



HAL
open science

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative

Garance Dor

► **To cite this version:**

Garance Dor. Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2022. Français. NNT : 2022REN20015 . tel-03771400

HAL Id: tel-03771400

<https://theses.hal.science/tel-03771400v1>

Submitted on 7 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : *Études Théâtrales*

Par

Garance DOR

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative

Thèse présentée et soutenue au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne,
le 02/06/2022

Unité de recherche : Arts Pratiques et Poétiques

Rapporteurs avant soutenance :

Monsieur Joseph Danan, Professeur émérite des universités, Études théâtrales, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 3

Monsieur Pascal Mougin, Professeur des universités, Littérature et art contemporain, Université de Versailles Saint-Quentin, Paris Saclay

Composition du Jury :

Examineurs :

Madame Marie Boivent, Maître de conférences, Arts plastiques, Université Rennes 2

Monsieur Joseph Danan, Professeur émérite des universités, Études théâtrales, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 3

Monsieur Daniel Larrieu, Expert, chorégraphe

Monsieur Pascal Mougin, Professeur des universités, Littérature et art contemporain, Université de Versailles Saint-Quentin, Paris Saclay

Directrice de thèse : Madame Sophie Lucet, Professeure des universités, Études théâtrales, Université Rennes 2

Co-directeur de thèse : Monsieur Christophe Viart, Professeur des universités, Arts plastiques, Paris 1 Panthéon-Sorbonne



Introduction

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative

Doctorat Bretagne Loire
Arts Lettres Langues
Université Rennes 2
Thèse de Doctorat de l'Université Rennes 2

ÉCOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité :
Études Théâtrales

Garance DOR

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative

Thèse présentée et soutenue à Rennes,
au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne,
le 2 juin 2022

Unité de recherche : Arts Pratiques et Poétiques

Rapporteurs avant soutenance :

Monsieur Joseph Danan, Professeur émérite des universités,
Études théâtrales, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 3

Monsieur Pascal Mougin, Professeur des universités, Littérature et art contemporain,
Université de Versailles Saint-Quentin, Paris Saclay

Composition du jury :

Examineurs :

Madame Marie Boivent, Maître de conférences,
Arts plastiques, Université Rennes 2

Monsieur Joseph Danan, Professeur émérite des universités,
Études théâtrales, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 3

Monsieur Daniel Larrieu, Expert, Chorégraphe

Monsieur Pascal Mougin, Professeur des universités, Littérature et art contemporain,
Université de Versailles Saint-Quentin, Paris Saclay

Directrice : Madame Sophie Lucet, Professeure des universités,
Études théâtrales, Université Rennes 2

Co-directeur : Monsieur Christophe Viart, Professeur des universités,
Arts plastiques, Paris 1 Panthéon-Sorbonne



**Partitions
plastiques
et scéniques :
d'un langage
visuel à une
iconographie
performative**

Résumé général

L'enjeu de cette thèse qui allie recherche et création est d'étudier la partition par les formes scripturaires ou typographiques qu'elle emprunte. Nous analysons également ses modalités de diffusion dans le cadre de notre propre pratique d'artiste-éditeur avec la revue *Véhicule* et grâce à des entretiens avec différents protagonistes de l'édition théâtrale.

Nous prenons comme cadre de cette étude sur la partition son statut de projet destiné à un tiers, document-actif qui, même lorsqu'il provient des archives, inclut une potentielle activation. De la sorte, nous posons l'hypothèse que la partition est à la fois œuvre et outil, trace et devenir. La partition est alors déléguée à un lecteur/spectateur concurrentement déchiffreur, co-créateur de l'œuvre et responsable de son activation ou de son interprétation.

Après avoir posé quelques repères généraux sur la notion de partition, nous interrogeons celle-ci dans sa plasticité. Nous observons d'abord des œuvres grammatextuelles pour comprendre comment la page, en tant que forme graphique, peut être agissante et transmettre des instructions visuelles ou textuelles au lecteur-interprète. Puis, nous analysons des partitions qui produisent des images, par une effectuation concrète ou mentale.

Nous abordons notre sujet dans une optique interdisciplinaire comprenant théâtre, performance, danse et arts plastiques.

Mots clefs : performance, partition, délégation, écriture, édition, typographie

Résumé en anglais

The issue of this thesis combining research and creation is to study the score through the written or typographic forms it uses. We also analyse the ways and means of the diffusion of score, in our own practice as publisher-artist with the review *Véhicule* and through interviews with various protagonists of the theatre publishing scene.

The framework that was chosen for this study of the score is its status as project destined to a third person, an active document which, even when it comes from archives, involves a possible activation. Thus, we formulate the hypothesis that the score is at once work and tool, trace and project. The score is then delegated to a reader/spectator who is at the same time a writerly decoder, who co-creates the work and is responsible for its activation or its performance.

After having laid out a few general points of reference on the concept of the score, we question its existence as a visual art work. We first observe grammatextual works, in order to understand in what way the page, as graphic form, can be active and transfer visual or textual instructions to the reader-performer. Then we will analyze scores that produce images, via a concrete or mental operation.

We will approach our subject in an interdisciplinary perspective including drama, performance, dance and the visual arts.

Keywords: performance, score, delegation, writerly, publishing, typographical design

Résumé en Quantange

L'enjeu de cette thèse qui allie recherche et création est d'étudier la partition par les formes scripturaires ou typographiques qu'elle emprunte. Nous analysons également les modalités de diffusion dans le cadre de notre propre pratique d'artiste-éditeur avec la revue *Uéhicule* et grâce à des entretiens avec différents protagonistes de l'édition théâtrale.

Nous prenons comme cadre de cette étude sur la partition son statut de projet destiné à un tiers, document-actif qui, même lorsqu'il provient des archives, inclut une potentielle activation. De la sorte, nous posons l'hypothèse que la partition est à la fois œuvre et outil, trace et devenir. La partition est alors déléguée à un lecteur-spectateur conduisant déchiffreur, co-créateur de l'œuvre et responsable de son activation ou de son interprétation.

Après avoir posé quelques repères généraux sur la notion de partition, nous interrogeons celle-ci dans sa plasticité. Nous observons d'abord des œuvres grammatextuelles pour comprendre comment la page, en tant que forme graphique, peut être agissante et transmettre des instructions visuelles ou textuelles au lecteur-interprète. Puis, nous analysons des partitions qui produisent des images, par une effectuation concrète ou mentale.

Nous abordons notre sujet dans une optique interdisciplinaire comprenant théâtre, performance, danse et arts plastiques.

Mots clés : performance, partition, délégation, écriture, édition, typographie

Résumé en Fasil

L'anjeu de sèt' tèz^e qi ali rechèrch^e é créasion è d'étudié la partision par lè form' scripturè^e ou tipografiq q'èlz anprint^e. Nouz analizon égaleman sè modalité de difuzion dan le cadr^e de notr^e propr^e pratiq d'artist-éditeur avèk la revu Véicul é grasse a dèz antretien avèk diféran protagonist^e de l'édision téâtral^e.

Nou prenons com kadr^e de sèt' étud^e sur la partision son statu de projè dèstiné a in tièr', documant-actif qi, mèm lorsqu'il provien dèz archiv^e, inclu un^e potansièl^e activasion. De la sort^e, nou pozon l'ipotèz^e qe la partision èt a la foi euvr^e é outi, trass é devenir. La partision èt alor délégué a in lècteur-spèctateur concuraman déchifreur, co-créateur de l'euvr^e é rèsponsabl^e de son activasion ou de son intèrprétasion.

Après avoir pozé qelq repèr^e jénéro sur la nosion de partision, nouz intèrojon sèl-si dan sa plastisité. Nouz obsèrvon d'abor dèz euvr^e grammatèxtuel pour conprandr^e coman la pajè, an tan qe form grafik, peu ètr^e ajissant^e é transmètr^e dèz instrucion vizuèl ou tèxtuèl o lècteur-intèrprèt^e. Pui, nouz analizon dè partision qi produiz^e dèz imaj, par un^e éfectuasion concrèt^e ou mantal^e.

Nouz abordon notr' sujè danz un^e optik intèrdisiplinèr^e comprenan téatr', pèrformanss, danss é art plastiq.

Mot clé : pèrformanss, partision, délégasion, écritur^e, édision, tipografi

Le résumé a été traduit en anglais par Gérard Vidal, en « Quantange » et en « Fasil » par Pierre Di Sciullo.

Remerciements

Je remercie ma directrice et mon directeur de thèse, Sophie Lucet et Christophe Viart, ainsi que Léo Lamarche, Gérard Vidal, Vincent Menu, Didier Mathieu et tous ceux qui ont accepté de s'entretenir avec moi : Pierre Di Sciullo, Éric Watier, Pauline Peyrade, Noëlle Renaude, Pascal Rambert, Sonia Chiambretto, Pierre Banos-Ruf, François Berreur, Roland Sabatier, Marcel Alocco, Steve Giasson.

Merci aux universités Rennes 2 (PTAC, APP) et Paris 1 Panthéon Sorbonne (Institut ACTE, axe 5 Plasticités) ainsi qu'à leurs écoles doctorales respectives d'avoir permis le développement du colloque *Partitions scripts* qui a eu lieu pendant cette thèse en 2020. Je remercie également Jean-Baptiste Farkas, Laura Bourboulon et Damien Dion pour leur collaboration à l'organisation du colloque.

Merci au Centre Chorégraphique de Rennes et de Bretagne et au collectif FAIR-E d'accueillir la soutenance de cette thèse et la présentation artistique de celle-ci.

Pour Véronique Nordey (1939 – 2017), partie pendant cette recherche.

Livret 1

Introduction

Résumé général	8
Notice	13
Préambule	15
Sommaire général	16
1 Présentation du sujet	18
2 Corpus et structure	37
3 Méthodologie	39
4 Recherche-création	43
5 État de l’art	46
Complément 1 <i>Anti-théâtre Farouche</i> de Garance Dor et Pierre Di Sciullo	51
Complément 2 Programme du colloque <i>Partitions scripts</i>	79
Références bibliographiques du livret 1	103
Index	108

Notice

Au sujet de quelques partis pris.

Nous avons choisi d'utiliser la méthode auteur-date pour notre étude. Ce choix visait à trouver une forme plus contemporaine à notre propos et à réserver les notes de bas de page aux précisions et commentaires. Les références sont inscrites en abrégé et entre parenthèses dans le texte, cela directement après la citation et non pas en note de bas de page. La référence complète est ensuite donnée à la fin du document. Les liens aux sites internet mentionnés apparaîtront également directement dans le corps du texte, sous les citations, dans leur prolongement. Cette méthode – auteur-date – n'est pas majoritaire aujourd'hui en France, toutefois, comme l'écrit Derrida dans « Ceci n'est pas une note infrapaginale », au sein du recueil *L'espace de la note* : « [...] dès qu'une loi, la loi, existe, – toute tromperie, toute transgression, toute subversion devient possible » (Derrida dans Dürrenmatt et Pfersmann, 2004, p.10). Par ailleurs, il ne s'agit pas vraiment d'une subversion mais plutôt d'utiliser un modèle fréquent au Canada et qui nous permet ici une autre visualisation sur la page.

Nous proposons une analyse qui se déploie en plusieurs livrets qui peuvent être lus séparément, ils sont conçus comme des ensembles autonomes. Néanmoins, ils se relient par les thématiques et les points de recherches qui les traversent. Les livrets sont numérotés pour guider une lecture normalisée pour qui le souhaiterait, toutefois rien n'interdit – comme dans tout ouvrage relié à la pagination continue – de ne pas commencer par le début.

- Livret n° 1 : Introduction
- Livret n° 2 : Repères
- Livret n° 3 : Typo-topographie
- Livret n° 4 : Éditer Véhicule
- Livret n° 5 : Iconographie performative
- Livret n° 6 : Conclusion

Chaque livret comprend son sommaire, sa notice bibliographique et son index des principaux noms propres, à l'exception du livret 6. La bibliographie est donc structurée en cinq parties thématiques (livret 1 à 5), chacune se trouvant dans l'un des livrets. Une bibliographie générale est présente dans le livret 6, elle rassemble les références présentes dans chacun des livrets tout en proposant une autre architecture. Une cohésion graphique permet de réunir les livrets distingués cependant par une couleur spécifique et leur numérotation affirmée.

Nous n'avons pas choisi de constituer un volume spécifique pour les annexes. Les entretiens n'ont pas été jugés secondaires mais ils font partie du corps principal de notre travail. Nous revendiquons le corps du texte comme composite, hétérogène et varié. Nous souhaitons par ce système renouveler l'attention de notre lecteur mais aussi affirmer cette étude comme dialogique, laisser entendre les différentes pensées. Les entretiens font cependant l'objet d'un discernement visuel par une police similaire mais d'une autre couleur, la parole de l'interlocuteur est ainsi davantage visible et ne se confond

pas avec la nôtre.

Quelques compléments viennent s'ajouter dans le livret 1 et le livret 4. Ils nous permettent de mettre en évidence dans le livret 1 des activités complémentaires et connexes à l'écriture de cette recherche mais sur lesquelles nous ne développerons pas notre analyse : notre travail d'auteure avec Pierre Di Sciullo (*Anti-théâtre Farouche*) et le programme du colloque *Partitions Scripts* que nous avons organisé en 2020. Notre travail d'écriture avec Pierre Di Sciullo synthétise, dans une écriture pour la scène, une partie des recherches de cette thèse. La pièce *Anti-théâtre Farouche* a pris corps à la SACD en septembre 2021 et au Théâtre de Poche de Hédé-Bazouges en janvier 2022. Les représentations comprenaient la présence de panneaux de textes composés par Pierre Di Sciullo et de masques manipulés par les acteurs.

Dans le livret 4, les compléments sont des descriptifs techniques de la revue Véhicule auxquels nous avons ajouté un lien permettant d'accéder aux numéros épuisés de celle-ci (n° 1-4).

Le résumé est traduit en « Quantange » et en « Fasil », deux familles de polices de caractères du typographe Pierre Di Sciullo. Ces traductions permettent de visualiser les différences entre chacune d'entre elles plutôt que de présenter des exemples de celles-ci à partir d'un texte qui ne serait pas relié à notre propos. D'autre part, nous pouvons ainsi introduire, dès le paratexte, les questions d'oralité, de typographie et d'interprétation sur lesquelles nous reviendrons.

L'étude des travaux de Pierre Di Sciullo (et notamment du « Quantange » et du « Kouije ») compose un chapitre de notre partie « Typo-topographie » (livret n° 3).

Notre travail artistique en recherche-crédation, principalement présent dans le livret n° 4, se déploie également tout au long de cette thèse par des partis pris éditoriaux conçus en collaboration avec Vincent Menu, graphiste avec lequel nous co-dirigeons les éditions Vroum et *Véhicule*.

Préambule

Ayant élaboré un mémoire de recherche en arts plastiques intitulé *Partitions : des œuvres à activer ?*¹ (2010) nous avons effectué un premier défrichage et une première définition qui nous donnait l'envie, non pas de révéler les attributs primordiaux des partitions, mais d'interroger les espaces qui nous semblaient énigmatiques à l'intersection du théâtre et des arts plastiques. Notre choix d'œuvres s'est donc porté vers des formes qui nous posaient question et que nous n'avions pas abordées lors de notre premier mémoire : des partitions composées d'images ou produisant des images.

Cette thèse examine, dans le cadre de la partition, le pouvoir visuel du texte, le remplacement des mots par l'image et le pouvoir suggestif du texte pour créer des images.

Nous partons de l'hypothèse que la page serait en soi un espace performatif. L'un des objectifs de notre étude est de savoir comment la page, par l'intermédiaire de la typographie et des moyens graphiques, peut devenir agissante. Toutefois, la part active de ces partitions ne peut avoir lieu sans mise au jour et sans diffusion, c'est pourquoi nous portons également notre réflexion sur la question de l'édition. Nous interrogeons donc les moyens de visibilité des partitions et leur inscription dans une ligne éditoriale.

Notre désir était également de donner à voir des partitions méconnues, de les mettre au jour grâce à notre recherche, de leur donner une place. Nous avons choisi de mêler ces œuvres « à découvrir » avec des œuvres déjà reconnues. S'il peut s'agir d'une stratégie d'intégration dans l'histoire, c'est aussi une possibilité offerte à notre lecteur de se situer dans ce continuum en y trouvant des repères, c'est-à-dire des œuvres qu'il connaît déjà mais dont nous espérons révéler certains pans.

Nous proposons ici une analyse qui se déploie en plusieurs livrets, qui peuvent être lus séparément et dans le désordre. Ils sont toutefois numérotés pour guider une lecture normalisée. Le premier livret comprend la présente introduction, tandis que le livret n° 2 se consacre à donner des repères sur la partition dans sa filiation musicale. Le livret n° 2 apporte également un éclairage sur les apports de deux artistes-théoriciens majeurs qui ont influé sur notre sujet : Antonin Artaud et Isidore Isou. Les 3^e et 5^e livrets ont été pensés dans un même mouvement, ils seront consacrés aux deux axes principaux de notre étude théorique : la partition en tant qu'invention d'un langage typo-topographique, et la partition en tant qu'image et induction d'image performative. Ces deux livrets seront cependant séparés par le livret n° 4 qui formera une incursion dans notre pratique d'artiste-éditeur. Il donnera un regard sur la manière dont nous avons mené cette recherche en actes à travers le collectage et la diffusion de partitions, dans le cadre de l'édition de la revue *Véhicule*². Le dernier livret, constituera la conclusion de cette thèse à laquelle nous joindrons la bibliographie générale.

1 Le mémoire *Partitions : des œuvres à activer ?* (Dor, 2016) dont nous sommes l'auteure a été dirigé par Bertrand Clavez, historien d'art, spécialiste de fluxus.

2 *Véhicule* est une publication que nous avons, Vincent Menu et moi-même, mise au jour en 2010. Elle est aujourd'hui portée par l'association Vroum et diffusée par Les Presses du Réel. Il existe un site internet qui permet de découvrir le projet : [www.revuevehicule.net].

Sommaire général

Livret 1 Introduction

Résumé général	8
Notice	13
Préambule	15
Sommaire général	16
1 Présentation du sujet	18
2 Corpus et structure	37
3 Méthodologie	39
4 Recherche-crédation	43
5 État de l'art	46
Complément 1 Anti-théâtre Farouche de Garance Dor et Pierre Di Sciullo	51
Complément 2 Programme du colloque Partitions scripts	79
Références bibliographiques Livret 1	103
Index	108

Livret 2 Repères

Introduction	8
1 Œuvres-clef chronologie	9
2 Terminologie	27
3 Filiation musicale	39
4 Invention d'un langage, deux précurseurs	50
Références bibliographiques Livret 2	65
Index	74

Livret 3 Typo-Topographie

Introduction	8
1 Typographie	13
2 Topographie	66
3 La place de l'éditeur	86
Conclusion	129
Références bibliographiques Livret 3	138
Index	146

Livret 4 Éditer Véhicule

Introduction.....	8
1 Du projet à la conception.....	2
2 Problématiques internes.....	49
Conclusion.....	69
Complément 1 : Composition éditoriale et graphique.....	75
Complément 2 : Les éditoriaux (2010-2021).....	79
Complément 3 : Les partitions de Véhicule (format PDF).....	85
Références bibliographiques Livret 4.....	87
Index.....	93

Livret 5 Iconographie performative

Partitions composées d'images, partitions pour créer des images, partitions d'images qui n'existent pas

Introduction.....	8
1 La photographie dans la partition.....	10
2 Le dessin comme partition.....	49
3 L'image mentale.....	82
Conclusion.....	111
Références bibliographiques Livret 5.....	117
Index.....	128

Livret 6 Conclusion

Conclusion.....	8
Tables des Matières.....	16
Bibliographie générale.....	21

1 Présentation du sujet

Contre le théâtre : un nouveau répertoire pour la performance

« Pour moi “théâtre” n’est pas du tout synonyme de “Représentation” ou de “Spectacle”. » (Klein, 1960, s. p.).

Pour aborder cette thèse en études théâtrales, il nous semblait indispensable de revenir sur la question même de l’inscription disciplinaire des œuvres que nous traitons, et cela parce qu’un grand nombre des œuvres que nous analyserons ici poussent les limites de leur médium. En effet, la plupart de celles-ci, comme peut-être notre étude, s’ancrent dans un rejet du théâtre (ou plutôt d’un certain théâtre) et prônent l’élimination la plus méthodique de ses composants. En cela, nous pourrions les qualifier de post-dramatiques. Nous avons donc souhaité introduire notre propos par une plongée dans ce qui fonde notre thèse et permet d’en comprendre les soubassements : la manière dont des plasticiens comme Ben Vautier³, Yves Klein ou Dick Higgins, dès les années 1960, vont élaborer des formes pour bouleverser le théâtre. Il s’agit pour nous de permettre à notre lecteur d’entrer directement dans la matière de la thèse, par des œuvres et des propositions qui la sous-tendent, mais qui ne seront pas au cœur de notre analyse par la suite. Nous espérons ainsi, par cette amorce qui s’émancipe – dans un premier temps – d’une présentation traditionnelle du sujet, accéder à notre matière d’étude par des cas qui permettent de poser les fondations aux propos qui suivront.

La citation qui ouvre notre introduction nous semble cristalliser une question importante. En effet, de quoi peut donc être constitué ce théâtre dont Yves Klein énonce dans *Dimanche, Le Journal d’un seul jour* (1960) qu’il n’est ni de l’ordre de la représentation, ni du spectaculaire ? La notion de performance semble déjà induite par cette double négation (le spectacle et la représentation), elle apparaîtrait dans la présentation et l’importance accordée à l’action réelle, au détriment de la fiction. Les œuvres que nous aborderons dans notre étude se trouvent dans cet espace de réfutation du théâtre dramatique, mais aussi dans un espace de délégation de l’œuvre plastique.

Notre étude s’intéresse aux partitions, sans doute nous faut-il dès à présent en esquisser une acception très concise. Nous pourrions alors résumer le terme en les affirmant comme des textes qui incitent et orientent le geste performatif, qu’il soit scénique ou plastique⁴.

3 Ben Vautier est un plasticien français qui vit et travaille à Nice. Il a cotoyé la « nébuleuse fluxus » (j’emprunte ici le terme à Bertrand Clavez) et a œuvré pour la branche française de celle-ci à Nice aux côtés de Marcel Alocco, Robert Filliou ou George Brecht lorsque ces deux derniers ont résidé à Villefranche-sur-Mer.

4 Nous donnerons, au cours du livret 2 «Repères», une définition plus complexe à partir d’une recherche terminologique.

Dans *Dimanche, Le Journal d'un seul jour*⁵ (1960), Yves Klein a écrit quelques-unes des pièces qui pourraient former l'amorce d'un nouveau répertoire : *Sensibilité pure, Capture du vide, Les voleurs d'idées, Projet pour un institut national théâtral, Le Contrat, Du vestige au prestige (1957-1959), Viens avec moi dans le vide, Ballet du feu, Stupéfaction monochrome, Les cinq salles, La Guerre, Projet de ballet sur aspect de fugue et choral* (écrit en collaboration avec Jean-Pierre Mirouze, 1959), *La statue, La marque de l'immédiat, Le sommeil, Renversement*. Ce théâtre prend corps dans le journal qui n'aura qu'un seul numéro. Ainsi, Klein écrit-il :

Dans le cadre des représentations théâtrales du Festival d'Art d'Avant-Garde de novembre-décembre 1960, j'ai décidé de présenter une ultime forme de théâtre collectif qu'est un dimanche pour tout le monde. Je n'ai pas voulu me limiter à une matinée ou à une soirée. En présentant le dimanche 27 novembre 1960, de 0 heure à 24 heures, je présente donc une journée de fête, un véritable spectacle du vide, au point culminant de mes théories. (Klein, 1960, s.p.).

Tout en établissant une analyse de ses prédécesseurs et contemporains dans le domaine du théâtre et de leurs expérimentations (Poliéri, Cocteau, Taïrov, Evreinoff, Vakhtangov, Burian, Artaud), Klein vise à « sortir de la convention, de l'optique apprise, de l'académisme, dans le domaine du spectacle de la représentation théâtrale depuis le début du siècle » (1960, s.p.), mais encore plus à le dépasser. Il exprime qu'il se démarque des différentes expérimentations citées, mais se revendique d'Artaud :

Quel bonheur que tout cela ait existé, mais attention ; j'avertis bien le lecteur, mon œuvre théâtrale n'a rien, absolument rien à voir avec l'une quelconque de ces directions ou recherches sauf peut-être, avec celles d'Antonin Artaud, qui sentait venir ce que je propose aujourd'hui ici » (Klein, 1960, s.p.).

Ce prédécesseur, Antonin Artaud, fera l'objet d'un chapitre de notre étude, au même titre qu'Isidore Isou dans notre livret 2 « Repères ». Le théâtre de Klein sera, comme l'indique le gros titre de son journal, « Le théâtre du vide ». Il est construit comme un manifeste suivi de pièces en faisant la démonstration. Ainsi Klein énumère dans son journal ce qui compose ou plutôt ce qui ne compose pas son théâtre :

... Ainsi, très vite, on en arrive au théâtre sans acteur, sans décor, sans scène, sans spectateur... plus rien que le créateur seul qui n'est vu par personne, excepté la présence de personne et le théâtre-aspectacle commence ! L'auteur vit sa création : il est son public, et son triomphe ou son désastre. Rapidement, l'auteur n'est même plus là lui-même, et pourtant tout continue... Vivre une constante manifestation, connaître la permanence d'être : être là, partout, ailleurs, dedans comme dehors, une sorte de sublimé du désir, une matière imbibée, imprégnée dans « partout »... et

5 La publication est composée de quatre pages, elle mesure 55,5 x 38 cm. Le journal a été imprimé par Combat et Presse de France réunis. *Dimanche, Le journal d'un seul jour* a été imaginé et produit par Yves Klein pour le troisième Festival d'Art d'avant-garde (organisé par Jacques Polieri et Michel Ragon). Selon le site internet officiel dédié à Yves Klein : « Tout a été entièrement conçu par l'artiste : titres, caractères, mise en page. Le dimanche 27 novembre 1960, Yves Klein fait distribuer dans les kiosques parisiens Le journal d'un seul jour. L'artiste s'empare de ce dimanche pour présenter « une ultime forme de théâtre collectif ». » [<http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/646/dimanche-27-novembre-1960-le-journal-d-un-seul-jour/>]. Consulté le 4 avril 2021. Le journal est disponible en PDF (texte uniquement) sur le même site.

tout continue, mono-théâtre, hors du monde psychologique enfin... L'avenir du théâtre ; c'est une salle vide : ce n'est plus de salle du tout ! (Klein, 1960, s.p.).

Cette déclaration en forme de manifeste vise à annihiler un certain nombre de composantes qui fondent le théâtre. Ne resterait-il rien, qu'une salle vide ? La proposition d'Yves Klein est en effet extrême puisqu'il s'agit d'extraire du théâtre tous ses constituants : récit, action, acteurs et public. Ainsi, propose-t-il à la suite la mise en pratique de ses idées sous la forme d'une partition restée à l'état de projet :

Créer une sorte de théâtre privé, à fréquenter (affectivement) par abonnement. Les membres reçoivent chacun, en échange de leur cotisation, un siège à leur nom dans la salle vide du théâtre où se donne la constante manifestation sans acteur, sans spectateur, etc. Cette constante représentation, dans cette salle où ne pénètre plus personne après son installation, doit avoir des moments plus intenses que d'autres ; signalés, au début, aux abonnés, par un programme qu'ils reçoivent par la poste ou... autrement ! À ces moments particuliers, le soir de préférence, ou au petit matin, au lever du soleil, le théâtre doit être illuminé, brillamment, de manière que cela se voie bien de l'extérieur (la situation idéale d'un tel théâtre, pour l'instant, serait à Paris, celle du Marigny, par exemple)⁶. (Klein, 1960, s.p.).

Yves Klein n'est pas le seul à avancer dans cette destruction méthodique. Cette salle vide entre d'ailleurs en résonance avec la pièce de Ben Vautier : *Personne* (1966). L'affiche de *Personne*, qui ne convie personne à venir voir la non-représentation, peut à la fois constituer le texte de la pièce, sa mise en scène et sa représentation (annihilée). Notons qu'elle a tout de même eu lieu, le 16 juin 1966 avec les artistes présents sur scène, sans public, à l'exception de la présence d'un photographe qui atteste que personne (ou presque) n'était présent.

Ben Vautier a connaissance du travail d'Yves Klein et de ses propositions pour le théâtre. Il écrira d'ailleurs en 1963 : « Klein en Théâtre comme en peinture vise de suite à l'absolu. Le Journal d'Yves Klein est un document monumental sur le Théâtre Total » (Vautier, réédité dans Raspail et Hoepffner, 2010, p.219). En effet, Ben Vautier a

6 Le texte se poursuit ainsi : « Encore une fois, je le répète, tout est fermé, personne ne peut entrer à l'intérieur, seul le bureau de location à l'entrée est ouvert pour que les retardataires et non abonnés puissent, au dernier moment, louer les quelques déflections avant chaque manifestation. Le directeur d'un tel théâtre devra rechercher dans la ville, à la campagne ou au cours de longs voyages effectués à cet effet, les acteurs qui conviennent et ainsi constamment renouveler la troupe. Les acteurs seront choisis par lui dans la rue, partout ou ailleurs, et devront signer aussitôt un contrat ferme, avec avance sur leurs honoraires. Le nouvel acteur ainsi choisi n'aura rien d'autre à faire qu'à savoir qu'il est un acteur et à passer pour toucher ses cachets après chaque séance ou "au moment d'hyperintensité" indiqué dans le programme des abonnés. Après avoir ainsi été engagé, l'acteur s'enfuira, chargé de cette nouvelle et grave responsabilité d'être un acteur et disparaîtra dans la foule, dans la société, pour devenir enfin un visiteur sérieux dans le gigantesque musée du temps passé qu'est devenu le monde moderne aujourd'hui ! » (Klein, 1960, s.p.).



Ben Vautier, tract pour annoncer
la pièce *Personne*, 1966,
impression offset noire
sur papier rouge, 29, 5 x 40 cm.



Ben Vautier,
représentation de la pièce *Personne*,
1966, photographie argentique.

également conçu, au regard du mouvement fluxus⁷, toute une réflexion et un répertoire d'anti-pièces pour ce qu'il appellera un « Théâtre total ». Il énonce en 1961⁸ que : « Le théâtre doit tendre à des représentations de séries d'actions, inconnues des spectateurs que les acteurs leur feront subir » (Vautier, 2012, p.141). La fiction est alors remplacée par des événements (*events*), des gestes que Ben Vautier – comme les artistes du « mouvement » fluxus – présenteront les uns à la suite des autres, telle une série de saynètes disparates de différents auteurs. Ils seront interprétés par les artistes comme par le public dans le cadre des concerts fluxus⁹ qui auront lieu en France et en Allemagne notamment. À propos de l'organisation des festivals fluxus, Tomas Schmit écrit dans « Si je me souviens bien » :

Il y avait des pièces qui ne pouvaient être réalisées que par leur auteur (par exemple : la plupart des pièces de Paik, beaucoup de celles de Ben, la pièce pour contrebasse de Patterson, les pièces de Vostell) ; certaines qui nécessitaient, dans une certaine mesure au moins, des acteurs doués (comme les compositions de Cage, par exemple, ou 566 for Henry Flynt de La Monte) ; et d'autres que n'importe quel enfant et presque n'importe quel adulte pouvaient jouer sans aucune répétition. [...] Un grand nombre de pièces Fluxus peuvent être jouées par n'importe qui. C'est ce que j'appelle humain. « Oh comme j'aimerais être capable de faire ça ! » se lamentait ma mère en écoutant Brahms, etc. ; « Oh, moi aussi je peux faire ça », riait-elle en pensant à Fluxus. (Schmit dans dir. Feuillie, 2002, p.33-35).

Le terme d'« art total » est employé par Ben Vautier pour se différencier de fluxus, mais ce choix était selon lui davantage lié à une question d'ego qu'à une réelle différenciation de point de vue (Vautier dans Feuillie, 2002, p.45). Ben Vautier est plasticien, mais il connaît le théâtre de son époque ainsi que les troupes qu'il fréquente. Voici comment il le décrit :

7 Voici comment Ben Vautier présente rétrospectivement fluxus dans « Qu'est-ce que Fluxus » (1974) : « Fluxus est le nom d'un groupe créé en 1962 et dont les membres vivent un peu partout dans le monde, plus spécialement au Japon, aux États-Unis et en Europe. Officiellement rien ne les relie entre eux. Si ce n'est une certaine façon de concevoir l'art et les influences qu'ils ont subies. Ces influences sont : John Cage, Dada et Marcel Duchamp » (Ben dans dir. Feuillie, 2002, p.81). George Brecht écrira pour sa part en 1964 dans le texte « Quelque chose à propos de Fluxus » : « Avec Fluxus, il n'y a jamais eu aucune tentative d'accord sur des buts ou des méthodes ; des individus avec quelque chose d'indescriptible en commun se sont simplement et naturellement réunis pour publier et jouer leurs œuvres. Peut-être ce quelque chose en commun est le sentiment que les frontières de l'art sont beaucoup plus larges que les conventions ne veulent le faire croire, ou que cet art et ses frontières depuis longtemps établies ne sont plus très utiles » (Brecht dans dir. Feuillie, 2002, p.95-96). Un premier manifeste fluxus est écrit par George Maciunas, *Manifeste*, entre 1962 et 1963. Il est rédigé, selon Nicolas Feuillie, sans qu'il ne consulte aucun autre « membre » de fluxus (dir. Feuillie, 2002, p.93). Un autre manifeste en réponse à celui-ci sera écrit par Dick Higgins en 1964 *Un manifeste d'autre chose*, qu'il publie lui-même dans sa maison d'édition Something Else Press au sein de l'ouvrage *Postface/Jefferson's Birthday* (1964). Maciunas rédigera ensuite son second manifeste *Art/Art-distraction Fluxus* en 1965 dans lequel il expose les conceptions de « l'Art-jeu Fluxus » en opposition à l'art sérieux.

8 Le texte est daté de 1961 dans la reproduction de celui-ci qui se trouve dans l'ouvrage *La vie ne s'arrête jamais* (Vautier, 2012, p.141). Toutefois, sur le site de Ben, le texte apparaît également en date cette fois de 1963 : [<http://www.ben-vautier.com/1996/gratte4.html>].

9 Ben Vautier donne la définition et le mode d'emploi pour organiser un concert fluxus dans *Fluxus continue* : « Qu'est-ce qu'un concert Fluxus classique ? Un concert Fluxus de Maciunas est le résultat de la réflexion théorique de Maciunas qui, cherchant à éviter l'emprise de la connaissance et de la culture (impérialisme culturel) et de l'ennui dans un spectacle de musique d'avant-garde a imaginé l'ossature d'une suite de 20 à 30 petites pièces qui ne durent pas plus d'une à deux minutes chacune, au rythme rapide, net, clair, et qui évitent la fiction, l'esthétisme et la théâtralité c'est à dire la comédie, selon lui inutile. Donc, bien qu'ils soient des spectacles créatifs possédant des ingrédients Fluxus, un spectacle « action et vie » de Vostell, un spectacle Art total de Ben, un spectacle de poésie visuelle d'Higgins, un concert répétitif de la Monte Young etc., ne peuvent être confondus avec le concert Fluxus classique » (Vautier, 2013, p.120).

En fait, à Nice à cette époque, il y avait une situation de compétition dans le domaine du théâtre. Il y avait beaucoup de petites troupes de théâtre. Très amicales pour la plupart. Des gens horriblement prétentieux jouant Beckett et Ionesco. Et pensant qu'ils étaient nouveaux. Alors nous, Le Groupe d'Art Total, avons commencé à jouer des compositions Fluxus « vie ». Notre position était : « la fiction est morte. » Le théâtre d'aujourd'hui doit contenir la « vie » et la participation. (Vautier dans dir. Feuillie, 2002, p.45).

