

Published in Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècle) / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 305-327, which should be cited to refer to this work.

---

Discussion collective avec les étudiants de la promotion G de la Manufacture, Workshop 1 « Page / Espace », dirigé par Noëlle Renaude et Alexis Forestier, 17 avril 2014.

## « Que faire de la page si on la considère comme une partition ? »

**YVANE CHAPUIS** Dans les discussions et le travail qui ont été engagés pendant la première semaine, ainsi que dans les entretiens individuels, deux questions larges ressortent. Elles ont été posées à plusieurs reprises et de manières différentes. La première est de savoir dans quelle mesure les textes qui ont été apportés et traversés pendant le workshop<sup>1</sup> peuvent être considérés comme des partitions. La réponse à cette question récurrente est a priori positive. Cependant, ces partitions ne sont pas de même nature. Cela nous met face à la nécessité d'établir au fil de la recherche une cartographie plus précise. Il s'agit d'un objectif clair que nous devons atteindre.

**SIMON BONVIN** Parle-t-on ici de textes qui utilisent une mise en page non conventionnelle ?

**YVANE CHAPUIS** Oui.

**SIMON BONVIN** Il n'y aurait pas un texte de Racine par exemple ?

**YVANE CHAPUIS** Le travail que nous faisons se base sur les textes que vous avez traversés, ceux de Noëlle et ceux apportés par Alexis. Evidemment le corpus pourrait être enrichi. Cependant, il ne faut pas se perdre dans une démarche d'exhaustivité.

**ALEXIS FORESTIER** Est-ce qu'on ne pourrait pas parler d'« arborescence » au lieu de « cartographie » ? Cela permettrait de se représenter quelles pourraient être les ramifications multiples, sans forcément toutes les nommer. C'est infini.

**YVANE CHAPUIS** Un mot est apparu à l'issue de ce travail : celui de « spectre » (comme on parle de spectre optique). Le mot « partition » s'ouvre et ses contours sont assez flous. C'est ainsi que l'on avance. Le spectre de la partition est celui d'une tension entre une tentation formaliste, abstraite, que nous avons vue sur le papier, et la prise en charge du sens. La deuxième question large qui est apparue à l'issue du workshop est de se demander si n'importe quel texte (un texte de Racine par exemple), n'importe quel matériau, peut être considéré comme une « partition ».

---

<sup>1</sup> Le corpus de textes du workshop était composé de textes théâtraux écrits par Noëlle Renaude et d'un ensemble de textes des premières avant-gardes du 20<sup>e</sup> siècle apportés par Alexis Forestier (Futurisme russe, Dada, Lettrisme...).



MATTHIAS BROSSARD Non, je dis la même chose. Dans la contrainte, on peut trouver plus de liberté car il faut aller chercher dans des endroits où l'on n'irait pas chercher au premier abord. Dans un texte qui ne contient pas d'indications particulières, a priori il y a plus de liberté car on peut faire tout ce qu'on veut avec c'est vrai. Cependant on ira plus facilement chercher dans des choses qui nous sont plus habituelles, plus naturelles, ou dans des choses qui semblent évidentes à tout le monde (et ce par timidité).

Or dans un texte qui comporte beaucoup d'indications sur la manière de le dire, c'est plus dur de le dire au début certes, mais cela permet par la suite d'entendre des nouvelles manières de dire, on se surprend. Du coup, cela apporte beaucoup de liberté car cela permet de quitter ses repères, cela ouvre d'autres champs des possibles.

J'ai une question concernant le stage en général : qu'est-ce que vous entendez par « texte » ? Est-ce qu'il s'agit d'une recherche qui porte sur l'écriture théâtrale ou est-ce que n'importe quel matériau, de la poésie ou de la littérature par exemple, pourrait être choisi pour réfléchir sur la question de la partition ? Pourquoi ne pas avoir choisi de textes de littérature ? Ce qui n'est pas clair pour moi, c'est que j'ai l'impression que la notion de « partition » est nécessairement liée à une perte de sens. Une partition musicale est un code visuel qui fait que la disposition sur la page a de l'importance de par ce code. Ce code a un sens pour ceux qui le lisent. Par exemple, le français pour des personnes qui ne le parlent pas peut apparaître comme un code qui leur demeure inconnu certes, mais qui a cependant du sens pour ceux qui parlent cette langue. Du coup, pour moi, une partition musicale a un sens précis et on ne peut pas le tordre.

YVANE CHAPUIS Cela dépend du type de partition musicale. Et je comprends ta question. Tu demandes de quels textes on parle. On ne parle pas d'un texte particulier. Quand je parlais du travail de cartographie à établir entre une tentative formaliste (les expériences graphiques) et une prise en charge du sens (les textes plus conventionnels), c'est justement que nous devons préciser cette question.

JUDITH GOUDAL Pour moi, le corpus pourrait s'étendre à la littérature.

YVANE CHAPUIS Bien sûr. Peut-on faire partition de tout ? On pourrait faire partition de tout texte, ou du moins, de toute graphie sur le papier. Il existe aussi des travaux d'artistes plasticiens dans lesquels un paysage peut devenir une partition. Pour l'heure, on est donc tenté de répondre positivement à la question « Peut-on faire partition de tout ? », mais il faudra affiner, préciser cette réponse car on peut faire partition de tout matériau, uniquement dès lors qu'on l'aborde avec une sensibilité, une méthode, un état d'esprit qui s'apparente à ceux qu'on utilise pour aborder des textes qui sont des partitions (et plus particulièrement des partitions musicales).

SIMON LABARRIÈRE Du coup, la partition de référence, ce serait la partition d'un musicien ?

YVANE CHAPUIS Je ne suis pas musicienne, mais j'ai eu l'occasion de voir des partitions de musique contemporaine et quand on les regarde, il me semble que n'importe quel musicien ne serait pas nécessairement capable d'en déchiffrer les codes sans être mis en relation avec le compositeur. J'ai vu des partitions qui sont des dessins purement abstraits et dont nous n'avons plus de traces explicatives du système de notes. La partition musicale est elle aussi multiple. C'est pour cela que dans le cadre du projet nous allons tenir des moments de discussion, des laboratoires, qui nous permettront de demander à des musiciens comment ils abordent ces graphies-là. Je ne pense pas que, même dans ce cadre, nous pourrions parler d'une seule partition. Nous serons confrontés je pense à un large spectre de partitions.

SIMON BONVIN Ce que je ne comprends pas dans la démarche du projet, c'est que j'ai l'impression que le terme de « partition » qui est au cœur du questionnement de la recherche n'est pas clair pour vous, que vous n'êtes pas d'accord sur ce qu'il veut dire. Du coup, je me demande quel est l'objet de la recherche : qu'est-ce qu'une partition ou est-ce que le texte peut faire partition ? Quand on pose une question, il faut savoir de quoi on parle, sinon cela devient trop compliqué.

YVANE CHAPUIS La question c'est de savoir ce qui fait partition au théâtre, pas de savoir ce qu'est une partition.

SIMON BONVIN Qu'est-ce qui fait partition du coup ?

