.uk/autoteatro.html>> (Je traduis)

à une réflexivité qui lui permet de concevoir la portée de ses gestes et de ceux de son partenaire, au sein de la proposition globale.⁵⁵⁶

Dans d'autres spectacles, cette dimension réflexive prend des tours plus critiques dès lors que la voix à laquelle les participants ont décidé de se soumettre volontairement se met à leur dicter des comportements dont ils ne comprennent pas la logique (comme c'est le cas dans *GuruGuru*, créé en 2009), ou bien les invite à transgresser les règles d'action légales (tel est le cas de *Wondermart* (2009), pièce se déroulant dans un supermarché et au cours de laquelle le spectateur-joueur est incité à voler un produit, la voix l'instruisant précisément de toutes les précautions à prendre). Autant que la dimension performative de l'instruction, c'est donc la dimension pragmatique de cette forme énonciative, les effets d'autorité qui lui sont inhérents, que le cycle Autoteatro entend – avec humour – explorer et théâtraliser.

Indépendamment de l'horizon de sens qui peut être (ou pas) le leur, ces pièces d'instructions verbales s'inscrivent dans la lignée des partitions Fluxus: invitant à exécuter des actions dont le caractère ordinaire les rend *a priori* accessibles au plus grand nombre, la pratique qu'elles engagent n'est pas, de surcroît, sujette à évaluation esthétique (on ne juge pas la qualité de l'exécution). Que ces instructions soient communiquées par voie orale et non pas écrite place cependant beaucoup plus fortement leur destinataire dans la dépendance du dispositif prescriptif auquel il obéit – dispositif qui, tout en demeurant objectivement extérieur à l'agent, vient lui dicter au creux de l'oreille ce qu'il doit dire ou faire et tend donc, le temps que dure la performance, à parler / penser à sa place. Pour décrire l'état de jeu dans lequel se trouve celui qui, habité par une voix étrangère qui contrôle ses actions, met en œuvre les partitions d'instructions verbales, c'est du même coup – et de nouveau – le modèle de la marionnette qui paraît le mieux approprié, et plus précisément, ce qu'ont pu en dire Heinrich von Kleist d'un côté, et Edward Gordon Craig de l'autre.

Dans les spectacles où l'acteur joue à l'oreillette, autrement dit, où il n'a pas d'autre tâche à accomplir

⁵⁵⁶ Anyssa Kapelus, *loc. cit.*, p. 166.

que celle consistant à reproduire la parole qu'il entend, la forme d'absentement à soi dont il fait l'expérience, la suspension du jugement que produit le dispositif, peut en effet faire écho à ce que, dans *Sur le théâtre de marionnettes*⁵⁵⁷, H. Kleist considère comme la condition sine qua non de la « grâce » : être « dépourvu de conscience », et donc libre de toute « affectation » – qualité d'innocence que seuls possèdent, pour H. Kleist, la marionnette et l'animal, mais que celui qui joue à l'oreillette peut également toucher du doigt (ainsi S. Bouquet déclarait-il que le jeu à l'oreillette l'avait « mis dans un état proche de l'enfance »⁵⁵⁸). Dans les pièces en revanche où les acteurs sont invités, non pas à copier mais à répondre aux instructions qui leur parviennent, c'est plutôt au modèle de la Surmarionnette que l'on peut se référer.

Dans « L'acteur et la Surmarionnette »⁵⁵⁹, E. G. Craig ne définit pas précisément la réalité que ce néologisme recouvre pour lui : une nouvelle sorte de marionnette, ou des acteurs qui, définitivement libérés du naturalisme, auront acquis le degré de précision et de stylisation propre au jeu marionnettique ? En se fondant sur les archives craigiennes, Patrick Le Bœuf a pour sa part montré que le metteur en scène imaginait sans doute travailler avec des interprètes humains qui, le corps « encastré » dans une sorte d'« armure » contraignant leurs mouvements⁵⁶⁰, seraient dirigés en direct grâce à un système de « téléphones et [de] signaux lumineux disposés dans les coulisses »⁵⁶¹. Au lieu d'être à l'initiative de leurs actions, ceux qui occupent la scène ne seraient donc plus que les délégués d'une intention extérieure

qui, à distance, sans être directement impliquée dans l'exécution, déterminerait et contraindrait (physiquement et /ou verbalement) le cours de la performance – principe de création médiatisée que mettent effectivement en œuvre les pièces à casque contemporaines.

En idéalisant la figure de la marionnette, E. G. Craig comme chez H. Kleist entendent promouvoir un modèle de jeu (théâtral ou chorégraphique) libéré des faux-semblants, complications ou approximations afférents à la conscience individuelle. Ce faisant, ils dessinent les contours d'un art scénique qui, au lieu d'être conçu comme l'endroit où s'expriment les émotions et la personnalité de l'interprète dans toute leur intensité et leurs nuances, aspire à être le plus « calme » et le plus « serein »⁵⁶² possible. Bien au-delà des positions esthétiques et philosophiques propres à ces deux auteurs, ce projet de neutralisation de l'être en scène continue d'animer un certain nombre de ceux qui décident de travailler à partir de partitions-instructions.

2.3. DEVENIR-NEUTRE / NEUTRALISER

Par opposition à une tradition de jeu fondée sur l'expressivité, l'intentionnalité, la subjectivité de l'interprète (et /ou du personnage auquel le cas échéant il donne existence), le développement, à partir des années 1960, de partitions d'instructions théâtrales ou chorégraphiques, se trouve expressément lié à la volonté qu'ont les artistes de développer une forme de jeu plus factuelle, où l'interprète donne le sentiment de faire ce qu'il a à faire, sans autre explication ou commentaire. Dans l'article où elle théorise les recherches qu'elle a conduites dans *Trio A* (1966), Yvonne Rainer déclare ainsi que :

*[...] ce qu'on fait est plus intéressant et plus important que l'exhibition de son caractère et opinion, et on pourra d'autant mieux se concentrer sur cette action que la personnalité aura été submergée ; donc, idéalement, on n'est même plus soi-même, on est un « acteur » neutre [neutrale « doer »].*⁵⁶³

⁵⁶² Ce sont les termes auxquels, dans leurs écrits, recourent respectivement Kleist (1810 : 19) et Craig (1907 : 99).

⁵⁶³ Rainer, 1966 : 267. (Je traduis)

Cette idée selon laquelle l'interprète doit s'effacer au profit de ce qu'il fait était déjà présente chez Antonin Artaud qui, au début des années 1930, affirmait :

*L'acteur est à la fois un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle, et une sorte d'élément passif et neutre, puisque toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée. C'est d'ailleurs un domaine où il n'est pas de règle précise ; et entre l'acteur à qui on demande une simple qualité de sanglots, et celui qui doit prononcer un discours avec ses qualités de persuasion personnelles, il y a toute la marge qui sépare un homme d'un instrument.*⁵⁶⁴

Indépendamment du référent musical auquel A. Artaud fait implicitement appel – et de l'idée d'instrumentalisation (au metteur en scène) que cette référence implique –, ce terme d'« instrument » entre en résonance avec les positions exprimées par Y. Rainer et un certain nombre de ses contemporains pour deux raisons. La première est qu'il renvoie à une conception opératoire du jeu (un instrument est un « objet fabriqué en vue d'une utilisation particulière pour faire ou créer quelque chose, pour exécuter ou favoriser une opération (dans une technique, un art, une science) »⁵⁶⁵). La seconde, corrélative à la précédente, est que dans ce qu'elle a de réificateur, cette notion va de pair avec la promotion d'une esthétique centrée sur les qualités, non plus subjectives, mais objectives de la représentation. Comme le rappelle Sally Banes, cette recherche d'objectivité était au cœur de la démarche de Y. Rainer :

*Y. Rainer invite à une danse concentrée uniquement sur la présence objective des choses, y compris le mouvement et le corps humain. Il s'agit à la fois d'une réaction à sa propre tendance à la théâtralisation et d'un rejet de la majeure partie de la pratique en modern dance alors d'actualité. Sous l'influence des théories phénoménologiques et de certains plasticiens, Yvonne Rainer adopte la neutralité, refusant de projeter un personnage ou d'échafauder une narration.*⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ « Le théâtre de la cruauté (premier manifeste) » (1932) in Artaud, 1938 : 152.

⁵⁶⁵ « Instrument », *Trésor de la langue française*.

⁵⁶⁶ Banes, 1987 : 89.

En ce sens, le devenir-neutre de l'interprète s'apparente d'abord à une « stratégie de refus »⁵⁶⁷ visant à « neutraliser » son jeu, c'est-à-dire à « faire obstacle à [son] action », à « affaiblir ou annihiler [son] efficacité »⁵⁶⁸.

Une première façon de faire obstruction à la puissance des effets que peut produire l'interprète consiste à lui faire dire ou accomplir des choses ordinaires, à lui confier la mise en jeu de matériaux qui, parce qu'ils n'engagent aucunes compétences particulières, parce qu'ils sont communs au plus grand nombre, rendent caduque la notion de virtuosité.

Comme le rappelle J. Caux, A. Halprin a été la première à porter, avec ses *tasklike dances*, une triple atteinte aux effets attendus du mouvement chorégraphique. En décidant de s'attacher, non plus à des « gestes effectués en vue de magnifier le corps »⁵⁶⁹, mais aux mouvements élémentaires du corps humain (marcher, s'asseoir, se vêtir...), A. Halprin a en effet « débarrass[é] [le danseur] des pesanteurs préoccupations stylistiques dont il était encore prisonnier avec la *modern dance* », elle a « [mis] en question la notion d'effort associée à la danse », et enfin, elle a « désobjectivisé [le mouvement] ». Au lieu d'apparaître aux spectateurs comme des spécialistes, des figures décentrées de techniques et de savoir-faire spécifiques, les interprètes qui s'en tiennent à accomplir de simples tâches ne se distinguent plus du reste de l'humanité agissante. La raison en est, ainsi que l'analyse B. Formis, que si « chaque individu peut avoir une manière spécifique d'accomplir un geste [ordinaire] », ce geste « demeure néanmoins le même pour tout le monde ». Elle poursuit : à la différence du « quotidien », qui « peut devenir extraordinaire une fois que j'en extrais un certain nombre de qualités (rituelles, intimes, poétiques, imaginaires, etc.) », l'ordinaire, lui :

*[...] ne garde que les qualités minimales de l'expérience [...]. Le contenu reste ordinaire, alors que la forme peut changer. Contrairement au quotidien, l'ordinaire aspire à l'universel, et ne peut le faire qu'en maintenant sa nature ordinaire, quitte à ne jamais devenir stupéfiant. L'universalité de l'ordinaire se mêle à sa neutralité.*⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁶⁸ « Neutraliser », *Trésor de la langue française*.

⁵⁶⁹ Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de : Caux, 2006 : 20.

⁵⁷⁰ Ici et dans les lignes qui précèdent la citation : Formis, 2010 :

Cette volonté de s'en tenir à un degré zéro de l'écriture du mouvement, de ne recourir à aucune prouesse technique et, plus largement, à aucun artifice spectaculaire à même de subjuguer le spectateur, est au cœur du *No Manifesto* que publie Y. Rainer en 1965 :

NON au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette non à l'héroïque non à l'anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l'excentricité non au fait d'émouvoir ou d'être ému. 571

Ne chercher en aucune façon à sidérer ou à séduire le spectateur est également au fondement de la pratique de Grand Magasin. N'accomplissant sur scène que des « actions [extrêmement] simples (s'asseoir, se lever, aller à droite, aller à gauche...) », des actions « que tout le monde, y compris [eux-mêmes], pratique tous les jours », et qu'il n'y a donc « pas vraiment besoin de [...] répéter » 572, F. Hiffler et P. Murtin déclaraient « s'[être] construits, au départ, contre plein de petites choses. Contre la virtuosité. Contre la transpiration et l'esoufflement, comme signes d'un trop d'activité » 573 – position de refus qui va de pair avec une acceptation : ne pas céder à cet « invincible désir de séduction qu'[a] l'interprète quand [il est] face au spectateur ».

De même, alors que Laurent Pichaud revenait sur les états de danse qu'il a cherché à explorer dans *Faire néant* (2003) puis *pu* (2006) – brefs solos chorégraphiques dans lesquels, se proposant de « déconstruire un certain rapport à la maîtrise – maîtrise du sens et du vouloir-dire » 574, il donne à voir « une succession de gestes qui [lui] échappent », qu'il se contente de « laisser advenir » et qu'il « accept[e] », quels qu'ils soient, « dans [leur] fonction motrice et [sans] offrir

le temps à la maîtrise de le[s] manipuler dans [leur] fonction symbolique » –, il notait que cette expérience de « déprise » esthétique constitue pour l'interprète une sorte de « lutte contre l'ego scénique, avec les peurs que cela peut engendrer » 575. De fait, Julie Gouju déclare que :

[...] lorsqu'on découvre Laurent Pichaud sur scène dans pu, on est tenté de le qualifier de malhabile. L'enchaînement de ses mouvements est dépourvu de cohérence et sa gestuelle est désarticulée. [...] À l'opposé de la maîtrise qui caractérise habituellement l'apparition du danseur sur scène, la gestuelle est hésitante et empreinte d'une certaine gêne. Encore à l'état d'esquisse, la danse se compose d'entames de mouvements, de relâches, de suspensions et de reprises, [...]. Anticiper les mouvements du danseur et leur réalisation demeure tout simplement impossible. En ce sens, la gestuelle de pu pourrait être marquée par une « esthétique du déceptif », [...] œuvre intentionnellement décevante, qui renonce à satisfaire l'attente du public. 576

Affirmant pour leur part toujours « part[ir] du « principe d'équivalence » de Filliou : « bien fait, mal fait, pas fait » 577, savoir s'ils vont combler ou au contraire décevoir les attentes du public n'est du même coup plus un problème pour F. Hiffler et P. Murtin. La partition leur offrant « l'opportunité de savoir quoi faire et quoi dire, parce qu'[ils] l'[ont] écrit à l'avance », ils ne posent plus sur scène la question de la valeur de leurs gestes et des effets qu'ils peuvent avoir sur le spectateur : ils se contentent d'appliquer le programme d'actions, avec précision et détachement.

De même que selon A. Halprin, le fait de « travailler avec des tâches suscitait des attitudes nouvelles, un autre rapport à la réalité et à l'introspection. Nous n'inventions pas un rôle ou un sentiment, nous produisons des gestes précis et objectifs » 578, de même, quand on les interroge sur la « qualité [qu'ils utilisent]

575 Propos de Laurent Pichaud, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo #8 : « Le neutre » (20-21 novembre 2015).

576 Julie Gouju et Laurent Pichaud, « A l'œuvre », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014. URL : <http://danse.revues.org/781>

577 Ici et dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos de François Hiffler et Pascale Murtin, pris en notes lors de leurs interventions au cours du labo #8 : « Le neutre » (20-21 novembre 2015).

578 Caux, 2006 : 76.

50-51.

571 Yvonne Rainer, cité in Banes, 1987 : 90.

572 Grand Magasin, in Chabot, 2007 : 36.

573 Ici et dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos de François Hiffler et Pascale Murtin, pris en notes lors de leurs interventions au cours du labo #8 : « Le neutre » (20-21 novembre 2015).

574 Ici et jusqu'à mention contraire, les citations sont extraites de : Myrto Katsiki et Laurent Pichaud, « Faire néant pour potentialiser des appuis », *Repères, cahier de danse* 2014/1 (n° 33), p. 20. Article numérisé et mis en ligne : <http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2014-1-page-19.htm>

pour effectuer [leurs] gestes », F. Hiffler et P. Murtin répondent :

On pense neutralité, précision. Une précision que l'on a décontractée depuis une dizaine d'années. Au début nous étions très rigides, nos gestes étaient très affirmés, dessinés. Nous nous permettons maintenant un peu plus de tâtonnement et d'approximation. 579

La précision clinique avec laquelle l'interprète supposément neutre exécute ses actions peut en effet finir par donner lieu à une forme d'objectivité et d'indifférence forcées, paradoxalement surjouées dès lors qu'elles deviennent, en tant que telles, un style. À L. Pichaud qui disait que « le neutre renvoie à [s]on apprentissage de la danse », à l'« idée qu'il ne fallait pas montrer ses émotions, ne pas agir le visage, ne pas adresser ou orienter le regard », répondait ainsi A. Baehr, qui déclarait que, au début des années 2000, elle avait voulu réagir à la « vague de neutralité qui s'était mise en route à Berlin : pas de costumes, pas de lumières artificielles, pas d'exagération. Il fallait être comme dans le quotidien » – ce qui, du même coup, signait pour elle « une confusion entre neutralité et normativité » 580.

C'est également à une forme de dogmatisme du neutre qu'Olivier Cadiot a dû faire face en tant qu'écrivain 581. Expliquant qu'« à la fin des années 1970, [il a] été otage du neutre, [il a] été kidnappé par le neutre, l'idée de blancheur, le littéral, la mort de l'auteur », il disait qu'il a ensuite éprouvé la nécessité de « redonner du sens au forme, de réintroduire de la vie dans la concept » – le passage au roman puis au théâtre lui ayant permis, par-delà « la rhétorique de l'impuissance, la cérémonie funèbre, la dimension religieuse » propres à la « secte du neutre », de renouer avec « la fiction », d'outrepasser sa « méfiance de l'interprétation » et d'opposer, à « l'esprit de sérieux »,

579 Grand Magasin « Suspense versus Surprise », Entretien avec Katia Feltrin, 28 déc. 2011. URL : <http://www.paris-art.com/interview-artiste/grand-magasin-suspense-versus-surprise/grand-magasin/454.html#haut>

580 Les propos de Laurent Pichaud et Antonia Baehr ont été pris en notes lors de leurs interventions au cours du labo #8 : « Le neutre » (20-21 novembre 2015).

581 Dans la suite du paragraphe, et jusqu'à mention contraire, je rapporte les propos d'Olivier Cadiot, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo #8 : « Le neutre » (20-21 novembre 2015).

une « dimension comique ». Ce retour, cependant, s'est opéré sur un mode particulier : celui qui consiste à « faire jouer [dans l'écriture] un genre contre un autre » – la poésie et le roman dans la série qui s'ouvre avec *Futur, ancien, fugitif* (1993) et se clôt avec *Providence* (2014), l'essai et le récit dans son dernier texte, *Histoire de la littérature récente* (2016).

C'est là, en effet, une deuxième façon de neutraliser l'efficacité propre à une action ou une personne : procéder, non plus par réduction ou négation, mais par la mise en jeu d'une « force contraire égale » qui vient « contrecarr[er] les efforts, les tentatives de quelqu'un », et donc, les « rendre inoffensifs » 582. Ainsi, quand ils choisissent dans *Les Rois du suspense* (2010) d'écrire « deux partitions : la partition des dialogues et la partition des gestes, [...] conçues séparément » 583, F. Hiffler et P. Murtin font en sorte qu'aucun de ces deux langages ne prenne le pas sur l'autre : au lieu d'être structurés selon une logique d'illustration, ils se développent sur des plans autonomes et équivalents 584. Pour que cette opération de neutralisation soit effective, autrement dit, pour qu'il y ait véritablement suspension des rapports de liaison et d'ordonnement qui en principe organisent le spectacle, ce geste de déconstruction n'est cependant pas suffisant : il faut que l'interprète lui-même ait tout à fait renoncé à « vectoriser » 585 le sens.

Une première voie pour ne pas imposer au spectateur une quelconque signification consiste, on l'a vu, à opter pour un jeu blanc – un jeu qui s'affiche comme étant tout en surface, sans profondeur ou intériorité

582 « Neutraliser », *Trésor de la langue française*.

583 Grand Magasin, « Suspense versus Surprise », *loc. cit.*

584 De même, J. Ross rappelle que « ce vers quoi tendait », dès le milieu des années 1950, le travail de A. Halprin, c'est « une forme de théâtre du mouvement qui découplait la cause de l'effet, en séparant la fabrique des histoires de l'action physique, l'émotion narrative du geste, et le son du plan chorégraphique » (Ross, 2009 : 64). (Je traduis)

585 Ce verbe (non attesté dans les dictionnaires usuels) me paraît le mieux à même de nommer ce dont il s'agit ici. La « vectorisation » désignant dans le champ médical, chimique ou biologique, une opération qui « consiste à moduler et contrôler la distribution d'un principe actif vers une cible en l'associant à un vecteur » (« Vectorisation », *Wikipédia*), dire que l'interprète ne « vectorise » pas le sens revient à dire qu'il ne se charge plus d'orienter la signification à destination des spectateurs : il se place plutôt en position de « passeur » (cf. *supra*, chap. 1, § 4.2. L'acteur passeur »)

venant orienter ce que l'interprète donne à voir ou à entendre, parce qu'il refuse le relief de la modulation.

Myrto Katsiki⁵⁸⁶ expliquait ainsi que, dans *Trio A*, Y. Rainer avait cherché à « se débarrasser de la hiérarchie que créent les accents » et qui permet en principe de distinguer « ce qui est de l'ordre des pas et ce qui de l'ordre de la transition ». Dans cette pièce, la danse est au contraire conçue comme « un continuum d'énergie » : « il n'y a pas d'arrêt visible, on glisse sans arrêt d'un mouvement à l'autre. » La volonté qu'a Y. Rainer de substituer, aux principes fondateurs de l'écriture chorégraphique (« phrasé », « développement et acmé », « rythme, forme, dynamique »⁵⁸⁷), une danse reposant sur une « énergie uniforme [...], l'égalité des parties, la répétition ou les événements disjoints »⁵⁸⁸, se retrouve dans le travail théâtral de R. Wilson. F. Maurin explique en effet que « l'idéal wilsonien de la voix blanche, monocorde, qui aplatit la voix et nappe le discours », vise à « le faire d'autant mieux entendre [que l'acteur] ne lui prête d'avance aucune couleur d'expression, aucun accent d'interprétation »⁵⁸⁹ – ce « refus du guidage »⁵⁹⁰ du sens participant, comme chez Y. Rainer, d'une « politique artistique profondément égalitaire », opposant aux « prises de position autoritaires de certains metteurs en scène dans les années soixante » une œuvre ouverte, dont il incombe aux spectateurs de déterminer la signification.

De son côté T. Kantor, réfléchissant à la façon dont il peut procéder à « l'anéantissement des événements » du texte dramatique (seule façon pour lui de « les mêler dans cette action théâtrale pure que sont les éléments du théâtre »⁵⁹¹), inventorie dans un texte significativement intitulé « Le théâtre autonome. Manifeste du théâtre zéro » les modalités suivantes :

neutralisation de la situation,
des incidents,
des conflits,
des états psychiques
dans leur « apparence » conventionnelle,
la monotonie,
l'utilisation d'états
de lassitude, d'ennui,
l'élimination de l'action
du mouvement
de la parole
la retenue dans l'expression
des sentiments
jusqu'aux états
végétatifs
le jeu « furtif »
le jonglage
avec le vide
« avec n'importe quoi »
insignifiant
« indigne »
d'une présentation.⁵⁹²

À côté des termes qui d'une manière ou d'une autre se réfèrent à une forme d'apathie (qualité jugée « indigne », *a priori*, de fonder les actions scéniques), les expressions de « jeu furtif » et de « jonglage » auxquels recourt T. Kantor renvoient plutôt à la deuxième façon qu'a un artiste de ne pas imposer de signification, à savoir : non pas en affichant – de manière parfois ostentatoire – les signes du détachement ou de l'indifférence, mais au contraire, en s'attachant à produire une multitude changeante d'effets (expressifs, narratifs) qui, du même coup, tendent à s'annuler mutuellement. Comme l'analyse J. Cage :

LA MONOTONIE PEUT RÉSIDER DANS LA
SIMPLICITÉ [...] OU LA COMPLEXITÉ. LA
COMPLEXITÉ TEND À ATTEINDRE UN POINT DE
NEUTRALISATION : LE CHANGEMENT CONTINUËL
ABOUTIT À UNE CERTAINE SIMILITUDE.⁵⁹³

⁵⁹² *Ibid.*, p. 267.

⁵⁹³ « Composition comme processus. III. Communication » (1958) in Cage, 2012 : 60.

⁵⁸⁶ Dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos de Myrto Katsiki, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo #8 : « Le neutre » (20-21 novembre 2015).

⁵⁸⁷ Termes extraits de la charte qu'établit Y. Rainer en relation avec la création de *Trio A*, reproduite in Banes, 1987 : 102-103.

⁵⁸⁸ Banes, 1987 : 91.

⁵⁸⁹ Maurin, 2010 : 153.

⁵⁹⁰ Ici et jusqu'à mention contraire, les citations sont extraites de Maurin, 2010 : 225-226.

⁵⁹¹ Kantor, 2015a : 265.

Cette idée selon laquelle il peut y avoir une forme de neutralisation par excès, et non pas uniquement par retrait, est également au cœur des analyses que Roland Barthes consacre au « Neutre » – principe « actif »⁵⁹⁴ qu'il définit comme cette « force qui s'applique à déjouer le paradigme »⁵⁹⁵, comme ce « troisième terme »⁵⁹⁶ permettant d'échapper aux « oppositions de sens binaires »⁵⁹⁷, et qui peut être selon lui mis en œuvre selon deux régimes. À côté du « Neutre » prioritairement associé au « *mésos* ([le] moyen, [le] ni-ni) »⁵⁹⁸, et qui relève d'une forme d'« exemption » ou d'« annulation », R. Barthes considère en effet qu'il est un « Neutre » qui se trouve plutôt « du côté de l'hétéroklitos, de l'irrégulier, de l'imprévisible, du tour à tour en désordre » – « tourniquet perturbé et perturbant » qui produit avant tout un effet de « brouill[age] ».

En premier lieu, ce brouillage porte sur la « consistance logique »⁵⁹⁹ propre à la « temporalité normale » du discours. À la « compacité » de ce dernier, fondée sur la « crase de la consécution et de la conséquence », le neutre substitue une temporalité – ou repose sur une partition – « trouée, mobile, inflexionnelle, fragmentuelle », qui procède aussi bien par « à-coups, zig-zags, captures » que par « moments de fuite », « temps pour rien : temps du *tacet*, du blanc ». Du même coup, ce qui est donné à voir ou à entendre s'avère rétif à toute saisie univoque, à toute explication totalisante : comme l'analysait M. Katsiki, « le neutre est ce qui potentialise »⁶⁰⁰ – ce qui augmente le nombre et la puissance des phénomènes comme de leurs relations.

Selon R. Barthes, le neutre produit en outre un brouillage des valeurs dès lors qu'il :

[...] substitue à la notion d'opposition celle de différence légère, de début, d'effort de différence, autrement dit de nuance : la nuance devient un principe d'organisation totale (qui couvre tout l'espace [...]), qui en quelque sorte

*saute par-dessus le paradigme : cet espace totalement et comme exhaustivement nuancé, c'est la moire [...] : le Neutre, c'est la moire : ce qui change finement d'aspect, peut-être de sens, selon l'inclinaison du regard du sujet.*⁶⁰¹

Si le sujet auquel se réfère ici R. Barthes semble plutôt être le spectateur du neutre, ce caractère infiniment nuancé de l'expérience qu'engage le neutre concerne aussi celui qui est en l'opérateur – et pour décrire la position de ce dernier, c'est à une autre comparaison que recourt R. Barthes : non plus la moire, mais la partition. En repartant de l'expression paradoxale que M. Blanchot associe à « ce qu'il appelle le Neutre »⁶⁰² – à savoir, une forme d'« opacité de la transparence » –, R. Barthes déclare :

Je transcrirais le paradoxe de cette façon : le sujet (que je suis) : comme une partition (grande surface de portées) ; chaque partie (chaque onde) est indépendante, claire, vive, chantée et entendue vivement ; mais il n'y a en moi, au-dessous de moi, aucun moi pour lire l'ensemble, verticalement, harmoniquement [...]. Neutre : je suis clair à moi-même mais sans vérité : une langue très claire (nullement hermétique, absconse), mais sans référent ; car tout ce que je crois de moi est faux et cependant je suis sans vérité -> ma clarté est inutile. Ou encore : il n'y a pas en moi de chef d'orchestre pour lire la partition dans sa verticalité.

Refus conjoint de l'hermétisme et de l'harmonie, définition de lignes d'action claires, mais dont la mise en œuvre ne présuppose ni ne vise l'établissement d'un principe unitaire ou transcendant – ce qui fait que l'écriture du neutre défait, selon R. Barthes, le modèle de la partition d'orchestre, est aussi ce qui la rattache aux partitions-instructions.

⁵⁹⁴ Barthes, 2002 : 116.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁹⁷ J'emprunte l'expression à Myrto Katsiki, prise en notes lors de ses interventions au cours du labo #8 : « Le neutre » (20-21 novembre 2015).

⁵⁹⁸ Ici et jusqu'à mention contraire : Barthes, 2002 : 171.

⁵⁹⁹ Ici et jusqu'à mention contraire : *ibid.*, p. 215-216.

⁶⁰⁰ Propos de Myrto Katsiki, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo #8 : « Le neutre » (20-21 novembre 2015).

⁶⁰¹ Barthes, 2002 : 83.

⁶⁰² Ici et dans la suite du paragraphe (citation incluse) : *ibid.*, p. 138.

* * *

À la lueur des divers gestes envisagés au cours de ce chapitre, quatre traits caractéristiques des partitions-instructions peuvent être dégagés.

1/ Ce sont des objets qui, contrairement aux « partitions-modèle », ne reposent pas sur l'invention de notations spécifiques : loin de chercher à développer des systèmes symboliques complexes ou sophistiqués, les artistes – toutes disciplines confondues – font appel au langage ordinaire pour définir les actions (gestes, comportements) qu'ils souhaitent voir mis en œuvre.

2/ À moins que l'instruction soit unique, l'énoncé successif de ces actions a pour effet de « scénariser » la performance : la partition en propose un découpage et un ordonnancement dans le temps. Si l'on retrouve bien, alors, le principe d'organisation horizontale propre à la partition d'orchestre (dont les portées articulent le temps mesure après mesure), disparaît en revanche le principe de structuration verticale des événements (c'est-à-dire leur synchronisation polyphonique) – et avec lui, l'affirmation de l'auteur comme conscience surplombante, point de vue centralisateur contrôlant et coordonnant les différentes parties.

3/ Cet abandon de la verticalité, ce primat accordé à l'horizontalité caractéristiques des partitions-instructions, se manifestent à plusieurs niveaux : sur le plan des matériaux mis en jeu, considérés comme tous susceptibles d'un intérêt égal, sans distinction ou hiérarchie *a priori* ; sur le plan de l'œuvre, dont la forme finale (le résultat), importe moins que les processus de création qui l'organisent ; sur le plan, enfin, des relations qui unissent l'auteur de la partition à ceux qui la mettent en jeu. Alors qu'une partition musicale classique conçoit son destinataire comme un simple intermédiaire (certes indispensable mais néanmoins relativement indifférent entre, d'un côté, l'auteur de la partition, et de l'autre, l'œuvre à laquelle, par l'entremise de celle-là, il entend donner forme de manière précise et contrôlée), les partitions-instructions s'enracinent dans le champ de son faire et de son expérience : la question des actions de l'interprète,

la manière dont il va se saisir des instructions et les mettre singulièrement en jeu, deviennent alors pour celui qui conçoit la partition l'enjeu premier de son écriture.

4/ La dernière caractéristique, enfin, des partitions-instructions, est le rapport qu'elles entretiennent au jeu : non plus le jeu spécialisé propre aux artistes scéniques, mais le jeu en tant qu'activité ludique et réglée. Le statut de l'interprète se voit du même coup questionné de deux manières : tandis que, d'un côté, il semble ne plus avoir de compétences particulières à faire valoir (tout le monde peut mettre en jeu les partitions-instructions), d'un autre côté, il semble ne plus avoir d'autres prétentions que d'obéir aux règles de jeu (il fait ce qu'il a à faire, sans charger son exécution d'une plus-value symbolique). Le plaisir et les enjeux de son travail sont alors à chercher ailleurs : dans une forme de disponibilité, d'accueil, d'extrême attention à ce tout ce qui peut être dit, fait et partagé avec l'ensemble de ceux qui prennent part à l'expérience artistique – et avec la conscience que dans la vie comme sur scène, les programmes d'action sont des cadres avec lesquels jouer.

Partitions-matrice (la question de l'œuvre)

Les partitions envisagées jusqu'à présent sont des formes stabilisées : une fois qu'elles ont été établies (de manière autoritaire ou à l'issue d'un processus d'accommodement collectif), elles n'ont pas vocation à changer. Mais il est d'autres partitions que l'on ne peut appréhender qu'à travers le prisme de la variabilité : « aptitude [...] à subir des modifications dans sa forme et dans ses fonctions, sous l'influence de facteurs externes ou internes »⁶⁰³. Cette « aptitude », en principe réservée aux êtres vivants, paraît contraire à la « forme » et aux « fonctions » que l'on attache *a priori* à une partition. S'il me paraît néanmoins possible de penser les partitions en ces termes, c'est parce qu'un certain nombre de compositeurs contemporains, et à leur suite, des artistes appartenant aux champs du théâtre, de la danse ou de la performance, vont précisément s'attacher à réinjecter de la vie dans la lettre – supposée morte – de l'écrit, en travaillant des partitions qui sont sujettes à mutations.

Ce caractère transformationnel peut se manifester de deux façons. Soit il est inhérent à la conception de la partition, autrement dit il est voulu, pensé et pris en charge par celui qui l'écrit (« facteur interne »). Soit

il résulte d'une intervention « externe » : la variabilité est alors le fait d'un artiste autre que celui qui a initialement conçu la partition. Si j'ai choisi de rassembler ces deux cas de figure dans une même contrée partitionnelle, celle des « partitions-matrice », c'est parce qu'indépendamment du moment où ces opérations de variation se produisent, les notations constitutives de la partition sont considérées non plus comme des instructions visant à la production d'une œuvre déterminée, mais comme des instructions circonscrivant un « milieu où quelque chose prend racine, se développe, se produit »⁶⁰⁴. Le recours au terme et à l'objet de partition se comprend alors du point de vue le plus général qui soit : c'est l'espace, si ce n'est de gestation, du moins de conception et de génération d'un ensemble d'occurrences (les œuvres) qui, bien qu'on ne soit pas en mesure de présager la forme sous laquelle elles se manifesteront, n'en entretiennent pas moins à travers la diversité de leurs conformations, variations, déformations, une relation de « filiation » avec le modèle⁶⁰⁵ duquel elles tirent leur origine.

⁶⁰⁴ « Matrice », *TLF*.

⁶⁰⁵ « Modèle » n'est pas à entendre ici comme ce qui fait référence et que l'on cherche à imiter ou à reproduire, mais, ainsi que l'analyse Joseph Danan, comme « une matrice » à l'intérieur de laquelle les artistes « se love[n]t » pour faire « naître » une écriture : « le modèle dans son acception contemporaine n'est pas un absolu », c'est « un système transformationnel », « un générateur de formes nouvelles » (J. Danan, « Le modèle rêvé d'une scène sans modèle » in Danan, Naugrette (dir.), 2015 : 11).

⁶⁰³ « Variabilité », *Trésor de la langue française*.

I. ÉCRIRE DES PARTITIONS VARIABLES

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'idée selon laquelle la partition est cet objet qui permet au compositeur de définir l'identité de son œuvre, d'en assurer la transmission auprès de ceux qui vont l'interpréter et au-delà d'eux d'en instituer et perpétuer la mémoire, est le fruit d'une histoire au long cours, celle qui, ainsi que l'analyse Lenka Stránská, a fini par établir :

[...] une distinction nette [...] entre deux acteurs étroitement spécialisés, ayant chacun à assumer une fonction spécifique et clairement définie au sein de ce que l'on peut appeler le « processus de la production de la musique » : d'un côté, le compositeur, créateur exclusif de l'œuvre qu'il transcrit au moyen de signes et de symboles issus du système conventionnel de la notation musicale ; de l'autre, l'interprète, qui s'attache à décoder cette transcription pour donner à l'œuvre sa dimension sonore, en conformité absolue avec le projet du compositeur. Assurant le rôle d'intermédiaire entre ces deux protagonistes, la partition contient – sous forme d'écriture musicale – toute l'information nécessaire pour que l'interprète puisse la réaliser d'une manière aussi fidèle que possible à l'idée que s'en fait son créateur – le compositeur. Cette volonté d'atteindre à tout prix une concordance parfaite entre l'œuvre telle qu'elle a été imaginée par ce dernier et la réalisation sonore qu'en propose l'interprète remonte à l'époque romantique, où le créateur est élevé au rang de génie, dont la pensée – immortalisée par l'œuvre et transmise à la postérité sous forme de partition – est considérée comme sacrée et intouchable. 606

Désireux d'explorer d'autres principes de composition et / ou de nouer d'autres types de relation avec les interprètes, un certain nombre de compositeurs vont au lendemain de la seconde mondiale choisir de rompre avec ce modèle dominant, en vertu duquel le compositeur règne tout-puissant sur l'ensemble du processus de production artistique. Au lieu de concevoir la musique comme un produit fini, dont les contours sont stables et définitivement fixés par la partition, ils vont l'envisager comme un processus « ouvert », au sein duquel les interprètes sont considérés comme les co-auteurs de la partition et / ou de l'œuvre.

606 Stránská, 2002 : 233.

I.1. PARTITIONS ET ŒUVRES OUVERTES

Appelée à connaître une grande fortune dans le champ des études littéraires, la notion d'« œuvre ouverte »⁶⁰⁷ théorisée par Umberto Eco au début des années 1960 trouve son origine dans le débat des expérimentations propres à la musique contemporaine (tout comme une dizaine d'années plus tard c'est en référence à ces expérimentations que Roland Barthes définira le rôle coopératif du lecteur⁶⁰⁸). À la différence des œuvres qui ne font appel qu'à la « collaboration théorique, mentale, du lecteur qui doit interpréter librement un fait esthétique déjà organisé et doué d'une structure donnée (même si cette structure doit permettre une infinité d'interprétations) »⁶⁰⁹, U. Eco qualifie d'œuvres « ouvertes » (au sens le plus strict de l'expression⁶¹⁰) celles qui demandent au « lecteur-exécutant [d']organise[r] et [de] structure[r] le discours musical, dans une collaboration quasi matérielle avec l'auteur » – la forme que prend cette œuvre étant du même coup imprévisible avant la participation de ceux qui la mettent en jeu. De partitions que les compositeurs établissent de sorte à « s'assurer un contrôle aussi parfait et aussi total que possible »⁶¹¹ sur le devenir sonore de leurs œuvres, on passe alors à des partitions qui au contraire, dit John Cage, sont « indéterminée[s] relativement à [leur] exécution »⁶¹².

C'est dans une conférence qu'il consacre en 1958 à la question de l'indétermination que J. Cage emploie cette expression, certes par opposition aux partitions classiques mais aussi par contraste avec celles où l'indétermination n'intervient qu'au cours du processus de composition (comme c'est par exemple le cas

607 « La poétique de l'œuvre ouverte », in Eco, 1965 : 13-40. La réflexion de U. Eco s'adosse plus particulièrement à certaines des compositions de K. Stockhausen, L. Berio, H. Pousseur et P. Boulez.
608 « On sait qu'aujourd'hui la musique post-sérielle a bouleversé le rôle de l'interprète », à qui il est demandé d'être en quelque sorte le co-auteur de la partition qu'il complète, plus qu'il ne l'exprime ». Le Texte est à peu près une partition de ce nouveau genre : il sollicite du lecteur une collaboration pratique » (« De l'œuvre au texte » (1971) in Barthes, 1984 : 78-79).

609 Ici et dans la suite du paragraphe, les expressions citées sont extraites de : Eco, 1965 : 25.
610 Par opposition au sens plus large de « suspension du sens », de procès de signification dépendant des choix du récepteur, qui est celui auquel, dans le champ des études littéraires ou théâtrales, on se réfère le plus souvent.

611 Stránská, 2002 : 233.

612 Voir « Indétermination » (1958) in Cage, 2012 : 39-46.

de *Music of Changes* (1951), dont tous les paramètres musicaux (hauteurs, durées, tempi...) ainsi que la méthode de composition et la structure reposent sur un principe de tirage au sort inspiré du *I Ching* (613). Si s'en remettre au hasard est pour le compositeur une manière de mettre en retrait ses intentions et donc son pouvoir décisionnel, cela ne suffit cependant pas à ébranler le système de production musicale classique. Tant qu'une partition (fût-elle le fruit de l'aléatoire) n'exige pas autre chose des musiciens qu'ils l'exécutent telle qu'elle est écrite, leur fonction demeure similaire selon les mots de J. Cage à celle des « ouvriers qui font simplement ce qu'on leur demande », « suivant le plan d'un architecte »⁶¹⁴ qui a été élaboré en amont et en toute autonomie. Pour en finir avec le « rapport de propriété et de dépendance existant traditionnellement entre le compositeur et son œuvre »⁶¹⁵, et par voie de conséquence entre le compositeur et les instrumentistes, J. Cage – qui affirme que beaucoup plus que l'objet ou l'écriture musicale c'est le musicien (ou le chanteur) qui l'intéresse⁶¹⁶ – conçoit dès lors l'écriture de ses partitions non plus en termes de « structure » (notion qui renvoie à l'idée d'une construction stable et définitive, placée sous la houlette du compositeur), mais en termes de « processus », c'est-à-dire comme une suite d'opérations⁶¹⁷ où ce sont les interprètes qui par leurs décisions et leurs actions « contribuent [nt] à faire l'œuvre »⁶¹⁸.

Cette idée de contribution est capitale. Dans son essai, U. Eco insiste à plusieurs reprises sur l'idée que les œuvres ouvertes sont des œuvres qui, tout en étant « matériellement inachevées » et donc « susceptibles

d'assumer des structures imprévues »⁶¹⁹, demeurent celles de l'auteur :

En somme, l'auteur offre à l'interprète une œuvre à achever. Il ignore de quelle manière précise elle se réalisera, mais il sait qu'elle restera son œuvre ; au terme du dialogue interprétatif, se concrétisera une forme organisée par un autre, mais une forme dont il reste l'auteur. Son rôle consiste à proposer des possibilités déjà rationnelles, orientées et dotées de certaines exigences organiques qui déterminent leur développement. 620

Les partitions-matrice envisagées dans cette première partie relèvent donc moins d'une remise en question radicale du statut « auctorial » du compositeur qu'elles ne témoignent d'une modification de son rapport à la composition, modification qui tient à deux phénomènes interdépendants.

