

Published in Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle) / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 371-384, which should be cited to refer to this work.

RÉMY CAMPOS  
Haute école de musique de Genève

## La coordination de l'action sur scène et à l'autel au milieu du 19e siècle

1 Jean-Yves Hameline, « Théâtralité de la liturgie », *La Maison-Dieu*, n° 219, 3<sup>e</sup> trimestre 1999, p. 7-32; Philippe Martin, *Le Théâtre divin. Une histoire de la messe, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Editions, 2009, en particulier p. XV-XVI et p. 256-261.

2 Cécile Davy-Rigaux, Bernard Dompnier et Daniel-Odon Hurel, (dir.), *Les Cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout, Brepols, 2009.

3 Vincent Petit, « De la modernité en religion : l'invention de la norme liturgique au XIX<sup>e</sup> siècle à travers le cas du monde francophone (France, Suisse, Belgique, Canada) », *Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle*, vol. 105, 2011, p. 487-508.

4 H. Robert Cohen, « La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France », *Revue de musicologie*, t. LXIV, n° 2, 1978, p. 253-267; H. Robert Cohen et Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930). Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions...*, New York, Pendragon Press, 1986; Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997; Mara Fazio et Pierre Frantz, (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010.

5 Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Droz / Haute école de musique de Genève, 2013, p. 278-289.

6 Rémy Campos, « De l'exécution de la musique à son interprétation (1780-1950) », *La Revue du Conservatoire*, n° 3, juin 2014. URL : <<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1082>>.

7 Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, Paris, A. Biro, 1993.

Pour régler le déroulement des actes à accomplir pendant le « théâtre divin »<sup>1</sup> qu'était l'office catholique d'avant la réforme des années 1960, des cérémoniaux manuscrits ou imprimés regroupent depuis le moyen-âge ce qu'on pourrait appeler les didascalies du rite<sup>2</sup>. Dans le courant du 19e siècle, non seulement le nombre des livres traitant des célébrations liturgiques augmente considérablement<sup>3</sup> mais les prescriptions connaissent une inflation telle qu'il est possible d'analyser avec une grande précision les centaines d'actions accomplies à l'autel pendant la messe.

Au milieu du 19e siècle, apparaissent dans le monde du spectacle des livrets assez comparables aux cérémoniaux liturgiques. Fabriqués pour la plupart par les régisseurs des théâtres parisiens, ils consignent la mise en scène des pièces parlées ou chantées au nom de la fidélité due aux auteurs et afin de faciliter la diffusion des œuvres dans les salles de province et de l'étranger<sup>4</sup>.

Plusieurs raisons poussent à rapprocher ces deux types de documents. La première est qu'ils ont en commun d'organiser l'action dans des espaces spectaculaires et de permettre sa reproduction à l'identique. Par ailleurs, la forme des instructions qu'ils contiennent est assez semblable : descriptions minutieuses de gestes et de déplacements complétées par des schémas ou des manières particulières d'ordonner les indications dans la page. Enfin, les cérémoniaux et les livrets de mise en scène traitent d'actes souvent réalisés par plusieurs personnes à la fois.

Ce dernier cas pose le problème de ce que l'on pourrait appeler la mise en partition de l'action. Dans le monde musical, la partition notée constituait depuis le 17e siècle un modèle pour l'organisation du jeu collectif de formations instrumentales et vocales de plus en plus pléthoriques<sup>5</sup>. En livrant l'œuvre de façon synoptique au compositeur d'abord, au chef d'orchestre plus tard, au lecteur à la table éventuellement, la grande partition s'imposa à partir des années 1830 comme une redoutable machine de coordination et de contrôle au moment où l'obsession de la lecture exacte condamnait à la perfection de l'exécution musicale<sup>6</sup>.

Il pourrait être tentant d'envisager les livrets de mise en scène et les cérémoniaux que nous allons ausculter comme des produits de la double passion pour la vision panoramique<sup>7</sup> et pour le contrôle des corps et des

esprits<sup>8</sup> qui saisit les sociétés occidentales au 19<sup>e</sup> siècle. Hypothèse séduisante qui demanderait néanmoins pour être confirmée une enquête dépassant de loin la dimension de cet article. Nous nous contenterons dans les pages qui suivent d'examiner les questions que ces documents posent sur la fixation de l'action par l'écriture : difficultés pour leurs rédacteurs à transformer l'expérience en règles, à déterminer le point de vue explicatif le plus pertinent, à inventer des techniques de notation efficaces ou à faire incorporer par les lecteurs les vœux pieux du prescripteur.

### L'INTROUVABLE SURPLOMB

Pour qui ouvre pour la première fois un cérémonial, la profusion de détails est saisissante, pour ne pas dire étouffante. Les prescriptions des rubriques (ces didascalies de la cérémonie) sont d'ailleurs moins en cause que les incessants ergotages des liturgistes qui n'ont cessé au cours des siècles de préciser les moindres mouvements des célébrants. Ainsi, dans les explications sur la manière de célébrer la messe basse ordinaire du cérémonial du Père Léon-Michel Le Vasseur (1857)<sup>9</sup>, il est dit qu'après sa consécration, le prêtre élève l'hostie « aussi haut qu'il peut, en sorte qu'elle puisse être vue par les assistants » et qu'ensuite le célébrant pose sa main gauche sur l'autel tandis que, de sa seule main droite, il remet l'hostie sur le corporal<sup>10</sup>. À ces recommandations, l'auteur a ajouté un commentaire. Pendant la période allant jusqu'à l'ablution, pouce et index doivent demeurer collés l'un à l'autre sauf pour saisir l'hostie. Ce qui n'est pas sans impact sur les autres gestes à accomplir : pour tourner les pages du missel ou prendre la pale<sup>11</sup>, le prêtre sera contraint d'utiliser l'index et le doigt du milieu<sup>12</sup>. Le maniement du corporal donne lieu lui aussi à de subtiles indications qui s'achèvent par cette mise en garde : pour éviter d'imiter les prêtres portant les mains jointes « sur l'intérieur du corporal, comme s'ils voulaient toucher des doigts la sainte hostie », il suffira de veiller à ce que « le bout des petits doigts touche le devant de l'autel »<sup>13</sup>.