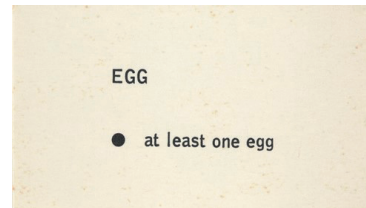
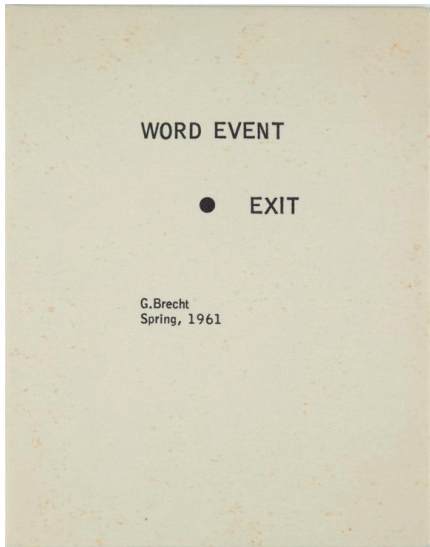
Cette déclaration de Ben Vautier montre une mise en concurrence sur un terrain qui, même s'il le nie, est commun. Ce qu'il semble juger (encore trop) conventionnel est pourtant lié à deux auteurs d'avant-garde, Beckett et Ionesco, qui remettait déjà en question les conventions théâtrales. Ce qui est intéressant c'est que Ben Vautier annonce ici son inscription théâtrale qu'il souhaitera plus radicale que les tentatives déjà subversives des autres auteurs et compagnies. Ben Vautier qui utilise donc le terme d'« Art Total » pour se démarquer de George Maciunas emploiera aussi celui de « Théâtre total ». Il en précise la nature, hors de toute idée d'amalgame :

L'art total n'est pas de mélanger savamment du théâtre, du ballet, de la musique et des décors traditionnels et sclérosés, pour en faire, comme Béjart cette année, une salade russe qui n'apporte rien de neuf. L'art total au contraire est de ne plus se sentir enfermés dans les règles du théâtre, de la musique ou du ballet etc., mais de vouloir tout changer en faisant un nouveau à tout prix, complet, total, quel qu'il soit. (Vautier, 1966).

Ce qui est visé, ce sont bien les règles, la structure du théâtre ; ses conventions qu'il s'agira de briser. Ben Vautier ne sera pas le seul créateur de ce « Théâtre total » à Nice. Le plasticien Marcel Alocco fera lui aussi partie de ce courant, inspiré par les *events scores* de George Brecht qui viendra s'installer quelque temps avec Robert Filliou juste à côté de Nice, à Villefranche-sur-mer où ils établiront « La Cédille qui sourit » de 1965 à 1968. Robert Filliou écrira lui aussi du théâtre qui sera diffusé dans différentes publications¹⁰. Ces pièces, de Ben Vautier à Yves Klein en passant par Robert Filliou ou George Brecht revêtent toutes des formats courts ou extra courts¹¹. Certaines tiennent en quelques mots qui condensent l'action à réaliser ou à rêver (comme pour les pièces de George Brecht, Yoko Ono ou Marcel Alocco).

10 Un grand nombre de ses pièces ont vu le jour dans la revue belge confidentielle de Richard Tialans *AAREvue*. Les pièces de Filliou sont rééditées aux éditions Small Noise en 1989, dans le cadre d'un coffret comprenant des facsimilés sous le titre *Théâtre Incomplet : AAREVUE (1969-1987)*. Robert Filliou publiera également dans *Filliou Sampler* (1967a) trois non-pièces : « No Play # 1 » et « No Play #2 », la No Play #3 étant le comble de la no play puisqu'elle n'existe pas (pas même sous forme de script).

11 Robert Filliou donnera même à une série de ses pièces le titre *Scenario Minute*. Ils sont reproduits dans *Théâtre Incomplet : AAREVUE (1969-1987)*, aux éditions Small Noise en 1989.



George Brecht, *Word Event* et *Egg*, partitions extraites de *Water Yam*, 1963 (plusieurs éditions détaillées ci-dessous).

George Brecht, *Water Yam*, sixième édition, 1972, 13 x 23 x 55 cm. Conçu et édité par John. G. Gosling, Parrot Impressions (Surbiton, Surrey).

George Brecht, *Water Yam*, huitième édition, 2002, 13, 5 x 18, 5 x 4, 5 cm. Conçu et édité par Gallery 360' Degrees (Tokyo).

George Brecht, *Water Yam*, septième édition, 1986, 17,5 x 17,5 x 3,5 cm. Conçu et édité par Lebeer Hossmann (Bruxelles).



George Brecht, *Water Yam*, première édition, 15, 5 x 16, 5 x 4, 5 cm, 1963. Design : George Maciunas (New York).

George Brecht, *Water Yam*, troisième édition, 13 x 18, 5 x 3 cm, 1964. Design : George Maciunas (New York).

Le terme de pièce, trop connoté par le théâtre, est peu utilisé par ces artistes qui lui préfèrent celui d'« événement » (*event*). Cette notion est précisée par différents artistes Fluxus. Dans « L'art total », texte extrait du catalogue de l'exposition de Céret (1966), reproduit dans *Révolution : Fluxus* (2009), Ben Vautier déclare qu'il existe deux interprétations du happening : la première serait le happening extra pictural dans une « transformation passionnée de la vie » et la seconde est selon lui celle de l'*event*. Ainsi écrit-il : « la seconde interprétation que l'on nomme *Event*, événement ou proposition théâtrale, est la représentation de la réalité par la réalité. C'est une communication de la prise de conscience que les détails de la réalité sont spectacle. » (Vautier dans Devaux et Edwards, 2009, p.46). Robert Watts dans le texte de 1964 « In the event » paru initialement dans le supplément littéraire du *Times* le 8 août 1964, complète ce début de définition par ces mots :

Certains « events » demandent uniquement de la réflexion. D'autres sont des actions à réaliser, parfois devant un public ou des gens. Certaines sont des actions à pratiquer en privé. Certaines sont des instructions destinées à des actions, des attitudes, des positions ou des façons d'être. Certaines sont impossibles, certaines sans importance. [...] Certains « events » ont été conçus avec l'idée de performance en tête. Il s'agit plus précisément de pièces de théâtre, dans le sens où elles comprennent, pour un public, une scène ou un espace, des accessoires, un éclairage, une sono, etc. Je tends à voir les « events » comme des actions de courte durée, qui ne sont pas nécessairement liées par un sens particulier. (Watts dans dir. Brenot, 2009, p. 52-53).

Comme nous le voyons dans ces textes, l'*event score* met l'accent sur une action simple qui, souvent, est le gros plan d'un détail quotidien qu'il donne ainsi à remarquer. Une filiation avec les pièces futuristes peut s'établir par le dénominateur commun de la concision textuelle des « *Events* » et des « Synthèses ». Dick Higgins revendique cette filiation et les apports de Marinetti :

Marinetti, d'un autre côté est le premier à avoir eu l'idée du dramaturge comme provocateur – plutôt que producteur – d'événements. [...] Il est arrivé à développer l'idée selon laquelle dans le théâtre on peut se concentrer sur la vitesse, et réduire une situation ou une expérience intense à quelques instants. [...] Ses pièces rapides se réduisent au mieux à quelques lignes. Il ne s'agissait pas d'une nouvelle technique. Carlo Beni a écrit la tragédie *Rosmunda* en cinq lignes dès le milieu du XIXe siècle, pour les mêmes raisons que Marinetti. Verlaine a écrit quelques minuscules pièces. Mais Marinetti a poussé l'idée de compression jusqu'à écrire des pièces sur rien, c'est-à-dire tout, avec dedans toutes les formes possibles d'expériences. (Higgins, 2006, p. 54-55).

Toutefois, contrairement aux synthèses futuristes, les *events* s'inscrivent dans le commun, le banal ; dans l'observation de la réalité. Les *events* Fluxus s'implantent « dans » le théâtre par une mutation radicale, similaire à celle des avant-gardes, c'est-à-dire « contre » le théâtre par l'élimination systématique de ses composants habituels. Rappelons-nous d'ailleurs que c'est à partir d'un rejet du théâtre (déjà émis par Antonin Artaud) que les plasticiens performeurs des années 1950-1960 (Dick Higgins, Marina Abramovic) ont privilégié l'action réelle au spectacle et se sont positionnés contre la théâtralité. Dick Higgins, figure majeure du mouvement Fluxus, déclare dans *Postface un journal*

critique de l'avant-garde (publié initialement en 1964) :

Un théâtre est un lieu conçu pour accueillir des événements. Si rien ne se passe réellement, alors le théâtre n'est pas utilisé dans le but qu'on lui assigne. Dans un drame ordinaire on est face à une simulation. Ce qu'on y fait n'est pas fait pour de vrai. On fait semblant. [...] Le théâtre en tant qu'institution est mort et il l'est depuis longtemps. Ils ont oublié de l'enterrer. Mais alors il y a beaucoup de choses qu'ils ont oublié d'enterrer. Ce n'est pas la rhétorique d'Albee, la grandiloquence de Williams, ou le formalisme du Living Theater qui permettront au vieux théâtre institutionnel de revenir à la vie. (Higgins, 2006, p.31).

Quelques pages plus loin, il ajoute :

Le théâtre est mort de cela : il est devenu trop théâtral. La mentalité de la Going Thing l'a atteint. La seule manière de le réanimer est de se débarrasser des professionnels, de tous ceux qui profitent de l'exclusivité du théâtre et qui prospèrent dans cette situation de Going Thing. [...] Toutefois, certaines idées ont été offertes au théâtre sans jamais avoir été acceptées à grande échelle par celui-ci. Elles ont été avancées par Artaud et Marinetti. (Higgins, 2006, p. 52-53).

Cette haine du spectacle se retrouvera également chez les lettristes et les situationnistes avec leurs tracts virulents contre les représentants du théâtre de leur époque. Isidore Isou est d'ailleurs bien connu des artistes fluxus, Ben Vautier dira à propos de lui en 1963 : « Klein comme Isou ne font pas du théâtre, mais veulent le théâtre dans l'intention » (Vautier réédité dans Raspail et Høpfner, 2010, p. 219). Isidore Isou et Antonin Artaud sont les deux figures que nous avons choisi d'étudier et de mettre en avant dans notre livret 2 « Repères », pour l'influence qu'ils ont eue sur le développement de la forme partitionnelle.

Dans les textes sur le théâtre écrits par les plasticiens, Artaud est bien souvent le seul à recueillir leurs faveurs. En effet, Artaud a très tôt déclaré cette place d'opposant. Dans un texte contemporain à la Séance du Vieux-Colombier, il écrit en 1946 : « Je suis l'ennemi du théâtre. Je l'ai toujours été. Autant j'aime le théâtre, autant je suis, pour cette raison-là, son ennemi. » (Artaud, 2004, p. 1117)¹². Cette opposition s'est accompagnée d'une réflexion sur la manière de créer un nouveau langage théâtral sur laquelle nous reviendrons dans notre livret 2 « Repères ».

¹² Ce texte sans titre provient du cahier 192 d'après les notes de l'édition Quarto Gallimard (Artaud, 2004, p.1117).

**Le théâtre soi-disant "intégral" de BARRAULT
n'est qu'un théâtre vulgairement BAROQUE**

Avec

- Un texte archi-classique de Claudel
- Une musique qui est de tous les genres sans en avoir aucun
- Un art de l'acteur expressionniste à la Stanislawski
- Un décor banal jusqu'à l'inexistence
- Un film bête que mépriserait Piscator
- Un ersatz de mise en scène à la Gordon Craig

**Barrault prétend bouleverser le théâtre
contemporain déchu**

**A cette mayonnaise rance et pompiéresque
le mouvement lettriste oppose**

**le théâtre intégralement créateur
d'Isidore Isou**

- 1) qui **définit** et **bouleverse** les droites spatiales
et temporelles du cadre théâtral
- 2) qui **transforme** chaque branche des colonnes
théâtrales (textes, arts corporels, arts scéniques, architecture)

**Contre les mixtures collectives, nous lançons le
THEATRE DISCREPANT et CISELANT du CRÉATEUR UNIQUE**

Le mouvement lettriste :

MAURICE LEMAITRE

Serge BERTRY, Georges BRESSAN, Henri BRUN
Pierre CHAPLAIN, Michel DELHOMME, Christiane DUVAUX
Belaid KHELFAOUI, Bernard LAINE, Christiane LANGLOIS
V. LAROCHE, Guy VALLAT, Alain WALD.

Maurice Lemaître et al.,
*Le théâtre intégralement
créateur d'Isidore Isou*, s.d.,
tract imprimé en noir.

Lettristes à Jean Vilar - stop - Théâtre National Populaire (sic) - stop -

Médiocre - stop - Te prends pour Copeau - stop -
N'es que sciure sur Pipichette - stop - Quant à Fanfan
Gérard copains s'en chargent à Cannes - stop - Nucléa
avant garde 1925 - stop - Prière ne pas évoquer
esprits - stop -

Signé : Jean-L. Bran
Maurice Lemaître

Jean Louis Brau
et Maurice Lemaître,
Lettristes à Jean Vilar
-stop- *Théâtre National
Populaire [sic] -stop-*, 1952,
tract imprimé au recto
sur papier gris/vert.
13,5 x 10,5 cm.

Pour se défaire du théâtre et le mettre en crise, l'*event score* et les partitions qui appuieront ce renouvellement puisent dans la musique et dans les autres arts, mais sans les agglomérer pour autant. Il s'agit davantage d'opérer des déplacements et de rendre des porosités actives. La notion d'*intermedia*¹³, élaborée par Dick Higgins en 1966, nous permet de mieux les saisir.

Ce n'est pas un hasard si le meilleur de la production artistique actuelle semble en grande partie se situer entre les techniques [media]. [...] Nous sommes à l'aube d'une société sans classe, pour laquelle la division en catégories rigides n'est plus pertinente. [...] Le ready-made ou objet trouvé n'ayant pas été conçu pour se conformer au pur médium, évoque en un sens l'idée d'intermedium, et par conséquent une situation entre les médias artistiques en général et ceux de la vie. (Higgins dans dir. Feuillie, 2002, p.202-203).

Dans le même texte, Higgins précise qu'il ne s'agit pas de « croisement » mais d'entre-deux. Le happening est pour lui l'une de ces formes *intermedia* :

[...] un territoire vierge s'étendant entre le collage, la musique et le théâtre.
[...] Toutefois j'aimerais avancer que l'usage de l'intermedia est plus ou moins universel dans l'ensemble des beaux-arts, puisque notre nouvelle mentalité se caractérise par la continuité plus que par la catégorisation. (Higgins dans dir. Feuillie, 2002, p. 206).

Le terme de collage n'est pas à considérer comme un mode opératoire de l'*intermedia*, qui d'après Higgins n'amalgame pas, il n'est là que pour signifier une pratique en soi. L'*intermedia* n'adhérerait justement à aucune des formes qu'Higgins nomme. Il se situerait à la lisière de celles-ci. Or c'est bien ce caractère interstitiel que peut revêtir la partition, à la lisière du théâtre et des arts plastiques. L'interstice est une très petite zone entre deux objets. Nous pensons justement par cette thèse dévoiler celui-ci, cette zone entre, à la marge, qui se passe de catégorisation. Nous voudrions porter notre attention sur cet espace d'écart, sur ce pas de côté. Toutefois, les partitions que nous étudierons semblent s'étendre bien souvent sur plusieurs territoires. Sont-elles interstitielles ou plutôt diffuses ? Elles abolissent les séparations disciplinaires tant elles écartent leur propre médium et empruntent des qualités aux autres disciplines.

En somme, comme nous venons de le montrer par nos exemples, certaines mutations théâtrales depuis les années 1950 sont l'œuvre des remises en question des plasticiens, en Europe comme aux États-Unis. Ces remises en question radicales ont fait naître de nouveaux textes dédiés à cet anti-théâtre ou « théâtre performatif » : les partitions d'*events* et les scripts de *happenings*. Si la performance a parfois été perçue comme une forme liée à son auteur (qui en serait l'unique interprète) et non reproductible, cette conception n'est pas univoque. La performance va se concevoir par certains artistes, de la branche Fluxus notamment, comme le théâtre se conçoit lui aussi : en tant que forme interprétable par d'autres. Or, l'art conceptuel va permettre à la même

13 La notion d'*Intermedia* est créée en 1965 par Dick Higgins. Il la théorise dans « Statement of Intermedia » (Higgins dans Vostell, 1967) et « Intermedia » publié initialement dans *The Something Else Press Newsletter* vol. 1, n° 1, à New York, en février 1966. Le texte est repris dans *Fluxus dixit* (dir. Feuillie, 2002, p.201-207). Les deux articles de Dick Higgins sont également traduits par Pascal Krajewski dans la revue *Appareil* (2017) et disponible en ligne : [https://journals-openedition-org/appareil/2379].

période de déléguer l'œuvre et de confier sa réalisation à un tiers. Sa transmission est alors opérée par un texte ou des images à vocation performative, ce que nous désignerons ici en tant que « partition », une écriture du geste, conçue davantage comme une expérience à vivre, lire, ou rêver que comme un spectacle. C'est elle qui sera ici l'objet de notre étude.

Si nous avons parlé des mutations opérées par les plasticiens dans l'espace scénique, il faudrait également aborder l'évolution récente du théâtre vers la performance. Le champ des arts scéniques semble aujourd'hui s'être approprié la performance ou du moins en incorporer certains principes pour se mettre en quête du réel et s'écarter de tout artifice. Ce sujet est notamment abordé par Joseph Danan dans son article « Écriture dramatique et performance » (2013) qui pose en principe dans son introduction que :

L'entrée désormais massive des problématiques liées à la performance dans le champ théorique des études théâtrales européennes et dans les pratiques actuelles de la scène a entraîné un bouleversement de la place, de la fonction et de la nature du texte au sein de la représentation théâtrale. Le premier point, l'entrée massive de la performance ou, tout simplement, sa reconnaissance, ne relève plus aujourd'hui que du constat. (Danan, 2013, p.183).

La lecture des articles et des ouvrages de Joseph Danan, *Écriture dramatique et performance* (2013) ou *Entre théâtre et performance* (2016) apportent un éclairage intéressant concernant l'émergence du texte de performance et les mutations du texte dramatique. Les deux écrits traitent du renouveau du texte théâtral par le biais de la performance et permettent de saisir le déplacement de l'écriture dramatique de nos jours vers des formes incluant des protocoles ou des actions réelles. Il nous a permis de confirmer notre intuition quant à l'influence des arts plastiques sur le théâtre, mais aussi de comprendre comment la mutation du texte de théâtre permet de traduire et de transmettre des formes performatives. Toutefois, ces formes performatives sont-elles réellement nouvelles ? Nous pourrions aussi envisager que la problématique de l'édition et de ses conventions freine l'accès à ces bouleversements.

Dans notre article pour le colloque *Performances/Scènes du réel # 1 — Geste, théâtralité et anti-théâtralité : la performance au-delà du spectacle* (2016) intitulé « *L'incorporation de la performance au théâtre* »¹⁴, nous examinons les « effets de réel » dans différentes représentations de Romeo Castellucci, Rodrigo Garcia ou Angelica Liddell inspirées par l'art-action¹⁵. Toutefois, nous nous étonnons dans cet article qu'aucun des gestes scéniques, au caractère très charnel et parfois extrême, ne soit transmis lors de l'édition du texte. Ainsi, dans le cas du travail de Rodrigo Garcia, la part scénique performative disparaît de l'édition : elle ne comporte aucune allusion, didascalie ou instruction relatives à celle-ci. Pourquoi la dimension performative de la scène disparaît-elle lors de l'édition ? Est-ce un choix des auteurs ou des éditeurs ?

14 À notre connaissance, les actes du colloque n'ont malheureusement pas été édités.

15 Nous notons cependant dans notre article la très faible présence des indications pour la scène dans l'édition des textes de ces auteurs-metteurs en scène aux pratiques scéniques très visuelles et charnelles. Ce point paradoxal sera mis en discussion dans le livret 3.

Nous pourrions en effet nous demander si les maisons d'édition théâtrales sont en capacité d'accueillir ce type de littérature. Les partitions (en tant que texte s'écartant du domaine dramatique) sont-elles valorisées et diffusées ? Nous nous pencherons sur ces questions en analysant comment certaines maisons d'édition théâtrales se positionnent face à ces textes dans notre livret 3 « Typo-topographie ».

Les éditions d'artistes ont abrité très tôt des exemples de cette transformation du texte pour la scène, notamment à travers les œuvres de Robert Filliou, Isidore Isou, Roland Sabatier ou Maurice Lemaître¹⁶. Nous nous appuyerons donc au cours de cette étude sur des textes dont la publication est restée confidentielle du fait d'un tirage modeste et qui n'ont pas bénéficié d'un réseau de diffusion important. Nous expliciterons également notre démarche en tant qu'artiste-éditeur dans le contexte de la revue *Véhicule*¹⁷, publication dédiée à la mise au jour des partitions.

Nous procéderons dans ce travail à l'affirmation de cette porosité entre arts plastiques et arts scéniques par le choix d'œuvres partitionnelles à forte plasticité et nous les envisagerons dans un geste concomitant (plastique et scénique) ou dans le cadre d'un double mouvement, des arts plastiques vers le théâtre et vice versa.

Notre postulat de travail est donc que l'essor de la performance plasticienne et son devenir muséal ainsi que l'évolution du théâtre vers la performance, et ce depuis les années 1950-1960, a créé un nouveau type de texte se dégageant des canons habituels de l'écriture dramatique dont le public n'a pas pu prendre connaissance du fait d'une mise à l'écart éditoriale.

Nous avons souhaité nous pencher sur les partitions pour comprendre en quoi elles se différencient du texte de théâtre et par quels moyens elles transmettent des indications de jeu performatives. Quelles sont-elles ? Comment fonctionnent-elles ? Que bouleversent-elles pour l'interprète, le lecteur et la chaîne de production théâtrale ? Si nous avons déjà largement abordé les partitions textuelles dans notre mémoire *Partitions plastiques : des œuvres à activer ?* (2016) nous souhaitons dorénavant interroger la plasticité même des partitions. La page peut-elle en tant qu'espace typographique, visuel ou graphique, proposer du jeu ?

Hors de la page, la partition peut également s'intégrer dans un espace muséal. Les partitions sont peut-être davantage reconnues et diffusées dans le cadre des arts plastiques. Nous avons pu relever un grand nombre d'expositions de partitions qui ont eu lieu en France et aux États-Unis sous deux régimes distincts : l'activation ou l'accrochage. D'autres expositions alliaient les deux modalités : un accrochage des partitions et une activation de celles-ci. Outre ces expositions de partitions, des événements, souvent conçus à partir de partitions ou de protocoles ont été organisés dans l'espace du musée. Ces événements portaient une forte théâtralité et un potentiel spectaculaire. Nous pouvons ainsi différencier ces expositions selon trois types : les expositions de partitions à lire, les expositions de partitions activées, les expositions de partitions à lire

¹⁶ Voir notre chapitre sur la topographie des partitions notamment, livret 3.

¹⁷ *Véhicule* est une publication des éditions Vroom, elle existe depuis 2010. Elle est conçue par Garance Dor et Vincent Menu.

ponctuellement activées. Et enfin, les expositions constituées d'actions performatives basées sur des scripts écrits ou oraux, mais non portés à la connaissance du public. Nous y reviendrons dans le livret 5 « Iconographie performative ».

Ainsi, comme nous venons de l'exemplifier, notre analyse reposera sur des textes et des pratiques qui s'inscrivent dans ce mouvement double, du théâtre vers la performance et des arts plastiques vers l'événement.

Nous observons dans cet écrit ce que nous avons choisi d'appeler des partitions. À travers la description de la corporalité qu'elles empruntent, nous découvrirons des formes agissantes qui impulsent ou conduisent le geste. En quoi permettent-elles un renouvellement des formats ? De quelle(s) mutation(s) sont-elles le symptôme ? Quelle est leur potentialité subversive au sein des champs disciplinaires auxquels elles se rattachent ?

Puisqu'il est question de porosité et de déplacements, nous partirons du médium initial pour voir comment les artistes – par l'intermédiaire de la partition – s'en détachent, questionnent et parfois annihilent leur propre champ disciplinaire dans un processus décrit par Adorno comme un « effrangement des arts » (2002). Il sera question, au cours de cette étude, de plasticiens se détachant de la production d'objets, d'écrivains de théâtre supprimant les fondements de l'écriture dramatique (personnages, actions et dialogues), de poètes qui libèrent le mot de la page pour le faire redevenir son, d'artistes venant des arts visuels écrivant pour le théâtre, et de danseurs qui performent des images.

Nous ne souhaitons pas explorer les moyens de noter la mise en scène spécifiquement ni ses conséquences¹⁸. En effet, nous avons considéré ici comme partition des textes ou des images destinés à un tiers pour qu'il les active ou encore des matériaux déjà activés par un tiers et qui ont ainsi fait la preuve de leur capacité partitionnelle. Le projet de l'artiste, destiné à lui-même en tant que note d'intention, ne nous a pas semblé entrer dans notre étude. Nous nous concentrerons sur la partition comme notation-projet et non comme notation-archive. Le cas le plus ambigu que nous étudierons est bien le

18 La notation de la mise en scène s'est, entre autres, traduite historiquement par des conduites techniques, des relevés de mise en scène et par les cahiers de régie. Les régisseurs sont alors les conservateurs de la mise en scène, ou plutôt de ses relevés. Ils comprennent des indications de jeu, de décors, des listes d'accessoires, et des notations pour l'éclairage. Il s'agit d'une conduite globale du spectacle destinée à la répétition de celui-ci. Ce document technique peut-être réalisé par le régisseur ou par le metteur en scène lui-même. Gaston Baty dans « Rapport de la section mise en scène et régie de la SUDT » dans Cahiers du théâtre n°1 précise ceci : « On donne abusivement le même nom au livre sur lequel sont notées, en marge du texte, la mise en scène et les indications de conduite. » (Baty, 1926, p. 16-17.) Les Cahiers de régie sur *La Cerisaie* et *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov rédigés par Stanislavski entre 1901 et 1903 (2011) fournissent également un exemple intéressant. Toutefois, la prise de notes concernant la mise en scène, dans une visée mémorielle pour conserver ou réitérer la pièce, n'est pas ici notre objet. Ces outils de conservation ont avant tout un statut documentaire : les cahiers de régie ne sont aucunement reconnus ni revendiqués comme œuvre. Si nous nous appuyons sur des documents devenant des partitions par leur activation, nous ne traiterons pas de la notation visant à conserver et reconstituer une mise en scène. Nous estimons qu'il s'agit d'un autre champ d'investigation que le nôtre. Au sujet de la notation de la mise en scène, nous renvoyons notre lecteur au chapitre X « Réflexions sur la notation de la mise en scène théâtrale », dans l'ouvrage de Patrice Pavis *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (2000) ainsi qu'à l'ouvrage dirigé par Sophie Proust et Monique Martinez Thomas *La notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique* (2016). Concernant le XVIII^e siècle, nous proposons également à notre lecteur l'ouvrage de Françoise Pélisson-Karro (2014) : *Régie théâtrale et mise en scène, l'Association des régisseurs de théâtre (1911-1939)*.

travail de Massin sur le texte de Ionesco, *La Cantatrice Chauve*¹⁹. S'il part d'une œuvre existante qu'il note, c'est en soi un acte de traduction ou de transposition d'un champ artistique à un autre qui comporte un projet destiné à un tiers : faire apparaître le théâtre hors de la scène pour le lecteur.

Nous convoquerons plusieurs types de partitions. Ceci nous amènera à analyser des notations dont l'auteur a lui-même agencé les éléments textuels, sonores ou visuels, mais aussi des textes qui ont fait l'objet d'une mise en partition par un autre artiste. Dans ce cadre, le travail des typographes Massin et Pierre Di Sciullo sera analysé.

Nous écartons les notations techniques effectuées par des professionnels ayant pour objectif de conserver l'œuvre dans un but de reconstitution ou de pérennisation par l'archivage. Les systèmes de notation ne nous intéresseront que lorsqu'ils seront intégrés et affirmés comme une démarche artistique dans laquelle la notation se détache d'une visée utilitaire et devient une nouvelle écriture : l'invention d'un langage singulier.

Notre objectif, à travers cette étude, est d'analyser les formes graphiques empruntées par les partitions et de mettre en valeur leurs enjeux et les effets de celles-ci sur le lecteur-spectateur comme sur l'interprète. Nous observerons également les effets perturbateurs que les partitions peuvent avoir sur les professionnels du spectacle, de l'art, comme de l'édition.

Afin de délimiter notre recherche, nous avons choisi un angle d'observation : l'image-partition²⁰. Nous englobons dans ce terme les partitions dont le texte fait image (du fait de sa composition graphique et typographique), les partitions composées partiellement ou intégralement d'images (dessin ou photographie) et les partitions destinées à faire naître des images (concrètes ou mentales). De là, nous avons articulé notre propos, à partir de langages qui font image (livret 3 « Typo-topographie ») et d'images qui font langage (livret 5 « Iconographie performative »).

La double direction de notre recherche, en études théâtrales et en arts plastiques, nous offrirait l'occasion d'explorer conjointement ces deux champs à travers la partition, ceci sous l'égide de la transmission de l'acte performatif. Notons en effet que, dans le champ musical, la partition englobe à la fois la notation de la musique (et donc le potentiel qu'elle détient) et le contenant — soit l'objet qu'elle forme. C'est d'ailleurs cette ambiguïté, ce double sens, que remarque Gérard Genette dans *L'œuvre de l'art* (2010) :

Le mot partition est évidemment embarrassant, parce qu'il désigne tantôt la notation d'une œuvre dans son idéalité, tantôt un exemplaire physique, et par définition singulier, de cette partition idéale » (Genette, 2010, p. 36).

Cet « embarras » nous semble plaisant parce qu'il nous suggère une double réflexion, sur le langage et sur la forme, rendant la notion dynamique. Ces deux axes sont d'ailleurs ceux que nous avons choisi d'emprunter pour traiter théoriquement de l'invention

19 *La Cantatrice Chauve* mis en page par Massin (Massin *et al.*, 1964).

20 Nous employons ici ce terme « image-partition » pour éviter toute confusion avec celui de « partition graphique », qui renvoie immédiatement à des pratiques musicales.

d'un langage pour la forme partitionnelle (avec Antonin Artaud et Isidore Isou) et de la partition en tant qu'image.

Nous avons décidé de questionner la plasticité des partitions pour en comprendre les enjeux. Partir de la forme était pour nous une manière de ne rien présupposer, de prendre la partition comme un objet aux caractéristiques plastiques et, à partir de ses composants, d'en comprendre la portée performative, sociale et transgressive. Nous nous attacherons donc particulièrement à l'image en tant que langage. Incidemment, le processus de description est pour nous essentiel et conjoint à celui de l'analyse de ces partitions. Sans doute, l'invisibilisation de ces formes a-t-elle induit de notre part la volonté de les faire exister et nous a incité à nous attarder pour les décrire avec précision.

En effet, nous analyserons des partitions qui se composent d'images (dessin, photographie, graphisme et typographie), mais également des partitions textuelles qui permettent de produire des images dans un espace concret ou mental.

L'artiste contemporain franck leibovici²¹ a écrit ces dernières années sur la question de la partition. Dans son article « des partitions » publié dans *Chorégrapheur l'exposition* l'auteur affirme, en évoquant les *Poèmes-partitions*²² de Bernard Heidsieck, que « l'œuvre n'est pas la partition » (leibovici dans Copeland, 2013, p. 48). Ce point de vue, franck leibovici l'étend en considérant que les énoncés conceptuels ne sont pas des œuvres tant qu'ils ne sont pas activés et éprouvés par un tiers qui en ferait l'expérience, arguant que « l'œuvre ne se réalise que dans l'exécution de ces instructions » (leibovici dans Copeland, 2013, p. 48). Cette position est discutable. Ben Vautier, nous l'avons vu, considère à l'inverse que la partition peut être une « littérature d'anticipation théâtrale » (Vautier, 1963)²³. Enfin, leibovici s'écarte également de la conception émise par les éditeurs de l'ouvrage *Art conceptuel une entologie* (Herrmann *et al.*, 2008), qui avaient – au sein de cet ouvrage qui rassemble des instructions et des énoncés – le projet d'inscrire les œuvres textuelles des artistes conceptuels dans le domaine de la littérature.

Les artistes ayant créé des partitions ne s'accordent pas tous sur la nécessité de produire l'œuvre. Dans le recueil *Écrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux* (1970), Ben Vautier juge l'activation essentielle ; ainsi déclare-t-il dans un texte daté de 1963 : « En fait si elles ne sont pas réalisables, les Propositions théâtrales sont un jeu de salon des plus faciles » (Vautier, réédité dans Raspail et Hœpffner, 2010, p.220). Dans une conception opposée, Yoko Ono envisage la partition comme un « poème mental » qui n'implique pas une réalisation matérielle. Si l'œuvre est dédiée à un tiers en invitant l'autre par des incitations et des suggestions, sa matérialisation (ou activation) est-elle nécessaire ? L'œuvre ne pourrait-elle pas exister par son potentiel, telle une

21 L'artiste choisit de ne pas mettre de majuscule à son nom. Nous conservons.

22 Heidsieck déclare à propos de ces poèmes : « Ces premiers poèmes, je les ai intitulés Poèmes-Partitions par référence, bien entendu, à la musique, où une œuvre qui existe, préalablement en tant que partition, ne vit totalement que lorsque cette partition est exécutée. Il en était ainsi de même pour moi, avec la poésie, dans la mesure où le poème, disposé sur le papier tel une partition simpliste, me fournissait rythmes, intensités, vitesses, ruptures et silences, n'existant donc pleinement, en tant que poème, qu'une fois dit publiquement à haute voix, ou retransmis par un support tel qu'un disque vinyle ou un CD. » (Heidsieck, 2009, p.33).

23 Le texte est repris dans dans *Strip-Tease intégral de Ben* (Raspail et Hœpffner, 2010, p.220).

offre, à prendre ou à laisser ? Ben Vautier reconnaît que certaines pièces sont avant tout mentales, il prend en exemple le théâtre d'Yves Klein. Ben Vautier remarque à ce propos que :

La Proposition théâtrale n'est pas toujours techniquement réalisable. Elle fait alors partie d'une littérature d'anticipation Théâtrale et ne peut être jugée que sur le plan littéraire (Le Théâtre de Klein). (Vautier, [1963] réédité dans Raspail et Hœpffner, 2010, p.220).

L'expérience esthétique serait-elle déniée ? L'expérience peut en effet se faire sur plusieurs plans, que ce soit par la lecture, la conceptualisation ou par une expérimentation plus matérielle et charnelle de réalisation concrète de la pièce.

Ainsi, l'une des divergences de conception, associée à la partition, peut être liée à cette ambivalence entre son caractère utilitaire et son statut d'œuvre. Toutefois, notre travail part de l'hypothèse que les partitions sont une œuvre en soi, plastique et/ou littéraire qui peut aussi être un outil. Cette hypothèse est également le parti pris de la revue *Véhicule* dans laquelle nous éditons ce que nous avons appelé des « œuvres-partitions ». Nous reviendrons ainsi régulièrement sur la question du document, de l'archive, et du projet.

Le document sera parfois envisagé dans cette thèse comme trace, mais le plus souvent comme matière à activer. Dans le texte « mais qu'en est-il vraiment... ? » présent au sein de l'ouvrage *Du film performatif* (Bulot, 2018), le poète franck leibovici – qui écrit à partir de documents qu'il utilise comme matière première – offre la définition suivante :

[...] si on considère qu'un document n'est pas un support matériel où viendrait se déposer de l'information, tel un pollen venant ensemencer une fleur, mais une « technologie intellectuelle » (au sens de Jack Goody), alors un document est une sorte de feuille de route qui contiendrait des actions gelées à réactiver (un peu comme les paroles gelées de Rabelais²⁴). On pourrait dire qu'un document est un action-freezer, ou n'est rien d'autre que des frozen actions. En cela, par les actions qu'il porte (transporte/comporte/supporte), il est constitué de différentes temporalités. Il est à activer comme une partition est à exécuter : le document contient des actions, des acteurs, des institutions, des instructions implicites. (leibovici dans Bulot, 2018, p 167).

Nous voyons donc que le document contiendrait des informations dont il est possible de se saisir. leibovici compare d'ailleurs le document à une partition, il contiendrait des composants pour l'action. Cependant, s'il nous fallait considérer tout document comme une partition, nous serions noyés sous les objets de recherche. Nous avons donc choisi de ne prendre en compte le document comme une partition qu'à partir du moment où celui-ci a été conçu par son auteur pour être activé ou lorsqu'il a déjà été reconnu par un interprète comme partition, ou enfin lorsqu'une activation a prouvé son potentiel performatif.

La partition, ne sera pas ici observée comme une archive, mais comme une œuvre en perpétuel devenir qui contient en elle-même des occurrences. franck leibovici n'est pas

24 leibovici évoque ici un passage du Quart-Livre de Rabelais (1552).

le seul à utiliser le document comme matrice poétique et performative, Emmanuel Adely a produit pour *Véhicule* n° 2 (2011) un texte écrit à partir du verbatim d'une conversation de Nicolas Sarkozy²⁵, quant à Boris Charmatz, il s'empare en 2009 du livre de photographies de spectacles de Merce Cunningham²⁶ pour *le projet All Cunningham*. Nous pourrions également évoquer le cas de Steve Giasson, performeur, qui dans le cadre des *Performances invisibles*, s'empare d'œuvres existantes et crée pour celles-ci un énoncé-titre avant de les rejouer. S'il est indéniable que la partition peut contenir des traces de l'action qui a eu lieu, elle ne serait selon nous ni un résidu ni une relique.