Le premier est que celui qui établit la partition entend concevoir non plus une œuvre unique mais une matrice à générer une série d'œuvres potentielles. Délaissant les logiques fondatrices de ce que Marshall McLuhan a appelé la « galaxie Gutenberg »⁶²¹ (soit une culture fondée sur la diffusion massive et rationalisée d'objets statiques et uniformes, car imprimés), les artistes ouvrent leur écriture aux principes de l'aléatoire ou de la combinatoire, en s'appuyant éventuellement sur toutes les ressources que l'environnement technologique peut mettre à leur disposition pour de telles expérimentations (programmation informatique, vidéoprojection...), que ce soit en termes de conception ou de diffusion des partitions. L'exploration de ces procédures ouvertes à l'indétermination leur permet alors d'élaborer des partitions dynamiques, modulaires, intermédia, pouvant donner lieu à des œuvres qui varient – voire changent du tout au tout – en fonction de leur mise en jeu. Ce qui conduit à la seconde spécificité des partitions-matrice : le fait qu'elles s'enracinent dans le champ de l'expérience – la performance du musicien, ses actions et ses décisions, dans la dépendance desquelles le compositeur place sa partition, mais qu'il va néanmoins chercher à guider, simultanément, par toutes sortes de règles de jeu, contraintes ou modes

619 *Ibid.*620 *Ibid.* p. 34.

621 McLuhan, 1977.

d'emploi, avec les parcours (plus ou moins) obligés et les figures (plus ou moins) imposées que cela engage.

Le propre des partitions-matrice est en effet de concilier structuration (ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent le niveau « molaire » de la composition) et ouverture aux propositions et aux improvisations des interprètes (soit les variations « moléculaires »⁶²²). Alors que dans l'histoire de la musique savante occidentale, la partition renvoie en principe à ce qu'ils appellent le « plan d'organisation » (soit un « principe organisationnel transcendant », qui structure le « développement des formes et la formation des sujets » en fonction d'un « dessein » ou d'un terme « téléologique »⁶²³), les partitions-matrice s'ouvrent à ce qu'ils appellent par contraste le « plan de consistance » (ou « champ d'immanence ») – soit l'espace des devenirs multiples, des « éléments informels », des « connexions variables » et des « agencements infinis »⁶²⁴ qui dans le champ musical trouvent leur plus haut point d'accomplissement dans les pratiques improvisées. « L'opposition [de ces] deux sortes de plans » – et partant, celle que l'on serait tenté d'établir de façon tranchée entre interprétation (d'une partition) et improvisation (musique sans partition) – renvoie cependant toujours, comme le précisent G. Deleuze et F. Guattari, à « une hypothèse [...] abstraite »⁶²⁵. La première raison en est que dans la réalité de leurs pratiques, le compositeur comme les interprètes d'une partition classique vont et viennent entre ces deux plans, qui de ce fait n'opèrent qu'à titre de « pôles abstraits »⁶²⁶ :

[...] le plan d'organisation ne cesse pas de travailler sur le plan de consistance, en essayant toujours de boucher les lignes de fuite, de stopper ou d'interrompre les mouvements de déterritorialisation, de les lester, de les restructurer, de reconstituer des formes et des sujets en profondeur. Et, inversement, le plan de consistance ne cesse pas de s'extraire du plan d'organisation, de faire filer des particules hors strates, de brouiller les formes à coup

de vitesse ou de lenteur, de casser les fonctions à force d'agencements, de micro-agencements.⁶²⁷

La seconde réserve qu'ils émettent tient à ce que la plus grande « prudence [est] nécessaire » pour que :

[...] le plan de consistance ne devienne pas un pur plan d'abolition, ou de mort. Pour que l'involution ne tourne pas en régression dans l'indifférencié. Ne faudra-t-il pas garder un minimum de strates, un minimum de formes et de fonctions, un minimum de sujet pour en extraire matériaux, affects, agencements ?⁶²⁸

Ce « minimum » d'éléments formants, les musiciens qui improvisent les trouvent non seulement dans leur situation de jeu (l'espace où ils se trouvent, les relations qu'ils nouent entre eux et avec l'auditoire), mais aussi dans ce qui les constitue en tant qu'instrumentistes (jouant de tel ou tel instrument, ayant suivi telle ou telle formation musicale), et plus largement en tant qu'individus : jamais une improvisation ne saurait être totalement « libre », contrairement à ce que l'expression pourrait porter à croire. Mais ces éléments contribuant à organiser le plan de consistance peuvent aussi être le fait de compositeurs qui, pour reprendre les termes de Bastien Gallet, ne proposent aux interprètes qu'« un ensemble de métadonnées » qu'il leur revient d'« implémenter »⁶²⁹. En se contentant de « décri[re] » un « environnement [...] de possibilités »⁶³⁰ pouvant donner lieu, en fonction des actions et des réactions que cet environnement suscite chez ceux qui l'investissent, à des formes potentiellement très diverses mais qui toutes ont en commun, ainsi que l'analyse Matthieu Saladin, de ne pouvoir « être considéré[es] hors de l'exécution »⁶³¹, ces compositeurs font du même coup passer l'œuvre musicale :

[...] d'un régime d'autonomie lié à son écriture à un régime d'hétéronomie généralisée. L'interprète n'est plus vraiment subordonné à une volonté compositionnelle, c'est lui qui en tant que complexe décisionnel « compose l'exécution ».⁶³²

627 *Ibid.*, p. 330.

628 *Ibid.*, p. 330-331.

629 Propos de Bastien Gallet, pris en notes lors de ses interventions au cours du *labo#5*, « Remediation » (27-29 mars 2015).

630 Earle Brown, cité par Saladin, 2004 : 36.

631 *Ibid.*.

632 *Ibid.*, p. 38.

Comme en témoigne la dernière expression – « compose[r] l'exécution » (que M. Saladin emprunte au compositeur Earle Brown) –, les partitions-matrice relèvent bel et bien d'une intention ou d'un projet compositionnel, mais dont les compositeurs ne sont plus les uniques garants : ils décident au contraire de partager leurs prérogatives avec les interprètes. S'il est possible de parler d'une « poétique de l'ouverture », souligne U. Eco, c'est précisément parce que la « tendance au désordre qui caractérise » ces œuvres est une « tendance au désordre dominé », à la possibilité comprise dans un *champ*, à la liberté surveillée par des *germes d'activités formatrices*.⁶³³

De ce point de vue, les partitions ouvertes telles qu'elles ont pu se développer dans le champ musical peuvent apparaître, si on transpose la notion de « partition-matrice » au champ théâtral, comme un moyen terme entre d'un côté la conception du texte dramatique comme entité autonome, totalement définie en amont et élaborée indépendamment du spectacle, et de l'autre la fameuse notion d'« écriture de plateau », que Bruno Tackels définit comme une écriture qui « provient de la scène, et non du livre », une écriture qui, quelle que soit la place qu'elle accorde *in fine* au texte, se « construit [t] et se mûrit [t] dans l'espace et dans le temps du plateau, à partir de tout ce qui en fait la matière, à commencer par celle des acteurs »⁶³⁴. Dans son « panorama des écritures théâtrales contemporaines », Clyde Chabot qualifie quant à elle cette modalité de production des formes scéniques d'« écritures inachevées ou indéterminées » : celles qui « s'élaborent essentiellement dans le temps des répétitions, à partir de la personnalité des acteurs en présence », qui « sont le fruit d'une longue et intime collaboration au sein des équipes »⁶³⁵, et au sein desquelles, « lorsqu'il est présent, [le texte] reste souvent inachevé et peut être partiellement aléatoire. »⁶³⁶

Partageant pour ma part les réserves qu'émet Frédéric Maurin quant à l'usage fort extensif que l'on a pu faire au cours des quinze dernières années de la notion d'« écriture »⁶³⁷ (réserves auxquelles en tant

qu'objet graphique échappe la partition), et trouvant par ailleurs regrettable au vu de l'histoire de la composition musicale de s'en tenir à un usage relativement métaphorique, du moins flottant, de la notion d'indétermination⁶³⁸, je proposerai de voir en quoi les différentes formes de partitions ouvertes qu'ont pu concevoir les compositeurs expérimentaux peuvent aider à qualifier plus précisément certaines modalités de composition scénique : celles où, ainsi que l'analyse C. Chabot, « une structure dramaturgique existe, [qui] tient l'ensemble », mais où simultanément « le spectacle repose sur une part d'aléatoire. Il reste inachevé, en perpétuelle réécriture, transformation [...] » – « le rapport au présent » prenant du même coup, dans ces formes, « une importance particulière »⁶³⁹.

Dans le champ musical, théâtral ou chorégraphique, la notion de partition-matrice renvoie en effet à l'idée d'un geste d'écriture qui tout en étant élaboré en amont de la performance, et tout en se proposant d'organiser cette performance, ne détermine pas pour autant la forme effective que cette dernière prendra⁶⁴⁰ : seuls les choix et les actions de ceux qui mettent en jeu la partition la définiront. Ce principe général étant posé, les partitions-matrice s'avèrent

la pratique habituelle de la mise en scène, à tout le moins sur l'acceptation courante du terme. [...] Pour le dire un peu vite, la mise en scène désigne une opération transitive (on met en scène un texte, même si l'on s'en émancipe un tant soit peu), quand l'écriture scénique propose une opération intransitive (on crée – et on crée souvent en ouvrant la scène à d'autres moyens d'expression que ceux du théâtre proprement dit). [...] « Scénique », l'écriture nie pourtant les principes classiques de l'écriture : sa secondarité ou sa fonction de suppléance, l'implication de la répétition, la possibilité de la traduction, la fixation de l'éphémère dans une fonction de survivance ou dans une vocation à la communication du sujet loin du sujet (quand il est absent ou mort). Elle les nie parce que l'épithète la rend nécessairement originale, éphémère, non reproductible, intraduisible. » (Frédéric Maurin, in *Mises en scène du monde. Colloque international de Rennes, Besançon : les Solitaires Intempestifs*, 2005, p. 208-209 et p. 216-217).

638 Ainsi, tout en rattachant l'idée d'« indétermination » à des formes scéniques qui sont ouvertes à la variation et sujettes à de multiples actualisations, C. Chabot dit de ces formes qu'elles « sont d'un genre indéterminé, ou à la frontière de différentes disciplines, et peuvent jouer du trouble qui naît de cette indétermination. » (Chabot (*dir.*), 2007 : 5) – ce qui est évidemment faire un usage beaucoup plus métaphorique de la notion.

639 *Ibid.*, p. 44.

640 On entre alors dans le régime de l'art proprement « expérimental » : celui qui repose, selon la définition de J. Cage, sur « une action dont le résultat est imprévisible. » (« Indétermination » (1958) in Cage, 2012 : 44).

633 Eco, 1965 : 92.

634 Tackels, 2015 : 90.

635 Chabot (*dir.*), 2007 : 44.

636 *Ibid.*, p. 5.

637 « [...] l'expression « écriture scénique » jette le soupçon sur

engager différentes modalités de mise en œuvre, qui ménagent différents espaces de liberté pour les interprètes et répondent à différents enjeux esthétiques, philosophiques ou politiques.

1.2. « FORMES ÉLASTIQUES » : PARTITIONS MODULAIRES

La notion de « formes élastiques » – qui pourraient définir une première famille de partitions-matrice – a été forgée au milieu des années 1930 par le compositeur Henry Cowell (auprès de qui J. Cage étudia). Collaborant régulièrement avec la compagnie de Martha Graham, il souhaitait trouver une manière d'articuler les relations entre la musique et la danse qui soit satisfaisante pour les uns et pour les autres, c'est-à-dire qui au lieu d'instrumentaliser un art à l'autre (soit parce que les danseurs se plient à la structure musicale, soit parce que le compositeur se plie à la structure chorégraphique) puisse tenir compte des nécessités et des exigences compositionnelles propres à chacun :

Constatant que les œuvres chorégraphiques émergeaient en général d'improvisations répétées au studio, [Cowell] déplorait le fardeau qui pesait sur les compositeurs. Au fur et à mesure que la danse évoluait, le compositeur était contraint de modifier la partition. Les tentatives pour composer de manière simultanée étaient encore moins satisfaisantes : le résultat tendait à n'être qu'un « enfilage de mouvements », avec « très peu de considération quant à la forme ou à la logique de l'enchaînement ». La solution de Cowell : la danse doit devenir plus structurée, la musique, moins. « Tandis que la danse pêche par excès... d'une structure trop vague... », met-il en garde, « aujourd'hui, la musique pêche par un excès inverse : être trop rigide ». Afin d'« établir un espace de rencontre pour les compositions musicale et chorégraphique », Cowell proposa des formes musicales élastiques, comprenant des unités que les danseurs pouvaient étendre, contracter, répéter, omettre, transposer, intervertir ou échanger de diverses manières – permettant ainsi au son de répondre à la chorégraphie sans troubler sa propre validité. Cowell recommandait d'écrire les phrases ou les sections musicales comme des « unités-blocs » dont l'ordre pouvait être redistribué ; de composer des phrases mélodiques avec un potentiel d'extension ou de réduction ; d'autoriser la répétition ou l'omission de sections entières ; et de varier l'instrumentation.

« L'œuvre tout entière peut, de la sorte, être aussi courte... ou longue qu'on le désire. Elle peut être exécutée avec seulement des percussions, ou seulement un piano, ou avec tous les instruments d'un orchestre, ou avec un seul instrument d'orchestre, ou avec n'importe quelle combinaison de ces différentes options. Quelle que soit la manière dont on la présente, l'œuvre tout entière aura une forme ; mais celle-ci pourra s'adapter très facilement aux changements et aux libertés qui sont si essentiels à la création des danseurs. »⁶⁴¹

En renonçant à fixer la durée de sa composition, en laissant libre les danseurs de choisir et d'agencer comme ils le souhaitent les blocs musicaux qu'il a conçus, H. Cowell anticipe, déclare J. Cage dans une conférence datant de 1959, les « compositions expérimentales actuelles, qui sont pourvues de parties, mais pas de partitions, et qui par conséquent ne sont pas des objets, mais des processus [...] »⁶⁴² Alors que la fonction traditionnelle d'une partition musicale est de fixer l'ordre et les relations qu'entretiennent les différentes parties entrant en jeu dans le tout de la composition, H. Cowell s'en tient à mettre à la disposition des interprètes un ensemble d'éléments modulables, une matrice musicale cohérente mais à la structuration flexible, capable de s'adapter aux besoins de la création chorégraphique in progress.

1.2.1. MODULES CHORÉGRAPHIQUES

Ce principe de partition combinatoire composée d'un ensemble d'« unités-blocs » que les interprètes sont libres d'agencer comme ils le souhaitent, est au cœur de *Parades and Changes*, pièce d'Anna Halprin dont la première version fut créée en 1965. Alors que la chorégraphe cherchait à développer une « méthode qui permette aux artistes collaborant sur un projet de travailler ensemble et d'échanger leurs idées, afin de développer mutuellement un spectacle, et qui permette aussi aux danseurs de répondre avec plus de

⁶⁴¹ Miller, 2002 : 4. (Je traduis)

⁶⁴² « Histoire de la musique expérimentale aux États-Unis » (1959) in Cage, 2012 : 80. À noter qu'au cours des années suivantes, J. Cage ne fera plus la distinction établie ici entre authentiques partitions et simples parties, et choisira, à l'instar d'un certain nombre de ses contemporains, d'étendre la notion de « partition » à toutes formes de notation que les musiciens jugent bon de qualifier ainsi.

liberté et de contribuer plus pleinement à la partition, en y investissant leurs capacités individuelles »⁶⁴³, elle fit la connaissance de Morton Subotnick, compositeur de musique électronique qui lui proposa de travailler à partir d'une partition faite de « cell-blocks ». Le principe, explique A. Halprin, était que :

[...] chaque collaborateur artistique, musicien, danseur-chorégraphe, éclairagiste, sculpteur, élaborait une série d'actions sonores, d'actions en mouvement, d'actions lumineuses, d'actions environnementales ou sculpturales, réparties en principes thématiques distincts appelés « blocs-cellulaires ». Par exemple, dans la partition de blocs-cellulaires de Morton Subotnick : 1. pouvait représenter de la musique live [...] ; 2. un son électronique ; 3. un motif rythmique de percussions ; 4. un Concerto brandebourgeois de Bach. Ces blocs-cellulaires présentaient au total dix différents événements sonores. La chorégraphie comportait : 1. se vêtir et se dévêtir ; 2. danse des piétinements ; 3. embrasser ; 4. parade des costumes ; 5. se mouvoir sur l'échafaudage ; 6. danse du papier, etc. Patrick Hickey and Charles Ross développèrent leurs propres événements lumineux ou sculpturaux de la même façon.⁶⁴⁴

Revenant sur cette expérience plusieurs décennies plus tard, A. Halprin décrit cette méthode de composition comme « un moyen très élégant d'organiser nos actions en un équilibre parfait entre quelque chose de structuré et quelque chose de libre »⁶⁴⁵. Structurées, les actions de *Parades and Changes* le sont dans le sens où la partition permet à chacun de toujours savoir très précisément ce qu'il a à faire : non seulement parce que chaque « bloc » renvoie à une action (tâche, événement) déterminée, mais encore, ainsi que le signale Anne Collod (qui en 2008 puis en 2013 a proposé deux créations de *Parades and Changes*⁶⁴⁶), parce qu'à ces différentes actions se trouve associé « un ensemble

de paramètres, comme le rapport au temps (vitesse, durée...) ou à l'espace (trajets, amplitude du mouvement...), le nombre de personnes effectuant l'action, etc. »⁶⁴⁷. Simultanément, ces partitions sont extrêmement « libres », ouvertes, dans le sens où elles ne déterminent ni qui est censé faire quoi (« les danseurs pouvaient s'emparer de la partition des musiciens et réciproquement »⁶⁴⁸ explique A. Halprin), ni dans quel ordre ont lieu les actions (la numérotation des différents blocs n'a qu'une valeur fonctionnelle : leur ordre, loin d'être impératif, peut être permuté à l'envi par les artistes), ni enfin quelles interactions peuvent naître de la mise en jeu des différentes partitions (n'importe quel bloc d'une partition donnée – musicale, chorégraphique, plastique – pouvant être associé à n'importe quel bloc d'une autre partition).

Le large spectre de ces agencements combinatoires, auquel s'ajoute encore le fait que les interprètes peuvent mettre en jeu le nombre de blocs qu'ils veulent, font que c'est à chaque fois un spectacle différent, du moins une « version » différente du spectacle qui est jouée (il y en aura « douze [...] entre 1965 et 1967 »⁶⁴⁹). Cette version, les artistes en établissent la partition spécifique en amont de chaque performance, en mettant les matériaux dont ils disposent en relation avec un ensemble de données et de contraintes conjoncturelles : le lieu où *Parades and Changes* doit être joué⁶⁵⁰, « les spécificités culturelles du moment et [l]es possibilités financières d'engager les performers »⁶⁵¹. La souplesse combinatoire de la parti-

⁶⁴⁷ Anne Collod, cité par Doat, Glon, 2008 : 16.

⁶⁴⁸ Caux, 2006 : 84.

⁶⁴⁹ Clavel, 2013. Au cours de cet entretien, l'auteure s'attache tout particulièrement à la dernière version de *Parades and Changes*, celle qu'A. Halprin a proposée en 2013 et à laquelle la danseuse Ghyslaine Gau (qui faisait également partie de la deuxième création de la pièce par A. Collod) a participé.

⁶⁵⁰ Dans un entretien avec Y. Rainer, A. Halprin déclare ainsi : « Tous ces petits blocs-cellulaires – c'est comme lorsque tu arrives avec une malle remplie de vêtements différents, et qu'ensuite, en fonction du temps qu'il fait, tu décides de ce que tu vas porter tel jour. C'est exactement ce que nous faisons. On arrive dans tel théâtre, et on l'examine, on l'étudie. Quel est-il ? Qu'est-ce qui pourra fonctionner à cet endroit ? Alors on se dit : « Je vais choisir cinq de mes blocs, il y en a deux que je ne vais pas faire tout simplement parce que cela fonctionnera pas ici ». Le musicien choisit ce qu'il veut, et ainsi de suite. » (« Yvonne Rainer interviews Ann [sic] Halprin » (1965) in Sandford, 1995 : 124-125). (Je traduis)

⁶⁵¹ Anna Halprin, « Les danseurs devenaient musiciens, les musiciens danseurs » in dossier de présentation de *Parades & Changes, replays* (Anne Halprin, Anne Collod and Guests),

tion permet donc de penser et d'adapter la forme de l'œuvre en fonction du contexte (spatial, idéologique, économique) propre à sa mise en jeu. Simultanément, A. Halprin note que la partition ainsi établie a généralement pour effet d'inviter les interprètes à inventer de nouveaux matériaux (« Très souvent l'intégralité d'une nouvelle section est inventée au cours de la performance afin de faire le lien entre un bloc et un autre »⁶⁵²), matériaux inédits qui pourront à leur tour être intégrés dans la matrice des blocs-cellulaires et donc être recyclés dans les compositions ultérieures.

Ce désir d'inventer des formes chorégraphiques « élastiques » se retrouve d'une autre manière dans le travail de Myriam Gourfink qui décide en 2002, avec la création de *Rare*, de ménager des « espaces indéterminés »⁶⁵³ dans la partition chorégraphique qu'elle a écrite à la table, en amont de son travail avec les interprètes. Dans cette pièce, la chorégraphe choisit de donner en temps réel des « indications complémentaires » aux danseuses (dont M. Gourfink fait partie), indications qui reposent sur un « système de bandes de couleur » diffusées par deux moniteurs disposés sur le plateau, et qui ont vocation à modifier l'exécution des différents « moments » composant les partitions propres à chacune des cinq interprètes. Dès le début des répétitions les écrans étaient présents, ce qui a permis aux danseuses de se familiariser avec les « clefs de lecture » (division de l'espace selon 7 ou 11 branches) et les « valeurs de mouvement » (variant selon une échelle allant de -3 à +3) que la chorégraphe avait associées pour chacune des interprètes aux différentes bandes colorées. Au cours des six heures que dure le spectacle, il leur est en revanche impossible de savoir à quel moment vont survenir ces instructions, leur ordre d'apparition étant « aléatoire, mais avec des préférences implémentées dans le programme en fonction de la dramaturgie souhaitée » par la chorégraphe. Tout en affirmant sa volonté compositionnelle,

M. Gourfink fait donc en sorte que la danse soit pour elle et pour les danseuses en partie imprévisible – cette imprévisibilité ayant pour effet de placer les interprètes dans un état d'attention maximale à ce qui surgit dans le présent de la performance.

Avec la mise au point du logiciel LOL qu'elle développait depuis 1999 avec Frédéric Voisin⁶⁵⁴, la chorégraphe a pu pousser plus loin ces expérimentations. Avant de devenir un outil lui permettant de générer des partitions en temps réel, ce logiciel (qui a conduit M. Gourfink à inventer son propre système de notation du mouvement, en repartant de la cinégraphie Laban et en la faisant évoluer en fonction des conceptions et des préoccupations chorégraphiques qui étaient les siennes⁶⁵⁵), a d'abord été conçu comme un outil de composition à la table, lui permettant de structurer puis de complexifier son langage chorégraphique. Comme elle l'expliquait⁶⁵⁶, la longue et laborieuse période de développement du logiciel (phase au cours de laquelle il a fallu constituer la « base de données des mouvements » en fonction des « paramètres d'entrées – parties du corps, classes de mouvement

⁶⁵⁴ Sur le site de Frédéric Voisin, créateur et chercheur spécialisé en informatique musicale, le lecteur pourra trouver un article présentant plus précisément les étapes et les logiques de programmation propres à ce logiciel : <<http://www.fredvoisin.com/IMG/pdf/LOL-Ecarts-FV.pdf>>.

⁶⁵⁵ M. Gourfink explique : « Je reste très proche de son système [celui de Laban], même si une réécriture du signe est nécessaire. Ce qui me gêne chez lui, notamment, c'est sa manière de penser l'espace comme fini. Dans la cinégraphie, l'espace – symbolisé par une sphère – ne peut être divisé qu'en huit ou douze parties, et non en sept ou en dix par exemple, ce qui limite les possibilités d'écriture. Son organisation spatiale est figée. Il en est de même pour sa transcription des durées. Laban se sert d'une portée pour donner une idée de défilement dans le temps, un peu comme en musique. Ce n'est pas mon cas [...]. En règle générale, dans mes chorégraphies, il n'y a pas de déroulement temporel prédéfini, ou quand il y en a un, les interprètes peuvent choisir, à l'intérieur de cette chronologie, le moment d'effectuer telle ou telle action indiquée dans la partition. J'aime offrir cette liberté au danseur. Je trouve qu'une écriture linéaire n'est pas une écriture contemporaine. Sur ce point précis, la littérature a devancé la danse depuis longtemps ! » (M. Gourfink, Magali Lesauvage et Céline Piettre, « Rendre sensible la danse » in Lesauvage, Piettre (dir.), 2011 : 56). Sur la question du système de notation développé par M. Gourfink, voir aussi : « Entretien avec Myriam Gourfink, chorégraphe », *Repères, cahier de danse* 2006/1 (n° 17), p. 13-14 » (article mis en ligne à l'adresse : <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-1-page-13.htm>>).

⁶⁵⁶ Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées ont été prises en notes lors des interventions de Myriam Gourfink au sein du labo#4, « Partitions graphiques, modulaires, intermédia » (23-25 janvier 2015). Je remercie par ailleurs chaleureusement M. Gourfink pour les informations complémentaires qu'elle m'a communiquées par courriel.

(appui, direction, rotation, contact, etc.) » – qu'elle a dû déterminer) s'est aussi avérée un moment où d'une part elle a pu « anticiper des mouvements et des compositions qu'elle n'aurait, ou pas imaginés, ou pas pu concevoir sans en faire l'expérience physique », et où d'autre part elle a pu « retrouver quelque chose de la partition musicale », à savoir : la possibilité de « penser, non pas par projection des corps et de leurs relations dans l'espace, mais par parties ou répartitions de corps (par exemple : le groupe des jambes ; le groupe des mains droites, etc.) ».

À partir du système fini et réglé des éléments qui avaient été enregistrés dans le programme, le logiciel LOL a donc permis à M. Gourfink d'expérimenter formellement et d'enrichir méthodiquement, par toute une série d'opérations combinatoires, sa matrice chorégraphique initiale⁶⁵⁷. Mais dans un certain nombre de pièces, il est aussi devenu un outil d'écriture en temps réel, permettant de modifier voire d'inventer les partitions au fur et à mesure de la performance (ces partitions étant communiquées aux danseuses par l'intermédiaire d'écrans suspendus dans l'espace).

Dans le premier cas (celui où les partitions sont sujettes à variations), ce sont les danseuses elles-mêmes, dont les corps sont équipés de capteurs (d'orientation, de flexion, de vibration...), qui modifient le déroulement de la chorégraphie. La chorégraphe ayant « écrit des partitions incomplètes pour les danseuses et des partitions complètes pour les capteurs », ce sont les états de corps toniques et respiratoires des interprètes qui, dans *Contraindre* (2004) ou *This is my house* (2005), déterminent l'enchaînement ou provoquent les variations des partitions diffusées sur les écrans. Si ces modifications en temps réel échappent en grande part au contrôle des danseuses, M. Gourfink notait cependant que plus ces dernières se familiarisent avec le dispositif, plus « elles connaissent les réactions des capteurs » et partant peuvent « chercher à induire telle ou telle réaction ».

Dans le second cas de figure (celui où la partition s'invente au fur et à mesure), c'est en revanche la chorégraphe elle-même qui est responsable du déroulement improvisé des événements : se trouvant sur le plateau à proximité des interprètes, M. Gourfink

décide dans *Les temps tirillés* (2009) ou *Bestiole* (2012)⁶⁵⁸ d'entrer en dialogue avec les danseuses, en leur faisant parvenir en temps réel de « petites formules partitionnelles » qu'elle « puise dans la boîte à outils qu'elle a constituée » au fil de ses expérimentations, informatiques et chorégraphiques. Si ces pièces fonctionnent du même coup sur un principe d'improvisations très précisément dirigées, elles ne répondent cependant en rien aux principes qui caractérisent ou que recherchent en général les formes improvisées – l'élan de la spontanéité, le sentiment d'urgence. Elles sont au contraire l'aboutissement d'une écriture qui depuis le départ privilégie l'extrême étirement, le ralentissement, la dilatation temporelle – ce qui permet aux danseuses de véritablement inventer et explorer les propositions qui leur sont faites, et ce d'autant plus profondément qu'elles bénéficient d'un long compagnonnage avec la chorégraphe dont elles connaissent parfaitement l'écriture, au double sens, graphique et esthétique du terme.

1.2.2. MODULES THÉÂTRAUX

Si la notion de « formes élastiques » est à même de qualifier certaines des partitions (matricielles) mises en œuvre dans le champ chorégraphique, il paraît moins évident d'établir une telle analogie dans le champ théâtral. Fût-il conçu sur le mode d'« unités-blocs », un texte ne saurait atteindre le même degré de modularité qu'une écriture musicale ou chorégraphique, pour la simple et bonne raison qu'à moins d'appréhender le langage en tant que pur matériau sonore, et donc de renoncer totalement ou en partie à la production de significations, on ne peut pas étirer, rétrécir ou intervertir à l'envi les énoncés. Pour avoir ses limites, une telle comparaison ne me paraît cependant pas totalement dénuée d'intérêt.

Dans le vaste champ (aussi hétéroclite dans les faits qu'il est confus sur le plan théorique) de ce qu'on appelle les « écritures de plateau »⁶⁵⁹, la notion de

⁶⁵⁸ La partition de *Bestiole* est présentée par Myriam Gourfink dans la section « Des expériences / Des pratiques » (voir *infra*).

⁶⁵⁹ Comme le fait remarquer Rafaëlle Jolivet Pignon, l'expression « écritures de plateau » est « devenue si galvaudée qu'elle commence à susciter un mouvement de crispation tant cette étiquette contemporaine tend à devenir un vaste fourre-tout désignant par-là une multitude de processus de création dont la singularité se trouve annulée ou réduite par cette appellation générique. » (Jolivet Pignon, 2015 : 18).

⁶⁵⁷ Tel était également l'enjeu du logiciel *Life forms*, développé par M. Cunningham. J'y reviendrai ultérieurement.

« formes élastiques » pourrait en effet permettre d'identifier un processus de création précis : celui où tout en étant pensés en relation avec un projet scénique spécifique, et bien que ne trouvant leur forme définitive (véritablement composée) qu'en lien avec le travail de plateau, la collecte des matériaux et le principe organisateur de ce qui est donné à voir et à entendre dans le cadre de la représentation, ont bel et bien été élaborés en amont du travail avec les interprètes, sous forme de partition modulaire. On retrouverait de la sorte l'idée du théâtre comme « art à deux temps » (Henri Gouhier 660), mais avec cette différence capitale que ces deux temporalités (celle de l'écriture de la partition-matrice et celle de son accomplissement scénique) sont poreuses.

À l'instar de H. Cowell, et précisément parce qu'ils sont confrontés à des problématiques similaires à celles auxquelles le compositeur avait dû répondre (concilier composition et improvisation, dramaturgie élaborée en amont du plateau et dramaturgie élaborée à partir du plateau), un certain nombre d'artistes théâtraux (auteurs et/ou metteurs en scène) s'appliquent en effet à élaborer des formes ouvertes, indéterminées, non pas, ainsi que l'analyse Leta E. Miller au sujet de H. Cowell, parce qu'ils souhaiteraient « mettre en retrait [leurs] intentions » (comme c'est notamment le cas dans les compositions musicales ou théâtrales de J. Cage) mais au contraire parce qu'ils ont l'« objectif [...] d'élaborer une partition capable de refléter [leurs] intentions tout en prévoyant, dans le même temps, différentes formes de réalisation. Il[s] cherch[ent] un juste milieu entre une partition fixe et un travail développé par improvisation » 661 – l'enjeu étant, pour reprendre les termes de Joseph Danan, d'inventer des formes textuelles qui puissent « se révéler compatibles avec la valeur de performance recherchée par la scène actuelle » 662.

660 Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris : Flammarion, 1989.

661 Miller, 2002 : 19. (Je traduis)

662 Danan, 2013b : 184. Cette « valeur de performance » est à comprendre comme la promotion de l'instant présent, de la réalité de la situation de jeu et des acteurs, avec tous les imprévus et les variations que cela suppose (alors qu'en principe, un texte dramatique construit un microcosme fictif autonome, qui est indépendant de la réalité de ceux qui le mettent en jeu et qui, une fois que la mise en scène en a été arrêtée (à l'issue de la période de répétitions) n'a pas vocation à varier substantiellement d'une représentation à l'autre).

Cette définition générale étant posée, plusieurs cas de figure peuvent être mentionnés.

Le premier, mis en œuvre par Roger Bernat et Yan Duyvendak dans *Please, Continue (Hamlet)* (créé pour la première fois en 2011), pourrait être celui du « dossier d'instruction(s) ». Renvoyant en premier lieu à l'univers judiciaire dans lequel s'ancre la pièce, tant du point de vue de la situation dramatique (il s'agit de faire le procès d'Hamlet 663) que du point de vue des interprètes (si les personnages shakespeariens – Hamlet, Ophélie et Gertrude – sont joués par des acteurs, les rôles de l'huissier, des avocats et des magistrats sont en revanche pris en charge par des personnes dont c'est réellement le métier, et qui officient dans la ville où est programmé le spectacle 664), cette notion de « dossier d'instruction(s) » est aussi à entendre dans une perspective performative. Pour Y. Duyvendak :

Please, Continue (Hamlet) [...] est vraiment une task performance, comme dans le mouvement Fluxus, où on reçoit une petite recette et on fait ce qu'on peut. La recette ici, c'est le dossier d'instruction, dont les participants s'emparent comme ils veulent. C'est pour ça que certains procès sont très ennuyeux, d'autres très animés, avec plus ou moins de tensions, des juges fous... 665

À la différence toutefois des partitions Fluxus, ce n'est pas simplement une « recette » ni même une série disparate de recettes qui fondent le spectacle, mais un ensemble d'éléments interdépendants constituant une véritable matrice dramaturgique. Les différentes pièces composant ce dossier d'une cinquantaine de

663 Comme l'explique Y. Duyvendak, lui et R. Bernat sont en réalité partis d'un fait divers : « Dans une banlieue défavorisée, pendant une fête de mariage, un jeune homme tue le père de sa petite amie. Elle l'accuse de meurtre. Il déclare que c'est un accident... ».

Ce schéma actantiel étant très proche de celui d'*Hamlet*, ils ont décidé de « préserver l'anonymat des personnes mises en cause », en remplaçant leurs noms « par des noms de fiction : le prévenu s'appelle Hamlet, la victime, Polonius et la plaignante, Ophélie. » (extraits de la page de présentation du spectacle : <<http://www.duyvendak.com/index.php?performance/please-continue-hamlet>>

664 Les jurés, qui participeront aux délibérations, sont quant à eux tirés au sort parmi les spectateurs.

665 « Un magnifique exercice de lâcher prise ». Entretien avec Yan Duyvendak par Nadja Pobel, publié dans le *Petit Bulletin n° 776*, mardi 25 novembre 2014. Article téléchargeable sur le site de Y. Duyvendak : <<http://www.duyvendak.com/index.php?presse/2014/>>.

pages au total (procès-verbaux de l'inculpé et des témoins, rapports d'autopsie ou de l'expert psychiatre, photographies de la scène de crime...) convergent en effet vers une situation clairement définie : le meurtre par un jeune homme du père de sa petite amie. Si elles visent en premier lieu à instruire cette affaire, les diverses pièces versées au dossier constituent simultanément, pour les différents représentants du monde judiciaire, un vivier d'instructions destinées à orienter et à nourrir leur performance, instructions qu'ils sont libres de mobiliser comme ils l'entendent, au moment qui leur paraît le plus opportun au cours du procès – les acteurs (dont une partie seulement des discours sont écrits au préalable) devant y répondre en improvisation.

D'une version à l'autre du spectacle l'on retrouve ainsi, d'un côté, un ensemble d'éléments fixes (dont relèvent certaines des dépositions faites par Hamlet, Ophélie ou Gertrude, les énoncés qui peuvent être extraits du dossier d'instruction et cités au cours de la procédure, ainsi que la dramaturgie – temporelle, spatiale et gestuelle – propre à un procès), et de l'autre, une série de variables et de variantes (liées tout d'abord aux improvisations et décisions propres à l'équipe de *Please, continue (Hamlet)*, différente chaque soir 666, mais aussi au dossier d'instruction lui-même, dont l'écriture doit être adaptée au système juridique et médico-légal propre au pays où se déroule le procès). Interagissant de manière absolument imprévisible (R. Bernat et Y. Duyvendak, qui signent le « cadre d'expérience proposé » 667, ne contrôlent en effet « ni la durée, ni la teneur des débats, ni la dynamique de la soirée, ni la qualité des plaidoiries, ni l'issue du procès » 668), les deux ensembles constitutifs de cette par-

666 À chaque représentation, en effet, les professionnels du monde judiciaire qui participent au procès sont différents (tout comme le sont les spectateurs-jurés tirés au sort). L'équipe des acteurs, elle, ne change qu'en fonction des pays où *Please, Continue (Hamlet)* est programmé – mais, dans chacun de ces pays, la distribution est dédoublée (deux équipes jouent en alternance, un soir sur deux).

667 J'emprunte cette expression à Christophe Kihm, qui l'avait employée au cours du labo#4 au sujet des « partitions graphiques » conçues par certains compositeurs expérimentaux des années 1950-1970.

668 Extrait du journal que Y. Duyvendak a tenu tout au long des représentations de *Please, Continue (Hamlet)*, et qu'il a mis en ligne sur son site à l'occasion de la 100e. La citation est extraite de la page 5 de ce document, accessible à l'adresse : <<http://www.duyvendak.com/files/PCHjournal100eme.pdf>>

tion-matrice donnent lieu, au bout du compte, à une expérience inédite : « l'exposition de la justice européenne à un même cas » 669.

On pourrait également qualifier de formes-élastiques (ou de partitions modulaires) les propositions théâtrales reposant sur la mise en jeu d'une « base de données » langagières – ce deuxième modèle pouvant trouver ses prémices dans les expérimentations de l'Oulipo. Comme l'analyse en effet Jean-Jacques Thomas :

La littérature oulipienne se définit comme une économie combinatoire s'exerçant dans l'identification et l'énumération de partitions divisant l'ensemble linguistique fini, conçu comme matière à des traitements formels [opérations de « déplacement », « substitution », « addition », « soustraction », « multiplication (répétition) », etc.] chargés de révéler les lectures et les textes virtuels ou potentiels. 670

Les projets déclinés par Joris Lacoste et les artistes qu'il a rassemblés depuis 2007 au sein de l'« Encyclopédie de la parole » sont sans doute la manifestation la plus exemplaire de cette seconde tendance. À partir de la très importante collection de paroles enregistrées qu'ils ont réunies et classées en un catalogue raisonné, les membres du collectif peuvent générer une multitude d'œuvres et de dispositifs qui, tout en participant d'un même projet artistique (explorer la diversité des formes orales), sont de formats divers : « ateliers » 671 (où il s'agit « de faire un travail de sélection, de mise en collection, puis de montage et de composition en vue d'une présentation publique ») ; « chorales » (« performance[s] [...] composée[s] de 7 ou 8 documents [...] interprétés en chœur par un groupe de performeurs »), et qui peuvent se jouer « dans différents pays et en différentes langues, son répertoire et ses interprètes change[ant] selon les latitudes, les coutumes et les saisons » ; « conférences marabout » (qui « sur le mode de la dérivation et de l'association d'idées » se proposent « de faire écouter une sélection de documents [...] Emailée de commentaires, de digressions,

669 *Ibid.*, p. 4.

670 Thomas, 1989 : 169-170.

671 Ici et dans la suite du paragraphe, les expressions citées sont extraites, sur le site dédié à l'Encyclopédie de la parole (<<http://www.encyclopediedelap parole.org>>), des pages de présentation correspondant aux différentes formes proposées par le collectif.

de restitutions performées, de petits détours chorégraphiques, la conférence-marabout est une excursion en zigzag à travers les différentes entrées de l'Encyclopédie » 672); et enfin, formes théâtrales dûment répétées et présentées en salles, pouvant aller du solo dans *Parlement* au chœur de 23 interprètes dans *Suite n°1, ABC* 673.

Si la base de données et les déclinaisons que cette matrice autorise sont dans L'Encyclopédie de la parole un principe structurel, il est aussi des auteurs qui expérimentent cette structuration élastique de la forme théâtrale de manière plus ponctuelle. Dans *Farben* (2006), Mathieu Bertholet publie ainsi à la suite des quatre tableaux qui composent son texte une série de « miniatures, pour à côté » 674, saynètes qui mobilisent des personnages supplémentaires (autres que les neuf protagonistes nommés dans la liste inaugurale de personnages), et que les interprètes ont la possibilité d'insérer dans le « flux du texte principal » 675. Ce désir de conférer au texte une forme de plasticité est porté à un point d'intensité beaucoup plus important dans *Échantillons de l'homme de moins* (2010) de Matthieu Mevel.

Uniquement composé de fragments de textes préexistants (des « textes de théâtre » écrits antérieurement par l'auteur, mais aussi diverses « notes ou citations accumulées dans [s]es cahiers » 676), ce texte est écrit pour deux types d'interprètes : des acteurs, mais aussi tout un ensemble d'appareils d'enregistrement et de diffusion sonore, au premier rang desquels un « séquenceur ». Comme l'explique M. Mevel 677, à partir des échantillons d'énoncés textuels qui sont portés par les acteurs et qui sont enregistrés aussi bien en amont qu'au fur et à mesure de la représentation, ce « dispositif numérique » permet tout à tour de « réentendre ce qui a été dit exactement » (dans une

temporalité plus ou moins différée), d'« altérer la séquence en déformant la voix », ou encore, « grâce au découpage et au montage, [de] changer l'ordre des mots dans la séquence-phrasale ». Par jeux d'« addition », de « soustraction » et de « multiplication » des différentes lignes du texte 678, ces diverses opérations – qui ont pour effet de « générer du texte non écrit », de « faire de ce qui a été dit une autre parole » – sont tantôt à l'initiative du technicien présent sur le plateau, tantôt le fait même des acteurs. Globalement invités à jouer avec leur « partenaire-machine » (ils peuvent « réécouter la nouvelle séquence en silence, la répéter humainement le plus exactement possible [...], la répéter par bribes, ou superposer [leur] voix à la séquence enregistrée et inventer une forme de dialogue »), ils ont en effet la possibilité de manipuler eux-mêmes le séquenceur.