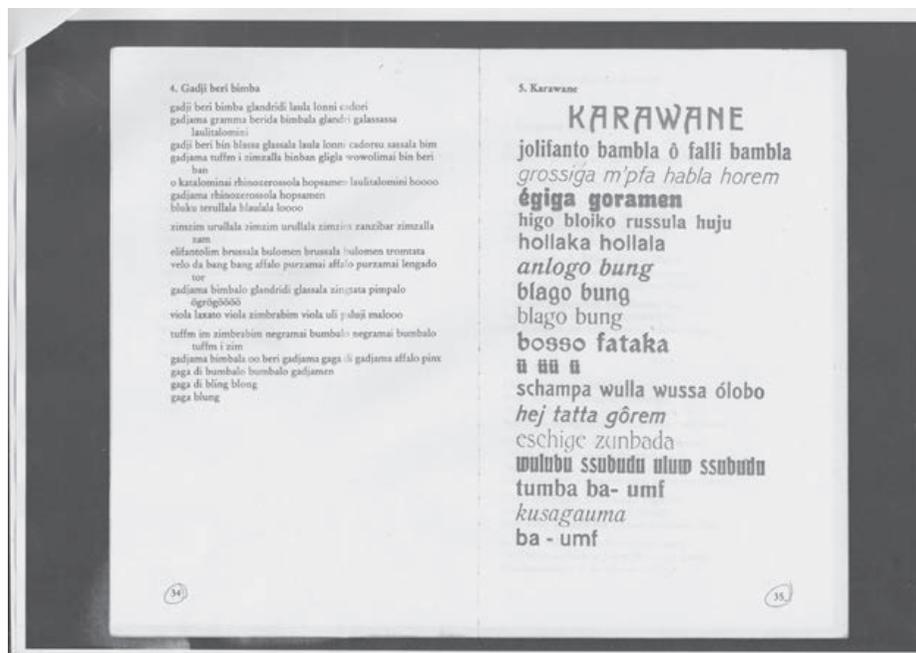
YVANE CHAPUIS C'est ce que nous essayons de cerner au travers de ce projet. Pour essayer d'y répondre, nous avons tracé plusieurs portes. La première porte c'est celle que nous avons ouverte avec vous, celle de partition *graphique* et qui rejoint évidemment celle du texte. La prochaine porte que nous allons ouvrir, non pas avec des étudiants, mais avec des musiciens, des chorégraphes, des metteurs en scène, des acteurs et des danseurs, ce sera de réfléchir sur la phrase, le rythme, et la ponctuation. Nous poserons la question à chacun des participants en leur demandant à quoi renvoient ces trois mots dans leur pratique personnelle. C'est une méthodologie. Il s'agit de questions que Julie a formulées pour tenter de cerner ce qui fait partition au théâtre : quels sont par exemple les mots que l'on associe à cette thématique par association libre et spontanée ? Evidemment sont apparus des termes tels que « musique », « rythme », « ponctuation », « son » et en creusant un peu plus, « phrasé ». « Phrasé » est un terme évident pour le travail d'un écrivain, d'un danseur, et nous regarderons si c'est aussi le cas pour un musicien et un acteur. C'est notre méthodologie, et l'objectif est de comprendre au plus près la pratique.

Au-delà des deux questions dont je viens de vous faire part, un autre axe intéressant pour la recherche serait de se demander en quoi le travail effectué pendant la deuxième partie du workshop (où il s'est agi de se concentrer sur les matériaux que Noëlle et Alexis Forestier ont apportés) s'apparente-t-il ou se distingue-t-il du travail que vous avez l'habitude de faire sur un texte ?

- MARIE FONTANNAZ Je pense que cela dépend de la manière personnelle que nous avons chacun d'aborder un texte. En ce qui me concerne, c'est le sens qui me vient en premier et dans le workshop, il ne fallait justement pas commencer par cela. Il fallait se demander comment faire pour s'emparer de ces mots qui s'enchaînent, que veut dire un point, comment interpréter un dessin. Pour moi, la plus grande différence avec ma manière habituelle d'appréhender un texte a donc été le détachement qui nous a été demandé par rapport au sens de ce qui est écrit.
- SIMON BONVIN Pour moi cependant, dans ce que j'ai vu hier, il y avait du sens.
- MATTHIAS BROSSARD Marie ne dit pas qu'il n'y avait pas de sens au final, mais qu'il ne fallait pas partir du sens comme base pour le travail. Cela ne veut pas dire que le sens est complètement laissé de côté. C'est comme pour une partition au saxophone, il faut commencer par travailler le rythme, la technique avant de pouvoir travailler l'interprétation, le sens. Ce n'est pas parce que le sens est laissé de côté au début qu'au final il ne sera pas présent. Au final, tout est présent. On peut entrer dans un travail, un texte, par un son, cela ne veut pas dire que par la suite on ne reviendra pas au travail sur le sens. C'est ce que nous avons fait, nous sommes revenus sur le sens.
- NOËLLE RENAUDE Nous ne sommes pas revenus sur le sens, le sens est apparu. Le sens apparaît de lui-même. On n'a pas à aller le chercher. C'est mon travail. La partition existe car je l'écris, mais elle n'est pas forcément visible, sauf dans des cas extrêmes qui comportent une graphie bizarre. Tous les autres textes qui peuvent avoir une forme plus « classique » fonctionnent aussi à leur manière comme une partition. C'est-à-dire qu'il faut travailler d'abord la structure-même de l'écriture, sa matérialité avant d'aller voir ce que cela raconte. Le sens arrivera. Et quand on dit le sens, il ne s'agit pas du sens de la pièce. On a dégagé un sens possible et on s'est aperçu qu'il y avait des centaines de sens possibles. Il suffit de prendre un mauvais, un autre carrefour et le sens dérive. À la première lecture quelqu'un a demandé pourquoi ne pas mettre le nom des locuteurs car c'était simple<sup>2</sup>. Par la suite nous nous sommes aperçus que ce n'est pas si simple. Il suffit que quelqu'un d'autre prenne cette réplique et l'adresse à une autre personne aussi et tout change. Ce sont des textes à multiples facettes et à multiples sens. On est obligé d'en choisir un malheureusement. Mon rêve serait que tout le monde connaisse la partition par cœur et sache comment la travailler, afin que tous les soirs on arrive à quelque chose qui ressemble à peu près à ce qui s'est passé la veille sans être tout à fait la même chose. Ça dérive, ça change. Comment réintroduire un nouveau sens à partir d'un même texte ? On ne part jamais du sens, on ne part jamais de la situation, on ne part jamais du personnage. En revanche, ils ne sont jamais évacués. Les personnages arrivent, le sens arrive, la fiction arrive, mais ce n'est pas l'origine du travail.

<sup>2</sup> Il est fait référence ici à Noëlle Renaude, *Ceux qui partent à l'aventure*, Montreuil, Editions théâtrales, 2006. Voir un extrait *supra*, p. 266-267.