Ainsi, si nous n'excluons pas les documents de notre corpus, c'est à la seule condition qu'ils aient fait la preuve de leur potentialité (leur performativité) ou aient été revendiqués comme tels²⁷. L'acte de mettre en partition, que Carole Douillard nomme « protocoliser »²⁸, semble être en effet une orientation de ces dernières années concomitante aux *reenactments*, qui fait d'une œuvre historique une œuvre à actualiser, inscrite dans le présent.

25 Emmanuel Adely a produit pour la revue *Véhicule* une partition composée de deux objets textuels distincts mais complémentaires, au sein duquel vient s'insérer « Au vu de tous », la partition d'un autre auteur ; Frédéric Dumond. Le texte fait partie d'une série de performances de lectures en duo entre Emmanuel Adely et Frédéric Dumond. Rien ne dit si les trois textes ont été écrits dans un même mouvement mais les auteurs ont fait le choix de les assembler.

La partition d'Emmanuel Adely se compose donc en deux parties, *Bruits de Chaises* et *Rires Collectifs*. Les deux textes fonctionnent ensemble. L'écriture de l'un découle de l'autre. *Rires Collectifs* fonctionne comme la matrice ayant généré *Bruits de Chaises*. *Rires Collectifs* est le verbatim du véritable dialogue off entre le Président de la République Française, alors Nicolas Sarkozy, et des journalistes. Il s'agit donc d'une extraction textuelle documentaire. Le texte provient d'un enregistrement sonore retranscrit. Emmanuel Adely n'est pas l'auteur de ces dialogues. Pourtant, il est celui qui en propose la retranscription pour impression.

26 Il s'agit du livre de David Vaughan intitulé *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse* (2002).

27 C'est par exemple le cas chez Leibovici, qui revendique le document comme poétique et actif.

28 Carole Douillard a longuement parlé de cette pratique lors de sa communication « Parler protocoles » au colloque *Partitions Scripts* que nous avons organisé à Rennes. Sa vidéo est mise en ligne sur la chaîne Youtube du colloque [<https://youtube.com/playlist?list=PLeAuoP736Cm-tWoGrm5rwucjCins5KeNt>].

2 Corpus et structure

Notre étude est constituée de plusieurs livrets qui reflètent notre réflexion en constellation. En effet, nous n'avons pas travaillé de manière linéaire ni structuré notre thèse comme une démonstration unique. Nous avons saisi et identifié plusieurs prismes que nous avons organisés à travers différents livrets comme autant d'entrées questionnant notre objet d'étude : la partition graphique et typographique. Notre approche est kaléidoscopique et comme le décrit Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* : « [...] chaque tour nous présente une configuration nouvelle, et cependant ce sont, à dire vrai, les mêmes éléments qui passent toujours sous nos yeux » (2014, p.1222). Ces éléments, ici des œuvres, possèdent en effet des similitudes tout autant que des variations. Le cœur de notre analyse s'étend à travers un corpus des années 1950 à nos jours. Notre étude des œuvres se déploie principalement dans les livrets 3 et 5 tandis que le livret 2 fournit des repères, tant sur la notation musicale et son évolution que sur les précurseurs qui ont impulsé la création d'un nouveau langage pour la scène, Antonin Artaud et Isidore Isou. Le livret 3 nommé « Typo-topographie » questionne la manière dont les graphistes, typographes et auteurs structurent la page et les lettres pour rendre le texte agissant. Nous nous appuyons sur le travail de création de Massin à partir de *La Cantatrice Chauve* (Ionesco et Massin, 1964) et de *Conversation Sinfonietta* (Tardieu et Massin, 1966), mais aussi sur les inventions typographiques de Pierre Di Sciullo : le « Kouije » et le « Quantange » initialement publiés dans sa revue *Qui ? Résiste*. Nous observerons par la suite d'autres tentatives graphiques à l'initiative cette fois de l'auteur, cela dans le cadre des textes de Noëlle Renaude (*Une belle journée, Topographies*, 2008), de Robert Filliou (*L'Immortelle mort du monde*, 1960, publiée en 1967) et de Maurice Lemaître (*Le Film est déjà commencé*, 1952). Enfin, nous verrons comment Sol LeWitt réinterprète le texte *Va-et-vient (Come and Go)* de Samuel Beckett en l'incluant dans son système visuel. Dans la dernière partie du livret 3, nous nous interrogerons sur la place des partitions dans le secteur éditorial en France pour déterminer si celui-ci est un vecteur de promotion ou de relégation des œuvres partitionnelles. Nous tenterons de comprendre les positions des auteurs et des éditeurs de théâtre, à partir d'exemples précis édités aux Solitaires Intempestifs et chez Théâtrales (*Poings* de Pauline Peyrade, *Une belle Journée, Topographies* de Noëlle Renaude et *Clôture de l'Amour* de Pascal Rambert). Pour cela nous avons procédé à des entretiens avec les directeurs de deux maisons d'édition théâtrales : François Berreur (Les Solitaires Intempestifs) et Pierre Banos-Ruf (Théâtrales) ainsi qu'avec les auteurs concernés et édités par ces deux structures (Pascal Rambert, Noëlle Renaude, Pauline Peyrade).

Le livret 4 sera consacré à notre travail artistique et plus précisément à l'édition de la revue *Véhicule* n° 1, 2, 3, 4 (Dor et Menu, 2010 – 2021). Nous essaierons de comprendre les enjeux de cette publication qui depuis 2010 se consacre à la collecte et à la diffusion de partitions contemporaines et essentiellement textuelles. Nous aborderons aussi bien la plasticité de la publication, ses conditions d'existence que les enjeux de la revue.

Le livret 5 sera consacré à l'étude de partitions dans lesquelles l'image est centrale. Nous y étudierons deux types de partitions : des partitions composées de photographies

et de dessins ou des partitions qui produisent des images, concrètes ou à rêver. Nous nous attacherons à comprendre à quelles fins les artistes récupèrent ou s'approprient des images pour les activer, avec pour exemples les projets *All Cunningham* (2008) de Boris Charmatz et *Les Performances invisibles* (2015-2021) de Steve Giasson. Nous porterons à l'étude, par la suite, des œuvres constituées d'images à interpréter par un tiers qui complètent le texte ou le remplacent, à travers notamment les livrets illustrés d'Allan Kaprow (1970-1975) ou encore les partitions pour la scène de Roland Sabatier : *Omega 3* (1966) et *Multiplication* (1969). Nous essaierons alors de comprendre les apports de ce type de partition : que permet l'image lorsqu'elle se substitue au texte ? Enfin, nous verrons comment la partition dessinée vient s'intégrer dans l'espace muséal pour créer du jeu et constituer un espace de participation, par le biais des *One Minute Sculpture* (1997-2017) de Erwin Wurm, des *Travaux discrets (Brughel)* d'Éric Watier (2020) ou encore comment l'œuvre peut, à partir d'un projet, apparaître sans son auteur, au sein d'une pratique délégative, comme dans le cas des *Wall Drawings* (1968-2007) de Sol LeWitt. Dans la dernière partie du livret 5, nous consacrerons un chapitre à la force de la pensée et au pouvoir de l'imaginaire lorsque la partition induit des images, comme dans le cadre des *Six Événements à consommer sur place* (1967-1968) de Marcel Alocco²⁹ ou des *events scores* fluxus de Yoko Ono présents dans l'ouvrage *Pamplemousse*³⁰ (édité initialement en 1964 et réédité en français en 2004). Nous reviendrons alors sur les pratiques des lettristes et ce qu'ils nomment « l'art infinitésimal ». Puis nous concluons par l'étude des pratiques paramédicales ou paranormales qui utilisent dans le champ artistique la partition : télépathie et hypnose. Nous prendrons appui sur la *Musique Télépathique* (1976-1978) de Robert Filliou, les expériences d'hypnose de Joris Lacoste et le spectacle *La Chance* (2009) de Loïc Touzé.

Ce corpus sera intégré dans le livret 2 au regard d'une colonne chronologique doublée d'une tentative de segmentation pour appréhender les mouvements qui sont à l'œuvre dans notre sujet.

29 Nous avons réédité les partitions de Marcel Alocco aux éditions Vroum en 2021 sous le titre de *Fluxus, Events, Musique (1964-2021)*.

30 Titre original : *Grapefruit* (Ono, 1964).

3 Méthodologie

Notre chemin n'a pas été linéaire. Les recherches effectuées au quotidien ont sans cesse réorienté et remis en jeu le sujet de cette thèse comme la structure de l'écriture. La forme finale s'est révélée être un tout qui, nous l'espérons, sera également une partie de ce qui suivra. Nous estimons poser ici une pierre et espérons affiner ou compléter l'édifice dans les années qui suivront. La méthodologie a été celle d'une mise à jour par un collectage. Notre premier geste a d'abord été de chercher les œuvres, de les faire émerger. Nous avons ensuite analysé les « forces en présence » et c'est au cours de cette analyse que nous avons dégagé des axes de travail. Nous sommes partis d'une étude des formes pour mettre en lumière leurs enjeux.

Nous abordons notre sujet à travers des perspectives multiples : nous convoquons des œuvres appartenant au champ de la danse, du théâtre, des arts plastiques et de la littérature. Notre analyse se révélera interdisciplinaire³¹. C'est pourquoi nous avons sollicité une direction en études théâtrales et une co-direction en arts plastiques³². Si cette alliance nous semble féconde, c'est parce qu'elle ouvre des territoires du croisement, de l'entre-deux, qui, loin d'être dévalorisants, sont des zones étranges et stimulantes de frictions. Nous avons cependant conscience du danger qu'implique cet axe interdisciplinaire : celui d'embrasser un trop grand nombre d'œuvres, de problématiques et d'égarer notre lecteur.

Pour éviter cette situation, nous avons, dans un premier temps, procédé à une fouille historique, afin de dresser une première cartographie de la notion de partition. Nous avons alors construit une première vision, panoramique, de notre champ de recherche. Lorsque nous avons essayé par cette cartographie de faire apparaître une catégorisation disciplinaire, nous en avons éprouvé l'écueil tant certaines œuvres sont inclassables et vacillent entre les genres³³. Nous avons donc résolu de soustraire cet outil d'analyse contre-productif. Comment faire cependant pour laisser apparaître l'ensemble du paysage qui soutient cette recherche ? Il nous semblait important de pouvoir comprendre ce sur quoi s'appuie la partition de nos jours, quels sont ses précédents et quelle parenté

31 Nous avons précédemment expliqué les bases de ce choix, fondé notamment sur les écrits de Dick Higgins.

32 Nous avons voulu donner autant de place aux deux disciplines, arts plastiques et études théâtrales. Toutefois, les carcans administratifs imposent une inscription « principale » en études théâtrales. Pour faire valoir les deux, il aurait été nécessaire de solliciter une co-direction dans un autre pays, ce qui n'était pas notre projet. Nous insistons cependant sur le fait que nous allions les deux disciplines, sans en minorer aucune. Nous envisageons cette combinaison de manière horizontale et sans hiérarchie.

33 Outre une chronologie d'œuvres exemplaires relevant de la partition, nous avons également prévu de mettre à la disposition de notre lecteur une carte mentale permettant, cette fois, des regroupements disciplinaires. Toutefois, nous avons renoncé à la faire apparaître, nous la trouvions contradictoire avec notre propos. Pourquoi réaffirmer des catégories alors que notre sujet les brouille ? Le cadre des thèses en France étant encore disciplinaire, il nous semblait important au début de cette étude de pouvoir justifier notre implication dans la recherche en arts plastiques et en études théâtrales. Cette carte avait le mérite de montrer visuellement un panorama. Nous avons cependant fait resurgir les œuvres qui y étaient incluses dans notre chronologie (livret 2), c'est en quelque sorte notre « sujet étendu » ou pour reprendre des termes qui ne nous conviennent guère, du fait de la hiérarchisation qu'ils induisent : notre corpus primaire et secondaire. Un grand nombre de ces œuvres, malgré leur intérêt, ne sera qu'évoqué, certaines n'apparaîtront que dans cette chronologie ; nous ne pouvons tout traiter. Nous laissons bien des œuvres et des questions à ceux qui nous emboîteront le pas.

s'établit à travers différents arts. Nous avons donc laissé à la disposition de notre lecteur une chronologie d'œuvres exemplaires (livret 2), afin de l'aider à embrasser rapidement un déroulé temporel des formes marquantes de la partition et à identifier leurs auteurs. Ce déroulé vertical aura, nous l'espérons, l'effet d'une colonne vertébrale sur laquelle nous pourrions rattacher les œuvres étudiées. Toutefois, notre analyse, dès son développement, sera volontairement diachronique : elle mettra en relation des œuvres d'époques différentes. Nous emprunterons aux sciences de la littérature comparée une stratégie de regroupement des œuvres, de rapprochement, et ce pour les confronter.

Nous avons volontairement écarté les problématiques spécifiques liées à la danse et à sa notation³⁴. Nous ne serons pas non plus prolixes quant à la question, pourtant passionnante, de la partition en poésie comme outil du « passage à l'acte » sonore du poète³⁵. Nous ne pouvons être aussi radicaux avec la musique, nous l'abordons par le biais visuel de la partition graphique, par l'abandon d'un principe notationnel classique et par une volonté de transcription sonore, au théâtre ou dans les arts plastiques dans notre livret n° 2 « Repères »³⁶.

Dans cette optique interdisciplinaire, mais néanmoins cadrée, nous tissons donc notre étude en entrecroisant arts plastiques et arts de la scène. Pour cela, l'un de nos critères a été de choisir des œuvres ayant un caractère transversal, transcendant leur propre médium ou lui échappant. En effet, la partition contemporaine renvoie le plus souvent à des œuvres qui établissent des accointances avec d'autres arts. Dans le champ de la littérature, la partition s'enracine dans la poésie sonore et concrète en faisant de la lettre une matière première génératrice de son et de la page un espace graphique et sonore. Dans la musique, elle se libère de la portée et s'ouvre dès les années 1950 à une forme graphique souvent abstraite ou uniquement textuelle. Au cinéma, par le biais des lettristes ou des situationnistes, l'image n'existe plus (ou peu), l'écran est noir et l'action est organisée dans le scénario pour être produite « en direct » dans la salle ou l'espace d'exposition³⁷. En arts plastiques, les œuvres ici étudiées perdent leur matérialité, elles sont des kits de montage, des manuels pour les utilisateurs, des instructions dédiées à un tiers. Au théâtre, la narration est substituée ou trouée par des actions « vraies », la mise en scène est induite et projetée au sein même du livre, la fiction est écartée au

34 Sur le sujet nous orientons notre lecteur vers le livre *Fabriques de la danse* (Hecquet et Prokhoris, 2007).

35 Les textes de la poétesse Michèle Métail, parus récemment, nous intéressent grandement, tout comme les partitions de Bernard Heidsieck, mais nous laissons les spécialistes de la littérature s'y pencher. Nous renverrons au récent ouvrage de Cristina De Simone *Proferactions ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, (2018), qui offre des clefs sur la question de la partition par le biais de la dimension scénique, oratoire et performative de la poésie. Elle y aborde des figures que nous croisons aussi au cours de notre réflexion, Artaud, les lettristes et les artistes fluxus...

36 Nous attirons l'attention de notre lecteur sur le récent séminaire « Partitions expérimentales » organisé par le GMEA (Centre National de Création musicale d'Albi-Tarn) qui a eu lieu à Sylvanès du 30 juin au 2 juillet 2020 et auquel nous avons eu la chance de participer. Ce séminaire revenait, lors de plusieurs interventions, sur les partitions graphiques contemporaines en musique.

37 Nous renvoyons à l'ouvrage de Roland Sabatier sur ses expérimentations dans ce cadre : *Œuvres de cinéma : 1963-2013* (2014).

profit d'indications à réaliser. En danse, les « tâches³⁸ » ou les « gestes³⁹ » par exemple remplacent la chorégraphie⁴⁰. S'il est vain de traiter séparément chaque catégorie, il est toutefois important de constater que, de manière assez systématique, chaque discipline va pousser les limites de son propre médium, le rendre poreux et ainsi trouver à s'émanciper par la partition. Celle-ci permettrait-elle d'horizontaliser les rapports entre l'artiste et le spectateur, l'auteur et le metteur en scène, entre le concepteur et les interprètes (ou le preneur en charge) ? Elle favoriserait l'apparition d'œuvres autonomes, à la fois incomplètes et suffisantes, si l'on considère qu'elles nécessitent un déploiement concret (une réalisation) ou qu'elles sont une œuvre-projection, une œuvre à rêver. Cette apparente incomplétude serait-elle ce qui provoque son déclassement, son invisibilisation ? Ou serait-ce son autonomie qui la rend subversive ? La partition du côté des arts scéniques ou plastiques nous semble être en effet un espace de liberté et d'affranchissement des académismes de chaque médium. Dérangante, elle questionne et trouble les espaces institutionnels, comme celui de l'édition théâtrale. Nous y consacrerons un temps de notre étude (livret 3).

Nous avons voulu éviter de lisser la forme partitionnelle en un modèle unique ; il nous arrivera, à partir de la notion de partition, de dégager des enjeux distincts pour le théâtre ou les arts plastiques. Nous reviendrons alors à une différenciation. Il ne s'agit pas d'un paradoxe qui nous aurait échappé, au contraire. Ce retour au médium et à sa spécificité nous servira justement à montrer comment chaque discipline défait, par le biais de la partition, ses propres codes, pour mettre en crise son médium et devenir inclassable.

Où trouver des partitions, dans quels lieux, dans quels ouvrages ? Les partitions sont souvent incluses dans des livres ou des revues d'artistes ensuite conservés dans les fonds d'archives des FRAC ou des musées⁴¹. Elles sont souvent à dénicher dans des publications confidentielles (à tirage limité) ou non rééditées. Les retrouver n'a pas toujours été aisé et nous avons bénéficié du concours des artistes pour approcher certaines œuvres qu'ils détenaient, notamment pour les pièces de Roland Sabatier ou de Marcel Alocço. Du fait de l'insertion des partitions au sein de ces publications très spécifiques, nous nous appuyons sur les études d'Anne Moeglin-Delcroix (2006, 2011), de Leszek Brogowski (2010, 2013) ou de Marie Boivent (Boivent, 2008, 2011 ainsi que Boivent et

38 En anglais « tasks », déjà présentes chez Yvonne Rainer ou Simone Forti.

39 Nous pouvons ici évoquer la pièce *10 000 gestes* de Boris Charmatz, créée le 14 septembre 2017 à la Volksbühne, Tempelhof, Berlin, Allemagne. Interprétation : Djino Alolo Sabin, Salka Ardal Rosengren, Or Avishay, Régis Badel, Jessica Batut, Nadia Beugré, Alina Bilokon, Nuno Bizarro, Mathieu Burner, Dimitri Chamblas, Ashley Chen, Konan Dayot, Olga Dukhovnaya, Sidonie Duret, Bryana Fritz, Julien Gallée-Ferré, Kerem Gelebek, Alexis Hedouin, Rémy Héritier, Tatiana Julien, Samuel Lefeuvre, Johanna-Elisa Lemke, Noé Pellencin, Maud Le Pladec, Solene Wachter, Frank Willens. D'après : [<https://www.borischarmatz.org/?10000-gestures=>].

40 Le courant de la « non-danse » ou des conceptuels des années 90 peut ici être évoqué, mais nous verrons que le recours au protocole est bien plus ancien.

41 Une exploration dans différents fonds d'archives a été nécessaire pour mener à bien ce travail, citons notamment le fonds de la Bibliothèque Kandinsky qui nous a permis d'approcher et de manipuler *Dimanche Le Journal d'un seul jour* d'Yves Klein ou certains numéros de *AAREVUE* de Richard Tialans qui contiennent les œuvres pour la scène de Robert Filliou. Aux Archives de la Critique d'art (Rennes), nous avons pu découvrir à travers le fonds Restany les *FOURRE-TOUT* (1968) et les cahiers façonnés par Ben (Vautier), dans lesquels nous avons trouvé beaucoup d'écrits sur ses actions et son « Théâtre Total » (1962-1967). Quant au Cabinet du Livre d'artiste (Rennes), il nous a permis de constater dans de nombreuses publications récentes la vigueur des partitions contemporaines. Enfin, au Centre du livre d'artiste de Saint-Yrieix-La-Perche, Didier Mathieu nous aura permis, (à distance), de découvrir les publications imagées des partitions d'Allan Kaprow.

Brogowski, 2015) pour comprendre, à travers leurs publications, pourquoi le livre et la revue d'artiste sont les supports privilégiés des partitions.

Ce travail d'écriture et de recherche a mobilisé des compétences historiques (émergence de la notion de partition dans les arts plastiques, la littérature et les arts de la scène depuis le XXe jusqu'au XXIe siècle). Toutefois, et comme nous l'avons déjà nommé, nous n'avons pas choisi de structurer cette analyse selon un prisme chronologique.

Dans le cadre de notre sujet, nous développons des perspectives esthétiques incluant l'activité spectatorielle et l'acte de lecture – la question de la réception – mais aussi celle de la participation du spectateur souvent pris en compte dans la partition, comme c'est le cas dans *Le film est déjà commencé ?* (Lemaître, 1952) ou dans des pratiques qui font de lui un co-auteur de l'œuvre. Les travaux d'Umberto Eco nous permettront d'insister sur la place de la lecture et de son récepteur actif avec *Lector in Fabula* (1985) particulièrement dans le contexte de ce qu'Umberto Eco a appelé, comme le titre de son ouvrage éponyme, *L'œuvre ouverte* (2015).

Du point de vue de l'esthétique, nous affirmons notre démarche avec les travaux de Nicolas Bourriaud sur *l'esthétique relationnelle* (1998) qui donne à l'œuvre un statut avant tout social lié au partage et à la rencontre. Nous aborderons les théories de Nelson Goodman et sa distinction entre œuvre allographique et autographique⁴² dans *Langages de l'art* (1990) ainsi que sa relecture et la poursuite de sa recherche par Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art* (2010). Enfin les perspectives d'Adorno sur l'effrangement des arts viendront corroborer les propos de Dick Higgins sur *l'intermedia*, cela à travers *L'art et les arts* (2002).

Nous souhaitons révéler, exposer, questionner et déplier ces pratiques partitionnelles pour leur donner la place qu'elles méritent aujourd'hui. Mais avant de démontrer, sans doute faut-il d'abord montrer ces œuvres. C'est aussi notre geste en tant qu'éditeur, avec la revue *Véhicule* notamment et les nouvelles parutions qui ont lieu depuis 2021.

L'un des objectifs de cette thèse est de permettre la découverte d'une pratique qui, par de multiples aspects subversifs, est encore invisibilisée ou sous-considérée. Nous espérons que le déploiement kaléidoscopique de cette étude qui cerne son objet à partir de plusieurs angles de vues saura stimuler notre lecteur pour faire surgir différents chemins de lecture et d'interprétation.

42 Les arts autographiques sont définis ainsi par Goodman dans *Langages de l'art* : « Désignons une œuvre autographique si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité. Si une œuvre d'art est autographique nous pouvons aussi qualifier cet art d'autographique. Ainsi la peinture est autographique, la musique est non autographique ou allographique. » (1990, p. 147) Les arts allographiques sont alors ceux qui ne comportent pas de distinction entre l'original et la copie. Les arts allographiques sont notationnels.

4 Recherche-création

C'est au début de la 4^e année de ce doctorat que nous avons sollicité le label recherche-création de l'université Rennes 2. Notre engagement artistique, déjà présent depuis de nombreuses années et questionnant l'espace de la partition contemporaine, nous semblait important à revendiquer et à inclure dans cette recherche. Il en est le complément : une mise en acte qui tisse des liens entre les artistes et le public en médiatisant l'objet de la recherche. Nous nous positionnons en « artiste-en recherche » et nous nous emparons de cet espace nouveau, la recherche-création, qui a la fragilité et la force de ne pas avoir de modèle unique. Nous envisageons la recherche-création à la manière d'un tiers lieu utopique, à la fois dans l'université mais également dans l'art.

Il nous semblait nécessaire d'associer notre pratique à cette recherche tant celle-ci est intimement liée au sujet qui nous occupe, à la fois en tant qu'éditrice, mais aussi en tant qu'auteure de partitions⁴³. C'est pour éviter une séparation et pouvoir assumer un geste « plein » qu'il nous est apparu nécessaire de lier pratique et théorie, tout en affirmant leur singularité, c'est-à-dire sans les entremêler davantage⁴⁴. Notre choix s'est donc orienté dans cet écrit par l'affirmation des deux pôles sans les fondre. Théorie et expérimentation sont donc conjointes, mais séparées structurellement : notre pratique réside dans un volume distinct (livret 4). Cet « ensemble disjoint » reprend d'ailleurs structurellement les choix opérés dans la revue *Véhicule* qui est un ouvrage collectif, mais non relié.

Néanmoins, rien n'est aussi séparé dans l'espace mental de la conception de cette thèse, et des allers-retours, des enjambements, des porosités, des tissages sont bien à l'œuvre. Nous avons par exemple invité dans *Véhicule* des artistes comme Marcel Alocco ou Roland Sabatier dont nous avons découvert le travail par le biais de la recherche théorique pour notre thèse. Après une prise de contact avec eux, nous les avons sollicités pour participer à nos éditions. Nous avons alors révélé des œuvres non éditées (comme « Critiques Sociales, polylogues à impliques » de R. Sabatier dans *Véhicule 4*, 2021) ou passé commande d'un prolongement d'une œuvre existante, c'est ainsi que nous avons publié en septembre 2021 *Fluxus, events, musique (1964-2021)*, un recueil de partitions d'*events* de Marcel Alocco augmenté par des textes inédits de l'auteur et édités dans une nouvelle forme graphique. D'autres artistes dont la démarche est étudiée dans cette thèse ont également fait partie de *Véhicule*, Pierre Di Sciullo ou Éric Watier. Nous avons d'ailleurs décidé d'éditer l'un des projets de celui-ci que nous explicitons dans le livret 5 : *Travaux discrets (D'après Brueghel)*. Le livre-affiche tiré de cette œuvre exposée sera édité aux éditions Vroum début 2022.

43 Dans le temps de cette thèse, nous avons notamment écrit une pièce à quatre mains, avec le poète et typographe Pierre Di Sciullo : *Anti-théâtre farouche*. Nous l'avons présentée le 8 septembre 2021 à la SACD, en présence de Pierre di Sciullo avec les interprètes suivants : Raoul Fernandez, Gael Baron, Valentina Fago, Katell Jan, Antoine Kobi, Jacques Dor, Elisabeth Doll, Cyril Bothorel. Une seconde présentation du texte a eu lieu au Théâtre de Poche de Hédé-Bazouges en janvier 2022 avec Valentina Fago, Elisabeth Doll, Arnaud Stephan, Jeanne François, Antoine Kobi et Pierre Di Sciullo. Nous joignons en complément de cette introduction Anti-théâtre farouche car cette partition est également un geste de condensation artistique de nos recherches théoriques.

44 Mêlés ou croisés, ils le sont déjà...

Ces accointances avec le monde de l'art et ses acteurs font d'ailleurs de nous, au sein de cette thèse, une chercheuse « à parti pris », ce qui, je vous l'accorde, ne va pas de soi. Faut-il cependant être neutre pour chercher, écrire, créer, penser ? Et quand bien même nous déciderions de cette nécessité, la neutralité est-elle possible, ne sommes-nous pas agis de toutes parts ? Les partis pris dont je parle ne sont pas ceux de la chercheuse mais bien de l'artiste devenue chercheuse, déjà engagée depuis de nombreuses années dans une pratique qui lui confère une expérience. Mon postulat de départ est éprouvé par la création mais aussi le contexte de celle-ci et est en cela « sensible ». Je parle de cet endroit précis qui est un lieu d'engagement artistique dans le cadre de ce que l'on pourrait appeler une « enquête de terrain ».

Notre sujet coïncide avec notre travail d'artiste qui s'incarne aujourd'hui dans le domaine éditorial, notamment avec les éditions Vroum et la revue *Véhicule* que nous dirigeons depuis 2010 avec Vincent Menu. Cela constitue un virage pour nous alors que précédemment, de 1999 à 2010, nous travaillions principalement comme auteure et conceptrice. Née en 2010, la revue a été fondée en réaction à certaines pratiques éditoriales théâtrales qui, déjà, invisibilisaient les textes « performatifs », quand bien même ils étaient mis en production⁴⁵. Nous avons élaboré la revue tel un espace de recherche pour les artistes et, de manière concomitante, tel un observatoire de la partition pour les chercheurs, cela de manière décloisonnée, quelles qu'en soient les disciplines. La revue est aussi un geste de transmission qui vise à diffuser des œuvres, à les faire pratiquer par tous et à les faire émerger hors de l'institution. Notre geste artistique est celui d'une artiste-éditrice. Éditer c'est mettre au jour, être la figure du passeur, transmettre, donner une visibilité⁴⁶.

Cette pratique d'artiste est donc pleinement liée à un acte de diffusion des savoirs et des œuvres mettant en relation de nombreux intervenants. Elle s'est également incarnée dans la mise en place du colloque *Partitions, Scripts (2020)*⁴⁷. C'est parce que nous avons souhaité produire davantage de ressources et donner de la visibilité à notre sujet que nous avons choisi de partager cette recherche en élaborant ce colloque à l'université Rennes 2 et à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. L'espace du colloque était conçu comme un lieu de rencontres, un temps de recherche, mais également un espace créatif et relationnel. Nicolas Bourriaud énonce dans *Esthétique relationnelle* :

45 À notre connaissance, Grand Magasin n'avait encore édité aucune de ses pièces quand nous lui avons demandé pour *Véhicule* n° 1 le texte de la pièce *Ma vie*.

46 Si l'éditeur est aux prises avec des données économiques, l'artiste-éditeur peut se défaire s'il le souhaite de toute idée de rentabilité.

47 Le colloque devait avoir lieu deux jours à l'université Rennes 2 et deux jours à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en avril 2020. Du fait de la pandémie de COVID 19, ce colloque qui devait réunir plus d'une trentaine de communicants, (scientifiques, artistes, éditeurs et curateurs) a dû être annulé mi-mars 2020, quinze jours avant son ouverture. Il a été reporté les 6 et 7 novembre 2020 au FRAC Bretagne (Rennes) et les 11 et 12 décembre 2020 à l'enseigne des Oudin et à l'INHA (Paris). Du fait du second confinement qui a été décrété au moment où devait avoir lieu le colloque, en novembre 2020, le FRAC Bretagne n'a pas pu nous ouvrir ses portes. Pour ne pas annuler une seconde fois le colloque, nous avons décidé de le maintenir. Celui-ci a finalement eu lieu dans les locaux de l'université Rennes 2 et à Paris, comme prévu à l'INHA et à l'Enseigne des Oudin. En l'absence de public, il a cependant été filmé. Le colloque a été organisé grâce aux soutiens des deux universités, des écoles doctorales, des laboratoires PTAC et APP à Rennes 2 et de l'axe 5 Plasticités de l'Institut ACTE à Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Les captations sont disponibles ici [<https://youtube.com/playlist?list=PLeAu0P736Cm-tWoGrm5rwcjCins5KeNtj>]. Consulté le 21/03/2021.

Le problème n'est plus d'élargir les limites de l'art, mais d'éprouver les capacités de résistance de l'art à l'intérieur du champ social global. [...] Les utopies sociales et l'espoir révolutionnaire ont laissé la place à des micro-utopies quotidiennes et à des stratégies mimétiques [...]. (Bourriaud, 1998, p.31).

Bourriaud étoffe par la suite sa démonstration à partir des propos de Félix Guattari qui déclare dans *La révolution moléculaire* :

Autant je pense qu'il est illusoire de miser sur une transformation de proche en proche de la société, autant je crois que les tentatives microscopiques, type communautés, comités de quartier, l'organisation d'une crèche dans la faculté, etc. ... jouent un rôle absolument fondamental. (Guattari, 1977, p.22).

Ce colloque a été pensé comme une greffe, à travers la tentative de mêler art et recherche⁴⁸. Il provenait du désir de rassembler des pensées variées et d'impulser un regain d'intérêt autour de notre sujet. Nous avons choisi de faire un appel à communication pluridisciplinaire, aussi bien à des artistes ou des professionnels qu'à des théoriciens, ceci dans le but d'obtenir une réflexion variée et actualisée sur cette question. Nous souhaitions joindre à l'écriture de cette thèse, non pas notre seule réflexion, mais la publication d'une collection d'articles inédits sur le sujet⁴⁹. Un projet éditorial lié à la publication des actes est en cours, il s'inscrit dans notre démarche d'artiste-éditeur, alliant pratique artistique et recherche⁵⁰.

Le titre de notre colloque montrait volontairement notre ambivalence face à des concepts évoqués par Genette et Goodman : il associait les mots «partitions» et «scripts» que les deux auteurs distinguent pourtant. Nous voulions ouvrir davantage de champs et permettre ainsi que différentes disciplines se sentent concernées par l'appel à communication ; le mot «script» étant davantage usité dans le champ cinématographique tandis que le mot «partition» résonne peut-être davantage dans les champs des arts scéniques et de la musique. Nous avons choisi d'inclure au livret 2 «Repères» les aspects terminologiques liés au choix que nous avons fait de l'emploi du mot partition. D'autres termes sont en effet utilisés par les artistes ou les théoriciens, comme nous le verrons. Que notre lecteur le comprenne, cet aperçu terminologique n'est pas le cœur de notre étude, mais peut-être révèle-t-il partiellement notre postulat de départ. Nous ne voudrions pas que notre lecteur nous reproche de ne pas avoir traité ce point et d'éluder la question. Toutefois, peut-être que, comme l'écrit Nelson Goodman, nous pourrions dire à notre tour : «Et je n'ergote pas non plus sur le bon usage de mots tels que notations, partitions, et œuvres. Cela n'a guère plus d'importance que le bon usage d'une fourchette.» (Goodman, 1990, p. 229).

48 Des protocoles performatifs avaient d'ailleurs été proposés aux chercheurs. Toutefois, la situation sanitaire n'a pas permis leur plein déploiement.

49 Nous concevons la recherche, non pas comme une course effrénée au sujet inédit, mais comme un partage et une mutualisation des connaissances.

50 Ce projet éditorial sera mené par les éditions Vroum dont nous sommes la directrice éditoriale en collaboration avec les éditeurs Caroline Sébilleau et Benoit Brient (ExposerPublier) avec le soutien des universités Paris 1 Panthéon Sorbonne et Rennes 2. Il sera mis en page par Vincent Menu. Nous espérons pouvoir sortir la publication fin 2022.

5 État de l'art

Le sujet de la partition, peu exploré par les théoriciens, a été défriché en France dans le cadre des études théâtrales par Julie Sermon et Yvane Chapuis, en 2016, dans *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*. Le cadre de leurs recherches est exclusivement celui des pratiques scéniques. Composé en diplytique, l'ouvrage associe un essai de Julie Sermon à des entretiens, des tables rondes et des articles résultant d'expérimentations entre chercheurs et artistes. On y retrouve les participations de Pascale Murtin (*Grand Magasin*), Joris Lacoste ou Loïc Touzé entre autres personnalités. La première partie de l'ouvrage rédigée par Julie Sermon est intitulée *Partitions : processus de composition et division du travail artistique*⁵¹. L'ouvrage défriche une notion qui n'avait jamais été abordée en France, Julie Sermon effectue alors un premier travail de synthétisation et de tentatives typologiques en prenant des nombreuses œuvres en exemple. La notion est dans cet ouvrage également mise à l'épreuve par la pratique, préalablement confiée à des artistes et des étudiants. Julie Sermon et Yvane Chapuis ne font pas qu'analyser ces pratiques, elles laissent aussi la parole aux artistes et ces écrits ont une valeur non négligeable.