Au lieu de donner forme à un ensemble définitivement structuré, les partitions-matrice de type « élastique » réunissent donc un ensemble d'unités élémentaires, des modules qui tout en ayant leurs caractéristiques propres sont doués d'une forme de malléabilité – le risque de ces propositions étant finalement le même que celui encouru par les expérimentations oulipiennes, au sujet desquelles J.-J. Thomas fait remarquer en conclusion de son essai que :

Il ne suffit pas que les partitions soient concertées, il convient également qu'elles soient précisément orchestrées. 679

En renonçant à une orchestration précise, en optant pour des matrices dont les parties constitutives sont capables de se modifier dans le temps et/ou dans l'espace propres à leur mise en jeu, les artistes entendent composer des œuvres qui tout en étant régies par un principe structurel commun, défini en amont de la performance, peuvent donner lieu à des agencements et à des actualisations multiples qui sont, du même coup, d'un intérêt tout aussi variable.

Ce désir de ménager dans la structure matricielle des espaces indéterminés, ouverts aux variations ou

678 Dans l'édition, les textes pris en charge par les acteurs se présentent sous forme de blocs dont chaque ligne est numérotée; tout au long du texte, l'auteur indique les jeux de combinaisons possibles de ces lignes – autrement dit, il écrit la partition du séquenceur.
679 Thomas, 1989 : 186.

appelant les improvisations des interprètes, se trouve encore accru dans le deuxième type de partitions-matrice que je propose d'examiner : celles qui invitent les interprètes à adapter leur comportement en fonction de cartes d'instructions tirées au sort ou de signaux (cues) déterminés.

1.3. CARTES ET CUES : PARTITIONS À TIROIRS

Les formes ouvertes, on l'a dit, ont pour spécificité d'inclure les interprètes dans leur processus de production, ou pour reprendre la distinction établie par J. Cage, d'articuler dans leur écriture des questions de « composition » et des questions d'« exécution ». A la différence des formes qui naissent de la fusion de ces deux temporalités (comme c'est le cas des « écritures de plateau » ou des improvisations), il s'agit donc là de polarités distinctes, dessinant un spectre au sein duquel le curseur peut être déplacé. Avec les partitions-matrice de type « élastique », c'est plutôt l'auteur de la partition qui, en tant qu'instance compositionnelle, cristallise les réflexions. Avec ce que j'appellerai les « partitions à tiroirs » (partitions qui à l'instar desdits « roman à tiroirs » ou « pièce à tiroirs » fonctionnent sur un principe de prolifération d'actions, qui se succèdent ou s'enchaînent à l'intérieur d'un cadre général, sans liens apparents), le centre de gravité doit en revanche clairement être déplacé du côté de ceux qui les mettent en jeu. Dans ce deuxième type de partitions-matrice, l'indétermination est en effet consubstantielle à la performance des interprètes. Bien que conçu et programmé (dans une certaine mesure) par celui qui établit la « partition à tiroirs », le système d'options ou de corrélations (aléatoires, combinatoires) sur lequel repose sa composition n'a de sens qu'en situation de jeu et ne se définit qu'au fur et à mesure du déroulement de la performance.

1.3.1. CARTES À JOUER

Les artistes qui choisissent de faire reposer une partie ou l'intégralité de leur œuvre sur un principe de cartes d'instruction tirées au sort s'inscrivent dans le droit-fil des partitions Fluxus 680. George Brecht fut d'ailleurs l'un des premiers à expérimenter dans *Motor Vehicle Sundown (Event)* le principe consistant à

combiner, aux programmes d'actions que constituent les Event scores, un dispositif de distribution aléatoire des instructions.

Pouvant être mise en jeu par un nombre indéterminé de participants – en l'occurrence : des automobilistes – la partition de cet « événement » (datée du printemps-été 1960 et dédiée à J. Cage), se fonde sur un jeu de 44 cartes dont 22 proposent des actions à effectuer (allumer et éteindre les phares, klaxonner, jouer avec la radio, ouvrir ou fermer la portière, faire ronfler le moteur, frapper le tableau de bord de sa main...) et 22 autres correspondent à des temps de pause. Avant le début du happening, les différents jeux de 44 cartes (il doit y avoir autant de jeux que d'automobilistes, précise G. Brecht) sont battus collectivement, à la suite de quoi 22 cartes sont distribuées au hasard à chacun des performeurs. Ces derniers doivent alors rejoindre leur véhicule et, tout le monde ayant pris place, suivre les instructions figurant sur leurs cartes en les mettant en jeu dans l'ordre où elles leur ont été distribuées, et en respectant la durée que G. Brecht a approximativement affectée à la plupart des actions ou des pauses 681 (même si, pour certaines actions, ils sont libres de déterminer parmi le panel d'options proposées laquelle ils choisiront – par exemple : « rapidement, à une vitesse moyenne, lentement »).

Donnant lieu à une composition bruitiste et gestuelle aléatoire, *Motor Vehicle Sundown* a ainsi pour enjeu – à l'instar de n'importe quel « Event score » – de permettre à tout un chacun de participer à un événement artistique qui, parce qu'il se fonde sur une série de tâches et d'actions ordinaires, ne nécessite aucune compétences particulières de la part de ceux qui les mettent en œuvre (la seule contrainte est de posséder un véhicule). Entre cette « partition-matrice » et ce que j'ai appelé les « partitions-instructions », il n'y a donc pas une différence de nature mais de degré : le protocole aléatoire et la multitude des combinaisons auxquelles il peut donner lieu (combinaison dont le nombre augmente de façon exponentielle en fonction du nombre de participants) confère en effet à la

681 Dans la notice de présentation de sa partition, G. Brecht explique que les numéros figurant entre parenthèses sur les cartes d'instruction (par exemple : (1-5), (1-7), (1-9)...) indique la durée des actions en « comptes » – comptes dont la vitesse aura été convenue au préalable entre les participants.

680 Voir *supra*, Chap. 2, « § 1.2 Happenings et Event scores ».

MOTOR
VEHICLE
SUNDOWN
(EVENT)

(TO JOHN CAGE)
SPRING/SUMMER 1960
G. BRECHT

Any number of motor vehicles are arranged outdoors.

There are at least as many sets of instruction cards as vehicles.

All instruction card sets are shuffled collectively, and 22 cards are distributed to the single performer per vehicle.

At sundown (relatively dark, open area incident light 2 foot-candles or less) the performers leave a central location, simultaneously counting out (at an agreed-upon rate) a pre-arranged duration 1 1/2 times the maximum required for any performer to reach, and seat himself in, his vehicle. At the end of this count each performer starts the engine of his vehicle and subsequently acts according to the directions on his instruction cards, read consecutively as dealt. (An equivalent pause is to be substituted for an instruction referring to non-available equipment.) Having acted on all instructions, each performer turns off the engine of his vehicle and remains seated until all vehicles have ceased running.

A single value from each parenthetical series of values is to be chosen, by chance, for each card. Parenthetical numerals indicate duration in counts (at an agreed-upon rate). Special lights (B) means truck-body, safety, signal, warning lights, signs, displays, etc. Special equipment (22) means carousels, ladders, fire-hoses with truck-contained pumps and water supply, etc.

INSTRUCTION CARDS (44 per set):

1. Head lights (high beam, low beam) on (1-5), off.
 2. Parking lights on (1-11), off.
 3. Foot-brake lights on (1-3), off.
 4. (Right, left) directional signals on (1-7), off.
 5. Inside light on (1-5), off.
 6. Glove-compartment light on. Open (or close) glove compartment (quickly, with moderate speed, slowly).
 7. Spot-lamp on (1-11), move (vertically, horizontally, randomly), (quickly, with moderate speed, slowly), off.
 8. Special lights on (1-9), off.
 9. Sound horn (1-11).
 10. Sound siren (1-15).
 11. Sound bell(s) (1-7).
 12. Accelerate motor (1-3).
 13. Wind-shield wipers on (1-5), off.
 14. Radio on, maximum volume, (1-7), off. Change tuning.
 15. Strike hand on dashboard.
 16. Strike a window with knuckles.
 17. Fold a seat or seat-back (quickly, with moderate speed, slowly). Replace.
 18. Open (or close) a window (quickly, with moderate speed, slowly).
 19. Open (or close) a door (quickly, with moderate speed, slowly).
 20. Open (or close) engine-hood, opening and closing vehicle door, if necessary.
 21. Trunk light on. Open (or close) trunk lid (if a car), rear-panel (if a truck or station-wagon), or equivalent. Trunk light off.
 22. Operate special equipment (1-15), off.
- 23-44. Pause (1-13).

George Brecht, *Motor Vehicle Sundown*, « Motor Vehicle Sundown » in *Water Yam*, 1963 © 2016, ProLitteris, Zurich

partition de *Motor Vehicle Sundown* un champ d'actualisations extrêmement étendu, et ce alors même que les actions qui constituent l'événement sont définies de manière très précise, laissant finalement peu de place à l'improvisation ou à l'interprétation personnelle.

À la même époque, Jackson Mac Low (qui comme G. Brecht a participé au séminaire sur la composition expérimentale de J. Cage) décide lui aussi d'explorer un principe de composition aléatoire, mais en l'appliquant à l'écriture d'une pièce dramatique, *The Marrying Maiden: a play of changes* (1959). Pour composer cette pièce, explique Michael Kirby :

[Jackson Mac Low] choisit des personnages et des paroles extraits du I Ching. L'ordre et la durée des paroles, les indications concernant la vitesse, le volume, les inflexions et la façon de parler – tous ces paramètres furent attribués de manière indépendante à ces matériaux, par des

techniques aléatoires. Cinq tempos différents, allant de « Très lent » à « Très rapide », et cinq amplitudes différentes, allant de « Très faible » à « Très fort », furent utilisés. Les directions de jeu furent choisies et distribuées à l'intérieur du texte en appliquant une table de nombres aléatoires à une liste de cinq cents adverbos ou tournures adverbales (« avec suffisance », « religieusement », « en singeant » etc.) qu'avait établie Mac Low. Si la manière de livrer le texte est, dans *The Marrying Maiden*, beaucoup plus étroitement contrôlée que dans une pièce traditionnelle, aucun mouvement, occupation ou action n'est en revanche indiqué. La mise en scène est laissée au metteur en scène ou aux acteurs. 682

682 Michael Kirby, « The New Theatre » (1965) in Sandford, 1995: 33. (Je traduis)

Lorsqu'en 1960 le Living Theatre décide de mettre en scène cette pièce, ils choisissent de prolonger le geste aléatoire de l'auteur. À l'intérieur de la trame des actions physiques qui ont été élaborées et fixées au fil des répétitions, Judith Malina décide en effet d'intégrer un ensemble d'actions tirées au sort parmi un « pack d'actions d'environ 1200 cartes »⁶⁸³. Si l'ensemble de ces cartes a été établi par les membres de la compagnie, leur mise en jeu dépend elle d'un régisseur qui à vue du public jette des dés pour déterminer à quel moment il interviendra : selon le résultat du jet, il tire des cartes et donne aux acteurs les instructions correspondantes (par exemple : « se gratter », « embrasser la femme la plus proche », « utiliser trois objets dans une action »), instructions qu'ils doivent immédiatement mettre à exécution.

Quatre décennies plus tard, le principe de composition aléatoire dont J. Cage et M. Cunningham ont été tout au long de leurs parcours les plus hauts représentants, et plus particulièrement le système de cartes à jouer qu'expérimentèrent les avant-gardes des années 1960, continuent d'inspirer la compagnie new-yorkaise Nature Theater of Oklahoma.

Selon Florian Malzacher⁶⁸⁴, c'est en 2002, alors que la compagnie était en train de travailler sur une petite forme que pour la première fois Pavol Liška décide de recourir à un principe de tirage au sort : plutôt que d'indiquer aux acteurs où se placer, à quel volume parler, quelles émotions mobiliser, en fonction de ses propres envies ou intuitions, le metteur en scène choisit de s'en remettre aux réponses qu'un lancer de dés ou un simple jeu de pile ou face permettent d'apporter à ces questions. Le recours au hasard devient dès lors systématique dans le travail de la compagnie, d'abord sur le plan de la composition (ainsi, dans la pièce chorégraphique *Poetics: a ballet brut* (2005), les entrées et les sorties, la position des performeurs sur scène, la composition et la durée de leurs enchaînements gestuels, furent déterminés par un jeu de dés), puis sur le plan de l'exécution.

683 Ici et dans la suite du paragraphe, je m'appuie sur la description de M. Kirby, que je traduis en partie (*ibid.*, p. 33).

684 Florian Malzacher travaille en tant que dramaturge avec le Nature Theater of Oklahoma. Ici et jusqu'à mention contraire, je m'appuie sur l'article qu'il a consacré au travail de la compagnie : Malzacher, 2012. (Je traduis)

Dans *Life and Times* (épopée du quotidien comprenant neuf épisodes à ce jour, et fondée sur l'exacte transcription et restitution des seize heures de conversation téléphonique au cours de laquelle Kristin Worrall, membre du Nature Theater, a entrepris de raconter sa vie depuis sa naissance jusqu'à aujourd'hui aux deux directeurs artistiques de la compagnie, Kelly Copper et P. Liška), le Nature Theater of Oklahoma décide, comme cela était le cas dans la mise en scène de *The Marrying Maiden*, de rendre visible le protocole aléatoire. Dans le premier épisode (créé en 2009) puis les troisième et quatrième épisodes (créés en 2012), Elisabeth Conner – présentée sur le programme des spectacles en qualité de « souffleur » – a en effet pour fonction, explique P. Liška, de « dirige[r] les acteurs en direct » :

Elle leur indique, à l'aide de signaux, quelle chorégraphie ils doivent exécuter, dans quelle direction ils doivent se déplacer et même quelle émotion ils doivent communiquer. Nous utilisons un système de cartes qui sont mélangées avant le spectacle. Chaque mouvement est ainsi tiré au hasard et les acteurs doivent se fier aux indications du souffleur. 685

No Dice (créé en 2007) reposait déjà sur un principe de combinaisons gestuelles composées et mises en jeu aléatoirement, mais il n'y avait alors aucun souffleur. Dans ce spectacle – dont la matière verbale consiste en un montage de fragments (d'une durée de 3h30 environ) extraits de la centaine d'heures de conversations téléphoniques que K. Copper et P. Liška avaient eues avec leur entourage – c'est aux acteurs, ainsi que l'explique Marie Vandebussche-Cont, qu'il appartient de déterminer parmi les trois « suites de gestes » et le répertoire d'« images scéniques » qu'ils ont à leur disposition, lesquelles ils vont mobiliser au fur et à mesure qu'ils restituent, à l'oreille, « la partition orale [enregistrée] sur i-pod »⁶⁸⁶. Au début de chaque dialogue,

685 « Entretien avec Kelly Copper et Pavol Liška », dossier de presse du festival Transamériques (6^e édition, 24 mai-9 juin 2012, Montréal), p. 4.

686 Marie Vandebussche-Cont, « Le modèle aléatoire cagien dans *No Dice*, une création du Nature Theater of Oklahoma » in Danan, Naugrette (dir.), 2015 : 115. À noter que la restitution de cette partition orale est compliquée par une règle de jeu qui demande aux acteurs de « garder, tout au long du spectacle, l'accent étranger qui leur est le plus inconfortable de prendre (français, irlandais,

poursuit-elle, « les acteurs choisissent, individuellement, de s'engager dans l'une des trois suites de gestes, suite qu'ils peuvent après combiner, de manière libre, à leur parole. »⁶⁸⁷ Le répertoire d'images scéniques consiste quant à lui en :

[...] un ensemble de treize possibilités d'interactions entre deux personnages, toutes issues de scènes de mélodrames muets. On peut avoir, par exemple, un personnage en position de quitter la scène, et un autre, en position de le retenir depuis l'avant-scène ; ou bien un personnage qui s'appuie contre un mur tandis qu'un autre a la main posée sur son épaule pour le consoler...⁶⁸⁸

S'ils sont totalement déconnectés des propos que donnent à entendre les acteurs, ces jeux de posture les obligent donc, en revanche, à être en permanence reliés les uns aux autres (« Si un acteur choisit une position précise, l'autre complète le tableau ainsi esquissé, pour former l'une des treize interactions possibles. Si un troisième acteur entre, cela ouvre la possibilité de créer un autre tableau, et la possibilité d'un déplacement »⁶⁸⁹) – cette hyper-attention aux évolutions improvisées du jeu conduisant F. Malzacher à comparer les acteurs de *No Dice* à des « joueur[s] de football » qui « se positionnent les uns en fonction des autres » et « doi[vent] garder un œil sur l'ensemble du terrain pour continuellement déterminer [leur] meilleure position. »⁶⁹⁰

À partir du moment où les artistes privilégient le « jeu réglé » (*game*) au jeu de rôle mimétique (*play*), la frontière qui sépare performance théâtrale et performance sportive tend en effet à devenir poreuse – et nous avions vu dans le précédent chapitre que dès le milieu des années 1960 Allan Kaprow déclarait qu'« écrire [un] scénario ou [une] partition [...] n'est pas différent des préparatifs d'une parade, d'un match de football,

jamaïcain) » (*Ibid.*, p. 117).

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 118. M. Vandenbusche-Cont précise que ces trois suites gestuelles ont été composées de manière aléatoire à partir de matériaux empruntés au « disco », à une « vidéo de présentation de techniques de magie de rue » et à la « gestuelle utilisée par la mère de Pavol Liška pour essayer de se faire comprendre d'Américains, alors qu'elle ne parle pas anglais. » (*Ibid.*, p. 116).

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁹⁰ F. Malzacher, 2012 : 123. (Je traduis)

d'un mariage, ou d'un service religieux »⁶⁹¹. Dans les discours du Nature Theater of Oklahoma, le fait d'assimiler le spectacle à un événement sportif est cependant beaucoup moins lié au désir de réinscrire l'art dans le champ global de la vie, qu'à la volonté d'amplifier le « vivant » du jeu théâtral, d'intensifier l'effet et le sentiment de « présence », en développant des stratégies qui confrontent les interprètes à l'imprévu et leur demandent de s'adapter et / ou d'improviser.

Déclarant que les spectacles sont pour eux « des événements ancrés dans le présent, malléables, dans lesquels les spectateurs et les acteurs doivent être engagés », et comparant la performance scénique à « un événement sportif, par exemple, au cours duquel le public et les athlètes doivent jouer dans le présent, réagir à différentes situations »⁶⁹², K. Copper et P. Liška s'appliquent donc à faire « réagir » les acteurs, via la mise en jeu d'instructions dont le surgissement comme les combinaisons sont impossibles à anticiper (d'une part parce que les acteurs ne savent pas à quoi s'attendre, et d'autre part parce que ce qu'ils ont à faire est le plus souvent sans rapport avec leur lignes d'action ou de jeu) – ce qui est évidemment une manière imparable de les ancrer dans le présent.

Déstabilisés par une série de variables qui non seulement échappent à toutes prévisions mais encore viennent interférer (selon des modes renouvelés à chaque représentation) avec le code dramaturgique dicté par le texte, les acteurs ne peuvent plus se contenter d'un jeu en « pilotage automatique »⁶⁹³, fondé sur la mémoire et ses routines : ils ont, à titre individuel et collectif, à « être-là », attentifs aux défis créatifs qui leur sont lancés et auxquels ils doivent répondre d'une manière ou d'une autre. Comme le note P. Liška, le fait que cela soit des cartes tirées au sort qui provoquent les modifications en temps réel de la performance, a simultanément pour effet que les acteurs et les spectateurs « occupe[nt] non seulement [...] le même espace, mais également la même temporalité [...] ». La performance se crée au moment où le public y assiste »⁶⁹⁴ – ceux qui sont en scène n'en sachant finalement pas

⁶⁹¹ A. Kaprow, « Excerpts from "Assemblages, Environments & Happenings" » (1966) in Sandford, 1995, p. 201. (Je traduis)

⁶⁹² « Entretien avec Kelly Copper et Pavol Liška », *loc. cit.*, p. 4.

⁶⁹³ J'emprunte l'expression à Jean-Pierre Ryngaert (Ryngaert, 2006 : 246).

⁶⁹⁴ « Entretien avec Kelly Copper et Pavol Liška », *loc. cit.*, p. 4.

beaucoup plus que ceux qui sont dans la salle. Dans le cas en revanche où les possibilités de variations et de combinaisons ont été intériorisées par les acteurs (comme c'est le cas dans *No Dice*), les spectateurs n'ont pas accès aux règles de jeu qui président aux modifications mises en œuvre par les interprètes – même si comme le souligne F. Malzacher leur « présence particulière » et leur degré d'« attention constante » sont « perceptibles depuis la salle »⁶⁹⁵. Si l'on pourrait alors parler, comme le fait M. Vandenbusche-Cont, d'un principe de « cartes virtuelles » (dans le sens où les acteurs les ont « en tête, et non en main »⁶⁹⁶), il me paraît cependant plus juste de recourir dans ce cas de figure à la notion de *cue*⁶⁹⁷.

1.3.2. CUES

Qu'elles consistent en un système de cartes (signaux déclencheurs d'action que les interprètes et les spectateurs découvrent en même temps) ou de *cues* (signaux déclencheurs d'action que seuls les interprètes (*re*) connaissent), ce que j'ai proposé d'appeler les « partitions à tiroirs » reposent sur un principe similaire : faire appel à des patterns (soit : des « modèles simplifiés d'une structure de comportement individuel ou collectif »⁶⁹⁸), pouvant donner lieu à des combinaisons variables d'une représentation à une autre. Mais alors que les cartes constituent un système d'instructions parallèle aux interprètes, venant pour ainsi dire se greffer au déroulement par ailleurs réglé de la représentation, les *cues* (dont le principe de base est :

⁶⁹⁵ F. Malzacher, 2012 : 123. (Je traduis)

⁶⁹⁶ Marie Vandenbusche-Cont, « Le modèle aléatoire cagien... », *loc. cit.*, p. 116.

⁶⁹⁷ En anglais, le substantif *cue* renvoie, au sens large, à l'idée de « signal », de « repère » ; dans un usage réservé au théâtre, il est employé au sens de « réplique », et désigne plus spécifiquement les derniers mots d'une réplique (ceux qui indiquent au partenaire que cela va être à lui de parler). Le terme de « top » (dont l'usage est très fréquent chez les praticiens) pourrait du même coup être une traduction possible : de même qu'un signal sonore ou lumineux peut être un « top » pour les acteurs, de même, leurs répliques sont des « tops » pour les techniciens en régie. J'ai cependant fait le choix dans ce qui suit de maintenir le mot anglais, parce que c'est celui qu'emploient les artistes dont il sera question, mais surtout parce que dans la langue anglaise, la notion peut exister sous une forme verbale (*to cue* signifie « indiquer », « déclencher », « enclencher » et, dans un usage spécialisé (au billard), « queuter », c'est-à-dire frapper la bille en accompagnant son mouvement) – autant de significations qui, nous le verrons, sont particulièrement adaptées aux fonctionnements des partitions qui retiendront ici mon attention.

⁶⁹⁸ « Pattern » (*Trésor de la langue française*).

« si / quand un tel fait cela... alors, tel autre fait cela... ») sont des instructions qui relèvent d'une logique organique, directement dépendante des corps en jeu et de leurs interactions. Un second élément (d'ordre narratologique) distingue ces deux formes de partition à tiroirs : tandis que la mise en jeu de cartes à jouer semble d'abord pour les artistes une façon de sans cesse relancer l'attention des acteurs comme des spectateurs, en les confrontant à des rebondissements aussi multiples que discontinus, dans les écritures qui fonctionnent par *cues*, l'enjeu semble plutôt de diversifier les centres énonciatifs, de procéder par focalisations changeantes.

De ce point de vue, le « Théâtre simple » de Jacques Jouet occupe une position intermédiaire. Comme l'explique J. Danan, ce dispositif dramaturgique a comme « particularité la plus remarquable » que :

[...] chaque pièce étant complètement écrite (il n'y a, dans le texte, aucune part d'improvisation), l'ordre de ses répliques est voué à changer d'une représentation (et pas seulement d'une mise en scène) à l'autre.⁶⁹⁹

La raison en est que dans chacune des pièces constitutives de ce cycle, l'auteur fait dépendre les tours de parole de ses personnages de la mise en jeu d'un objet qui, selon qu'il atteint ou pas sa destination, les engage à garder ou au contraire à passer la parole. Ainsi, dans *Miterranand et Sankara* (1997), « chacun des deux acteurs concernés [a] dans la bouche des grains de maïs qu'il projette en crachant, à la fin de chaque paragraphe, dans un bassin. Si le grain tombe dans le bassin, il continue à parler, sinon il doit passer la parole », tandis que dans *Physique de l'interrogatoire* (2004), « tout dépendra de la réception, ou pas, d'une petite chose rouge » – à savoir, « un sac fermé en tissu rouge, plein de sable ou de billes de plomb »⁷⁰⁰, que le personnage nommé Théâtre simple, et qui est présenté par J. Jouet comme le « maître du jeu », peut :

[...] lancer, quand il veut (aujourd'hui peut-être l'a-t-il déjà fait) non pas à qui il veut, mais toujours à la Femme

⁶⁹⁹ Ici et jusqu'à mention contraire, les citations sont extraites de : Danan, 2004 : 93.

⁷⁰⁰ Ici et dans la suite du paragraphe (citation incluse) :

Jacques Jouet, « *Physique de l'interrogatoire* » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 104-105. Texte disponible en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/041580ar>

armée pour lui passer ainsi la parole et l'action. [...] Mais attention, si la chose rouge n'est pas correctement réceptionnée, la parole revient sans discussion à la tierce personne (ni expéditrice ni réceptrice), [...] la Femme désarmée.

[...] La Femme armée, quant à elle, après qu'elle a parlé, passe la chose, forcément à la Femme désarmée, toujours à des moments écrits [...]

À son tour, la Femme désarmée passe la chose rouge, la parole et l'action, à la Femme armée ou au Théâtre simple (c'est-à-dire à moi-même). Elle a ce choix. Mais elle ne peut le faire qu'à des moments déterminés dans l'écriture. Dans son texte, une indication en italique dit : La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut.

Conformément à la logique des *cues*, ce sont donc directement les acteurs (et non pas un système indépendant d'eux) qui par leurs gestes déterminent le cours dramaturgique de la pièce, tout comme pour l'auteur, l'enjeu est bien de faire varier non pas l'histoire racontée en tant que telle, mais l'ordre dans lequel ceux qui la racontent interviendront. Simultanément, cette citation extraite de la prise de parole inaugurale de Théâtre Simple témoigne du fait que les spectateurs sont informés (plus ou moins rapidement, et de façon plus ou moins décousue selon le moment où le meneur de jeu choisit d'effectuer ses lancers) des règles de jeu qui « commande[nt] [...] l'action scénique »⁷⁰¹ – ce qui, comme dans le cas des pièces mettant en jeu des cartes, permet aux acteurs et au public de partager exactement le même savoir.

Dans *L'Immortelle mort du monde* en revanche, « étrange partition visuelle de théâtre aléatoire »⁷⁰² que Robert Filliou conçoit en 1960, seuls les interprètes sont détenteurs des règles qui organisent leur jeu.

Prenant la forme d'un damier à dix couleurs⁷⁰³ correspondant chacune à un joueur (« Rouge », « Olive », « Jaune », « Bleu foncé », etc.), cette partition s'offre comme une véritable grille d'improvisation (au sens propre et figuré de l'expression). Le fonctionnement est le suivant : sur chaque ligne horizontale du damier, sont mentionnés à la suite de la case où figure le nom du joueur neuf débuts de phrases possibles. Si les joueurs, qui se déplacent au hasard dans l'espace de jeu, sont libres de compléter ces énoncés à leur guise, le choix de ces énoncés est par contre déterminé par un facteur indépendant de leur volonté : c'est en fonction de la personne qui se trouve à leur droite qu'au moment où ils prennent la parole, les joueurs doivent commencer de telle ou telle manière. Ainsi, Rouge commencera sa phrase par « Je sais depuis longtemps que... » si c'est Olive qui est à sa droite, par « Je suis heureux d'apprendre que... » si c'est Jaune, par « Je nie que... », si c'est Bleu foncé, et ainsi de suite. De surcroît, s'ils peuvent terminer ces phrases comme ils l'entendent, ils ont en revanche pour obligation, au moment où ils s'engagent dans la parole, de repartir de la réponse que le premier joueur (tiré au sort) a faite à la question : « Qu'est-ce que tu fais ici ?... Je suis ici parce que... ».

Par l'établissement de ces *cues* qui déterminent et articulent les relations des interprètes (qu'il s'agisse des jeux de réactions en chaîne de la parole ou des phénomènes d'interconnexions spatiales), R. Filliou vient donc contrebalancer et finalement réguler l'entropie propre à sa partition aléatoire (susceptible d'éclater en autant de propositions individuelles). À ce titre, les fonctionnements interactionnels propres à *L'Immortelle mort du monde*, partition qu'Oscar Gómez-Mata décrivait comme « une machine à produire des situations scéniques qui, quand les joueurs sont entraînés, donne accès à un groupe parfaitement connecté »⁷⁰⁴, peuvent sans doute être mis en rela-

⁷⁰³ La partition de R. Filliou est reproduite dans la présentation que fait Oscar Gómez-Mata de *L'Immortelle mort du monde* (voir *infra*, section « Des expériences / Des pratiques »), pièce dont il a proposé une adaptation en mars 2014, dans le cadre d'un workshop de deux semaines conduit avec les acteurs (promo H) de La Manufacture. O. Gómez-Mata proposant un exposé détaillé des fonctionnements et enjeux de cette partition, je me contenterai ici d'une description minimale.

⁷⁰⁴ Notes prises au cours de la présentation de *L'Immortelle mort du monde* qu'O. Gómez-Mata avait proposée dans le cadre du labo#4, « Partitions graphiques, modulaires, intermédia » (24-25 janvier 2015).

⁷⁰¹ Danan, 2004 : 94.

⁷⁰² J'emprunte l'expression à Michel Collet, « *L'Immortelle mort du monde* de Robert Filliou » in *sans titre n° 1 : Le dossier Filliou* (coord. Stéphane Lecomte), p. 32. Dossier téléchargeable à l'adresse : <http://labibliothequefantas.free.fr/files/Sans_titre_Le_dossier_Filliou.pdf>

tion avec les « théories cybernétiques, systémiques » dont R. Filliou (qui fit au début des années 1950 des « études poussées en économie »⁷⁰⁵) était familier.

Reposant sur un principe de mise en corrélation des corps dans l'espace (leurs positions, leurs déplacements, leurs gestes, leurs actions), il semble logique que ce soit dans le champ de la danse que les *cues* aient été le plus utilisés.

Lors du premier « concert de danse » organisé à la Judson Church en 1962 par Robert Dunn (compositeur dont Sally Banes rappelle qu'il « avait étudié la composition musicale auprès de John Cage à la New School », et qu'il « utilise les idées de ce dernier [...], en particulier celles concernant les procédés aléatoires », dans « l'atelier de composition » dont M. Cunningham lui confie la direction à partir de 1960 « dans son studio »⁷⁰⁶), un certain nombre des pièces présentées par les artistes qui ont suivi cet atelier (parmi lesquels Deborah Hay⁷⁰⁷, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Elaine Summers...) sont ainsi structurées selon des logiques de *cues*. Dans *Narrative* de Ruth Emerson, S. Banes explique que :

Chaque danseur s'était vu remettre une partition qui indiquait les schémas de marche, le point de focalisation, le tempo, ainsi que des éléments déclencheurs d'action [cues] dépendant des actions des autres danseurs. [...] Trois des danseurs suivaient des trajets de marche géométriques durant la première partie [de la pièce] : Paxton, des diagonales, Dunn, un rectangle, et Summers, un cercle ; McDowell marchait à reculons, au hasard, et Rainer marchait de côté, au hasard. Les points de focalisation étaient spécifiés pour chaque danseur, et chacun devait régler [to cue] son tempo en fonction de ceux des autres danseurs. [...]

Narrative n'avait ni été enseignée aux danseurs ni écrite en recourant à des nuances expressives en termes psychologiques, pourtant Emerson explique qu'elle avait essayé d'en faire une danse dramatique :

« Dramatique dans le sens où, en plaçant des gens

dans l'espace et en les faisant se tourner dans différentes directions, je pouvais montrer quelque chose concernant les relations. Il ne se passait pas grand-chose, si ce n'est des gens qui adaptaient leurs relations spatiales et temporelles les uns en fonction des autres. [...] »⁷⁰⁸

Par-delà cet exemple, on pourrait en effet parler d'une dimension dramatique ou narrative inhérente aux *cues* : celle liée, non pas à une quelconque fiction, mais aux rencontres que ces points de connexion provoquent entre les performeurs et à l'histoire des relations qu'ils sont du même coup conduits à écrire et à vivre en temps réel.

C'est sans doute ce qui explique que William Davis (membre de la compagnie de M. Cunningham) se « remémore » *Dance for 3 People and 6 Arms* – chorégraphie de Y. Rainer également présentée à la Judson Church – « comme l'un de ses plus heureux souvenirs de danseur »⁷⁰⁹. Dans cette pièce décrite par Y. Rainer comme « un trio consistant en un enchaînement improvisé d'activités prédéterminées »⁷¹⁰, les interprètes étaient libres de choisir parmi la « palette »⁷¹¹ que la chorégraphe avait mis à leur disposition (et qui se composait d'un ensemble de « dix < mouvements », trois < actions » et deux < positions ») les éléments qu'ils désiraient mettre en jeu. Cette liberté était cependant assortie d'une « restriction » : quand l'un des danseurs s'engageait dans l'action dite « Blam-blam. Blam. Blam-blam », « les deux autres devaient arrêter ce qu'ils étaient en train de faire et se joindre à cette action »⁷¹². L'attention constante que les danseurs devaient par conséquent prêter à ce que les autres étaient en train de faire conduit W. Davis à comparer leur position à celle des « musiciens d'un ensemble de jazz », qui « connaissent les « thèmes », mais pas l'orchestration » – chacun d'eux étant invité :

*[...] en voyant un autre faire quelque chose, à se dire « Ah oui, je peux connecter ceci à cela, ou « Ils se débrouillent bien, je vais les laisser faire ». C'était une idée de la forme qui naissait dans l'esprit de trois personnes au fur et à mesure que la danse se déployait. C'était merveilleux à faire. »*⁷¹³

⁷⁰⁵ Michel Collet, « *L'Immortelle mort du monde* de Robert Filliou », *loc. cit.*, p. 33.

⁷⁰⁶ Banes, 1987 : 56.

⁷⁰⁷ Dans son article, « Étirer le partitionnel » (voir *infra*, section « Focus »), Myrto Katsiki s'attache à la place qu'occupe et aux formes singulières que prend l'écriture des partitions dans le travail de D. Hay qui, depuis les années 1960, n'a cessé d'y recourir.

⁷⁰⁸ Banes, 1982 : 178-179. (Je traduis)

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 191-192. (Je traduis)

⁷¹⁰ Y. Rainer citée par Banes, *ibid.*, p. 188. (Je traduis)

⁷¹¹ Ici et jusqu'à mention contraire : *ibid.*. (Je traduis)

⁷¹² *Ibid.*, p. 191. (Je traduis)

⁷¹³ W. Davis cité par Banes, *ibid.*

Dans le champ chorégraphique contemporain, *One Flat Thing* (2000) de William Forsythe est sans doute l'œuvre dans laquelle la composition par *cues* a été portée à son plus haut degré de complexité. Au cours de la quinzaine de minutes que dure cette pièce, ce sont en effet « plus de 200 repères »⁷¹⁴ qui guident la performance des dix-sept interprètes, cette trame partitionnelle expliquant, comme le rapporte Norah Zuniga Shaw, que :

*Quand on regarde la pièce pour la première fois, la structure est insaisissable. Les personnes qui regardent une vidéo de la danse disent souvent qu'elles ont une « impression de structure », sans pouvoir la définir. Elles remarquent qu'il y a des moments occasionnels d'unisson et/ou de similitude dans les mouvements et qu'il semble y avoir des rapports de cause à effet entre les danseurs. Elles veulent savoir si cette pièce a été chorégraphiée ou s'il s'agit d'une improvisation et elles sont intriguées par sa complexité.*⁷¹⁵

La dynamique explosive qui caractérise *One Flat Thing* est telle que le spectateur a du mal à imaginer qu'elle puisse être l'objet d'une composition parfaitement réglée ; simultanément, il pressent bien que la danse qu'il voit se déployer sur scène n'est pas la manifestation d'élan totalement spontanés mais le fruit de logiques qui, pour échapper à sa compréhension, n'en ont pas moins une fonction structurante. C'est précisément afin de « révéler, partager et traduire les idées contenues dans la danse »⁷¹⁶ qu'a été conçu le site *Synchronous Objects*⁷¹⁷, site pour lequel ont été élaborés tout un ensemble d'objets numériques (partitions, extraits vidéos commentés et/ou augmentés d'annotations graphiques, schémas statistiques...) dont l'objectif est non pas de constituer un espace d'« archi-vage » ni même un outil de « reconstruction de la danse pour la scène », mais de donner accès aux « blocs

de construction chorégraphique de la pièce »⁷¹⁸.

Comme l'explique N. Zuniga Shaw, *One Flat Thing* est « structuré par trois systèmes d'organisation qui s'enchevêtrent »⁷¹⁹, mais auxquels le site permet d'accéder de manière indépendante. Premièrement, les « mouvements » – ensemble constitué de vingt-cinq phrases chorégraphiques que les danseurs exécutent dans leur intégralité ou seulement en partie, et qui, combinées à des « tâches d'improvisation » demandant aux danseurs de « traduire les spécificités des mouvements d'autres danseurs dans les leurs »⁷²⁰, peuvent donner lieu à de multiples variations, nées de l'observation mutuelle des interprètes. Deuxièmement, les « alignements », qui se « produisent à tout moment dans la danse et fluctuent constamment à travers le groupe », ces « forme de relations » pouvant être décrites « comme une sorte d'accord visuel », des « moments de synchronisation » où les actions des danseurs « partagent certaines qualités, mais pas toutes »⁷²¹. Troisièmement, les « repères » (*cues*), qui renvoient aux « réseaux d'attention et de responsabilité entre les danseurs »⁷²² : tout au long de la pièce, chacun d'entre eux se trouve en effet connecté à un nombre variable d'autres danseurs, soit en tant que « donneur » de *cues* (ce qui veut dire que ce qu'il fait détermine un ensemble de réactions chez les autres), soit en tant que « receveur » (ce qu'il fait est alors déterminé par ce que fait un autre). Comme le précise N. Zuniga Shaw, ce « système complexe » de mouvements-repères, qui constitue une « véritable horloge interne de la danse » (dans le sens où c'est des échanges de *cues* que dépend le déploiement rythmique de la chorégraphie) est le fruit de la collaboration sur « plusieurs années » de W. Forsythe et des danseurs de sa compagnie qui ont progressivement élaboré et « mis au point » ces logiques chorégraphiques interactionnelles.

⁷¹⁴ Zuniga Shaw, 2010 : 209.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁷¹⁷ Porté par W. Forsythe, N. Zuniga Shaw et M. Palazzi, ce projet de recherche a associé « plusieurs consultants et collaborateurs, y compris des membres de la Forsythe Company et une vaste équipe interdisciplinaire d'étudiants, de chercheurs et de membres du personnel de facultés aux États-Unis et en Europe » (*ibid.*, p. 201). Les résultats de cette recherche collective ont été publiés sous la forme d'un site dédié : <http://synchronousobjects.osu.edu>

⁷¹⁸ Zuniga Shaw, 2010 : 204.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 210-211.

⁷²² Ici et jusqu'à la fin du paragraphe : *ibid.*, p. 209.

Le désir de faire des danseurs les co-auteurs de la danse qu'ils inventent en temps réel à partir du partage d'un vocabulaire commun est également au cœur des Tuning scores (littéralement : « partitions d'accordage ») développées par Lisa Nelson. Conçues comme un système permettant la « composition instantanée »⁷²³ d'un groupe de danseurs en situation d'improvisation, les Tuning scores reposent sur un système d'« appels » vocaux qui peuvent être lancés à n'importe quel moment de la performance et par n'importe quel danseur. Le principe est qu'en fonction de l'attention qu'ils prêtent à ce qui survient, selon la perception qu'ils ont de ce qui se passe (ou ne se passe pas), les danseurs – qui peuvent se trouver dans l'espace de jeu ou à sa périphérie, et donc intervenir à titre d'« exécutant, [de] metteur en scène [ou de] spectateur » – lancent à tour de rôle des appels dont l'objectif est d'« accorder l'image en faisant le point pour [soi]-même, tout en communiquant clairement ses désirs aux autres »⁷²⁴.

Ces appels, que les danseurs sélectionnent parmi un répertoire d'actions simples (« pause », « end », « repeat », « reverse », « restart », « replace »⁷²⁵...), visent comme n'importe quel système de *cues* à provoquer des réactions chez les interprètes et à modifier leur comportement dans le cours même de la performance, en fonction de ce que les uns ou les autres ont envie de faire ou de faire faire. Que ces *cues* soient énoncés et donc partagés avec le public leur confère cependant une fonction particulière : s'ils « mettent la danse en mouvement », ils ont également pour effet de « révé[er] la forme »⁷²⁶. Ainsi que l'analyse Laurence Louppe⁷²⁷, les Tuning scores permettent « au fur et à mesure que se développe le processus » de rendre « lisibles » les « métamorphoses » qui le constituent – en premier lieu pour les danseurs mais aussi pour les spectateurs, dont la lecture devient plus « fine » du fait de cette mise en « partage démocratique des outils » de la composition.

⁷²³ Nelson, 2010 : 294.

⁷²⁴ *Ibid.*, 295. À ce titre, on pourrait rapprocher les Tuning scores des « cycles RSVP » (cf. *supra*, Chap. 2, « § 1.3. Partition et processus de création »).

⁷²⁵ Pour une présentation des « appels de base »,

voir : Nelson, 2010 : 299-303.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁷²⁷ Jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites

de : Louppe, 2007 : 92-93.