- ÉTUDIANT Ce que j'ai trouvé intéressant par rapport au travail sur la notion de partition et par rapport au travail sur le texte de Noëlle, c'est que c'était choral. Nous n'étions pas tous à l'unisson, mais la notion d'« instrument » ressortait. Ce qui était intéressant dans le fait d'aborder le travail comme une partition, c'est que je me trouvais tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du travail. Quand on a une partition telle que Shakespeare par exemple, c'est à nous de la maîtriser. Je trouve que c'est un travail personnel. Or en travaillant comme nous l'avons fait pendant le workshop, il y a une autre musique qui s'instaure. Cela permet d'avoir des notions de rythme à plus d'endroits du texte, plus de possibilités. L'écoute aussi est différente. Cela passe certes par quelque chose de beaucoup plus désastreux au début. On se noie, on ne sait pas où l'on va, mais à la fin, le travail, l'aspect global de la pièce y gagne. On est plus au service de la pièce que de son jeu individuel. Aborder le travail comme une partition métrique permet une meilleure flexibilité.
- EMMA PLUYAUT-BIWER J'ai l'impression que c'est un travail plus solitaire, alors que quand on travaille une pièce, cela s'inscrit dans le travail de groupe. Il nous a fallu trouver comment les partitions de chacun s'achoppent, comment mettre les choses à niveau. Peut-être que cela vient du fait que nous avons beaucoup travaillé en improvisation, alors qu'un texte a quelque part plus de barrières, de limites. En ce qui concerne la poésie, si l'on se départit de la manière dont cela était dit à l'époque, on pourrait aller dans n'importe quelle direction. On pourrait la faire en salsa, en rock par exemple. Les manières d'interpréter les matériaux que nous avons utilisés sont plus larges, mais je ne sais pas si cela est plus intéressant pour autant. Pour un texte aussi, il y a plein de manières de l'interpréter.
- JONAS LAMBELET Les textes sur lesquels nous avons travaillé pendant le workshop font preuve de radicalité. Ce sont des sons, des lettres. Par rapport à ce dont nous avons l'habitude dans le travail, le jeu ici a été à trouver ailleurs. Ces textes ressemblent pour moi à ce que j'imaginai que pouvait être la partition d'un orchestre classique. Sans rentrer dans le débat de la spécificité de la musique contemporaine, pour moi chacun d'entre nous avait sa partition, il la connaissait. Chacun avait sa marge d'interprétation pour s'accorder avec les autres qui ont eux aussi leur partition. La plupart des partitions que nous avons utilisées étaient des partitions solitaires, mais lorsque nous travaillions en groupe, nous ne pouvions qu'exécuter ce qui était écrit. Il y avait au final peu de jeu à trouver entre nous. Peut-être qu'il s'agit d'une étape à laquelle nous ne sommes pas parvenus.
- MATTHIAS BROSSARD Oui, c'est comme quand tu commences à travailler sur un morceau en musique.
- YVANE CHAPUIS Comment le travail que vous avez fait sur ces textes qu'on peut appeler des partitions déplace-t-il, colore-t-il ou fait-il résonner des notions qui sont liées à votre pratique, à la pratique de l'acteur : le jeu, la virtuosité, la jubilation et l'exécution par exemple ?



Hugo Ball, « Gadji beri bimba », 1916, et « Karawane », 1917.  
Reproduit à partir de *Dada Gedichte*, Editions Klaus Wagenbach, Berlin, 1992, p. 34-35.

- JÉRÔME CHAPUIS Tout ce qui se passe sur le plateau, le lien que nous faisons entre nous, le rapport au public, les actions, les déplacements, tout ça n'est pas vraiment écrit dans une partition. Du coup, j'ai l'impression que le terme de partition devrait aussi englober tout ce qui se passe sur le plateau. La partition c'est nous qui continuons à l'écrire.
- YVANE CHAPUIS On revient sur des questions de définition.
- JÉRÔME CHAPUIS Non, c'est en lien avec le jeu aussi, l'interprétation. Comment on va jouer cela, c'est en lien avec la partition dans le sens où ce n'est pas vraiment la partition qui va nous le donner. Ce n'est pas la partition qui va nous dire comment jouer.
- ALEXIS FORESTIER Je crois que c'est indissociable.

« Que faire de la page si on la considère comme une partition ? »

- YVANE CHAPUIS Si vous prenez le texte de Noëlle comme une partition, c'est-à-dire que vous vous engagez dans un travail qui fait fi du sens...
- NOËLLE RENAUE ... ce n'est pas exactement ce que j'ai dit. Je n'ai pas dit qu'il fallait balancer le sens, ne pas travailler le personnage. J'ai dit que le sens était venu tout seul pendant le travail et que nous ne sommes pas partis de lui. C'est une méthode de travail en petits points sur laquelle je fonde mes questions d'écriture par rapport à la scène, au plateau, à l'acteur. Tout ça forme une partition à peu près invisible, qui peut être très contraignante, mais qui permet ensuite de grandes libertés. Nous aurions pu y passer trois mois et travailler couche par couche, revenir sur cet objet sans cesse.
- ALEXIS FORESTIER Dans cette relation tendue que tu as avec ton écriture, cela fait apparaître le sens ou la polysémie des textes. Cela fait apparaître quelque chose de l'ordre du sens. Le sens n'est pas évacué.
- NOËLLE RENAUE Le sens n'est pas évacué. On ne s'en préoccupe pas, c'est différent. C'est parce que l'on passe par un matériau linguistique, sonore que l'on arrive à ce résultat. Après on passe par le geste.
- ALEXIS FORESTIER Je dirais que ce qui est évacué c'est une sorte de convention que l'on a à l'égard de ce terme-même de « sens », qu'est-ce que c'est de faire sens ? Ce n'est pas le sens lui-même qui est évacué, par-là j'entends une sorte de convention théâtrale qui consisterait à appuyer le sens par la phonétique des mots comme dans : « J'ai BIEN mangé ».
- NOËLLE RENAUE La génétique de l'écriture est la même. Il n'y a pas de sens a priori. Le sens arrive à la fin. Il n'est pas dominant. La fiction je m'en fiche. Ce qui fonctionne pour moi, ce sont des mises en relation. C'est aussi comment travailler, faire revenir le naturel en y échappant à l'origine et en essayant ensuite de le reconvoquer, le retravailler, le refabriquer avec un mode totalement artificiel. Ce mode artificiel est un montage sonore, un montage crypté, physiologique, qui comporte de l'énigme. Comment arrivera-t-on à retrouver quelque chose de naturel au final ? On pourrait se demander à quoi cela sert puisqu'au bout du compte tout ce que j'ai vu hier sur le plateau me semblait être une histoire avec du sens, des personnages. Cependant pour arriver à ce résultat, cela demande de passer par des fourches caudines, c'est rude, ce n'est pas agréable, on doit travailler, réessayer. Et ainsi on arrive à revenir à une forme de naturel. Il faut dire aussi que je me méfie énormément du « théâtre ». J'adore la scène, mais le « théâtre » j'en ai une grande méfiance, et une plus grande méfiance encore du « dramatique ». C'est pour ça, qu'à ma manière, je travaille à recréer de l'« humain » sur un plateau avec cette faculté, cette sorte de virtuosité quotidienne que l'on perd dès que l'on est sur un plateau de théâtre. Cela ne veut pas dire que je travaille sur un théâtre réaliste, pas du tout. Le réalisme m'ennuie, c'est une construction totalement fautive et nous sommes très loin du réel.

**MATTHIAS BROSSARD** Pour te répondre Yvane quant à l'apport de ce que nous avons fait à ma pratique personnelle d'acteur, il y a plusieurs choses que je me dis. Une chose que j'ai découverte, que j'ai faite en travaillant les textes de Noëlle était de devoir m'abandonner au rythme. C'est quelque chose de nouveau pour moi dans ma pratique, quelque chose que je ne fais en tous cas pas dans les premiers temps de mon travail sur un texte, c'est-à-dire m'abandonner complètement au rythme. Je l'ai vécu dans la scène du restaurant chinois<sup>3</sup> par exemple et pourtant il n'était pas question de battre une pulsation. Je me souviens, on retravaillait cette scène, ça ne fonctionnait pas. Cela a commencé à fonctionner à partir du moment où j'ai arrêté de me poser des questions par rapport à ce que je disais et où je me suis abandonné totalement à une rythmique, à une précision.