Les auteures ont choisi de cadrer leur sujet par les arts scéniques. C'est justement cette limitation qui nous permet d'ouvrir dans notre thèse une autre approche. En effet, certaines pièces sont volontairement écartées du corpus de Julie Sermon, comme *Water Yam* de George Brecht (1963), œuvre qui nous semble pourtant essentielle comme point d'appui historique⁵². L'ambivalence de l'œuvre *Water-Yam* (1963), entre proposition conceptuelle et suggestion scénique, nous paraît justement symptomatique de l'essence même de ces partitions qui rendent la lecture performative. Nous y reviendrons à travers d'autres exemples au cours de notre étude. Selon Yvane Chapuis et Julie Sermon, les *events* de George Brecht seraient « un point limite » et ne relèveraient pas des arts vivants (2016, p.119). Dans le chapitre 2 (1.2.2 « Écrire des partitions pour performer le réel »), Julie Sermon annonce alors l'un des cadres qui bordent sa recherche : elle exclura de celle-ci les arts conceptuels et les œuvres à protocole. Voici sa position :

On atteint-là, du même coup, un point limite pour la notion de partition : celui à partir duquel on quitte le champ des arts vivants (qui nécessitent la médiation d'actions humaines, et relèvent d'un ici et maintenant spécifiques) pour entrer dans celui des arts conceptuels et des œuvres à protocole. Soit : des œuvres qui, au lieu de consister en la production d'un objet unique, stabilisé, définissent linguistiquement un ensemble de formes ou d'actualisations possibles (ou pour reprendre les termes de Nelson Goodman, une « classe d'exécutions ») qui sont déterminées par une série de consignes, prescriptions, méthodes, dont l'artiste délègue l'application

51 L'auteure produit une analyse typologique de la partition. Elle est alors divisée en trois catégories, la partition dans son rapport à la musique, la partition dans son rapport à l'action et enfin dans son statut d'œuvre — la partition étant considérée comme une matrice.

52 Nous n'avons cependant pas spécifiquement traité cette œuvre dans notre étude, en effet nous savions qu'Erik Avert travaillait dans le même temps à l'écriture d'une thèse sur George Brecht et nous ne souhaitons pas être redondant. Celle-ci vient de paraître aux Presses du Réel sous le titre *George Brecht, vers un art transdisciplinaire* (Avert, 2021). Nous avons préféré nous appuyer sur d'autres exemples de pièces Fluxus, qu'elles soient de Marcel Alococo, de Ben ou de Yoko Ono.

(quand ces énoncés sont stricts) ou l'interprétation (quand ils sont plus ouverts) à un tiers (le commissaire d'exposition, l'acquéreur, ou le spectateur de l'œuvre). (Sermon et Chapuis, 2016, p. 119).

Pour exclure les écrits de George Brecht (ou les prendre comme point limite) des arts vivants, Julie Sermon définit sommairement ceux-ci : « qui nécessitent la médiation d'actions humaines, et relèvent d'un ici et maintenant spécifiques ». On pourrait lui opposer que cette définition, très vague, n'écarte pas les arts conceptuels qui peuvent eux aussi solliciter un « ici et maintenant », une action et la présence d'un interprète activant la pièce. D'autre part, en s'appuyant sur les analyses de Liz Kotz (2001) et de Julia Robinson (2009), Julie Sermon affirme que l'œuvre de George Brecht ne serait pas à faire, mais à rêver (Sermon et Chapuis, 2016, p. 119). Quoiqu'ayant choisi des théoriciennes pertinentes sur le sujet, nous ne pouvons que rappeler les nombreux concerts Fluxus qui, justement, ont permis d'activer et d'interpréter les pièces de George Brecht notamment. Activer l'œuvre écrite est – parmi d'autres – l'une des possibilités de l'œuvre conceptuelle⁵³. De plus, le rêve ne peut-il être considéré comme une action ? Nous verrons dans cette thèse, livret 5, qu'il est le support ou la matrice partitionnelle de plusieurs pièces.

Est-il réellement nécessaire de différencier les partitions qui relèveraient des arts scéniques et les protocoles qui s'incluraient aux arts plastiques ? La partition scénique, en tant que texte, produit en effet de la même manière que les protocoles, ce que Julie Sermon nomme « un ensemble de formes ou d'actualisations possibles » (Sermon et Chapuis, 2016, p. 119). En cela, pièce de théâtre et partitions ou protocoles sont proches : elles constituent un texte à déployer par un tiers. Pourquoi alors employer ce vocable de partition, et non plus de pièce ? Nous y reviendrons dans notre chapitre sur la terminologie dans le livret 2 « Repères » et dans notre livret 3 « Typo-topographie ».

Un an après la parution de l'ouvrage de Julie Sermon, Abigaïl Lang aborde également le sujet de la partition en dirigeant le numéro 153 de la *Revue Française d'études américaines* intitulée « Partitions. Scores. Musique, danse, théâtre, poésie, arts visuels » (2017). Celle-ci comporte des articles revenant sur l'histoire de la partition musicale et de son émancipation dans les années 1950-1960, à travers les œuvres de Merce Cunningham, Cornelius Cardew, mais porte également sur la poésie et le « *poem as score* ». Abigaïl Lang insiste sur les années 1950 comme véritable point d'extension de la notion de partition et prend ainsi ses distances avec Julie Sermon qui détermine cette ouverture à 1960 (Sermon et Chapuis, 2016, p.29). Il nous semblait judicieux de garder également cette période des années 1950 qui marque un renouveau dans la pratique de la partition, après les avant-gardes dada et futuristes.

D'autres chercheurs évoquent la partition, au sein d'ouvrages dont le sujet qui nous occupe ici n'est pas la problématique majeure, mais dans lesquels la question reste fortement repérable comme enjeu contemporain, notamment dans *Ouvrir le document* (direction Anne Bénichou, 2010), *Recréer-Scripter : mémoires et transmissions des*

53 Cette bascule, très rapide, de George Brecht aux conceptuels dans le texte de Julie Sermon peut d'ailleurs interroger ; Brecht est davantage relié au mouvement fluxus qu'à celui de l'art conceptuel (rappelons que fluxus est antérieur à la naissance de l'art conceptuel) bien que des points de jonction se trouvent entre les deux, notamment autour des formes écrites.

œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines (direction Anne Bénichou, 2015), *Gestes en éclats* (direction Aurore Desprès, 2016) ou encore *Spacescapes, Danse et dessin depuis 1962* (direction Burkhalter et Schmidlin, 2017). Nous pouvons également noter que si Franck Leibovici conçoit des œuvres qui entrent dans ce champ poético-partitionnel, il produit également une réflexion sur le sujet, notamment dans son article « Des partitions » au sein de l'ouvrage *Chorégrapheur l'exposition* (Leibovici dans Copeland, 2013, p.42-48). Franck Leibovici prolonge cette recherche dans un article intitulé « Suivre les conflits de basse intensité en .jpg, .doc, .mov, .zip » publié dans *In Octavo : des formats de l'art* (Leibovici dans Zerbib, 2015, p. 311).

Du côté des études cinématographiques, Érik Bulloz a aussi investi la question de la partition dans *Du film performatif* (2018) ou *Films papier* (2017). Érik Bulloz s'est notamment penché sur l'œuvre cinématographique de Roland Sabatier, l'un des artistes qui occupe une large place dans notre analyse.

Si la partition est faite d'indications, nous pourrions nous appuyer partiellement sur les nombreuses études concernant le statut et l'usage des didascalies dans le théâtre du XXe siècle. Notons par exemple la récente thèse de Benoît Barut *Un spectacle dans un fauteuil, pratiques et poétiques didascaliques d'Axel à Zucco* (2014) qui permet, à travers sa synthèse, de discerner la position conflictuelle des didascalies au théâtre, de leur déclassement à ses explorations contemporaines par les auteurs. Toutefois, il est à noter que Barut rejette complètement le terme de partition appliquée à la didascalie et assimilé au texte de théâtre. Ainsi dans le chapitre « Le texte comme partition : une métaphore trompeuse », il déclare : « [...] assimiler le théâtre à une partition, c'est d'abord réduire la marge de manœuvre des praticiens et faire dépendre directement la représentation d'une "exécution du texte". » (Barut, 2014, p.526). Le conflit est ouvertement nommé, ce qui pose problème est l'idée d'une partition directive qui prendrait le contrôle sur la scène. Nous y reviendrons lorsque nous aborderons la question de l'édition des partitions au théâtre (livret 3).

Pour finir, Julie Sermon note dans l'introduction de son ouvrage de référence (Sermon et Chapuis, 2016) que cette notion, la partition, n'avait pas encore fait l'objet de recherches affirmées en dehors de la musique. Il nous semble donc pertinent de creuser la recherche amorcée par cette auteure dans le domaine des arts scéniques tout en l'ouvrant pleinement au champ des arts plastiques⁵⁴.

Pour conclure, nous résumons le point d'ancrage de notre réflexion : Les partitions que nous analyserons sont (ou comprennent) un système d'instructions ou de suggestions permettant à une tierce personne de réaliser ou d'interpréter une œuvre. Après une analyse terminologique, nous poserons les bases de leur filiation musicale et graphique (livret 2) puis nous les dévoilerons et nous les interrogerons à travers deux prismes, premièrement celui de l'invention d'un langage corporel, spatial et vocal, grâce à la spatialisation sur la page d'un texte agissant (livret 3) et deuxièmement, celui de l'iconographie performative (livret 5).

54 Si le sujet n'a pas été défriché dans sa globalité, des recherches existent cependant autour des *events* et des partitions fluxus. En France, outre le travail de Bertrand Clavez (2003), Olivier Lussac (2004) et Anna Dezeuze (2002), nous pouvons relever, aux États-Unis, les recherches de Julia E. Robinson (2002), de Liz Kotz (2007) ainsi que celles, outre-Manche, de Natasha Lushetich (2012).

Dans les livrets 3 et 5, nous nous emploierons à révéler ce que provoquent ces formes, pour le lecteur comme pour le preneur en charge. D'autre part, nous expliquerons et poserons un regard critique sur notre propre pratique à travers notre activité d'artiste-éditeur dans le cadre de la revue *Véhicule* (livret 4). Ce dernier livret se déploie après l'étude des rapports qu'entretiennent deux maisons d'éditions, Théâtrales et Les Solitaires Intempestifs, avec l'édition des partitions (livret 3). Cela nous permettra de prolonger notre réflexion sur l'édition de ces formes singulières tout en mettant en évidence l'écart des partis pris éditoriaux face à l'édition des partitions. Le livret 4, encapsulé entre nos deux parties sur l'image (livret 3 et livret 5) peut se concevoir comme un noyau. Nous prolongeons ensuite notre réflexion dans le livret 5 « Iconographie performative » par un pan d'œuvres que nous avons peu rencontré dans les corpus des différents numéros de *Véhicule* : des partitions qui comprennent des images ou induisent la création d'images. Nous y étudierons des partitions qui tendent essentiellement vers l'image, qu'elles soient composées de photographies ou de dessins (Kaprow, Charmatz, Watier, Wurm etc.) ou qu'elles permettent la création d'images (LeWitt) ou encore des partitions qui invitent à la visualisation mentale (Sabatier, Ono, Alocco, Lacoste, Touzé).

Complément 1

Anti-théâtre Farouche de Garance Dor et Pierre Di Sciullo

] anti-théâtre farouche [

Garance Dor
avec la participation de Pierre di Sciullo

tapuscrit version 2

Rennes, Paris, 16 mars 2022

« Nous sommes le 31 novembre, j'écris une pièce révolutionnaire à la non demande d'un directeur de théâtre national qui ne la programmera jamais et qui par sa nature-même est donc destinée au tiroir en bas à droite de mon bureau, tiroir qui communique directement avec le néant. Si quelqu'un après ma mort dans très longtemps veut exhumer la pièce, il sait désormais où aller fouiller. »

Principe :

Cette pièce qui est pour ainsi dire une non pièce ou plutôt une succession de non-pièces est tirée de faits réels. Sans en avoir l'air et tout à fait mine de rien, elle raconte sans le raconter les déboires d'une équipe de création talentueuse et prometteuse qui ne trouve aucun théâtre pour jouer La Cantatrice Chauve de Ionesco dans une version méconnue des spécialistes de théâtre mais jugée déjà (trop) classique par les spécialistes des arts graphiques : la version typographiée par Robert Massin dont le nom d'artiste n'est pas Robert mais seulement Massin. C'est en essayant de vendre malgré tout le projet que l'une aura l'idée d'écrire un lever de rideau extrêmement vendeur et hyper consensuel qui permettra d'introduire la pièce de Ionesco sous une forme qui n'aura cependant jamais lieu. Anti-théâtre farouche, rrrrrrrrrrr rrrrrrideau est donc conçue comme un préambule, des prolégomènes, ou encore une entrée dans l'antimatière, le lever de rideau d'une autre pièce qui devait avoir lieu mais qui n'aura pas lieu. Ce préambule -farouche - rrrrrrrrrrr - a fini par constituer un tout autonome et sans suite qui peut être reçu comme une succession - frrrrrrrrrrrouche - de non-pièces numérotées et néanmoins tout aussi frrrrrrrrrouches. Toutefois, les numéros peuvent être intervertis pour plus d'efficacité auprès du public ciblé et la structure peut être modifiée notamment par des ajouts ou des caviardages sonores et visuels. Il va sans dire que les parties gênantes que comporte la pièce devront être traitées malgré tout et l'on s'attachera à ne pas ménager la chèvre et le chou tout en ayant la possibilité de faire voler un avion à très basse altitude si vient la nécessité de mettre de l'eau sur le feu. Attention néanmoins à ne pas sucrer ce qui doit être amer. Quoi qu'il en soit, si la composition peut être bouleversée, l'ensemble doit être foudroyant ou ne pas être. Ainsi, attendez-vous à être successivement : foudroyé de plaisir, foudroyé d'ennui, foudroyé de rire, foudroyé de gêne, foudroyé

d'incongruité ou rendu farouche vous aussi dans le but suprême que RRRRRRIEN ne soit plus JAMAIS comme avant. Voici 15 petites pièces à fairrrrrre.

Mise en bouche :

Le texte garde quelques vieilles conventions bien pratiques. *Acteur 1* et *Acteur 2* signifie que la parole doit se partager. *Acteur 1* et *2* signifie un changement de prise de parole. Mais la parole peut se passer à l'intérieur même d'une réplique. Exemple : *Acteur 1* peut-être dit par plusieurs personnes, ou son texte peut être partagé. Il peut y avoir autant de participants que l'on souhaite, choralité ou pas. Parfois des tirets indiquent simplement un partage de la parole.

Acteur ou actrice peut importe. Acteur 1, 2 et 3 sont accompagnés par l'acteur 0 qui prend en charge l'énonciation structurelle et avale les didascalies pour recracher collectivement les indications d'action. Acteur 0 peut également être une voix off de synthèse.

Les 15 petites pièces sont autant des manifestes que des comédies, elles doivent être vives et sans atermoiements, elles nécessitent beaucoup d'énergie et de conviction. Elles peuvent être accomplies ou seulement énoncées et alors imaginées. L'énonciation constitue alors leur réalisation.

Tout ce qui est écrit ici est fait pour être dit, vu, entendu ou fait.

*Pour que cette pièce qui n'aura jamais lieu puisse faire le tour du monde, elle sera envoyée après lecture à un habitant d'un autre continent ou d'une autre planète. Les frais postaux seront à votre charge.
Pour Raoul, Gael, Valentina, Elisabeth, Nanténé, les premiers non-acteurs de cette non-pièce.*

pièce 1 • État des lieux

acteur 1 : Voici le théâtre.

acteur 0 : Un groupe d'acteurs arrive avec un monticule de livres. Les livres chutent des cintres dans un fracas apocalyptique. Si on n'a pas de quoi faire ce type d'effet, on se contente d'une brouette qu'on renverse.

variante moyenâgeuse ou Cecil B. DeMille : Les acteurs installent une catapulte au centre de la scène, orientée vers la salle. Pendant l'énumération, ils bombardent le public avec les ouvrages.

acteur 1 (appuyant sur chaque nom) :

Marivaux. Molière. Pirandello. Musset. Feydeau.
 Vossier. Corneille. Courteline. Brecht. Eschyle.
 Shakespeare. Labiche. Reza. Sophocle. Tchékhov.
 Courteline. Racine. Garnier. Goldoni. Maeterlinck.
 Calderon de la barca. Melquiot. Guitry. Giraudoux.
 Rambert. Anouilh. Euripide. Beaumarchais. Minyana.
 Garnier. Chateaubriand. Hugo. Sophocle. Pellet.
 Camus. Claudel. Novarina. Ionesco. Feydeau. Schmitt.
 Jouanneau. Aristophane. Lagarce. Koltès.
 BASTA.
 ÇA SUFFIT.
 PSHIIITTT.
 ZOU.

actrice 2 : On sauve Beckett, et toute l'avant-garde lettriste, les Fluxus, mais surtout Sabatier, Handke, Renaude, Fichet père et fils, Thommerel, Chiambretto, Ben, Alocco, Lacoste, Yves Klein, Armando Llamas, Nicolas Richard, Copi, Robert Filliou et Grand Magasin.

acteur 1 : Cette liste est tout de même étrangement hétéroclite.

acteur 2 : Oui, c'est parce qu'on en sauve certains par affection et d'autres par conviction.

acteur 1 : Beckett et Klein sont morts. Robert Filliou aussi. On ne peut plus rien pour eux.

actrice 2 : Pour les autres il y a de l'espoir, ils peuvent encore être incompris de leur vivant.

acteur 1 (Il s'emporte à nouveau) Le texte de théâtre n'est

pas une histoire ni un machin à mâchonner. C'est fini l'intrigue, c'est fini le sentiment, c'est fini la théâtralité, c'est fini la didascalie. Le personnage, aussi c'est fini, n'y comptez pas.

pièce 2 • Faire place nette

Arrive un groupe d'acteurs. Ils crient :

Plus de domination du metteur en scène. On veut être libres. Nous revendiquons une interprétation OUVERTE des pièces. C'est-à-dire :

action : 2 acteurs tiennent des petites pancartes recto-verso, une dans chaque main.

<i>Pancarte 1, recto</i>	Thé	<i>verso</i>
âtre		
<i>2 recto</i>	ex	<i>verso</i>
pé		
<i>3 recto</i>	ri	<i>verso</i>
men		
<i>4 recto</i>	ta	<i>verso</i>
tal		

C'est-à-dire : faire de la recherche et renouveler sans cesse le plateau. Le metteur en scène ne sert à rien. Le metteur en scène est encombrant. Le metteur en scène a trop d'ego. Le principe du minimalisme est de se défaire de ce qui ne sert à rien. Ça fait cinquante ans qu'on vous le répète. Virer le metteur en scène c'est FENG SHUI. Le feng shui recommande de ne pas garder de plantes mortes ou séchées dans sa maison.

acteur 1 : Connaissez-vous cette anecdote : un jour au théâtre de la Montagne, un auteur contemporain a dû payer sa place à l'entrée pour voir sa propre pièce. (L'air très affecté, surjouant :) Oui, c'est comme ça. Pourtant c'est un des plus grands théâtres de France mais l'auteur n'a pas été reconnu à l'entrée. Ça en dit long. Pourquoi ? Parce qu'on venait voir une mise en scène *de* et pas un texte *de*.

acteur 2 : (En colère) C'est très grave. Ça s'est réellement passé. C'est une histoire vraie.

acteur 1 : La gloire des auteurs n'a pas plus d'intérêt qu'une autre dilatation égotique. Évincer le metteur en scène est un premier pas. Les auteurs suivront. Le public suivra.

acteur 2 : (Menaçant) On peut faire de même avec le public

avant le début de la pièce. Estimez-vous heureux d'être là.

acteur 3 : Ben a organisé une pièce sans public. Le public n'était pas autorisé à entrer. La pièce s'intitule *Personne*. Personne ne l'a vue. L'annonce de la pièce a été publiée avec la date de sa représentation : le 16 juin 1966 à l'Artistique, à Nice, de 21 h 30 à 22 h 30. La publication sur un petit tract rouge est la pièce en elle-même, son texte et sa mise en scène. Le texte publié sur l'annonce est le suivant : « Absolument personne ne sera admis à assister à la représentation. »

Personne contient en un seul mot l'intégralité des composants théâtraux annihilés.

en chœur : C'est merveilleux.

pièce 3 • Le réconfort du kamikaze

actrice : À BAS LA CASTRATION DE L'ACTEUR. Je suis une actrice grillée. Je n'ai plus rien à perdre. (L'un d'eux lui apporte une saucisse knacki sur un pic).
Pas comme une saucisse, non. Grillée dans le métier. (Elle mange la saucisse).
Je suis une marxiste tendance Groucho. Groucho Marx écrivit ceci à son club de bridge : « Veuillez recevoir ma démission. Il m'est impossible de faire plus longtemps partie d'un club qui m'a toléré jusque-là comme un de ses membres. »

pièce 3 suite • La galerie des portraits

actrice au public (elle mange toujours des saucisses) : On ne vous insultera pas, Peter Handke l'a déjà fait dans *Outrage au public*. On insultera uniquement ceux qui détiennent le pouvoir. Apportez les portraits officiels. Elle enfle un masque et une cagoule noire.

version 1

7 portraits officiels arrivent au plateau. On choisit qui on juge suffisamment officiel, le président, les directeurs de scènes nationales et de CDN, les directeurs de musées nationaux, le ministre de l'intérieur, des écrivains de romans à succès, le directeur de la Villa Médicis, du Centre Georges Pompidou, etc.

acteur O : Maintenant, on assiste à une pièce sans pitié. Tout est possible : jet de tomates, insultes verbales, insultes écrites (puis collées sur le portrait), rajout de nez de clown, de grosses oreilles, de crottes de nez, etc.

Un micro passe dans le public pour permettre au public de lire le texte suivant :

Fripouille
Andouille
Quenouille
Lapin
Queue de cochon

Suppôt de l'état
 Sac à crotte
 Faucon
 Bouche molle
 Serpillière
 Capitaliste

À ce mot on entend résonner une indignation collective :
 Ohhhhhh !

version 2

7 portraits « officiels » arrivent au plateau. Ces portraits ne sont pas figuratifs, ils nomment les gens et les actes. Ce sont des portraits en mots. Ils sont extrêmement grands, difficiles à manier.

Portrait 1 : Monsieur Ouille, président de la présidence.

Les acteurs guident la salle pour que tout le monde lise ensemble. Le public est constitué de deux groupes, A et B.

groupe A lisant le panneau :	Ouille
B lisant un autre panneau :	Frip'
A :	Ouille
B :	And'
A :	Ouille
etc.	Quen'-ouille, Mag'-Ouille.

Portrait 2 : Monsieur Chon, ministre du secrétariat au reliquat du patriarcat

bido-chon
 co-chon
 polo-chon
 grelu-chon
 cru-chon

Portrait 3 : Madame Xiste de la liste de la Villa Raplapla

Ré-xiste
 É-xiste
 Préé-Xiste
 La
 Lala

Lalala-Xiste

M'

MMM'

MaMaMa

MarMarMar-Xiste

(Le public, désapprouvant) Ooooooooooh !

pièce 4 • À bas la police

Les acteurs vont dans le public avec des mégaphones et distribuent des pancartes aux spectateurs. Ils donnent également des saucisses. Cet acte est délibérément un geste pour soudoyer le public friand de charcuterie, ainsi ils mettront l'assistance dans leur poche.

Acteurs : Nous sommes le FLIPT, le front de libération de la présence textuelle. Nous réclamons l'embargo sur les polices de caractères Arial, Times, Verdana et toutes les autres, qu'elles attendent dans la crainte. Nous réclamons que cessent les mises en page fades et standardisées. Non à Word, Excel, au souligné gras étroit italique ! Libérez-nous de Stanley Morison. Le théâtre sera retourné comme une chaussette !

pièce 5 • La caverne

acteur 1 : C'est une pièce citationnelle, je propose de vous la lire mais on peut la dire en chœur aussi.

acteur 2 (le coupe) : Stop. Attendez. Je préférerais que le public applaudisse avant. Comme ça, on anticipe, on n'applaudit pas comme au théâtre de boulevard quand une star entre ou fait un gag, ni à la fin de la pièce pour remercier et dire tout son amour. Non, on applaudit avant. On anticipe. C'est bien pour nous aussi, ça évite de ne pas avoir d'applaudissements après. (Pédagogique) : On applaudit pour le bruit. Le son. Faire corps agissant, ensemble, corps bruyant. On enlève tout le sens, on ne veut pas d'intention, on est juste dans le son. Ce qui compte c'est le bruit de la communauté qui agit, c'est une pièce en soi, entre soi.

(Au public) : Maintenant.

Non. Attendez, j'enregistre. Ça peut servir pour un jour de déprime ou une pièce classique. Vous arrêterez quand vous voudrez, c'est à vous de savoir quand arrêter.

Maintenant.

(Applaudissements qui cessent progressivement).

acteur 1 : Est-ce que je peux reprendre ma pièce citationnelle ?

acteur 2 : Je t'en prie.

acteur 1 : Pièce citationnelle.

acteur 2 (au public) : Je fais l'écho. J'évoque par ce geste même *la Caverne* de Platon.

Je fais plus que l'évoquer, je l'incarne vocalement.

acteur 1 : « L'expérimentation ne peut être confiée

acteur 2 (faisant écho) : fiée

acteur 1 : qu'à ceux qui ont déjà tout dépassé,

acteur 2 : passé

acteur 1 : tout déjà consommé.

acteur 2 : sommé

acteur 1 : L'expérimentation est un point d'arrivée

acteur 2 : rivée

acteur 1 : et non pas un point de départ.

acteur 2 : part
 acteur 1 : Je ne sais pas si je m'explique bien, mais toute cette complaisance

acteur 2 : aisance
 acteur 1 : accordée aux workshops, aux ateliers-théâtre, aux chantiers de recherche, aux espaces "ouverts", à la bonne volonté des adjoints à la culture,

acteur 2 : ture
 acteur 1 : représentent un réel danger pour les jeunes qui s'y impliquent. Dieu nous garde des hommes de bonne volonté : ce sont des messies qui mènent leurs apôtres à la ruine en bonne ou en mauvaise foi. Tout cela est de l'ordre de la délinquance.

acteur 2 : quance
 acteur 1 : L'expérimentation ne peut être confiée qu'à des gens déjà écoeurés par le métier,

acteur 2 : tier
 acteur 1 : des gens qui sont déjà bien au-delà de la notion de métier, des gens qui ont tout éprouvé dans le théâtre institutionnel. »

acteur 2 : tutionnel
 acteur 1 : Carmelo Bene
 acteur 2 : (il lance son enregistrement des applaudissements).

pièce 6 • Textocentrisme

acteur O ou synthèse vocale : Le théâtre de texte est encore un théâtre de metteur en scène qui fait mine d'être le passeur d'une écriture et n'assume pas pleinement son pouvoir. Le théâtre de texte est un théâtre d'acteur contraint. Ceux qui font du théâtre de texte devraient avoir le courage de le faire vraiment. Le théâtre de texte ne devrait être QUE du texte. Pas de décor, pas de costume, pas de metteur en scène et surtout pas d'acteurs. On propose un théâtre de texte qui laisse enfin la place intégrale au texte. Le texte n'a pas besoin d'intermédiaire. Nous proposons un renouvellement intégral de la mise en scène passant bien évidemment par la destruction intégrale de celle-ci.

Possibilité 1 : La projection.

La salle est noire, on entend les trois coups du brigadier. La première phrase est projetée syllabe après syllabe sur le haut du rideau :
 on é-va-cue le jeu et on pro-jette le tex-te.
 Rien d'autre. La scène est vide. La pièce se termine quand l'intégralité du texte a été projeté. Les spectateurs lisent ou dorment. Quelqu'un passe leur servir des rafraîchissements et des en-cas.

Possibilité 2 : Le livre.

Plein-feu : On distribue la pièce éditée directement aux spectateurs assis dans la salle et ils lisent silencieusement chacun à leur rythme.

Alternative cosy au plein-feu : on ambience le public par une lumière chaude et de faible intensité. Chaque spectateur est muni d'une lampe frontale, de poche ou d'une liseuse accrochée à son siège. Tout dérapage sensuel est proscrit car l'attention doit se concentrer sur le livre.

Action : on entend les trois coups du brigadier pendant que trois spectateurs complices, au premier rang, allument leur lampe. On leur tend un livre.

Les spectateurs sont priés de sortir quand ils ont fini la lecture de leur œuvre. La pièce se termine quand il ne reste personne dans la salle. Le lecteur remplaçant l'acteur peut être applaudi par les autres lecteurs lorsqu'il quitte la salle.

Action : un spectateur quitte la salle. On lance l'enregistrement des applaudissements si les spectateurs n'applaudissent pas.

variante 1 : Les lecteurs peuvent être placés sur la scène avec un fauteuil chacun et une lampe orientable de faible intensité. Les spectateurs peuvent venir au théâtre avec leur propre fauteuil.

variante 2 : Un seul livre est en circulation et les spectateurs doivent se le prêter, lire à haute voix, s'organiser pour faire ou lire ensemble. Une discussion préalable quant à l'organisation devra avoir lieu entre les spectateurs. Quelle organisation spatiale pour lire à plusieurs et quelle répartition du texte ? C'est le moment d'appliquer pleinement les règles de la démocratie directe, de déterminer la composition des commissions, de procéder à des élections, de réunir l'assemblée. Pour commencer, qui établit le protocole de tirage au sort ?

pièce 7 • Théorie de l'acteur

acteur 0 : On a trouvé révolutionnaire la mise en retrait de l'acteur, l'acteur froid, intelligent, mais c'est une révolution qu'a opérée Diderot en 1830. On tourne en boucle.

Cent-huit ans plus tard Artaud publie *Le théâtre et son double*. Depuis on est forcé de choisir son camp, l'acteur de sang froid ou l'acteur sanguinolent.

Il s'est pourtant passé d'autres choses entre temps.

Oui mais quoi ?

Garcia ! Rodrigo Garcia n'a pas choisi : le texte est de sang-froid, l'action est sanguinolente. Il est malin Garcia. Il est tellement malin qu'il préfère le ketchup au sang. Ainsi il se place au milieu du triangle de la sainte trilogie :

Diderot, Artaud, Warhol.

pièce 8 • L'art, la culture et le divertissement

On distribuera aux spectateurs une masse de petits cartons sur lesquels on trouvera le titre d'une pièce de théâtre récente, le nom de son metteur en scène et une image de celle-ci. On demandera aux spectateurs de les classer en 3 catégories, l'art, la culture et le divertissement. Le classement doit se faire silencieusement sans préciser où se trouvent l'art, la culture et le divertissement. On a le droit de déplacer les cartons mais la pièce ne doit pas durer plus de 4 minutes. Au bout du temps imparti le classement sera déterminé et considéré comme définitif. Nota : l'identification des collections ne sera possible qu'à travers l'unanimité de la collection « art » qui devrait être vide ou très peu remplie.

Pour gagner du temps les spectateurs peuvent rester à leur place et les acteurs passent ramasser les papiers à l'aide de petites panières en se chargeant chacun d'une catégorie cette fois clairement identifiée. Un acteur se chargera alors d'établir les statistiques de la collecte.

variante : Sur le ton d'une fête foraine associative. Un acteur-animateur tient un micro et appelle le numéro porté sur le billet d'entrée. S'il n'y a pas de numérotation sur les sièges de la salle ou sur les billets, on pourra distribuer des papiers à l'entrée comme pour une tombola. « G4 » - oui ? Acteur-animateur : Je vous donne le titre d'une pièce de théâtre récente, le nom de son metteur en scène et une image de celle-ci. Vous le classez en art, en culture ou en divertissement ? Avant que le spectateur ait le temps de répondre, on lui impose un choix, salué d'applaudissements enregistrés. Sur la scène 3 grosses boîtes grillagées sont emplies en fonction des réponses. Une sirène d'alarme résonne lorsque la boîte divertissement déborde.

pièce 9 • Mais pourquoi tant de haine ?

Peut être interprétée par l'un des acteurs, un chœur d'acteurs, le public lui-même ou l'un des spectateurs déguisé avec un masque de directeur de théâtre national. La personne qui porte le masque doit énoncer le texte suivant : Mais pourquoi tant de haine ?

Nota : Pour ne pas s'attirer les foudres institutionnelles, il est annoncé au public que le masque est tiré au sort chaque soir parmi les nommés du Ministère.

pièce 10 • J'ai un projet

(Les acteurs font un groupe point levé.) Maintenant il est temps de laisser de la place au théâtre expérimental. Le théâtre d'avant-garde existe, je l'ai rencontré. Un théâtre de recherche. Il existe depuis longtemps mais il est inconnu. Parce qu'il est inconnu, il est toujours d'avant-garde. C'est un refrain connu chez les révolutionnaires. On ne peut pas être inconnu et mener des combats d'arrière garde, non non.

Acteur 1 : Ras le bol du vieux théâtre de texte conventionnel.

Acteur 2 : On veut de l'action.

Acteur 1 : De la liberté et de la poésie.

Acteur 3 ou en chœur : Nous sommes le front de libération du théâtre graphique et typographique. On a un projet.

Acteur 1 : On déteste Ionesco mais on va monter Ionesco.

Acteur 2 (au public) : Pas pour vous faire rire.

Acteur 3 : Ne riez pas.

Acteur 2 : On ne va pas monter Ionesco on va monter Massin.

Acteur 1 : Massin est l'un des plus grands typographes du XX^e et XXI^e siècle. Il est mort en février 2020. Massin a fait ce qu'il appelle une interprétation typographique de la Cantatrice Chauve. C'est-à-dire qu'il a été voir la pièce, à sa création, et il a transposé la mise en scène sur la page. Pour, dit-il : faire voir la scène sur la page. C'est ce que Massin appelle une typographie expressive, elle traduit le son, les intentions de jeu et les déplacements des acteurs. Et ça, c'est édité en 1964. Chez Gallimard. Et c'est une sorte d'OLNI (objet littéraire non identifié) dans le paysage de l'édition théâtrale. Parce que l'édition théâtrale ne prend aucun risque, d'habitude, mais Massin travaille depuis longtemps chez Gallimard et il a ce projet, il va transposer la mise en scène sur le livre.

Acteur 2 : C'est un peu le souhait d'Artaud, créer un langage scénique.

Acteur 1 : Massin le fait.

Acteur 3 : Oui *Le théâtre et la Peste*, Le théâtre et le Coronavirus. Par temps de pandémie on a besoin d'expérimentation.

Acteur 1 : Ionesco n'est pas un auteur ringard. On l'a mis injustement dans le paquet. Ionesco a écrit des textes alternatifs, des fins alternatives à *La Cantatrice Chauve*, mais d'ordinaire elles ne sont pas montées. Donc quand c'est la fin, c'est pas la fin. Il y a d'autres possibilités, ça ne se ferme pas, ça se ré-ouvre. On vous le dit car vous n'êtes pas là pour la surprise, le théâtre d'avant-garde est contre les effets. Votre plaisir peut tout à fait venir de la connaissance.

Acteur 3 : Et pas du coup de théâtre.

Acteur 2 (se voulant synthétique) : On vous prévient que la fin n'est pas la fin.

Acteur 1 : Ionesco est un auteur extraordinaire qui fait une sorte de cut up, comme William Burroughs. En 1950 Ionesco découpe au sens figuré un manuel Assimil pour apprendre l'anglais, et il écrit *La Cantatrice Chauve* à partir de ces phrases découpées.

Acteur 2 : C'est complètement processuel.

Acteur 1 : C'est une anti-pièce.

Acteur 2 : C'est un protocole.

Acteur 1 : C'est un protocole ouvert, à la manière des pièces de John Cage.

Acteur 3 : Oui et non.

Acteur 1 : J'adore citer Cage. Cage c'est l'horizontalité.

Acteur 2 : On ne va pas monter Cage, c'est trop ouvert justement, c'est surfait. On va monter Ionesco avec Massin. Tout est écrit, sous forme d'énigmes, de défis, il n'y a pas besoin de metteur en scène puisque tout est dans le livre, il faut juste le faire. Le metteur en page a remplacé le metteur en scène.

Acteur 1 : Tout est écrit par Ionesco ET Massin, c'est un geste d'écriture que fait Massin. D'écriture contemporaine, à partir d'une autre écriture. C'est finalement complètement contemporain quand on voit ce que fait Kenneth Goldsmith.

Acteur 3 : Tu as lu Goldsmith ?

Acteur 1 : Non mais un poète contemporain très bien m'en a parlé.

Acteur 2 : On va vous la jouer. Il n'a pas écrit comment le faire, c'est une mise en scène sans scène et sans

instructions, c'est pour ça que c'est subversif.

Acteur 1 (avec énergie) : On ne va pas la jouer, on va l'activer.
C'est performatif. (A l'acteur 2) : Si on ne change pas
le lexique du vieux théâtre on n'y arrivera jamais, la
révolution passe par le vocabulaire.

Acteur 3 (enjoué) : Elle passe par la lettre diraient les lettristes.

Acteur 1 ou tous (enjoués et militants) : Vive la typographie et
les saucisses !