Destinée à « influencer sur l'organisation de l'espace, le temps, la qualité, le rythme, la dynamique ou l'expérience intérieure de la danse »⁷²⁸, la palette d'opérations que les Tuning scores mettent à la disposition des danseurs a bel et bien, à l'instar de n'importe quelle partition, une visée compositionnelle :

*Les appels participent à la musique de l'espace et nous veillons à la tonalité et à la ponctuation de leur articulation. Comme pour le montage d'un film, le moment choisi pour lancer un appel influe sur la musicalité de la danse. Qu'ils soient suivis ou non, les appels ont une action indélébile dans l'espace et s'inscrivent dans la chorégraphie comme un tout.*⁷²⁹

Cette composition, cependant, s'invente en même temps que la partition orale qui l'informe – ce verbe étant à comprendre dans sa double acception : « donner une forme, une structure signifiante à quelque chose » et « porter quelque chose à la connaissance de quelqu'un »⁷³⁰. C'est précisément parce que les Tuning scores offrent à tous (interprètes et spectateurs) la possibilité de « lire » l'« écriture » – spatiale, temporelle, corporelle – qui s'élabore à mesure qu'elle s'énonce que, selon L. Louppe, le recours à la notion de « partition » fait sens :

*La partition alors rend lisible dans l'instant « ce qui advient par la relation de plusieurs intelligences en mouvement ». On est bien loin de la conception goodmanienne de la partition comme stase, comme gardienne de l'identité de l'œuvre entre deux exécutions. La partition, ici, s'élabore entre des présences, elle est constitutive des actions qui l'ont fait naître. Mieux, elle est appelée à se transformer sans cesse. Elle-même entre en mutation, et ne peut plus, par conséquent, garantir aucune permanence. Par ailleurs, la notion de « partitions d'improvisation » exacerbe le caractère concomitant du choix gestuel avec un donné à voir qui confond l'instant de l'invention et sa mise immédiate en écriture et en lecture.*⁷³¹

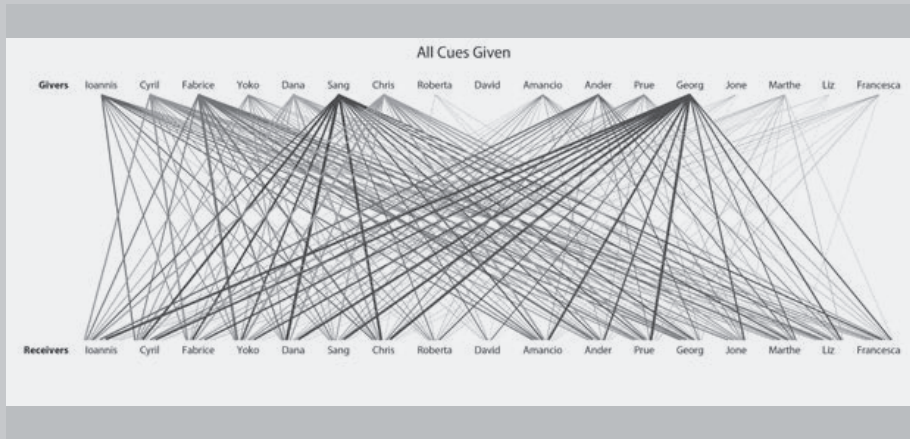
Si c'est le propre des partitions-matrice que d'être conçues sur le mode de la variabilité, et donc de

⁷²⁸ Nelson, 2010 : 297.

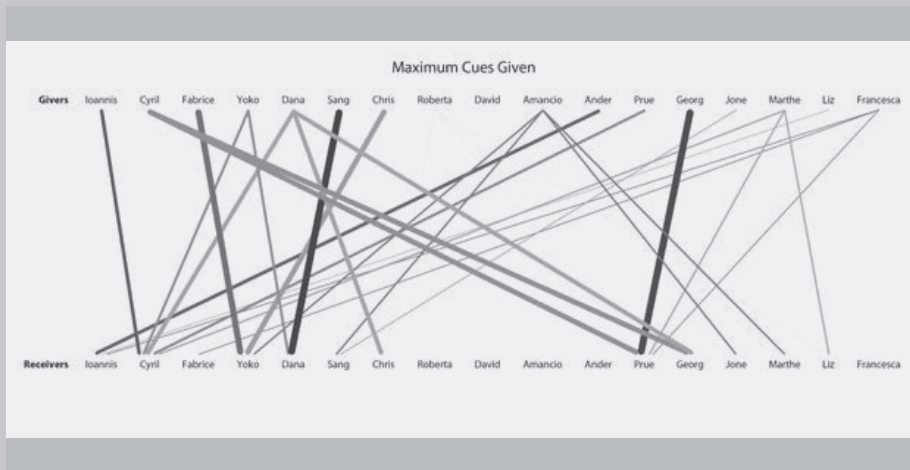
⁷²⁹ *Ibid.*, p. 298.

⁷³⁰ « Informer », *Trésor de la langue française*.

⁷³¹ Louppe, 2007 : 32-33.



« All Cues Given » [Ensemble des cues donnés], représentation graphique des cues de *One Flat Thing* de William Forsythe. Reproduit à partir de: Synchronous Objects Project, The Ohio State University and The Forsythe Company. <<http://synchronousobjects.osu.edu>>



« Maximum Cues Given » [Nombre maximal des cues donnés], représentation graphique des cues de *One Flat Thing* de William Forsythe. Reproduit à partir de: Synchronous Objects Project, The Ohio State University and The Forsythe Company. <<http://synchronousobjects.osu.edu>>

peuvent générer une multitude d'œuvres qui pour reposer sur la mise en jeu d'un certain nombre d'éléments communs, pour être structurées en fonction de règles de fonctionnement générales plus ou moins nombreuses et complexes, n'en sont pas moins indéterminées (leurs formes ne s'inventent qu'avec la performance et les interférences ludiques, les réponses imprévisibles qu'elle engage), celles qui reposent sur des cues (qu'ils soient d'ordre auditif ou visuel) constituent pour notre réflexion un cas limite. Dans la mesure où ces partitions ne se matérialisent généralement pas sous une forme graphique mais sont internes à la mémoire des interprètes, on peut en effet considérer qu'elles relèvent plutôt de ce qui sera développé en conclusion de cet essai, à savoir la « partition » de l'interprète (qui a pour spécificité d'être invisible). O. Gómez Mata faisait ainsi remarquer au sujet de *L'immortelle mort du monde* que :

*La mémorisation des règles nécessaires à ce jeu a beaucoup à voir avec ce que les acteurs appellent, en général, leur partition : ils n'ont pas seulement à mémoriser des phrases, mais aussi tous les tops, les points d'articulation entre ce qu'ils ont à dire et à faire, en fonction de leur positionnement dans l'espace, des jeux de lumière, des gestes, des intentions et des placements de leurs partenaires.*⁷³²

S'apparentant à ce qui définit en général la partition de l'acteur ou du danseur, les partitions-matrice reposant sur des cues en sont cependant un mode d'accomplissement particulier : celui où la configuration des « tops », repères et « points d'articulation » sur lesquels l'interprète fonde son jeu varie à chaque représentation et ne se définit que dans le temps réel de la performance.

1.4. PARTITIONS INDÉTERMINÉES ET IDÉOLOGIE

Qu'elles soient « élastiques » ou « à tiroirs », les partitions-matrice remodelent la notion classique de « composition » et la chaîne de production artistique qui lui est liée. Au lieu de se poser comme figures ordonnatrices et garantes d'une œuvre qu'ils définissent

avec précision et dont ils contrôlent le déploiement du début à la fin, ceux qui conçoivent des partitions ouvertes entendent partager leurs prérogatives autoritaires et pour cela valorisent un principe d'indétermination – promotion axiologique dont il est nécessaire de penser les effets politiques et la teneur idéologique.

Des premières décennies du 20^e siècle (où le hasard se voit introduit dans le champ de l'art⁷³³) aux explorations contemporaines, le choix de recourir à un protocole aléatoire est d'abord lié au désir qu'ont les artistes d'échapper aux logiques étriquées de la rationalité. Pour les avant-gardes historiques cependant – et comme en témoigne Tristan Tzara dans l'un de ses poèmes-manifestes :

Pour faire un poème dadaïste.

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement

dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante,

*encore qu'incomprise du vulgaire.*⁷³⁴

– le fait de célébrer le hasard s'apparente peu ou prou à un geste de provocation esthétique qui, en même temps qu'il désacralise la figure de l'artiste et de ses intentions, entend contester les normes dominantes du jugement de goût et du même coup faire bouger les lignes de ce qui est considéré comme étant ou pas de

⁷³³ C'est même dès 1894 que August Strindberg publie dans la *Revue des Revues* un court essai intitulé *Des arts nouveaux ou Le hasard dans la production artistique* (texte réédité sous un titre simplifié : A. Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, Paris : L'Échoppe, 1990).

⁷³⁴ Tristan Tzara, « Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer (1920) in Œuvres complètes, tome 1, 1912-1924. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris: Flammarion, 1975, p. 382. Au passage, notons que l'on pourrait considérer ce poème comme une « partition-instructions ».

⁷³² Notes prises au cours de la présentation de *L'immortelle mort du monde* qu'O. Gómez-Mata avait proposée dans le cadre du labo#4 (23-25 janvier 2015).

l'art. Si au moment où ils décident de s'en remettre au hasard pour composer leurs partitions musicales ou chorégraphiques, J. Cage ou M. Cunningham ne sont évidemment pas indifférents à ces problématiques, leur démarche est cependant moins portée par un désir de contestation que par un projet d'expérimentation : complexifier le langage qui leur est propre, en s'émancipant des limites ou des conditionnements inhérents à leur propre volonté et sensibilité.

De ce point de vue, il est significatif qu'à la fin des années 1980 ces deux artistes aient pu choisir de travailler avec des logiciels informatiques : la puissance de calcul de l'ordinateur leur permettait en effet d'atteindre un degré de complexité aléatoire encore supérieur à celui du *I Ching* (livre d'oracles auquel ils recourent dès les années 1950). Clarisse Bardiot explique ainsi que le logiciel *Life Forms*, « programme d'animation 3D mis au point par des informaticiens et des chorégraphes (et au développement duquel contribuera Cunningham) », est certes pour ce dernier une manière de « prolonger ses recherches sur le hasard dans la composition chorégraphique », mais aussi ce qui :

[...] lui permet d'inventer des mouvements, de construire des phrases chorégraphiques – parfois impossibles à réaliser. Puis [M. Cunningham] met ces figures à l'épreuve des corps et du plateau, en demandant aux danseurs de les exécuter. Le numérique ouvre le champ des possibles. Il affranchit le chorégraphe américain du déterminisme anatomique et de la psychologie. Il lui offre l'opportunité d'aller encore plus loin dans la dissociation des différentes parties du corps ; par exemple en attribuant le rythme d'une jambe à un autre membre comme un bras, un torse, etc. [...] Dans la dernière décennie du xx^e siècle, l'ordinateur devient le truchement par lequel peut s'opérer le renouvellement de la danse contemporaine. C'est pourquoi [à partir de 1991] Merce Cunningham a utilisé *Life Forms* pour toutes ses créations [...].⁷³⁵

De même, c'est le fait de recourir à un « *I Ching* informatique »⁷³⁶ qui permit à J. Cage de composer *Europers 1 & 2* (1987), compositions qui selon William Fetterman sont « les plus longues et les plus compliquées de toutes ses pièces théâtrales ». À

partir de l'importante base de données qu'avait constituée J. Cage (base comprenant notamment des fragments d'opéras, une liste de 200 actions et 64 zones de jeu potentielles), tous les éléments constitutifs de ces pièces (« la musique instrumentale, les éclairages, les décors, les costumes, les actions scéniques et les arias ») furent « choisis et composés » aléatoirement, grâce au logiciel que Andrew Culver avait spécialement développé pour ces créations⁷³⁷. Conçues pour être mises en jeu par une dizaine de chanteurs (« six femmes et quatre hommes dans *Europa 1*, trois femmes et six hommes dans *Europa 2* »⁷³⁸) et douze « assistants » (deux par chanteur, vis-à-vis duquel ils peuvent se tenir devant, derrière, à gauche ou à droite), les partitions de ces pièces, dont l'établissement a pris plus de deux ans, étaient à la fois si complexes et si précises (notamment du point de vue de la détermination de la durée des actions) qu'elles étaient absolument impossibles à mémoriser. En l'absence de tout « chef d'orchestre, [...] l'ensemble des performers, qu'ils soient instrumentistes, chanteurs, assistants, tout comme les machinistes intervenant sur le plateau ou changeant les lumières » devaient donc « suiv[re] l'enregistrement vidéo d'une horloge digitale, diffusé sur des postes de télévision placés dans la fosse d'orchestre, à l'arrière et sur les côtés de la scène. »⁷³⁹

Bien que les partitions qu'ils élaborent soient moins complexes, on retrouve dans le travail du Nature Theater of Oklahoma le désir de recourir à l'aléatoire afin d'augmenter le champ des possibles – cette volonté de dépasser les limites de ce qu'un esprit humain est capable de concevoir s'articulant plus précisément dans le travail de cette compagnie à la volonté de définir des situations de jeu qui, parce qu'elles sont improbables, placent les acteurs en situation d'inconfort. Dans les mises en scène de P. Liška et K. Copper, le recours aux protocoles aléatoires a chaque fois pour fonction de repousser les limites de ce que les acteurs savent faire ou peuvent faire, en les mettant au défi de répondre à des règles, des contraintes et des techniques de jeu *a priori* inconciliables (cette

⁷³⁷ Les logiciels développés par A. Culver sont présentés et mis à disposition des usagers sur Internet : <<http://www.anarchicharmony.org/People/Culver/CagePrograms.html>>

⁷³⁸ Fetterman, 2010 : 173.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 170. (Je traduis)

⁷³⁵ Bardiot, 2009 : 26.

⁷³⁶ Ici et dans la suite du paragraphe, je m'appuie sur : Fetterman, 2010 : 167. (Je traduis)

« dramaturgie d'obstacles »⁷⁴⁰, ainsi que la qualifie F. Malzacher, venant en quelque sorte se substituer aux conflits propres à la fable dramatique traditionnelle). La conclusion de l'article que S. Banes consacrait au début des années 1980 au « concert de danse » fondateur du Judson Dance Theatre n'a de ce point de vue rien perdu de sa pertinence :

*Le premier concert Judson avait incorporé des techniques chorégraphiques et des valeurs humaines qui reflétaient et commentaient à la fois les tout petits mondes de la danse et de l'art et le monde social plus large dans lequel les danseurs vivaient. À travers les procédés de hasard, de collage, d'association libre, de prises de décisions coopératives, de méditation lente, de répétition, de listes, de manipulation d'objets, de règles de jeux à mettre en œuvre et de tâches à résoudre, les danseurs et les danses décrivirent un monde : un monde de physicalité, d'action audacieuse, de libre choix, de pluralité, de démocratie, de spontanéité, d'imagination, d'amour et d'aventure. C'était un monde où les traditions existaient pour être librement essayées ou vigoureusement ridiculisées, mais aussi un monde où cette liberté était très intimement liée à l'expérience d'un univers brisé, fragmenté.*⁷⁴¹

Le fait que les procédures aléatoires auxquelles recourent les artistes soient à l'image d'un monde dont ils prennent acte de la dimension complexe et imprévisible, mais sans autrement chercher à ordonner, expliquer ou contester ce monde, a précisément incité un certain nombre des artistes qui au début des années 1960 furent liés à J. Cage ou à la Judson Dance, à ensuite dénoncer avec plus ou moins de radicalité ces expérimentations.

Au milieu des années 1970, le compositeur Cornelius Cardew et le pianiste John Tilbury (qui firent leurs débuts auprès de J. Cage et furent dans un premier temps influencés par lui) s'emploient ainsi à critiquer vigoureusement le geste et les discours du compositeur américain, dont ils dénoncent le « manque total d'à-propos [...] vis-à-vis des différentes luttes pour l'émancipation qui font rage à travers le monde »⁷⁴². Partant du

principe qu'« il n'y a pas de moyen terme » (« si on ne soutient pas ces luttes, alors on s'y oppose et on sert la cause de l'exploitation et de l'oppression »), l'un et l'autre s'attachent à montrer en quoi la (super)structure musicale qu'il élabore, fondée sur des opérations de hasard, joue le jeu et donc sert l'idéologie capitaliste.

Tandis que C. Cardew déclare que « comme les <action paintings> de Jackson Pollock, la musique de Cage présente la surface dynamique de la société moderne », en « ignorant les tensions sous-jacentes et les contradictions qui produisent cette surface »⁷⁴³, J. Tilbury considère quant à lui que J. Cage élève la « chance [...] au rang de principe régulatrice », tout comme « dans la société capitaliste, et pour l'idéologie bourgeoise, c'est le marché libre, la loi d'airain de l'offre et de la demande qui fait tenir ensemble tous les producteurs bourgeois, qui détermine et règle leurs relations de manière inexplicable et arbitraire, et qui joue le rôle de grand principe unificateur. »⁷⁴⁴ La conclusion de J. Tilbury est sans appel : en privilégiant la « participation individuelle et inconsciente » au détriment d'une « lutte fondée sur la conscience de classe », J. Cage oppose à un authentique « changement révolutionnaire, [...] basé sur le développement des contradictions internes », de simples « aspirations révolutionnaires [...] qui s'écaillent sous un examen approfondi et se révèlent profondément enracinées dans les chimères du libéralisme. »⁷⁴⁵

Si l'on peut avoir de sérieuses réserves vis-à-vis de l'opposition qu'établit J. Tilbury, qui reconduit sans ciller la condamnation du « formalisme » telle qu'avait pu la mettre en œuvre le régime stalinien, il est indéniable qu'en s'en tenant à la surface des phénomènes, en refusant de les faire participer d'une intention ou d'un projet qui leur donne sens et profondeur, les œuvres de J. Cage – et plus globalement les partitions faisant appel à l'aléatoire – relèvent du paradigme postmoderniste, que Fredric Jameson a analysé comme étant précisément la « logique culturelle du capitalisme tardif », cette « nouvelle norme culturelle » étant globalement caractérisée par :

John Cage: Ghost or Monster ? » in Cardew, 1974 : 35. (Je traduis)
⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ John Tilbury, « Introduction to Cage's *Music of Changes* » in Cardew, 1974 : 43. (Je traduis)

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 44. (Je traduis)

⁷⁴⁰ F. Malzacher, 2012 : 124. (Je traduis)

⁷⁴¹ Banes, 1982 : 206-207. (Je traduis)

⁷⁴² Ici et jusqu'à mention contraire, les citations sont extraites de :

- I. Tout d'abord, une *dephthlessness* [absence de profondeur] [...].
- II. Ensuite, l'affaiblissement de l'historicité qui en résulte, tant dans notre relation à l'Histoire publique que dans les nouvelles formes de temporalité privée [...]
- III. Une tonalité émotionnelle fondamentale d'un nouveau genre – ce que j'appellerai « intensités » [...]
- IV. Les relations profondes et constitutives que tous ces éléments entretiennent avec les nouvelles technologies, elles-mêmes figures d'un nouveau système économique mondial. 746

Dans le champ théâtral et chorégraphique, très rares sont les partitions qui à l'instar de certaines compositions cagiennes sont entièrement le fruit de l'aléatoire. Le recours plus ou moins sporadique ou récurrent au hasard a néanmoins pour immanquable effet de provoquer un resserrement de la conscience (des interprètes comme des spectateurs) sur l'événement présent et ses variations d'intensité ou, pour le dire autrement, sur l'instant erratique (dans le sens où ce qui survient peut difficilement être raccordé, d'un point de vue (psycho)logique, narratif ou expressif, à ce qui précède comme à ce qui suit⁷⁴⁷). Si ce faisant la volonté des artistes est précisément de suspendre les associations convenues et de favoriser

746 Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], traduit de l'américain par Florence Nevoltry, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2011, p. 39-40). Je remercie Olivier Neveux qui, dans *Politiques du spectateur* (Paris : La Découverte, 2013), repart des analyses de F. Jameson pour penser les fonctionnements et les effets de ce qu'il appelle le « théâtre unidimensionnel », de m'avoir fait découvrir cet ouvrage.

747 Dans l'analyse qu'elle propose de la pièce précisément intitulée *Erratum musical* (1913) – œuvre musicale de Marcel Duchamp qui, à l'instar de la méthode de composition poétique prônée par T. Tzara, repose sur un principe de tirage au sort de 25 petits bouts de papier sur lesquels ont été inscrits 25 notes différentes – Sarah Troche explique que : « L'écriture aléatoire donne une musique imprévisible et inexpressive : l'*Erratum* ne peut s'écouter comme une phrase musicale, une mélodie dont on pourrait suivre le mouvement. Les notes tombent dans l'instant, une à une, sur le même plan, sans être soutenues par la continuité des relations harmoniques ni par la périodicité d'un rythme quelconque ; une note chasse l'autre, ne résonne avec la précédente que le temps d'une rémanence ponctuelle. La grande disparité et la diversité des intervalles rendent difficile la mémorisation du chant par l'auditeur : les notes aléatoires sont sans temporalité, non simplement en raison de l'absence de rythme défini, mais parce qu'elles se dérobent à toute saisie en fonction de l'avant et de l'après. [...] *Erratum musical* s'écoute sur fond d'oubli immédiat. » (Troche, 2012 : 34-35).

les interférences pourvoyeuses de réactions inattendues, improvisées, constamment réinventées, cette tendance est aussi à mettre en relation avec le « régime d'historicité » que François Hartog a appelé le « présentisme »⁷⁴⁸, soit : cette expérience du temps – caractéristique des sociétés du capitalisme tardif – entièrement dominée par le rapport au présent (au détriment du passé et du futur), tendance qui « selon la place qu'on occupe dans la société »⁷⁴⁹ peut donner lieu à deux lectures opposées : une lecture euphorique voire utopique, dès lors que le présent est conçu et vécu comme l'espace de tous les devenirs possibles – c'est le « présent plein », en mouvement perpétuel ; ou au contraire une lecture dysphorique, dès lors que cette « mobilité, valorisée et valorisante » cède le pas au « précaire », et où le présent s'apparente à un « horizon fermé » car sans perspective – si ce n'est celle de la « survie au jour le jour ».

C'est précisément au nom de cette conscience critique des inégalités que dans un texte datant de 1981, Y. Rainer s'est à son tour proposé « d'analyser les contradictions inhérentes au concept d'indéterminé de John Cage »⁷⁵⁰. Tout en reconnaissant « l'apport » qu'il a pu représenter pour un certain nombre d'artistes, en ouvrant notamment la voie à des « modes d'organisations non hiérarchiques », Y. Rainer refuse toutefois de s'en remettre totalement à l'aléatoire cher à J. Cage et entend réintroduire un principe « de sélectivité et de maîtrise »⁷⁵¹. Selon elle, en effet, le « non-agir » d'inspiration bouddhiste revendiqué par J. Cage a non seulement pour inévitable conséquence d'aboutir à la « non-contestation »⁷⁵² du monde tel qu'il est (ce que de fait assumait J. Cage, pour qui « l'objectif le plus élevé est de n'en avoir aucun »⁷⁵³), mais encore d'être un principe ne pouvant « exister [qu'] au royaume de l'idée pure », au « royaume de l'idéalisme » – soit, un monde ignorant « [de] l'hétérogénéité et [des] contradictions du sujet tel que situé dans des relations d'identité et de différences par

748 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps. Édition augmentée*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012.

749 Ici et dans la suite du paragraphe : *ibid.*, p. 17.

750 « Regarder au fond de ma bouche » (1981) in Rainer, 2008 : 85.

751 *ibid.*, p. 73.

752 *ibid.*, p. 82.

753 J. Cage, cité par Rainer : *ibid.*, p. 75.

des contraintes socio-historiques »⁷⁵⁴. De son côté, J. Tilbury émettait une critique encore plus radicale, en disant que les compositions de J. Cage sont des univers musicaux où « chaque particule semble libre et capable de se mettre en mouvement spontanément, comme l'entrepreneur libre du monde bourgeois s' imagine lui-même l'être »⁷⁵⁵.

Le désir qu'avait J. Cage (à l'instar de Marcel Duchamp dont il revendiquait l'héritage⁷⁵⁶) de « suspendre activement le jeu des préférences »⁷⁵⁷ et « de mettre à l'épreuve « la personnalité du choix », qui est « la plus tyrannique de toutes », peut assurément être considéré comme un luxe que seuls les mieux lotis peuvent s'offrir. Le fait qu'il désire « substituer, aux hiérarchies préférentielles et aux inclinations du goût, l'équiprobabilité d'un tirage au sort », mérite toutefois qu'on y arrête dans le sens où, comme le rappelle Jacques Rancière, c'est là l'un des principes fondateurs – et anarchique – de la démocratie, régime fondé sur l'égalité en droit de tous les citoyens, et donc ouvert au « pouvoir de n'importe qui », dans « l'indifférence des capacités à occuper les positions de gouvernant ou de gouverné »⁷⁵⁸.

Chez J. Cage, la question de l'égalité se pose en premier lieu au niveau des matériaux musicaux. En effet, même si le retrait de l'intentionnalité et donc des tendances et des préférences propres au compositeur ne saurait être absolu (comme le notait Myrto Katsiki au sujet de M. Cunningham, « l'élaboration même

754 *Ibid.*, p. 76.

755 John Tilbury, « Introduction to Cage's *Music of Changes* » in Cardew, 1974 : 43. (Je traduis)

756 C'est en effet dans les travaux de M. Duchamp – qu'il rencontre en 1941 et avec qui se lie d'une amitié durable – que J. Cage reconnaît un geste précurseur de ses propres recherches : « J'ai toujours admiré son travail. Et quand j'ai commencé à utiliser des opérations aléatoires, je me suis naturellement rendu compte que lui aussi, il les avait utilisées – et pas seulement en art, mais aussi en musique – cinquante ans avant moi. » (Cage, 2014 : 20). L'expérience musicale duchampienne à laquelle se réfère J. Cage est *L'Erratum musical*.

757 Ici et jusqu'à mention contraire, je cite : Troche, 2012 : 19.

758 Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris : La fabrique éditions, 2005, p. 56. C'est la raison pour laquelle, dans la démocratie athénienne, le recours au « tirage au sort » était par excellence « la procédure démocratique par laquelle un peuple d'égaux décid[ait] de la distribution des places » – contrebalançant, à leur grand « scandale », les pouvoirs de ceux qui, par « leur naissance, leur ancienneté ou leur science », s'estimaient plus aptes et légitimes à gouverner (*ibid.*, p. 47).

du protocole aléatoire, les questions qu'on lui pose et qu'on se pose sont bien le fruit d'une subjectivité »⁷⁵⁹), le recours au hasard est fondamentalement lié à sa volonté de tout rendre égal dans la composition. Au lieu que l'œuvre soit structurée de manière hiérarchique, dépendante de ce qu'il a choisi de considérer comme relevant des temps forts ou des temps faibles, des lignes majeures ou mineures, des sons mis en relief ou au contraire en sourdine, il remet son pouvoir décisionnaire au hasard, à qui il confie le soin de distribuer les places et les qualités des matériaux musicaux constitutifs de sa composition. En refusant de faire prévaloir son point de vue (son projet, sa sensibilité) et donc en privant l'œuvre d'un ancrage subjectif qui permette sinon de justifier, du moins de garantir sur le plan esthétique (formel ou expressif) l'enchaînement des événements et leurs rapports du début à la fin, J. Cage souhaite interrompre les deux logiques fondatrices de la « pensée occidentale », (principes d'oppositions duelles d'une part, de causalité chronologique⁷⁶⁰ d'autre part) afin que conformément au mode de « pensée orientale » la valeur de l'œuvre puisse s'éprouver en un point quelconque du morceau :

AU COURS D'UNE
CONFÉRENCE L'HIVER DERNIER À COLUMBIA,
SUZUKI DISAIT QU'IL Y AVAIT
UNE DIFFÉRENCE ENTRE LA PENSÉE ORIENTALE ET
LA PENSÉE OCCIDENTALE,
QUE DANS LA PENSÉE OCCIDENTALE LES CHOSES
SONT VUES L'UNE COMME LA CAUSE
DE L'AUTRE ET POURVUES D'EFFET, ALORS QUE
DANS LA PENSÉE ORIENTALE

VOIR AINSI LA CAUSE ET
L'EFFET N'EST PAS PRÉPONDERANT
MAIS À LA PLACE ON S'IDENTIFIE À CE QUI EXISTE
ICI ET
MAINTENANT IL PARLAIT ENSUITE DE
DEUX QUALITÉS : NON-OBSTRUCTION
ET INTERPÉNÉTRATION. CETTE

759 Propos de Myrto Katsiki pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#8, « Le neutre » (20-21 novembre 2015).

760 Comme l'a analysé R. Barthes, la « confusion [...] de la consécution et de la conséquence » est le schème fondateur de la logique occidentale (« Introduction à l'analyse structurale du récit » in *L'analyse structurale du récit*, Communications, 8, Paris : Seuil, 1966, p. 10).

NON-OBSTRUCTION CONSISTE À VOIR QUE DANS LA TOTALITÉ DE L'ESPACE CHAQUE CHOSE ET CHAQUE ÊTRE HUMAIN EST AU CENTRE, ET DE PLUS QUE CHACUN ÉTANT AU CENTRE EST LE PLUS HONORÉ DE TOUS. L'INTERPÉNÉTRATION SIGNIFIE QUE CHACUN DE CES ÊTRES LES PLUS HONORÉS DE TOUS RAYONNE DANS TOUTES LES DIRECTIONS PÉNÉTRANT N'IMPORTE QUEL ÊTRE, ÉTANT PÉNÉTRÉ PAR N'IMPORTE QUEL AUTRE ÊTRE, QUELS QUE SOIENT LE TEMPS ET L'ESPACE. DE SORTE QUE LORSQU'ON DIT QU'IL N'Y A NI CAUSE NI EFFET, CELA SIGNIFIE QU'IL Y A UNE INFINITÉ INCALCULABLE DE CAUSES ET D'EFFETS, QU'EN RÉALITÉ TOUTE CHOSE DANS LA TOTALITÉ DU TEMPS ET DE L'ESPACE EST RATTACHÉE À TOUT AUTRE CHOSE DANS LA TOTALITÉ DU TEMPS ET DE L'ESPACE.⁷⁶¹

Au lieu de considérer les sons comme les maillons d'une chaîne téléologique, occupant des positions et des fonctions précises au sein d'un système hiérarchisé, J. Cage les conçoit comme un ensemble de centres irradiants, interagissant en continu et variablement avec une multiplicité d'autres centres.

Tant que cette conception ne porte que sur les sons, on pourrait être tenté d'y voir, au mieux un idéalisme naïf, au pire une manière d'ignorer et d'occulter la conflictualité qui règle la réalité des rapports de force. Mais outre que l'on peut considérer avec J. Rancière que les compositions ouvertes à l'aléatoire font partie de ces œuvres dont l'efficacité politique tient précisément à leur caractère suspensif⁷⁶², il importe surtout de souligner que chez J. Cage et d'une

autre manière chez M. Cunningham, le désir de ne pas ordonner les positions, d'augmenter au contraire la complexité des relations qui peuvent se tisser entre les phénomènes – et la conception polyphonique, plurielle, égalitaire, que ce désir présuppose – concerne autant les matériaux mis en jeu que ceux qui les interprètent. À ce titre, si les partitions indéterminées posent avec une acuité toute particulière la question du sens (au double sens de signification et d'orientation : pourquoi les artistes font ce qu'ils font, quelle est la finalité de leur geste ?), l'une des réponses pourrait être que ceux qui les conçoivent cherchent à établir des rapports de pouvoir moins autoritaires, à infléchir – si ce n'est brouiller tout à fait – la nature des relations qui les lient, à travers la partition, à ceux qui la mettent en jeu.

À cet égard il est significatif que dans le programme du Judson Theater, les artistes revendiquaient un double parti pris : d'une part expérimenter diverses « stratégies chorégraphiques » (« indétermination, règles déterminant des situations, improvisations, détermination spontanée »), et d'autre part « explorer la danse en tenant aussi bien compte des questionnements et des responsabilités propres au chorégraphe que de ceux propres au performeur »⁷⁶³ – ces deux dimensions étant, comme le souligne S. Banes, étroitement liées :

Il n'y avait pas une esthétique unique qui prévalait dans le groupe ; on s'efforçait plutôt de préserver une atmosphère de diversité et de liberté. Cette attitude a donné naissance à certains thèmes et styles : l'attention portée aux processus chorégraphiques et le recours à des méthodes qui métaphoriquement renvoyaient à la démocratie ; l'usage de la parole comme partie intégrante de la danse ; le recours à des mouvements « naturels », ou ordinaires [...].⁷⁶⁴

De son côté J. Cage – qui déclarait « Nous ne sommes pas concernés par la propriété, mais par l'usage » de l'œuvre⁷⁶⁵, et qui considérait le fait de faire de la musique comme une « situation sociale, impliquant des personnes et leurs activités »⁷⁶⁶ – s'appliquait

⁷⁶¹ Banes, 1982 : 173. (Je traduis)

⁷⁶² *Ibid.*, p. 167-168. (Je traduis)

⁷⁶³ J. Cage, cité par Bosseur, 1993 : 47.

⁷⁶⁴ Ici et dans la suite de la phrase : John Cage, « You must take

⁷⁶¹ « Communication » (1958) Cage, 2012 : 52-53.

⁷⁶² Au lieu de reconduire l'« ordre de la police », c'est-à-dire d'assigner à chacun sa place et son rôle, en distribuant les « manière[s] d'être, de voir et de dire » selon un « réseau de connexions qui leur donn[e] une destination en anticipant leurs effets », les partitions indéterminées ont pour effet de déployer « un espace-temps neutralisé [...], séparé de tout prolongement sensori-moteur défini ». (Les expressions citées sont tirées de : Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris : La fabrique éditions, 2008, p. 66-67).

à concevoir le travail avec ses collaborateurs d'une manière qui puisse « devenir », selon ses termes, « un exemple de société qui fonctionne sans gouvernement ». Cette perspective est corroborée par J.-Y. Bosseur :

Dans la pratique cagienne, un phénomène ne s'effacera jamais définitivement pour laisser un autre s'imposer, pas plus qu'un individu ne doit nécessairement renoncer à son identité pour laisser prédominer la personnalité d'autrui. Par-delà les hiérarchies, la mise en pratique d'une anarchie à l'échelle ludique est un des enseignements fondamentaux de la démarche de J. Cage.⁷⁶⁷

Si comme le notait Antonia Baehr « il y a toujours dans la partition l'idée de division »⁷⁶⁸, avec les partitions indéterminées, ouvertes à l'aléatoire et/ou à la combinatoire, cette idée est à entendre plus que jamais au sens géopolitique du terme : « Division (d'un territoire, d'un pays) en plusieurs États indépendants »⁷⁶⁹. En effet, si ceux qui conçoivent ce type de partitions renoncent – peu ou prou – à la fonction qu'elles sont censées endosser (structurer une œuvre), ils explorent en revanche la façon qu'a cet objet de structurer les rapports de ceux qui sont engagés dans un processus de production artistique, avec le désir d'inventer des modes de relation alternatives, déhiérarchisées, plus collaboratives (avec les interprètes et entre les interprètes eux-mêmes). C'est peut-être là l'utopie ou la promesse politique dont se chargent les partitions-matrice : donner forme à des œuvres dont les logiques de production et de mise en œuvre sont conçues sur un mode non seulement polyphonique mais écologique (abandon de la toute-puissance, prise en compte de la diversité des acteurs, logiques interactionnelles) – modèle d'actions dont on peut penser que les artistes contribuent à les instituer dans l'imaginaire de la société.

a global point of view » (1970), interview mis en ligne sur le site : <<http://www.beckmesser.de>> [rubrique « Komponisten »]. (Je traduis)

⁷⁶⁷ Bosseur, 1992 : 100.

⁷⁶⁸ Propos pris en notes lors des interventions d'Antonia Baehr

au cours labo#8, « Le neutre » (20-21 novembre 2015).

⁷⁶⁹ « Partition » (*Trésor de la Langue Française*).

2. FAIRE PARTITION DE TOUT

Dans les cas examinés jusqu'à présent, le caractère labile des partitions-matrice – partitions susceptibles de donner forme à des œuvres extrêmement diverses, voire totalement imprévisibles – est une composante à part entière de leur écriture : la variabilité est voulue, pensée et prise en charge par celui qui conçoit la partition et qui choisit alors de déléguer une plus ou moins large part de ses prérogatives auctoriales aux interprètes qui la mettent en jeu. Mais l'observation des pratiques contemporaines invite aussi à prendre en considération un second cas de figure : celui où les opérations de transformation venant affecter la forme ou les usages d'une partition donnée sont le fruit d'une intervention artistique extérieure, étrangère à celui qui l'a originellement conçue. À cette première forme de contingence, qui fait de la variabilité de la partition une opération exogène, indépendante des volontés propres à celui qui en est l'auteur, s'en ajoute une seconde, encore plus déstabilisante : le fait que tout ou presque peut alors servir de partition-matrice aux artistes qui se chargent de ces opérations – il suffit qu'ils aient décidé de considérer ainsi l'objet ou le matériau à partir duquel ils travaillent, de quelque nature qu'il soit. Dans le cadre d'une conférence-performance qu'il avait écrite et interprétée avec Victor Lenoble, François Gremaud affirmait ainsi :

Si nous considérons notre échange comme une partition, il devient partition. [...] Je crois fondamentalement que tout peut devenir partition [...]. Par là, je veux dire par exemple que l'annuaire téléphonique, ou que n'importe quel mode d'emploi ou n'importe quelle autre chose pourrait faire partition.⁷⁷⁰

Si le fait de qualifier de « partition » un objet ou un matériau quelconque est une chose, cela ne règle pour autant pas la question de savoir pourquoi les artistes choisissent précisément de recourir à ce terme-là : qu'est-ce qui peut les conduire à considérer comme telle cet objet ou ce matériau, et surtout, dans quelle mesure le fait de les considérer comme telle change le rapport qu'ils entretiennent à cet objet ou

⁷⁷⁰ Conférence-performance présentée dans le cadre du labo#5, « Remediation » (27-29 mars 2015). La citation est extraite du texte de cette conférence : je remercie chaleureusement F. Gremaud de l'avoir mise à la disposition de l'ensemble de l'équipe.

matériau ainsi que les usages qu'ils peuvent en faire ? Les exemples auxquels F. Gremaud se référerait spontanément pour illustrer ce qui pourrait « devenir partition » (« l'annuaire téléphonique », « le mode d'emploi ») sont à cet égard symptomatiques : ce sont des objets qui d'une part ont une dimension organisationnelle et qui d'autre part ne sont pas des finalités en eux-mêmes (ce sont des bases de données préliminaires à une action) – deux propriétés que l'on pourrait considérer comme qualifiant *a minima*, indépendamment de la question notationnelle, tout objet faisant partition.

En repartant plus globalement des témoignages et des expériences que les artistes associés au projet PARTITION(S) ont pu exposer, il semble en effet que si tout peut faire partition et si, à partir de ce tout, les artistes peuvent engendrer toutes sortes de partitions ou d'œuvres nouvelles, c'est à une double condition. La première est que le matériau – écrit, sonore, visuel – qu'ils qualifient de la sorte soit conçu par eux non pas seulement comme une source d'inspiration, mais comme un terrain d'observation, un objet à la conformation particulière dont ils s'appliquent à repérer les éléments et les traits caractéristiques. La seconde est que l'étude de cet objet les conduise à extraire un ensemble de règles – de composition ou d'exécution – auxquelles ils se plient méthodiquement : quelle que soit la nature des relations (logiques, analogiques, mais tout aussi bien, complètement ludiques et arbitraires) que ces règles entretiennent avec la matrice originelle, c'est cette dernière qui plus ou moins directement leur permet de définir les modalités de production, de fonctionnement et de mise en jeu de leurs œuvres. Autrement dit : à l'instar d'Antoine Vitez qui déclarait qu'on peut faire « théâtre de tout », c'est-à-dire inventer une forme théâtrale qui ne « pass[e] [...] pas nécessairement par des textes [dramatiques, ni même] littéraires », mais « par quelque chose qui est l'écriture », un « ouvrage », un « livre, c'est-à-dire un point de vue »⁷⁷¹, à partir et en fonction desquels le metteur en scène et les acteurs vont « inventer [...] les règles du jeu »⁷⁷², les artistes qui comme A. Vitez ne

souhaitent pas partir de la « vie » ou de leur « mode de vie »⁷⁷³, mais qui n'ont pour autant pas le projet de fonder leur création sur un texte, peuvent décider de faire « partition de tout », c'est-à-dire : considérer comme des partitions, non plus seulement des objets dûment conçus comme tels, mais tout objet à partir duquel et en fonction duquel ils vont déterminer un programme d'actions, une série d'instructions et de règles de jeu destinées à structurer leur travail.

2.1. UNE (RÉ)PARTITION PEUT EN ENGENDRER UNE AUTRE

La fonction première d'une partition étant d'organiser le déploiement temporel et rythmique d'une œuvre, d'en ordonner les éléments constitutifs et de définir leurs fonctions comme leurs relations, un certain nombre d'artistes vont choisir de se tourner vers des partitions préexistantes, non pas pour interpréter les œuvres qu'elles mettent en forme, mais pour mettre en forme leurs propres œuvres.

Le protocole exposé par Serge Valletti dans « Comment j'ai écrit certaines de mes pièces »⁷⁷⁴ peut apparaître comme le premier degré d'accomplissement de ce mode opératoire. Expliquant qu'à l'époque (le début des années 1990) il avait commencé à écrire « une dizaine de pages influencées par l'actualité du moment » mais qu'il « ne savai[t] pas comment continuer », l'auteur raconte que, alors qu'il « étai[t] sur le point d'abandonner », il « s'entendi[t] hurler intérieurement » :

– Bon sang ! mais c'est bien sûr ! Le Roi Lear ! C'est le Roi Lear ! [...]

Ne faisant ni une ni deux, et ni trois ni quatre d'ailleurs, je me précipitais sur le volume de la Pléiade dans laquelle il y avait cette œuvre.

Et c'est là ! À cet instant ! Que j'eus l'idée ! La seule ! La vraie !

Bien sûr il s'agissait aussi d'un homme qui avait trois filles, il y avait aussi une histoire d'aveuglement, un fou... etc., etc., mais au lieu de lire la pièce pour m'en inspirer, pour (comme on dit) me donner des idées, pour

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 200-201.

⁷⁷⁴ Serge Valletti, « Comment j'ai écrit certaines de mes pièces » in *LEXI/textes n°6*, Paris : Théâtre National de la Colline / L'Arche, 2002, p. 17-26.

⁷⁷¹ Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout » (1976) in A. Vitez, *Le Théâtre des idées. Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu*, Paris : Gallimard, 1991, p. 199-200.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 205.

comprendre intellectuellement où l'auteur avait voulu en venir, etc., je décidais de tout simplement recopier les noms des personnages à la suite pour faire ressortir la structure de la pièce. Non pas son sens, mais son organisation : cinq actes, un certain nombre de scènes, un certain nombre de personnages. J'étais maintenant à la tête d'une sorte de squelette de pièce. Comme un dessin qu'il me fallait remplir de couleurs.