Un autre point nouveau pour moi dans ma pratique fut la question du montage, comment passer rapidement d'une chose à une autre, d'un texte à un autre, d'une émotion à une autre, et ce avec virtuosité. Je le formule en y réfléchissant maintenant. Ces espèces de coupes sèches. D'habitude, dans ce que je joue, il y a plutôt un liant global entre les différentes choses. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de rupture cependant. Dans le travail lors du workshop, j'ai dû abandonner cette notion de « liant ».

**YVANE CHAPUIS** Ce liant dont tu parles, ce serait quoi ?

**MATTHIAS BROSSARD** Le liant ce serait la question du personnage, de l'ambiance générale, le thème, la situation. D'habitude, dans nos pratiques, on a tendance à partir du macroscopique. On fait des impros sur le thème général d'une pièce, on parle de choses en lien avec la pièce que l'on monte et on rentre ainsi progressivement dans le texte, de plus en plus profondément. Or là, on rentre dès le début dans le texte, sans avoir parlé de la situation, du personnage. Et puis dans le travail, petit à petit, on s'arrête et on prend conscience des thèmes, celui du pouvoir par exemple, mais ce n'est pas ce qui vient en premier.

**NOËLLE RENAUDE** Surtout pas ! Ici, on l'a nommé trois jours après. Il faut se méfier des automatismes qui viennent de la formation de l'acteur, l'idée de reproduire du naturel et de l'adapter à toute situation, fiction, personnage. Quand j'écris je pars du microscopique pour aller au macroscopique. J'imagine que les musiciens écrivent de la même façon.

**YVANE CHAPUIS** D'autres réactions pour ceux d'entre vous qui ont travaillé sur d'autres textes ? Comment cela a-t-il déplacé, coloré ou fait résonner des notions qui appartiennent à vos pratiques ? J'ai eu l'impression quand je regardais le travail, par exemple dans les interprétations de *L'Amiral cherche une maison à louer*<sup>4</sup>, qu'il y avait de grands moments jubilatoires...

<sup>3</sup> Op. cit., p. 98-99.

<sup>4</sup> *L'Amiral cherche une maison à louer* (1916), « poème simultané par Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Tristan Tzara » in Tzara Tristan, *Œuvres complètes. Tome 1 (1912-1924)*. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, 1975, p. 492-493. Ce poème

**SIMON BONVIN** Pour moi, il y a deux types de textes. Ceux qui sont des suites d'onomatopées et que je traite comme de la musique. On est dans du son pur, des rythmes, des couleurs, des sonorités. Les autres textes, ceux composés de mots, je les traite comme n'importe quel autre texte, Shakespeare par exemple. *L'Amiral* est un cas particulier. Il fait appel à des mots dans un cadre formel, musical

**JONAS LAMBELET** Je ne suis pas d'accord avec toi. Instinctivement, je dirais que les notions habituelles de jeu étaient décalées dans ce que l'on faisait avec les textes, dans la manière dont on amenait ces textes pour jouer les uns avec les autres. Ces textes, *L'Amiral* également, sont des matières, sonores par exemple, mais des matières de jeu dans une fiction rudimentaire. Le jeu se crée à côté du texte, mais avec le texte comme support. Il y avait autant de fictions autour du texte de *L'Amiral* que d'interprètes sur le plateau. Chacun se raconte quelque chose de différent, ou rien d'ailleurs. Il y a quasiment une extériorité du jeu par rapport au texte. Le texte est un matériau, un outil pour cela.

**ALEXIS FORESTIER** Ce dont tu parles est un support d'une possible liberté à l'égard du texte. C'est important de le nommer. De pouvoir toucher cela n'est pas courant.

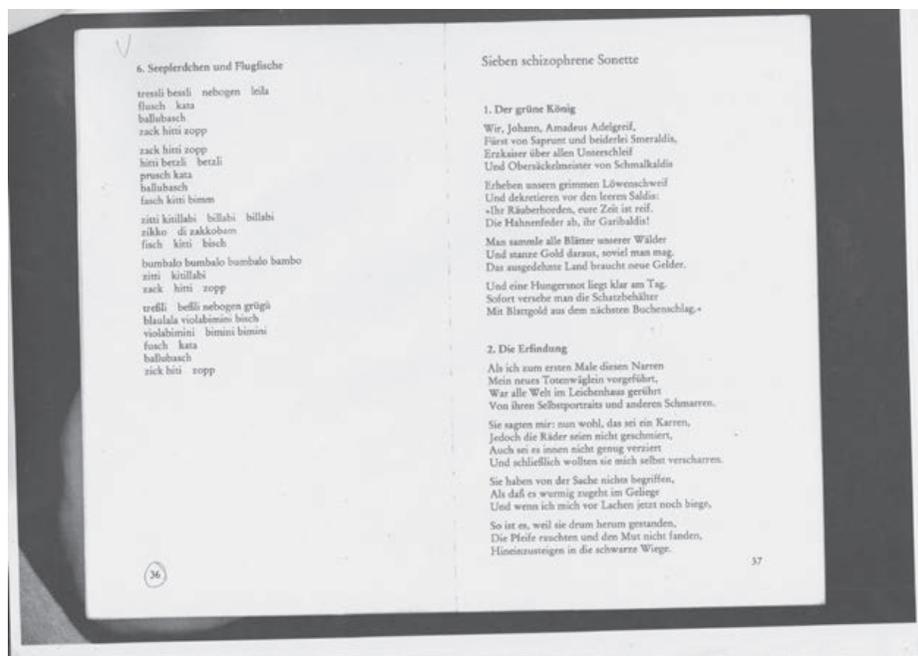
**NOËLLE RENAUDE** Ce que j'entends en fait, c'est qu'il y a comme une nécessité lointaine, vague de réinjecter de la fiction, du sous-texte, de raconter une histoire.

**JONAS LAMBELET** Par rapport aux textes classiques qui disposent d'une fiction allant d'un point A à un point Z, ici, dans cette liberté, il y a aussi la nécessité de retrouver une fiction. C'est une difficulté que l'on retrouve également dans des textes plus classiques, mais à un autre endroit. Dans les textes classiques, il s'agit de trouver comment s'affranchir de la fiction pour pouvoir jouer avec le texte. C'est un mouvement inverse.

**THOMAS LONCHAMPT** En ce qui me concerne, je ne sais pas comment aborder un texte comme celui d'Hugo Ball<sup>5</sup>. Comme je ne sais pas, je dois trouver une solution à ce problème. Du coup, je dois faire des choix, appuyer sur certaines choses dans le texte, par instinct sans doute. Cela crée du relief, de la fiction. Ce qui était différent et intéressant pour moi lors du workshop, c'est que le travail d'un texte se fait généralement au calme, or là nous avons travaillé dans le bruit. Le travail m'a aussi davantage fait penser au travail de chant (hauteur, intensité, timbre). Il fallait trouver comment articuler le texte. Ce qui me fait penser à une partition c'est que mon texte est segmenté par les choix que j'ai faits, son style d'une certaine manière, puis mis en relation avec les choix que les autres ont faits de leur côté et le tout se met en écho et crée une partition globale. Il me semble que l'acteur doit faire des choix face à la partition, sinon cela reste flottant et ce

est reproduit dans l'essai de Julie Sermon (voir *supra*, « Chap.1. Partition-modèle », p. 66-67).