L'ouvrage que nous venons de citer donne l'impression d'avoir envisagé toutes les situations possibles, y compris les accidents qui font l'objet de longs développements<sup>14</sup>. L'historien constate pourtant dès qu'il veut, sans aller jusqu'au *reenactment*<sup>15</sup>, se représenter l'enchaînement des actions à l'autel à partir de la « partition liturgique » qu'est le cérémonial, que celle-ci ne dit pas tout. Ainsi, la note déjà citée de Baldeschi-Le Vasseur venait à la suite d'une rubrique où les indications temporelles semblaient à la discrétion du célébrant (le prêtre élève l'hostie « lentement » puis il la tient « un moment élevée »), où la contenance des autres ministres n'était pas décrite, où la position des coudes ou des poignets demeurait mystérieuse. Certes, les postures récurrentes étaient décrites dans des sections générales (disposition des pieds ou manière de s'agenouiller<sup>16</sup>) mais quantité d'éléments capitaux à la mise en œuvre des prescriptions faisaient défaut.

Paradoxalement, si beaucoup d'informations manquent dans les descriptions exhaustives des cérémoniaux, il en demeure toujours trop

<sup>8</sup> Parmi les nombreux travaux prolongeant les thèses de Michel Foucault, voir par exemple : Georges Vigarello et Richard Holt, « Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIX<sup>e</sup> siècle », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Le Seuil, 2005, vol. 2, p. 313-377.

<sup>9</sup> Le cérémonial de Giuseppe Baldeschi (*Esposizione delle sacre cerimonie*, Rome, 1823) avait été augmenté lors de sa traduction en français par l'abbé P. Favrel (1847 puis quatre réimpressions) puis par le R. P. Le Vasseur dont la glose monumentale connut cinq éditions entre 1857 et 1876.

<sup>10</sup> Le corporal est le linge liturgique sur lequel on pose la patène, le calice et le ciboire afin de récupérer plus aisément les miettes tombées de l'hostie.

<sup>11</sup> La pale est le morceau de carton généralement recouvert de tissu qui se pose sur le calice pour le protéger.

<sup>12</sup> Léon-Michel Le Vasseur (Révérend Père), *Cérémonial selon le rit romain d'après Joseph Baldeschi, maître des cérémonies de la Basilique de S.-Pierre de Rome et d'après l'abbé Favrel, ancien vicaire-général d'Arras par le R. P. Le Vasseur, prêtre de la Congrégation du Saint-Esprit et du Saint-Cœur de Marie, directeur et maître des cérémonies au Séminaire colonial...*, Paris, Librairie Jacques Lecoffre et Cie, 1857, p. 93. Dans l'édition la plus développée (1876), le passage se trouve : t. I, p. 297, § 80 (Nota).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>14</sup> À la suite des considérations pointilleuses qu'on vient de citer, Le Vasseur a attaché une note qui rappelle les recommandations de la Rubrique au cas où des parcelles d'hostie seraient restées attachées aux doigts.

<sup>15</sup> Rémy Campos et Nicolas Domin, « Réactiver des situations passées ? Du *re-enactment* à l'histoire pragmatique », *Raisons pratiques*, n° 25, 2016, p. 247-288.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 68-69 et p. 164-165.

lorsqu'il s'agit d'exposer simplement la manière de coordonner les actes des officiants. Dans son cérémonial qui se présente aussi comme un « cours abrégé de liturgie pratique » (1853)<sup>17</sup>, l'abbé Jean-Baptiste Falise a imaginé une mise en page didactique (qu'il semble d'ailleurs avoir été le seul à utiliser) afin de pallier l'extrême complication des gestes imbriqués.

L'action liturgique que nous avons isolée pour notre analyse consiste en quatre temps : arrivée des ministres au pied de l'autel (célébrant, diacre et sous-diacre), récitations (psaume *Judica me* et son antienne *Intrôibo*, puis *Confiteor*), invitation à la prière (*Oremus*) puis encensement de l'autel par le prêtre. Pour clarifier ce que le célébrant, le diacre et le sous-diacre, le thuriféraire, les acolytes et le maître des cérémonies doivent accomplir ensemble ou alternativement, l'abbé Falise a disposé ses instructions en sept colonnes dont le sens de lecture n'est pas indiqué<sup>18</sup> : de gauche à droite (en parcourant la hiérarchie des personnes en présence depuis le prêtre jusqu'à ses plus modestes assistants et en terminant par le cérémoniaire) ? Ou au contraire par colonnes (en se limitant au point de vue de tel ou tel participant) ?

Les tableaux de Falise contiennent deux catégories d'actes que la typographie ne distingue pas : ceux n'impliquant qu'une tâche individuelle (par exemple, lorsque chacun, prêtant attention aux textes du *Missel* dont les incipit sont donnés dans la première colonne, s'incline aux mots *Confiteor* ou *Misereatur tui*) et ceux nécessitant une coordination entre plusieurs personnes, sur lesquels nous allons nous arrêter.

Le cas le plus simple est celui où seule l'oreille est sollicitée comme pour le déclenchement des réponses pendant la récitation du psaume dit par le célébrant « alternativement avec les ministres ». Mais ce sont aussi des gestes qu'il faut synchroniser, en mêlant cette fois aux indications verbales des informations visuelles, comme lorsqu'aux mots *Aufer a nobis*, le diacre monte à l'autel avec le prêtre, « de la main gauche élevant le dessous de l'aube et de la soutane du célébrant » tandis que le sous-diacre « élève l'aube de la main droite ». Dans les deux cas, l'officiant est le meneur du jeu et provoque les réactions en cascade de ses assistants sans que celles-ci soient d'ailleurs reliées graphiquement dans les tableaux de Falise.

L'action collective la plus délicate du fragment choisi est celle de l'encensement puisqu'elle nécessite la coordination de cinq personnes. Une fois de plus, le célébrant opère avec l'assistance permanente du diacre, du thuriféraire et du maître de cérémonie qui lui tendent navette et cuiller et les emportent ensuite, qui mettent les chaînes et l'encensoir dans ses mains et qui retirent le *Missel* le temps de la bénédiction du côté de l'autel où celui-ci était posé. Chaque action est ponctuée de révérences, genuflexions, baisements de mains, inclinations et orientations diverses de la tête ou du corps tandis que les mains sont ramenées sur la poitrine ou soulèvent la chasuble du célébrant. À quoi s'ajoutent des déplacements multiples (le maître de cérémonie évolue sur les degrés du côté de l'épître, le diacre descend une marche pour passer derrière le célébrant, bientôt rejoint par le sous-diacre tandis que le thuriféraire range l'encensoir) ou des stations précisément ordonnées.