Pour la première fois j'allais écrire une pièce en sachant exactement où j'en étais dans son déroulement. Il me fallait maintenant inventer mais à l'intérieur d'une structure déjà établie en ayant à l'esprit simplement les souvenirs que j'avais de cette pièce, les différentes mises en scène auxquelles j'avais assisté et toutes mes lectures anciennes. Je puisais ainsi dans mon réservoir de sensations intimes plutôt que dans une démarche sensée, faisant confiance au squelette que j'avais en face de moi.

Deux personnages parlent pendant exactement quatorze répliques puis arrive un autre personnage... À moi de le faire parler, sans autre raison que la structure imposée. [...]

Pendant longtemps j'ai hésité à révéler ce procédé car j'avais peur que des gens mal intentionnés en profitent peut-être pour dénigrer mon travail en prétendant qu'il n'y avait rien de plus facile que de voler la structure d'une pièce de Shakespeare, que ce n'était pas du jeu, que à ce compte-là eux aussi... etc., etc. [...]

Ainsi j'ai écrit ensuite Comme il veut ! avec la structure d'Hamlet.

Si vous êtes des hommes ! avec celle d'Othello.

Au rêve de gosse avec La Tempête.

Et Poeub avec Richard III.

*J'ai en projet un Roméo et Juliette et une Nuit des Rois.*⁷⁷⁵

Bien que dans cet article l'auteur n'emploie pas le terme de « partition » ni même celui de « matrice », l'enjeu de la méthode d'écriture à laquelle il recourt est bien d'adosser son imaginaire personnel à une structure élaborée par un autre, à un modèle d'organisation schématique qui, tout en étant indépendant de sa volonté, lui permet de déterminer la répartition des voix et l'enchaînement des actions constitutifs de sa propre pièce.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 18-21.

Ce procédé de composition consistant à recourir non pas à une partition à proprement parler mais à une répartition artistique préexistante, dans laquelle l'artiste second « moule » sa propre œuvre en y trouvant des principes structurels à partir desquels il développe son écriture, fondait déjà *Gestentanz II* (1926). Pour établir la partition de cette « danse des gestes », Eric Michaud explique que Oskar Schlemmer est parti du tableau de correspondances élaboré par Johannes Itten et Vassily Kandinsky⁷⁷⁶, tableau qui associe à chaque couleur primaire (jaune, rouge, bleu) une forme (triangle, carré, cercle), un angle (aigu, droit, obtus), une intensité (chaud, chaud et froid, froid), une orientation (en avant, en avant et en arrière, en arrière) et un élément (feu, terre, eau et air). Transposés à la scène, ces principes déterminent le « caractère » et les évolutions chorégraphiques des trois figures de *Gestentanz II* :

A jaune : entre en scène le premier ; [...] effectue des mouvements très rapides ; pousse des cris brefs et aigus ; s'assied au devant de la scène ; prend l'initiative du dialogue [...]

B rouge : entre en scène en second : son parcours est fait d'angles droits ; son pas est lourd (pesanteur et stabilité) ; se penche tantôt vers A, tantôt vers C ; [...] il est passif en écoutant A, actif en parlant à C ; ses mouvements sont lents ou rapides. [...]

*C bleu : entre en scène le dernier, très lentement, presque au sol, se traînant sur les mains, formant un angle obtus [...]; C reste passif, « froid » et « perdu en lui-même ».*⁷⁷⁷

De son côté, c'est à ses propres partitions graphiques⁷⁷⁸ que J. Cage choisit de recourir pour

⁷⁷⁶ Michaud, 1978 : 132. Je résume dans la suite du paragraphe les données rassemblées dans ce tableau.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 134-135. E. Michaud précise de surcroît que tout au long du spectacle, les rythmes du parcours propre à chaque protagoniste étaient « soulignés par des sons précis : timbres clairs pour A jaune, moyen pour B rouge, graves pour C bleu ».

⁷⁷⁸ Au lieu de faire appel à la notation conventionnelle, « code fermé et univoque, auquel on ne demande qu'une seule chose – être déchiffrable, aisément et sans ambiguïté, par un interprète » (Strånskå, 2002 : 233), les partitions graphiques (qui se développent, dans le champ de la musique expérimentale, aux États-Unis et en Europe, au cours des années 1950-1970) reposent sur des formes de notation dont la diversité n'a d'égale que l'inventivité plastique. Symboles plus ou moins énigmatiques, dessins, matériaux composites



John Cage, *Carriage Music*, Edition Peters, 1960 (reproduit avec la permission de l'éditeur C. F. Peters).

prendre la mesure «sonique [et] chorégraphique», «sociale [et] humaine», «politique [et] critique» que le geste d'applaudir peut endosser, Olivier Veillon, Victor Lenoble et Christoph Wirth reprennent quant à eux le système cagien des «time-brackets» (soit : des intervalles de temps dont le début et la fin sont très précisément déterminés, mais à l'intérieur desquels l'interprète est libre d'entrer quand il le souhaite) – système temporel qui caractérise l'essentiel des pièces que J. Cage compose au cours des années 1980 et qui est notamment au cœur de *Four 6* (1992), partition qu'O. Veillon, V. Lenoble et leurs complices du collectif IRMAR ont interprétée à plusieurs reprises entre 2007 et 2011. Dans l'un et l'autre cas, le recours aux structures partitionnelles élaborées par J. Cage est alors lié au désir qu'ont les artistes d'introduire

une part d'indétermination dans leurs œuvres, que ce soit du point de vue de la composition (l'enjeu pour A. Baehr et W. Wheeler étant de tenir à distance les stéréotypes dont ils peuvent eux-mêmes être l'objet et les vecteurs) ou de l'exécution (laisser les interprètes de CLAP choisir à quel moment ils se mettent à applaudir étant la condition *sine qua non* d'un geste, non pas mécanique ou virtuose, mais articulé à la subjectivité de ceux que ce geste engage).

De leur côté, c'est à partir d'une partition qui n'est pas composée par J. Cage mais qui lui est dédiée – *For John Cage* (1982) de Morton Feldman – que Jonathan Burrows et Matteo Fargion choisissent de construire leur duo chorégraphique *Both Sitting*

Duet 786 (2002). Comme l'expliquent les artistes, il n'y a dans cette pièce aucune forme d'indétermination : la partition chorégraphique consiste en «la transposition directe, note à note et mesure pour mesure»⁷⁸⁷ de la partition de M. Feldman. J. Burrows insiste sur le fait que pour écrire leur pièce, ils se sont fondés exclusivement sur cette partition (et non sur un quelconque enregistrement de *For John Cage*), la conséquence étant que ce qu'ils «empruntent», c'est «la structure et non pas l'atmosphère de l'original». Ayant fait correspondre à chacune des notes de la partition un geste spécifique, J. Burrows et M. Fargion exécutent ces gestes (qui pour l'essentiel mobilisent leurs mains et leurs bras, les interprètes demeurant assis sur une chaise tout au long du duo) en suivant méticuleusement les partitions – «l'une écrite en notation musicale classique, l'autre prenant la forme d'une série de chiffres» – qui sont placées à leurs pieds et qu'ils «lisent tout au long de la performance». Souhaitant pouvoir indifféremment être regardés «en tant que musiciens ou en tant que danseurs», ce qui intéresse alors les artistes, c'est de mettre en jeu des matériaux gestuels qui en tant que tels ne présentent aucune difficulté de réalisation, mais dont la composition rythmique requiert en revanche au moment de leur exécution un niveau de précision particulièrement exigeant (transposer la partition de M. Feldman est pour eux l'occasion de complexifier non pas le vocabulaire mais la grammaire chorégraphique). On touche alors là à ce qui selon Isabelle Launay peut constituer la limite ou le «risque» du travail avec les partitions : celui d'«une jubilation, une fascination formaliste», qui au bout du compte peut n'être rien de plus qu'un «simple jeu autoréférentiel»⁷⁸⁸.

Dans un contexte artistique marqué par l'absence de normes de composition génériques, de «modèles

littéraires» ou «scéniques»⁷⁸⁹ imposés *a priori* et valables pour tous, les partitions préexistantes s'avèrent donc faire partie de ce vivier de formes artistiques – «modèles de l'art» ou «modèles de représentation»⁷⁹⁰, pour reprendre les termes de J. Danan et C. Naugrette – en lesquelles les artistes contemporains trouvent un moyen de se composer une «scène imaginaire» à même de «rég[i]r»⁷⁹¹ leurs créations. Mais il est aussi des cas où les artistes ne s'en tiennent pas à détourner une partition préexistante : ils s'attachent à la transformer, selon des procédés de réécriture que le vocabulaire propre à la composition musicale peut aider à nommer plus précisément. La question n'est alors plus seulement pour les artistes d'emprunter les voies déjà frayées d'une structure, mais d'entrer en dialogue avec tous les éléments qui entrent en jeu dans une composition donnée.

La traduction qu'a faite Noëlle Renaude du *Baladin du monde occidental*⁷⁹² de John Millington Synge pourrait ainsi être qualifiée de partition produite par «arrangement» (opération qui en musique renvoie à la «transcription d'une œuvre [...] pour un ou plusieurs instruments différents de ceux pour lesquels elle avait été primitivement écrite»⁷⁹³). Si l'auteure déclarait⁷⁹⁴ qu'elle «a vraiment considéré le texte de Synge comme une partition, sachant que c'est bien la seule fois où [elle a] employé ce terme», c'est en raison de la scrupuleuse attention qu'elle a décidé de porter à la structuration rythmique et phonétique de cette pièce. S'efforçant de «transcrire» tout le «système sonore (récurrence des mots, des sons, des onomatopées)» conçu par l'auteur irlandais, elle a de surcroît choisi de donner à «[s]es phrases [...] la vitesse» du modèle original, de «coull[er] [s]es mots dans le mouvement des siens», en «respect[ant] absolument la longueur des phrases et la ponctuation» du

⁷⁸⁹ B. Dort, cité par J. Danan in Danan, Naugrette (dir.), 2015 : 9.

⁷⁹⁰ Danan, Naugrette (dir.), 2015.

⁷⁹¹ B. Dort, cité par J. Danan, *ibid.*, p. 11.

⁷⁹² Cette traduction, inédite, est le fruit d'une commande passée à Noëlle Renaude en 2005 par Bruno Sachel, qui a mis en scène *Le Baladin du monde occidental* l'année suivante à la Scène nationale de Chateauroux.

⁷⁹³ «Arrangement», *Dictionnaire de la musique. Nouvelle édition* (dir. Marc Vignal), Paris : Larousse, 2005, p. 34.

⁷⁹⁴ Ici et dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos de N. Renaude, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#5, «Remédiation» (27-29 mars 2015).

texte original (pour cela, elle a « recopié les différents segments de phrases que comportait le texte, comme si c'était une portée »). Pour N. Renaude, cette procédure était la seule à même de restituer ce qui fait l'intérêt et la singularité du texte de J. M. Synge : élaborer une « langue très savante, complexe, sans équivalent référentiel », mais que l'auteur « choisit de faire parler à des êtres très humbles » (alors qu'en général les traductions sont soit « lissées, propres », soit « patoisantes »).

Dans un tout autre registre, *Blockbuster* (2015), spectacle conçu par Tomas Gonzalez, procède également par arrangement de partitions préexistantes – en l'occurrence : des scènes empruntées au cinéma de divertissement (films d'aventure, films de science-fiction, comédies romantiques hollywoodiennes des années 1980-1990). Comme l'expliquait l'acteur-metteur en scène⁷⁹⁵, l'enjeu de cette transposition théâtrale était de voir ce qu'il reste des personnages et des situations propres à cette culture populaire une fois que l'on est « privé des moyens propres au cinéma », et plus précisément, d'interroger le rapport « ambivalent » que l'on peut avoir vis-à-vis des émotions (empathie, sidération, suspense...) que génèrent ces genres narratifs formatés. Pour la troisième partie du spectacle, consacrée aux comédies romantiques, T. Gonzalez a d'abord élaboré une « partition brute » (faite d'un montage de saynètes extraites de différents films, mais dont la succession reproduisait globalement la trame narrative typique de ce genre cinématographique), qu'il a ensuite dû « adapter aux nécessités de jeu des acteurs ». Sans niveler toutes les ruptures ni occulter la perception des effets de série propres au premier montage, « ménager des transitions plus souples d'un fragment à l'autre » était en effet indispensable à la construction des différents « personnages scéniques » et à l'advenue des émotions qu'ils devaient provoquer chez les spectateurs, selon « la partition imposée » par le modèle cinématographique.

Une deuxième forme – très courante dans le champ musical mais aussi dans le champ chorégraphique – de partitions composées à partir d'une autre, est celle

⁷⁹⁵ Ici et dans la suite du paragraphe, je résume ou cite directement les propos de T. Gonzalez, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#5.

reposant sur un principe de « variation » (procédé consistant à « introduire des variantes personnelles » qui peuvent « affecter la ligne mélodique, l'harmonie, le rythme » d'un « thème » ou d'un « schéma fixé par la tradition », mais que « les auditeurs [ou les spectateurs] avertis doivent pouvoir reconnaître »⁷⁹⁶).

Dans le champ chorégraphique, *Le Sacre du printemps* (créé par Vaslav Nijinski en 1913) est incontestablement l'œuvre à avoir donné lieu au plus grand nombre de variations – ce dont prend acte Dominique Brun qui choisit d'intituler *Sacre #197* la variation qu'en 2013 (année du centenaire du *Sacre...*) elle et un ensemble de danseurs-chorégraphes ont proposé à leur tour de l'œuvre⁷⁹⁷, en référence à toutes les chorégraphies qui depuis le 20^e siècle ont pu être composées d'après celle de V. Nijinski.

Avec le lancement du projet *Re : Rosas ! The fABU-LEUS Rosas Remix Project*, c'est un principe de variations chorégraphiques participatives que Anne Teresa De Keersmaeker entend pour sa part développer. Conçu à l'occasion des trente ans de la création de *Rosas danst Rosas* (1983), ce projet (centré sur la deuxième des quatre parties que comprend au total le spectacle) repose sur le développement d'un site internet⁷⁹⁸ mettant à la disposition des internautes un ensemble de vidéos qui présentent et expliquent, d'un côté, les motifs et phrases élémentaires de la chorégraphie, de l'autre, leurs principes de structuration possibles (exécution en canon, alternée, enchaînée etc...). Ayant fait le choix de simplifier certains mouvements de la partition originale de sorte à ce que des amateurs puissent plus facilement s'en emparer, la chorégraphe invite tout un chacun à s'approprier ces matériaux et à les combiner pour en proposer sa version – versions que les usagers sont invités à filmer et à poster sur le site dédié au projet (au printemps 2016, près de 350 variations étaient consultables).

Outre l'entreprise mémorielle dans lequel s'inscrit ce projet (il s'agit de célébrer la mémoire d'une

⁷⁹⁶ « Variation », *Dictionnaire de la musique*, op. cit., p. 1100.

⁷⁹⁷ Dans *Sacre#197*, D. Brun a proposé à six danseurs-chorégraphes (Cyril Accorsi, François Chaignaud, Emmanuelle Huynh, Latifa Laâbissi, Sylvain Prunenec et Julie Salgues) de travailler à partir des matériaux documentaires qu'elle avait rassemblés en vue de la reconstitution, dans le film de Jan Kouen, *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (2010), de la « danse sacrale » du *Sacre du printemps*.

⁷⁹⁸ Adresse du site dédié : <<http://www.rosasdanstrosas.be/accueil>>

pièce qui a été fondatrice dans le parcours de la chorégraphe et de sa compagnie, et de convier chacun à la prolonger en participant à l'écriture de son histoire), on peut penser que cette mise en partage des éléments et des principes fondateurs de la composition est aussi une forme de réponse faite à la chanteuse Beyoncé qui, dans le clip de *Countdown* (2011), avait repris non seulement des parties de la chorégraphie, mais aussi les costumes et les décors du film *Rosas danst Rosas* réalisé par Thierry De Mey en 1997. Par-delà les accusations de plagiat, et en lieu et place de la copie pirate, A.T. De Keersmaeker entend de la sorte transmettre à ceux que cela intéresse les exigences et les intentions chorégraphiques qui originellement étaient les siennes, de sorte à nourrir les variations qui pourront naître et les interprétations qui pourront être faites de la partition de *Rosas danst Rosas*.

Ainsi que le notait A. Baehr⁷⁹⁹, c'est « tout le plaisir des partitions », que de « pouvoir comparer les interprétations, mesurer l'écart entre le texte et son exécution ». Comme le faisant cependant remarquer N. Renaude, ce plaisir et cette « appréciation » « suppose[nt] de connaître les codes, d'avoir les références » – ce qui, pour les écritures qui s'inventent aujourd'hui, est beaucoup plus problématique que pour celles bénéficiant déjà d'une longue histoire. Elle poursuivait :

Le public ne connaît pas le texte de théâtre contemporain ; du coup sa réception du texte est collée à son interprétation scénique (ce qui peut être dévastateur...). Plus le texte sera mis en scène, plus il y aura d'interprétations, plus il va gagner son autonomie : il devient partition – c'est-à-dire une identité de référence dont on va pouvoir apprécier les écarts d'une mise en scène à l'autre.

Ce lien fondamental qui unit la partition à l'histoire (histoire que la partition marque en tant que forme d'inscription – graphique, sonore, visuelle – d'une œuvre dont elle est la trace, mais histoire aux devenir de laquelle, en tant qu'elle est sujette à de multiples interprétations, elle participe tout autant) se retrouve

⁷⁹⁹ Les propos de A. Baehr et de N. Renaude rapportés ici et par la suite ont été pris en notes lors de leurs interventions au sein du labo#5 : « *Remediation* » (27-29 mars 2015).

d'une autre manière dans le travail des artistes qui décident de faire partition de toutes sortes d'archives.

2.2. L'ARCHIVE COMME PARTITION

À l'instar des artistes qui décident de structurer leurs œuvres d'après des partitions préexistantes et les schémas compositionnels que celles-ci leur offrent, les artistes qui choisissent de considérer comme des partitions des archives (photographies, peintures, dessins, films...) entendent y trouver des modèles d'organisation, des logiques d'action ou de comportement d'après lesquels ils vont produire leurs œuvres. Du fait de la nature visuelle de ces documents, c'est cependant moins à des principes de structuration rythmique ou temporelle que s'en remettent alors les artistes qu'à des principes de composition corporelle et spatiale.

Une fois de plus, certains des artistes qui participèrent en 1962 au premier concert de danse de la Judson Church figurent parmi les premiers à avoir expérimenté ce genre de procédures. *The Daily Wake*, chorégraphiée par E. Summers, était ainsi une « pièce de groupe basée sur le fait de lire des journaux » – leur contenu et leur mise en forme – « comme des partitions »⁸⁰⁰. Comme l'explique S. Banes, la chorégraphe détermina une « série de poses » (individuelles et de groupe) qu'elle « tira des photographies » du *Daily News* et qu'elle « enseigna elle-même » aux danseurs (ces poses étaient nommées « twist, natation, un arbitre, soldats, poignée de main, Rockefeller, un mariage, remise de diplôme, publicité Pantino »), et établit par ailleurs un « plan au sol », qui « correspondait graphiquement à la mise en page du journal » et en fonction duquel variaient « les mouvements, les actions et les qualités appliquées aux phrases chorégraphiques qui avaient été assignés aux danseurs ».

Pour S. Banes, choisir de fonder une chorégraphie sur un ensemble de données photographiques et typographiques est d'abord – conformément au vœu d'indétermination ou de neutralité que formulent la plupart des artistes de la Judson Church – une « stratégie pour faire des mouvements qui ne soient pas soumis au goût personnel ». Mais en tant qu'elles présentent des « arrêts sur image du mouvement », les photographies et l'intérêt que les chorégraphes leur portent sont aussi à mettre en relation avec l'attention qu'ils prêtent à « l'analyse du mouvement humain instant après instant, presque comme si les

chorégraphes souhaitaient s'approprier la capacité qu'à un réalisateur de ralentir le film et de le regarder plan par plan »⁸⁰¹.

Si les photographies déterminent pour les danseurs un ensemble de postures et de figures imposées, il leur revient cependant d'inventer la façon de passer de l'une à l'autre. Dans *Proxy* (1961), chorégraphie de S. Paxton dont « les deux sections centrales » étaient « réglées par une partition visuelle constituée de photos de sport et d'autres activités physiques » (mais aussi, lors de la reprise de cette pièce à la Judson Church, d'images tirées de bande-dessinée ou d'annonces publicitaires), les danseurs devaient ainsi « reproduire exactement les poses » figurant sur la partition, mais aussi « trouver les transitions les plus efficaces pour passer de l'une à l'autre »⁸⁰². Comme le rapporte S. Banes :

*Après avoir choisi leur point de départ sur la partition [partition qui prenait la forme d'un panneau de papier sur lequel avait été collées les images découpées, et qui était d'une taille suffisante pour que les interprètes puissent la regarder en même temps qu'ils dansaient], les danseurs devaient aussi décider s'ils optaient pour un parcours linéaire ou circulaire à travers les images. Les règles établies par Paxton imposaient aux danseurs de faire tout le trajet à travers la partition et de répéter les actions autant de fois que cela était indiqué sur celle-ci. En revanche, la temporalité et les transitions entre les postures étaient laissées à la discrétion des danseurs.*⁸⁰³

Cette dialectique de l'image fixe et de l'image en mouvement, de l'instant arrêté et du passage d'un instant à l'autre, est également au cœur des trois œuvres que Boris Charmatz a conçues en 2009 d'après l'ouvrage de David Vaughan, *Merce Cunningham : un demi-siècle*

⁸⁰¹ Isabelle Launay note quant à elle qu'« En se servant des films comme supports mémoriels, les danseurs transformant par ce fait même l'histoire du cinéma en gisement d'archives gestuelles, en partitions de mouvements ou en vaste répertoire d'attitudes et de comportements. L'histoire de la danse se fonde ainsi en partie dans celle du cinéma, auquel elle est alors appareillée, et transforme ainsi le cinéma en technique de corps. » (Isabelle Launay, « Voler, doubler, démasquer, distendre, relier, intoxiquer une image-danse. De *Hexentanz* de Mary Wigman (film, 1930) à *Écran somnabule* de Latifa Laâbissi (2012) in Bénichou (dir.), 2015 : 335).

⁸⁰² Banes, 1982 : 107. (Je traduis)

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 196 (Je traduis)

⁸⁰⁰ Ici et jusqu'à mention contraire, les citations sont extraites de : Banes, 1982 : 192-193. (Je traduis)

de danse⁸⁰⁴, dans lequel sont rassemblées diverses photographies des pièces de M. Cunningham. B. Charmatz explique qu'« en lisant ce livre, l'idée [lui] est venue que cet ensemble d'images [...] formaient en elles-mêmes une chorégraphie »⁸⁰⁵, et qu'il devait être « possible d'inventer une pièce à partir de cette partition d'images, performée du début à la fin » :

À la manière d'un flip-book chorégraphique, le livre Merce Cunningham, un demi-siècle de danse devient une partition photographique pour ce dispositif. Elaborée en quelques jours, la performance adopte un titre différent suivant les équipes concernées : Roman Photo (étudiants, amateurs ou non danseurs), Flip Book (danseurs professionnels), 50 ans de danse (anciens interprètes de la Merce Cunningham Dance Company).

Si ce projet est né dans le cadre d'une commande institutionnelle (fêter au Théâtre de la Ville à Paris les quatre-vingt-dix ans de M. Cunningham), B. Charmatz insiste sur le fait que « cette expérience est partie intégrante de [sa] recherche, de [son] intérêt spécifique pour la question de l'archive, de l'histoire et des partitions »⁸⁰⁶. De surcroît, si B. Charmatz repart pour ce projet « des processus que Cunningham mettait en œuvre pour créer : la danse a lieu entre deux postures, deux positions »⁸⁰⁷, il s'avère, comme le montre Laure Fernandez, que c'est « sa propre créativité » que le chorégraphe va finalement laisser « émerger dans les interstices entre les images-reprises des photographies qui composent la structure chorégraphique de la pièce [...], dans ces respirations et courses qui permettent de passer d'une pose à une autre »⁸⁰⁸. Dans un entretien avec Gilles Amalvi, B. Charmatz explique ainsi que :

⁸⁰⁴ David Vaughan, *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, Paris, Éditions Plume, 1997.

⁸⁰⁵ Ici et jusqu'à mention contraire, les citations extraites de la page de présentation de *50 ans de danse / Flip Book / Roman Photo* (2009), publiée sur le site de B. Charmatz : <<http://www.borischarmatz.org/savoir/piece/50-ans-de-danse-flip-book-roman-photo>>

⁸⁰⁶ Sur l'attachement de B. Charmatz à la mémoire de la danse, voir l'article de Céline Roux, « Pratiques performatives. Corps critique n° 10. Le Musée de la danse : l'archive comme principe(s) actif(s) et critique(s) de création » in Bénichou (dir.), 2015 : 215-234.

⁸⁰⁷ Page de présentation de *50 ans de danse / Flip Book / Roman Photo* (2009), publiée sur le site de B. Charmatz :

<<http://www.borischarmatz.org/savoir/piece/50-ans-de-danse-flip-book-roman-photo>>

⁸⁰⁸ Fernandez, 2013.

*En apprenant les photos, et alors même que notre intention était de surtout ne pas fixer une série de poses, nous avons très vite constaté que nous marquions des poses. Sur les photos, le mouvement est arrêté, certes, mais on sent bien qu'il est en cours. Ce sont des photographies d'actions, qui en disent beaucoup sur la place du corps dans l'espace. Tout est affirmé, très volontaire. Pas de place pour le micromouvement, l'informel que l'on retrouve beaucoup aujourd'hui. Du coup, nous avons dû « forcer le passage » : pour aboutir à une image de saut, il fallait sauter. Plus que des images, nous reproduisons des actions. Une citation de Cunningham – que je n'ai jamais retrouvée – dit que la chorégraphie fixe des positions dans l'espace, mais que la danse, la liberté du danseur, est d'aller d'un point à un autre. Pour lui, la liberté de l'interprète ne résidait pas dans la possibilité de faire le bras rond ou tendu, mais dans la façon d'aller de l'un à l'autre.*⁸⁰⁹

Dans le champ chorégraphique, considérer les images comme des partitions donnent ainsi lieu à deux lignes d'exploration non exclusives : l'une qui consiste à les appréhender comme des moteurs pour l'invention de gestes et de mouvements qui se viennent se loger dans les contours temporels de l'image (son avant, son après), l'autre qui les appréhende plutôt dans une perspective citationnelle (quand il s'agit d'images empruntées au monde de l'art) ou référentielle (quand il s'agit d'images empruntées au monde social), et dont l'enjeu est de faire surgir sur scène sinon des effets-personnages furtifs, du moins des instantanés gestuels chargés – au moins en puissance – de connotations mimétiques ou narratives. *Love* (2003) de Loïc Touzé et Latifa Laâbissi pourrait apparaître comme l'un des accomplissements contemporains les plus aboutis de cette seconde tendance. Dans cette pièce, fondée sur une logique d'entrées et de sorties à répétition⁸¹⁰, les six interprètes composent une série de tableaux vivants inspirés d'un corpus d'images notamment tirées de la danse expressionniste, du cinéma burlesque et de la pantomime – l'enjeu pour les chorégraphes étant de renouer avec une dimension expressive et figurative

⁸⁰⁹ Entretien cité par Fernandez, 2013.

⁸¹⁰ Il n'y a cependant pas de « coulisses » à proprement parler : seulement un espace « hors jeu », à la lisière du tapis de danse. Entre deux séquences, les interprètes y stationnent systématiquement quelques instants.

souvent dépréciée ou refoulée par la danse contemporaine, tout en invitant les danseurs (et à leur suite les spectateurs) à explorer les résonances (physiques, affectives, imaginaires) que ces images peuvent avoir dans leur corps et leurs mouvements.

Dans le champ théâtral, où la qualité du mouvement n'est pas explorée en tant que telle (du moins, où cette exploration n'est pas une finalité), où la tendance dominante est plutôt de mettre les gestes et les déplacements des acteurs au service de la signification, il semble que si les artistes décident de faire partition d'images préexistantes, c'est pour leur conférer une fonction de distanciation brechtienne.

Ainsi en est-il dans les spectacles du Wooster Group, où les images d'archives et la valeur partitionnelle qui leur est attachée ont pour enjeu d'interrompre les logiques fondatrices de l'illusion dramatique. Dans *To You, the Birdie!* (*Phèdre*) (2002), le fait que les acteurs disent leur texte tout en reproduisant des séquences chorégraphiques empruntées à M. Cunningham et M. Graham a ainsi pour effet de dépsychologiser l'interprétation et de rendre par là-même impossible l'identification de l'acteur à son personnage. Dans d'autres spectacles où les séquences gestuelles, les postures ou les expressions que les acteurs doivent reproduire sont projetées sur des écrans à vue du public, l'accent est plutôt mis sur l'exhibition des processus de production du dire et du faire théâtral. Tel est le cas dans *Poor Theater* (2004), où les acteurs reproduisent notamment des scènes d'*Akropolis* de Jerzy Grotowski (d'après le film qui en avait réalisé en 1968), ou dans *Hamlet* (2007), où les positions et les déplacements des acteurs sont déterminés d'après le film que John Gielgud réalisa en 1964 de l'une des plus fameuses mises en scène d'*Hamlet* (celle – jouée pendant de longs mois à Broadway – où Richard Burton interprétait le rôle-titre).

Dans le travail de la compagnie Rimini Protokoll, qui s'adosse toujours à des matériaux documentaires, c'est sur un principe d'images partitionnelles que repose plus spécifiquement *Situation Rooms* (2013), spectacle dont le point de départ est la photographie (diffusée mondialement, et à laquelle il emprunte son titre⁸¹¹) prise le 1er mai 2011 par le photographe offi-

ciel de la Maison-Blanche, alors que le président Barack Obama et certains membres du Conseil de Sécurité Nationale suivaient en direct l'opération devant aboutir à la mort de Oussama Ben Laden. « Documentant la fin d'une chasse à l'homme qui avait été traquée au moyen de toutes les armes possibles », cette photo, expliquent les membres de la compagnie, les a frappés par les « expressions » qu'elle donne à voir et « qui en disent long : triomphe, fascination, dédain, horreur, scepticisme, préoccupation »⁸¹². Partant de là, Rimini Protokoll a entrepris de collecter à travers le monde les témoignages de vingt personnes qui se trouvaient liées d'une manière ou d'une autre à la question des armes (journaliste de guerre, victime d'une attaque de drone, champion de stand de tir, chirurgien, vendeur de systèmes de défense...), matière documentaire filmée que la compagnie a ensuite choisi de restituer dans le cadre d'un spectacle-parcours plus précisément qualifié de « pièce vidéo multi-joueurs ».

Le principe de *Situation Rooms* est que les spectateurs, passant d'une « salle de crise » à une autre, prennent connaissance des témoignages collectés sur le mode du « reenactement »⁸¹³. Équipés d'une tablette tactile qui leur communique des instructions visuelles et verbales, ils sont successivement invités à se mettre dans la peau des différents protagonistes, en adoptant non seulement leurs points de vue, mais aussi leurs attitudes, gestes, positions et déplacements. À travers ce jeu de rôles grandeur nature, où les spectateurs sont tour à tour conduits à occuper les positions d'agresseur et de victime, d'adjuvant et d'opposant, la compagnie avait pour intention de provoquer une réflexion critique sur les places des armes à travers le monde contemporain. L'inspiration vidéo-ludique du dispositif, couplée à la puissante charge empathique que provoque chez les spectateurs le fait d'incarner les partitions gestuelles transmises par les tablettes, ont

est « The Situation Room » (« Salle de crise »).

⁸¹² Les citations sont extraites du texte de présentation du spectacle, mis en ligne sur le site de la compagnie : <<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project.6009.html>>. (Je traduis)

⁸¹³ C'est le terme qu'emploie la compagnie sur la page de présentation de son site. Comme je l'ai déjà signalé à propos du *reenactment* de *18 Happenings...* de A. Kaprow (cf. *supra*, Chap. 2, § 1.2.1. Écrire des partitions pour (faire participer) le public), cette notion, qui est à mettre en relation avec celle d'*enactivism* (« enaction »), renvoie à l'idée d'un accès à la connaissance en situation, par la pratique.

⁸¹¹ Le titre de cette photographie, prise par Pete Souza,

cependant eu pour effet de globalement contrevenir à ces ambitions premières.

Bien au-delà du geste propre à Rimini Protokoll, le fait d'assigner à l'archive une double valeur, documentaire et partitionnelle, est au cœur d'un certain nombre de projets artistiques qui se proposent de reconstituer ou de réactiver des formes disparues.

Plus les formes sont anciennes, et donc plus les archives disponibles sont éparées, lacunaires ou douteuses, plus cette problématique peut prendre des tours polémiques – ce dont témoignent exemplairement les crispations et les querelles que les travaux de Eugène Green sur le théâtre baroque⁸¹⁴ ont pu et continuent de susciter. Comme l'expliquait Julia Gros de Gasquet⁸¹⁵, le fait qu'il ait cherché à retrouver quelles étaient la prononciation et la gestuelle propres aux acteurs baroques, en s'appuyant pour cela sur divers « archipels de connaissance » pouvant constituer autant de « textes prédictifs » pour le jeu et la scène (« traités de chant, de prosodie, de rhétorique, de peinture »), a conduit un certain nombre d'historiens à dénoncer, au nom de la vérité scientifique, les approximations voire les erreurs d'interprétations dont à leur yeux se rendait coupable E. Green dans l'usage qu'il pouvait faire de ces sources historiques. Pour ce dernier et les artistes qui, comme lui, ont souhaité faire revivre les spectacles de théâtre ou de danse baroque⁸¹⁶, en proposant des « performances historiquement informées », la question est toutefois beaucoup moins de l'ordre de la preuve ou de la production de savoirs scientifiques que de « l'éprouver » : convier les acteurs et à leur suite les spectateurs à faire l'expérience de manières de parler, de se tenir et de se mouvoir dont toute « la beauté et le plaisir résident dans leur étrangeté ».

⁸¹⁴ Voir Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

⁸¹⁵ Dans le paragraphe qui suit, je résume ou cite directement les propos que Julia Gros de Gasquet a exposés lors de ses interventions au sein des labo#3 (« Écritures et structures musicales ») et #7 (« Réactiver »), ainsi que dans un courriel personnel qu'elle m'a adressé, le 18 novembre 2015, en prolongement de la synthèse que j'avais proposée du labo#7.

⁸¹⁶ Voir Céline Candiard, Julia Gros de Gasquet (dir.), *Scènes baroques d'aujourd'hui : la mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain (théâtre, opéra, danse)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017.

Le désir de trouver dans l'étude des sources historiques des matrices à même de guider la recherche artistique et de structurer l'être en scène des interprètes est également au cœur du travail que D. Brun a conduit à l'occasion de *Sacre#2* (2014), pièce que la chorégraphe a conçue non pas comme une reconstitution (terme qui renvoie au désir, fantasmatique, de retrouver l'original), mais comme une « recréation » du *Sacre du printemps*⁸¹⁷. À la différence des pièces estimées fondatrices pour l'histoire de la danse au 20e siècle que, dans les années 1990, D. Brun avait été amenée à recréer au sein du Quatuor Knust⁸¹⁸, le *Sacre du printemps* n'a jamais été l'objet d'une mise en partition. Accompagnée de Sophie Jacotot (engagée sur leur projet à titre d'historienne et d'assistante), D. Brun a donc décidé de fonder son travail sur le « palimpseste partitionnel »⁸¹⁹ que pouvaient constituer les archives du *Sacre...*, au premier rang desquelles figuraient « les annotations faites sur la partition de Igor Stravinski par Marie Rambert (qui était l'assistante de V. Nijinski sur la création du *Sacre...* et qui dansait également dans la pièce) », ainsi que l'ensemble des « dessins, esquisses et pastels que Valentine Gross-Hugo a réalisés pendant ou après la représentation ». Si selon S. Jacotot ces archives ont « fait partition », c'est parce qu'elle et la chorégraphe les ont considérées comme un « ensemble de contraintes » (et non pas seulement comme des sources d'information⁸²⁰) à partir desquelles il a été possible de « déterminer un ensemble de règles de jeu » (chorégraphiques, posturales,

⁸¹⁷ Comme l'expliquait Sophie Jacotot, le chiffre que D. Brun a choisi de faire figurer dans le titre de sa pièce se comprend en relation avec deux précédents : le « "Sacre#0", qui est l'œuvre co-signée par Stravinski, Nijinski, Roerich, créée en 1913 », et le « "Sacre#1", qui est présenté en 1987 comme la première « reconstitution » du *Sacre*, et qui est portée par le fantasme de retrouver l'original » (propos pris en notes lors des interventions de S. Jacotot au cours du labo#5, « Remediation », 27-29 mars 2015).

⁸¹⁸ D. Brun est avec Anne Colod, Simon Hequet et Christophe Wavelet, l'un des membres fondateurs de ce collectif. Sur le travail du Quatuor Knust, voir notamment : Isabelle Launay, « Poétiques de la citation en danse...*D'un Faune (éclats)* du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000 » in Launay, Pagès (dir.), 2010 : 23-72.

⁸¹⁹ Ici et dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos de S. Jacotot, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#5.

⁸²⁰ À la différence, notamment, des critiques journalistiques de l'époque, qui décrivent et qualifient les mouvements de la chorégraphie. D. Brun et S. Jacotot ont également pris en compte ces sources, mais sans leur attribuer de valeur ou de fonction « partitionnelle ».

scénographiques)⁸²¹ et auxquelles, en outre, elles ont pris le parti de se « soumettre volontairement : si vagues ou abstraites soient les indications, rien n'a été évacué, tout a été traité systématiquement. »

Cette idée d'une « soumission volontaire » à la loi que représente la partition pourrait bien être la pierre angulaire de toutes les formes artistiques fondées sur des partitions. Comme le notait N. Renaude :

[...] dans la partition, il y a l'idée que l'on fixe une forme, que l'on ne cherche pas à banaliser, à normaliser. Il y a quelque chose d'inaliénable : il faut alors voir comment ça fonctionne, passer par les voies de la fabrique de l'écriture.⁸²²

Dès lors, cependant, que tout peut faire partition pour les artistes, explorer les fonctionnements ou emprunter les « voies de la fabrique » de l'objet présumé « partitionnel » peut au bout du compte donner lieu à des œuvres dont il n'est pas toujours évident de repérer ce qui les lie à la matrice originelle. Le plus ou moins grand écart qui sépare cette dernière des déclinaisons ou avatars qu'elle permet d'engendrer dépend en fait de trois facteurs.

Le premier est la nature des règles d'action (plus ou moins objectives ou fantaisistes, rationnelles ou associatives) que les artistes établissent à partir de ce qui pour eux tient lieu de partition primaire. Le deuxième a trait à l'appartenance ou au contraire à la non-appartenance à un même champ artistique de la partition source et des partitions secondes : quand les opérations de transformations dont la partition-matrice est tout à la fois l'objet et le moteur se double d'un changement de médium (par exemple : quand une photographie donne lieu à une partition chorégraphique), le coefficient de mutation est en effet plus grand que dans les cas où ces opérations demeurent inscrites dans un même champ (par exemple : quand une partition chorégraphique en engendre une autre). Le dernier facteur enfin qui contribue à faire varier la distance séparant la partition-matrice des œuvres

qui en sont dérivées, est lié au rapport que les artistes entretiennent avec leur matériau de départ. Ainsi que l'analysait B. Gallet, il est en effet des « partitions qui ne font pas disparaître l'objet qu'elles transforment ou affectent, qui mettent en forme une relation », tandis que d'autres l'ocultent ou l'ignorent – les artistes se servant alors « de n'importe quel objet pour produire quelque chose qui n'a plus aucune relation avec la source initiale, qui la laisse indemne. »⁸²³ Comme nous avons pu le constater, il s'agit là de grandes lignes de partage, transversales aux différentes procédures par lesquelles les artistes s'appliquent à établir des partitions et à produire des œuvres à partir d'une matrice élaborée par d'autres.

Il est cependant un dernier cas de figure : celui où le lien qui rattache les œuvres à la matrice ayant d'une manière ou d'une autre présidé à leur invention disparaît, non pas en raison des très grandes libertés d'interprétation que s'arrogent les artistes, mais au contraire en raison de l'application que ces derniers déploient pour reproduire le plus exactement possible l'archive qui leur sert de modèle – ce terme étant pour le coup à entendre dans son sens le plus strict.

2.3. EXTRAIRE UNE PARTITION, OU « L'ART DE LA COPIE »

Associer les notions de copie et de partition semble de prime abord paradoxal : alors que la première ne se comprend qu'en relation avec un objet non seulement préexistant mais autosuffisant, s'imposant dans sa forme définitive et pleinement accomplie à celui qui entreprend de le copier, la seconde constitue un objet intermédiaire, dessinant les contours et structurant la forme d'une œuvre qui demeure en attente de ses interprètes, nécessite leur appropriation et fait appel à leur investissement subjectif. Comme l'explique Stephanie Rosenthal, c'est d'ailleurs au nom de cette opposition – la propension des exemplaires originaux à être simplement reproduits au lieu de stimuler l'invention –, que A. Kaprow renonça à intégrer des photographies dans ses partitions :

Les premières partitions de Kaprow ressemblaient de manière frappante à celles de John Cage, au près de qui

⁸²³ Propos de Bastien Gallet, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#5.

⁸²¹ S. Jacotot précisait qu'« à la différence des *tasks* » (programmes d'actions librement déterminés par les danseurs), ces règles de jeu étaient « guidées par une méthodologie très précise » (en l'occurrence, historiographique).

⁸²² Propos Noëlle Renaude, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#5, « *Remédiation* » (27-29 mars 2015).

il étudia de 1957 à 1958. Bientôt, cependant, les éléments de notations disparurent, pour ne laisser que le texte. Au départ, les instructions de Kaprow étaient détaillées et structurées un peu comme des pièces de théâtre ou des scénarios. Au fil des ans, les instructions furent distillées dans des formes plus brèves, semblables à de la poésie concrète, qui laissaient aux participants davantage de marge de manœuvre. Au milieu des années 1970, Kaprow commença à élaborer et à produire des livrets d'activité [Activity booklets] illustrés. La combinaison de la partition et des photographies visait à suggérer comment l'activité pourrait être présentée. Mais Kaprow se révéla ensuite insatisfait du résultat : les gens se laissaient trop facilement entraîner dans la copie des photographies des livrets, [...] leur manière d'aborder l'activité perdait toute indépendance.⁸²⁴

À l'inverse, si Bertolt Brecht se mit à élaborer à partir de 1949 des « livres-modèles » (*Modellbuch*), cahiers de régie dont la spécificité est de se fonder sur un très important corpus de photographies⁸²⁵, c'est précisément parce qu'il entendait contraindre les équipes désireuses de monter ses textes à se mettre dans les pas de ceux du Berliner Ensemble⁸²⁶. Comme l'explique Jean-Pierre Sarrazac, l'enjeu de ce « modèle normatif », qui vient « consign[er] une « mise en scène exemplaire », répond à la volonté qu'avait B. Brecht de transmettre la « double [dimension de son] écriture, dramatique et scénique »⁸²⁷ – les photographies des spectacles ayant une fonction en partie similaire à celle que les didascalies endossent dans le texte⁸²⁸.