Les acteurs composent le mot LETTRE avec leur corps en
épelant lettre à lettre à haute voix.

pièce 11 • C'était à prévoir

En chœur :

- C'était couru d'avance
- On ne peut pas monter Ionesco.
- Pourquoi ?
- Parce qu'il n'est pas contemporain.
- Qu'est-ce que tu racontes ?
- (Très vif et étonné) Il est mort !
- On aurait pu nous le dire. Ces temps-ci on n'a jamais l'information à temps.
- Il est mort, et alors ?
- Les morts ne comptent pas dans le quota contemporain du théâtre.
- Et Massin ?
- Il est mort.
- Mais enfin depuis très peu de temps !
- La règle c'est la règle. Il y a des lignes, des orientations. On ne peut pas faire ce qu'on veut.
- Mais les morts peuvent être plus contemporains que certains vivants ?
- Le contemporain-vivant a le droit d'être ringard. Il est déjà une rareté quand il apparaît.
- Si l'on reprend la définition de Giorgio Agamben sur le contemporain et le faisceau des ténèbres, ce n'est pas exactement cela.
- Oui mais personne ne lit Agamben et encore moins les directeurs de théâtre nationaux, ils n'ont pas le temps.

(Arrive sur le plateau le directeur d'un Théâtre National ou un spectateur qui porte le masque d'un directeur de Théâtre National, il dit : c'est faux, bien sûr que j'ai lu Agamben).

- Mais alors on ne jouera pas *La Cantatrice Chauve* de Ionesco dans la partition typographiée de Massin ?
- NOOOOOOOOOOOOOOOOOON.
- Mais alors juste parce qu'ils sont morts ?
- Il parait que Ionesco est mal vu dans le milieu. On me l'a dit.

- Mais enfin tu sais pourquoi ?
- Non.
- Tu n’as pas demandé ?
- Non.
- Et Massin il est mal vu aussi ?
- Massin est inconnu c’est pire.
- Mais Massin est extrêmement connu dans le champ des arts graphiques.
- Oui mais pas au théâtre.
- Mais alors on ne jouera pas *La Cantatrice Chauve* dans la partition typographiée par Massin ?
- Non.

En chœur :

- C’était couru d’avance.

Acteurs portant des masques de directeurs de théâtre nationaux :

- N’hésite pas à nous recontacter quand tu as un autre projet.

Acteur seul contre tous, très calme : Il prend un pistolet et le pointe sur sa tempe puis il comprend que ce broyage institutionnel ne peut plus durer et il retourne l’arme contre l’armée de masques. Il hurle :

- Filez-nous une salle bordel et les dollars qui vont avec !

Face à la consternation silencieuse, il retourne l’arme contre lui et dit :

- Ne bougez plus, c’est une prise d’otage.

pièce 12 • On la joue quand même

Sur un écran apparaît le texte suivant. Panneau 1 : *La Cantatrice Chauve* d’Eugène Ionesco, anti-pièce, interprétation typographique de Massin, dans une version Non Représentée. Panneau 2 : Début. Panneau 3 : Fin.

Acteur o (il fait lire à un spectateur la phrase suivante à voix haute) : Ha, enfin du théâtre concis, direct, ramassé, un théâtre qui va droit au but, chlaaa.

Commentaire audio : Cette non représentation est

complètement en accord avec la pièce de Ionesco dont le sous-titre est anti-pièce, la non-représentation est un dépassement de l'anti-représentation. Quand on a la chance d'avoir une anti-pièce elle mérite une non-représentation qui annihile enfin complètement le théâtre. Parfois la révolution rime avec la dépression.

pièce 13 • Démonstration

La pièce 13 sera jouée après la non-représentation de *La Cantatrice Chauve* dans la version de Massin. La pièce numéro 13 est une pièce aigre comme du yaourt et qui porte malheur. C'est une pièce non pas revancharde mais démonstrative, qui justement parce qu'elle est démonstrative se passe de commentaires. Étant donné qu'elle porte malheur on peut décider de la jouer ou pas.

Instructions : Lire un programme de saison théâtrale à haute voix. Éliminer les détails, énoncer le mois, le titre, l'auteur, le metteur en scène. Si l'on ne veut pas choisir soi-même le programme de saison, il est possible de se munir d'un assortiment et de laisser le public choisir. Le résultat sera le même.

À la fin de la lecture énoncer : TOUT EST DIT.

pièce 14 • Dancing

Transformer la scène en dancing, mettre une boule à facettes, et danser. La pièce réunit spectateurs et acteurs. 3 poèmes ou textes seront dits au micro pendant que les autres danseront. Le choix des textes est libre.
Exemple : un discours présidentiel, un poème de Verlaine, une liste de courses.

pièce 15 • La fête continue

La pièce 15 prolonge la joie du sabotage en dehors du théâtre.

La pièce 15 est distribuée aux spectateurs lorsqu'ils sont sur le point de partir, à la lisière entre la salle et le hall. Dans un petit sachet transparent sont glissés des confettis et une carte. Une instruction sur celle-ci stipule : lancez ces confettis lorsqu'il n'y a rien à fêter.

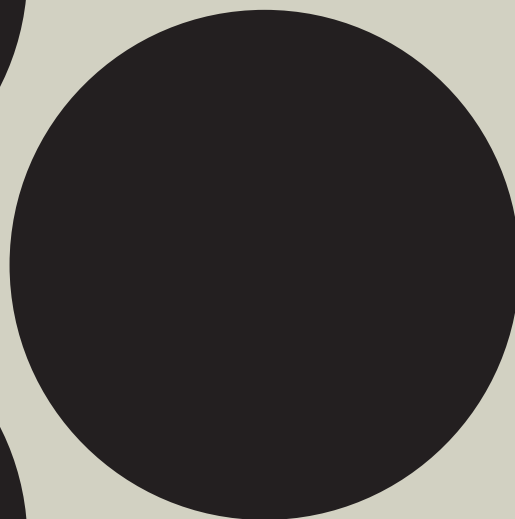
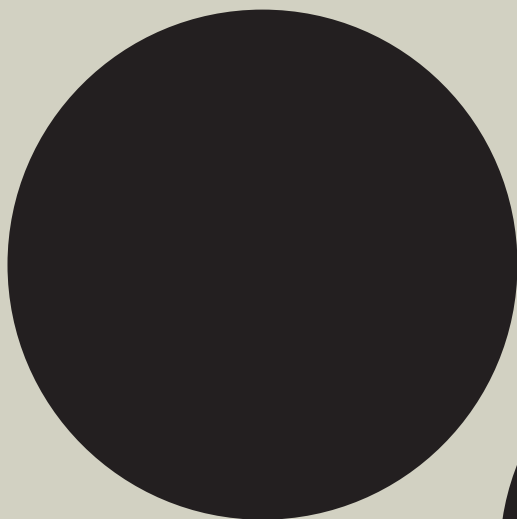
Variante mélancolique pour une fin désespérée : Dans le sachet transparent sont glissés un confetti et une carte avec ces deux mots : bonne fête.

Complément 2

Programme du colloque *Partitions Scripts*

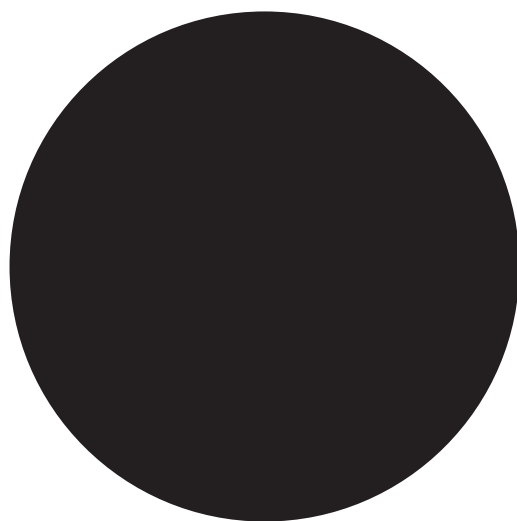
PARTITIONS SCRIPTS

COLLOQUE
OU 2x2 JOURNÉES
D'ÉTUDES INTERNATIONALES



3—4 AVR ²⁰
RENNES 2

17—18 AVR ²⁰
PARIS 1
PANTHÉON
SORBONNE



VENDREDI 3 AVRIL 2020 8H45/17H30

UNIVERSITÉ RENNES 2
 UNITÉS DE RECHERCHE PTAC (EA 7472) ET APP (EA 3208)
 PLACE DU RECTEUR HENRI LE MOAL, 35000 RENNES
 MÉTRO : VILLEJEAN UNIVERSITÉ

AMPHI LAMENNAIS (B4), BÂTIMENT B, CAMPUS VILLEJEAN

DE LA PAGE À LA SCÈNE

08H30 — Accueil des participants : café/croissants

08H50 — Mot d'accueil par les directrices de APP et PTAC,
 Sophie Lucet et Sandrine Ferret + comité

Matin : Modération Garance Dor

09H00 — Patrick Pleutin, (artiste / université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) :
 Les confidences de *Marie Nimier et Patrick Pleutin. Lecture dessinée*

Cette communication présentera les possibilités d'un écrivain et d'un peintre de traiter de la partition ou des images clés pour cet énoncé performatif si particulier des *Confidences* de Marie Nimier. Comment trouver le moyen de présenter le texte de l'écrivain comme une suite d'indications, de propositions ? Comment jouer plastiquement avec les mots de Marie et proposer, dans le rythme de la lecture, des images clés qui ouvrent des possibles ? Le plaisir d'un texte qu'on n'illustre pas mais qu'on rêve. Nous nous axerons sur la première image évoquée dans le texte de Marie Nimier ; l'auteur les yeux bandés. Le peintre sera ici comme le révélateur des lignes de force, ou comme un regard sur l'histoire...

09H30 — Aline Derderian (université Rennes 2) : *D'Anna Halprin à Anne Collod : Jouer, Rejouer, Déjouer Blank Placard Dance (1967-2017)*

En 1967, la chorégraphe Anna Halprin confirme sa posture de pionnière de la danse postmoderne en entraînant le *San Francisco Dancers Workshop* dans les rues de la ville pancartes vierges en main. En réaction à la guerre du Vietnam, ce happening performé prouve que danse et activisme peuvent dialoguer et ce par l'articulation d'un processus chorégraphique partitionnel qui prône l'inclusion. Dans les pas de John Cage, Halprin propose alors une longue marche silencieuse qui consiste à attiser la curiosité des riverains par le simple fait de s'interroger sur l'objet de cette manifestation muette et immaculée à laquelle ces derniers peuvent contribuer par la rédaction d'une note formulant à leur tour un souhait de se soulever. Cinquante ans plus tard, Anne Collod chorégraphe française témoigne d'une démarche artistique de l'hommage à la danse postmoderne américaine et entame un travail de réactivation de pièces éponymes telles que *Blank Placard Dance*. Grâce au « *ré-investissement* » des partitions qui lui ont été confiées par leur auteure et qui caractérisent l'œuvre halprinienne, Anne Collod questionne leur contemporanéité par la réinterprétation de cet événement. Ainsi suite à mon entretien avec Pauline Prato, performeuse de *Blank Placard Dance, Replay* à Lille en 2017, je me propose d'étudier en quoi le système partitionnel halprinien ouvert et collectif, c'est-à-dire suggérant à un groupe d'interprètes une tâche à accomplir sans en donner la méthodologie pour y parvenir, a contribué au développement d'un répertoire chorégraphique dont les protocoles se font à la fois processus transmissible et œuvre.

10H00 — Éliane Beaufrils (université Paris 8) : *In Act and Thought : une composition de métapartitions*

Cette contribution aimerait se pencher sur le mode de composition très singulier d'un travail chorégraphique de Fabrice Mazliah. Le danseur et chorégraphe a en effet proposé à ses anciens collaborateurs au sein de la Forsythe Company de revenir sur leur expérience commune, de l'approfondir et de la faire partager. Chacun.e a ainsi présenté aux autres des « méthodes de mouvement » développées pendant les années de travail au sein de la compagnie. Les consignes de Mazliah amènent cependant à réviser complètement leur usage. D'une part, les danseurs doivent présenter leurs protocoles les uns aux autres corporellement mais aussi oralement. D'autre part, ils sont invités à les partager au public suivant certaines modalités très précises. Enfin, Mazliah leur demande de les combiner. Le chorégraphe élabore ainsi un script complexe sur la base de protocoles existants. Il soumet différentes métapartitions qui confrontent les danseurs mais aussi les spectateurs à leurs désirs, leurs objectifs. Cette composition met par ailleurs en abyme le rôle même d'un protocole dans une pièce de danse contemporaine. Le dispositif qui en ressort est à la fois très précis et processuel. Enfin, il permet de revenir sur l'idée même de création, de développement d'une partition, de son partage. Les réflexions faites corps ou le corps fait parole renvoient pour finir aux modes selon lesquels chacun.e affecte les autres et développe un concept artistique dynamique.

10H30 — PAUSE (15 min)

10H45 — Pierre Comandu (université Paris 3) : *Témoignage poétique, témoignage scénique : le texte-partition de Sonia Chiambretto*

Ma proposition vise à explorer le geste performatif appliqué à l'écriture du texte de théâtre. Elle se concentre sur l'exemple de l'autrice Sonia Chiambretto, dont la trilogie *Chto, Mon képi blanc, 12 Sœurs slovaques* ainsi que les textes *POLICES !* et *Zone Education Prioritaire* se construisent comme des propositions typographiques. Elle construit ainsi une « langue française étrangère » témoignant de l'état d'esprit et du périple de ses personnages. Cette écriture visuelle ne fait pas simplement du texte un matériau pour la scène, mais le façonne comme un objet à part entière. Le texte de théâtre se fait miroir de la scène et lui lance des défis. Tout en restant créatrice du texte, l'autrice propose aux potentiels créateurs scéniques de se confronter aux difficultés de celui-ci ou de les contourner, anticipant dans l'écriture le futur effacement de son texte sur scène. Car si le texte écrit est une matière en direction de la scène, il s'élabore d'abord à partir d'une masse de témoignages récoltés par l'autrice. Le poème théâtral ainsi formé est un agencement de matériaux réels, dont le geste d'écriture témoigne - empruntant ainsi à la poésie objectiviste, notamment de Charles Reznikoff et d'Emmanuel Hocquard. L'écriture de l'autrice est donc un premier geste qui témoigne du réel ; la scène, par la suite, devra témoigner de ce geste d'écriture. Comment les typographies peuvent-elles témoigner du réel, et comment la scène peut-elle témoigner des typographies ?

11H15 — Marie-Noëlle Semet-Haviaras (artiste et scénographe / université Rennes 2) :
Du texte à l'œuvre dans le spectacle vivant

Dans le théâtre dramatique, l'instruction, le texte à jouer, est œuvre par définition. Son auteur est à l'affiche mais ne signe pas la représentation (*Tartuffe* de Molière mis en scène par...). Par un changement de support, de la lecture privée à la retranscription publique, la mise en scène du texte/œuvre opère un glissement de l'auteur à l'artiste, d'une œuvre individuelle à une autre collective, bascule qui soulève la question de l'*actorialité*. Sauf lorsque les didascalies sont "tyranniques" (Samuel Beckett), le texte initial tient davantage d'une incitation que d'une injonction. Le théâtre s'en empare dans une visée d'interprétation créatrice (Antoine Vitez : faire théâtre de tout), fait de l'œuvre littéraire un matériau de travail (*La Divine comédie* de Dante par Romeo Castellucci) à des fins artistiques. « C'est le lecteur qui fait le livre » (Edmond Jabès). La chose est sensible à l'opéra et en danse qui ont fait du livret un support lâche, accessible à toutes sortes d'interprétations, sur lequel broder librement, tandis que la partition musicale a gardé un statut de consigne relativement inviolable. Aujourd'hui, le metteur en scène s'empare des livrets et des textes dramatiques dans un dessein de réécriture qui fait de lui un auteur, comme le scénographe qui, pour s'affranchir du diktat de l'écrit et de la partition, fait volontiers fi des canons de l'écriture dramatique et prend le texte théâtral ou le livret d'opéra comme prétextes à écrire son propre "texte" : le "tissu" de l'œuvre, visuel et spatial, par lequel les mots et les signes feront image.

PAUSE REPAS - 12H/13H45

Après-midi : Modération Damien Dion + Patrick Pleutin

14H00 — Garance Dor (artiste-éditrice / université Rennes 2) : *L'interprétation typographique de Massin, quand la lettre et l'image conduisent l'interprète théâtral*

En 1964, Massin met en page *La Cantatrice Chauve* de Ionesco. Il définit alors son travail comme une interprétation typographique du texte de Ionesco mais aussi de la mise en scène de Nicolas Bataille. L'ouvrage est à la fois une interprétation graphique mais il est tout autant une partition pour le lecteur et le futur interprète. Henry Cohen fournira à Massin des photographies du spectacle que Massin inclura dans cette version visuelle de *La Cantatrice*. Trois autres projets de Massin rencontrent le théâtre ou la poésie « à dire » et fonctionnent eux aussi comme des partitions : *Délire à deux* de Ionesco (1966), *Conversation Sinfonietta* de Tardieu (1966) et *Les mariés de la tour Eiffel* de Cocteau (1994). Ces objets inattendus et rares déploient sur la page une spatialisation de la scène et une orchestration graphique des mots. Comment fonctionne cette transposition du texte théâtral à l'œuvre plastique ? Est-elle un apport au texte théâtral, ou au contraire une illustration redondante et encombrante pour l'interprète ? Enfin, nous nous demanderons si cette organisation spatiale ne décale pas le texte dramatique pour en faire une œuvre plastique et « performative ».

14H30 — Jean-Pierre Bobillot (poète / université Grenoble Alpes) : *Partitions, instructions, didascalies... : effets médiopoétiques du devenir-sonore et -scénique de la poésie*

J'envisagerai la question à la lumière des notions apportées par la *médiopoétique*, que j'élabore depuis une quinzaine d'années. Aux temps de la *typosphère*, le texte du poème, tel qu'imprimé, était censé en régler de lui-même l'éventuelle lecture (ou récitation) : prosodie, métrique, accentuation linguistique, et une certaine *tenue*, de rigueur en poésie... Ce n'est plus tout à fait le cas dès l'apparition de la « poésie de cabaret » ; plus du tout à l'aube de la *phono-* puis *audiosphère*, avec les « poèmes mouvementistes », « simultanés », « à crier et à danser » de Tzara ou Albert-Birot ; encore moins avec la « poésie sonore », puis « -action » ou « -performance » de Heidsieck, Blaine, Métail... Le *scénaudiopoème*, combinant les dimensions *vocorporelle*, *scéno-visuelle* et *audio-technique* de sa propre *venue*, comme composantes à part entière du *texte* qui en résulte, en démultiplie à l'infini les paramètres, de sa « profération » à sa réception : d'où (selon auteurs ou œuvres), dispositions inédites du « texte » sur la page, indications de lecture, de déplacements, gestes, dispositif scénique... À même le volume où il est publié, ou à part ; destinées au poète lisant, en scène ou en studio, ou, tacitement ou expressément, à tout autre (éventuel) exécutant : détaillées et impératives, ou générales et à titre de suggestions, incitations à la trouvaille... Toute une typologie historique que je ne pourrai, hélas ! qu'esquisser.

15H00 — PAUSE (15 min)

15H15 — Didier Mathieu (directeur du centre du livre d'artiste (CDLA) St-Yrieix-la-Perche) : *À propos de quelques partitions-instructions remarquables trouvées dans diverses publications et de quelques remarquables publications elles-mêmes partitions-instructions, de 1961 à presque aujourd'hui*

Dans un texte publié en 1984 dans *HORIZONS. The Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale, Southern Illinois University Press) Dick Higgins (Cambridge, 1938 - Québec, 1998) artiste, poète, écrivain, performeur, théoricien et éditeur américain (notamment sous le nom de « Something Else Press») précise ce qu'il entend par « notation » : *By "notation" here I am referring to the normative sort of musical notation, in which there is some kind of correspondance between space, time, word and sound and some form of graphic or textual indicator of those elements.* Et il prend comme exemple le *das fussballspiel – ein stereophones hörspiel* de Ludwig Harig publié par Hansjörg Mayer à Stuttgart en 1967. Au début des années 1960 il produit une grande quantité d'œuvres graphiques qu'il nomme des « graphis » et qualifie de notations graphiques pour le théâtre et la musique. Il en donne à voir un grand nombre dans une publication éditée par lui-même à New York en 1961, *One Hundred Plays*. Agrandies, certaines serviront de « partition-environnement » pour des performances. Nous parlerons et verrons d'autres de ces « notations » – formes graphiques ou textuelles – diffusées dans de nombreuses publications à commencer par *An Anthology*, éditée par La Monte Young et Jackson Mac Low en 1963 à New York, dans une mise en page de George Maciunas. Et pour terminer nous reverrons la *Ursonate* de Kurt Schwitters typographiée par Jan Tschichold en 1932 et *L'amiral cherche une maison à louer* de Richard Huelsenbeck, Marcel Janko et Tristan Tzara, publié dans le numéro 1, et seul numéro, de la revue dada *Cabaret Voltaire* à Zürich par Hugo Ball en juin 1916

15H45 — Marie Boivent (université Rennes 2) : *Activation versus destruction. Sur quelques protocoles parus dans des publications d'artistes*

Les invitations à faire adressées par les artistes à un tiers se formulent le plus souvent par écrit, sur un support imprimé. Grand nombre d'entre elles trouvent ainsi tout naturellement leur place dans des éditions que l'on a pu qualifier d'artistes (livres, revues, ephemera...). La manière dont le message, en l'occurrence la description de l'action à mener, y est transmis, sa mise en forme, font alors l'objet d'une attention toute particulière de la part des artistes, allant jusqu'à conditionner sa réception et sa compréhension en vue de son activation. Dans certains cas, l'imprimé devient même ce qui, en tant que tel, rend possible l'action : support de l'énoncé, il constitue dans le même temps sa condition matérielle de réalisation. C'est sur ce cas particulier que cette communication souhaite se concentrer : il s'agira d'analyser ce qui est en jeu lorsque l'imprimé fait corps avec la consigne, servant à la fois à la véhiculer et à la réaliser. L'observation de quelques publications d'artistes depuis les années 1960 permettra d'en repérer certaines occurrences et modalités, et d'en interroger les enjeux : quelles sont les limites de telles œuvres ? Quelle responsabilité dans la conception échoit à l'exécutant ? Cet examen sera notamment mené au travers d'énoncés ayant pour conséquence la destruction ou l'altération du support sur lequel est indiquée la chose à faire, devenant la source d'un éventuel dilemme pour le lecteur invité à exécuter la consigne.

16H15 — Performance *Garance Dor + Éric Watier* :
Plus c'est facile plus c'est beau : l'entretien

Éric Watier et Garance Dor réaliseront un entretien au sujet du livre *Plus c'est facile plus c'est beau* (2015) écrit par Éric Watier et publié par Incertain Sens. À travers des micro récits, cet ouvrage cite et emprunte des œuvres en créant pour elles des protocoles. Cet entretien visera à soulever les problématiques suscitées par l'ouvrage. À travers une série de questions/réponses qu'ils mettront en œuvre, Éric Watier et Garance Dor présenteront ce livre particulier. L'ouvrage qui vacille entre l'hommage et la critique laisse un flou sur la posture de son auteur vis à vis des œuvres citées. Ces œuvres patrimoniales qualifiées de « faciles » seraient reproductibles par tout un chacun ; « tout le monde peut le faire ». Serait-ce justement une invitation au faire, un constat ou encore un regard critique face à une rengaine populaire, celle d'un art sans savoir faire et qui serait alors réalisable par tous ? Nous interrogerons aussi le choix d'Éric Watier qui a préféré passer sous silence le nom des œuvres, citant uniquement les artistes. Protection juridique ou jeu de piste pour le lecteur ? Cet entretien donnera peut-être quelques clefs de réponse. Garance Dor a proposé à Éric Watier de différer l'entretien et de (re)jouer cette forme pour le colloque.

SAMEDI 4 AVRIL 2020 8H30/17H30

UNIVERSITÉ RENNES 2
 UNITÉS DE RECHERCHE PTAC (EA 7472) ET APP (EA 3208)
 PLACE DU RECTEUR HENRI LE MOAL, 35000 RENNES
 MÉTRO : VILLEJEAN UNIVERSITÉ

AMPHI LAMENNAIS (B4), BÂTIMENT B, CAMPUS VILLEJEAN

PROTOCOLES ET EXPOSITION

08H30 — Accueil des participants : café/croissants

Matin : Modération Jean-Baptiste Farkas

09H00 — Mélanie Perrier (chorégraphe / membre rattachée à ACTE) :
Exposer des partitions : exposer des promesses ?
Lorsque la visibilité devient performative

À travers la généalogie et la réalisation de l'exposition *Mode d'emploi* qui eut lieu en 2011, nous nous proposons de revenir sur les questions curatoriales qu'elle a ouverte. Le choix de cette exposition consistait à exposer 103 partitions, protocoles d'œuvres, émanant du champ plastique ou chorégraphique allant de 1969 à 2011. Pour enrichir ces réceptions « hors champs » plusieurs moments d'activations performatives sont venus donner corps à ces phrases exposées. Si les partitions d'œuvres rendent l'effectuation de l'œuvre secondaire, voire inutile, comment le champ curatorial peut se saisir de cette nouvelle non-matérialité artistique ? Est-ce que la partition artistique remettrait en cause l'autorité du visible ? Par le prisme de sa partition, l'œuvre n'existerait elle désormais plus d'une manière unique et définitive, mais existerait par réactivation ? La visibilité deviendrait donc performative ? Quelle expérience esthétique peut réserver une exposition de partitions ou de protocoles restant à faire dans les murs d'une galerie ou d'un musée ?

09H30 — Caroline Sebillieu (artiste / université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) :
De l'écriture d'une partition graphique à son activation

Dans son ouvrage *Une brève histoire des lignes*, l'anthropologue Tim Ingold explique la différence entre *partition* et *texte*, entre *notationnel* et *non-notationnel* à partir du type de lecture qui en est faite. Considérant l'exécution d'une partition comme un *acting-out*, c'est-à-dire comme une interprétation en acte, il la distingue ainsi de l'interprétation cognitive qui vise à l'intériorisation d'une signification (*taking-in*). En partant de cette différence d'usage et de fonction d'une partition de par la nature de sa lecture, ma proposition est d'analyser un ensemble d'écritures graphiques notationnelles engageant des pratiques performantielles. Comment un langage graphique peut-il déclencher des actions ? Quels sont les signes utilisés ? Sur quels codes se fondent-ils pour qu'une interprétation soit possible ? Les instructions données par les partitions permettent-elles de parler d'une exécution ou sommes-nous plutôt dans le registre de l'activation ? En prenant comme point d'appui l'édition performative *Carte(s) Mémoire(s)* produite par le collectif ExposerPublier, je propose d'étudier un ensemble de partitions graphiques en vue de repérer les signes permettant un *acting-out* et de les relier à des langages graphiques existants tels la notation Laban. Utilisée en danse, cette notation est un langage graphique référent permettant de scripter mouvements et déplacements dans l'espace. Les pratiques de Violaine Lochu, Angélique Buisson ou Franck Leibovici serviront d'exemples afin de comparer les manières dont elles s'emparent de systèmes d'écriture notationnels ou de codifications graphiques pour inventer des partitions initiant des temps d'activation passant du format de l'imprimé à celui de l'espace, du corps et de la voix.

10H00 — Carole Douillard (artiste) : *Parler protocoles*

Dans le cadre du colloque *Partitions* je vous propose une présentation de ma performance *The Viewers*.

www.oslobiennalen.no/event/the-viewers

Sa création en 2014, sa partition, son acquisition par Deux collections publiques (CNAP, France et Ville d'Oslo, Norvège) à 6 années d'intervalle. Actuellement, le protocole est en cours de ré-écriture dans le cadre de l'acquisition en 2020 de la deuxième édition de cette pièce immatérielle par la ville d'Oslo. Cette acquisition consécutive à sa présentation/intégration à la biennale d'Oslo en 2019 implique en effet une ré-écriture car le contexte est différent de sa première occurrence au Palais de Tokyo en 2014. Comment (de quelle manière) une œuvre immatérielle peut-elle intégrer une collection pérenne sous forme de protocole ? Comment une œuvre vivante peut-elle évoluer, s'articuler à des contextes qui diffèrent ? Doit-elle, peut-elle se transformer dans le temps et l'espace de sa présentation ? Comment intégrer la notion de temps long de la collection d'œuvres d'art au temps éphémère de la performance ? En quoi le protocole peut-il faire œuvre ?

10H30 — PAUSE (15 min)

10H45 — Jacques Rivet (co-directeur Entre-Deux, Nantes) :

Faire faire l'œuvre par le public :

un art de la relation voire de la confrontation aux autres

Après avoir donné une définition un peu plus resserrée de l'art contemporain (relativement aux conceptions les plus courantes), j'indiquerai quels sont pour Entre-deux les enjeux des descriptions textuelles d'œuvres d'art (ou partitions) à réaliser par le public. Puis pourquoi, en 2016, après TOOL BOX en 2008, Entre-deux s'est concentré sur les performances avec le projet « Je peux le faire ! », réalisé en collaboration avec la poète et «enquêtrice» Florence Jou. Je reviendrai rapidement sur l'histoire du spectateur et préciserai lequel est sollicité dans le cas des partitions. Je donnerai une définition de la culture (et son émancipation associée) au sein de laquelle ce type d'œuvre s'inscrit le mieux et déploierai les différentes façons de les présenter pour qu'elles puissent être réalisées par un public plus large que le seul public des musées, centres d'art et galeries. Enfin, j'aborderai l'enjeu aujourd'hui d'aménagements urbains qui prévoient dès le départ d'y associer des œuvres d'art contemporain.

11H15 — Damien Dion (artiste / université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) :
*Instruction / potentialité / fiction : l'ekphrasis à l'œuvre
 dans les définitions/méthodes de Claude Rutault*

« lire n'est pas voir l'œuvre. mais en peinture la vue ne suffit pas. »
 (Claude Rutault)

Nombre de performances, events et autres happenings se développant à partir des années 1950/1960 ont eu recours à des énoncés textuels faisant office de partitions d'une œuvre à interpréter, reprenant là des procédés habituellement utilisés dans le cadre d'œuvres musicales, théâtrales ou chorégraphiques. Mais dans bien des cas, ces textes gardent justement le statut de simples partitions au service d'œuvres événementielles, performatives. Cependant, dans certains cas, la démarche artistique est clairement présentée comme relevant du domaine des arts plastiques et non des arts de la scène, tels les définitions/méthodes de l'artiste Claude Rutault, qui se définit lui-même comme peintre. Cependant, si à première vue, les définitions/méthodes ne semblent remplir qu'un rôle d'instruction pour des peintures à réaliser par un tiers, l'usage de l'écriture, chez Rutault, est en réalité beaucoup plus malléable. Chaque lecteur devient ainsi un preneur en charge potentiel. Cette potentialité sera d'ailleurs particulièrement prégnante dans certains écrits plus récents de l'artiste qui, bien qu'en lien avec les définitions/méthodes, possèdent une part de fiction, fiction peut-être déjà à l'œuvre au sein desdites définitions/méthodes. Il s'agira donc d'étudier cette fictionnalité et d'analyser en quoi les écrits de Rutault relèvent de l'ekphrasis, en ce qu'ils permettent autant d'imaginer la peinture que de la réaliser. Ainsi, la tension entre le visuel et le verbal inhérente à l'ekphrasis, qui sera également soulevée ici, semble être au cœur de l'écriture de Claude Rutault, dont le statut est bien plus ambigu qu'une simple écriture programmatique.

PAUSE REPAS 12H/13H45

Après-midi : Modération Sandrine Ferret

14H30 — Édouard Boyer (artiste / HEAR) : *Partitions à vie*

L'ensemble de mon travail artistique est constitué de protocoles et je propose de présenter ceux qui s'adressent à des interprètes et non à moi-même. J'en présenterai deux propriétés : ma démarche comme une vie de partitions, et l'effet de l'association de la forme autobiographique à la forme protocolaire. Cette seconde partie sera performative, une lecture avec diaporama, pour éprouver ensemble le débordement d'un protocole par ses interprètes. Je serai l'interprète des interprètes précédents. En soumettant la vie au protocole, ma démarche artistique n'expose-t-elle pas le protocole lui-même à la vie, au risque du mouvant ?

Beaucoup de mes protocoles sont des commandes faites à des interprètes professionnels, mais certains sollicitent plus spécifiquement des auteurs : DE LA REALITÉ (instituts de sondage), MISSING (infographistes et morpho-psychologues), MISSING COLLECTION (peintres), ÉPIDÉMIE (policiers), SUR PLACE (danseurs), GESTE 1 (graphistes et artistes), ou encore BIOGRAPHIE (tout le monde).

Parmi les protocoles destinés à l'écriture collective de mes formes autobiographiques, il en est un dont les interprètes s'autorisent à jouer le jeu en jouant avec le jeu lui-même : NICOLAS CARRÉ. Les auteurs, rédacteurs et photographes après avoir interprété le personnage, ont interprété le protocole lui-même pour le convertir à la fiction. J'en livrerai un récit sous la forme d'une lecture soutenue par un diaporama.

15H00 — PAUSE (15 min)

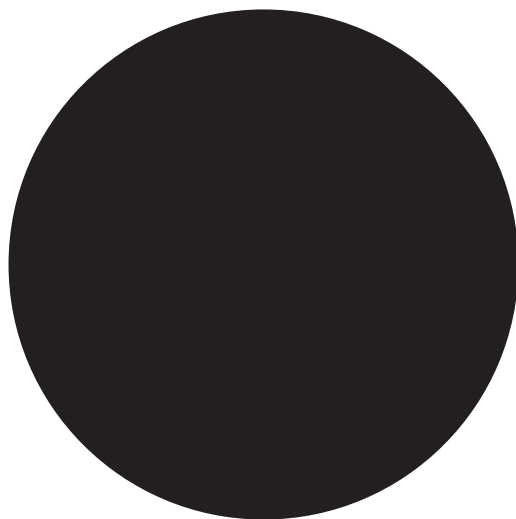
15H15 — Steve Giasson (artiste / UQAM) et son partenaire délégué :
« *Affaire de routine ?* » *Des œuvres-partitions et de leurs exécutions*

Dans le monde du théâtre et de la musique, il pourrait paraître « évident » qu'une partition « engage [nécessairement] à un *faire* » (Doutey in Sermon et Chapuis, 2016, p. 426). Mais il n'en va pas de même pour les artistes conceptuels et néo-conceptuels, (au rang desquels je me situe humblement) qui, historiquement, s'en sont tenu « à une sorte d'essence idéale de l'oeuvre », fréquemment présentée sous la forme de *concepts écrits*, plus ou moins brefs ou descriptifs, comme autant de travaux artistiques autonomes, c'est-à-dire d'*oeuvres-partitions* (*Event Scores* de Fluxus, *Statements* de Weiner, *Instructions* d'Ono, etc.). Conséquemment, les exécutions de ces dernières ont souvent été reléguées au statut négligeable d'« affaire de routine » (LeWitt, 1967, p. 79). Or, dans le cadre de cette communication, je tenterai de démontrer que les exécutions des oeuvres-partitions sont *tout sauf accessoires*. J'estime, en effet, qu'en intégrant le « monde de la vie [...] et en [en prenant] des caractéristiques » (Doutey in Sermon et Chapuis, 2016, p. 426), via les interprètes et les contextes d'exécution variés, les concepts initiaux peuvent générer – aux points de vue artistique, historique et politique, notamment – quelque chose d'autre ou de plus que les idées dont elles procèdent. Pour étayer cette hypothèse, je m'appuierai en particulier sur quelques exemples issus d'un vaste corpus, intitulé *Performances invisibles*, soit 130 oeuvres-partitions que j'ai créées, exécutées et documentées sans auditoire, une année durant. Ces énoncés conceptuels et les images produites [en collaboration avec Daniel Roy et Martin Vinette] étaient mis en ligne sur Facebook et sur un site Web dédié : www.performancesinvisibles.com. Ces oeuvres-partitions s'offraient également à l'interprétation par leur *public virtuel* ; ce qu'il a fait avec fruit.

15H45 — Adrien Abline (artiste / université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) :
Le remake : faire devenir partition et rejouer une partie

Communément, un remake est une entreprise cinématographique. Un scénario est rejoué avec des moyens nouveaux et tout cela manifeste des écarts face à une oeuvre originale. Pour cette proposition, les oeuvres *Sleeptalking* (1998) de Pierre Huyghe et *Numéro 23* (2002) de Massimo Furlan exemplifieront comment la pratique d'un remake est un acte performatif qui transforme en soi l'oeuvre rejouée en une partition à suivre. Dans un premier temps, le principe du remake sera mis en parallèle avec l'écriture de l'histoire de l'art défendue par George Kubler se faisant de répliques et d'objets premiers. Les oeuvres rejouées deviennent des modèles, une partie à rejouer. Il faut « faire comme », remettre en expérience et retrouver sous les mots de Kubler « l'énergie » de l'objet premier. Une première question sera ainsi posée : qu'est-ce qu'être contemporain ? Dans un second temps, le remake sera entendu, par l'acte de refaire et en corrélation avec les propos du philosophe Tristan Garcia, comme une recherche d'intensification. Pour répondre à la question « pourquoi refaire ? », le remake sera ainsi défendu comme un moyen de faire jaillir ce qui « comptait » dans une oeuvre originale en la rendant partition.