<sup>17</sup> Jean-Baptiste Falise (abbé), *Cérémonial romain. Cours abrégé de liturgie pratique comprenant l'explication du Missel, du Bréviaire et du Rituel, à l'usage des églises qui suivent le rite romain par M. l'abbé Falise*, Paris, Maison Méquignon-Junior / J. Leroux et Jouby successeurs, 1853.

<sup>18</sup> Le mode d'emploi placé en tête des « tableaux de la messe solennelle » ne dit rien sur la manière de les lire (Jean-Baptiste Falise (abbé), *Cérémonial romain...*, op. cit., p. 83). Des extraits de ce cérémonial sont reproduits aux pages suivantes.

TEXTE.	CÉLÉBRANT.	DIACRE.	SOUS-DIACRE.
	jointes, et se lève aussitôt (R.).	res (B. By. M. aP.), s'échait d'un genou (R.), <i>in plano</i> (S. C.), et se lève (R.). Ici et toutes les autres fois, il peut, pendant la genuflexion, soutenir le bras du célébrant (Bi. By. aP.).	Il peut soutenir le bras du célébrant pendant la genuflexion (Bi. By. aP.).
§ III. — Depuis le commencement de la			
<i>In nomine Patris, etc.</i>	Il se signe et récite le psaume alternativement avec les ministres (AA.), à voix basse, pourvu qu'on puisse l'entendre (S. C.).	Il se signe et répond, les mains jointes devant la poitrine (AA.).	Comme le diacre. Ses mains jointes ne doivent pas toucher la tunique, ni être placées en dessous (By. V.).
<i>Confiteor, vobis, fratres; vos fratres.</i>	Il s'incline profondément (R.), et restant incliné, il se tourne légèrement d'abord vers le diacre, ensuite vers le sous-diacre (AA.).	Il s'incline légèrement (AA.) ou profondément (Bi.) vers le célébrant (Cœr. Ep.).	Comme le diacre.
<i>Misereatur tui.</i>	Il demeure incliné et se relève à la fin (R.).	Il s'incline profondément (R.) et se tourne vers le célébrant, toujours incliné (Cœr. Ep.).	Comme le diacre.
<i>Confiteor, tibi, pater... te pater.</i>	Il se tourne légèrement vers les ministres (Cœr. Ep.).	Il demeure incliné (AA.).	Comme le diacre.
<i>Misereatur vestri.</i>	Il se signe (R.).	Il se relève et se signe (AA.).	Comme le diacre.
<i>Indulgentiam.</i>	Il s'incline médiocrement (R.).	Il s'incline, mais plus profondément (Bs. By. Bi. M. aP. J.).	Comme le diacre.
<i>Deus, tu con-versus.</i>	Il se relève et monte à l'autel les mains jointes (R.).	Il monte à l'autel, de la main gauche élevant le dessous de l'aube et de la soutane du célébrant, la droite étant sur la poitrine (L. Bi. By. M.).	Il monte aussi, étève l'aube de la main droite, et met la gauche sur la poitrine (L. By. M. G. Bi.).
<i>Aufer a nobis.</i>	Il baise l'autel, et l'oraison finie, se tourne vers le diacre (R.).	Il fait une genuflexion les mains jointes à la droite du célébrant, sur le palier (AA.), et là (By. M. B. L.), ou sur le deuxième degré où il est descendu (Cast. aP.), il reçoit la navette de la main droite, qu'il remet dans la gauche. Ayant ex-	Il fait la genuflexion, les mains jointes, à la gauche du célébrant (AA.), et il reste un peu en arrière, la face à demi tournée vers l'autel, et plutôt vers le peuple (G. By. aP.).
<i>Quorum reli- quie hic sunt.</i>			

THURIFÉRAIRE.	ACOLYTES.	MAÎTRE DES CÉRÉMONIES.
lies des acolytes (AA.); il reste à B. M.) ou il va s'agenouiller <i>in plano</i> près de l'angle de l'épître, et agit son encensoir (By. B. M. V. aP.).	lieu, derrière les ministres (Cav. Cor. By. M. aP. B.), ils font la genuflexion en même temps, et sans s'arrêter (AA.), ils vont de pair porter leurs chandeliers à la crédence, sur les angles antérieurs (G. Cor. Br. Bi.), ou sur les angles postérieurs (Bs. By. P.). Ensuite le premier porte les bonnets à leur place (V.).	ble (B. G. By. B. V. M. aP.).
non jusqu'à la fin de l'encensement.		
Il est au côté de l'épître, il se au milieu des acolytes (M. B.).	Les mains jointes, et agenouillés aux deux côtés de la crédence, en quelque sorte collés aux chandeliers, la face tournée à l'autel, ils se signent et répondent avec les ministres (Bs. M. B. aP.).	Il s'agenouille où il veut (G. M. Bi. By.), et mieux au côté de l'épître, la face tournée vers le côté de l'évangile (Cast. B.), se signant et répondant (AA.).
	ils s'inclinent avec les ministres (AA.).	Il s'incline aussi (AA.).
	Comme les ministres.	Comme les autres.
	Comme les ministres.	Comme les autres.
	Comme les ministres.	Comme les autres.
	ils s'inclinent (AA.).	Il s'incline (AA.).
Il se lève avec l'encensoir et la navette, monte par les degrés latéraux presque au milieu de l'autel, se tient à la droite du diacre, plus près de l'autel et devant le célébrant : de la main droite il donne la caverne au diacre, puis présente l'encensoir au célébrant (By. Bi. B. P. V. M.), tenant de la gauche l'anneau supérieur, et de la droite la partie inférieure des chaînes, ouvert et élevant son encensoir (By. Bi. Cast. V. M.). Et ce	Ils se lèvent, restant à leur place, la face tournée à l'autel (Bi. M. B.). Ils disjoignent les mains et les tiennent modestement appliquées sur la poitrine (B. V. By. Bi.), le bras droit reposant sur le bras gauche (B.) : et ils ne tiennent en main ni livre, ni chapelet (Bi.).	Il monte avec les ministres sur le palier de l'autel, fait la genuflexion à la droite du diacre (Bi. V.), prend du thuriféraire la navette qu'il donne au diacre, sans baisers (Bi. By. V. B.), et si le thuriféraire n'est pas assez adroit, il soutient devant le célébrant l'encensoir ouvert et élevé (V. Bi.).

TEXTE.

CÉLÉBRANT.

DIACRE.