⁸²⁴ Stephanie Rosenthal, « Agency for Action » in Meyer-Hermann, Perchuk, Rosenthal (eds), 2008 : 59. (Je traduis) Un extrait des *Activity Booklets* est reproduit dans les pages qui suivent.

⁸²⁵ « Chaque « livre de régie » se compose de remarques sur les répétitions et l'étude du texte et d'un ensemble complet de photographies. 1 500 photos sont prises pour chaque spectacle, en deux fois, à partir du même endroit : depuis le premier balcon, presque au milieu et en hauteur, de façon à saisir l'Arrangement scénique des comédiens. » (Pavis, 2000 : 176).

⁸²⁶ B. Brecht explique que « pour empêcher un bricolage par trop librement créateur de ses pièces », il a décidé de « recour[ir] à un doux chantage, en mettant la pièce, un temps durant, uniquement à la disposition des théâtres qui utilis[ent] le modèle. »

⁸²⁷ Sarrazac, 1999 : 173.

⁸²⁸ « Similaire » seulement dans le sens où, comme nous allons le voir, ces photographies donnent accès à une dimension supplémentaire : celle que B. Brecht appelle le « Gestus ».

Dans un entretien où Eric-Alexander Winds⁸²⁹ interroge B. Brecht sur le « danger » que peuvent représenter ces mises en scène programmatiques, sur le risque de « routine » ou de « sclérose » auxquels le *Modellbuch* peut conduire, l'auteur-metteur en scène rétorque ainsi :

*Quelle différence cela fait-il que vous trouviez dans le texte de la pièce que Courage, avant de partir, a donné de l'argent aux paysans pour l'inhumation de Catherine la muette, ou, en étudiant de surcroît le modèle, qu'elle l'a compté dans sa main et remis une pièce dans sa sacoche ? En réalité, vous ne trouvez dans le texte de la pièce que la première indication, la deuxième chez Helene Weigel, dans le modèle. Faudrait-il retenir la première et oublier la deuxième ?*⁸³⁰

Et quand on lui demande s'il n'est pas « à craindre que la théorie des modèles » ait pour conséquence que « la représentation n'ait plus que la valeur d'une copie »⁸³¹, B. Brecht expose en quoi cette question lui paraît être le fruit d'un raisonnement faussé par un double préjugé. Le premier concerne la liberté créatrice dont se réclament les artistes, mais qui selon lui est toujours illusoire :

*[...] les artistes « créant librement » du théâtre ne sont pas particulièrement libres, quand on y regarde de plus près. Ils sont d'ordinaire les derniers à pouvoir se libérer de préjugés, de conventions, de complexes centenaires. Surtout, ils sont dans un état de dépendance absolument dégradant vis-à-vis de « leur » public. Il leur faut « retenir son attention » ; le « plonger dans un suspense » absolu, c'est-à-dire aménager les premières scènes de sorte qu'il « achète » les dernières, lui faire subir des massages de l'âme ; détecter ses goûts et s'y conformer ; bref, ce ne sont pas eux que leur activité doit amuser, ils ont à bâtir selon les critères d'autrui. Au fond, nos théâtres sont toujours, vis-à-vis du public, dans la position de fournisseurs : comment y aurait-il dans ces conditions tant de liberté qui serait à perdre ?*⁸³²

Le second préjugé dont B. Brecht entend se débarrasser porte sur :

⁸²⁹ E.-A. Winds était le directeur du Théâtre de Wuppertal où *Mère Courage* devait être monté en s'appuyant, comme l'exigeait B. Brecht, sur le *Modellbuch* de la représentation berlinoise.

⁸³⁰ Brecht, 1951 : 60.

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² Brecht, 1979 : 59-60.

(another private place)

A and B, slowly and silently walking toward each other

locking eyes throughout

pressing against each other

increasing and decreasing pressure slightly

both trying to anticipate these decisions

saying "now" when the thought comes strongest

until both by chance say "now" at once

(Note: sequence of parts are
reverseable, beginning with
part 8 and ending with part 1)



[...] le mépris trop répandu de la copie. Elle n'est pas la « plus facile ». Elle n'est pas une honte mais un art. C'est-à-dire qu'il faut en faire un art, et cela pour que ne se produisent ni routine ni sclérose. Pour livrer ma propre expérience de la copie : j'ai, en tant qu'écrivain de théâtre, copié l'art dramatique japonais, grec, élisabéthain ; en tant que metteur en scène, les mises en place du comique populaire Karl Valentin et les esquisses scéniques de Caspar Neher, et jamais je ne me suis senti privé de liberté. Donnez-moi un modèle raisonnable du Roi Lear et, à le reconstruire, je trouverai mon plaisir.⁸³³

C'est précisément en tant que le *Modellbuch* appelle un « art de la copie » – ce qui suppose, dit B. Brecht, une « imitation » non pas « servile », mais « souveraine »⁸³⁴ – qu'il peut être comparé à une partition. À l'instar de cette dernière en effet, le *Modellbuch* s'articule à une praxis dont il permet de visualiser la structure et les enjeux dès lors, comme l'explique Patrice Pavis, que :

Deux types de scènes retiennent l'attention du photographe : les entrées et sorties, les changements de position et le travail sur un choix de mouvements et de gestes caractéristiques. La sélection finale des clichés s'effectue en fonction de leur aptitude à « visualiser » la fable, à en montrer les tournants. L'assistant à la mise en scène a noté au préalable dans le texte les passages à photographier. Ce travail se fait en liaison constante avec la préparation dramaturgique de la pièce, en particulier pour la recherche des points forts de la pièce, des moments tragiques, comiques ou poétiques. Les photos amènent parfois à préciser, corriger ou éliminer une pose ou un groupement d'acteurs. Après cette phase préparatoire, des photographies plus « esthétiques », mais toujours aussi informatives, sont prises aux moments essentiels, pour révéler les enchaînements significatifs et les contradictions visibles des protagonistes.⁸³⁵

Donnant une image du « Gestus fondamental que la pièce raconte ; de l'interaction des personnages et des groupes dans leurs mouvements ; de la répartition des épisodes généraux en épisodes particuliers ; des considérations sur la caractérisation des personnages

et sur la signification sociale des événements »⁸³⁶, le *Modellbuch* s'offre ainsi aux interprètes comme un modèle à étudier – en le pratiquant – afin de comprendre quels sont « [s]es avantages et [s]es inconvénients »⁸³⁷. Si, poursuit B. Brecht, ce modèle doit être abordé « comme quelque chose de provisoire mais d'important », c'est précisément parce qu'il constitue une « hypothèse » de travail à partir de laquelle les metteurs en scène pourront affirmer les changements qui leur paraissent nécessaires. S'en remettre aux « indications sur les pivots de la scène et sur l'interprétation » que propose le *Modellbuch*, « faire adopter aux acteurs les positions et les mouvements »⁸³⁸ qu'il donne à voir sans « à première vue [...] se soucier spécialement » des propositions ou des « particularités » qui peuvent être les leurs, ne constitue en effet qu'une étape, à l'issue de laquelle le metteur en scène peut procéder à des changements. Or :

S'il procède à des changements, c'est là où il découvre une qualité particulière de la scène qui n'est pas contenue dans la mise en place, ou une qualité particulière du comédien qui ne trouve pas à s'exprimer en elle. Avec quel esprit de suite il examine en pareil cas les tenants et les aboutissants ! Et avec quelle sûreté il donne au personnage et à la scène la nouvelle tension et le nouvel équilibre ! Les modifications naissent de ce que le résultat nouveau s'incorpore au modèle. Ces modifications peuvent être ensuite si importantes qu'il en nait quelque chose de tout à fait nouveau.

En dépit de ces déclarations, il semble que « dans l'Allemagne de l'Est des années 1950 et dans de nombreux pays qui importèrent le brechtisme », le recours au *Modellbuch* ait globalement contribué à « stériliser »⁸³⁹ la création scénique – l'appel aux transformations formulé par B. Brecht n'ayant dans les faits guère eu l'occasion d'être mis en œuvre⁸⁴⁰.

⁸³⁶ Brecht, cité par Pavis (*ibid.*).

⁸³⁷ Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de : Brecht, 1951 : 64.

⁸³⁸ Jusqu'à mention contraire : *ibid.*, p. 65.

⁸³⁹ Patrice Pavis, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°25, 1999, p. 107. Article mis en ligne sur la plateforme Erudit : <<http://id.erudit.org/iderudit/0411380ar>>

⁸⁴⁰ P. Pavis rapporte notamment les propos de J. Littlewood, metteure en scène qui créa *Mère Courage* à Londres en 1955, et « qui déclarait en 1994 : « That bloody Brecht. I had to do *Mother*

Indépendamment de la bonne ou mauvaise foi qui pouvait être la sienne, il n'en demeure pas moins que l'« art de la copie » auquel il associait – au moins en théorie – le *Modellbuch* entre en résonance avec la manière dont certains artistes contemporains choisissent de travailler.

Qu'il s'agisse de Latifa Laâbissi décidant à trois reprises (dans *Phasmes* (2001) puis *Écran somnambule* (2009 et 2012)⁸⁴¹ de repartir de la minute et demie qui nous est parvenue du film de la *Danse de la sorcière* (1930), de Mary Wigman ; ou bien de Christian Geoffroy-Schlittler qui, dans *Les artistes de la contrefaçon* (2011), a proposé à quatre acteurs (Elodie Bordas, David Gobet, Barbara Schlittler et Olivier Yglesias) de copier un ensemble de scènes extraites d'un corpus de films ou de captations théâtrales de leur choix, mais qui toutes devaient « présenter une forte charge pathétique »⁸⁴² ; ou bien encore de Tomas Gonzalez qui dans le cadre de l'un des laboratoires du projet PARTITION(S) a entrepris de « réactiver » l'interprétation de *Phèdre* par Sarah Bernhardt⁸⁴³ – les postulats et processus de travail de ces différents artistes sont à chaque fois les mêmes : copier une interprétation préexistante (qui dans les trois cas est particulièrement chargée), en considérant à l'instar de B. Brecht que « c'est en le transformant qu'on utilise le mieux un modèle »⁸⁴⁴, mais en partant simultanément du principe, comme lui, que cette transformation ne peut se faire qu'à une condition : avoir « exploit[é] entièrement le modèle », « avoir complètement reconnu le

but » de ses éléments et de ses rouages constitutifs, de sorte à « être en mesure de [le] reconstruire » avant de procéder à sa transformation⁸⁴⁵. Comme l'analysait I. Launay⁸⁴⁶, c'est précisément parce que les archives que les artistes s'appliquent à copier constituent un « support de travail » qui ne repose pas sur un principe de transmission « corps à corps » et donc « émancipe l'interprète du rapport binaire maître/élève », qu'elles peuvent s'apparenter à des partitions⁸⁴⁷. Au lieu d'être placé dans la dépendance des indications que lui donne et souvent lui montre le chorégraphe ou le metteur en scène, l'interprète doit (re)trouver de manière autonome, « sans intermédiaire ou passeur », quels sont les principes structurants du modèle de jeu qu'il se propose de reproduire.

Comme en témoignaient O. Yglesias ou T. Gonzalez⁸⁴⁸, toute entreprise de reproduction passe en effet par un travail d'identification des traits les plus saillants comme des détails caractéristiques qui définissent le modèle – repérage analytique pour lequel il est nécessaire d'élaborer une méthodologie spécifique. Ayant choisi de copier une scène des *Marches de palais* (1994) de Philippe Caubère, O. Yglesias expliquait ainsi qu'après s'être tout d'abord « concentré sur les détails du jeu physique », il a choisi de travailler en « dissociant l'audible et le visuel » (à côté de son travail sur les « détails visibles », il s'efforçait « d'imiter le rythme »), à la suite de quoi il a pu « élaborer une partition » qui consistait en une transcription la plus précise de ce qu'il avait à dire et à faire (cette partition comportait le « dialogue plus toutes les actions plus l'intervalle de temps minuté pour chaque séquence »). De son côté T. Gonzalez, qui dans un premier temps avait choisi de travailler « par imitation » de l'enregistrement de S. Bernhardt (« son phrasé, sa prosodie, son emphase »), a ensuite décidé de se servir d'un logiciel musical qui lui permettait de « visualiser »

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées ont été prises en notes lors des interventions d'Isabelle Launay au cours du labo#5, « *Remediation* » (27-29 mars 2015).

⁸⁴⁷ Ce désir d'émancipation était en effet au cœur des projets de notation de la danse (voir : Introduction, « § 1.2. Partition et « raison graphique » »).

⁸⁴⁸ Dans le paragraphe qui suit, je rapporte des extraits de leurs témoignages, pris en notes lors de leurs interventions au cours du labo#7, « Réactiver ».

beaucoup plus précisément les qualités et variations acoustiques de l'interprétation – ce travail sur la partition vocale ayant par ailleurs été complété par des recherches iconographiques qui lui ont permis d'identifier les « poses caractéristiques » de l'actrice.

S'il appartient donc aux interprètes, comme le disait I. Launay⁸⁴⁹, d'« arracher la partition » à l'archive (celle-ci faisant « apparaître en même temps la composition (l'écriture) et l'exécution (le jeu, l'interprétation) »), s'il leur revient la responsabilité de « choisir ce qu'ils en retiennent, d'élaborer un script, un programme d'activités à partir de leur observation », ce processus d'extraction ne saurait cependant être suffisant. Pour que la copie soit vivante, et non pas simplement virtuose ou muséale, il leur faut aussi voire surtout déterminer les logiques, moteurs ou motivations qui vont leur permettre de passer d'un point à un autre de la partition et de les articuler, selon une énonciation personnelle. C'est là qu'intervient le processus de transformation du modèle évoqué par B. Brecht – transformation qui a ceci de particulier qu'elle ne peut jamais être décidée une fois pour toutes : c'est un principe actif, dynamique, proprement métabolisant, qui engage et que mobilise l'interprète à chaque fois qu'il met en jeu sa copie. Comme nous allons le constater dans la conclusion de cet essai, cette dialectique du fixe et du mouvant, du modèle établi et de sa mise en jeu transformationnelle, est au cœur de ce que les interprètes appellent en général, et quel que soit le matériau auquel s'adosse leur travail, leur « partition ».

⁸⁴⁹ Ici et dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos d'Isabelle Launay, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#5, « Remediation ».

* * *

Si la troisième contrée que dessinent les « partitions-matrice » est assurément, de toutes celles envisagées, la plus vaste et la plus composite, il est néanmoins possible au terme de cette traversée de dégager un ensemble de caractéristiques communes.

1/ En premier lieu, les partitions-matrice sont – eu égard à la fonction que l'on attache en principe à une partition musicale – des objets paradoxaux. Outre qu'elles s'avèrent plus ou moins radicalement émanicipées de la question notationnelle (tout peut faire notation, tout peut avoir valeur d'instruction pour les artistes), le champ d'application de leurs pouvoirs génératifs atteint des dimensions étonnamment étendues, pour ne pas dire illimitées. Au lieu de définir une œuvre précise (susceptible certes de donner lieu à de multiples interprétations, mais à l'intérieur d'un champ d'actualisations circonscrit et prévisible), les partitions-matrice permettent l'invention de toutes sortes d'œuvres, dont il est en partie voire totalement impossible de présumer la forme qu'elles prendront. À ce titre, on pourrait les qualifier de *méta-*, *proto-* ou *archi-partitions*, les significations attachées à chacun de ces éléments formants pouvant entrer en résonance avec les différentes fonctions que ce type de partitions endossent vis-à-vis des œuvres qu'elles permettent d'engendrer – sans qu'aucun d'eux ne soit cependant pleinement satisfaisant⁸⁵⁰.

⁸⁵⁰ Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* (dir. Alain Rey), « méta- » renvoie ainsi à l'idée d'une « transcendance », à tout le moins, à l'idée d'« un statut logique englobant un changement », la « participation [à une] action commune » – avec cette spécificité, cependant, que cet élément formant entre dans la construction de mots où il exprime un rapport de « succession » ou de « postérité » (alors que les partitions-matrice préexistent bel et bien à la diversité des partitions ou des gestes auxquels elles peuvent donner lieu). L'expression « proto-partition », à l'inverse, a le mérite d'être ancrée dans un rapport d'antériorité (le grec *prōtos* signifie « premier, celui est qui en tête »), mais les connotations hiérarchiques ou axiologiques associées à ce terme (« premier rang en importance ») paraissent mal se concilier avec la volonté qu'ont les artistes de générer, à partir d'une « partition-matrice » effectivement première, un ensemble de partitions ou d'exécutions qui seront toutes aussi recevables les unes que les autres. On retrouve, et de façon encore plus marquée, cette articulation entre une position d'antériorité et une position de pouvoir avec l'élément « archi- », dérivé du grec *arkhain* signifiant d'abord « prendre l'initiative, commencer », puis « très vite (des Homère) < commander > ». Les réserves que l'on peut avoir vis-à-vis de cette option sont alors les mêmes que celles exprimées à propos de

2/ La deuxième spécificité – et le deuxième paradoxe – des partitions-matrice est qu'elles signent une mise en retrait des intentions et des pouvoir décisionnels de celui qui en est l'auteur. En concevant des partitions frappées au sceau de l'indétermination, que ce soit du point de vue de leur composition ou de celui de leur exécution, en proposant des œuvres divisées en parties ou modules, mais sans les coordonner, ce dernier se refuse en effet à occuper la place du créateur tout-puissant. Au lieu de se positionner en surplomb de l'œuvre, de chercher à en contrôler intégralement le déroulement, en assignant à chacun sa partie et sa fonction, ceux qui établissent des partitions-matrice entendent explorer des processus de création, et donc des rapports de production, sinon strictement égaux, du moins plus collaboratifs et déhiérarchisés. Si la partition, en tant qu'elle détermine la place et organise les relations des parties qui la composent, est toujours un objet à la croisée de l'esthétique et du politique, c'est du même coup avec les partitions-matrice que cette dimension se trouve le plus explicitement questionnée – et réévaluée.

3/ Enfin, qu'elles recourent ou non aux interfaces technologiques, les partitions-matrice ont pour dernière caractéristique de reposer sur les principes de composition que Lev Manovich a définis comme étant propres aux nouveaux médias (« modularité », « automatisation », « variabilité », « transcodage »⁸⁵¹), la conséquence étant qu'au lieu de donner accès à une temporalité organisée (structurée en mesures) et dont le cours, maîtrisé, est fixé une fois pour toutes, elles s'ouvrent à un temps fait de simultanéités contingentes, de variations continues, de dynamiques instantanées et improvisées.

L'expression « proto-partition » – l'intérêt spécifique de cette expression résidant toutefois dans les liens que l'on peut faire, par association sémantique, avec la question *architecturale* (les processus de construction d'une œuvre étant au cœur de la question partitionnelle en général, et des « partitions-matrice » en particulier).

⁸⁵¹ Manovich, 2001 : 98-130.

La partition invisible (la question de l'interprète)

Quelle que soit la « contrée » dont elles relèvent, les partitions ont en principe pour propriété d'être des objets lisibles⁸⁵² : elles donnent à voir un ensemble de signes que les interprètes⁸⁵³ doivent déchiffrer puis traduire d'une manière ou d'une autre en actions physiques, vocales, langagières, selon des règles de jeu et des logiques de fonctionnement que les précédents chapitres avaient pour enjeu de mettre au jour.

Parler de partition « invisible » paraît du même coup antinomique : s'il n'y a rien qui se donne à lire, que traduire ? Une telle expression s'impose éanmoins dans la mesure où, comme je l'avais signalé en introduction, les interprètes ont pris l'habitude de recourir à ce terme de « partition » pour désigner non pas l'objet qu'ils mettent en jeu, mais la manière singulière qu'ils ont de le mettre en jeu – et donc, de se mettre en jeu. Indépendamment de la forme que prennent les partitions interprétées, le propos transversal de ce chapitre de conclusion sera donc d'interroger cette part spécifique du travail artistique que les interprètes dénomment « leur » partition.

⁸⁵² À l'exception notable des partitions fonctionnant par « cues » (voir *supra*, chap. 3, § 1.3.2.). J'avais alors souligné que l'on pouvait considérer ce genre de partitions comme relevant déjà de la « partition de l'interprète », précisément parce qu'elles ne se matérialisent pas sous la forme d'un objet lisible.

⁸⁵³ Ce terme d'interprète a le mérite de pouvoir aussi bien désigner les acteurs que les danseurs. Il me paraît par ailleurs possible d'inclure sous ce terme générique les « performeurs », dès lors qu'ils conçoivent la performance non pas sur le mode de l'action spontanée, mais comme la mise en jeu (l'activation) d'une « partition » explicitement désignée comme telle.

I. LA CARTE ET LE TRAJET

Au cours d'une discussion collective qui rassemblait les élèves-comédiens de la Manufacture et les artistes (Noëlle Renaude et Alexis Forestier) qui animaient le workshop « Page / Espace », Jérôme Chapuis déclarait :

*Pour moi, la meilleure partition c'est une recette de cuisine. C'est un texte qui permet de faire un plat. On te donne les outils pour réaliser quelque chose. À partir d'une liste de mots on peut réaliser quelque chose de concret, de pratique.*⁸⁵⁴

Dans la partition que doit mettre en jeu l'acteur comme dans une recette de cuisine, il y a en effet une dimension opératoire : l'une et l'autre définissent des modalités d'action en vue d'une création. Deux éléments limitent cependant la portée de cette analogie. Le premier est que la recette est un protocole qui n'a pas vocation à se manifester en tant que tel : ce qui est donné à percevoir et à apprécier, c'est le produit final que la recette a permis de réaliser, son résultat et non pas les actions qu'elle a pu engager. Dans le champ de la musique et par extension du théâtre et de la danse, la mise en jeu de la partition constitue en revanche l'objet même de l'expérience esthétique : à la différence des arts plastiques où, comme le rappellent Boris de Schloezer et Marina Scriabine, « l'opération de l'auteur vise à produire des objets dans l'espace en qui elle trouve sa fin et sa justification », le propre des arts musicaux, théâtraux et chorégraphiques est que « l'opération constitutive de l'œuvre trouve sa fin, sa

⁸⁵⁴ Discussion collective enregistrée à l'issue du workshop « Page / Espace » (7-17 avril 2014), auquel ont participé les élèves du Bachelor Théâtre (promo F) de la Manufacture. La transcription intégrale de cette discussion figure dans la section « Entretiens », « Que faire de la page si on la considère comme une partition ? ».

justification, dans un « objet » qui est lui-même une opération. »⁸⁵⁵ Ils poursuivent :

*L'œuvre musicale n'est pas quelque chose qui se déroule, que ferait couler ou que temporaliserait l'exécution, comme on est tenté de le croire. Plus généralement parlant, nous ne percevons pas quelque chose qui s'accomplit, s'épanouit, mais un accomplissement, un épanouissement. Il ne s'agit pas d'une forme en devenir, mais d'un devenir qui a ou, plus exactement, qui est une forme, autrement dit il s'agit d'un acte rigoureusement structuré. Cet acte vise une fin, mais celle-ci ne lui est pas extérieure [...]. Ce qui importe au lecteur ou à l'auditeur d'une partition, ce n'est pas d'arriver ici ou là, c'est d'agir de telle ou telle façon, de tracer tel ou tel chemin, de courir telle ou telle aventure [...].*⁸⁵⁶

Ce qui mène à la deuxième différence notable entre « recette » et « partition » : le fait que celui qui met en jeu une partition doit non seulement réaliser les différentes choses que cette partition indique successivement, mais aussi inventer la façon de se frayer un chemin à travers ces choses et d'opérer le passage de l'une à l'autre. La prise en charge de ces mouvements interstitiels est précisément ce qui fait qu'une partition – qu'elle soit musicale, théâtrale ou chorégraphique – n'est pas « faite » (comme on le dit d'une recette) ni même simplement « exécutée » (si tant est que cela soit possible⁸⁵⁷) mais « jouée », « interprétée » voire « incarnée », termes qui indépendamment des nuances sémantiques et esthétiques qui leur sont

propres⁸⁵⁸, renvoient *in fine* à la manière singulière qu'a un artiste d'investir une écriture et de donner un sens (orientation et/ou signification) à l'enchaînement de ses actions.

Comme le soulignent B. de Schläezer et M. Scriabine, celui qui met en jeu une partition doit en effet toujours « interpoler et interpréter »⁸⁵⁹ ce qui se trouve explicitement indiqué, mais aussi « ce qui n'est que suggéré », « passé sous silence » ou tout simplement ignoré par l'écriture⁸⁶⁰. Ce n'est qu'à cette condition que l'œuvre sera perçue, non pas comme une juxtaposition d'événements discrets⁸⁶¹, mais comme un acte vivant, c'est-à-dire comme un « auto-mouvement [qui] s'engendre en se structurant »⁸⁶². L'écriture étant par définition « incapable de fixer de façon adéquate [le] devenir »⁸⁶³ singulier d'une œuvre, ce sont les relations que l'interprète établit entre les différents points et segments que donne à lire la partition, qui redonnent à la composition sa mobilité originelle, « cette souplesse, cette liberté qu'elle avait dans l'esprit du compositeur »⁸⁶⁴, mais que l'artefact de la notation ne peut que découper et figer.

B. de Schläezer et M. Scriabine invitent du même coup à ne pas se laisser piéger par cette illusion graphique (indispensable à la transmission d'une œuvre mais inapte à en restituer le mouvement propre) :

⁸⁵⁸ Ces trois termes sont ceux qui, en français, permettent de qualifier l'activité de l'acteur qui prend en charge un personnage (voir Abirached, 1978 : 68-78). Au cours du labo#6 (15-17 mai 2015), dédié à l'examen de ces trois notions et à la pertinence qui pouvait être ou pas la leur dès lors qu'on passe de la question du personnage à celle de la partition, Sébastien Grosset rappelait que dans le *Vocabulaire d'esthétique* d'Etienne Souriau (PUF, 1990), « Interpréter » est la seule entrée à se décliner dans les trois arts *a priori* concernés par la notion de partition (musique, théâtre, danse). Le verbe « jouer », usité au théâtre et en musique, n'est pas employé en danse ; le verbe « incarner », usité au théâtre et en danse, n'est pas employé dans le champ musical.

⁸⁵⁹ Ici et dans la suite de la phrase : Schläezer, Scriabine, 1959 : 80-81.

⁸⁶⁰ Dans son article, Nicolas Doutey explique pourquoi il serait impropre de penser cette « incapacité » qu'a la partition à prendre en charge la totalité du devenir de l'œuvre comme un défaut, et analyse au contraire le rôle constitutif et productif des « silences » de la partition. Voir *infra*, section « Focus », « La partition et son silence ».

⁸⁶¹ Sur le refus, précisément, d'étayer la partition par une quelconque forme de continuité, voir *supra*, chap. 2, « § 2.3 Devenir-neutre / Neutraliser ».

⁸⁶² Schläezer, Scriabine, 1959 : 100.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 74.

*Pour aller de A à D ne faut-il pas commencer par aller à B et ensuite à C ? Le mouvement étant tronçonné, réduit à une suite de pas, le processus musical apparaît à l'analyse comme totalisant à une suite d'étapes, lesquelles à leur tour se voient réduites à une succession de points, de notes. Pourtant, n'en est-il pas de la phase musicale comme du discours, de la phrase, par exemple, que nous écrivons en ce moment ? Celle-ci, sur le papier, aligne des mots comme celle-là aligne des notes, or cet alignement n'est que la projection spatiale de l'opération mentale qu'est la phrase, opération qui n'est pas faite de mots, mais les fait surgir en déterminant leurs rapports réciproques en vertu de son mouvement propre, lequel ne totalise pas les pas successifs du lecteur qui s'arrête une fraction de seconde sur chaque mot, mais les constitue en s'accomplissant ; accomplissement que prend en charge, comme nous l'avons vu, le lecteur qui comprend.*⁸⁶⁵

En s'appuyant sur ces analyses et l'idée que la responsabilité créative de l'interprète « porte non sur les notes mais sur ce qui se trouve entre les notes »⁸⁶⁶, Nicolas Doutey affirmait ainsi que :

*L'acteur est celui qui agit, qui avance, qui va d'un mot à un autre, et ce qu'il a à interpréter, c'est tout ce qui ne se dit pas. Pour l'auteur, le fait qu'un mot soit écrit après un autre a des raisons (rythmiques, dramatiques), mais qui ne s'écrivent pas ; c'est donc à l'acteur qu'il appartient de trouver également ces raisons, selon son inventivité propre. Le rôle de l'auteur – ce que j'essaie de faire à titre personnel –, c'est que l'écriture oriente ces trajets.*⁸⁶⁷

Pour orienter les « trajets » de l'interprète, l'auteur dramatique mobilise les outils qui sont les siens (lexique, syntaxe, signes de ponctuation, agencement des mots sur la page) et les travaille de sorte à organiser / guider des mouvements (de corps, de pensée), à distribuer des énergies rythmiques, énonciatives, émotionnelles, qui sont autant de points de rendez-vous et de voies d'accès potentiels pour les interprètes : comme le disait N. Renaude, « la partition peut

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 100-101. Cet extrait avait été présenté par Nicolas Doutey dans le cadre du labo#6, « Jouer, incarner, interpréter » (15-17 mai 2015).

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁶⁷ Propos de N. Doutey, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#6.

être comparée à une carte : sa mise en jeu donne lieu à un paysage »⁸⁶⁸.

Ces notions de carte et de trajet étaient également au cœur de la distinction que Rodolphe Congé⁸⁶⁹ proposait de faire entre la « partition » que peut constituer le texte et ce que les acteurs appellent « leur » partition. En s'appuyant sur les analyses que Tim Ingold consacre aux différentes formes de représentation graphique de l'espace⁸⁷⁰, il définissait la première (l'objet-partition à mettre en jeu) comme un « plan », c'est-à-dire comme une représentation statique, qui donne à voir un territoire saisi dans sa globalité et ponctué d'un ensemble de repères, et la seconde (ce que fait l'acteur quand il met effectivement en jeu une partition donnée) comme un « trajet », c'est-à-dire comme un espace dynamique, à parcourir, et qui ne se découvre qu'au fur et à mesure de ce cheminement.

Pour leur part, c'est à une comparaison d'inspiration biologique et non pas géographique que recourent B. de Schläezer et M. Scriabine : en reprenant leurs termes, on pourrait dire que l'objet-partition est du côté de « l'anatomie » de l'art, tandis la partition de l'interprète est du côté de sa « physiologie »⁸⁷¹ – et c'est précisément parce qu'il s'agit pour l'interprète d'organiser et de réguler ces flux, impulsions et réactions physiques que l'on a recouru au terme de « partition ».

⁸⁶⁸ Propos de N. Renaude, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#1, « Ponctuation, phrasé, rythme » (24-26 mai 2014).

⁸⁶⁹ Dans la suite du paragraphe, je résume les propos de R. Congé, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#2, « Systèmes de notation » (14-16 juin 2014).

⁸⁷⁰ Voir Ingold, 2013. Chap. III. « Connector, traverser, longer », p. 97-136.

⁸⁷¹ Schläezer, Scriabine, 1959 : 101.

2. LA PARTITION DE L'ACTEUR : ACTIONS EN PUISSANCE, PUISSANCES D'ACTION

Trois metteurs en scène (qui sont aussi trois grands théoriciens et pédagogues du jeu) ont placé la notion de « partition de l'acteur » au cœur de leur travail : Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba.

Tous trois partent d'une même problématique : comment faire pour que le jeu échappe aux clichés, aux routines et aux automatismes, non seulement au moment où l'acteur entre dans le processus de création, mais aussi au fil des représentations, où il est conduit à refaire soir après soir la même chose ? Comme le montre Jean-Pierre Ryngaert, toute la difficulté tient à ce que l'interprète doit adosser son travail à une mémoire qui est suffisamment précise et présente à son esprit pour qu'il conduise son action au sein de la représentation, et en même temps suffisamment oubliée par lui pour qu'il ne s'enferme pas dans un jeu en « pilotage automatique »⁸⁷². Pour C. Stanislavski, J. Grotowski et E. Barba, l'élaboration d'une « partition » est justement ce qui va permettre à l'acteur de se livrer à des actions répétées, mais sans qu'elles ne deviennent jamais répétitives ou machinales. Chez tous trois, cette partition a une double caractéristique : être conçue comme une « ligne d'actions physiques [...] élaborée en détail »⁸⁷³ (ce qui permet au jeu d'être « précis ») ; être « complètement mémorisée », « absorbé[e] » par l'acteur (ce qui permet au jeu de rester « vivant »). Comme l'expliquait R. Congé :

Ma partition de jeu est mémorisée, et non pas écrite. C'est un système de notation imaginaire, mental, qui passe par plusieurs modes d'inscription : l'apprentissage du texte, la détermination des mouvements, le choix des images mentales (similaires ou voisines chaque soir) qui vont activer des états de corps, des rapports au texte, la détermination des temps de silence, des vitesses etc... Si j'essayais d'objectiver la mémoire de cette partition, je ne ferais plus le trajet : je serais dans la carte. C'est l'acteur qui est sa propre partition (qui se « fixe » grâce au travail des répétitions) : il me faut faire cet effort de mémorisation pour refaire chaque soir le trajet, faire que le jeu reste vivant. ⁸⁷⁴

Même si les metteurs en scène précédemment mentionnés ne sont pas aussi rétifs que R. Congé à l'idée de noter cette partition intérieure⁸⁷⁵, l'idée d'une inscription prioritairement physique – ou plus précisément : psychophysique – de ce qu'ils appellent la « partition de l'acteur » se trouve au cœur de leurs réflexions.

C'est au début des années 1930 que C. Stanislavski, pour qui le travail de construction d'un rôle passait jusque-là par une longue période d'analyse dramaturgique « à la table », décida d'expérimenter un nouveau processus de création, consistant à tout de suite travailler dans l'espace et à inventer des « actions physiques » en relation avec les grandes lignes d'actions (des différents rôles et de la pièce dans son ensemble) sommairement identifiées en amont :

Auparavant, nous découpons le rôle en petites séquences. Vous receviez votre rôle et vous le découpez ; voici une séquence : vous la détachiez ; en voici une autre. Qu'est-ce que c'est ? C'est une analyse qui part de la tête, il y a peu de cœur là-dedans. Mais quand je vous dis : « Que feriez-vous dans ces circonstances ? » vous commencez directement l'analyse du rôle à partir de vos incitations intérieures. Le découpage en séquences est un grand travail intellectuel. Pour inciter la nature organique et créatrice de l'acteur à agir plus vite, nous sommes passés aux actions. ⁸⁷⁶

Pour C. Stanislavski, le fait d'entrer dans le travail non plus par la lecture approfondie et l'analyse intellectuelle du texte, mais par une connaissance en acte, une mise en situation, présente deux avantages. Le premier est de partir des associations personnelles de l'acteur, qui doit solliciter sa « mémoire affective » et son imagination pour se mettre dans les conditions d'action propres au personnage : plutôt que de « se comporte[r] avec leurs rôles comme avec un pantin dont ils bourrent l'intérieur d'un mélange des premiers sentiments et des premières sensations venues », les acteurs « crée[nt] [...] l'âme du rôle »⁸⁷⁷ en se fondant sur des impulsions intimes qui, partant, donnent de l'authenticité à leur jeu. Mais le travail

au cours du labo#2, « Systèmes de notation » (14-16 juin 2014).

⁸⁷⁵ Voir *infra.*, « § 3. Visibilités de la partition intérieure ».

⁸⁷⁶ C. Stanislavski in Autant-Mathieu (dir.), 2007 : 272.

⁸⁷⁷ C. Stanislavski in Poliakov, 2015 : 39-40.

⁸⁷² Ryngaert, 2006 : 246-248.

⁸⁷³ Ici et dans la suite de la phrase : Richards, 1995 : 63-64.

⁸⁷⁴ Propos de R. Congé, pris en notes lors de ses interventions

sur les actions physiques a un second intérêt : il permet aux acteurs de procéder avec précision à « l'organisation de l'âme »⁸⁷⁸ qu'ils ont créée. La raison en est que si l'interprète ne peut contrôler ni provoquer à volonté ses émotions, ses affects, ses sentiments, il a en revanche la possibilité de fixer ses actions physiques (d'établir une « partition de jeu »⁸⁷⁹, donc) – lesquelles sont de véritables « appâts »⁸⁸⁰ émotionnels. C. Stanislavski explique que :

Les actions physiques sont comme des clapets qui finissent par activer les sentiments, éveiller les sentiments correspondant à telle ou telle action.

Si je vous demandais : comment vous sentiriez-vous dans telle ou telle circonstance ? Pourriez-vous me répondre ? Pourriez-vous définir vos sentiments, vos états d'esprit ? Difficilement. Impossible de toucher les sentiments. Mais à la question : que feriez-vous, comment agiriez-vous dans telle ou telle circonstance, là vous sauriez répondre. Dès que vous vous placerez dans les circonstances proposées du rôle, des incitations intérieures à l'action surgiront et par là même vous réveillerez vos sentiments. Il faut donc commencer par l'action, mais pour éveiller les sentiments, pas uniquement pour agir.

[...] Ce n'est pas l'action en soi qui nous intéresse, mais la logique de l'action. Si vous agissez logiquement, la ligne des incitations intérieures sera logique aussi. Si la vie du corps humain est logique, alors la vie de l'esprit humain sera logique aussi. À l'aide des actions physiques simples, vous pouvez obtenir la logique des sentiments du rôle, c'est-à-dire jouer le rôle de l'intérieur et de l'extérieur. ⁸⁸¹

Si les actions physiques permettent de nouer la « ligne de l'esprit » et la « ligne du corps »⁸⁸², c'est donc, ainsi que l'analyse Antoine Vitez, parce que ces actions ont

⁸⁷⁸ *Id.*, p. 40

⁸⁷⁹ « Imaginez que je dise à mes acteurs : s'il vous plaît, jouez-moi aujourd'hui ce passage du rôle comme vous l'avez fait il y a trois jours en répétition, et cet autre passage, comme vous l'avez senti la semaine dernière. L'acteur pourra-t-il réaliser cette exigence ? Pourra-t-il fixer au plus profond de lui-même cette partition de jeu ? Bien sûr que non, parce qu'il est impossible de fixer le sentiment. Où donc chercher des processus intérieurs que l'on pourrait fixer ? Comment arrêter, une fois pour toutes, la partition du rôle ? Quel fil tirer, quelle ligne suivre ? Qu'est-ce qui est le plus facile à fixer ? [...] On peut commander aux muscles et on peut les diriger. Si l'on cherche par quoi il est plus facile d'attirer et de fixer le sentiment, on tombe tout de suite sur l'action. » (C. Stanislavski in Autant-Mathieu (dir.), 2007 : 267-268).

⁸⁸⁰ Voir « Glossaire », *ibid.*, p. 335.

⁸⁸¹ C. Stanislavski : *ibid.*, p. 269.

⁸⁸² Voir « Glossaire », *ibid.*, p. 344-345.

pour spécificité d'être indissociables « de la volition [et] de la totalité des phénomènes psychiques qui l'accompagnent »⁸⁸³. À la différence d'un simple mouvement (qui peut être involontaire), l'action physique est orientée vers un but, elle est portée par une intention (j'agis sur ou en vue de quelque chose) – ce qui explique simultanément qu'une action physique puisse être une action immobile (par exemple : regarder quelqu'un).

Dans le travail pratique et théorique de J. Grotowski et de E. Barba, la « partition » de l'acteur est également définie comme un agencement d'actions physiques, mais chez eux la dimension intentionnelle de ces actions n'est plus pensée en relation avec la construction logique d'un personnage. Elle renvoie beaucoup plus largement à l'organisation intérieure des « impulsions » du jeu de l'acteur. Pour J. Grotowski, les « intentions » sont en effet toujours des phénomènes de mise « en / tension », non seulement sur le plan dramatique ou scénique, mais aussi sur le plan neuronal et musculaire (ce que E. Barba appelle le « niveau pré-expressif »⁸⁸⁴, et Loïc Touzé, le « pré-geste »⁸⁸⁵) :

En / tension – intention. Il n'y a point d'intention s'il n'y a pas de mobilisation musculaire propre. Ça aussi, ça fait partie de l'intention. L'intention existe même au niveau musculaire du corps, et elle est liée à un objectif en dehors de vous. [...] D'habitude, quand l'acteur pense aux intentions, il croit que cela veut dire « pomper » un état émotionnel. Ce n'est pas ça. Les intentions sont liées aux « souvenirs du corps », aux associations, aux souhaits, au contact avec les autres, mais aussi, aux en / tensions musculaires. ⁸⁸⁶

Si cette approche énergétique du jeu (au sens étymologique du terme : « force en action », puissance nécessaire à la production d'un « travail »⁸⁸⁷) est également au cœur des réflexions de E. Barba, ce dernier se propose de distinguer deux niveaux : la « partition » et la « sous-partition » de l'acteur (les deux étant intrinsèquement liées mais dissociées pour les besoins de

⁸⁸³ Vitez, 1953 : 27.

⁸⁸⁴ Barba, 1993 : 163-179.

⁸⁸⁵ Voir *infra*, section « Entretiens » : « Phrasé et interprétation. Entretien Loïc Touzé / Yvane Chapuis ».

⁸⁸⁶ Grotowski, cité par Richards, 1995 : 156-157.

