

Published in *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle)* / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 329-333, which should be cited to refer to this work.

OLIVIER CADIOT / JULIE SERMON
mai 2016

Partition vivante

JULIE SERMON Lors du premier laboratoire du projet *PARTITION(S)*, au cours duquel on s'interrogeait notamment sur ce qui pouvait permettre de qualifier un texte de « partition », tu avais dit que, pour toi, la partition est associée à l'idée d'une « forme morte ».

OLIVIER CADIOT Je ne me souviens pas d'avoir dit ça. C'est curieux cette expression *forme morte*. Il y a un deuil ? Qui est en deuil ? Et est-ce que je ne me comporterais depuis le début de mon travail comme quelqu'un qui aurait perdu quelque chose ? C'est possible. Mais ce n'est pas dans ce sens, j'imagine, que nous avons employé ce mot.

JS Si je me souviens bien, la partition-forme morte, c'était pour toi la partition prise au piège d'un double formalisme (tu avais aussi parlé de « séduction », de « matériologie », de « fétiche ») : le formalisme plastique d'un côté, le formalisme musical de l'autre.

OC C'est vrai que la partition, si on l'envisage comme un genre ou un style, si on la prend elle-même comme œuvre d'art, objet préparatoire affiché pour lui-même, risque de devenir une forme morte, désactivée. N'étant pas compositeur, chorégraphe, metteur en scène, architecte, dramaturge, scénariste, concepteur d'événements, je n'ai a priori pas besoin de fabriquer une partition pour préparer une exécution, je peux l'utiliser comme une forme en-soi, en avoir un usage détourné, qui à force peut devenir trop conceptuel.

Partitionner, je ne sais pas si ce verbe existe, c'est une tendance, une pulsion, on peut l'activer ou essayer de la diminuer, pour varier son rapport au texte.

J'ai un moment découpé des partitions musicales pour en faire des poèmes ou demandé au compositeur Pascal Dusapin de m'écrire de fausses portées pour figurer des sons dans des poèmes. Mon premier livre, *L'art poétic*, était constitué d'énoncés prélevés littéralement dans des livres de grammaire. C'est en faisant des lectures publiques que la composition graphique de ces textes a pris un sens sonore. Ils sont devenus des poèmes... partitions, ce qui n'était pas prévu à l'origine.

J'ai ensuite essayé de faire l'inverse, de me guérir de ce que j'aimais faire. Il se trouve que j'avais écrit pour la scène à ce moment-là et le relatif échec de ces tentatives m'a aidé à changer. Elles n'étaient pas faites pour

être jouées, c'était des objets à lire. Des opéras de mots, de la musique graphique. J'ai senti le risque du maniérisme. Le risque de soumettre l'écriture à un formalisme musical ou plastique. Cela m'a obligé à sans arrêt détruire des formes pour essayer de remettre du mouvement, empêcher que ça prenne trop vite. Et faire disparaître progressivement de mes livres les traces visibles des « formes ». Comme s'il fallait un peu de brouillard formel pour garder les livres en vie. Je pourrais aussi dire le contraire : que je me suis au contraire efforcé de garder ces formes en vie, de les déguiser, et, en ne les affichant plus, les rendre plus efficaces secrètement. Conclusion, je n'y comprends pas grand-chose et j'entretiens une confusion entre partition, forme ou programme.

Regardons chez Mallarmé, Artaud, Maurice ou Denis Roche ou Heidsieck : avec ces objets poétiques, on ne sait plus dans quel sens nous lisons, avant ou après l'œuvre. Ces poèmes-partitions posent un problème : on ne sait pas si on doit les consulter comme les témoins d'une exécution passée ou à venir ou s'ils sont une invite à vivre une expérience par la lecture même dans un « théâtre typographique ». S'ils ne sont pas uniques, s'ils n'inventent pas leur propre mode d'apparition ou d'usage, comme ceux que je viens de citer, ils deviennent formels – au sens péjoratif. Ils ne peuvent pas être « répétés » ou devenir un langage. Ils sont intransmissibles, ce sont des anti-partitions. Ça se complique !