*Ab illo benedi-  
catis,  
in cuius honore  
cremaberis.  
Amen.*

Ayant reçu la cuiller, et la main gauche placée sur la poitrine, il prend trois fois de l'encens de la navette (AA.), et en met à trois reprises dans l'encensoir (R.), au milieu,

À gauche

Et à droite, disant la prière (AA.). Et remettant la cuiller, il fait un signe de croix sur l'encens répandu dans l'encensoir, pour le béatifier (R.), sa main gauche étant sur l'autel (Bi.).

De la main gauche il tient le sommet des chaînes, et de la droite les chaînes réunies, le plus près qu'il lui est possible du vase, en sorte qu'il n'y ait qu'un très-petit espace entre sa main droite et le vase de l'encensoir (Cér. Ep.).

Appuyant la main gauche (L. M.), ou l'extrémité des deux mains sur l'autel (Bi.), il fait la genuflexion avant de commencer l'encensement (R.), et sans faire de nouvelle inclination à la croix (B. V. L. M. J.), il l'encense trois fois (R.) en ligne droite, et non à droite et à gauche (J.), faisant un petit repos après chaque coup (M. J.), et sans rien dire (R.). Après cela il encense l'autel comme à l'Offertoire (AA.).

Il rend l'encensoir au diacre (R.), et se tenant debout, les mains jointes, sur l'extrémité du palier ayant l'autel à sa gauche (AA.), il se laisse encenser seul (R.) de trois coups (AA.), par le diacre, auquel il ne répond nullement par une inclination de tête (M. J. V.).

traît la cuiller du vase (AA.), il s'incline légèrement vers le célébrant, et dit : *Benedicite, Pater reverende*, il baise la cuiller et la main du célébrant (R.) ; puis après avoir lâché la cuiller, il tient la navette des deux mains (Cas. M. J.).

Il reprend la cuiller (AA.), qu'il baise après la main du célébrant (R.), et la remet incontinent dans la navette qu'il ferme (M. By.). Avec la main droite il reçoit l'encensoir du thuriféraire, auquel il rend la navette. Saisissant ensuite de la main gauche l'extrémité des chaînes près du vase de l'encensoir (Bi. M.), il met dans la main gauche du célébrant le sommet des chaînes (AA.), qu'il baise d'abord (B. Bi.), et l'extrémité qui touche au vase, dans sa main droite (AA.) qu'il baise également (R.) à l'extérieur (AA.).

Les mains jointes, il fait la genuflexion, et se mettant un peu derrière le célébrant (M. V. L. B.), ou sur le second degré (B.), il lève la chasuble du célébrant de la main gauche, la droite étant sur la poitrine, et l'accompagne pendant tout l'encensement (AA.).

A l'angle de l'épître, sur le second degré, il reprend l'encensoir et encense le célébrant de trois coups, comme il sera expliqué plus bas (AA.), et de la main gauche il rend l'encensoir au thuriféraire (Bi.).

SOUS-DIACRE.

THURIFÉRAIRE.

ACOLYTES.

MAÎTRE DES CÉRÉMONIES.

faisant, il s'agenouille (By. G.), ou à peu près (Bi.), ou mieux incline seulement la tête (M. P. sP. V. B.).

L'encens béni, il ferme l'encensoir (Bi. V.) ; de la gauche il reçoit la navette, et de la droite seule il met l'encensoir aux mains du diacre. Mais s'il y a un porte-navette ou un maître des cérémonies, il remet dans la main droite du diacre le sommet des chaînes qu'il tenait de la droite, et dans la main gauche du diacre l'extrémité inférieure qu'il tenait de sa gauche : tout cela sans baisers (M. V. L. By. sP.).

Il limite le diacre, à la différence près que c'est de la droite qu'il lève la chasuble (AA.), faisant toutes les genuflexions avec le célébrant (Bi. Cora. L. sP. By. M.).

Il descend à la gauche du diacre, *in planum* du côté de l'épître, mais ne fait pas de révérence au célébrant (J. B., By. Bi. M. J. sP. contre V. B.), ou bien il se tiendra derrière le célébrant (Cus.).

Il fait la genuflexion (M. P.) et descend du côté de l'épître (M. B. Bi. V.), avec la navette dans la main gauche, la droite sur la poitrine (B.), et remet la navette sur la crédence (M.). Ensuite il ôte le Missel et le replace dès que l'encensement du côté de l'épître est terminé (AA.).

Il se tient à la droite du diacre un peu en arrière (Ba. By. V. M. P.), s'inclinant avec lui (P. B.) ; il en reçoit l'encensoir, saisissant la poignée de la main droite, et après avoir fait la révérence au célébrant, il remet l'encensoir, s'il n'en a pas extrait le feu, non sur la crédence, mais en un autre lieu convenable (sP. M. Bi.).

Il reçoit du diacre la navette qu'il rend au thuriféraire (V. B.).

Il fléchit d'un genou (M.) et descend *in planum* du côté de l'épître (B. M. Bi.). Ensuite par les degrés latéraux il monte à l'angle de l'épître, où il fait la genuflexion (M.) ou non (B.), et prend le Missel avec le coussin. Après une nouvelle genuflexion, il descend, et soutenant le livre des deux mains au coin de l'épître, il se tourne, vers l'autel, jusqu'à ce que l'encensement de ce côté soit terminé (sP. By. M. P. Bi.). Il replace le Missel et redescend (By.).

Il se tient derrière le diacre, à la gauche du thuriféraire, s'inclinant avant et après l'encensement du célébrant (V. B. G.). Il peut aussi rester derrière le sous-diacre (By.).

La partition de Falise ne donne une vision globale de la scène liturgique qu'en apparence car rien n'y incite à une lecture horizontale. Contre toute attente, le cérémonial de Le Vavasseau qui se présente sous la forme traditionnelle d'une explication à une seule colonne, contient de loin en loin de véritables descriptions synoptiques : « En arrivant près de l'autel, le Célébrant et les Ministres sacrés [...] se placent de cette manière : le Célébrant au milieu, le Diacre à sa droite, le Sous-Diacre à sa gauche. Le premier Acolyte se place à la droite du Diacre, un peu en arrière, le second Acolyte à la gauche du Sous-Diacre, vis-à-vis du premier. »<sup>19</sup>

Un chapitre entier est consacré par Le Vavasseau à l'encensement complété par une planche qui regroupe plusieurs schémas<sup>20</sup>. Dès les premières lignes, la question morale (« 134. Le Prêtre qui fait l'encensement de l'autel doit mettre toute son attention à faire cette action avec gravité et bienséance, observant toutes les règles indiquées art. 1 [De l'encensement en général] »<sup>21</sup>) paraît plus importante à l'auteur que celle de la coopération des ministres. Diacre, sous-diacre, thuriféraire ou maître de cérémonie, qui dans l'ouvrage de Falise s'étaient pourtant avérés indispensables au bon accomplissement de l'encensement, ne sont jamais mentionnés ici. C'est que chez Le Vavasseau la partition des données (cette fois au sens de leur partage) a été radicale : les « fonctions spéciales à chacun des Ministres » sont détaillées une à une dans la treizième partie de l'ouvrage.