<sup>5</sup> Il est ici question du poème de Hugo Ball intitulé « Seepferdchen und Flugfische » [Hippocampes et poissons volants] (1916). Ce poème est reproduit page suivante.



Hugo Ball, « Seepferdchen und Flugfische », 1916. Reproduit à partir de *Dada Gedichte*, Editions Klaus Wagenbach, Berlin, 1992, p. 36-37.

flou le spectateur le discerne et croit moins facilement à ce qui se passe sur le plateau.

**JÉRÔME CHAPUIS** En t'écoulant Thomas, je me dis que déchiffrer une partition cela sous-entend qu'il faut des codes pour le faire et je me demande si en l'absence de Noëlle nous aurions réussi ne serait-ce qu'à aborder les textes que nous avons travaillés. Je ne peux pas lire par exemple une partition si je ne connais pas le solfège.

**SIMON BONVIN** Tu connais le français pourtant.

**LOLA GIOUSE** Non Simon, je me pose la même question que Jérôme. Je suivais les indications de Noëlle, mais parfois je ne comprenais pas les codes dans ses textes. Les changements de personnages indiqués par des majuscules par exemple auraient très bien pu être interprétés comme de simples retours à la ligne. Cependant, peut-être qu'en y passant plus de temps, cela me serait apparu quand même.



Noëlle Renaude, *Ceux qui partent à l'aventure*, Montreuil, Editions théâtrales, 2006, p. 93.

**NOËLLE RENAUDE** Quand le texte a été créé au théâtre, le metteur en scène ne m'a rien dit. Il a fait des choix et m'a avoué ensuite qu'il avait voulu le monter parce qu'il n'y avait rien compris et qu'il voulait comprendre comment cela fonctionnait.

**LOLA GIOUSE** Pour revenir sur ce que tu as dit Simon, en effet, peut-être que le code peut finir par apparaître, mais comprendre le français n'est en aucun cas le gage que tu comprends par exemple que la disposition des lettres sur la page forme une piscine<sup>6</sup>. Je ne l'avais pas compris. Je voyais d'autres images.

**JÉRÔME CHAPUIS** En fait 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.

**NOËLLE RENAUDE** C'est pas mal comme comparaison.

<sup>6</sup> Il est fait référence ici à Noëlle Renaude, *Ceux qui partent à l'aventure*, op. cit. p. 93.

- YVANE CHAPUIS Ce sera la quatrième de couverture de notre future publication !
- LOLA GIOUSE Remarque, même dans une recette de cuisine il y a souvent des mots qui ne sont pas faciles à comprendre, « blanchir » les œufs par exemple...
- SIMON BONVIN C'est un jargon qui est propre à ce domaine.
- YVANE CHAPUIS Mais justement, cette notion d'outil, ce que tu dis Thomas, « on est face à ces textes et on ne sait pas qu'en faire », la nécessité de faire des choix pour aborder les textes, c'est précisément ce qui nous intéresse. Il s'agit de repérer quels sont ces outils. Noëlle était là pour vous en donner quelques-uns concernant ses textes, mais il apparaît que la fiction par exemple est aussi un outil pour vous.
- JONAS LAMBELET De ce que j'ai compris, les lettristes voulaient juste détruire tous les outils classiques de compréhension d'un texte...
- YVANE CHAPUIS Et inventer leurs propres outils.
- JONAS LAMBELET Pour moi, il n'y a pas d'outils pour la compréhension de ces textes. Il n'y a pas de systèmes. Entre les lettristes, il y a un lien théorique, un lien politique, poétique aussi certes, mais chacun d'entre eux a sa manière distincte d'organiser les textes. Chacun a sa sensibilité propre. Il n'y a donc pas d'outils pour les appréhender. La seule chose que l'on peut percevoir, c'est que cela nous met en décalage avec les outils classiques de compréhension de la langue française.
- MATTHIAS BROSSARD Je ne suis pas d'accord. Pour moi, j'ai l'impression d'avoir acquis malgré tout une familiarité avec ces textes, dans leur compréhension. J'ai l'impression d'avoir justement des outils pour les comprendre que n'aurait pas quelqu'un qui les lit pour la première fois. Cela ne veut pas dire que je dispose de toutes les réponses pour autant, si je devais lire un nouveau texte de ce type, je devrais quand même réfléchir au sens de certaines choses que je ne comprendrais pas. Cela bouge ton acuité.
- JONAS LAMBELET Oui, mais ce ne sont pas des outils absolus. Je ne peux pas dire que j'ai identifié les cinq outils par exemple indispensables à la compréhension de ce genre de textes. Je ne pourrais d'ailleurs pas communiquer ces outils à quelqu'un d'autre pour l'aider à comprendre les textes.
- YVANE CHAPUIS En effet ce ne sont pas des outils absolus. Le travail que l'on propose de faire dans cette discussion, c'est justement de tenter de nommer les outils, les moyens que l'on peut développer pour appréhender ces textes. Vous avez parlé de la fiction, d'inventer de la fiction, de créer du jeu à côté du texte, y en a-t-il d'autres ?

- JONAS LAMBELET Oui, mais ce ne sont pas des outils absolus, à l'inverse de la réglementation de la partition musicale classique. Cette réglementation peut être casée comme dans la musique contemporaine, mais normalement une fois que l'on en maîtrise les codes (clé de sol au début, indications de tempo par exemple), n'importe qui peut la lire.
- LOLA GIOUSE Il y a une différence entre être capable de lire la partition et l'interpréter, interpréter le morceau. Tu peux exécuter les indications les unes après les autres, taper sur les touches du piano, mais cela ne devient intéressant qu'une fois que tu es capable de les lier, les interpréter.
- JONAS LAMBELET Ce que je veux dire, c'est qu'il n'y a pas un outil que tu pourrais réutiliser d'un texte lettriste à l'autre. Et ce, même dans l'interprétation, la compréhension.
- THOMAS LONCHAMPT Nous l'avons dit, la partition musicale contient plus d'informations (hauteur, silences indiqués) que les textes que nous avons vus. Noëlle essayait du coup de nous donner plus d'infos sur ceux-ci, en ajoutant des pictogrammes par exemple.
- JONAS LAMBELET Pour moi, par rapport à ton écriture Noëlle, aucun outil ne nous est donné. Par exemple le changement de majuscules qui implique un changement de personnage est peut-être un moyen de comprendre le texte, mais il ne se lit pas instinctivement ainsi...
- NOËLLE RENAUDE Ce n'est pas un outil, ça.
- JONAS LAMBELET ... Ce code n'est pas compréhensible en soi. Si j'avais lu le texte seul, peut-être que je me serais dit qu'il s'agissait toujours du même personnage qui parle, mais que l'acteur qui donne le texte doit monter d'un étage dans le décor, ou mettre un habit supplémentaire. Il y a une infinité de lectures possibles, de réponses et d'outils pratiques qui peuvent être inventés.
- JÉRÔME CHAPUIS Mais alors là tu ne suis plus vraiment la partition.
- JONAS LAMBELET Si, car dans les partitions de Noëlle il n'y a pas de codes, mais des signes.
- NOËLLE RENAUDE Je réponds en réfléchissant à ta question. J'ai mes outils, mais ce ne sont pas les mêmes que ceux de l'acteur ou que ceux du metteur en scène, mais à un moment ils devraient plus ou moins converger, devenir les mêmes. Chaque texte, chaque partition nécessite de nouveaux outils, ses propres outils pour pouvoir ouvrir quelque chose et comprendre, pour atteindre la visibilité dont Alexis parlait. Par exemple, si tu pars du principe que dans mon texte tout ce qui est en majuscule veut dire que l'acteur porte un chapeau, tu te rendras compte rapidement que ce code n'apporte rien.
- JONAS LAMBELET C'était un mauvais exemple de ma part.