⁸⁸⁷ « Énergie » est dérivé du grec *energeia*, « force en action », lui-même dérivé de *ergon*, « travail » (Trésor historique de la langue française).

son analyse⁸⁸⁸). « Dans le travail de l'Odin Teatret, explique-t-il, le terme de partition impliquait » :

- la dessin général de la forme d'une séquence d'actions et le développement de chaque action (début, acmé, conclusion) ;
- la précision des détails de chaque action et de leurs déploiements (sats, changement de directions, variation d'allure) ;
- le dynamisme et le rythme : la vitesse et l'intensité qui déterminaient le tempo (au sens musical) d'une série d'actions. C'était la métrique des actions avec leurs micropauses et décisions, l'alternance d'actions rapides et lentes, accentuées et non accentuées, caractérisée par une énergie vigoureuse et délicate ;
- l'orchestration des rapports entre les diverses parties du corps (main, bras, jambes, pieds, yeux, voix, visage).⁸⁸⁹

La « sous-partition » – qu'il ne faut pas « confondre avec la signification qu'aura la partition pour celui qui la regarde »⁸⁹⁰ – est quant à elle définie comme :

- [...] un processus intimement personnel, souvent difficile à saisir ou à verbaliser, dont l'origine peut être une résonance, un mouvement, une impulsion, une image, une constellation de mots.⁸⁹¹

Proche de ce que « Stanislavski a appelé *musique interne* », à savoir « la qualité organique de l'action de l'acteur telle qu'il la conçoit de l'intérieur : un tempo-rythme de ses impulsions mentales et nerveuses »⁸⁹², cette sous-partition est « un ensemble d'impulsions et de

contre-impulsions »⁸⁹³, un « échafaudage caché que l'acteur esquisse pour lui-même »⁸⁹⁴ :

Pour remodeler artificiellement sa propre énergie, l'acteur doit la penser sous des formes tangibles, visibles, audibles, il doit se la représenter, la décomposer en gammes, la retenir, la suspendre dans une immobilité agissante, la faire passer comme dans un slalom, à travers le dessin des mouvements, selon des intensités et des vitesses variables. Nous constatons alors que ce que nous appelons « énergie », ce sont en réalité des sautes d'énergie. Le principe de l'absorption de l'action, le sats, la capacité d'établir le passage d'une température à l'autre (Animus et Anima, keras et manis...) sont les divers stratagèmes pour produire et contrôler les sautes d'énergie qui donnent vie au [...] bios de l'acteur. Celles-ci sont comme les variations d'une série de détails que, savamment montés en séquences, les différents langages de travail appelleront « actions physiques », « dessins de mouvements », « partition », « Kata ». [...] Peu importe que l'acteur, pour les désigner, se serve de métaphores scientifiques ou d'images poétiques, qu'il emprunte à la tradition ou invente des formulations personnelles. Ce qui importe c'est que, dans la pratique de l'apprentissage et dans l'expérimentation de sa pensée, il sache décomposer et recomposer pour construire un parcours précis permettant à l'énergie de sauter. On utilise ce verbe dans le langage scientifique pour indiquer le comportement des « quanta » d'énergie. En latin il voulait dire danser.⁸⁹⁵

Qu'ils l'appellent « sous-partition » ou tout simplement « partition », les uns et les autres s'accordent ainsi sur le fait que l'action de l'acteur ne sera et ne demeurera « réelle », « vivante », que si elle est « disciplinée »⁸⁹⁶ par une structure générative (*Gestaltung*⁸⁹⁷) : un ensemble complexe d'images,

⁸⁹³ Barba, 1993 : 115.

⁸⁹⁴ Barba, 2011 : 62.

⁸⁹⁵ Barba, 1993 : 114-115.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 185. Le terme est aussi employé par J. Grotowski, qui dit que l'acteur doit « savoir articuler [son] processus [de travail], le discipliner et le convertir en signes. En termes concrets, cela signifie construire une partition dont les notes sont de petits éléments de contact, des réactions aux stimulations du monde extérieur : nous pouvons les appeler « donner et prendre. » (Grotowski, 1968 : 96).

⁸⁹⁷ Par opposition au terme *Gestalt*, qui désigne la forme ou la structure aboutie, celui de *Gestaltung* désigne la forme en acte, en formation, le mouvement de genèse de cette forme, le principe d'« organisation formatrice » qui anime une œuvre, aussi bien au niveau

de sons, de mots, de sensations, de rythmes, d'états toniques, qu'il appartient à l'interprète de définir et d'agencer. L'existence de cette partition (qui est « l'invisible qui donne vie à ce que voit le spectateur »⁸⁹⁸) est ce qui lui permet de se mettre à chaque représentation dans une certaine « disposition »⁸⁹⁹ – disposition qui est la condition nécessaire à l'advenue de ce qu'il doit impérativement donner à voir et à entendre, mais qui ne prédétermine pas pour autant la manière singulière qu'il aura de mettre en jeu ces matériaux, tel jour, en tel lieu. D'après C. Stanislavski, le fait que « la question du « quoi » faire soit « très solide » permet en effet de libérer l'interprète de « la question du « comment » le faire :

Renforcez, avec le plus de profondeur et de solidité possible, ce « quoi » : c'est-à-dire « où, quand, pour quoi faire, pourquoi » est-ce que j'agis. Laissez le « comment » à votre subconscient. L'incident imprévu, l'improvisation sur scène, voilà ce qui rafraîchit le mieux le rôle, y introduit la vie authentique. Si vous commencez à penser au « comment », à le développer, vous en viendrez inmanquablement à représenter le rôle.⁹⁰⁰

Selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, le fait de fixer une partition est donc ce qui permet à l'interprète de ne pas « fabriquer » son jeu : il n'a pas à anticiper ses effets, parce qu'il sait très exactement ce qu'il a à faire, et parce qu'il peut faire confiance à la structure « organique » qu'il a établie (ou qu'il copie⁹⁰¹)

spatial que temporel (voir Maldiney, 1967 : 156-157).

⁸⁹⁸ Barba, 2008 : 110.

⁸⁹⁹ J'emprunte le terme à Louis Jouvet, qui déclare dans la première des notes rassemblées sous le titre « Disposition pour jouer » :

« Recherche de la disponibilité pour jouer. État intérieur, ton, humeur, attitude, inclinaison de la sensibilité, orientation physique et morale du cœur et du corps » (Jouvet, 2002 : 94). Un peu plus loin, il s'interroge : « Qu'est-ce que cette disposition de corps d'abord et d'âme ?

Quels en sont les liens ? Et les provocateurs : cerveau ? diaphragme ? état musculaire ? [...] L'important, c'est l'état d'esprit, l'attitude intérieure, spirituelle, une façon d'être intérieurement, une disposition à, une orientation qui met l'être en suspens, dans une attente particulière, spéciale, une attente différente d'une autre, une possibilité et un devenir qui en excluent d'autres. » (*Ibid.*, p. 95-96).

⁹⁰⁰ C. Stanislavski in Pollakov, 2015 : 42. Dans le chap. 2, « Partitions-instructions », on a vu que le primat accordé au « quoi » faire plutôt qu'au « comment » le faire est également au cœur des cycles RSVP de Lawrence et Anna Halprin.

⁹⁰¹ Dans un article consacré au Wooster Group, Serap Erincin montre en effet que le recours à des dispositifs de copie (jeu à l'oreillette, reproduction d'images filmiques) peut être considéré comme une forme de « technologisation du processus psychophysique »

– ce qui lui permet d'agir sur scène avec la qualité instinctive, psycho-physique ou physico-psychique, qui est celle-là même de la vie dans ce qu'elle a de plus spontané. Ainsi, tandis que C. Stanislavski compare la ligne des actions physiques à une « voie de chemin de fer » (« en la suivant, dit-il aux acteurs, vous pourrez parcourir tout le pays, aller n'importe où »⁹⁰²) et que J. Grotowski assimile la partition « au lit d'une rivière » (c'est « l'espace fixé » des « rive[s] » entre lesquelles s'écoule une rivière qui, elle, est toujours changeante⁹⁰³), Ryszard Cieślak (figure centrale du Théâtre-Laboratoire de J. Grotowski) déclare quant à lui que :

La partition est comme un vase de verre dans lequel brûle une bougie. Le verre est solide, immuable, on peut compter sur lui. Il enferme et guide la flamme. Mais il n'est pas la flamme. La flamme, c'est ce qui se passe en moi chaque soir ; c'est ce qui éclaire la partition, ce que voit le spectateur à travers la partition. La flamme est vivante. Précisément comme la flamme enfermée dans le verre tremble, s'allonge, diminue, est prête à s'éteindre et soudain regagne en vivacité, se pliant au moindre souffle de vent, ma vie intérieure se modifie chaque soir, au fil des instants.⁹⁰⁴

C'est une comparaison plus sportive que proposait pour sa part Lola Giousse : pour elle, la partition est comme une « piste de bobsleigh »⁹⁰⁵ – ce qui renvoie à la fois à l'idée d'une voie aussi solide qu'étroite, et à l'idée d'un support pour la prise d'élan (avec son dénivelé variable, ses zones d'accélération et de ralentissement). Quelles que soient les images qu'on lui associe, la partition d'« actions physiques » (enracinée dans la subjectivité consciente et inconsciente de l'agent qui les met en œuvre) est ce qui permet à l'acteur d'« être décidé » – tournure qui pour E. Barba est la mieux à même de « condenser ce qui est essentiel dans la vie de l'acteur » :

C'est une expression grammaticalement paradoxale, où une forme passive prend une signification active et

(Erincin, 2015 : 194) qui marquent les recherches de C. Stanislavski et de J. Grotowski. Sur la question de la copie, voir *supra* : chap. 2, « § 2.2. Devenir-amateur » ; chap. 3, « § 2.2. L'archive comme partition » et « § 2.3. Extraire une partition, ou l'art de la copie ».

⁹⁰² C. Stanislavski in Autant-Mathieu (dir.), 2007 : 253.

⁹⁰³ Kolankiewicz, 1988 : 141.

⁹⁰⁴ R. Cieślak, cité par Barba, 1993 : 195.

⁹⁰⁵ Expression employée par Lola Giousse, élève comédienne de la Manufacture, dans le cadre d'une discussion collective qui s'était tenue au cours du workshop « Écrire la partition du spectacle » (13-24 octobre 2014).

où l'indication d'une disponibilité énergétique à agir se présente comme voilée par une forme de passivité. Ce n'est pas une expression ambiguë, mais hermaphrodite, qui réunit action et passion, et qui, malgré son étrangeté, est une expression du langage commun. On dit en effet « être décidé », « essere deciso », « to be decided », sans pour autant vouloir signifier que quelque chose ou quelqu'un nous décide, que nous subissons une décision ou que nous sommes l'objet de cette décision. Mais on n'entend pas non plus signifier que c'est nous qui décidons, que c'est nous qui menons l'action de décider.

Entre ces deux situations opposées, un souffle de vie passe que la langue semble ne pas pouvoir saisir et qu'elle affleure avec des images. Aucune explication, hormis l'expérience directe, ne montre ce que veut dire « être décidé ». ⁹⁰⁶

Par opposition au jeu volontaire, calculé et si ce n'est fabriqué de celui qui « décide », le fait « d'être décidé » renvoie à un état de disponibilité maximale à ce qui se déroule au présent, intensité que seule rend possible la partition d'actions physiques élaborée par l'acteur, car comme l'explique J. Grotowski :

S'il se contente d'expliquer le rôle, l'acteur saura qu'il doit s'asseoir ici, crier là. Au début des répétitions, les associations sont normalement évoquées, mais au bout de vingt spectacles, il ne restera rien. Le jeu sera purement mécanique.

Pour éviter cela, l'acteur, comme le musicien, a besoin d'une partition. La partition du musicien est faite de notes. Le théâtre est une rencontre. La partition de l'acteur consiste en éléments du contact humain : « donner et prendre ». Dans les rencontres humaines en quelque sorte intimes, il y a toujours cet élément de « donner et prendre ». Le processus est répété, mais toujours hic et nunc : c'est-à-dire qu'il n'est jamais tout à fait le même. ⁹⁰⁷

Le caractère fondamentalement dynamique qui définit en propre la « partition » de l'acteur opère ainsi à un double niveau : celui – intérieur – qui renvoie à l'univers intime, physique et psychique propre à chaque interprète, et celui – interactionnel – qui permet la mise en relation et les échanges de tous ceux qui jouent sur scène ⁹⁰⁸. Tout en renvoyant à l'idée

d'un jeu qui a la précision et la rigueur d'une écriture musicale, le recours au terme de « partition » apparaît du même coup lié à une exigence compositionnelle plus globale : celle du spectacle.

C. Stanislavski déclare ainsi que :

Les partitions des rôles, pris isolément grâce au travail en commun permanent des acteurs en répétitions et à l'adaptation inévitable des acteurs les uns aux autres, composent la partition unie du spectacle. ⁹⁰⁹

De son côté, Serge Ouaknine dit que dans le travail de J. Grotowski :

Chaque acteur possède pour lui-même une partition individuelle. L'interaction de la totalité des partitions individuelles forme la partition générale du spectacle. ⁹¹⁰

Si E. Barba réserve quant à lui la notion de « partition » au travail des interprètes et préfère parler de « dramaturgie » (au sens « étymologique » du terme précise-t-il : « *drama-ergein*, travail des actions » ⁹¹¹) quand il se réfère au spectacle dans son ensemble, la partition et la sous-partition de l'acteur (que le metteur en scène appelle aussi « *dramaturgie organique* ou *dynamique* » ⁹¹²) s'avèrent indissociables des deux autres « niveaux d'organisation » du spectacle : celui de la « *dramaturgie narrative* » (soit « l'entrelacement des événements qui orientent les spectateurs vers le sens ou les divers sens du spectacle »), et celui de la « *dramaturgie évocatrice* » (soit « le pouvoir du spectacle de susciter des résonances intimes chez le spectateur »). Comme il l'explique, « c'est la façon de penser des biologistes qui [l']a aidé à comprendre [son] propre travail » et à nommer ces différents niveaux d'organisation. Au bout du compte, c'est cependant bien à l'image de la partition d'orchestre que se réfère E. Barba pour qualifier son travail de metteur en scène :

En biologie il ne faut pas seulement distinguer les parties, les composantes d'un organisme particulier (par exemple, ses différents organes tels que le foie, le cœur ou le cerveau ; ou ses appareils, comme le système sanguin, nerveux ou respiratoire), mais aussi les niveaux

⁹⁰⁶ Barba, 1993 : 61.

⁹⁰⁷ Grotowski, 1968 : 178-179.

⁹⁰⁸ Tel est aussi le cas des « cycles RSVP » de Lawrence

et Anna Halprin (voir *supra*, chap. 2).

⁹⁰⁹ C. Stanislavski in Poliakov, 2015 : 62.

⁹¹⁰ Ouaknine, 1978 : 38.

⁹¹¹ Barba, 2011 : 34.

⁹¹² Ici et dans la suite du paragraphe, citation incluse : *ibid.*, p. 36-37.

d'organisation. Dans le premier cas on subdivise un organisme en parties coordonnées entre elles (organes, systèmes, etc.). Dans le second, on raisonne par strates, en distinguant les niveaux reliés entre eux selon des logiques diverses. Nous avons ainsi un niveau d'organisation cellulaire qui est à la base de celui des tissus, lequel est à son tour à la base de celui des organes qui se coordonnent, pour donner enfin, au niveau supérieur, l'unité de l'organisme vivant.

Pour moi, le spectacle était lui aussi un organisme vivant dont je devais distinguer non seulement les parties mais aussi les niveaux d'organisation, puis leurs relations. [...] Ce n'était pas tellement la définition des différents niveaux d'organisation selon les biologistes qui m'était utile, mais plutôt l'efficacité d'un certain regard qui tenait compte de logiques différentes et superposées. [...] Il s'agit d'une logique, d'une action concrète de la pensée ou du regard, semblable à celle du musicien qui lit une partition à la fois horizontalement et verticalement.

Le recours au mot et à l'objet « partition » étant un marqueur décisif de l'entrée dans l'ère de la mise en scène ⁹¹³, il est somme toute logique que son emploi se décline dans les discours des metteurs en scène particulièrement intéressés par la question du jeu sur le plan actorial. Pour eux, ladite « partition de l'acteur » est un sous-ensemble de la partition globale du spectacle, laquelle naît – progressivement – de la mise en relation des différentes partitions individuelles. À partir de ce constat, on peut émettre l'hypothèse que les metteurs en scène qui emploient l'expression de « partition de l'acteur » sont ceux qui considèrent le travail de ce dernier comme véritablement partie prenante de la création – et réciproquement, on peut supposer que les acteurs qui désignent leur « parcours » par le terme de « partition » sont ceux qui conçoivent leur travail de composition comme constitutif du sens et de la forme du spectacle envisagé du point de vue de sa totalité (par contraste avec cet acteur qui selon Louis Jouvet « ne pense jamais qu'à son rôle. Il oublie tout, il ne voit le reste que de ce point de vue. » ⁹¹⁴)

3. VISIBILITÉS DE LA « PARTITION INTÉRIEURE »

Tout au long de ce travail, on a pu constater que l'emploi du mot « partition » est porté, quel que soit son champ d'application (texte, mise en scène, chorégraphie, jeu), par une même volonté : appréhender la scène en termes de structuration, de fonctions et d'opérations, selon un double mouvement de décomposition (analytique) et de recomposition (pas forcément synthétique). Si ce constat va dans le sens de l'affirmation de E. Barba, pour qui la partition renvoie d'abord à une « logique », à « une action concrète de la pensée et du regard » ⁹¹⁵, il me paraît néanmoins nécessaire, étant donné le parti pris en introduction de ce travail (ne pas se satisfaire des usages métaphoriques de la notion) de poser la question des formes matérielles que les acteurs peuvent donner à ce qu'ils considèrent être « leur » partition.

3.1. ANNOTATIONS

Dans le champ théâtral, l'annotation du texte par l'acteur – quand texte il y a – peut être considérée comme la première manifestation de ce geste d'inscription partitionnelle. Les symboles et diverses remarques qu'un acteur consigne dans les périphéries (dessus, dessous, à côté) du texte qu'il doit jouer visent en effet, à l'instar des premières « partitions de mise en scène » élaborées par C. Stanislavski ⁹¹⁶, à préparer l'interprétation et à assumer cette interprétation comme une prise de position créatrice (se définissent un point de vue, une manière singulière de dire, de comprendre et de faire, en dialogue – potentiellement conflictuel – avec les propositions de l'auteur).

Anne Pellois ⁹¹⁷ disait ainsi que ce que mettent au jour les manuscrits annotés par certains acteurs du 19^e siècle, c'est la volonté qu'ils ont de « signer leur interprétation » (par contraste notamment avec « la tradition de la transmission orale des emplois »), et donc de s'affirmer comme des « acteurs-créateurs », travaillant d'une certaine manière et défendant une certaine conception du rôle (cette affirmation étant

⁹¹⁵ Barba, 2011 : 36.

⁹¹⁶ Voir *supra*, Introduction, « § 1.2. Partition et « raison graphique » ».

⁹¹⁷ Ici et dans les paragraphes qui suivent, je résume ou cite directement les propos d'Anne Pellois, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#2, « Systèmes de notation » (14-16 juin 2014).

contemporaine de la spécialisation des fonctions d'acteur, d'interprète et de metteur en scène qui est en train de se constituer). Les notations que donnent à lire ces manuscrits, poursuivait-elle, sont de deux types :

- les notations d'ordre musical ou rythmique, qui viennent scander le vers ou la phrase, accentuer certains mots ou syllabes, marquer une pause, noter la mélodie (signes de crescendo ou decrescendo), indiquer l'expressivité (en recourant, par exemple, à des signes de ponctuation : juxtaposition de points d'exclamation, points de suspension, etc.)
- les notations d'ordre dramaturgique (les acteurs recourent alors principalement à des adjectifs ou des adverbes), qui commentent le texte mais aussi rendent compte des états propres au jeu de l'acteur.

Comme elle le faisait remarquer, c'est « la dimension vocale du jeu qui est notée et pas du tout la dimension plastique ou gestuelle, alors même qu'on sait que ces acteurs y étaient tout aussi attentifs »⁹¹⁸. Elle soulignait par ailleurs que si « ces manuscrits témoignent de la façon qu'a un acteur de travailler son rôle », il est en revanche « impossible de les dater ». Ne sachant pas à quel moment l'acteur annotait son texte (« En amont du travail de répétitions ? Au fur et à mesure du travail ? À la fin des représentations ? »), on n'est donc pas en mesure de déterminer la fonction assignée à ces notations (« travail préparatoire » ou « mémoire du travail ») – pas plus que l'on est capable de « prendre la mesure de l'effectivité de cette notation, dans la mesure où l'on n'a pas la possibilité de la comparer avec le jeu tel qu'il était produit sur scène ».

Ces manuscrits annotés appartenant à une époque qui est globalement marquée, pour reprendre les mots de A. Pellois, par le « fantasme de la captation du jeu » (au 19^e siècle, « on déplore le fait que l'art de l'acteur meurt avec lui, on rêve de créer des recueils de

gestes et de voix »), on pourrait voir dans le développement de cette pratique une tentative de fixation du jeu, destinée à témoigner de – si ce n'est célébrer et perpétuer – l'art spécifique de tel ou tel interprète. Dans la mesure cependant où ces manuscrits sont « des documents privés, qui n'ont pas vocation à être publiés ni même transmis à d'autres acteurs », on peut penser qu'ils visent moins à édifier l'art de l'acteur en « monument » qu'ils ne relèvent de la documentation, préparatoire ou aide-mémoire, de son travail.

Deux siècles plus tard, l'observation des pratiques d'annotation du texte par les acteurs révèle qu'elles ne diffèrent guère, tant du point de vue de leur forme que de leur fonction, de celles développées par les acteurs du 19^e siècle. Dans le cadre d'un travail préparatoire qu'il a conduit en 1983 avec l'équipe de création de *L'Ordinaire* (mis en scène par Alain Françon), Michel Vinaver⁹¹⁹ suggérait ainsi aux acteurs de commenter par se rendre attentifs, non pas à l'« ensemble de déterminations » (« sexe, âge, race, nationalité, classe sociale, niveau culturel, métier, fonction, statut social et économique, formation professionnelle, voire même telle caractéristique physique, tel trait de caractère ») qui peuvent contribuer à définir un personnage, mais à ce qui rend ce dernier proprement « intéressant et unique », à savoir : « ce qui se dévoile et ce qui vibre à l'intérieur de ce cadre » – sa parole, en ses rythmes singuliers. Pour cela, l'auteur invite les interprètes à repérer les « composants » qui y concourent :

- les pauses et les enchaînements,
- le lié et le staccato,
- les syncopes ou ruptures,
- les tempos : rapide, lent,
- les intensités, les accents,
- les rimes et assonances,
- les allitérations,
- les dissonances,
- les répétitions et les variations,
- les renvois, les analogies,
- d'une façon générale, tous éléments produisant une connexion ; les correspondances.
- [...] Les uns comme les autres peuvent faire l'objet de

⁹¹⁹ Jusqu'à mention contraire, les expressions citées entre guillemets dans ce qui suit sont extraites de : Vinaver, 1983 : 18-19.

notations qui viendront équiper le texte de travail, et lui donneront l'aspect d'une partition.⁹²⁰

Si Louis Jouvet n'emploie pas le terme de « partition », c'est à une comparaison voisine qu'il livre le texte, en disant de ce dernier qu'il constitue pour l'interprète un « graphique respiratoire »⁹²¹. Alors que « l'acteur commence toujours trop tôt par le sentiment », qu'il a tendance à tout de suite vouloir s'attacher au sens des mots et à en rendre compte, L. Jouvet recommande de « commencer par la sensation » :

Analyse d'un texte par SENSATION – par son NOMBRE – par son RYTHME – par son PHRASÉ – par sa RESPIRATION.⁹²²

Le fait de parler étant la première des « actions physiques » de l'acteur (comme le rappelle L. Jouvet, « le texte de l'auteur est pour le comédien une transcription physique. Il cesse d'être un texte littéraire »⁹²³), c'est de la prise en charge technique du texte – élocution, respiration – que vont pouvoir émerger les significations et les émotions, sans que celles-ci soient plaquées en amont : « Le sentiment arrive après l'exécution »⁹²⁴, assure L. Jouvet dans la continuité de C. Stanislavski.

De son côté, E. Barba déclare que « le secret [du] travail de [l'acteur] ne réside pas dans l'agir » mais dans le « réagir »⁹²⁵, et que l'ensemble des signes que donne à lire un texte sont pour l'interprète des « stimuli graphiques »⁹²⁶ qui provoquent ses « actions

vocales », « sans aucune volonté d'exprimer quelque chose » a priori. Il insiste cependant simultanément sur l'importance qu'il y a pour l'acteur de « protéger son flux, son tissu de sons » :

Ce tissu est un flot continu d'énergie sonore qui ne respecte ni points ni virgules, ces pauses conventionnelles de l'écriture qui disparaissent quand on parle : nous faisons seulement des pauses-transitions, c'est-à-dire des inspirations. Il est important que la convention du texte écrit n'étouffe pas le processus organique du parler.

De la même manière Stéphanie Béghain faisait remarquer que « souvent, respecter la ponctuation des textes donne des parlés très culturels »⁹²⁷. La raison en est que depuis le 19^e siècle « la fonction respiratoire de la ponctuation »⁹²⁸ (qui prévalait tant que le « modèle oratoire » dominait) s'est vue « supplantée [...] par une fonction grammaticale ». T. Ingold explique ainsi que :

[...] de la même façon que l'écriture manuscrite a cédé la place au texte imprimé, que la page a perdu sa voix, et que la lecture est passée du trajet à la navigation – en reliant les différents éléments de la structure –, le flux du ductus a été stoppé, laissant la place à une myriade de minuscules fragments. Par conséquent, le rôle de la ponctuation ne fut plus d'aider les lecteurs à moduler leur flux, mais plutôt de les aider à reconstituer et rassembler les éléments du texte. Les marques de ponctuation, qui au départ signalaient les tournants ou les pauses sur le chemin, indiquent aujourd'hui les points d'articulation d'un assemblage [...]. Ils n'ont rien à voir avec la performance, et tout à voir avec la cognition.⁹²⁹

On peut être en droit de penser qu'un auteur qui écrit pour le théâtre ne se satisfera précisément pas de ces ponctuations scolaires ou cognitives et privilégiera plutôt une approche sonore, rythmique et pneumatique de la parole, à même de s'offrir à l'interprète comme un « tremplin pour l'invention de

peuvent orienter ou provoquer sa prise en charge par l'acteur, voir *supra*, Chap. 1, « § 2.2.3. Ponctuation, rythme, phrasé ». Voir aussi « Le texte comme partition ? » in Ryngaert, Sermon, 2006 : 155-159.

⁹²⁷ Propos de Stéphanie Béghain, pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#1, « Ponctuation, phrasé, rythme » (24-25 mai 2014).

⁹²⁸ Ici et dans la suite de la phrase : Serça, 2012 : 52-53.

⁹²⁹ Ingold, 2013 : 127. Sur la ponctuation, non pas syntactique, mais « pneumatique » des textes dramatiques classiques, voir : Gros de Gasquet, 2006 : 47-48.

son jeu »⁹³⁰, comme un ensemble de « contraintes [...] productives » qui « aiguisent le tranchant inventif », « intensifient le processus de création », « enrichissent la saisie par chaque acteur de son rôle »⁹³¹. Il n'en demeure pas moins que quel que soit le texte qu'il a à prendre en charge, l'acteur devra, ainsi que l'affirmait Vsevolod Meyerhold dès la fin des années 1920, « construire une partition à son propre usage » et pour cela « posséder son propre système de signes et ses notations conventionnelles »⁹³².

À l'instar d'un musicien annotant la partition qu'il a déchiffrée, ces signes et ces notations idiosyncrasiques sont des façons pour l'interprète de se donner des repères (en termes de rythme, d'intonation, d'intensité, d'intention...) destinés à organiser et / ou mémoriser son jeu – ces invitations ou rappels que l'acteur se lance à lui-même ayant pour principale caractéristique, comme le dit Gilles Deleuze à propos des textes de Carmelo Bene, d'être des « opérateurs » :

Supposons que lady Anne dise à Richard III : « Tu me fais horreur ! » Ce n'est à aucun égard le même énoncé, suivant qu'il est le cri d'une femme en guerre, celui d'un enfant devant un crapaud, celui d'une jeune fille qui éprouve une pitié déjà consentante et amoureuse... Il faudra que lady Anne passe par toutes ces variables, qu'elle se dresse en femme de guerre, régresse en enfant, renaissse en jeune fille, sur une ligne de variation continue, et le plus vite possible. cb [Carmelo Bene] ne cesse de tracer ces lignes où s'enchaînent des positions, des régressions, des renaissances. Mettre la langue et la parole en variation continue. [...] Dès lors ce n'est pas le texte qui compte, simple matériau pour la variation. Il faudrait même surcharger le texte d'indications non textuelles, et pourtant intérieures, qui ne seraient pas seulement scéniques, qui fonctionneraient comme des opérateurs, exprimant chaque fois l'échelle des variables par lesquelles l'énoncé passe, exactement comme dans une partition musicale. Or c'est ainsi que cb écrit pour son

*compte, d'une écriture qui n'est pas littéraire ni théâtrale, mais réellement opératoire [...] Tout le théâtre de cb doit être vu, mais aussi lu, bien que le texte à proprement parler ne soit pas l'essentiel. Ce n'est pas contradictoire. C'est plutôt comme déchiffrer une partition.*⁹³³

Comme les témoignages de Rodolphe Congé et de Tomas Gonzalez⁹³⁴ le mettaient en évidence, les indications que les acteurs se donnent à eux-mêmes pour opérer les « variations continues » constitutives de leur jeu sont de deux ordres. À côté de notes symboliques (signes de pause, de liaison, de vitesse, d'intensité...) ou des annotations verbales (nécessaires quand « les indications sont plus d'ordre dramaturgique que technique ») qu'ils consignent sur leurs textes, tous deux expliquaient se livrer tout au long des répétitions puis des représentations à une pratique d'écriture de « notes ». Généralement peu nombreuses et laconiques, ces notes portent moins sur l'objet de l'exécution (ce qui est donné à entendre et à voir) que sur la qualité de l'effectuation, l'état d'esprit qui doit être ou au contraire ne doit pas être le leur en situation de jeu. R. Congé disait ainsi que :

Ces notes sont comme des notes en bas de page (la page étant la représentation). Ce sont des corrections à apporter en vue de la prochaine représentation, à ne pas oublier. Ces notes ([il] en écri[t] environ deux par soir, dans le temps même de la représentation, quand [il] sor[t] d'une scène) sont une attaque de l'habitude : cela permet de déconstruire, défaire ce qui a été fixé en répétition – et [il] le note parce qu'[il] n'[a] plus de temps de le mémoriser autrement (les répétitions sont terminées).

De son côté, T. Gonzalez comparait les listes de notes qu'il établit à des « garde-fous » (ce sont les « choses auxquelles [il] doi[t] faire attention au fil de son parcours ») mais aussi à des « mantras » :

Je note des choses, mais c'est surtout pour m'en libérer, de manière presque superstitieuse : je les couche sur le papier par sûreté, même si ma mémoire interne suffit. Cela m'autorise aussi, pendant la représentation, à faire

⁹³³ Deleuze, 1979 : 104-106.

⁹³⁴ Dans les paragraphes qui suivent, je résume ou cite directement les propos de R. Congé et T. Gonzalez, pris en notes lors du labo#2 (14-16 juin 2015), qui était dédié à l'analyse des différents « systèmes de notation » utilisés dans les champs de la musique, de la danse et du théâtre.

⁹³⁰ Ici et dans la suite de la phrase : Vinaver, 1983 : 19.

⁹³¹ En dépit des réserves qu'elle exprimait vis-à-vis de la ponctuation que peuvent proposer les auteurs, S. Béghain affirmait elle aussi que « la contrainte permet de faire tomber les intentions, la volonté » – l'attention portée au phrasé permettant notamment d'« ouvrir les imaginaires techniques possibles » (propos pris en notes lors de ses interventions au cours du labo#1).

⁹³² « L'art du metteur en scène » (1927) in Meyerhold, 1975 : 282.

d'autres choses, en connaissance de cause : c'est un vrai choix, et non pas une facilité.

Visant tour à tour à stimuler, corriger ou libérer l'inventivité du jeu, cette pratique de notations en continu n'a ni vocation à être transmise, ni vocation à être durable – deux critères qui en principe définissent une partition, mais auxquels ce que les acteurs appellent « leur » partition a pour spécificité d'échapper, même quand elle s'exprime sous des formes écrites.

3.2. ÊTRE L'AUTEUR DE SON JEU

Alors que Jeanne Revel demandait à R. Congé si « dans le cadre d'une transmission de rôle, il estime qu'il y a une part transmissible, et si oui laquelle ? »⁹³⁵, l'acteur répondait :

Ce qui peut se transmettre, ce sont des choses techniques (la partition visible), les intentions générales de la mise en scène. Je serais prêt à répondre à toutes les questions, mais il est indispensable de réinventer un processus, un chemin, qui est forcément singulier.

Prendre la mesure de ce qu'un acteur peut (ou pas) noter du jeu en vue de sa reprise était précisément l'un des enjeux du workshop intitulé « Écrire la partition du spectacle »⁹³⁶, dans le cadre duquel furent expérimentés les outils de la « notation W » présentée par Joris Lacoste comme « ce qui permet d'identifier la structure et la logique de l'action afin de la re-performer »⁹³⁷ – ce qui est l'exacte définition d'une partition. Quels que soient les outils ou le système notationnel dont elle relève, une partition a en effet pour fonction de définir l'identité formelle d'une œuvre (elle détermine ses traits constitutifs, délimite son champ d'expression), en décrivant non pas un résultat (une forme aboutie) mais un processus (une forme en structuration), de sorte à ce que ce processus puisse être remis en jeu *ad libitum*.

Par rapport à l'approche de la « partition de l'acteur » développée par C. Stanislavski, J. Grotowski ou E. Barba, la notation W présente deux spécificités. La

⁹³⁵ Propos de J. Revel et de R. Congé, pris en notes lors du labo#2, « Systèmes de notation » (14-16 juin 2015).

⁹³⁶ Le workshop #2 (« Écrire la partition du spectacle »), animé par Joris Lacoste et J. Revel du 13 au 24 octobre 2014, a été conduit avec les élèves-comédiens (promo F) de la Manufacture.

⁹³⁷ Expression prise en notes pendant l'observation du workshop #2.

première est que chez ces metteurs en scène l'établissement de la partition n'engage que le rapport (potentiellement autocritique⁹³⁸) que l'acteur entretient à son propre jeu, alors que dans la perspective W (qui hérite et s'inspire des expérimentations faites dans le champ de la danse) le transcritteur n'est pas forcément celui qui réalise les actions énoncées – l'énonciation de ces actions pouvant de surcroît aussi bien suivre que précéder leur effectuation :

*W dit qu'une action réalise une partition.
W dit qu'une partition nominalise une action.*

*[...]
W appelle transcription la nominalisation d'une action déjà réalisée.*

W distingue deux types de transcriptions selon que le transcritteur a lui-même fait l'expérience de l'action (extraction) ou qu'il l'a observée de l'extérieur (description).

*W appelle prescription la nominalisation d'une action à réaliser.*⁹³⁹

La deuxième spécificité, corrélative à la précédente, tient au niveau de formalisation des outils élaborés par W : alors que les manières qu'a un acteur de noter ou d'annoter sa partition sont généralement idiosyncrasiques, l'objectif de la notation W est de permettre la transmission des partitions qui ont été établies – ce qui suppose l'élaboration d'un vocabulaire et d'un ensemble de signes⁹⁴⁰ qui, une fois qu'on a appris à les déchiffrer et à les manier, rendent les actions de l'acteur partageables, que ce soit sur le plan de leur « nominalisation » ou sur celui de leur « réalisation ».

⁹³⁸ « Si dans quelques années vous consultez vos notes, ce sera comme votre partition musicale du rôle. Je vous prie tous de prendre des notes après chaque répétition. Montrez-les moi ou montrez-les à vos enseignants, parce que cela vous apprendra l'autocritique. » (C. Stanislavski in Autant-Mathieu, 2007 : 273).

⁹³⁹ Brochure de présentation de la « Notation W » (document inédit transmis par J. Lacoste et J. Revel à l'ensemble des participant-e-s du workshop #2).

⁹⁴⁰ Pour établir une partition, le transcritteur W dispose en effet d'un certain nombre d'« opérateurs », qui ont pour fonction de « défini[r] les rapports » entre les axes constitutifs de la partition. Par exemple, dans la classe d'opérateurs appelée « tags », on trouve six signes différents qui permettent d'indiquer, au choix : un « rapport de succession ordonnée (< puis > »), un « rapport de succession sans ordre (< et > »), un « rapport de simultanéité (< en même temps que > »), un « rapport de succession puis de simultanéité (< puis en plus > »), un « rapport d'alternative exclusif (< ou bien > »), un « rapport d'alternative inclusif (< ou / et > »). (in « Notation W », *op. cit.*).

Cela étant posé, on peut repérer plusieurs similitudes entre la façon dont W conçoit l'écriture des partitions et ce que C. Stanislavski appelait la « ligne des actions physiques » – la première et la plus importante d'entre elles tenant au fait que, dans les deux cas, la partition de jeu doit être énoncée en termes d'actions intentionnelles (ce que W appelle les « axes ») : des actions qui sont portées par le projet de faire quelque chose, sans préjuger de la manière dont sera faite cette chose. De même, en effet, que C. Stanislavski disait aux acteurs :

*Notez ce que vous allez faire. [...] Pas besoin de noter comment. Ce comment changera à chaque fois, il sera à chaque fois nouveau, actualisé. Et tant mieux s'il change.*⁹⁴¹

– de même, J. Lacoste expliquait que :

*W n'est pas un système qui sert à noter des formes. Je tiens vraiment à cette opposition forme / structure. C'est plutôt quelque chose qui permet de créer des moteurs. Ça crée des moteurs pour l'action mais l'action ne se définit pas par sa forme, elle se définit par sa structure interne. Sa partition. Ce qui nous intéresse avec W, c'est d'avoir des performances différentes d'une fois à l'autre. C'est la variation qui nous intéresse plus que la reproduction.*⁹⁴²

C'est précisément parce que ce travail de nomination des actions de l'acteur vise à être « moteur », opératoire, qu'il passe prioritairement chez C. Stanislavski comme dans les partitions W par des tournures verbales. Assimilant la ligne des actions physiques à une « armature de la volonté »⁹⁴³, le metteur en scène russe déclare que les acteurs doivent formuler « la tâche à accomplir » non pas :

[...] sous la forme d'un substantif mais obligatoirement sous la forme d'un verbe: «je veux posséder le cœur de cette femme», «je veux pénétrer chez elle», «je veux éloigner les serviteurs qui veillent sur elle», etc.

De même, il est précisé dans la brochure de présentation de la notation W que :

⁹⁴¹ C. Stanislavski in Autant-Mathieu, 2007 : 228.

⁹⁴² Extrait d'une discussion collective conduite le 15 octobre 2014 dans le cadre du workshop #2 (transcription de l'enregistrement par Mathias Brossard).

⁹⁴³ Ici et jusqu'à mention contraire : C. Stanislavski in Poliakov, 2015 : 61.

*W appelle axe une fonction de l'action. Un axe ne désigne pas un but mais une activité en devenir. W lui donne la forme d'un verbe à l'infinitif : raconter ses vacances.*⁹⁴⁴

Opter pour une formulation à l'infinitif constitue cependant un infléchissement notable : l'action ne se conjugue plus à la première personne, elle n'est plus impulsée ni orientée par une finalité dramatique, comme c'est le cas chez C. Stanislavski. Cette préconisation W s'assortit d'ailleurs de plusieurs autres conseils d'usage :

- utiliser des verbes d'action
- utiliser des formes impersonnelles (« prendre son pied », et non « prendre mon pied »)
- éviter les énoncés négatifs (« ne pas toucher »)
- éviter les tournures passives (« être ceci »)
- éviter les verbes de perception (« écouter » plutôt que « entendre », « regarder » plutôt que « voir »)
- éviter les verbes d'émotion et, plus généralement, les verbes dont le sujet grammatical n'est pas le sujet réel (« souffrir », « se réjouir », « pleuvoir »)
- éviter les énoncés qui incluent la réception (« ébahir », « faire rire »)⁹⁴⁵

Comme l'expliquait J. Revel⁹⁴⁶, la raison de ces incitations ou restrictions est que l'objectif de la notation W est de permettre la formulation d'axes « solides », et non pas « risqués » : tandis que ces derniers « comprennent des conditions sur lesquelles on n'a pas le contrôle », les premiers sont conçus comme « auto-suffisants »⁹⁴⁷ – « ce qui n'interdit absolument pas, précisait-elle, de vouloir faire quelque chose avec l'un de ses partenaires ou avec le public. »

⁹⁴⁴ « Notation W » (op. cit.).

⁹⁴⁵ *Ibid.* Sur la question des recommandations d'usage pour établir une partition, voir aussi : *supra*, chap. 2, « § 1.3.2. Écologie (politique et psychique) de la création ».

⁹⁴⁶ Ici et dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos de J. Revel, extraits d'une discussion collective conduite le 22 octobre 2014 dans le cadre du workshop #2 (transcription de l'enregistrement par Olivier Yglesias).

⁹⁴⁷ Dans le travail de J. Grotowski, cette préconisation – écrire la partition de sorte à ce qu'elle soit autosuffisante – est totalement absente. Comme on l'a dit, il fait du « contact » du « donner-prendre », le fondement de la partition de l'acteur. C'est pourquoi, comme l'explique S. Ouakine : « Après l'improvisation, les acteurs se retirent en silence dans leur loge et notent par écrit tous les détails possibles, toutes les motivations, les actions, les objets, l'espace, les réactions des partenaires avec qui ils ont échangé un contact, etc. » (Ouakine, 1978 : 34).

Le deuxième point commun aux partitions W et aux lignes d'actions physiques stanislavskiennes tient à ce qu'elles reposent sur une approche « transverse »⁹⁴⁸ de l'action – ce qui suppose un double travail d'identification et de hiérarchisation : des axes majeurs d'un côté et des « sous-axes » en lesquels ils se déclinent de l'autre (ensemble que W appelle le « feuilleté » de la partition⁹⁴⁹). Dans la perspective de C. Stanislavski, le travail de l'acteur consiste ainsi à partir de la diversité des détails pour remonter jusqu'au « superobjectif » sous lequel ces détails doivent se subsumer :

*À la fin de votre travail d'analyse, vous avez relevé 37 caractéristiques différentes. En les regardant de près, vous vous êtes aperçus que les caractéristiques 3, 5, 10, 18 étaient identiques ; vous les regroupez sous un même numéro. Même chose pour les 13, 19, 33, 37, que vous regroupez sous un seul numéro. Ainsi, vous réduisez les 37 caractéristiques à 17. Vous réussissez à trouver des traits communs à ces 17 items et vous les réduisez à 10. Vous allez encore à l'essentiel, de 37 vous tombez à 4, puis à 1, 2 ou 3, et à partir de là vous composez la ligne transversale de votre rôle puis de toute l'œuvre. Maintenant vous voyez clairement le superobjectif qui vous sert à guider toutes les actions du rôle.*⁹⁵⁰

Dans la perspective W, la structuration de la partition n'est pas forcément pensée en relation avec la construction d'un personnage, et on peut de surcroît très bien entrer dans la partition par le milieu, les niveaux « intermédiaires »⁹⁵¹.