- JS Cette question de la transmission, de la lecture ou de la mise en voix de la partition me fait penser que, pendant un autre laboratoire, tu avais parlé d'une lecture de Cage à laquelle tu avais assisté alors que tu étais encore un tout jeune écrivain. On en reparle ?
- OC C'était à Brême en 1982, Cage s'est mis à gémir sur tous les tons pendant une heure, c'était magnifique, ça marchait, on aurait dit une partition... vivante.
- JS Dans le sens où Cage était lui-même la partition, il l'incarnait ?
- OC Il s'expose lui-même, improvisant qu'il compose et... composant son improvisation. C'est un sacrifice – mais quasi comique et émouvant. C'est l'homme-sandwich. On a eu l'homme à la caméra, lui, c'est l'homme-partition. Il est la partition ouverte. En train de s'auto-composer et de s'exécuter dans le même geste et dans le même temps. Un actionniste tendre. Comme si le ton de l'improvisation (le côté naturel, spontané, apparemment non musical des gémissements) mettait en cause à vue d'œil la légitimité même de la composition tout en la renforçant. Il est l'exécutant et l'auteur. Mais l'instrument aussi, la machine même, c'est sa voix et son gémissement. C'est la parole au point maximum, la musique minimum. Et puis c'est le son même de la réception, les gémissements de plaisirs des spectateurs, déjà intégrés, avant même qu'ils puissent réagir, revenus en boucle – comme les applaudissements dans *Momente* de Stockhausen. Ça fait du monde dans un solo. Quelle joie. Mais avec un drôle de sentiment ; quelque chose après cette représentation était fini. J'ai du mal à comprendre pourquoi.

- JS En étant lui-même « l'homme-partition », la « partition vivante », Cage met à mort la possibilité de la partition, il en fait une forme morte ?
- OC J'avais l'impression que l'œuvre avait atteint son apogée ; les projets ont des âges. Parfois ce sont des projets solitaires ou collectifs, ça revient au même. Ça ne veut pas dire que le projet me semblait vieux et démodé, au contraire, il était dans son accomplissement. Il était comme dans une vitrine. Mais enfermé vivant... avec son coyote.
- JS Malgré cela, tu as commencé assez vite à faire toi-même des lectures de tes textes si je ne me trompe ?
- OC Oui.
- JS Qu'est-ce qui fait que tu as eu quand même envie d'aller vers ce genre d'expérience ? L'idée que ton écriture gagnait à être mise en voix, incarnée ? Ou bien seulement le contexte de l'époque (si on est un poète expérimental, on se doit de « performer » ses textes) ?
- OC C'est vrai qu'à l'époque, lire était aussi important voire plus important que publier. J'ai fait ma première lecture au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris début 80, j'avais tellement le trac que j'ai lu à toute vitesse et j'ai enchaîné tous ces énoncés distendus sur la page. Du coup c'est devenu une... partition, mais a posteriori. Il faudrait opposer la partition volontaire d'une autre, merveilleuse, qui resterait ou deviendrait involontaire.
- JS Tu n'avais pas du tout écrit ton texte avec cette idée qu'il pourrait devenir la partition d'une lecture ?
- OC Pas du tout. Je ne savais même pas que j'allais le lire. Surtout à cette vitesse. Mais à partir du moment où je me retrouve à exécuter publiquement mes textes, je suis obligé d'aller chercher ce qu'il y a en eux d'audible, de musical, de puissant.
- JS Est-ce que tous les effets visibles sur la page (la taille différente des polices, le gras, les tirets, les flèches, les schémas...) sont des indices ou des appuis pour ce que tu veux donner à entendre de ton texte ? Est-ce que tu en fais quelque chose à l'oral ?
- OC J'en faisais quelque chose à l'oral, mais sans préméditation, je n'ai jamais fait d'essai de lecture à voix haute en écrivant. Cette profusion de signes typographiques, de mises en page différentes, ça donne plus des notations que des partitions. À la lecture publique, je minimisais ces effets graphiques, j'essayais plutôt d'enchaîner, d'enjamber rapidement pour redonner le phrasé.
Dans la série des sept volumes qui s'ouvre avec *Futur, ancien fugitif* (1993) et se termine avec *Providence* (2014), j'ai fait disparaître progressivement les

signes extérieurs de poésie. « La poésie est inadmissible » comme l'écrivait Denis Roche. Cela veut dire peut-être qu'elle est insupportable : elle parle trop fort, le poète est trop présent, elle souligne tout, elle exagère les effets, elle se contemple elle-même, elle est une prouesse, elle sait, elle montre ses bords avec fierté – si on décide de mal parler d'elle. Mais cela peut vouloir dire aussi qu'elle est *inassimilable*. On ne peut pas l'intégrer et on finit par la mettre dehors, à vue. D'ailleurs il n'est pas question de la faire disparaître, au contraire. De toute façon on ne peut pas ; comme l'explique Roubaud, l'alexandrin, par exemple, si on ne s'en occupe pas, qu'on croit l'avoir oublié, il revient en force, inconsciemment dans des vers prétendus libres.