16H15 — Performance



VENDREDI 17 AVRIL 2020 8H30/17H30

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
INSTITUT ACTE (EA7539)

CENTRE SAINT CHARLES, SALLE 553
47 RUE DES BERGERS, 75015 PARIS

DÉPLOYER LA PARTITION

08H30 — Accueil des participants : café/croissants

09H00 — Mot d'accueil par le co-directeur de l'axe PLASTICITÉS (ACTE)
Christophe Viart + comité

Matin : modération Jean-Baptiste Farkas

09H15 — Erik Avert (chercheur indépendant) :
George Brecht et les cartes partitions à événement.
L'art des espaces-temps virtuels à actualiser

George Brecht a été ingénieur chimiste, grand lecteur de philosophie et de physique théorique en même temps qu'il créait des travaux Fluxus. Il envoie à ses amis des petites cartes qu'il appelle des partitions à événements (*event-scores*) et qui sont des descriptions d'occurrences très quotidiennes ou d'arrangements que tout le monde peut faire très simplement. De ce premier constat, nous montrerons ce en quoi ces lanceurs d'événements renversent les rôles traditionnels de l'artiste et du créateur. Chez Brecht, celui qui reçoit l'œuvre devient, au même titre que l'artiste, actualisateur d'événements virtuels qui étaient auparavant contenus dans le texte. Il peut ensuite les voir se réactualiser sans cesse dans son quotidien. Brecht appelle *événements* autant ces petites cartes que les objets qu'il réalise et expose. Par ce geste, il semble retourner toutes les distinctions anciennes pour les bouleverser et faire entrer l'œuvre dans une relation dialectique entre espace et temps. Il connaissait aussi très bien le concept d'espace-temps relativiste. Il crée ainsi des œuvres à la frontière entre ce qui est vu traditionnellement comme des arts de l'espace (sculpture, peinture...) et des arts du temps (musique, théâtre...) en leur donnant une multiplicité d'interprétations possibles. Par l'analyse de plusieurs petits événements nous souhaiterions donner l'image d'une œuvre protéiforme chez l'artiste qui joue avec les frontières de l'art (et des concepts qu'on lui rattache traditionnellement) tout en inscrivant une voie d'interprétation à partir d'autres disciplines.

09H45 — Pascal Mougin (université Sorbonne Nouvelle, Paris 3) :

*Des tableaux téléphonés au premier roman écrit par une voiture :
pour une théorie unifiée de la délégation d'exécution en art et en littérature*

A travers l'analyse d'exemples aussi variés que possible et échelonnés dans le temps – des *Tableaux téléphonés* de Moholy-Nagy (1922) à *1 the Road* de Ross Goodwin (2018, roman écrit par une intelligence artificielle embarquée dans une voiture), en passant par les partitions Fluxus et les contraintes oulipiennes – la communication tentera de proposer des notions – entre autres celles de factitivité modale et de factitivité ontologique – susceptibles de déboucher sur une théorie unifiée de la délégation d'exécution. On espère ainsi dépasser la tentative d'approche synthétique des œuvres sur instructions en art et en littérature proposée par Genette dans *L'Œuvre de l'art* en 1994, dont l'analyse repose sur une analogie biaisée entre art conceptuel et littératures à contraintes.

10H15 — PAUSE (15 min)

10H30 — Emma Gazano (université Sorbonne Nouvelle, Paris 3) :

*Les Longs poèmes courts à terminer chez soi de Robert Filliou,
une poésie du vers à compléter*

Cette importante série de poèmes, célèbre pour avoir été publiée sous la forme de cartes postales en 1968, forme une catégorie autonome au sein du corpus écrit de Filliou. Elle est composée des poèmes épistolaires à trou mais aussi d'œuvres au pastel comme *Solitude* (1964) ainsi que du *Poème Invalide* (1965), proche de « la poésie d'action », ou de son grand œuvre *Enseigner et apprendre, arts vivants* (1970). Les poèmes à compléter nouent une relation problématique au lecteur, loin de l'immédiateté que peut recéler le pendant performatif du travail de Filliou. L'instruction, ici, prend la forme d'une invite à co-créer le poème, dans le temps long et quotidien induit par le procédé épistolaire. La récurrence de la formule conclusive « fin du poème » semble enclorre la participation du lecteur, réduit à ajouter une ligne à une liste potentiellement infinie. Le résultat matériel de l'intervention exogène paraît peu compter face à sa suggestion même : c'est le vide, l'espace de création libéré par le poète, qui prend toute la place. Cette virtualisation du geste de reprise signifie-t-elle pour autant l'inanité dudit geste ? Filliou interroge, à travers une instruction à demi formulée, le statut du sujet lyrique, entre demiurge parodié et initiateur bienveillant. Cette esthétique du non-fini est un outil pédagogique privilégié pour Filliou puisqu'elle lui permet de suggérer l'intervention. Le poème devient méthode, procédé de génération codifié et encadré par la présence auctoriale. La « mise en suspension » du vers révèle aussi le caractère ontologiquement infini du processus créatif, qui s'origine dans la *Création Permanente* de l'univers.

11H00 — Jacques Jouet (poète, écrivain de théâtre) :

Théâtre, poésie, roman : mes protocoles

Je parlerai d'une forme de théâtre (ou plutôt de *théâtre*) que je nomme *le théâtre simple*, dont les contraintes dramaturgiques gouvernent jeu et représentations.

Je parlerai d'un projet de poésie, le *PPP, Projet poétique planétaire*, supposant un rythme de production, une diffusion particulière et une dimension collective.

Je parlerai d'un roman-feuilleton, *La République de Mek-Ouyes*, en cours et inachevable, dont les protocoles sont également à caractère collectif.

PAUSE REPAS 12H/13H45

Après-midi : modération Mélanie Perrier

14H00 — Sophie Lapalu (commissaire d'exposition, critique d'art) :
Imitations et inventions d'actions artistiques discrètes

En 1970 a lieu la première exposition de Vito Acconci. Elle a pour ambition de présenter des œuvres entendues comme des « dispositifs de copiage », qui se destinent à être dupliqués par qui le souhaite. Dans la même lignée, Steve Giasson initie la série de « Performances Invisibles » (2015). S'il s'engage à les réaliser lui-même, il invite également tout lecteur à activer ses « énoncés performatifs ». Thomas Geiger se prête au jeu et réalise un des énoncés au sein de son propre « Festival of Minimal Actions » (2016) – festival au cours duquel il réinterprète des actions artistiques passées transmises sous forme d'énoncé. Comment ces différentes propositions affirment-elles leur caractère imitatif ? Autant actions réalisées par leurs auteurs qu'énoncés destinés à être activés, ces œuvres remettent en jeu les notions d'auteur et d'original en vue de se voir amplifiées par les multiples expériences provoquées. Elles deviennent le fruit des différentes réalisations. En nous appuyant sur le texte de Gabriel Tarde *Les Lois de l'imitation* (1890), nous verrons que, si tout fait social se distingue de par son caractère imitatif, ce sont les multiplications de séries imitatives qui augmentent la possibilité de croisement et permettent l'invention. L'imitation permet-elle l'invention d'œuvres nouvelles ?

14H30 — Didier Aschour (musicien / directeur du GMEA Albi) : *L'œil et l'oreille*

La partition musicale est une représentation visuelle d'un phénomène sonore. C'est un ensemble de signes correspondants à des objets musicaux ; Il y a fusion entre l'image et le son. Elle peut être aussi un ensemble de symboles représentant des sons ou des actions ; Dans ce cas il y a analogie entre l'image et le son. Elle peut encore être une liste de consignes destinées à être réalisées pour produire tel son ou geste ; il y a ici dissociation entre image et son. Souvent, signes, symboles et consignes coexistent dans une même partition dans différentes proportions. John Cage et Cornelius Cardew, figures tutélaires de la musique expérimentale ont réalisé deux partitions qui semblent échapper à la définition énoncée plus haut. L'une (*Fontana Mix*), se présente comme une méta-partition, un outil pour faire des partitions. L'autre (*Treatise*), pourrait être considérée comme une anti-partition dans le sens où les dessins ne renvoient ni aux sons ou aux gestes, mais sont destinés à être traduits et transcrits en concepts musicaux. Après une mise en perspective historique des deux œuvres, mon objectif est de comparer deux approches qui s'efforcent de requalifier les places assignées au compositeur et à l'interprète, pour en révéler leur potentiel émancipateur. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de sortir de la représentation habituelle de la musique, pas tant par leur recours au graphisme, la partition est toujours graphique par définition, mais par un passage par le regard libéré en quelque sorte de l'écoute.

15H00 — PAUSE (15 min)

15H15 — Pierre Bal Blanc (commissaire d'exposition) :
Exposition collective pour un corps individuel

« Exposition collective pour un corps individuel » (Collective Exhibition for a Single Body) récemment publiée par Paraguay Press en 2019 est une partition écrite en 2015 à Athènes. Elle fait suite à plusieurs expositions dédiées à ce mode d'écriture présent chez des artistes plasticiens, des chorégraphes ou des musiciens. Des projets événementiels (Cornelius Cardew – La Monnaie Vivante etc.) qui font également usage au niveau de leur propre mode de commissariat de la partition comme outil de conception curatoriale. La première partition publiée de ce genre est « Draft Score For an Exhibition » (NERO, 2010-14). Elle consistait en la collection et l'activation d'un ensemble d'œuvres performatives issues de plusieurs générations d'auteurs (de George Brecht et Maciunas à Roman Ondak et Ceal Floyer) animant le corps, de l'auteur de la partition ou d'un tiers, de gestes d'artistes morts comme de vivants.

Cette présentation propose de revenir sur ces projets et de présenter la dernière version de cette partition « The Private Score » réalisée en juin 2019 à Vienne et présentée simultanément à la Haus Wittgenstein et au supermarché Lidl (anciennement Generali Foundation) à partir des œuvres de la collection Kontakt. Cette partition formée d'œuvres originales a été exposée à la galerie gb agency en octobre et activée à nouveau en novembre dans le cadre du festival Playground à Leuven en Belgique.

15H45 — Robert Cantarella (comédien, metteur en scène) :
Faire le Gilles, une édition vocale. Copier pour faire jouer

Ayant commencé par les arts plastiques où la copie est un mode de travail courant et encouragé, j'ai été étonné que l'art du théâtre ne se serve pas ou peu de la copie, de l'imitation, de l'empreinte ou de l'emprunt comme des modes d'approche, ou de savoirs, de l'art de la représentation. Pire, la copie y était mal vue, (mal dite) comme si la singularité, la signature, la recherche de l'origine définissaient la bonne conduite d'une recherche de scène. En passant par la voix de Gilles Deleuze je propose une édition à voix haute de ses cours qu'il n'a pas voulu éditer. Il considérait cette voix haute comme sans équivalent sous la forme écrite, un cours est un cours. En copiant, en passant par sa voix comme fréquence d'un corps manquant, je passe provisoirement par ce canal et sur cette ligne de fuite (toute copie en constitue une) je deviens Gilles Deleuze sans m'y arrêter. Peu à peu mon corps est devenu plus indépendant, plus libre de se laisser emporter par l'énergie de la voix. Sans réflexion préalable un troisième corps est apparu : ni lui, ni moi. Un corps intermédiaire qui peut être un corps de jeu. J'ai alors développé des exercices de copie, d'emprunt, à partir de la voix, puis à partir de situations. C'est cette recherche en cours que j'aimerais partager avec vous.

16H15 — Éric Watier (artiste) : *Images-Scripts*

Au début des années 70, Lawrence Weiner a décidé de ne plus montrer ses actions, ses sculptures ou même les photos de celles-ci, parce que l'image empêcherait toute liberté d'actualisation. Pour lui, la forme texte était la seule possible : la seule qui ne donnant aucun modèle permettait une véritable interprétation. Peut-on malgré tout imaginer des « images-scripts » ? Des images qui ne donneraient pas de modèle, mais qui au contraire inciteraient à l'action ? Nous essaierons à travers certains travaux personnels, mais aussi à travers ceux d'Erwin Wurm de répondre partiellement à cette question.

SAMEDI 18 AVRIL 2020 9H/16H

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
INSTITUT ACTE (EA7539)

CENTRE SAINT CHARLES, AMPHITHÉÂTRE
47 RUE DES BERGERS, 75015 PARIS

DOCUMENTS, CONTRAINTES, PRESCRIPTIONS

09H00 Accueil des participants : café/croissants

Matin modération Garance Dor

09H30 — Frédéric Mathevet (artiste associé ACTE) : *Cosmopolitique de partition*

Mon point de départ sera la phrase d'Halprin (1969) précisant qu'une liste de course est aussi une partition. À partir de ce constat, il s'agira de repérer ces partitions (ces scripts) qui construisent notre rapport au monde et notre manière de vivre ensemble. En posant l'anthropologie symétrique comme axiome de ma réflexion, il y aurait « partition » à chaque fois qu'un ensemble [objet et mode d'existence] engage un processus de marquage et de compartimentation sur l'horizon [cosmos, socius, intime] permettant autant de l'entretenir que de s'y positionner faisant de cet horizon la sphère de reconnaissance de groupe d'individus. Se démarquant autant qu'étiquetant, un individu s'associe à une partition (un script) qui va lui permettre de construire son « milieu » (sa sphère auto-immune). Dès lors, la partition pensée comme « objet-chevelu » ou « objet-frontière », déplacé dans le champ de l'art, permettrait de proposer et d'imaginer des partitions qui sont, lors de leur interprétation, des moments d'écopraxie, c'est-à-dire des moments de panique sémiotique où, à l'issue d'une panique sémiotique généralisée, d'un « déclassement », des signes soumis aux mouvements de la plasticité engage une réécriture des signes eux-mêmes. Une mise en pratique de la construction de nos modes d'habitation, un engagement dans d'autres formes d'habiter le monde sensible. Ces partitions – instructions sont des moments d'indocilité, invitant à la ré-écriture même temporaire de nos mœurs, de notre façon d'être, de notre éthologie et de notre écologie. Cette démonstration s'appuiera sur une typologie des différentes « partitions à consignes » à partir d'un corpus issu du champ des arts sonores (Fluxus, Tenney, Wolf, et quelques compositeurs plus récents tels que Helbich, Ablinger, Kourliansky... et sans doute des pièces personnelles).

10H00 — Umut Urgan (université Rennes 2/EHESS) :

Les énoncés performatifs de Lawrence Weiner : le cas des Statements (1969)

L'histoire de l'art contemporain retient Lawrence Weiner pour ses fameux *Statements* en 1969 qui énonçaient notamment, à travers plusieurs propositions, l'idée d'une œuvre détachée de la figure de l'artiste ainsi que de sa réalisation physique éventuelle. Il s'agissait, pour ainsi dire, un des points culminants concernant l'autonomisation de l'aspect conceptuel de l'œuvre que l'on désigne historiquement sous la catégorie « art conceptuel ». Les points les plus cités de ses *Statements* apparaissent comme des énoncés qui se donnent comme « objectifs », Weiner cherchant notamment à asseoir la factualité de ses orientations non pas comme des protocoles à suivre mais bien des aspects de l'œuvre qu'il ne ferait qu'attester. C'est aussi l'origine de la forme « objective » des différentes propositions qui est devenue, dans la pratique de Weiner par la suite de sa carrière, une règle énonciative à travers un langage neutre afin de composer ses différentes œuvres murales. La présente communication désire s'intéresser au cotexte des *Statements* qui est, en revanche, beaucoup moins étudié que les principales instructions de Weiner. En effet, ce dernier n'hésite pas à se positionner, à l'opposé de ses orientations factuelles, comme celui qui prend en charge ses énoncés à travers un discours évaluatif qui balaie aussi bien le statut de l'œuvre d'art que la société industrielle et économique dans laquelle elle s'insère. Il s'agira ainsi de mettre en parallèle cette dualité entre la subjectivité dans son discours et la neutralité des instructions, dont la tension ne donne pas uniquement cette tonalité particulière aux affirmations de Weiner : elle est aussi l'espace réflexif où se constitue un discours polyphonique qui cherche à établir les conditions d'existence d'un art nouveau, en rupture avec ce qui le précède. En ce sens, sa subjectivité assumée dans *Statements* à la fin des années 1960 devient le garant implicite de l'objectivité de ses énoncés performatifs « neutres », l'aspect décontextualisé et aphorisant de ces derniers ne faisant que souligner en creux l'interdépendance constitutive de l'artiste avec son œuvre.

10H30 — PAUSE (15 min)

10H45 — Frédéric Sotinel (ENSAB, Rennes) : *Architecture : usage, expression, script*

Si, comme l'écrit Nelson Goodman, « les papiers de l'architecte forment un curieux mélange », un projet d'architecture est bien une œuvre énoncée mais non encore réalisée. En effet, un projet est constitué d'éléments discursifs et d'esquisses, de diagrammes digitaux et d'images, d'éléments analogiques et numériques. Cet ensemble constitue un script qui est produit dans le but de permettre à des commanditaires de comprendre le projet et à des entreprises de le construire.

Ce langage notationnel se développe en fonction du grand nombre d'intervenants nécessaire à la conception et à la réalisation du projet. Cependant, ce « curieux mélange » répond aussi à la nécessité de transcrire des intentions de projet dans des spécifications précises permettant de les réaliser. Le texte et l'image nous montrent comment l'usage s'inscrit dans une forme, mais surtout comment celle-ci exprime et signifie quelque chose. Alors que le plan et la coupe, s'ils spécifient en partie la matérialité de la forme, expliquent avant tout comment l'espace ménage la place de l'usage et comment le geste et le corps dimensionnent cet espace. Le plan et la coupe opèrent cette transition entre les intentions exprimées en langage verbal discursif et une notation numérique où il n'est plus directement question d'expression, mais de mesure. Dimensionner rend possible la réalisation de la signification et de l'usage dans l'acte ultérieur de construire.

Je m'appuierai sur l'analyse de quelques exemples de projets architecturaux et en particulier sur celui du Musée Juif de Berlin réalisé par Daniel Libeskind.

11H15 — Performance : Activation de la revue *Véhicule*

PAUSE REPAS 12H/13H30

Après-midi modération Damien Dion

En parallèle des 3 interventions, dans une autre salle :
Mélanie Perrier et une dizaine de participants : *Boiler Room*

Boiler room fait partie des dispositifs performatifs élaborés au sein du Laboratoire du geste, qui cherche à établir d'autres formats de recherche et de production de pensée par le prisme du geste et du performatif. Le protocole consiste à performer des questions et à mettre en dessin le flux des idées pour y répondre. Le dessin sort de la pure symbolisation « idée = dessin » et devient la performance de la pensée collective. Une dizaine de personnes conduites par Mélanie Perrier activeront ce dispositif.

13H45 — Jean-Baptiste Farkas (artiste / université Rennes 2) :

La consigne dans l'art à l'ère de l'éco-anxiété

Toujours en avance, sinon « up-to-date », les artistes contemporains useraient des moyens de l'art pour défendre des causes écologiques. Ils seraient activistes, et surtout éco-responsables.

Mieux que d'autres, ils révéleraient par leurs œuvres le piteux état du monde.

Mais à y regarder de plus près une remarque s'impose : nombreux sont les cas où les mises en forme contredisent les messages proposés. L'artiste de réputation internationale qui, durant l'hiver 2018, « ramenait du Groenland des morceaux de banquise au pied de la Tate [...] non pas tant pour faire œuvre mais "en vue d'inciter les pouvoirs publics à agir contre le réchauffement climatique" » (d'après un article du journal *Libération* daté de septembre 2019) fait déjà figure de cas d'école, ou faut-il écrire de symptôme ? : combien de camions, peut-être de bateaux, de bras et de réfrigérateurs cette opération a-t-elle nécessité ? Un accident parmi d'autres. Dans un tel contexte, — d'aveuglement quant aux effets polluants de l'Industrie culturelle —, la consigne en art apparaît sous un jour nouveau : à tort ou à raison, ne faut-il pas voir en elle l'œuvre d'art soustractive par excellence ? Modeste, volatile, conviviale, économe ? Hypothèse : le protocole contient tout ce dont a besoin l'œuvre d'art pour devenir « vertueuse », ce qui ne signifie ni qu'elle nécessite d'être morale, ni qu'elle s'énonce au premier degré.

14H15 — Ghislain Mollet-Viéville (critique d'art, commissaire d'exposition) :
Pour un art socialisé

Dans mon intervention, je parlerai de mes implications dans la présentation d'un art qui préfère accorder plus d'importance aux modalités de conception et d'actualisation d'une œuvre plutôt qu'à sa matérialisation en tant qu'objet fini. Je présenterai ainsi des protocoles dont le but consiste à interroger la nature de l'art dans son contexte social, idéologique voire psychologique.

Cet art nous oblige à reconsidérer le statut des éventuels éléments matériels de ses œuvres, ils sont interchangeable, ont un statut évolutif et n'entraînent aucune fétichisation. De ce point de vue-là, le statut de l'œuvre devient de plus en plus tributaire d'attitudes d'artistes qui donnent la parole à leurs interlocuteurs pour la réalisation ou l'interprétation de leurs propositions. En mettant ainsi tous les esprits en action, ces artistes nous invitent à réfléchir autant sur les caractères qui sont intrinsèques à leurs œuvres, que sur l'observation des données qui nous amènent à nous percevoir nous-mêmes en tant qu'acteurs participant à la fusion de l'art et de la vie.

C'est un art qui rompt avec l'idée de style ou d'autonomie de l'œuvre d'art, il nous entraîne dans différents réseaux interactifs où l'art devient inséparable de l'histoire de notre société. De plus en plus la question qui se pose alors n'est plus : « qu'est-ce que l'art ? » mais « Quand, comment, pourquoi et où peut-il encore être question d'art ? ».

Les artistes qui viendront illustrer mon propos sont : Sol LeWitt (réalisations d'un *Wall Drawing* et d'une *Page Drawing*). / Lawrence Weiner (interprétations du Statement IN AND OUT - OUT AND IN - AND IN AND OUT - AND OUT AND IN). / Claude Rutault (prise en charge d'une *peinture-suicide*). / Jean-Baptiste Farkas (activation de l'IKHÉA©SERVICE n°30 (variante 1) intitulé Acheter/Casser : « Malaise assuré ! »).

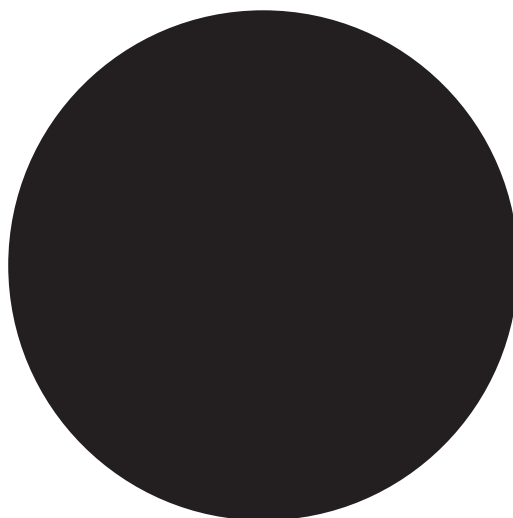
14H45 — PAUSE (15 min)

15H00 — Mélanie Perrier : Restitution de *Boiler room*

15H15 — Fabien Vallos (artiste / directeur des éditions MIX / ENSP Arles) :
Instructions et co-actorialité

La question de la consigne et de l'instruction dans l'œuvre et dans l'histoire matérielle de l'œuvre doit pouvoir faire appel à une interprétation de ses régimes complexes d'autorité : en quoi l'expérience de l'œuvre réclamerait une épreuve d'un appel plus ou moins autoritaire à la consigne, à l'instruction, à l'interprétation, à la participation, au performatif ? Il s'agira d'abord de proposer une interprétation de cette assignation à faire, à accompagner ou réaliser. Cette question doit pouvoir nous permettre une interprétation des régimes mis en place pour cette assignation qu'ils soient partition, protocoles ou co-actorialité. Cela suppose alors une gradualité de l'épreuve de l'autorité qui place le récepteur dans une gradualité, cette fois, de l'épreuve de l'adresse de la délégation comme interprète à l'épreuve complexe du performatif et jusqu'à celle de la co-actorialité. Nous poserons alors l'hypothèse que l'épreuve de toute consigne ou de toute instruction, répond à deux assignations de la modernité : celle que l'œuvre est une manière de penser nos usages et les conditions de notre vivabilité et celle que l'œuvre entretient en cela une relation indéfectible à ce que pourrait être une tâche de la pensée.

15H45 — Mot de clôture



Partitions, scripts est un événement scientifique et artistique conçu par Garance Dor
Comité d'organisation : Damien Dion, Garance Dor, Jean-Baptiste Farkas, Mélanie Perrier,
Patrick Pleutin, aidés de Laura Bourboulon
Comité scientifique : les mêmes + Bénédicte Boisson, Sandrine Ferret, Barbara Formis,
Sophie Lucet, Marie-Noëlle Semet-Havias, Christophe Viart
Remerciements à Florence Jou et Vincent Menu
Contact : garancedor@gmail.com



DESIGN GRAPHIC – VINCENT MENU
IMPRESSION – SERVICE REPROGRAPHIE DE RENNES 2

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE



institut
acte
Sorbonne Paris 1 - EA 7539

pratiques
et théories
de l'art
contemporain
EA 2172

P
T
A
C

pratiques
arts
poétiques

VÉHICULE



Références Bibliographiques Livret 1

- ADELY, Emmanuel, 2011. *Bruits de chaises* suivis de *Rires collectifs*. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, 2010. *L'art et les arts*. Paris, France : Desclée De Brouwer.
- ALOCCO, Marcel, 2021. *Fluxus, events, musique : 1964-2021*. Rennes, France : Vroum.
- ARTAUD ANTONIN, 2004. *Œuvres*. Paris, France : Gallimard. Quarto.
- AVERT, Erik, 2021. *George Brecht, vers un art transdisciplinaire*. Dijon, France : Les Presses du réel.
- BAETENS, Jan, 1988. Autographe/allographe (A propos d'une distinction de Nelson Goodman). *Revue Philosophique de Louvain*. 1988. Vol. 86, n° 70, pp. 192 — 199.
- BANOS-RUF, Pierre, 2009. L'édition dans tous ses états. *Les lettres françaises*, supplément à *l'Humanité*. 9 mai 2009. [En ligne]. Disponible sur : www.les-lettres-francaises.fr/wp-content/uploads/2010/11/20091.pdf
- BARUT, Benoît, 2014. *Un Spectacle dans un fauteuil. Poétiques et pratiques didascaliques d'Axël à Zucco*. Thèse de doctorat. Paris, France : Université de la Sorbonne Nouvelle.
- BATY, Gaston, 1926. Rapport de la section mise en scène et régie de la SUDT. 1926. Vol. 1, n° 1.
- BECKETT, Samuel, 1996. *Comédie et actes divers : Va-et-vient ; cascando ; Paroles et musique ; Dis Joe ; Actes sans paroles I et II ; Film ; Souffle*. Paris, France : Les Éditions de Minuit.
- BÉNICHOU, Anne (dir.), 2010. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : les Presses du réel.
- BÉNICHOU, Anne (dir.), 2015. *Recréer-Scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines : [actes des journées d'étude « Documenter, recréer... Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines » tenues à Montréal du 2 au 4 mai 2013*. Dijon, France : les Presses du Réel.
- BÉNICHOU, Anne, 2020. *Rejouer le vivant : les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (IN) actuelles*. Dijon, France : Les Presses du Réel.
- BOIVENT, Marie, GALERIE D'ART CONTEMPORAIN DES URBANISTES, LENDROIT GALERIE et CABINET DU LIVRE D'ARTISTE, 2008. *Revue d'artistes : une sélection*. Fougères, France : Association ARCADE.
- BOIVENT, Marie, 2011. *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Thèse de doctorat. Rennes, France : Université Rennes 2.
- BOIVENT, Marie et BROGOWSKI, Leszek, 2015. *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. 2015. Rennes, France : Éditions Incertain sens.
- BOURRIAUD, Nicolas, 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon, France : les Presses du réel.
- BRECHT, George, 1963. *Water-Yam*. New York, États-Unis : Maciunas, Fluxus eds. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/c/c1/Brecht_George_Water_Yam_1963.pdf
- BROGOWSKI, Leszek, MOEGLIN-DELCROIX, Anne et NOURY, Aurélie (dir.), 2013. *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? actes du colloque, Université Rennes 2, 19 - 20 mars 2010*. Rennes : Incertain Sens Éditions. CG, collection grise 1.
- BROGOWSKI, Leszek, 2016. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Rennes, France : Éditions Incertain Sens.

- BULLOT, Érik (dir.), CÉSAR, Filipa, CLERC, Thomas, COLLADO SÁNCHEZ, Esperanza, GUILLIER, Alexis, LEIBOVICI, Franck, MAGLIONI, Silvia, THOMSON, Graeme, MILLER, Peter, MROUÉ, Rabih, ORLOW, Uriel, RIPOLL-HURIER, Simon, SABATIER, Roland, SCHULMANN, Clara, BARATON, Zoé, GAUTHIER, Thibaut et LAPEYRÈRE, Marie-Laure, 2018. *Du film performatif*. Faucogney-et-la-Mer, France : It: éditions.
- BULLOT, Érik, 2017. *Films papier*. Barcelone, Espagne : La Kino.
- BURKHALTER, Sarah et SCHMIDLIN, Laurence (dir.), 2017. *Spacescapes : danse et dessin depuis 1962*. Zurich, Suisse, France : JRP Ringier.
- CLAVEZ, Bertrand, 2003. *Fluxus, l'histoire, la théorie, pour une histoire des événements quelconques* [en ligne]. Thèse de doctorat. France : Université Paris 10.
- COPELAND, Mathieu (dir.), 2013. *Chorégrapheur l'exposition = Choreographing exhibitions*. Noisiel, France, Suisse : la Ferme du Buisson.
- DANAN, Joseph, 2013. Écriture dramatique et performance. *Communications*. 24 juillet 2013. N° 92, pp. 183 — 191. DOI 10.3917/commu.092.0183
- DANAN, Joseph, 2016. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Arles, France : Actes Sud -Papiers.
- DE SIMONE, Cristina, 2018. *Proférations ! : poésie en action à Paris (1946-1969)*. Dijon, France : les Presses du réel.
- DEVAUX, Laetitia et EDWARDS, Lucy (trad.), 2009. *Révolution : Fluxus*. Le Bouscat, France : l'Esprit du temps. Textes essentiels.
- DEZEUZE, Anna, 2002. Origins of the Fluxus Score. *Performance Research*. Vol. 7, n° 3, pp. 78 — 94. DOI 10.1080/13528165.2002.1087187
- DOR, Garance, 2016. *Partitions plastiques : des œuvres à activer ?* Mémoire de recherche. Rennes, France : Université Rennes 2.
- DOR, Garance et MENU et Vincent (dir.), 2010. *Véhicule*. N° 1. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- DOR, Garance et MENU et Vincent (dir.), 2011. *Véhicule*. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- DOR, Garance et MENU et Vincent (dir.), 2020. *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroum.
- DOR, Garance et MENU et Vincent (dir.), 2021. *Véhicule*. N° 4. Rennes, France : Vroum.
- DOR, Garance (dir.) et MISSIO, Stefano (réal.), 2020. *Colloque Partitions Scripts Rennes* [en ligne]. 2020. [Consulté le 20 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=vXiv3VfMXG8>
- DUMOND, Frédéric, 2011. *Au vu de tous*. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- DÜRRENMATT, Jacques et PFERSMANN, Andréas (dir.), 2004. *L'espace de la note*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.
- ECO, Umberto et BOUCOURECHLIEV, André (trad.), 1979. *L'œuvre ouverte*. Paris, France : Points.
- ECO, Umberto et BOUZAHER, Myriem (trad.), 1985. *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, France : Grasset.
- FEUILLIE, Nicolas (dir.), 2002. *Fluxus dixit : une anthologie. Vol. 1*. Dijon, France : les Presses du Réel.
- FILLIOU, Robert, 1967 a. *A Filliou sampler*. New York, États-Unis : Something Else Press.
- FILLIOU, Robert, 1967b. *L'Immortelle mort du monde : the deathless dying of the world*. New York, États-Unis : Something Else Press.
- FILLIOU, Robert, 1999. *Théâtre incomplet : AAREVUE : 1969-1987*. Bruxelles, Belgique : Small Noise.
- GENETTE, Gérard, 2010. *L'œuvre de l'art*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- GOODMAN, Nelson, 1990. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*. Nîmes, France : Éditions Jacqueline Chambon.
- GUATTARI, Félix, 1977. *La révolution moléculaire*. Fontenay-sous-Bois, France : Recherches.
- HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine, 2007. *Fabriques de la danse*. Paris, France :

- Presses universitaires de France.
- HEIDSIECK, Bernard, 2009. *Poèmes-partitions (1955-1965) ; précédé de Sitôt dit (1955)*. Limoges, France : Al Dante.
- HEIDSIECK, Bernard, 2013. *Les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*. Dijon, France : les Presses du réel.
- HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), 2008. *Art conceptuel : une entologie*. Paris, France : Éd. Mix.
- HIGGINS, Dick, 1967. Statements of Intermedia. In : VOSTELL, Wolf (dir.), *DÉ-COLL/AGE*. N° 6. Frankfurt, Allemagne : Wolf Vostell.
- HIGGINS, Dick, 2002. Intermedia [1966]. In : FEUILLIE, Nicolas (éd.), *Fluxus dixit : une anthologie. Vol. I*. Dijon, France : les Presses du Réel, pp. 201 - 207.
- HIGGINS, Dick, 2006. *Postface : un journal critique de l'avant-garde*. Dijon, France : Les presses du réel.
- HIGGINS, Dick, 2017. Sur les intermedia. KRAJEWSKI, Pascal (trad.), *Appareil* [en ligne]. 2017. N° 18. DOI <https://doi.org/10.4000/appareil.2379>. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/appareil/2379>
- IONESCO, Eugène, MASSIN, COHEN, Henry et BATAILLE, Nicolas, 1964. *La Cantatrice chauve : anti-pièce : suivie d'une scène inédite*. Paris, France : Gallimard.
- KAPROW, Allan, 1970. *Days off: a calendar of happenings*. New York, États-Unis : The Museum of Modern Art.
- KLEIN, Yves, 1960. *Dimanche, Le Journal d'un seul jour [27 novembre 1960]*. Paris, France : Yves Klein. Disponible à l'adresse : http://www.yvesklein.com/download/?title=yves-klein-dimanche-fr.pdf&file=files/file_file_3_fr.pdf&type=application/pdf.
- KOTZ, Liz, 2001. Post-Cagean Aesthetics and the « Event » Score. Vol. 95, pp. 55 — 89.
- KOTZ, Liz, 2007. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge, Mass., États-Unis, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.
- KRAUSS, Rosalind, 2007. LeWitt's Ark. *October*. 1 juillet 2007. N° 121, pp. 111 — 113. DOI 10.1162/octo.2007.121.1.111.
- LANG, Abigaïl, 2017. Partitions I Scores. Musique, danse, théâtre, poésie, arts visuels. *Revue française d'études américaines*. 2017. N° 153, pp. 3 — 16. DOI 10.3917/rfea.153.0003.
- LEIBOVICI, franck, 2013. Des partitions. In : COPELAND, Mathieu (dir.), *Chorégrapheur l'exposition = Choreographing exhibitions*. Noisiel, France, Suisse : la Ferme du Buisson, pp. 42 — 48.
- LEIBOVICI, franck, 2015. Suivre les conflits de basse intensité en .jpg, .doc, .mov, .zip. In : ZERBIB, David (dir.), *In octavo : des formats de l'art*. Annecy, France : ESAAA éditions, pp. 311 — 326.
- LEIBOVICI, franck, 2018. Mais qu'en est-il vraiment... ? In : BULLOT, Érik (dir.), *Du film performatif*. Faucogney-et-la-Mer (Haute-Saône), France : It : éditions, pp. 163 — 177.
- LEIBOVICI, franck, 2019. *Low intensity conflicts: un mini-opéra pour non-musiciens, 2008-2016*. Paris, France : MF.
- LEMAÎTRE, Maurice et ISOU, Isidore, 1952. *Le film est déjà commencé ? : séance de cinéma*. Paris, France : André Bonne.
- LUSHETICH, Natasha, 2012. The Event Score As a Perpetuum Mobile. *Text and Performance Quarterly*. Vol. 32, n° 1, pp. 1 — 19. DOI 10.1080/10462937.2011.629003.
- LUSSAC, Olivier, 2004. *Happening & fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris, France : L'Harmattan.
- MARTINEZ THOMAS, Monique et PROUST, Sophie, 2016. *La notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique*. Carnières-Morlanwelz, France : Lansman éditeur.
- MÉTAIL, Michèle, 2020. *Mono-multi-logues : hors-textes & publications orales 1973-2019*. Dijon, France : les Presses du réel.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, 2006. *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*. Marseille, France : le Mot et le reste.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, 2011. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Marseille, France : le Mot et le reste.
- ONO, Yoko, 1964. *Grapefruit*. Tokyo, Japon : Wunternaum Press.