- NOËLLE RENAUDE Non, ce n'était pas un mauvais exemple. Beaucoup de metteurs en scène procèdent ainsi avec mes textes. Cependant, au bout d'un moment on va réinterpréter une fiction, une situation. Il y a un sens qui va apparaître, qui est là, même s'il est derrière des écrans, brouillé. On l'aperçoit quand même, on aperçoit ce qui se passe. L'outil quand il n'est pas bon, pas adéquat, est vite abandonné. C'est comme de prendre un tournevis pour pouvoir...
- YVANE CHAPUIS ... enfoncer un clou.
- NOËLLE RENAUDE En effet. Il faut avoir un marteau pour enfoncer un clou. Cependant, parfois chez moi, quand je n'ai pas de marteau, je peux aussi utiliser une clé à molette, même si ce n'est pas l'outil le plus adapté. Cela fonctionne un peu, mais le résultat n'est pas génial. Pour mes textes, c'est pareil. Il n'y a pas tant d'outils qui sont efficaces, qui vont produire quelque chose. Du coup cela limite quand même le champ des possibles.
- LOLA GIOUSE Je ne suis pas complètement d'accord. Noëlle, dans ton texte, l'extrait sur lequel Judith et Cyprien ont travaillé, le sens des écritures différentes et l'emploi de minuscules ne nous est pas apparu tout de suite. Nous avons essayé différentes choses pour le mettre en scène et puis tu nous a révélé qu'en fait ce code signifiait qu'il s'agissait d'une seule personne qui aurait deux conversations en même temps. Cela nous ne pouvions pas le comprendre seuls.
- MATTHIAS BROSSARD Et pourtant, nous avons interprété le code d'une autre manière.
- LOLA GIOUSE Nous avons essayé autre chose et cela a aussi fonctionné.
- NOËLLE RENAUDE Il y a plusieurs possibilités.
- LOLA GIOUSE Ce n'est pas aussi clair que sur une partition musicale.
- CYPRIEN COLOMBO Pour revenir sur ce que tu disais Noëlle, quand on change l'une des possibilités, l'un des codes, c'est l'équation entière qui est déstabilisée. La partition entière doit être modifiée, réajustée, rééquilibrée. Cela marche aussi, mais pas de la même manière.
- LOLA GIOUSE Tu peux dire « Toi / la divorcée / trois fois ta gueule. » ou « Toi / la divorcée trois fois / ta gueule. »<sup>7</sup>
- CYPRIEN COLOMBO Du coup, cela va influencer le reste de la partition. Cela va changer quelque chose d'autre.
- LOLA GIOUSE Donc le code est interprétable de différentes manières.

<sup>7</sup> Extrait de *Ceux qui partent à l'aventure*, op. cit.

- NOËLLE RENAUDE Ce sont des questions de choix. Une fois que le code est trouvé, qu'on l'a sélectionné, il faut qu'il puisse ensuite ouvrir sur autre chose. Si un code est inefficace, mauvais, on le laisse tomber. Il rend les choses confuses, abstraites, automatiques. Il crée de l'énigme pour rien. Chez Feydeau par exemple, tout est utile.
- MATTHIAS BROSSARD Pour revenir à cette idée de recueil d'outils, qu'ils soient absolus ou pas, à mon avis, ne pas savoir, c'est aussi un outil. De partir sur un texte, comme nous l'avons fait avec *Ma Solange... 8*, en se disant qu'on reconnaît des éléments, que l'on a des clés, produit un résultat peu probant. Même si l'on reconnaît quelque chose dans le texte, il faut être capable de se dire que l'on ne sait pas malgré tout quelle est sa signification, comment l'appréhender. Le rythme, qu'il soit écrit ou pas, l'attention portée à ce rythme a aussi été l'un des outils qui m'ont aidé.
- JÉRÔME CHAPUIS Le rythme certes, mais ne pas savoir n'est pas un outil. C'est parce qu'on ne sait pas, qu'on va chercher des outils.
- MATTHIAS BROSSARD Je voulais dire qu'accepter de ne pas savoir est un outil qui aide pour appréhender ces textes. Ne pas se laisser aller dans une facilité basée sur ce que je crois déjà savoir. Au lieu de partir sur des acquis, j'ai appris à me poser plus de questions, y compris sur ce que je pensais déjà reconnaître dans un texte.
- JONAS LAMBELET C'est lent.
- MATTHIAS BROSSARD Oui, c'est plus lent. Je vais y passer plus de temps.
- NOËLLE RENAUDE C'est un bon outil.
- YVANE CHAPUIS Y a-t-il d'autres moyens que vous avez utilisés pour traverser ces textes ?
- MATTHIAS BROSSARD Un autre outil ce serait d'être dans la précision, dans le concret. C'est un outil d'entrée pour tes textes, Noëlle. Définir les choses. Savoir exactement à qui je m'adresse, de quelle pelouse, de quel toit je parle aussi par exemple. Quand je reste dans quelque chose de flottant, cela ne fonctionne plus. Il ne faut pas se dire que ça va quand même passer.
- SIMON BONVIN C'est paradoxal. Il a été dit qu'a priori il ne fallait pas travailler sur le sens.
- MATTHIAS BROSSARD On n'a pas dit ça. On n'a pas dit qu'il ne fallait pas se préoccuper du sens.
- YVANE CHAPUIS Ne pas se préoccuper du sens au départ.

<sup>8</sup> Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux (version intégrale), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2005.