Je ne veux pas faire disparaître ces formes, je veux les revoir neuves, vues d'un autre point de vue. En anamorphose, plus à plat, mais actives, en profondeur – si l'on peut s'imaginer lire *en profondeur*, comme si le texte s'enfonçait dans la page. C'était un peu le sens du projet de la *Revue de Littérature générale* que j'ai mené avec Pierre Alferi vers 1995, où, pour résumer un peu vite, nous avons essayé en deux volumes de proposer une « stratégie » d'écriture particulière, une sorte de kidnapping : prendre les plus belles opérations magiques, les plus belles *partitions*, les exposer en grand dans un premier tome, avec modes d'emploi et guide-chant et les embarquer dans le tome deux (qui s'appelait *Digest*) dans une machine sombre, dans une prose étrange et accueillante.

En 1980 était sorti un recueil fait par un collectif de (très bons) poètes : *Haine de la poésie*. Étrange titre pour de grands amoureux. Quelle histoire compliquée. Je me suis dit, on va la sortir de la famille, cette poésie, il y a trop de conflits de générations, trop de frères ennemis, de clans et de règlements de compte, on l'appellera autrement, ils garderont la leur, ils ne s'en rendront pas compte. Du coup, pour la garder en vie je ne suis pas obligé de faire des livres qui ressemblent à des faire-part de naissance. Elle respire discrètement, elle se transforme, elle devient des algorithmes, des schémas invisibles. Du coup on voit moins les bords des poèmes – un poème, c'est ce qui a un bord, et pas toujours celui dentelé que fait sur la page un sonnet. Qu'est-ce que c'est que cette histoire de quelqu'un qui digère les formes au ralenti ? Ça ressemble à notre affaire de deuil du début. On aurait dû travailler avec des analystes dans les labos !

Ce n'est pas un hasard si, dans la série des romans dont je parlais tout à l'heure, j'ai choisi un personnage qui, tout au long de ces multiples aventures, se comporte comme une sorte de programmeur obsessionnel, de collectionneur avec mille projets à exécuter dans tous les domaines. Et ça ne marche jamais. Ça se présente comme une série de... partitions (on n'en sort pas !) de toutes tailles et de toutes origines – censées se relier les unes aux autres – une collection de plans concrets ou abstraits, existants ou imaginaires et le plus souvent inexécutables. C'était, projeté en fiction, sans doute ce que je vivais moi-même, pris entre simulacre de partition et vraie partition de travail, même si je n'ai jamais formulé ça en ces termes. J'avais trouvé pour un moment une solution comique à tout ce questionnement autour des formes qui me semblait essentiel mais trop funèbre.

- JS Ce deuil que tu essaies de faire ou de vivre sur le mode comique, c'est celui de l'avant-garde ?
- OC Tout le monde dit : « quand tu liras le Lagarde et Michard de 2035, il y aura marqué 1980-1990... »
- JS ... la fin des avant-gardes, la fin de l'histoire, la fin de tout – le « grand cauchemar » des années 1980.
- OC Oui, tout le monde dit ça ! Mais ce n'est pas si simple, parce que chaque artiste occupe un point hyper-précis, et entretient un rapport à ce deuil, à cette nouvelle naissance super spécifique. C'est peut-être d'ailleurs l'intérêt des livres, de faire de l'histoire, de l'histoire en petit, mais intensément, l'histoire et la géographie de ce point minuscule. Et puis, ces histoires de Fin ou de Début, de Post, ou de Ur, c'est idiot, tout continue en même temps, le post-modernisme a lieu en même temps que le modernisme toujours présent.
- Mais maintenant on pourrait voir les choses autrement. Dans une deuxième partie de cet « exposé » je raconterais bien comment je travaille maintenant, pour ne pas faire comme si j'étais pris dans une espèce d'immense trajectoire raisonnée avec tout ça.
- JS C'est parti grand 2 !
- OC Grand 2. Grand 1 : on est contre la partition ; grand 2 : on est pour ! Et grand 3 : ni l'un ni l'autre ! La partie 2, c'est le moment où je m'intéresse plus à la lecture qu'à l'écriture. Et je m'efforce de préparer sur chaque page une chose qui devrait s'exécuter dans le cerveau du lecteur, sur une scène noire intérieure. Du coup, les livres disposent dans le texte des sons, des formes, des mouvements, des images, etc. qui sont là pour, en se rapprochant, produire un peu d'électricité, et des visions chez le lecteur. Je fais rentrer un son dans l'angle du texte, une voix ici, je sais que la caméra se déplace là et qu'on voit juste un tout petit bout de fenêtre, qu'il y a le café qui chauffe et il y a une sensation qui est entre les deux. Je fais la partition a posteriori d'une scène qui n'existe pas encore. En espérant que cette machination, cette partition *transitionnelle* va exploser dans la tête du lecteur.
- JS L'idée de faire naître une scène dans l'imaginaire, la tête, le corps de ton lecteur, c'est le but de tout roman, non ? Est-ce que tu considères que n'importe quel roman est une partition ?
- OC Oui, c'est vrai, j'invente le fil à couper le beurre. Mais cette naïveté est exaltante !