- ONO, Yoko, 2004. *Pamplemousse*. Paris, France : Textuel.
- PAVIS, Patrice, 2000. *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*. Villeneuve-d'Ascq, France : Presses universitaires Septentrion.
- PÉLISSON-KARRO, Françoise, 2016. *Régie théâtrale et mise en scène : L'Association des régisseurs de théâtre (1911-1939)* [en ligne]. Villeneuve-d'Ascq, France : Presses universitaires du Septentrion. [Consulté le 13 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/septentrion/1368>
- PEYRADE, Pauline, 2017. *Poings*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- RAMBERT, Pascal, 2011. *Clôture de l'amour*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- RASPAIL, Thierry et HËPFFNER, Bernard (dir.), 2010. *Strip-tease intégral de Ben* : Paris, France : Somogy.
- RENAUDE, Noëlle, 2008. *Une belle journée ; Topographies*. Paris, France : Éd. Théâtrales.
- ROBINSON, Julia, 2009. From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s. Vol. 127, pp. 77 — 108.
- ROBINSON, Julia E., 2002. The Brechtian Event Score: A Structure in Fluxus. *Performance Research*. Vol. 7, n° 3, pp. 110 — 123. DOI 10.1080/13528165.2002.10871878.
- SABATIER, Roland, BERNARD, Hugo, LAGARDE, François et NAVARRO, Armando, 2019. *Œuvres de cinéma : 1963-2013*. Paris, France : Psi.
- SABATIER, Roland, 1966. *Omega 3, ballet*. Paris, France : Lettrisme et hypergraphie.
- SABATIER, Roland, 1969. *Multiplication : hyperthéâtrie*. Paris, France : Psi.
- SABATIER, Roland, 2021. Critiques Sociales : polylogues à impliqués. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 4. Rennes, France : Vroom.
- SCHOPENHAUER, Arthur, BURDEAU, Auguste et ROSSET, Clément, 2014. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris, France : PUF.
- SERMON, Julie et CHAPUIS, Yvane (dir.), 2016. *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*. Dijon, France : les Presses du réel.
- STANISLAVSKI, Konstantin Sergueevitch, TCHEKHOV, Anton Pavlovitch, FRANÇON, Alain, COMBES-LAFITTE, Camille, RAZGONNIKOFF, Jacqueline, MARKOWICZ, André et MORVAN, Françoise, 2011. *Cahiers de régie pour « Les Trois soeurs » et « La Cerisaie » d'Anton Tchekhov*. Paris, France : Aux Forges de Vulcain.
- TARDIEU, Jean et MASSIN, 1966. *Conversation-sinfonietta*. Paris, France : Gallimard.
- VAUGHAN, David, 1997. *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*. Paris, France : Éditions Plume.
- VAUTIER, Ben, 1963. *Le théâtre total*. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben, 1967a. *FOURRE-TOUT*. N° 1. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben, 1967b. *FOURRE-TOUT*. N° 2. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben, 1970. *Écrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux*. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben, 2012. *La vie ne s'arrête jamais : 50 ans de performance de Ben*. Lausanne, Suisse : Favre.
- VAUTIER, Ben, 2013. *Fluxus continue : et ne s'arrêtera jamais*. Lausanne, Suisse : Favre.
- ZERBIB, David (dir.), 2015. *In octavo : des formats de l'art*. Annecy, France : ESAAA éditions.



Index

Livret 1

A

Abramovic Marina 26
 Adely Emmanuel 36
 Adorno Theodor 32, 42
 Alocco Marcel 11, 18, 24, 38,
 41, 43, 46, 49
 Artaud Antonin 15, 20, 26, 27,
 34, 37, 40
 Avert Erik 46

B

Banos-Ruf Pierre 11, 37
 Barut Benoît 48
 Beckett Samuel 24, 37
 Bénichou Anne 47
 Berreur François 11, 37
 Boivent Marie 5, 41
 Bourriaud Nicolas 42, 44, 45
 Brecht George 18, 23, 24, 46,
 47, 102, 105
 Brogowski Leszek 41

C

Cage John 23
 Cardew Cornelius 47
 Castellucci Romeo 30
 Chapuis Yvane 46
 Charmatz Boris 36, 38, 41, 49
 Cocteau Jean 20
 Copeland Mathieu 34, 48
 Cunningham Merce 36, 38,
 47, 105

D

Danan Joseph 5, 30
 De Simone Cristina 40
 Dezeuze Anna 48
 Dion Damien 11
 Di Sciullo Pierre 14, 33, 37,
 43, 51
 Dor Garance 15, 31, 37, 43,
 51
 Douillard Carole 36
 Dumond Frédéric 36

E

Eco Umberto 42

F

Facil 14
 Farkas Jean-Baptiste 11
 Filliou Robert 18, 24, 31, 37,
 38, 41, 103

G

Garcia Rodrigo 30
 Genette Gérard 16, 33, 42, 45
 Giasson Steve 11, 36, 38
 Goodman Nelson 42, 45, 46,
 102
 Grand Magasin 44, 46

H

Hecquet Simon 40
 Heidsieck Bernard 34, 40
 Herrmann Gauthier 34
 Higgins Dick 18, 23, 26, 27,
 29, 39, 42

I

Ionesco Eugène 24, 33, 37

K

Kaprow Allan 38, 41, 49
 Klein Yves 18, 20, 21, 24, 27,
 35, 41, 104
 Kotz Liz 47, 48
 Kouije 37

L

Lang Abigaïl 47
 Ieibovici Franck 34, 35, 36, 48
 Lemaître Maurice 31, 37, 42
 Le Pladec Maud 41
 LeWitt Sol 37, 38, 49, 104
 Lucet Sophie 5, 11

M

Maciunas George 23, 24, 102
 Marinetti Filippo Tommaso
 26, 27
 Massin 33, 37
 Menu Vincent 11, 15, 31, 37,
 44, 45
 Moeglin-Delcroix Anne 41
 Mougin Pascal 5
 Murtin Pascale 46

O

Ono Yoko 24, 34, 38, 46, 49

P

Peyrade Pauline 11, 37
 Prokhoris Sabine 40

Q

Quantange 14, 37

R

Rambert Pascal 11, 37
 Renaude Noëlle 11, 37
 Robinson Julia 47

S

Sabatier Roland 11, 31, 38,
 40, 41, 43, 48, 49
 Sermon Julie 46, 47, 48
 Stanislavski Konstantin 32

T

Tardieu Jean 37
 Touzé Loïc 38, 46, 49

V

Vaughan David 36
 Vautier Ben 18, 21, 23, 24, 26,
 27, 34, 35, 46, 105
 Véhicule 8, 13, 15, 17, 31, 35,
 36, 37, 42, 43, 44, 49, 102,
 103, 105
 Vostell Wolf 23, 29, 104

W

Watier Éric 11, 38, 43
 Williams Emmet 27
 Wurm Erwin 38

Y

Young La Monte 23

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative

Introduction





Repères

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative



Livret 2

Repères

Introduction	8
1 Œuvres-clef : chronologie	9
1.1 Déploiement du corpus	18
1.1.1 Avant 1950.....	18
1.1.2 1950-1967.....	19
1.1.3 1968-2007.....	23
1.1.4 2008-2021.....	24
2 Terminologie	27
2.1 Champ lexical de la partition.....	28
2.2 Dictionnaires.....	32
2.3 Selon Goodman et Genette.....	35
3 Filiation musicale	39
4 Invention d'un langage, deux précurseurs	50
4.1 Artaud : le langage de la scène.....	51
4.1.1 Le photomontage d'une pièce qui n'existe.....	54
4.2 Isou : L'image-langage et le lecteur déchiffreur.....	58
Références bibliographiques livret 2	65
Index	74

Introduction

Avant l'étude des œuvres que nous développerons dans les livrets suivants pour en dévoiler la structure et en comprendre le mécanisme, il nous fallait entreprendre des recherches sur ce qui a favorisé l'émergence des partitions dans les années 1950-1960 et leur écriture par la suite. Cette recherche compose ce livret 2 « Repères » qui a pour objectif de donner quelques jalons et des points d'ancrage à notre recherche. Nous proposons ici une prise en main d'outils inscrivant les partitions dans le temps. Notre souhait est d'offrir un regard vers ce qui nous précède, comme points d'origine ou figures nodales, ceci à travers la musique puis le théâtre et les arts plastiques.

Pour cela, nous proposerons avant toute chose une chronologie qui, dans le cadre d'une analyse diachronique, permettra à notre lecteur de retrouver un fil historique. Dans un second temps, nous développerons ce que le terme de partition contient, cela à travers une analyse terminologique. Enfin, nous reviendrons sur la filiation musicale de l'écriture des partitions dans le champ des arts plastiques et des arts de la scène, particulièrement liée à la remise en cause fondamentale de la notation en musique, initiée notamment par John Cage. Ainsi dans ce livret, nous nous arrêterons sur les travaux et propositions théoriques de trois figures majeures, qui chacune à leur manière ont écarté les frontières de leurs champs disciplinaires, les ont débordés ; John Cage, Antonin Artaud et Isidore Isou.

Ce livret permet de poser plusieurs assises, complémentaires à notre réflexion. Elles s'articulent autour de la question graphique et visuelle de la partition par le biais de la recherche d'un langage qui permette un partage de la création. Nous considérons ce livret comme une extension de notre introduction.

1 Œuvres-clef : chronologie

En magenta : les œuvres théoriques relatives aux partitions.

En cyan (gras) : les œuvres que nous étudierons de manière plus approfondie

Cependant, certaines œuvres, notamment conceptuelles peuvent être considérées à la fois comme des œuvres théoriques et comme des œuvres artistiques.

1. Claude Coqueley de Chaussepierre, *Le Roué vertueux, poème en prose en quatre chants*, 1770
2. Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897
3. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du futurisme*, 1909
4. Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, 1912 – 1914
5. Filippo Tommaso Marinetti, *L'imagination sans fils et les mots en liberté - Manifeste futuriste*, 1913
6. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, 1913
7. (divers auteurs), Synthèses théâtrales futuristes, 1913 – 1916 (se prolongeant jusqu'en 1944)
8. Guillaume Apollinaire, *Caligrammes Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, 1918
9. Raoul Hausmann, *Poème optophonétique, (K'perioum)*, 1918
10. Tristan Tzara, *Pour faire un poème dadaïste*, 1920
11. Oskar Schlemmer, *Gestanz II, (Danse des gestes II)*, 1927
12. Kurt Schwitters, *Merz Ursonate*, 1932
13. John Cage, *The future of music*, 1937
14. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 1938
15. Isidore Isou, *Les journaux des Dieux*, 1950
16. Isidore Isou, *Œuvres de spectacle*, 1951 – 1954
17. John Cage, *4,33*, 1952
18. Guy Debord, *Hurllements en faveur de Sade*, 1952
19. Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé*, 1952
20. Guy Debord, *Manifeste pour une construction de situations*, 1953
21. Isidore Isou, *Fondements pour la transformation du théâtre*, 1953
22. Eugen Gomringer, *Konstellationen*, 1953
23. Öyvind Fahlström, *Manifeste pour une poésie concrète*, 1953
24. Bernard Heidsieck, *Poèmes Partitions*, 1955
25. Samuel Beckett, *Actes sans paroles*, 1956 – 1959

26. Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations*, 1957
27. Robert Filliou, *L'immortelle mort du monde*, 1960
28. Yves Klein, *Dimanche, Le Journal d'un seul jour [27 novembre 1960]*, 1960
29. Ben Vautier, *Théâtre du comportement*, 1961 – 1962
30. John Cage, *Silence*, 1961
31. Dick Higgins, *One hundred plays*, 1961
32. Ben Vautier, *18 propositions pour une scène*, 1962
33. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, 1962
34. George Brecht, *Water Yam*, 1963
35. Cornelius Cardew, *Teatrise*, 1963-1967
36. Tadeusz Kantor, *Anti-exposition*, 1963
37. La Monte Young, Jackson Mac Low (eds), *An Anthology of chance operations*, 1963
38. Massin, Cohen, Ionesco, *La Cantatrice chauve*, 1964
39. George Maciunas, *Fluxkit*, 1964-1965
40. Yoko Ono, *Grapefruit*, 1964
41. Marcel Alocco, *Events, 1966-1968*
42. Cathy Berberian, *Stripsody*, 1966
43. Ben Vautier, *Personne*, 1966
44. Roland Sabatier, *Omega 3*, 1966
45. Tadeusz Kantor, *Komplexes Theater*, 1966
46. Allan Kaprow, *How to make a happening*, 1966
47. Massin, Ionesco, *Délire à deux, Essai de conversation sonore*, 1966
48. Massin, Jean Tardieu, *Conversation-Sinfonietta*, 1966
49. Theodor Adorno, *L'art et les arts*, 1967
50. Ben et Annie Vautier, *FOURRE-TOUT n° 1 et FOURRE-TOUT n° 2*, 1967
51. Castillejo et al., *A Zaj sampler*, 1967
52. Guy Debord, *La société du spectacle*, 1967
53. Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967
54. Emmet Williams, *An antology of concrete poetry*, 1967
55. Peter Handke, *Outrage au public*, 1968
56. Sol LeWitt, *Wall Drawings, 1968-2007*
57. Lawrence Weiner, *Declaration of intent*, 1969
58. John Cage, Alison Knowles et al., *Notations*, 1969
59. Robert Filliou, *L'esclave F.*, 1969
60. Peter Handke, *Le pupille veut être tuteur*, 1969

61. Sol LeWitt, *Sentences on conceptuel art*, 1969
62. Sol LeWitt et Samuel Beckett, *Come and go*, 1969
63. Roland Sabatier, *Multiplication, hyperthéâtrie*, 1969
64. Allan Kaprow, *Days off : a calendar of happenings*, 1970
65. Franz Xaver Kroetz, *Travail à domicile*, 1970
66. Claude Rutault, *Définition/Méthode*, 1973 - 2019
67. Allan Kaprow, *2 Measures*, 1974
68. Allan Kaprow, *Air Condition*, 1975
69. Allan Kaprow, *Routine*, 1975
70. Alison Knowles, Anna Lockwood, *Womens work*, 1975
71. Robert Filliou, *Musique Télépathique n° 5, 1976-1978*
72. Richard Kostalanetz, *Scenarios : scripts to perform*, 1980
73. Samuel Beckett, *Quad*, 1981
74. Peter Handke, *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, 1992
75. Jérôme Peignot, *Typoésie*, 1993
76. Massin et Jean Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, 1994
77. Hans Ulrich Obrist *et al.*, *Do it*, 1995
78. Erwin Wurm, *One minute Sculptures, 1997 - 2017*
79. Jacques Jouet, *Théâtre simple*, 1998-2000
80. Ken Friedman, *The fluxus performance yearbook*, 2002
81. Édouard Levé, *Œuvres*, 2002
82. Jean-Baptiste Farkas, *Ikhea@Services, 68 pages de passage à l'acte!*, 2004
83. Éric Mangion, Sylvie Boulanger, Colette Barbier, Pascal Yonet, *72 (projets pour ne plus y penser)*, 2004
84. Jacques Jouet, Frédéric Forte, Jacques Roubaud, *Chronopoèmes*, 2006
85. Boris Charmatz, *All Cunningham, 2008*
86. Ghislain Mollet-Viéville, Jacques Rivet, Christian Ruby, Marie-Laure Viale, *Tool Box*, 2008
87. Noëlle Renaude, *Une belle journée suivie de Topographies, 2008*
88. Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos, *Art conceptuel une entologie*, 2008
89. Éric Watier, *Travaux discrets*, 2008-2015
90. Loïc Touzé, *La Chance, 2009*
91. Garance Dor, Vincent Menu, *Véhicule n° 1, 2010*
92. Jean-Baptiste Farkas, *Des mode d'emploi et des passages à l'acte*, 2010
93. Garance Dor, Vincent Menu, *Véhicule n° 2, 2011*

94. Mathieu Tremblin (dir.), *Paper Tigers collection*, 2012
95. Yoko Ono, *Acorn*, 2013
96. Pierre Bal-Blanc, *Draft score*, 2014
97. **Steve Giasson, *Performances invisibles, 2015-2021***
98. Éric Watier, *Plus c'est facile plus c'est beau : prolégomènes à la plus belle exposition du monde*, 2015
99. **Pauline Peyrade, *Poings*, 2017**
100. franck leibovici, *Low Intensity Conflicts*, 2019
101. **Garance Dor, Vincent Menu, *Véhicule n° 3*, 2020**
102. **Éric Watier, *Discreet Works (thanks to Bruegel)*, 2020**
103. **Garance Dor, Vincent Menu, *Véhicule n° 4*, 2021**

Notes

Nous avons privilégié le fait de mentionner plus haut la date d'écriture ou de création plutôt que la date de parution lorsque les deux nous sont connues. Ainsi, certaines dates peuvent différer pour les ouvrages cités dans la bibliographie. Dans le cas d'une œuvre qui a par la suite été traduite, nous avons privilégié la date de parution initiale. D'autre part, cette liste d'œuvres-clef contient à la fois des ouvrages, mais aussi des œuvres plastiques (qui contiennent des partitions) et des spectacles (ou des performances) basés sur des partitions mais qui ne sont pas écrites. Nous précisons ci-dessous la nature de l'œuvre lorsqu'il ne s'agit pas d'un ouvrage. Afin de faciliter la recherche bibliographique, nous précisons également dans nos notes si le texte est intégré à un autre ouvrage. Enfin nous détaillons dans les notes ci-dessous dans quel ouvrage de notre bibliographie sont réédités certains textes lorsque ceux-ci sont très anciens ou épuisés.

3. « Manifeste du futurisme » est traduit par Giovanni Lista dans *Le futurisme textes et manifestes 1909-1944* (Lista, 2015, p.93).

5. « L'imagination sans fils et les mots en liberté - Manifeste futuriste » de Marinetti (1913) est traduit par Giovanni Lista dans *Le futurisme textes et manifestes 1909-1944* (Lista, 2015, p.523-530).

6. « L'art des bruits » de Russolo (1913) est notamment traduit par Giovanni Lista dans *Le futurisme textes et manifestes 1909-1944* (Lista, 2015, p.943).

7. Les Synthèses futuristes sont traduites dans l'anthologie dirigé par Giovanni Lista *Théâtre futuriste italien* Tome 1 (1976) et tome 2 (1976). Le « Manifeste du théâtre synthétique futuriste » rédigé par Marinetti, Settimelli et Corra se trouve quant à lui dans *Le futurisme textes et manifestes 1909-1944*, p.845-850.

8. Une réédition plus récente des Caligrammes les présente : *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916* (2014).

9. Concernant les poèmes de Raoul Hausmann, voir *Une anthologie poétique de Raoul Hausmann* préfacé par Isabelle Maunet (2007).

10. « Pour faire un poème dadaïste » de Tzara (1920) est présent dans *Poésies Complètes* (2011).
11. « Gestantanz II », (*Danse des gestes II*) de Schlemmer (1927) publiée initialement dans la revue *Bauhaus* n° 3 en 1927. La partition est traduite en français dans *Théâtre au Bauhaus* d'Éric Michaud (1978).
12. *Merz Ursonate* de Schwitters (1932) est traduit et édité en français dans *Merz Ursonate. Suivi de Schwitters par ses amis : écrits* (1990).
14. *Le théâtre et son double* d'Artaud (1938) est réédité en un volume unique chez Gallimard en 1964 puis 1981. Il est également présent avec de nombreux autres textes dans le recueil *Œuvres* (Artaud, 2004b, p.502).
15. *Les journaux des Dieux* d'Isidore Isou (1950) est un livre broché de 19 x 23,5 cm, préfacé par Maurice Lemaître. Il contient 50 planches dessinées. L'ouvrage est épuisé et n'a pas été réédité. Des reproductions de l'ouvrage sont présentes dans le livre de Frédéric Acquaviva *Isidore Isou, hypergraphic novels 1950-1984* (2012).
16. *Œuvres de spectacle* d'Isou (1964) est épuisé et n'a pas été réédité.
17. *4' 33"* est le titre d'une composition musicale de John Cage, créée 1952. David Tudor en fut le premier interprète au Maverick Concert Hall de Woodstock. Il existe deux versions de la partition.
18. *Hurléments en faveur de Sade* est un film de Guy Debord sorti en 1952. Le scénario est présent dans *Œuvres* (Debord, p.48 et p.61).
19. L'œuvre existe sous deux formes : un livre publié en 1952 (qui contient le scénario et la partition) ainsi qu'un film, présenté pour la première fois en novembre 1951 au ciné-club du Musée de l'homme.
20. Texte rédigé par Guy Debord en 1953 (inédit). Présent dans l'ouvrage *Œuvres* (Debord, 1993, p.105).
21. Cet ouvrage se compose en deux tomes, le premier est sorti en 1953 chez Bordas, le second n'a été publié qu'en 1970 chez C.I.C.K.
22. L'ouvrage initialement publié en 1953 en allemand est traduit en français par Vincent Barras sous le titre de *Constellations et poèmes concrets* (Gomringer, 2005).
23. Plusieurs textes d'Öyvind Fahlström dont « Manifeste pour une poésie concrète » sont traduits en français dans l'ouvrage *Essais choisis* (Fahlström, 2002).
24. Les Poèmes-Partitions d'Heidsieck sont réédités dans *Bernard Heidsieck, les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout* (2013) et dans *Poèmes-partitions (1955-1965) ; précédé de Sitôt dit (1955)* paru en 2009.
25. La pièce est publiée dans *Comédie et actes divers : Va-et-vient ; Cascando ; Paroles et musique ; Dis Joe ; Actes sans paroles I et II ; Film ; Souffle* (1996).
26. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* de Debord (1957) est réédité dans *Œuvres* (Debord, 2013, p.308-327).

27. *L'immortelle mort du monde de Filliou* (1960) est une œuvre plastique (un collage) conservée à la Staatsgalerie de Stuttgart. Elle a par la suite été tirée en offset, sous forme d'affiche, en 1967, éditée par Dick Higgins (Something Else Press). L'affiche mesure 72,5 × 55,8 cm. Elle était rehaussée au feutre. Une réédition de l'affiche a eu lieu par Montagne Froide en 2014. La réédition mesure 90 x 70 cm.

28. Les textes de *Dimanche, Le Journal d'un seul jour [27 novembre 1960]* (1960) sont reproduits en PDF sur le site officiel de l'artiste : [http://www.yvesklein.com/download/?-title=yves-klein-dimanche-fr.pdf&file=files/file_file_3_fr.pdf&type=application/pdf].

29 et 32. Le *Théâtre du comportement* (1961 – 1962) amorce une série de pièces courtes dont *Théâtre 44 propositions*, la série *Publik variation*, la série *Variantes* ou les *Pièces engagées* etc. Ces partitions ont été écrites par Ben Vautier entre 1961 et 1967. Elles ont été publiées à plusieurs occasions dans divers livres conçus par l'artiste, notamment dans le chapitre 3 « Théâtre et poésie » dans *Ben Dieu – Art total sa revue* (1963, s.p.) ou dans les *FOURRE-TOUT* (1967). Les pièces du *Théâtre de comportement* datées de 1961-1967 sont réimprimées dans *La vie ne s'arrête jamais 50 ans de performance* (Vautier, 2012, p. 150, 153) tout comme « 18 propositions pour une scène (1962) » (Vautier, 2012, p. 143). Il est possible de consulter le site de la fondation Bonotto pour se rendre compte de leur matérialité : [<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/vautierben/5/2158.html?from=2145>].

30. Le texte est traduit en français par Vincent Barras et édité dans un recueil dont le titre est *Silence : conférences et écrits* (Cage, 2003).

31. *One hundred plays* de Dick Higgins (1961) n'est pas réédité ni traduit à notre connaissance.

33. *L'œuvre ouverte* de Umberto Eco (1962) est, dans notre étude, cité dans la traduction de Chantal Roux de Bézieux et André Bourechliev (Eco et Boucourechliev, 1979).

34. *Water Yam* de George Brecht (1963) conçu par George Maciunas est publié pour la 1ère fois par les éditions Fluxus, New York. Il s'agit d'une boîte contenant 68 cartes de tailles variables imprimées en noir sur papier blanc et orange. Chaque carte contient une partition. Il a été réédité plusieurs fois sous des formes variables (boîtes différentes, couleur du papier). Les éditions suivantes ont été augmentées et comportent un nombre de cartes plus élevé.

35. *Teatrise* de Cornélius Cardew, 1963-1967 est une partition graphique.

36. *Anti-Exposition* est un texte de Tadeusz Kantor reproduit dans *Le théâtre et la mort* (Kantor, 1963, p.130-132).

37. *An Anthology of chance operations* est édité par La Monte Young et Jackson Mac Low (1963). Il comprend des propositions artistiques et des partitions de : G. Brecht, J. Cage, W. De Maria, H. Flynt, Y. Ono, D. Higgins, T. Ichiyonagi, R. Johnson, S. Forti, N. J. Paik, T. Riley, D. Rot, E. Williams et C. Wolff. L'ouvrage est accessible en PDF sur le site Monoskop : [https://monoskop.org/Fluxus#/media/File:Young_La_Monte_Mac_Law_Jackson_eds_An_Anthology_of_Chance_Operations.jpg].

38. Nous évoquons ici non pas la version seule du texte écrit par Ionesco mais la partition de la mise en scène de Nicolas Bataille mise en image par Cohen, traduite par le

geste graphique de Massin et publiée en 1964.

39. Le *Fluxkit* conçu par George Maciunas (1964-1965) est une boîte contenant des jeux et des partitions et différents objets éditoriaux de E. Andersen, Ay-O, J. Berner, G. Brecht, J. Chick, J. Coke's Farmer co-op, W. de Ridder, R. Filliou, A. M. Fine, K. Friedman, G. Hendricks, A. Hutchins, P. Kirkeby, M. Knížák, A. Knowles, A. Koepke, S. Kubota, F. Lieberman, C. Liss, G. Maciunas, L. Miller, N. J. Paik, Ben Patterson, J. Reynolds, J. Riddle, T. Saito, Serge III Oldenbourg, P. Sharits, M. Shiomi, Ben Vautier, Y. Wada, R. Watts.

40. *Grapefruit* de Yoko Ono (1964) a été traduit en français sous le titre de *Pamplemousse* aux éditions Textuels en 2004.

41. Les *Events* de Marcel Alocco écrits entre 1966-1968 ont été publiés une première fois en 1968 à Nice (tirage : 100 exemplaires), puis publiés sous forme de fascicule non commercialisé par la galerie Oudin (Paris) en 2012 et publiés à compte d'éditeur en 2021 par Vroum (Rennes, France) dans une version augmentée bilingue (français – anglais) comprenant des pièces oubliées et des inédits. Cette dernière édition est tirée à 300 exemplaires.

42. *Stripsody* de Cathy Berberian et Roberto Zamarin (1966) est une partition graphique, elle mêle le registre théâtral et musical.

43. *Personne* (1966) est une pièce courte de Ben Vautier qui a été interprétée le 16 juin 1966 à Nice à l'Artistique.

45. Tadeusz Kantor, *Komplexes Theater*, 1966 est traduit en français dans l'ouvrage *Le théâtre de la mort* (Kantor, 1977, p.67-68)

46. *How to make a happening* de Allan Kaprow (1966) est initialement une pièce sonore enregistrée. La bande a été transcrite et traduite en français par Gauthier Herrmann en 2011 sous le titre de *Voici un communiqué sur comment faire un happening* dans le cadre des éditions Le Clou dans le fer (collection Form[e]s).

47. 48. *Délire à deux, Essai de conversation sonore* (Massin, Ionesco, 1966) tout comme *Conversation-Sinfonietta* (Massin, Tardieu, 1966) sont deux interprétations graphiques des pièces. Il ne s'agit pas ici du texte seul mais de versions mises en page et typographiées par Massin.

50. Les *FOURRE-TOUT n° 1* et *FOURRE-TOUT n° 2* (1967) de Ben et Annie Vautier sont des publications d'artiste sous forme de pochette transparente comprenant un grand nombre de multiples de différents auteurs dont des partitions. La liste complète du contenu de *FOURRE-TOUT n° 1* se trouve sur le site de la fondation Bonotto : [<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/vautierben/2194.html>]. La liste complète de *FOURRE-TOUT n° 2* se trouve également sur le site de la même Fondation : [<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/vautierben/2195.html>].

51. *A Zaj sampler* (Castillejo *et al.*) publié initialement par Something Else Press en 1967 est réédité par Primary Information en 2007.

53. *Paragraphs on Conceptual Art* a été publié dans le journal *Artforum* vol.5, n° 10, en juin 1967 (p.79-83). Le texte est traduit en français par Catherine Vasseur sous le titre « Paragraphes sur l'art conceptuel » dans *Sol LeWitt* (Gross *et al.*, 2012, p.208-209).

54. *An antology of concrete poetry* sous la direction d'Emmet Williams, a été édité en 1967 par Something Else Press, réédité par Primary Information en 2013.

56. Les Wall Drawings de Sol LeWitt sont des œuvres murales qui reposent sur des procédures écrites ou dessinées permettant à un tiers de produire l'œuvre. Elles ont été créées de 1968 à 2007.

57. Le texte « Déclaration d'intention » de Lawrence Weiner, écrit en 1968, est publié dans *January 5 – 31* (1969) dirigé par Seth Siegelaub. Le livre est conçu comme un catalogue d'exposition qui devient également l'exposition au cœur même de ses pages. Il rassemble les auteurs suivants : Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Seth Siegelaub et Lawrence Weiner. L'ouvrage est accessible en PDF sur le site Primary Information [<https://www.primaryinformation.org/files/january1969.pdf>] et sur le site Monoskop [https://monoskop.org/images/b/bc/Siegelaub_Seth_ed_January_5-31_1969_1969.pdf].

58. *Notations* (1969) est un recueil de partitions graphiques et musicales sous la direction de John Cage et Alison Knowles. Il est disponible en PDF sur le site monoskop [https://monoskop.org/File:Cage_John_Notations.pdf].

59. *L'esclave F.* de Robert Filliou est publié initialement en Belgique dans AAREVUE n° 10 en décembre 1969, une publication dirigée par Richard Tialans. La pièce est rééditée avec l'ensemble du théâtre de Filliou précédemment paru dans AAREVUE dans *Robert Filliou : Théâtre Incomplet* (1999) publié par Small Noise.

61. Le texte « Sentences on conceptuel art » de Sol LeWitt a été publié en 1969 dans *0 to 9* n° 5 en janvier 1969 (p. 3-5), puis repris dans *Art-Language* vol. 1 n° 1, mai 1969 (p.11-13). Il est traduit en français par Catherine Vasseur sous le titre « Phrases sur l'art conceptuel » dans *Sol LeWitt* (Gross *et al.* 2012, p. 214-215) et il est également traduit en français dans l'ouvrage *Art conceptuel une entologie* (Herrmann *et al.*, 2008, p.439-441).

62. *Come and go* (1969) est la mise en partition graphique imaginée par Sol LeWitt de la pièce de Beckett *Va-et-Vient*. Cette version a été publiée dans le magazine de mode *Harper's Bazaar* n° 3093 en août 1969.

69. Allan Kaprow a produit un grand nombre de brochures illustrées à partir de ses performances en 1974 et 1975.

70. *Womens work* est une publication de partitions dirigée par Alison Knowles et Anna Lockwood. Première édition : 1975. L'ouvrage a été réédité en fac-similé par Primary Information en 2019.

71. La *Musique Télépathique n° 5* de Robert Filliou (1976-1978) est une installation qui comprend des pupitres sur lesquels sont installées, au sommet, des cartes à jouer. Sur la tige de chaque pupitre, une petite carte jaune donne une intention. Une notice sur carton bleu explique le fonctionnement de l'œuvre, sa « règle du jeu ».

78. Les *One minute Sculptures* d'Erwin Wurm sont de courtes performances produites par l'artiste ou à produire par le spectateur. Elles se fondent sur des partitions dessinées ou textuelles. Une prise de vue photographique pérennise la mise en acte.

79. Le *Théâtre simple* de Jacques Jouet est un recueil inédit écrit de 1998 à 2000. Il est

composé de pièces protocolaires qui comportent toutes une règle du jeu à destination des acteurs. La règle permet de modifier le texte pendant la représentation. Jusqu'à présent inédites, elles seront éditées en 2022 par les éditions Vroum (Rennes, France).

84. Les *Chronopoèmes* de Jacques Jouet, Frédéric Forte et Jacques Roubaud ont été publiés dans le n° 157 de La Bibliothèque Oulipienne en 2006. Il s'agit de poèmes à lire en un temps donné, en chronométrant la lecture.

85. Le projet *All Cunningham* (qui a pris des noms différents comme *Flip Book*) se déploie à partir d'une mise en partition qu'a imaginé Boris Charmatz à partir du livre *Merce Cunningham un demi-siècle de danse* de David Vaughan.

90. *La Chance* de Loïc Touzé 2009 est une pièce chorégraphique. Le dispositif de celle-ci a été mis en place en 2009 à partir d'un principe de partition télépathique. Le protocole de transmission est expliqué par Mathieu Bouvier et Loïc Touzé dans l'ouvrage *Gestes en éclats : art, danse et performance* (dir. Després, p. 504-514). Création au Théâtre de l'Aire Libre à Saint-Jacques de la Lande en 2009, festival Mettre en scène, avec : Loup Abramovici, Ondine Cloez, Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier, Marlène Monteiro-Freitas, Carole Perdereau. Dispositif scénique : Jocelyn Cottencin. D'après : [<https://loictouze.oro.fr/fr/creations/la-chance>].

94. *Paper Tigers collection* (2012) est un recueil composé de notices de différents auteurs, rassemblées par Mathieu Tremblin. Le point commun de ces instructions est de créer une œuvre à partir de feuilles de papiers A4 colorées. Les notices sont téléchargeables librement sur le site dédié : [<http://www.papertigerscollection.com/>].

97. *Les Performances invisibles* de Steve Giasson suivies des *Nouvelles Performances invisibles* se sont incarnées tout d'abord au travers de partitions écrites. Puis l'artiste les a interprétées (presque) sans public, en conviant un photographe (Daniel Roy ou Martin Vinette) à venir témoigner de la scène.

102. Les *Travaux discrets (d'après Brueghel)* d'Éric Watier (2020) ont été créés pour l'exposition *To Martian Anthropologists* qui a eu lieu à Taipei (Taïwan) au Nouveau centre des Arts en 2020. Le travail s'est déroulé en collaboration avec Chun-Yi Chang. Il s'agit d'une mise en partition du tableau de Brueghel *Les Proverbes Flamands* (1559). Une édition sous forme d'affiche est en cours par les éditions Vroum, elle paraîtra en 2022.

1.1 Déploiement du Corpus

Les œuvres de la chronologie précédente, bien que fondamentales pour notre sujet, ne pourront pas, du fait de leur nombre, être toutes étudiées. Toutefois, il nous semble qu'elles forment un paysage qui permet de saisir l'inscription des œuvres exemplaires que nous avons sélectionnées. Grâce à l'étude que nous avons menée sur des partitions émanant de différents artistes, nous espérons montrer la diversité du médium que nous avons choisi d'explorer, mais aussi en dégager les enjeux, pour l'artiste comme pour le lecteur ou le spectateur. Notre corpus étendu se déploie des années 1950 à nos jours, en Europe et aux États-Unis. Nous citons toutefois des exemples antérieurs, dans les avant-gardes européennes notamment, que nous considérons comme précurseurs.

Notre sélection d'œuvres, que l'on peut estimer « exemplaires », se situe dans une période qui peut être divisée en quatre segments : Avant 1950, 1950-1969, 1970-2008, 2008-2020. Le séquençage que nous présentons ne correspond pas à des courants artistiques, mais plutôt au mouvement même de l'écriture et de l'édition des pratiques conceptuelles et performatives à travers la partition. Nous proposons de le détailler ici, toutefois nous avertissons notre lecteur que nous ne suivrons pas dans cette étude un agencement chronologique. Si nous l'établissons néanmoins de manière introductive, c'est dans le but d'offrir un appui structurel supplémentaire. Nous posons ici, par cette chronologie et sa division, un cadre temporel dont nous nous détacherons pour aborder les problématiques de notre sujet.