Que change cet éclatement des informations ? Les subdivisions infinies des sections permettent évidemment à Le Vavasseau d'expliquer les actions avec un plus grand luxe de détails. Du côté de ses lecteurs, elles sollicitent un certain type de mémoire : celle des règles abstraites plus que des situations pratiques, comme si l'objet du cérémonial était moins l'incorporation des rubriques (Le Vavasseau ne guide jamais les célébrants et leurs aides dans les étapes de l'apprentissage) que le recueil le plus complet possible des lois.

Le morcellement de la description de la célébration (avec des données distribuées dans les règles générales concernant les « cérémonies répétées » comme la position des pieds ou des mains, dans les explications du déroulement de la messe, dans les chapitres dédiés à chaque office, dans les mises en garde à propos des accidents, etc.) a pour conséquence de donner un rôle crucial au maître des cérémonies alors que dans la colonne des tableaux de Falise qui lui était consacrée rien ne le laissait présager :

387. *Le Cérémoniaire doit être non-seulement instruit de son office, mais il doit connaître à fond celui de tous les autres, afin d'être à même d'exercer et de diriger dans l'exécution des saintes cérémonies ceux qui doivent y prendre part, et en particulier les Ministres de l'autel.*<sup>22</sup>

388. *L'office propre du Cérémoniaire est de conduire les Ministres sacrés et inférieurs dans l'exercice de leurs fonctions. Il doit donc avoir l'œil à tout, pour avertir chacun quand il est nécessaire. Lorsqu'il faut les conduire, il le fait toujours avec une grande modestie. S'il faut les avertir de quelque chose, il le fait à voix basse, et s'il est possible, seulement par signes. Il évite tout ce qui peut ressentir la légèreté, la nonchalance ou l'affection ; il tâche, au contraire,*

19 Léon-Michel Le Vavasseau (Révérend Père), *Cérémonial selon le rit romain d'après Baldeschi et Favrel par le R. P. Le Vavasseau, prêtre de la Congrégation du Saint-Esprit et du Saint-Cœur de Marie, directeur et maître des cérémonies au Séminaire colonial... Cinquième édition, revue et augmentée*, Paris, Librairie Jacques Lecoq, 1876, t. ii, p. 438. L'auteur prévoit, en outre, une disposition des ministres adaptée au cas où le sanctuaire serait trop étroit (*ibid.*, p. 439).  
20 *Ibid.*, t. i, p. 407-410.  
21 *Ibid.*, t. i, p. 407.  
22 *Ibid.*, t. ii, p. 362.

*d'inspirer aux autres la piété et le respect pour les choses saintes. En tout cela, il doit user d'une grande patience et mansuétude.*<sup>23</sup>

Si Falise pas plus que Le Vavasseau n'expliquent comment s'y prendre pour agir ensemble, autrement dit si aucun des deux ne fournit une méthode de travail aux ministres, c'est que le cérémoniaire n'est pas seulement un des acteurs du rite. Il est aussi souffleur (gardien de la mémoire des rubriques) et inspirateur d'une éthique liturgique. Il existe donc une partition complète dont les auteurs de cérémoniaux ne parlent pas, la partition mentale apprise à l'issue d'années d'observation et de participation entremêlées par le responsable (local) de l'orthodoxie des célébrations. On comprend alors pourquoi la coordination n'est jamais véritablement un thème dans les cérémoniaux : pour le personnel ecclésiastique placé à chaque instant sous le regard du dépositaire des gestes, c'est dans la pratique même que s'organise l'ensemble et que se forment les routines.

#### L'IMPOSSIBLE CONTINUITÉ

Le principe de la décomposition des œuvres musicales en plusieurs objets manuscrits ou imprimés n'est pas remis en cause par la banalisation de la partition d'orchestre à partir des années 1830. L'exécution d'un opéra, objet théâtral le plus complexe à l'époque que nous considérons, continue à reposer sur la réunion de volumes épars : matériel d'orchestre, parties de chant, conducteur, réduction pour piano ou pour deux violons, livrets littéraire et de mise en scène. La principale raison de ce morcellement est pratique : le regroupement de la totalité des informations dans un même volume aurait donné un objet peu maniable dont chaque page aurait été encombrée d'instructions ne concernant pas la totalité des lecteurs. Dans le grand mécano qu'est une œuvre lyrique, chaque support correspond donc aux besoins des différents corps de métiers intervenant à des moments distincts du processus de « mise à la scène »<sup>24</sup>.

Jusqu'au dernier tiers du 19<sup>e</sup> siècle, les livrets de mise en scène lyriques sont essentiellement diffusés par la presse<sup>25</sup>. Les régisseurs de l'Opéra de Paris ont parmi les premiers contribué au genre (que ce soient Solomé ou la dynastie des Colleuille)<sup>26</sup> mais c'est surtout Louis Palianti qui est le créateur à l'Opéra-Comique d'un système de notation standard utilisé pour une collection éditoriale d'environ deux cents mises en scène allant de Ruy Blas de Hugo aux opéras-comiques de Auber, Adam ou Halévy<sup>27</sup>. Au Théâtre-Lyrique où il est régisseur de 1854 à 1866, Arsène est lui aussi l'auteur<sup>28</sup> d'une série de mise en scènes imprimées parmi lesquelles se trouve le livret conçu pour la création du *Faust* de Jules Barbier, Michel Carré et Charles Gounod (1859)<sup>29</sup>.