⁹⁴⁸ « Notation W » (op. cit.).

⁹⁴⁹ « W appelle sous-axes les axes qui explicitent un axe d'échelle supérieure. Tout axe peut être explicité en plusieurs sous-axes, chacun des sous-axes peut à son tour être reformulé en sous-sous-axes qui l'explicitent, et ainsi de suite. L'ensemble des axes et des sous-axes est appelé feuilleté. » (« Notation W », op.cit.)

⁹⁵⁰ C. Stanislavski in Autant-Mathieu, 2007 : 182-183.

⁹⁵¹ Alors qu'au cours du workshop, Magali Heu faisait remarquer qu'en général c'est la durée et le processus de répétitions qui permettent l'émergence de l'« axe supérieur » à partir duquel l'interprète peut architecturer sa partition, J. Lacoste avait partagé ce qu'il présentait comme « son point de vue et sa croyance, à savoir que travailler à fond un axe intermédiaire très précis, en construisant les axes un peu en-dessous et un peu au-dessus, permet à la partition de s'élaborer (quitte à ce que le sens de ce que l'on fait – l'axe supérieur – n'apparaisse que bien plus tard). L'enjeu des exercices sur les axes et les sous-axes, c'est de trouver un agencement propice au travail (ce qui suppose que tout n'est pas au même niveau, interchangeable, anodin), c'est de trouver les raisons internes qui permettent d'activer des systèmes partitionnels en produisant du « feuilleté », de « l'épaisseur », à partir desquels s'élaborera le réseau des significations pour le spectateur. » (propos pris en notes le 21 octobre 2014, pendant l'observation du workshop#2).

J. Lacoste⁹⁵² insistait cependant sur le fait qu'au bout du compte l'ensemble des « sous-axes », dans leur dénomination spécifique⁹⁵³, « donn[e] différents moyens pour parvenir à l'axe principal » énoncé au niveau supérieur de la partition. C'est pour cela, poursuivait-il :

[...] qu'on a insisté sur la « lecture transverse » de la partition : [...] si on est dans un sous-axe qui est très concret, il faut toujours imaginer que le vrai nom de l'axe, c'est toute la succession [...]. C'est vraiment de la sédimentation, c'est l'ensemble des couches qui donnent le sens des actions [que l'on a placées] tout en bas. L'action tout en bas, si on l'isole, si on supprime tous les axes au-dessus, elle ne veut rien dire. Elle est complètement orientée par l'ensemble des couches. [...] C'est la manière qu'on va avoir de nommer toutes ces couches qui va donner le sens de cette partition.

L'observation du « festival de performances historiques » auquel les élèves-comédiens de la Manufacture se sont livrés dans le cadre du workshop « Écrire la partition du spectacle »⁹⁵⁴, a permis de mettre en évidence que le caractère déterminant que revêt la « manière » qu'un acteur a « de nommer » les éléments constitutifs d'une partition de jeu n'opère pas seulement sur le plan pragmatique de la conduite de l'action : elle est indissociable des façons, symbolique et poétique, qu'il a de concevoir son travail.

Sur le plan symbolique, l'exercice de mise en partition du jeu conduit en premier lieu les interprètes à sortir de la place de l'enfant (*infans*, « celui qui ne parle pas », celui qui ne maîtrise pas l'expression rationnelle) pour

⁹⁵² Ici et jusqu'à mention contraire, je rapporte les propos de J. Lacoste, extraits de la discussion collective du 22 octobre 2014.

⁹⁵³ « Un sous-axe ne peut pas avoir le même nom que l'axe qu'il explicite. / Il faut au moins deux sous-axes pour expliciter un axe. / L'ensemble des sous-axes d'un axe constitue sa définition : il y a stricte synonymie entre tous les niveaux du feuilleté. » (« Notation W », op.cit.)

⁹⁵⁴ J. Lacoste et J. Revel avaient demandé aux participant-e-s du workshop#2 de mettre en partitions (en recourant à la notation W) une performance historique de leur choix, à partir des vidéos disponibles sur Internet (ont notamment été transcrites des performances de Marina Abramović, Yan Marussich et Yoko Ono). Pendant le « festival », ces partitions étaient successivement interprétées par deux distributions différentes, à la suite de quoi la performance d'origine était visionnée. S'ensuivait une « rencontre » entre les auteurs, les performeurs et le public, où il s'agissait de discuter, d'une part, de l'« exactitude » de l'écriture et des réalisations, et d'autre part, des choix faits par les uns et les autres en termes d'interprétation.

s'affirmer comme sujets conscients de leurs moyens, de leurs besoins, de leurs choix et de leurs singularités (toutes choses que l'on a l'habitude d'appeler de façon quelque peu condescendante la « cuisine de l'acteur »). Dans le cadre d'un projet de recherche où elle se proposait d'identifier « les techniques intérieures, les stratégies kinesthésiques, les images, pensées, processus, états de corps et types de préparation qui sont opérants pour [elle] »⁹⁵⁵, avec le projet d'objectiver, en l'écrivant, sa « partition intérieure »⁹⁵⁶, la danseuse Patricia Kuypers écrit ainsi dans son « journal d'improvisation » :

*Quel soulagement de pouvoir mettre un mot sur un faisceau de sensations, impressions, perceptions, qui convoquent le physique, le musculaire, le postural, le gravitaire, le pneumatique, l'imaginaire, l'émotionnel, la transformation d'état, la matière même du mouvement, la disponibilité au changement, bref, une notion centrale qui nous permet de jouer avec toute la palette des qualités de mouvement, mais, qu'en danse, on nomme très peu, on apprend très peu, on n'exerce quasi-pas. L'amener au cœur de mon processus d'auto-observation, voir comment la modulation agit, souvent, au-delà de moi, en consigner les effets, est un jeu jouissif [...].*⁹⁵⁷

Qu'ils s'appliquent à énoncer ce qu'ils font eux-mêmes ou ce que d'autres font, la joie que le fait d'établir une partition du jeu peut procurer à l'acteur tient à ce que ce geste a profondément à voir avec ce qui fonde son art. Transcrire le jeu engage en effet un travail de sélection (dans la masse des informations à disposition, dans la profusion des signes produits, qu'importe-t-il de donner à voir, entendre, transmettre ?) et un travail d'articulation (comment organiser et relier entre eux les différents éléments sélectionnés, de sorte à donner lieu à une forme – sensible, intelligible – qui soit satisfaisante

et puisse faire sens pour soi, ses partenaires, le public ?). Cet art est aussi celui du metteur en scène (si metteur en scène il y a), mais le fait que ce dernier puisse inviter les acteurs à élaborer leurs propres partitions signale précisément qu'il entend partager avec eux son pouvoir auctorial, qu'il ne se conçoit pas comme l'unique garant et signataire de la création scénique. Telle était en tous cas l'ambition de C. Stanislavski, qui explique qu'après avoir reconduit dans son travail « le règne despotique du metteur en scène qui a commencé avec les Meininger »⁹⁵⁸ (et qui consiste à « élabor[er] à l'avance tout le plan de la mise en scène extérieure »), il a « eu la conviction que le travail créateur du metteur en scène [devait] s'accomplir en même temps que le travail des acteurs, sans le précéder et sans que ces derniers aient les mains liées ». Or, pour que la « création des acteurs [...] naisse organiquement, de même que la mise en forme extérieure du spectacle », il est indispensable que la responsabilité de l'invention et de la construction du rôle revienne aux acteurs :

Imposer ses schémas de metteur en scène est une violence terrible que j'ai moi-même introduite. Mea culpa. J'étais à des milliers de lieues, je savais que les acteurs étaient en train de jouer et c'est pour eux que je concevais des mises en scène plastiques. Je faisais ce que moi-même j'aurais pu réaliser. Mais cela ne veut pas dire que les acteurs peuvent faire la même chose. Je m'appuyais sur ce qui s'était conservé dans ma mémoire émotionnelle. Mais il se peut fort bien qu'un autre ait un matériel émotionnel différent du mien. Ce sont mes visions. Cela ne signifie pas que l'acteur ait les mêmes que moi.

*Le metteur en scène doit grandir avec l'acteur.*⁹⁵⁹

Que l'on soit ou non adepte du « système » de jeu stanislavskien, son caractère profondément novateur tient, comme le souligne A. Vitez, à ce qu'il répond à la volonté que C. Stanislavski avait « d'affranchir l'acteur du despotisme du metteur en scène et de lui donner la possibilité d'atteindre au rôle en suivant une voie qui lui fût propre, celle où le poussent sa nature créatrice et son expérience personnelle »⁹⁶⁰ – la « ligne des actions physiques » étant précisément ce qui va

⁹⁵⁸ Ici et jusqu'à mention contraire : C. Stanislavski in Poliakov, 2015 : 59-60.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

⁹⁶⁰ C. Stanislavski cité par Vitez, 1953 : 25.

permettre à l'acteur de travailler en toute autonomie, tout en lui donnant « une base solide pour [s]a création artistique ». ⁹⁶¹

Il ne s'agit cependant que d'une « base ». C. Stanislavski alerte ainsi les acteurs sur le fait que :

*Savoir décomposer mentalement le personnage dans son ensemble ne prouve pas le talent. Beaucoup d'acteurs parlent très bien de leurs rôles mais ils les jouent mal. Connaître le texte ou les notes de la partition ne suffit pas ; c'est seulement dans le cercle de l'attention, à l'aide des idées, de l'imagination, et après avoir mis le petit mot « si », que vous pourrez commencer à vous imprégner des images de la vie intérieure [du rôle] [...].*⁹⁶²

Même si pour se mettre en état de jeu (et donc de véritable création), les acteurs ne recourent pas forcément au « si magique »⁹⁶³ stanislavskien, la lecture des différentes partitions W écrites par les élèves de la Manufacture a fait apparaître qu'au niveau de l'axe supérieur (celui dont la formulation est censée condenser et/ou conditionner la « lecture transverse » de la partition), ils avaient généralement opté pour des énoncés beaucoup moins techniques, factuels ou fonctionnels qu'au niveau des sous-axes. Alors que dans le « feuilleté » de la partition, ils s'efforçaient de nommer le plus objectivement et le plus précisément possible les différentes actions à accomplir, ils choisissaient généralement de donner à l'ensemble de ces actions un intitulé plus suggestif, métaphorique ou analogique, qui du même coup, apparaissait comme un endroit d'expression subjective assez fort, racontant *in fine* quelque chose de leur poésie intérieure. En même temps que les acteurs balisaient un parcours de jeu, ils lui associaient une couleur, un climat, un ton, liés à la manière singulière qu'ils avaient de se projeter dans l'activation de la partition – projection sensible qui, si elle transmet quelque chose de l'imaginaire propre à l'acteur-auteur de la

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁶² C. Stanislavski in Autant-Mathieu, 2007 : 183.

⁹⁶³ Dans le système stanislavskien, le « si magique » est le « levier » qui permet à l'acteur de se mettre dans les « circonstances proposées » par le rôle et, partant, de « faire naître une vérité imaginaire » : l'acteur n'est pas en état d'« hallucination », il se met dans des dispositions physiques et mentales telles qu'il « croit avec conviction » au monde créé (extraits du « Glossaire », *ibid.*, p. 348-349).

partition, a aussi pour effet de nourrir celui de ses destinataires⁹⁶⁴. Ainsi, tandis que Raphaël Vachoux⁹⁶⁵ disait qu'il « a[vait] l'impression que c'est dans ces endroits-là [les axes supérieurs] qu'il y a quelque chose qui nous dépasse, vers quoi tendre », que cela « peut nous donner une inspiration, une sensibilité », Mathias Brossard mettait en regard la double dimension (technique et qualitative) de ces partitions en regard de la pratique du tai-chi :

Quand on t'apprend à faire la forme, on te donne des indications hyper techniques : « À ce moment-là tu fais ça, tu poses ton poids là, etc. » Et puis à un moment on te dit : « Fermez les yeux, les feuilles tombent des arbres ». Tu le fais et ça modifie vraiment ta manière de faire. C'est comme s'il y avait un axe au-dessus qui disait « Il neige dans la campagne et vous êtes au-milieu », et qu'en-dessous, il n'y avait que des choses techniques. Quoi que cette indication-là raconte pour toi, cela amène à quelque chose d'autre.

De par leurs paramètres constitutifs (que choisit-on de noter sur une partition ? Selon quels principes d'organisation, quelles divisions et subdivisions ? Selon quel degré de formalisme?), mais aussi, de par le point de vue en fonction duquel elles ont été établies (point de vue de celui qui fait ? de celui qui observe depuis la salle ? d'une conscience omnisciente ?), les partitions sont toujours des objets riches d'enseignements quant à l'esthétique de celui qui les a conçues et au travail qu'elles ont permis de mener. Il est donc logique que la partition de l'acteur, notamment quand elle s'extériorise sous une forme écrite, n'échappe pas à cette règle. À la différence cependant du compositeur, du chorégraphe ou de l'auteur, dont le travail s'achève une fois la partition établie, elle ne peut être pour l'interprète qu'un appui et un point de départ – toujours recommencé et, souhaitons-le, réinventé.

⁹⁶⁴ De ce point de vue, la manière dont les élèves de la Manufacture ont nommé les axes supérieurs de leurs partitions W a beaucoup à voir avec la « question » que la chorégraphe Deborah Hay associe systématiquement à ses partitions, que ce soit au moment de leur écriture ou au moment de leurs interprétations par d'autres danseurs. Voir *infra*, section « Focus », l'article de Myrto Katsiki : « Étirer le partitionnel. Quatre notes sur les partitions de Deborah Hay ».

⁹⁶⁵ Ici et dans la suite du paragraphe, je rapporte les propos de R. Vachoux et de M. Brossard, extraits de la discussion collective du 22 octobre 2014.

Bibliographie

Abrached, Robert (1978), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1994.

Appia, Adolphe (1895), « La mise en scène du drame wagnérien » in *Œuvres complètes, tome 1 (1880-1914)*. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Lausanne : L'Âge d'homme, 1983, p. 261-271.

Appia, Adolphe (1897), « La musique et la mise en scène » in *Œuvres complètes, tome 2 (1895-1905)*. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Lausanne : L'Âge d'homme, 1986, p. 43-204.

Appia, Adolphe (1921a), *L'Œuvre d'art vivant*, Paris, Genève : édition Atar.

Appia, Adolphe (1921b), « Le geste de l'art » in *Œuvres complètes, tome 3 (1906-1921)*. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1988, p. 439-476.

Artaud, Antonin (1938), *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1996.

Autant-Mathieu, Marie-Christine (2007), *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier : L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur ».

Autant-Mathieu, Marie-Christine (2010), « Tchekhov / Stanislavski ou la naissance de la mise en scène. Du texte dramatique à la partition scénique » in *Genèses théâtrales* (dir. Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor), Paris : CNRS éditions, p. 179-194.

Bablet, Denis (1983), *Tadeusz Kantor. Les Voies de la création théâtrale, volume 11 (textes de Tadeusz Kantor. Études de Denis Bablet et Brunella Erulli. Réunis et présentés par Denis Bablet)*, Paris : CNRS.

Baehr, Antonia (2008), *Rire. Laugh. Lachen*, Aubervilliers : Les Labora-toires d'Aubervilliers ; Paris : éd. L'œil d'or.

Banes Sally (1982), "The Birth of the Judson Dance Theatre: A Concert of Dance" at Judson Church, July 6, 1962" in *Dance Chronicle*, Vol. 5, n°2, Taylor & Francis, Ltd, 1982, p. 167-212. Article accessible sur la base J-Stor : <<http://www.jstor.org/stable/1567516>>

Banes Sally (1987), *Terpsichore in baskets. Postmodern dance. Traduit de l'américain par Denise Luccioni*, Paris : Éditions Chiron ; Pantin : Centre National de la Danse, 2002.

Bara, Olivier (2009), « Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province » in *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2003 par Florence Naugrette et Patrick Taieb, Publications numériques du CÉRÉDI (ISSN 1775-4054), n°1, 2009. URL : <<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?!les-livrets-de-mise-en-scene.html>>

Barba Eugenio (1993), *Le Canoë de papier. Traité d'Anthropologie théâtrale*, Montpellier : L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2004.

Barba Eugenio (2008), « Partition et sous-partition. La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur » in *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (dir. Eugenio Barba, Nicola Saravese). *Seconde édition revue et augmentée. Traduit de l'italien par Eliane Deschamp-Pria*, Montpellier : L'Entretemps, p. 110-112.

Barba Eugenio (2011), *Brûler sa maison. Origines d'un metteur en scène*, Montpellier : L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur ».

Bardiot Clarisse (2009), « Merce Cunningham, la danse et l'ordinateur » in *PATCH n°10, Acteurs/Machines*, Mons (Belgique) : Centre des Écritures Contemporaines et Numériques (CECN2), octobre 2009, p. 26. Article numérisé et accessible à l'adresse : <<http://www.clarissebardiot.info/wp-content/uploads/2012/11/patch10-cunningham.pdf>>

Barthes, Roland (1984), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».

Barthes, Roland (2002), *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978). Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc*, Paris : Seuil / IMEC.

Beauquel, Julia (2015), *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, « Chap. 3. Les œuvres de danse : troubles d'identité et défis ontologiques », PUR, coll. « Aesthetica », p. 137-157.

Bénichou, Anne (dir.) (2015), *Recréer / Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon : Les Presses du réel.

Blistène, Bernard, Legrand, Véronique (dir.) (1993), *Poésure et Peinture. « D'un art, l'autre »*, Marseille : Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux.

Bosseur, Jean-Yves (1992), *Le sonore et le visuel. Intersections musique / arts plastiques aujourd'hui*, Paris : éditions Dis voir.

Bosseur, Jean-Yves (1993), *John Cage*, Paris : Minerve, 2000.

Bosseur, Jean-Yves (2005), *Du son au signe*, Paris : Éditions Alternatives.

Bosseur, Jean-Yves (2013), « L'école de New York » in *Théories de la composition musicale au xx^e siècle. Vol. 1* (dir. Nicolas Donin et Laurent Feneyrou), Lyon : Symétrie, p. 623-638.

Bouissou, Sylvie, Bosseur, Jean-Yves, Goubault, Christian (2005), *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, Paris : Éditions Minerve.

Brecht, Bertolt (1951), « Nouvelle technique d'art dramatique 2 (1949-1955) - L'utilisation des modèles (1951) » in *Écrits sur le théâtre 2. Édition nouvelle complétée* (trad. Jean Tailleur et Edith Winkler), Paris : L'Arche, 1979, p. 57-65.

Cage, John (ed.) (1969), *Notations*, New-York : Something Else Press. Cet ouvrage a été numérisé et mis en ligne sur Monoskop, plateforme collaborative dédiée aux arts, médias et humanités : <http://monoskop.org/File:John_Cage_-_Notations_-_1969.pdf>

Cage, John (2012), *Silence. Conférences et écrits. Traduction Vincent Barras*, Genève : éd. Contrechamps et Héros-Limite.

Cage, John (2014), *Rire et se taire. Sur Marcel Duchamp. Entretien avec Moira Roth et William Roth* [1971], trad. Jérôme Orsoni, Paris : Éditions Allia.

Callens, Johan (ed.) (2004), *The Wooster Group and its traditions*. Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New-York-Oxford-Wien : P.I.E.-Peter Lang.

Campos, Rémy (2013), *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz / Haute École de Musique de Genève, coll. « Musique & Recherche ».

Canetti, Elias (1960), « Le chef d'orchestre » in *Masse et puissance. Traduit de l'allemand par Robert Rovini*, Paris : Gallimard, 1966, p. 419-421.

Cardew, Cornelius (1974), *Stockhausen serves imperialism*, Ubu.com : éditions numériques, coll. Ubuclassics, 2004. <http://www.ubuweb.com/historical/cardew/cardew_stockhausen.pdf>

Caux, Jacqueline (2006), *Anna Halprin à l'origine de la performance*, Paris : Éditions du Panama ; Lyon : Musée d'Art contemporain-Ville de Lyon.

Chaouche, Sabine (2015), *Relevés de mise en scène (1686-1823)*, Paris : Honoré Champion.

Chabot, Clyde (dir.) (2007), revue *Théâtre / Public*, n°184. *Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique*, Gennevilliers.

Charlton, David, Whitney, Kathryn (2001), « Score » in *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition* (Stanley Sadie ed.). Volume 22, Oxford (England) : Oxford University Press, 2001, p. 894-905.

Clavel, Joanne (2013), « Entretien avec Ghyslaine Gau. Danseuse dans l'ultime reprise par Anna Halprin de sa pièce *Parades and Changes* au Berkeley Art Museum en Californie, revue *Recherches en danse* [En ligne], 01 février 2013. <<http://danse.revues.org/468>>

Clouteau, Ivan (2004), « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales » in *Culture & Musées. n° 3*, p. 23-44. Article accessible en ligne : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1186>

Corvin, Michel (1976), *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire art et action*, Lausanne : L'Âge d'homme, coll. Théâtre années vingt.

Corvin, Michel (dir.) (2010), *Noëlle Renaude : Atlas alphabétique d'un nouveau monde*, Montreuil : Éditions Théâtrales.

Danan, Joseph (2004), « Le Théâtre simple » de Jacques Jouet. Présentation » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004. Article disponible en ligne : <<http://id.erudit.org/iderudit/041578ar>>

Danan, Joseph (2013a), *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Paris : Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre ».

Danan, Joseph (2013b), « Écriture dramatique et performance », *Communications* 2013/1 (n° 92), Paris : Seuil. Article disponible en ligne à l'adresse : <<http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-183.htm>>

Danan, Joseph, Naugrette, Catherine (dir.) (2015), *Registres, hors série n° 4*, « Écrire pour le théâtre aujourd'hui : modèles de représentation et modèles de l'art » Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, printemps 2015.

Danan, Joseph, Ryngaert Jean-Pierre (dir.) (2005), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris : Actes Sud-papiers.

Deleuze, Gilles (1979), « Un manifeste de moins » in Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions*, Paris : Les Éditions de Minuit, p. 85-131.

Doat, Lætitia, Glon, Marie (2008), « *Parades & changes, replays*, d'Anne Collod. D'après *Parades and Changes* d'Anna Halprin (1965) », *Repères*, cahier de danse 2008 / 1 (n° 21). Article accessible en ligne : <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2008-1-page-15.htm>>

Donguy, Jacques (2007), *Poésies expérimentales. Zone numérique* (1953-2007), Dijon : Les Presses du Réel.

Dufourt, Hugues (1991), « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale » in *Musique, pouvoir, écriture*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, p. 177-189.

Eco Umberto (1965), *L'œuvre ouverte. Traduit par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev*, Paris : Seuil, coll. « Points essais ».

Eisentein, Sergueï (1976), « Synchronisation des sens. Le montage vertical » in *Le film : sa forme, son sens. Adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel*, Paris : éd. Christian Bourgois, p. 253-277.

Erincin, Serap (2015) « Reperformer Hamlet : définir la reperformabilité à l'aide des méthodes du Wooster Group » in Larrue Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Presses Universitaires du Septentrion, p. 187-206.

Feuillet, Raoul Auger (1700), *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris : l'auteur. Ouvrage numérisé sur Gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/fi.image.r=feuille%201700.langFR>>

Feneyrou, Laurent (dir.) (2003), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au xx^e siècle*, Paris : Publication de la Sorbonne.

Bibliographie

Féral, Josette (1998), *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens, tome 2 : Le corps en scène*, Montréal : Éditions Jeu, Carnière-Morlanwelz : Éditions Lansman.

Fernandez, Laure (2013), « Travailler contre des fantômes », revue *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2013) n° 6 : La Reprise. <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2799>>

Fetterman, William (1996), *John Cage's Theatre Pieces. Notations and performances*, New-York and London : Routledge, 2010.

Fix, Florence et Toudoire-Surlapierre, Frédérique (dir.) (2009), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon : Éd. universitaires de Dijon.

Formis, Barbara (2010), *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris : PUF.

Friedman, Ken, Smith, Owen, Sawchyn, Lauren (eds) (2002), *The Fluxus Performance Workbook. A Performance Research e-publication*. <<http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>>

Gabel, Jacques (2000), « Mettre en partition le texte avant d'imaginer l'espace. Propos recueillis par Yannic Mancel » in *Théâtre Aujourd'hui n° 8*, Michel Vinaver, Paris : CNDP, p. 81-84.

Genette, Gérard (2010), *L'Œuvre de l'art*, Paris : Seuil.

Ghil, René (1978), *Traité du verbe. États successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi, Paris : Nizet.

Ghil, René (2008), *De la Poésie Scientifique & autres écrits. Textes choisis, présentés et annotés par Jean-Pierre Bobillot*, Grenoble : Ellug-Université Stendhal Grenoble.

Guénoun, Denis (2005), *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris : Belin.

Goldberg, Roselee (1988), *La performance. Du futurisme à nos jours. Traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold*, Paris : Thames & Hudson, 2001.

Goodman, Nelson (1968), *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles, présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot* [1990], éd. Librairie Arthème Fayard / Pluriel, 2011.

Goody, Jack (1977), *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage. Traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa*, Paris : Les éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.

Gourfink, Myriam (2010), « Écrire le bleu du corps », in *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvement*, Bruxelles : Contredanse, 2010, p. 188-197.

Gros de Gasquet, Julia (2006), *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, xviii^e-xx^e siècle*, Paris : Honoré Champion.

Grotowski, Jerzy (1968), *Vers un théâtre pauvre. Traduction française de Claude B. Levenson*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1971.

Halprin, Lawrence (1969), « Les cycles RSVP. Dispositifs de création dans le champ des activités humaines » (trad. Elise Argaud) in *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvement*, Bruxelles : Contredanse, 2010, p. 8-32.

Hecquet, Simon, Prokhoris, Sabine (2007), *Fabriques de la danse*, Paris : PUF.

Heidsieck, Bernard (2013), *Les Tapuscrits. Poèmes-partitions. Biopsies. Passe-partout*, Dijon : Les Presses du Réel ; Nice : La Villa Arson.

Holmberg, Arthur (1996), *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge (UK) : University Press.

Hutchinson Guest, Ann (1989), *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present*, Amsterdam (Hollande) : Gordon and Breach, 1998.

Ingold, Tim (2013), *Une brève histoire des lignes. Quatrième édition augmentée, Traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Jette (Belgique) : Éditions Zones sensibles.*

Jolivet Pignon, Rafaëlle (2015), *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte* : Simon McBurney, Romeo Castellucci, Pippo Delbono, Christoph Marthaler, François Tanguy. Montpellier : L'Entretemps.

Jouvet, Louis (1968), « Texte, respiration, sentiment » in *Tragédie Classique et Théâtre au XIX^e siècle. Extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire (1939-1940)*, Paris : Gallimard, p. 29-36.

Jouvet, Louis (2002), *Le Comédien désincarné*, Paris : Flammarion.

Kandinsky, Vassily (1998), *Du théâtre / Über das theater / O teatpe* (édition établie et présentée par Jessica Boissel, avec la collaboration de Jean-Claude Marcadé), Paris : éd. Adam Biro.

Kantor, Tadeusz (1977), *Le Théâtre de la mort, textes réunis et présentés par Denis Bablet*, Lausanne : L'Âge d'homme, 2004.

Kantor, Tadeusz (2015a), *Écrits (1). Du théâtre clandestin au théâtre de la mort. Traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska*, Besançon : Les Solitaires intempestifs.

Kantor, Tadeusz (2015b), *Écrits (2). De « Wielopole Wielopole » à la dernière répétition. Traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska*, Besançon : Les Solitaires intempestifs.

Kolankiewicz, Jerzy (1988), « Grotowski face à Stanislavski » (trad. Maria Berwid-Osinska et Monique Borie), in *Étude littéraires*, vol. 20, n° 3, p. 139-144. Article disponible en ligne : <<http://id.erudit.org/iderudit/500820ar>>

Kotz, Liz (2001), « Post-Cagean Aesthetics and the Event Score » in Julia Robinson (ed.), *John Cage*, Cambridge (Massachusetts) ; London (England) : The MIT Press, coll. « October files #12 », 2011, p. 101-140.

Kuschnig, Claire, Pellois, Anne (dir.) (2015), *Le rythme, une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, Genève : éd. Slatkine.

Kuypers, Patricia (2010) « Recherche en chantier : La Partition intérieure. Essai d'une méthodologie de notation de l'expérience d'improvisation » in *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvement*, Bruxelles : Contredanse, p. 263-279.

Launay, Isabelle (2002), « Les Carnets Bagouet. Sur le recommencement de Meublé sommairement » in *Art Press spécial n° 23. Médium : danse*, 2002, p. 40-47.

Launay, Isabelle, Pagès, Sylviane (dir.) (2010), *Mémoires et histoire en danse. Mobiles n° 2*, Paris : L'Harmattan, coll. « Arts 8 ».

Lazennec, Jean-Yves (1999) « L'acteur passeur ou le jeu de l'acteur comme travail de l'intime étranger » in revue *Registres n° 4*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre 1999, p. 85-88.

Lehmann, Hans-Thies (1999), *Le Théâtre postdramatique*. Traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris : L'Arche, 2002.

Lemahieu, Daniel (2007), « Une dramaturgie musicale. Entretien avec Daniel Lemahieu, Sandrine Le Pors, Pierre Vasseur », in revue *Registres n° 11-12*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, hiver 2006-printemps 2007, p. 90-100.

Le Pors, Sandrine (2011), *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire ».

Lesauvage, Magali, Piettre, Céline (dir.) (2011), *Myriam Gourfink – Danser sa créature*, Dijon : Les Presses du Réel.

Lista, Giovanni (1973), *Le Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*, Lausanne : L'Âge d'homme.

Lista, Marcella (2006), *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris : CTHS / INHA.

Losco-Lena, Mireille (2010), *La scène symboliste (1890-1896). Pour un Théâtre spectral*, Grenoble : Ellug.

Loupe, Laurence (dir.) (1994), *Danses tracées. Dessins et notations des chorégraphes*, Paris : Dis Voir, 2005.

Loupe, Laurence (2002), « Du partitionnel » in *Art Press spécial n° 23. Médium : danse*, 2002, p. 32-39.

Loupe, Laurence (2004), *Poétique de la danse contemporaine*. Troisième édition complétée, Bruxelles (Belgique) : éd. Contredanse.

Loupe, Laurence (2007), *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles (Belgique) : éditions Contredanse.

Lussac, Olivier (2004), *Happening et Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris : L'Harmattan, coll. « Arts et Sciences de l'art ».

Maldiney, Henri (1967), « L'esthétique des rythmes » in *Regard, Parole, Espace*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973, p. 147-172.

Malzacher, Florian (2012), « Previously on Nature Theater of Oklahoma... Kelly Copper et Pavol Liška's Theatrical Games with Control and Failure » in *Life and Times. Episode 5*, Edition Nature Theater of Oklahoma, p. 113-128. Article consultable à l'adresse : <http://www.academia.edu/5044900/Previously_on_Nature_Theater_of_Oklahoma>

Manovich, Lev (2001), *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon : Presses du Réel, 2010.

Marranca, Bonnie (2014), « Lines of thought. The Graphis series of Dick Higgins, » in *Performance drawing. PAJ 107, A Journal of Performance and Art*, Vol. 36, n° 2, May 2014, p. 92-98.

Mallarmé, Stéphane (1897), *Un coup de dés* in revue *Cosmopolis. Revue internationale*, n° 17 (vol. VI), mai 1897, p. 417-427. Revue accessible à l'adresse : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k309916.image>>

Mallarmé, Stéphane (1976), *Igitur – Divagations – Un coup de dés. Préface de Yves Bonnefoy*, Paris : Gallimard, « Poésie », 1997.

Maurin, Frédéric (2010), *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter [1998]*, (nouvelle édition augmentée), Paris : Actes Sud.

McLuhan, Marshall (1977), *La Galaxie Gutenberg 1. La Genèse de l'homme typographique. Traduit de l'anglais par Jean Paré*. Paris : Gallimard.

Meitinger, Serge (1981), « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner » in revue *Romantisme*, n° 33, 1981, p. 87 et p. 89. Article numérisé accessible à l'adresse : <http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1981_num_11_33_4510>

Mével, Matthieu (dir.) (2013), *La Littérature entre le livre et la scène*, Montpellier : L'Entretemps, coll. « Scénogrammes ».

Meyer-Hermann, Eva, Perchuk, Andrew, Rosenthal Stephanie (eds) (2008), *Allan Kaprow – Art as Life*, Los Angeles (Californie) : Getty research institute, London : Thames & Hudson.

Meyerhold, Vsevolod (1973), *Écrits sur le théâtre, tome I (1891-1917)*. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne : L'Âge d'homme.

Meyerhold, Vsevolod (1975), *Écrits sur le théâtre. Tome 2. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin*, Lausanne : L'Âge d'homme, 2009.

Meyerhold, Vsevolod (1980), *Écrits sur le théâtre, Tome 3 (1930-1936)*. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne : L'Âge d'homme.

Michaud, Eric (1978), *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*, Lausanne : L'Âge d'homme.

Miller, Leta E. (2002), « Henry Cowell and Modern Dance: the Genesis of Elastic Form » in *American Music*, Vol. 20, n° 1 (Spring, 2002). Article disponible sur la plateforme J-Stor : <<http://links.jstor.org/sici?sici=0734-4392%2820021%2920%3A1%3C1%3AHCAMDT%3E2.o.Co%3B2-W>>

Nelson Lisa (2010), « Tuning scores ou D'une approche pour matérialiser une danse » (trad. Denise Luccioni) in *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles : Contredanse, 2010, p. 286-303.

Novarina, Valère (1989), *Le Théâtre des paroles*, Paris : POL.

Novarina, Valère (2006), *Lumières du corps*, Paris : P.O.L.

Olson Charles (1950), « Projective Verse », in *Collected Prose* (eds. Donald Allen and Benjamin Friedlander), Berkeley : University of California Press, 1997, p. 239-249.

Ouaknine, Serge (1978), « Le Prince Constant. Scénario et mise en scène par Jerzy Grotowski. Étude et reconstitution du spectacle » in *Les voies de la création théâtrale, volume 1* (dir. Jean Jacquot), Paris : CNRS, p. 33-129.

Ovadija, Mladen (2013), *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic theatre*, Montreal: McGill-Queen's University Press.

Pavis Patrice (2000), « Réflexions sur la notation de la mise en scène théâtrale » in *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène 3*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, p. 167-185.

Pavis Patrice (2012), « Partition et sous-partition de l'acteur », *L'Analyse des spectacles. 2^e édition*, Paris : A. Colin, p. 104-111.

Penesco, Anne (2000), *Mouset-Sully et la partition intérieure*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Picon-Vallin, Béatrice (2004), *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale, volume 17*, Paris : CNRS éditions.

Plana Muriel, Sounac, Frédéric (2010), « Introduction : Du désir au modèle » in *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 9-27.

Poliakov, Stéphane (2015), *Constantin Stanislavski. Introduction, traduction et choix de textes par Stéphane Poliakov*, Paris : Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène ».

Polti, Georges (1892), « Notation des gestes » in *La Revue Indépendante*, tome XXIII, avril-juin 1892, p. 49-81. Article consultable sur Gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k165081.r>>

Pougin, Arthur (1885), « Partition » in *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris : Librairie de Firmin-Didot, 1885, p. 589-590. Dictionnaire consultable sur Gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043674>>

Poullaude, Frédéric (2004), « D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique*, n° 137, 2004 / 1, Paris : Seuil, p. 99-123. Article disponible en ligne à l'adresse : <<http://www.cairn.info/revue-poetique-2004-1-page-99.htm>>

Poullaude, Frédéric (2009), *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Vrin, collection « Essais d'art et de philosophie ».

Pralong, Michèle (dir.) (2012), *Partituuurstructurr. Les partitions chorégraphiques de Cindy Van Acker*, Genève : éd. Héros-Limite.

Quadri, Franco, Bertoni, Franco, Stearns, Robert (1997), *Robert Wilson*, Paris : Plume.

Quirot, Odile (2015), *Alain Françon. La voie des textes*, Paris : Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre ».

Rainer, Yvonne (1966), « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Pletora, or an Analysis of Trio A », in *Minimal Art* (ed. G. Battcock), New York : E. P. Dutton, 1968, p. 263-273.

Rainer Yvonne (2008), *Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques. Traduction Française Senger*, Dijon : Les Presses du réel.

Régy, Claude (1991), *Espaces perdus*, Paris : Plon.

Richards, Thomas (1995), *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques. Préface et essai de Jerzy Grotowski*, Paris : Actes Sud / Académie expérimentale des théâtres.

Robinson, Julia (2008), « Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s » in *Grey Room*, n° 33 (Fall, 2008), MIT Press, pp. 56-83. Article accessible sur la plateforme Jstor : <<http://www.jstor.org/stable/20442808>>

Robinson, Julia (2009), « From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s », in *October*, Vol. 127 (Winter, 2009), MIT Press, p. 77-108. Article accessible sur la plateforme J-Stor : <<http://www.jstor.org/stable/40368554>>

Roesner, David (2014), *Musicality in theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Surrey (England) / Burlington (USA) : Ashgate Publishing.

Ross, Janice (2007), *Anna Halprin. Experience as Dance*, Bekerley / Los Angeles / London : University California Press.

Ross, Janice (2009), « Atomizing Cause and Effect : Ann [sic] Halprin's 1960s Summer Dance Workshops » in *Art Journal*, Vol. 68, n° 2 (SUMMER 2009), Taylor & Francis, Ltd. College Art Association, p. 62-75. Article accessible sur la plateforme JSTOR : <<http://www.jstor.org/stable/25676483>>

Ryngaert, Jean-Pierre (2006), « Les acteurs jouent aussi » in revue *L'Autre*, 2006 / 2, Volume 7, p. 243-251. Article disponible à l'adresse : <<http://www.cairn.info/revue-l-autre-2006-2-page-243.htm>>

Ryngaert, Jean-Pierre, Sermon, Julie (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil : Éditions Théâtrales.

Sadowska-Guillon, Irène (2011) « Un théâtre de la geste logoclaste : Valère Novarina » in revue *Critical stages* [En ligne]. URL : <<http://archive.criticalstages.org/criticalstages4/plugin/print/?id=55>>

Saladin, Matthieu (2004), « La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée », *Volume !* [En ligne], 3 : 1 | 2004, p. 36. <<http://volume.revues.org/2048>>

Sandford, Mariellen R. (ed.) (1995), *Happenings and Other Acts*, London, New-York : Routledge.

Sarrazac, Jean-Pierre (1999), « L'auteur de théâtre et le devenir scénique de son œuvre », in revue *Registres n° 4. Grotowski. Lecoq. Écrire le réel*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre 1999, p. 168-175.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir.) (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.

Schechner, Richard (2008) *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA* (édition établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet), Montreuil : Éditions Théâtrales.

Scherer, Jacques (1977), *Le « Livre » de Mallarmé* [1957], nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard.

Schloezer, Boris (de), Scriabine, Marina (1959), *Problèmes de la musique moderne. Postface de Iannis Xenakis*, Paris : Les Éditions de Minuit.

Schwitters, Kurt (1990), *Merz. Écrits choisis et présentés par Marc Dachy. Textes allemands traduits par Marc Dachy et Corinne Graber. Textes anglais traduits par Marc Dachy*, Paris : Éditions Gérard Lebovici.

Serça Isabelle (2012), *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « nrf ».

Sermon, Julie, Ryngaert, Jean-Pierre (2012), *Théâtres du xx^e siècle : commencements*, Paris : Armand Colin.

Stoianova, Ivanka (1978), *Geste-Texte-Musique*, Paris : Union Générale d'Éditions, coll. « 10 / 18 ».

Stránská, Lenka (2002), « Les partitions graphiques dans le contexte de la création musicale tchèque et slovaque de la seconde moitié du xx^e siècle » in *Revue des études slaves, Tome 74, fascicule 1*, 2002. Article accessible sur la plateforme Persée : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave__0080-2557__2002__num__74__1__6792>

Suquet, Annie (2007), « La collaboration Cage-Cunningham : un processus expérimental » in *Repères. Cahiers de danse n° 20, Danse et musique*, Vitry-sur-Seine : La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, novembre 2007, p. 11-16.

Tackels, Bruno (2015), *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

- Thomas, Jean-Jacques (1989), chap. « Partitions concertées : sur l'OuLipo » in *La langue. La poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Presses Universitaires de Lille, p. 163-186.
- Todorov, Tzvetan (1965), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes (réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov)*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.
- Triau, Christophe (dir.) (2003), revue *Alternatives théâtrales* n° 76/77, « Choralités », Bruxelles.
- Troche Sarah (2012), « Marcel Duchamp : trois méthodes pour mettre le hasard en conserve », *Cahiers philosophiques* 2012 / 4 (n° 131), p. 18-36. Article disponible en ligne : <<http://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2012-4-page-18.htm>>
- Valentin, Jean-Marie (1976), « Handke : théâtralité pure et langage dramatique » in *Le théâtre depuis 1945. Traditions et novations* (dir. Jean-Marie Valentin), *Austriaca, Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, n° 2, Rouen : Université de Haute-Normandie, mai 1976, p. 127-143.
- Van Imschoot, Myriam (2005), « "Rests in pieces". Partitions, notation et trace dans la danse », revue *Multitudes*, n° 21, 2005 / 2, p. 107-116. Article accessible en ligne : <<http://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-2-page-107.htm>>
- Vinaver, Michel (1983), « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille » in *Écrits sur le théâtre 2*, Paris : L'Arche, 1998, p. 17-21.
- Vinaver, Michel (dir.) (1993), « Méthode d'approche du texte théâtral » in *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles : Actes Sud, p. 893-909.
- Vitez, Antoine (1953), « La méthode des actions physiques de Stanislavski » in *Écrits sur le théâtre I. L'École*. Paris : P.O.L., 1994, p. 21-33.
- Worth, Libby, Poynor, Helen (2004), *Anna Halprin*, London and New-York: Routledge – Taylor & Francis Group.
- Zuniga Shaw, Norah (2010) « Objet synchrones, objets chorégraphiques et traduction des idées contenues dans la danse » in *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvement*, Bruxelles : Contredanse, p. 200-213.