- MATTHIAS BROSSARD D'accord.
- SIMON BONVIN Pour moi, ne pas se préoccuper du *sens*, ou plutôt de la *pensée* est paradoxal si on se demande et qu'on réfléchit à quelle pelouse par exemple on fait référence.
- MATTHIAS BROSSARD Ce sont des entrées différentes. Cela ne veut pas dire qu'on ne s'intéresse pas au sens. C'est un mouvement. Le sens n'est pas le focus principal, mais évidemment qu'il faut y revenir par moments. Il ne faut pas par exemple enlever la signification des mots que tu lis.
- SIMON BONVIN On ne peut pas nier la pensée qu'il y a dans une parole. C'est impossible. On peut se donner l'illusion qu'on l'oublie, mais elle est quand même présente.
- NOËLLE RENAUDE On ne peut pas la nier, mais on peut l'oublier pendant un temps si on a la possibilité d'asseoir le mot concrètement à son endroit, de le poser, qu'il existe. Je ne sais pas si c'est de la pensée. Il faut donner à voir ce que c'est, ce qui se dit, ce qui se prononce. C'est ce que vous avez fait, c'est ce qu'on entend dans les textes que vous avez dits. Vous avez donné à voir ce qui se prononce, que ce soit musical, partition ou pas. C'est ça l'objet théâtral, l'objet qui arrive sur un plateau. C'est ça qu'on entend dans les textes d'Hugo Ball par exemple. Cela ne m'évoque pas de paysages suisses, mais cela me donne à voir. Je vois avec les oreilles. C'est fondamental. Ce sont les images qui donnent à entendre. Le mot est toujours contraint par son sens. Est-ce que le mot « portable » est un mot qui a besoin qu'on s'en saisisse par exemple ? Je n'en sais rien. Hier, en vous regardant travailler « Ritournelle »<sup>9</sup>, j'essayais de travailler sur le mot « soleil », de faire une phrase avec ces images. Je pensais au mot soleil en anglais, « sun ». Ce sont les images qui donnent à entendre. Il y a une correspondance permanente entre l'objet et son son. En vous regardant travailler, j'essayais de traduire cette image en son, en sonorité. C'est la même chose dans le travail.
- SIMON BONVIN Utilisons le mot « pensée » plutôt que le mot « sens ».
- CYPRIEN COLOMBO Peu importe. Ne pas partir du sens (ou plutôt de la pensée) quand on travaille du texte, cela permet de ne pas souligner les mots de façon usuelle. Cela permet de redistribuer, de réinventer la manière dont on dit les mots. De ne pas dire le mot « mort » de la même manière à chaque fois par exemple, avec son vécu.
- MATTHIAS BROSSARD Comme le disait Alexis, il ne faut pas évacuer le sens, mais évacuer nos habitudes par rapport au sens.
- ALEXIS FORESTIER Peut-être qu'on pourrait parler d'« interprétation » plutôt que de sens.

<sup>9</sup> Poème de Roland Sabatier publié dans *Œuvres aphonistes*, 1966, Edition Lettrisme et hypergraphies, Paris, (livre d'artiste).

- MATTHIAS BROSSARD En fait, il ne faut pas avoir d'avis a priori sur le texte, ne pas l'imposer car cela pourrait très bien être une mauvaise interprétation du texte.
- ALEXIS FORESTIER Il faut déjouer cela. Il ne faut pas plaquer une interprétation sur les mots a priori. Les mots sont contraints dans leur logique de sens. Il faut chercher à rouvrir le sens, à faire réentendre la langue. Souvent au théâtre, nous sommes dans des logiques d'imposition du sens. On va d'un point A à un point B et tel personnage est le vecteur du sens, avec une résolution dramatique comme aboutissement. Il faut se frayer des voies possibles de saisissement du sens, en ce qui concerne celui qui regarde.
- YVANE CHAPUIS Le prolongement de ce vecteur est le spectateur. Quel type de relation est établi avec lui ? N'est-il pas écrasé si l'on ferme le sens, si on ne lui propose qu'un seul sens ? Il s'agit d'ouvrir le sens pour lui faire de l'espace.
- SIMON BONVIN Je ne comprends pas ce qu'« ouvrir pour refaire du sens » peut vouloir dire.
- MATTHIAS BROSSARD Reprenons l'exemple de Cyprien : c'est vrai qu'inconsciemment tout le monde dit le mot « mort » de la même manière. Ce mot est teinté de sombre, de ce qu'est la mort pour nous. Cela ne veut pas dire qu'on appuie sur le mot, mais derrière lui se trouvera l'idée qu'on a de la mort, un avis a priori. Rouvrir le sens, c'est se dire qu'on peut dire le mot « mort » comme si c'était quelque chose de génial. Et je ne veux pas dire qu'on ne le fait jamais, on le fait à certaines occasions.
- SIMON BONVIN Je ne vois pas ce que cela peut vouloir dire pour le spectateur.
- MATTHIAS BROSSARD C'est proposer une autre expérience de quelque chose. Redistribuer, rouvrir les possibilités de manières de dire les mots, c'est ça l'expérience théâtrale. Un acteur va dire un texte d'une manière qui n'est pas celle dont on a l'habitude. Noëlle parlait de « bonnes coïncidences », c'est cela qui m'intéresse au théâtre.
- SIMON BONVIN Laisser de l'espace au spectateur ne me parle pas. Pour moi, le spectateur, on lui montre quelque chose et je ne sais pas s'il a de l'espace ou s'il n'a pas d'espace. C'est peut-être terre-à-terre comme manière de voir les choses.
- ALEXIS FORESTIER Il faut lutter contre des automatismes de perception que nous avons. Les formalistes russes et les futuristes introduisent le concept de défamiliarisation, d'étrangéisation (sur lequel va s'appuyer Brecht), renouveler le regard. Comment voir à nouveau, à neuf un livre qu'on a l'habitude de voir ? Le travail de ces avant-gardes, c'est de chercher à inventer une langue qui va nous permettre d'entendre à nouveau, d'entendre autre chose. Au théâtre il faut travailler contre l'univocité, le sens unique.
- SIMON BONVIN Contre l'évidence aussi.

ALEXIS FORESTIER	L'interprétation est une facette de ce travail, l'un de ces outils. Il ne faut pas enfermer le sens. Il faut laisser de la place à l'hétérogénéité. C'est ce que j'essaie de faire. Il faut être déplacé. Rien qu'au niveau de l'interprète, il y a quantité de moyens de ne pas enfermer le sens. C'est ce dont il est question.
LOLA GIOUSE	Cela me fait penser à la manière dont nous nous regardons dans la classe. J'ai l'impression que nous nous enfermons respectivement dans des rôles qui nous empêchent d'aller vers des choses nouvelles. On ne se permet plus la surprise.
SIMON BONVIN	Je comprends cela au niveau du regard, mais pas au niveau de ce qui est montré.
MATTHIAS BROSSARD	Simon, tu disais ne pas comprendre ce que cela veut dire de ne pas laisser de la place au spectateur. Pour le coup, c'est un sentiment que j'ai souvent éprouvé au théâtre. Plein de pièces que j'ai vues ne changeraient absolument pas qu'elles soient jouées devant une salle vide ou devant des gens (et cela ne veut pas dire qu'il faut faire participer les spectateurs, cela se joue ailleurs).
YVANE CHAPUIS	Laisser de l'espace pour l'imaginaire.
MATTHIAS BROSSARD	Alors que d'autres pièces que j'ai vues m'ont donné l'impression d'être très actif pendant la représentation tandis que je n'ai pas bougé de mon siège. C'est grâce à l'hétérogénéité de leur propos. Tout le long de la pièce, j'ai fait des liens dans ma tête, j'ai tiré des lignes.
ALEXIS FORESTIER	Il serait intéressant que le groupe qui a travaillé avec moi et le groupe de Noëlle puissent exprimer ce qu'ils ont vu, pensé du travail de l'autre groupe respectivement.
CYPRIEN COLOMBO	Ce que j'ai trouvé intéressant dans le travail de l'autre groupe, c'était d'observer les différents niveaux de partition. Il y avait la partition que formaient les poèmes et il y avait une partition globale au-dessus, la partition de tout ce qui se passait, de toute cette activité. La partition globale était comme une cacophonie constituée des multiples partitions des poèmes. Cette cacophonie avait l'air de posséder sa partition, mais elle n'en avait aucune en réalité. Avez-vous essayé de trouver des liens entre les différents éléments ?
THOMAS LONCHAMPT	Il y avait une conduite.
ALEXIS FORESTIER	Cela s'appelle une conduite. Comme cela met plein d'éléments, de composants en relation, cela s'apparente à une partition. Mon travail de metteur en scène c'est d'élaborer des partitions. D'ailleurs, la partition souvent n'existe pas en dehors de sa représentation. Il est difficile d'établir la