La brochure de 35 pages contient les éléments récemment normalisés par la collection Palianti<sup>30</sup>. En tête de chaque acte une plantation du décor (reproduite par procédé anastatique) est suivie de l'indication des mouvements et déplacements des chanteurs, danseurs et figurants, de l'usage des

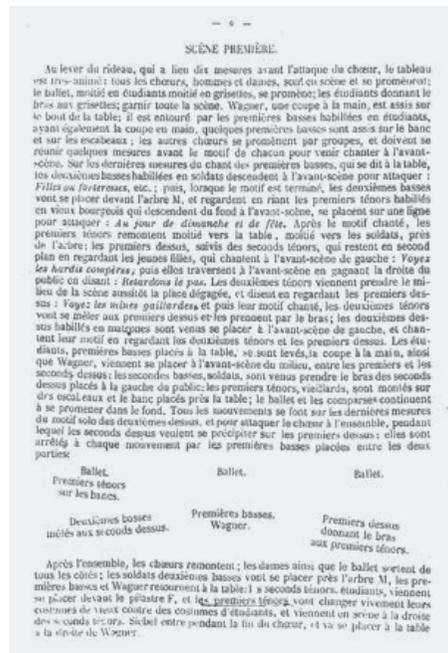
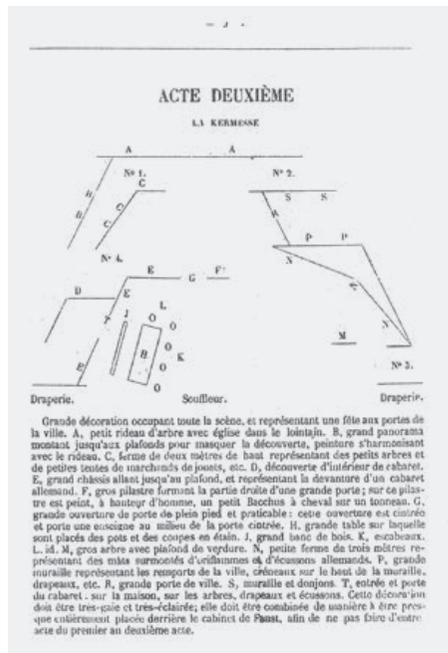
23 *Ibid.*  
24 Rémy Campos, « Produire une œuvre musicale : la création de l'Africaine de Scribe et Meyerbeer en 1865 », Nicolas Donin, Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave, (dir.), *Genèses musicales*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 181-195.  
25 Sylviane Robardey-Eppstein, « Les mises en scène sur papier-journal : espace interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865) », Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty, (dir.), *Presse et scène au XIX<sup>e</sup> siècle*, Médias 19, 2012. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2973>.

26 Rebecca Susan Wilberg, *The "Mise en Scène" at the Paris Opéra, Salle Le Peletier (1821-1873) and the Staging of the First French "Grand Opéra" : Meyerbeer's Robert le Diable*, thèse, Brigham Young University, 1998.  
27 Arnold Jacobshagen, « Oper als szenischer Text : Louis Paliantis Inszenierungsanweisungen zu Meyerbeers *Le Prophète* », Matthias Brzoska, Andreas Jacob et Nicole K. Strohmann, (eds), *Giacomo Meyerbeer : Le Prophète. Edition - Konzeption - Rezeption*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009, p. 181-212.

28 Le mot *auteur* est utilisé par facilité car la mise en forme scénique de la pièce est réalisée par un collectif composé des auteurs (librettiste(s) et compositeur), du directeur du théâtre (souvent un ancien chanteur), du régisseur général, du maître de ballet et bien sûr des chanteurs. Arsène est donc plutôt le notateur de cette œuvre commune.

29 Arsène, *Collection de Mises en Scène, rédigées par M. Arsène, Régisseur Général. Faust, Opéra en cinq actes et douze tableaux de MM. Barbier et Michel Carré, Musique de M. Charles Gounod*, Paris, Imprimerie Moriss et Cie, [1859].

30 Arnold Jacobshagen, « Analysing Mise-en-scène : Halévy's *La Juive* at the Salle Le Peletier », Annegret Fauser et Mark Everist, (dir.), *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 176-194.



Arsène, Collection de Mises en Scène, rédigées par M. Arsène, Régisseur Général. Faust, Opéra en cinq actes et douze tableaux de MM. Barbier et Michel Carré, Musique de M. Charles Gounod, Paris, Imprimerie Morris et Cie, [1859], p. 5-6.

accessoires (que des incipit littéraires permettent de synchroniser avec la partition) ainsi que de la place des acteurs ou des groupes à certains moments clés (les noms des personnages sont alors disposés dans la page par analogie avec la position des artistes sur la scène).

La scène de la kermesse, que nous regarderons de près ici, fit la réputation de Faust, comme morceau de bravoure musical et comme tableau vivant au pittoresque achevé. Pour le lever de rideau, les librettistes ont arrangé la prise de parole, successive et dans des mètres poétiques différents, de groupes d'étudiants, de soldats, de bourgeois, de jeunes filles et de matrones. Lors de la mise en musique, Gounod a choisi de lier les petits chœurs par des ritournelles orchestrales. Après que le compositeur a joué sur l'opposition des registres vocaux et du matériel mélodique, le tour de force du morceau réside dans la superposition finale de quelques-uns des motifs déjà entendus et que l'oreille continue à distinguer parmi le tumulte général.

Les librettistes avaient imaginé les grandes lignes des évolutions scéniques<sup>31</sup> mais c'est Arsène qui règle les complexes déplacements du personnel musical et chorégraphique dans ce qui ressemble à une immense

31 À la fin de la strophe *Aux jours de dimanche...*, « Bourgeois et soldats remontent vers le fond du théâtre », puis (après un épisode supprimé dans la version définitive où un mendiant « circula[it] de groupe en groupe ») « un groupe de jeunes filles entre en scène » qui après avoir chanté leur couplet « gagnent la droite du théâtre » tandis qu'entre un second chœur d'étudiants dont les matrones observeront le manège ; enfin avant l'ensemble : « Tous les groupes redescendent en scène » (Michel Barbier et Jules Carré, *Faust, opéra en cinq actes*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, p. 10).

didascalie couronnée par un schéma donnant la disposition finale des choristes et des danseurs. Le régisseur a redoublé dans l'espace la caractérisation sonore des groupes. La scène, où la disposition des décors laisse le centre et surtout l'avant-scène libres pour le jeu, est organisée selon un principe simple : toutes les répliques des chœurs se chantent systématiquement sous les feux de la rampe (pendant que danseurs et comparses s'agitent dans le fond)<sup>32</sup> et les déplacements occupent exactement le temps des ritournelles orchestrales.

Les allers-retours des chanteurs sont dus à l'usage du proscenium comme tribune depuis laquelle tout artiste (soliste ou choriste) doit prononcer son texte en quittant l'espace scénique commun. Une fois à l'avant-scène, les acteurs échappent au régisseur car l'usage veut qu'ils composent presque seuls leurs gestes et leur physionomie à partir d'un vocabulaire partagé par des générations d'artistes et de spectateurs. Le résultat de ce travail est bien documenté par des manuels d'art dramatique et surtout par des milliers de gravures et de photographies montrant les chanteurs en costume de scène et dans des poses expressives<sup>33</sup>. Sur ce qui se passe à l'arrière du proscenium, les sources sont rares. Un témoignage exceptionnel bien que tardif (1893) relate une représentation de Faust sous forme de souvenirs anecdotiques. Son auteur y raconte s'être fait engager comme figurant pour pouvoir assister à une soirée à l'Opéra de Paris sans payer un billet. Le récit contient un long passage sur la scène de la kermesse qui « consiste à marcher par petits groupes familiaux, d'un bout à l'autre de la scène »<sup>34</sup> :

*Autour de moi, de vieilles dames aux faces couperosées, outrageusement fardées, chantent en chœur. Il paraît que de la salle on trouve les choristes fort belles. Oh ! illusion du recul ! Plus loin, entre les portants, des fillettes de douze ans, déjà costumées et grimées, jouent derrière les chassiss [sic] avec des gestes canaille. À chaque instant, un homme les morigène, sans grand succès d'ailleurs : c'est le chef de la figuration. « Levez les bras ! », nous dit à mi-voix notre chef à nous. Comme un seul homme, les bourgeois gesticulent vers le ciel. Bien que je sois à quelques mètres seulement des premiers rôles qui chantent devant la loge du souffleur, – un monsieur très correct, le souffleur ! – je les vois mal et les entends à peine. Après quelques efforts j'y renonce et me contente d'admirer le groupe des seigneurs. Vu de près, ils ont l'air de cochers de fiacre déguisés un jour de Carnaval. « Levez les bras ! » répète une voix déjà connue. Derechef nous menaçons les frises. En consultant le livret, le lendemain, j'ai vu que, la première fois, nous avions manifesté notre étonnement, et, la seconde, donné des signes de la joie la plus vive. La kermesse est finie. Il est neuf heures, et nous ne reparaitrons que vers dix heures un quart.*<sup>35</sup>

L'approximation des comparses est alors tolérable parce que les conventions de jeu sont sommaires mais surtout parce que les gestes sont vus de loin, conséquence d'une hiérarchie stricte du personnel du théâtre et de l'espace scénique. Selon une idée largement partagée jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, les figurants ne sont que la partie mouvante de l'act

32 Durant la kermesse, Arsène demande même aux premiers témoins de se placer sous les feux de la rampe d'une manière totalement irréaliste mais conforme aux conventions scéniques du temps : « [ils] descendent du fond à l'avant-scène, se placent sur une ligne pour attaquer : *Au jour de dimanche et de fête* » (Arsène, *Collection de Mises en Scène... Faust...*, op. cit., p. 6).

33 Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris, L'Œil d'or, 2012, p. 195-262.

34 L. M. membre de l'A., « Au jour le jour. Impression d'un figurant sur la reprise de « Faust », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 30 décembre 1893, p. 1 (l'article est reproduit intégralement dans : Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, op. cit., p. 380-381).

35 *Ibid.*, p. 2.

36 « Chapitre VI. Des choristes. Art. 1. Les choristes sont à un théâtre ce que les trompettes et les tambours sont à un régiment : ils soutiennent le courage des chanteurs, et, par le bruit qu'ils font, les étourdissent sur les dangers d'une note douteuse ou d'une erreur de ton » (James Rousseau, « Chapitre VI. Des choristes », *Code théâtral, physiologie des théâtres, manuel complet de l'auteur, du directeur, de l'acteur et de l'amateur, contenant les lois, règles et applications de l'art dramatique*, par J. Rousseau, L'un des Auteurs du Code civil, Paris, J.-P. Roret, 1829, p. 81).

L'essentiel du jeu se passe à l'avant-scène à laquelle les utilités, qu'elles soient recrutées le soir même ou habituées des lieux, n'auront jamais accès. Le livret de mise en scène d'Arsène organisait déjà ces préséances. Ce que le récit de 1893 nous dévoile, c'est l'organisation quasi militaire des évolutions du personnel de second rang sous la férule d'un chef qui semble être le seul à connaître la mise en scène, ou du moins les parties de celle-ci concernant ses troupes.

Une confusion relative règne aussi dans le livret de mise en scène où les indications de jeu ne sont pas toujours déployées dans l'ordre attendu, comme si le régisseur lui-même ne parvenait pas à restituer par l'écriture la simultanéité des actions. Certes, les dispositions des acteurs sont régulièrement placées (on en compte quatre à cinq en moyenne par page) afin que tout le monde y trouve un repère mais il n'est pas rare que d'autres informations soient données *a posteriori* plutôt qu'à la place qui leur reviendrait dans le cours de l'action dramatique. Ainsi à la fin de l'acte, Arsène insère cette phrase une fois l'épisode de la rencontre entre les deux protagonistes terminé : « Les dames des chœurs qui ont suivi tout le jeu de scène entre Marguerite et Faust, qui causaient entre elles, remontent quelques-unes en examinant Faust qui sort avec Méphistophélès pour occuper les quinze mesures à vide, puis elles reviennent toutes au milieu de la scène pour dire : *Qu'est-ce donc ? Marguerite qui de ce beau seigneur refuse la conduite.* »<sup>37</sup>

Des dérèglements temporels de ce type montrent que le livret de mise en scène n'est pas une partition au sens littéral. Les seuls endroits où Arsène propose une vue synoptique sont les tableaux – ces moments où tout le personnel théâtral se fige dans des poses expressives<sup>38</sup> – ordonnés par les « schémas de noms ». Le mouvement scénique, en revanche, est restitué par des récits indiquant successivement les actions des divers acteurs ou groupes présents sur scène.