	partition, de la noter dans sa globalité, de la fixer à cause des hasards, des occurrences sur le plateau.
YVANE CHAPUIS	Ce que tu dis Alexis me fait penser à une autre forme d'approche que nous aurons de la partition, à savoir les systèmes de notation. En musique évidemment, mais en danse aussi. En danse, des systèmes de notation ont été développés pour tenter de fixer les choses et de les transporter.
JÉRÔME CHAPUIS	Pour fixer les choses, on peut aussi travailler comme nous l'avons fait avec Gildas Milin, c'est-à-dire se filmer pendant les répétitions. On essayait d'écrire ainsi une partition physique personnelle qui à la base provenait d'improvisations. La caméra était l'outil parfait pour cela, elle capte le moment, les positions physiques. Cependant même ainsi, il a été difficile de refaire exactement pareil. L'intérêt n'était peut-être pas non plus d'y parvenir à la perfection.
ALEXIS FORESTIER	Je ne sais pas si vous connaissez le travail de Bruno Meyssat <sup>10</sup> ? C'est un metteur en scène qui travaille sur la notification de tout ce qui se passe sur le plateau, tous les déplacements, tous les éléments de texte, les manipulations d'objet. C'est très complexe, c'est quelque chose dont il faut faire l'épreuve pour en parler. Toutes les improvisations des acteurs sont notées. Il exige que tout soit noté et chronométré beaucoup aussi. Les choses sont inscrites à la minute près, puis dans un deuxième temps il recompose les improvisations à partir de ces différentes strates qui se sont déposées et il réagence le tout.
MATTHIAS BROSSARD	Comment travailles-tu toi Alexis ?
ALEXIS FORESTIER	Petit à petit, sans vraiment noter. Je travaille de mémoire. Je travaille sur tous les fronts en même temps et vais peu à peu dans les différents foyers.
MATTHIAS BROSSARD	Quand tu vois quelque chose qui te plaît, tu t'en rappelles ?
ALEXIS FORESTIER	Oui, je travaille de mémoire, pas tellement par vidéo ou par notation.
LOLA GIOUSE	En fait, l'acteur est le spécialiste de la répétition, c'est son travail. On est comme des machines à partitions internes, tout ce qu'on voit devient partition lisible par nous, les acteurs, uniquement et cela reste à l'intérieur de nous. Dans l'idéal, on devrait pouvoir ressortir cela.
JUDITH GOUDAL	En regardant le travail de l'autre groupe sur les poèmes lettristes, cela m'a rendue curieuse de savoir comment cela apparaissait sur la page, quelle était la partition à l'origine du résultat devant mes yeux. Et je me suis demandé comment retranscrire sur scène, autrement que par la

<sup>10</sup> Julie Sermon propose un analyse détaillée de ce travail dans son essai, voir *supra*, « Chap. 2 : Partitions-Instructions », p. 123-125.

- projection, la matérialité de la page de partition. Je me suis aussi demandé si vous aviez essayé de traduire le visuel de la page, avec vos corps dans l'espace par exemple, si vous aviez essayé de récupérer ce niveau-là aussi.
- Par exemple si deux mots sont au milieu d'une page vierge, comment le traduire sur le plateau ? Comment le transmettre au spectateur qui lui n'a pas accès à la partition écrite ?
- LOLA GIOUSE En musique, tu n'as pas envie de voir la partition en même temps que tu l'entends jouer.
- YVANE CHAPUIS Cela dépend.
- LOLA GIOUSE L'intérêt d'une partition n'est-il justement pas de ne pas être vue ?
- JUDITH GOUDAL Oui, mais pas dans le cas des partitions lettristes, ce sont de vrais calligrammes. C'est ce qui les distingue de poèmes « normaux ». Le visuel a une grande importance qu'il s'agisse de mise en page particulière ou de vrais dessins. Comment rendre cela sur le plateau sans juste projeter l'image ? Comment le rendre pertinent sur un plateau ?
- LOLA GIOUSE Moi cela ne m'intéresse pas. Je n'ai pas envie de comprendre dans les corps des acteurs qu'il est en fait question de la représentation d'un pictogramme. Je veux voir quelque chose qui bouge.
- YVANE CHAPUIS Judith ne parle pas de compréhension, mais de comment le traiter.
- LOLA GIOUSE Oui, mais comment le traiter pour que le public comprenne qu'il s'agit d'une partition n'est pas intéressant.
- JUDITH GOUDAL Pas nécessairement pour le montrer, pour que le public le comprenne, mais que faire de la page si on la considère comme une partition ?  
Prenons l'exemple de cette page que je tiens. Si l'on dit que c'est une partition, du coup tout ce qui y figure a du sens et la façon dont les éléments sont disposés dessus est une indication. Ce n'est pas du hasard.
- YVANE CHAPUIS Ce sont des choix esthétiques.
- MATTHIAS BROSSARD Tu peux choisir de transcrire la forme plastique du poème de la page sur le plateau ou tu peux ne pas avoir envie de le faire. Les deux sont possibles.
- NOËLLE RENAUDE C'est un phénomène d'analogie. La transposition d'une forme sur le papier à une forme scénique ne peut passer que par analogie(s). C'est le principe même de la mise en scène. Trouver l'analogie avec son vocabulaire. Cela ne veut pas dire reproduire la forme du papier sur le plateau.
- JUDITH GOUDAL Je n'arrive pas à concevoir que si une page est une partition et que les éléments qui y figurent et la manière dont ils figurent sont réfléchis, eh bien,

- je ne comprends pas que dans la mise en scène on ne tienne compte que des mots (et pas de la mise en page par exemple). Pour moi cela a autant d'importance. Si on remplaçait un mot par un autre, cela serait important. Il en va de même si un mot unique par exemple est placé au centre de la page, comment le transposer ?
- JONAS LAMBELET Tu peux par exemple laisser 15 min de silence avant et après l'avoir dit. Ce serait une transposition audible uniquement. Tu pourrais aussi placer l'acteur qui dit ce mot au centre du plateau et lui faire faire des aller-retours et tu aurais ainsi une transposition visuelle.
- MATTHIAS BROSSARD Le mot a une vie physique et visuelle. On ne peut pas tout retranscrire. Il faut faire des choix.
- NOËLLE RENAUDE On peut aussi faire le choix d'annuler et de ne pas voir ce que l'auteur a voulu dire. Cela m'arrive très souvent et vire souvent à la catastrophe. En tant qu'auteur, j'ai fait des choix, j'ai choisi des signaux précis. C'est une question fondamentale. Jusqu'où peut aller la réinterprétation des signes graphiques sur la page ? Je rêve de textes qui pourraient bouger.
- ALEXIS FORESTIER On peut aussi faire preuve d'une grande considération, d'une grande attention aux signes, à l'écriture sans que cela imprègne la physicalité du plateau.
- NOËLLE RENAUDE Non, cela l'imprègnera d'une certaine manière quoi qu'il arrive. Le plateau ne peut pas être étranger au texte. C'est une chimie du texte dans les corps sur le plateau. Et cela ne veut pas dire qu'il faut reproduire la longueur des phrases dans le jeu par exemple. Il s'agit d'une conjonction de signes.