La synthèse ne semble avoir été possible que pour le lecteur en chambre des livrets de mise en scène, du moins si on en croit la réclame. Cinq ans avant la première de *Faust*, Georges Kastner avait vanté dans la presse la capacité de Palianti d'animer les masses inertes des chœurs (désormais, le figurant « marche et gesticule comme une personne naturelle »<sup>39</sup>). Son compte rendu de la collection de mises en scènes imprimées du régisseur de l'Opéra-Comique ne fait aucune allusion à la coordination des jeux d'acteurs : les explications de Palianti « aident à reconnaître immédiatement la nature et la place de chaque chose, de chaque objet, l'entrée et la sortie des acteurs, la manière dont ils sont tournés vers le public, les endroit où ils font un mouvement, où ils avancent, reculent, etc., etc. »<sup>40</sup>

Que les brochures de Palianti ne restituent pas une image complète du spectacle, quoiqu'en dise le panégyriste, est évident. D'abord parce que les descriptions panoptiques n'y sont qu'épisodiques, l'essentiel de la page étant consacré à des listes d'actes à accomplir. Ensuite, parce que les détails du jeu de chaque artiste (du soliste au figurant) échappent au régisseur qui se contente d'une mise en place *a minima*. Transformer le livret en une véritable partition de gestes sera impensable tant qu'un metteur en scène – dans la conception contemporaine de la fonction – n'exercera pas la responsabilité entière de l'arrangement du travail théâtral.

<sup>37</sup> Arsène, *Collection de Mises en Scène... Faust...*, op. cit., p. 10.

<sup>38</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998 ; Pierre Sérié, « Tableaux sur scène et sur toile, Paris 1850-1890 », *Histoire de l'art*, octobre 2011, p. 7-16.

<sup>39</sup> Georges Kastner, « De la mise en scène des ouvrages dramatiques. À propos des travaux de M. L. Palianti », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 16 avril 1854, p. 130.

<sup>40</sup> *Ibid.* En substance, Kastner louait la clarté et la fidélité du « tableau d'une représentation scénique » qu'était le livret et parlait d'une description des décors, costumes, éclairages, « jeux de théâtre » et des « évolutions des acteurs ».

\* \* \*

Lorsque l'historien travaille à partir d'instructions (guides techniques, manuels de civilité, méthode de musique, traité de jeu théâtral, etc.), demeure toujours un doute difficile à dissiper quant à l'impact réel des écrits étudiés sur les pratiques qu'ils prétendaient informer. Pour les documents que nous venons d'analyser, le problème est relatif puisque les consignes (en l'occurrence les listes d'actions qui abondaient dans les livres liturgiques ou dans les brochures rédigées par les régisseurs) n'étaient pas très éloignées des traces des gestes effectivement accomplis qu'un observateur aurait pu produire après avoir assisté à une messe ou à une représentation d'opéra. N'avons-nous pas constaté une tendance lourde de ceux que nous avons étudiés à aligner scrupuleusement leurs actes sur les recommandations des manuels ? Au point qu'un cérémonial ou un livret de mise en scène peuvent se lire comme des sortes d'empreintes anticipées des actes qui composaient les célébrations ou les spectacles au milieu du 19<sup>e</sup> siècle. C'est particulièrement net pour les cérémoniaux qui sont des instruments de vérification de l'orthodoxie des cérémonies et donc de leur catholicité (au sens premier du mot : les cérémoniaux garantissent l'universalité du culte quel que soit le lieu et l'époque) à l'heure d'une romanisation des rites de l'Église de France au pas de charge<sup>41</sup>. Et ce n'est pas moins vrai pour les livrets de mise en scène, documents techniques moins contraignants mais reposant sur le principe d'une conformation du spectacle aux indications écrites – on se souvient que les théâtres de province et de l'étranger s'appliquaient à reproduire au plus près les réalisations parisiennes.

Dans ce contexte, la question de la partition est un moyen précieux d'interroger l'historicité des techniques écrites de coordination des actes.

Nous avons vu que la possibilité même d'une description synoptique des instructions était hors de portée des liturgistes. La solution choisie avait consisté à s'appuyer sur l'état de la société cléricale (avec ses fonctions, ses préséances sacrales, etc.) en organisant la description des actes à accomplir selon les rôles de chaque ministre, la description continue de la messe ne venant qu'en appoint. Les rédacteurs avaient donc privilégié des partitions (au sens de séparations) non rationnelles du point de vue de la coordination des actions mais pertinentes en fonction de l'ordre hiérarchique des officiants. Cette solution n'avait pu être viable que grâce à la présence du cérémoniaire et de sa mémoire active parmi ceux qui célébraient à l'autel. En un mot, une configuration sociale avait façonné sans surprise la réponse technique.

À l'opéra, la situation n'était guère différente. Le point de vue du spectateur implicitement adopté par le régisseur n'avait pas produit non plus des partitions. Les rédacteurs des livrets de mise en scène avaient admis l'impossible restitution simultanée des événements scéniques et surtout l'existence d'une grande division du travail théâtral qui rendait superflue l'idée d'un portulan du spectacle. L'absence au théâtre lyrique d'un livre de scène surplombant n'avait rien d'étonnant à cette époque. Dans les fosses d'orchestre, on n'avait pas eu besoin avant les années 1850 d'une vision

<sup>41</sup> Vincent Petit, *Église et Nation. La question liturgique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

synoptique pour coordonner les actions instrumentales. Pendant les répétitions, la responsabilité individuelle des artisans-musiciens avait suffi à obtenir l'ensemble pendant les décennies qui avaient précédé l'adoption de la grande partition d'orchestre et des chiffres permettant de se repérer à la fois dans celle-ci et dans le matériel séparé posé sur les pupitres des exécutants<sup>42</sup>.

Dans les deux mondes, les auteurs partageaient le fait de décrire et de prescrire les conjonctions d'actions auxquelles il fallait aboutir sans indiquer comment s'y prendre. Ce désintérêt pour la pédagogie de la coordination nous rappelle qu'en dépit de la prétention performative des registres de conduite, les actions cérémonielles ou dramatiques préexistaient à ceux qui les mettaient en livres. Pour le dire autrement : jusqu'au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, la synchronisation des gestes liturgiques et théâtraux était avant tout une activité corporelle, mémorisée par imitation sur les scènes ou devant les autels et appréhendée en situation plutôt qu'à la table, activité que les directives imprimées redoublaient plus qu'elles ne les initiaient.

---

<sup>42</sup> Rémy Campos, « Jouer ensemble : une mutation des pratiques orchestrales dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Intermédialités. Histoire et théorie des lettres, des arts et des techniques*, n° 19, 2012, p. 25-44.