1.1.1 Avant 1950

Du côté du théâtre, nous appuierons historiquement notre travail sur les écrits d'Antonin Artaud qui préfigurent le basculement performatif au théâtre, mais également la création d'un langage scénique de la scène. L'influence d'Artaud à travers ses écrits ne se limite pas au théâtre, en effet un grand nombre de plasticiens ont revendiqué une parenté avec les conceptions d'Artaud, comme nous l'avons nommé dans notre introduction. Nous consacrerons un fragment de notre étude aux apports d'Antonin Artaud au sein de ce même livret, dans le chapitre « Invention d'un langage scénique ». Concernant les arts plastiques, nous pourrions prendre en tant que référence les manifestes dadaïstes et futuristes, premiers matériaux textuels à performer, à la croisée de la poésie et de l'agit-prop. Comme le déclare Serge Margel dans « Le temps du manifeste » :

Le manifeste détient aussi un certain pouvoir de produire l'événement qu'il désigne. On l'aura dit et répété, le manifeste est un acte performatif, qui invente une nouvelle forme d'action. D'un côté, il appelle à l'action, au rassemblement, mais d'un autre côté, il s'érige lui-même en action, il opère lui-même sur ce rassemblement (Margel, 2013, p.5).

Ce « pouvoir » prédictif se retrouve également dans les partitions. Toutefois, les manifestes ne sont pas destinés à être un outil pour une délégation, ils sont davantage un dispositif de rassemblement au sein d'une philosophie ou d'une esthétique partagée. Pascal Mougin dans *Moderne/contemporain Art et littérature des années 1960 à nos*

jours (2019) les distingue d'ailleurs des autres textes :

Le manifeste littéraire n'a rien du *statement* weinerien ni du pré-texte conceptuel, lesquels se contentent de décrire une opération ponctuelle en dehors de toute considération sur la nature de l'art ou de la poésie, l'opération en question échappant précisément aux critères de l'art. (Mougin, 2019, p.340).

Voilà pourquoi, bien que ces textes programmatiques orientent des pratiques, nous n'avons pas privilégié leur analyse.

Les pièces futuristes – appelées « Synthèses » – sont indéniablement des partitions dont la brièveté anticipe la concision des *events* fluxus. Dick Higgins, artiste ayant fait partie de la mouvance fluxus, les cite d'ailleurs en exemple (Higgins, 2006, p. 54-55) et l'on peut considérer que leur connaissance a influé sur l'écriture des *events* que nous évoquerons dans cette thèse, particulièrement dans le livret 5.

Quelle serait cependant notre œuvre liminaire, celle qui crée l'étincelle pour notre sujet ? Le poème *Un coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé semble être un point de lancement intéressant. L'auteur, dès l'introduction, s'appuie sur le mot même de « partition » pour définir son propos. Cette œuvre réunit en effet plusieurs caractéristiques propres aux partitions que nous étudierons ici : texte à lire et à dire doublé d'un texte-image à voir¹, texte qui met en mouvement son lecteur².

1.1.2 1950-1967

Le véritable point d'impulsion et d'épanouissement de notre sujet, nous le situerons dans les années 1950. Nous estimons en effet que l'extension sémantique du mot « partition », et l'émergence de celle-ci comme pratique étendue, correspondent à un moment de changement du schéma notationnel traditionnel en musique. C'est autour de la figure de John Cage aux États-Unis vers les années 1950-1960 que l'écriture musicale va vivre un bouleversement : s'émanciper de la notation diastématique sur la portée. Elle devient alors pleinement graphique³ ou uniquement constituée de mots⁴.

Compositeur, peintre et musicien américain, né en 1912 et mort en 1992, John Cage a enseigné à la New School for Social Research où il a rencontré de nombreux artistes et fait des émules, notamment une grande partie de ceux qui, suivant son sillage, se sont

1 Ces trois éléments que nous déduisons du *Coup de dés* nous paraissent caractéristiques. Nous pourrions alors déduire que ces paramètres conjointement ou séparément constituent une première tentative de définition de la notion de partition.

2 Nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage *Livre/Typographie une histoire en pratique(s)* (Campaingolle-Catel et al., 2020) dont la première partie « Le "Coup de dés" de Mallarmé : réédité, réinterprété » intègre trois textes de Massin, Albert DuPont et Anne-Marie Christin qui nous éclairent sur cette œuvre et son influence (p.13-56).

3 Nous ne pouvons pas dire qu'elle n'était pas graphique, il s'agit d'un renforcement de la part visuelle qui comprend une part de liberté de la ligne.

4 Cette première bascule, de la musique vers les arts graphiques, vers la scène ou vers la littérature, est constituante. Nous y reviendrons tout au long de notre thèse, d'abord dans le chapitre « Filiation musicale » intégré à ce livret, ensuite dans le livret n° 3 « Typo-topographie » à travers les expérimentations de Massin sur *La Cantatrice Chauve* (1964) de Ionesco et *Conversation-Sinfonietta* (1966) de Tardieu, les tentatives pour sonoriser les lettres de Pierre Di Sciullo puis avec *Poings* de Pauline Peyrade (2017).

rassemblés sous « l'étendard » fluxus proposé par George Maciunas⁵. Aux États-Unis en 1952, John Cage écrit la pièce *4,33* qui écarte la musique au profit de l'écoute de ce qui entoure le spectateur. Cette pièce exemplaire sur l'expérience de l'attention fait suite au manifeste *The Future of music*⁶, écrit quinze ans plus tôt par Cage en 1937. Luigi Russolo⁷ a initié l'écoute des sons extramusicaux, mais, selon Douglas Kahn dans l'article « John Cage : Silence and silencing », le compositeur John Cage a porté plus loin encore cette idée :

Cage exhausted this strategy by extending the process of incorporation to a point to every audible, potentially audible and mythically audible sounds, where consequently there existed no more sounds to incorporate music, and he formalized the performance of music to where it could be dependent upon listening alone. (Kahn, 1997, s.p.)⁸.

Ce que propose *4,33*, c'est une expérience à vivre : une pièce dans laquelle l'interprète ne joue pas et dont la conception écarte le spectaculaire au profit du minimal et d'une qualité d'écoute sensible au monde. Ce que les spectateurs entendent est leur propre « musique », leur respiration, les bruits environnants. La pièce offre de concevoir notre quotidien comme un acte artistique ou du moins d'en percevoir le potentiel sensible et poétique.

Les artistes du mouvement fluxus emboîteront le pas de John Cage et produiront un grand nombre d'*events* dans les années 1960, dont l'une des principales qualités est sans doute de porter attention aux gestes simples et à la manière de les réaliser. Les *events* sont exécutés à partir de *score events*, des textes courts servant d'embrayeur à l'action. Plusieurs branches fluxus verront le jour, aux États-Unis puis en Europe avec des artistes de plusieurs nationalités. En France, c'est à Nice qu'est domiciliée la section fluxus (où vivent notamment Ben Vautier, Marcel Alocço...) et à Villefranche-sur-Mer, à la *Cédille qui sourit* (où viendront s'établir George Brecht et Robert Filliou qui cheminera aux côtés des fluxus). Les partitions d'*events* sont à la frontière de plusieurs disciplines, à la fois plastiques et musicales, comme le célèbre *Drip Music* de George Brecht, qui s'intègre dans le corpus *Water Yam* (1963). La musique est le plus souvent conçue comme une action sonore, sans compétence technique particulière de l'interprète.

En France, selon nous, ce sont les lettristes, par l'intermédiaire d'Isidore Isou, mais aussi de Maurice Lemaître et de Roland Sabatier, qui amèneront les premiers un bouleversement de l'œuvre dans le cadre de la partition. Cet apport se produira par un renouvellement notationnel et la création de nouvelles structures écrites et dessinées (dans le cadre de ce qui sera nommé métagraphie⁹ ou hypergraphie) et que

5 George Maciunas rédige le premier manifeste Fluxus en 1963.

6 Le texte est accessible ici en PDF [https://ciufo.org/classes/ae_sp14/reading/cage_future.pdf]. Consulté le 20/03/2021.

7 Luigi Russolo est un peintre et compositeur italien (1885-1947). Partie prenante du mouvement futuriste, il rédige en 1913 le manifeste *L'Art des bruits*.

8 Nous traduisons : « Cage a épuisé cette stratégie en étendant le processus d'incorporation à tous les sons audibles, potentiellement audibles et mythiquement audibles, où par conséquent il n'existait plus de sons pour incorporer de la musique, et il a formalisé l'exécution de la musique jusqu'à ce qu'elle puisse dépendre de l'écoute seule. » Article disponible sur Jstor [<http://www.jstor.org/stable/742286>]. Consulté le 20/03/2021.

9 La métagraphie est le premier nom donné par les lettristes à ce qu'ils appelleront plus tard l'hypergraphie. Cette technique associe des images (peintes ou dessinées) et des lettres à déchiffrer.

nous considérons ici comme des partitions. Ce bouleversement lettriste a embrassé de nombreuses disciplines dont les arts plastiques, la littérature et les arts scéniques. Nous nous concentrerons sur la phase lettriste ciselante¹⁰ qui contient l'apport de l'hypergraphie suivie des périodes supertemporelles et infinitésimales¹¹ qui anticipent les déclarations conceptuelles des Américains¹² (nous y reviendrons dans le livret 5).

Les années 1950 et 1960 ont été le terreau le plus fécond, dans lequel apparaîtront des pièces majeures et exemplaires en ce qui concerne la partition, dans le domaine des arts plastiques comme au théâtre : *Actes sans paroles I* de Samuel Beckett (daté de 1956, première publication en 1957), *Dimanche, Le Journal d'un seul jour [27 novembre 1960]* d'Yves Klein (1960), *le Théâtre* de Ben¹³ (dès 1961), *Water Yam* de Georges Brecht (1963), *Grapefruit* de Yoko Ono (1964) ou encore *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco typographiée et mise en page par Massin (1964).

Écllosion et foisonnement iront de pair de 1950 à 1967, mettant en lumière une volonté de transformation des arts par leur « dé-conditionnement ». Les plasticiens feront voler en éclats le théâtre (Vautier, Klein) par des propositions provocatrices et radicales ou par une contestation très forte du théâtre dominant (Higgins).

Des tentatives graphiques de renouvellement du langage scénique auront lieu grâce aux expériences typographiques de Massin et aux apports des lettristes. Nous aborderons plusieurs de leurs pièces, notamment *Omega 3* (1966) et *Multiplication* de Roland Sabatier ou encore *Les journaux des Dieux* (1950) d'Isidore Isou.

Enfin, la possibilité d'une œuvre confiée à un tiers, qui peut la réaliser ou l'interpréter à la place de l'artiste verra le jour, que ce soit dans les partitions d'*events* fluxus, ou les créations supertemporelles ou infinitésimales lettristes. Ainsi, dans « Si je me souviens bien » écrit en 1970, Tomas Schmit précise que si certaines performances fluxus ne sont conçues que pour être exécutées par leur auteur, d'autres sont accessibles à n'importe quel interprète, professionnel ou amateur (Schmit dans dir. Feuillie, 2002, p.33-35).

10 Les lettristes distinguent plusieurs phases historiques (ciselantes ou ampliques) qui s'appliquent à toutes les disciplines artistiques. Considérant que la phase ciselante n'existe pas dans certains arts comme dans le théâtre, Isidore Isou invente ce à quoi pourrait correspondre cette phase et fait des propositions pour « sortir de l'anecdote » ou encore « chercher des particules fondamentales » pour anéantir les valeurs traditionnelles associées aux arts. Ces réflexions se retrouvent dans *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (Isou, 1953). Pour la théorisation de ce théâtre d'avant-garde lettriste, nous nous appuyons également sur les textes de Maurice Lemaître et notamment sur *Le théâtre d'Avant-garde* (1981).

11 Nous reprenons ici la terminologie d'Isidore Isou.

12 Bernard Girard appuie ce constat dans *Lettrisme — L'ultime avant-garde* (2010). Lorsqu'il évoque le découpage des créations des lettristes en différentes périodes il note : « Ce découpage peut éclairer les évolutions de certaines disciplines artistiques. Il est en tout cas suggestif. Mais, sa principale utilité aura sans doute été ailleurs. Il aura permis aux lettristes de se dire les inventeurs de l'art minimaliste et de l'art conceptuel, alors même qu'ils n'avaient créé aucune œuvre de ce type. Il suffisait qu'Isou les ait imaginés dans des textes du début des années 1960, antérieurs aux publications d'Henry Flynt et à l'œuvre de Joseph Kosuth, *Art as idea as idea*, les deux artistes qui lancèrent l'art conceptuel en 1966 pour s'autoriser à se présenter comme le véritable créateur de ce mouvement. » (Girard, 2010, p.74). Nous précisons en effet que l'article d'Henry Flynt intitulé *Concept art* est écrit en 1961 et publié initialement par La Monte Young et Jackson Mac Low dans l'ouvrage *An Anthology of chances operations* (1963).

13 Les écrits théâtraux de Ben Vautier sont disséminés dans plusieurs publications d'artistes. Une partie est également rééditée dans *La vie ne s'arrête jamais 50 ans de performance de Ben* (Vautier, 2012, p.142-155). Cet ouvrage est également disponible intégralement en PDF sur le site internet de Ben Vautier, à condition de chercher dans le jeu de piste instauré par l'artiste. [<http://www.ben-vautier.com/>]. Des fragments sont également disponibles sur le site de l'artiste ici : [<http://www.ben-vautier.com/divers/theatre.php3>]. Consulté le 20/03/2021.

Si nous évoquons la performance comme un art qui peut se défaire de l'artiste qui l'initie et être pratiqué par d'autres, qu'en est-il de la place du public ? Celui-ci prendra également une place fondamentale et ne sera plus seulement un « regardeur », comme en atteste *Le film est déjà commencé ?* de Maurice Lemaître (1951) dans lequel le public subit une sorte de guet-apens¹⁴. Bien d'autres exemples viennent mettre en évidence cette volonté de contact ou de participation avec le public, comme les pièces de Ben Vautier, notamment *Grimaces*¹⁵ (1962) dans laquelle les spectateurs sont sciemment provoqués jusqu'au point de rupture ou *Les deux salles*¹⁶ (1963), pièce sans acteurs qui consiste à écouter l'auditoire divisé en deux. Certains *events* dépourvus d'actions scéniques demandent aux spectateurs de rêver¹⁷ (Marcel Alocco, 1967) tandis que les happenings d'Allan Kaprow développent de manière centrale le concept de participation jusqu'à abolir la notion de public. Ainsi dans *Voici un communiqué sur comment faire un happening* (1966), initialement présenté sur une bande sonore de 23 minutes et 43 secondes ensuite transcrite et publiée en 2011 par les éditions Le Clou dans le fer, Allan Kaprow énonce :

Laissez tomber l'idée d'organiser un spectacle pour un public. Un happening n'est pas un spectacle. [...] Un happening, c'est fait pour ceux qui agissent dans ce monde, pas pour ceux qui veulent rester à l'écart et se contenter de regarder. Quand on intervient on ne saurait le faire du dehors en regardant du coin de l'œil. Il faut être impliqué physiquement. (Kaprow traduit par Herrmann, 2011, s.p.).

Nous voyons donc que la question de l'expérience (ou d'un art à vivre et à partager) sera fondamentale à cette période. Dans le domaine théâtral, Peter Handke osera avec *Outrage au public*, publié initialement en 1966 puis en 1968 en France, faire exploser la fable et son schéma traditionnel par une adresse virulente au public sans autre action que celle d'une énonciation performative, profondément provocatrice, à la manière d'un manifeste qui dénonce le cadre dramatique.

Nous avons pris comme point de clôture l'année 1967, qui est l'année au cours de laquelle Adorno a produit sa conférence *L'art et les arts* (2010) dans laquelle il développera l'effrangement des arts que nous pouvons constater sur toute l'ère temporelle que nous avons déterminée. Il s'agit selon nous d'un apport en esthétique qui clôture cette période en mettant l'accent sur les modifications (perméabilité des catégories et des disciplines) qui ont eu lieu dans les dernières années précédant l'écriture de cet ouvrage.

14 Nous nous attarderons sur le processus de composition de sa partition dans notre livret 3.

15 La partition de *Grimaces* (1962) est la suivante : « Six coups — Rideau. Décor : banal (salon). Vingt acteurs feront des grimaces et des gestes obscènes et vulgaires au public jusqu'à ce que le public se fâche. Rideau. » (Vautier, 2013, p.77).

16 La partition de *Les deux salles* (1963) est la suivante : « Le public est réparti dans deux salles différentes et séparées. Dans chacune de ces salles est installé un système de micros qui communique par des haut-parleurs dans l'autre salle, et vice-versa. La musique consiste en l'audition dans chaque salle de ce qui se passe dans l'autre. La composition dure une demie-heure. » (Vautier, 2013, p.77).

17 Je fais ici référence aux *Événements à consommer sur place* de Marcel Alocco dont les premiers ont été écrits en 1967.

1.1.3 1968-2007

Cette période, bien plus vaste que la précédente, semble, en apparence, moins fourmillante mais elle est pourtant décisive. En effet, elle est marquée par le développement de l'art conceptuel qui accélère le développement des pratiques de la partition, en faisant de celle-ci un « possible » (une hypothèse) plus qu'un « devenir » ou en privilégiant les actes aux objets, comme en témoigne l'exposition d'Harald Szeemann en 1969 à la Kunsthalle de Berne : *Quand les attitudes deviennent formes*.

La date pivot de 1968 n'a pas été choisie au hasard. Outre le bouleversement politique qui aura lieu en France, des œuvres emblématiques vont voir le jour à ce même moment. Du côté des arts plastiques, Lawrence Weiner, avec sa *Déclaration d'intention*, publiée dans *January 5 – 31* (dir. Siegelau) en 1969, affirmera de « nouvelles » conditions d'existence de l'œuvre, celle-ci pouvant être réalisée ou non, par l'artiste ou par un tiers. Il n'est cependant pas tout à fait exact de dire que ce sont de nouvelles conditions d'existence, particulièrement si l'on prend en compte les contributions antérieures des lettristes ou les positions de Yoko Ono, qui, dès 1963, déclarait préférer les « œuvres mentales ». Toutefois, les apports conceptuels vont permettre d'affirmer cette posture et par le biais de Sol LeWitt notamment, d'affirmer la délégation de l'œuvre (dessinée par un tiers) et son existence sous un régime allographique¹⁸. Quelques années plus tard, Claude Rutault poursuivra ce sillage avec la réalisation déléguée de ses peintures sous forme de d/m (définitions/méthodes) qu'il produira à partir de 1973.

La période sera féconde en ce qui concerne le bouleversement du texte théâtral. Il verra disparaître personnages, séquençage traditionnel, intrigue ou action, devenant peu à peu moins un texte dramatique qu'une partition théâtrale ou performative telle que nous l'entendons ici, comme avec *Quad* (1992) de Samuel Beckett paru initialement en 1981 ou *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* (Handke, 1993), prolongement formel d'une première tentative didascalique écrite en 1969, *Le pupille veut être tuteur* (Handke, 1985).

Enfin, cette écriture théâtrale, de plus en plus performative, prend corps avec les expérimentations de Jacques Jouet. Ce poète oulipien écrira, de 1998 à 2000, plusieurs œuvres appartenant à un concept qu'il invente et auquel il donne le nom de « Théâtre Simple¹⁹ », un théâtre protocolaire, dans lequel le texte diffère d'une représentation à l'autre.

Dans le domaine de l'édition, des anthologies de partitions verront le jour aux États-

18 Nelson Goodman établit dans *Langages de l'art* (publié initialement en 1968) une distinction entre œuvres autographiques et œuvres allographiques. Les œuvres allographiques sont pourvues d'une notation et peuvent être interprétées par un tiers tandis que les œuvres autographiques sont créées par l'artiste et contiennent une authenticité. Gérard Genette poursuit la réflexion de Goodman dans *L'œuvre de l'art* (2010) tout en assouplissant les définitions du précédent et en montrant que les deux régimes ne sont pas excluants.

19 « Le Théâtre Simple » de Jacques Jouet se déploie dans six pièces que l'on peut lire en ligne sur le site de l'éditeur P.O.L. Le principe de ces pièces est similaire, elles comprennent trois personnages. L'un d'eux est appelé « Le théâtre Simple ». Ces six pièces contiennent une règle du jeu performative rendant chaque représentation unique. Nous éditerons « Le Théâtre Simple » en 2022 avec les éditions VROUM.

Unis, celle d'Alison Knowles et Annea Lockwood *Womens work* (1975)²⁰, aura le mérite de réattribuer aux femmes une place dans la pratique de l'*event*. Cinq ans plus tard, Richard Kostelanetz publie un ouvrage très dense, une anthologie également : *Scenarios : scripts to perform*²¹ (1980). Dès son introduction, l'éditeur affirme qu' : « un script est la feuille de route dramaturgique du performer, lui expliquant comment procéder²² » (Kostelanetz, 1980, p. 17)²³.

Enfin, le curateur Hans Ulrich Obrist compile depuis 1995 dans *Do it* des partitions ou des protocoles visant à produire une exposition à partir des œuvres décrites dans l'ouvrage qui seront réalisées pour l'occasion puis détruites. Le recueil *Do it* sortira en 1997 pour la première fois et sera réédité et mis à jour par la suite²⁴.

Par ailleurs, entre littérature et arts plastiques, Édouard Levé écrira le très atypique *Œuvres* (2002), dont on ne sait s'il s'agit de projets à accomplir, d'ekphrasis, de faits réels ou de microfictions. Deux ans plus tard, en 2004, le CNEAI publie *72 (projets pour ne plus y penser)* dirigé par Éric Mangion. Le livre a pour vocation de « recueillir des projets orphelins, projets d'œuvres "non réalisées par les artistes faute de temps, de moyen ou d'opportunité", dormant au fonds des tiroirs ou consignés depuis longtemps dans les replis de la mémoire » (During dans Mangion, 2004, s.p.). Ces projets ne seraient donc pas à faire, mais leur publication leur permettrait une « existence potentielle » (Barbier, Boulanger, Mangion dans dir. Mangion, 2004, s.p.). Le cadre de l'édition serait ainsi – déjà – une réalisation de l'œuvre plastique.

1.1.4 2008-2021

Probablement à la suite de l'impulsion offerte par l'ouvrage *Do it* (Obrist, 1997), plusieurs collections de partitions ou d'énoncés voient le jour. Tout d'abord, la somme *Art conceptuel : Une entologie*, éditée par Fabrice Reymond, Damien Vallos et Herrmann Gauthier (2008). Elle réunit des textes qui proviennent d'œuvres conceptuelles en les extrayant de leur contexte d'origine pour les inscrire dans le format du livre. Un an plus tard, apparaît *Tool Box* – porté par l'association Entre-deux (Nantes) – un projet d'exposition qui se matérialise également par un livre d'artiste (Mollet-Viéville et collab., 2009) sous forme d'une boîte réunissant sur des feuilles A4 des protocoles prêts à être activés, commandés à des artistes contemporains.

20 *Womens Work* d'Alison Knowles et Anna Lockwood a été réédité récemment sous forme de fac-similé par Primary Information (2019). Il se présente sous la forme de deux objets, un fascicule de trente-six pages et un poster. *Womens Work* a été publié initialement dans le cadre de *Issue 1* en 1975 et de *Issue 2* en 1978. Il contient les œuvres de vingt-cinq femmes artistes dont Simone Forti, Carolee Schneemann et Mieko Shiomi.

21 Le livre comporte de très nombreuses contributions, il s'agit principalement d'une réédition de partitions de performances publiées initialement sous divers supports.

22 Nous traduisons ici de l'anglais.

23 Cette définition est proche de celle donnée par Richard Schechner qui cependant l'envisage aussi comme une pratique orale. Ainsi, dans le chapitre 1 « Théorie de la performance » de l'ouvrage *Performance, expérimentation du théâtre aux USA* Richard Schechner écrit : « Scripts : désigne tout ce qui est susceptible d'être transmis d'un temps et d'un lieu à un autre ; les codes élémentaires d'un événement. Le script est transmis d'homme à homme et le passeur est plus qu'un simple messenger, il doit connaître le script et être à même de l'apprendre à d'autres, de manière consciente ou en recourant à l'empathie et à la formalisation » (Schechner, 2008, p.31).

24 L'ouvrage *Do it* a fait l'objet de plusieurs parutions, certaines augmentées comme *Do it : the compendium* (2013)

En 2010 paraît le premier numéro de la revue *Véhicule*, une édition que nous portons encore aujourd'hui, Vincent Menu et moi-même. *Véhicule* est une revue, apériodique, qui rassemble des partitions d'artistes contemporains issus de différentes disciplines. Deux numéros naîtront en 2010 et 2011 suivis de deux autres en 2020 et 2021. La publication a pour ambition de créer une archive de la performance contemporaine, un espace de ressources constitué de partitions²⁵. Nous pourrions notamment y trouver la récurrence du poème-performatif ou de la « pièce avec accessoire » (« Une dérive en Donut » de Yoann Thommerel dans *Véhicule 3*, 2020, « Déchiqueter-déchanter » de Nicolas Richard dans *Véhicule 4*, 2021, « Vos ailes les mouettes » d'Alexis Fichet dans *Véhicule 2*, 2011).

Un autre projet éditorial voit le jour avec Gauthier Herrmann²⁶. Celui-ci monte les éditions Le clou dans le fer qui consacrent une collection nommée Form[e]s à la question de la partition. La collection devient ensuite une maison d'édition autonome, en 2013, dont voici les enjeux²⁷ :

S'appuyant principalement sur la traduction de textes historiques, d'œuvres et de documents américains ou anglo-saxons inédits, épuisés ou appelant une nouvelle traduction, les éditions Form[e]s se donnent pour objectif de rendre disponible en français certaines productions textuelles majeures de l'art de la seconde moitié du XXe siècle. Il s'agit de se concentrer en particulier sur l'héritage artistique de John Cage dans l'art américain des années 1960 et 1970, mais aussi de rendre compte des productions plus contemporaines qui s'inscrivent de près ou de loin dans cette filiation. (Herrmann, s.d.).

Les éditions Form[e]s, dont la partition est l'un des axes, ont notamment publié *Voici un communiqué sur comment faire un happening* (Kaprow, 2011) ou *Plaidoyer pour une jurisprudence* (Bernier, Martin, 2016).

Enfin, le récent recueil *Les écritures bougées* (2018) conçu par Aziyadé Baudouin-Talec, témoigne de l'attention des écrivains, artistes, chorégraphes, poètes et performeurs pour les liens entre corps et écriture, entre le texte et sa profération. Aziyadé Baudouin-Talec affirme, dans son introduction, s'intéresser aux « formes inclassables » et prend comme référence l'ouvrage *Revue de Littérature générale* édité par Pierre Alféri et Olivier Cadiot (1995). *Les écritures bougées* (2018) font suite à une série d'événements conçus par Aziyadé Baudouin-Talec et rassemblent des partitions et nous confirment la vibration contemporaine de notre sujet dans la littérature, mais aussi son décloisonnement. Les éditions Grumeaux (direction Yoann Thommerel) ont par ailleurs publié quatre ans plus tôt un numéro intitulé *Occuper la page* (2014) et qui vient, d'une autre manière, compléter les réflexions partitionnelles sur la spatialité du texte. Dans une filiation potentielle avec l'ouvrage *Typoésie* (Peignot, 1993), *Occuper la page* « s'articule autour des questions de mise en page et de choix typographique dans la création poétique contemporaine » selon son éditorial (Thommerel, 2014).

25 *Véhicule* découle d'une démarche de collectage de partitions, et de mises au jour de celles-ci. Nous revendiquons ce geste comme notre travail d'artiste-éditeur de ces dernières années.

26 Il n'est pas anodin que le directeur de la publication des éditions Form[e]s, Gauthier Herrmann, soit aussi l'un des directeurs de publication de l'ouvrage *Art conceptuel une entologie* (2008).

27 Les citations suivantes sont extraites du site internet de la maison d'édition Form[e]s, disponible sur [<http://www.editions-formes.fr/index.php/about/>]. Consulté le 20/03/2021.

En dehors des projets éditoriaux collectifs ou des anthologies de la dernière décennie, nous retiendrons les parutions individuelles de Jean-Baptiste Farkas, récemment éditées chez Mix sous le titre *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* (2010) puis republiées en 2020 au format copyleft, et les propositions d'Éric Watier, de *Travaux discrets* (2008-2015) – dont certains sont intégrés dans *Véhicule* n° 3 (2020) – à *Plus c'est facile, plus c'est beau : prolégomènes à la plus belle exposition du monde* (2015). Les travaux de ces artistes nous apparaissent comme une résurgence contemporaine des pratiques de l'*event*, qu'il soit poème, incitation furtive ou appel à l'action radicale à consonance anarchiste chez Jean-Baptiste Farkas.

Le centre de notre sujet, la partition, se structure autour de glissements sémantiques et terminologiques. Nous émettons l'hypothèse qu'une corrélation peut être établie entre l'utilisation du terme de partition et la généralisation du mot de performance employé aujourd'hui au théâtre. En effet, différents échanges sémantiques et modifications de vocabulaire ont eu lieu ces dernières années dans le champ des arts vivants, que ce soit au théâtre ou dans le cadre chorégraphique. Pour les arts plastiques, différents termes sont employés, allant de protocole à partition ou à scripts. Nous proposons de questionner leur définition et leur usage.

2 Terminologie

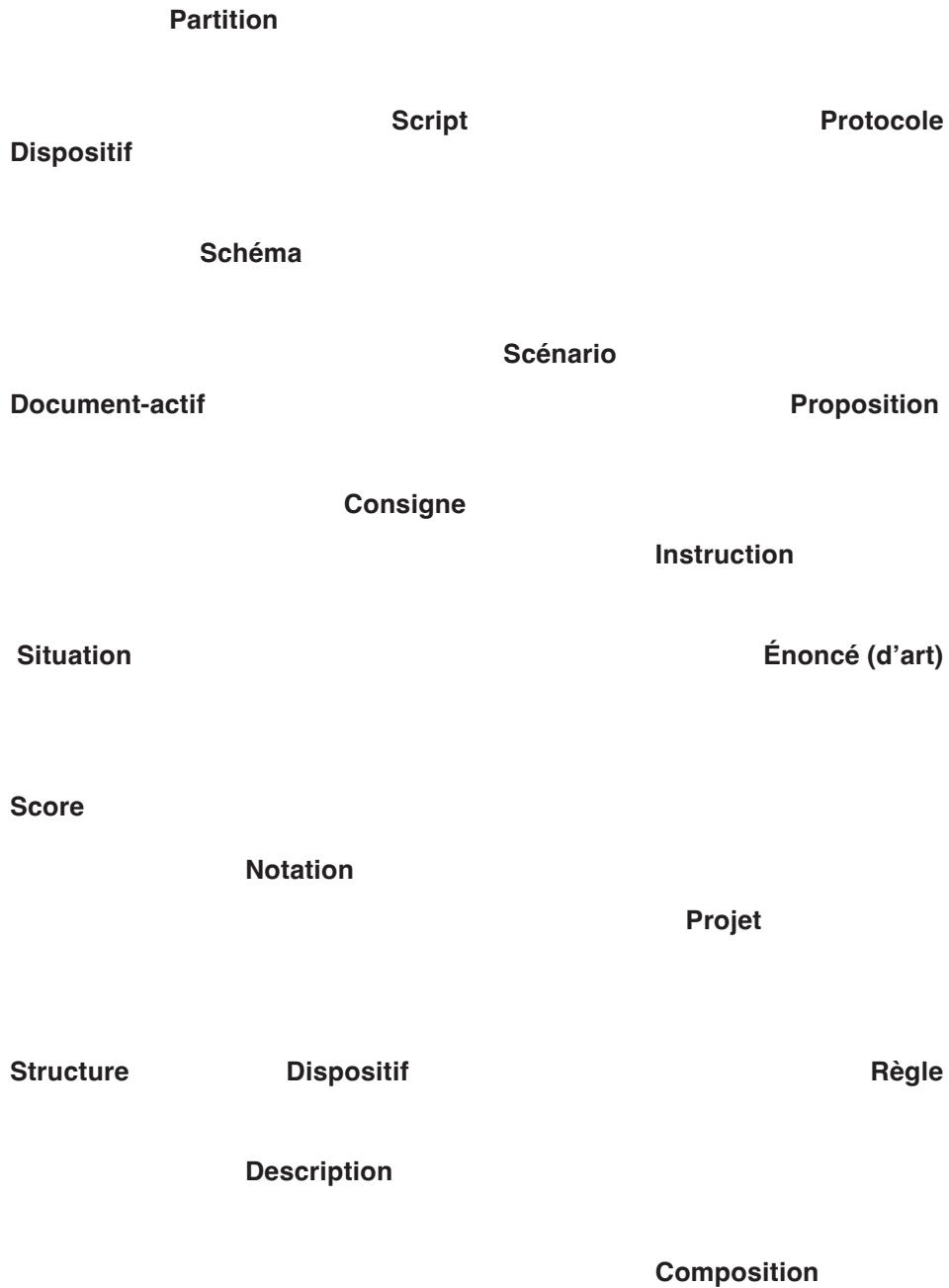
Sur les programmes comme sur les affiches, un grand nombre de metteurs en scène ou de chorégraphes évacuent l'appellation « mise en scène » et signent leur pièce en tant que « concepteurs ». Ce sont alors ces mêmes concepteurs scéniques qui écartent le terme de « pièce » ou le mot de « théâtre ». Ainsi, au XXI^e siècle, nous avons pu voir fleurir sur les « bibles » de salle ou les annonces de saison des lieux culturels le terme de « performance » ou encore de « proposition ». Il en va de même dans le champ chorégraphique, puisque Céline Roux remarque que : « Le chorégraphe devient porteur de projets, dont il signe la "conception". Il devient concepteur, meneur de jeu, la dénomination de sa fonction s'adapte au projet » (Roux dans Desprès, 2016 p. 161).

Rappelons que la performance s'affirme au théâtre dans les années 1960 par un rejet des formes texto-centrées (dont les prémices se trouvaient déjà chez Artaud) et une porosité avec les arts plastiques et le happening. La performance théâtrale se détourne d'un modèle dramatique pour privilégier l'action. Elle rejette la fiction pour favoriser l'expérience « vraie » avec le public. Ainsi le texte, en tant que pièce à la structure classique, est évacué ou repoussé au profit d'une nouvelle écriture pour la scène.

La performance vient initialement des arts plastiques, si le théâtre se l'approprie, c'est pour casser ses propres codes ou introduire des « effets de réel », selon les termes de Joseph Danan (2016, p. 19). Cherchant à se dégager du texte théâtral, à prendre ses distances, un nouveau type de texte, plus transversal, voit le jour. Pour s'écarter du théâtre, il semble qu'il soit parfois nécessaire de s'appuyer sur des références liées à d'autres arts. De ce fait, le texte et les formes cherchent un nouveau lexique pour se défaire des appellations initiales de leur médium. Ils empruntent alors leur terminologie à d'autres arts. La substitution lexicale se poursuivra donc, la partition venant ainsi remplacer l'écriture dramatique pour devenir une forme (divergente) de l'écriture théâtrale.

Dans le champ chorégraphique, un déplacement lexical semblable est à l'œuvre, marqué, comme le dit Céline Roux, par le fait que « la nécessité va être grandissante d'associer les pratiques à des vocables appropriés, permettant une remise en jeu des formats » (Roux dans Desprès 2016, p. 163). Comment l'expliquer ? Céline Roux partage notre hypothèse au sujet de l'influence des arts plastiques sur les arts vivants et cela, dit-elle, par le biais de l'art conceptuel (2016, p. 163). Si, selon elle, « ces terminologies vont déplacer le format de l'œuvre [...] » (Roux dans Desprès, 2016, p. 163), on peut toutefois objecter que le mouvement est sans doute inverse, c'est davantage parce que les formats ont changé qu'il devient nécessaire de trouver un vocabulaire adapté à une mutation des pratiques. Céline Roux signale que « les dispositifs, protocoles et autres partitions vont faire leur apparition [...] dans le désir de mise en place de système. [...] L'utilisation de partitions et l'activation de multiples matériaux partitionnels vont permettre ce décadage de l'écriture chorégraphique dont le fondement reposera sur la partition et non plus sur une résolution corporelle fixée, écriture de formes corporelles dans l'espace et le temps. » (Roux dans Desprès, 2016, p. 165). Comme nous le voyons, ce changement de vocabulaire est aussi le signe d'une mutation, allant vers des pratiques plus conceptuelles ou improvisées, fondées non pas tant sur l'exécution que sur l'interprétation et l'activation d'un système incluant des variables.

2.1 Champ lexical de la partition



Nous avons choisi, pour visualiser les différentes occurrences terminologiques de la partition, de proposer à notre lecteur un ensemble de mots qui, s'ils ne sont pas synonymes, peuvent tour à tour incarner ou représenter le paysage lexical de notre recherche.

À ce terme de « partition » il conviendra d'en ajouter d'autres, puisque cette pratique, au gré de ses auteurs, a été nommée de différentes façons : scripts, scénarios (Kostelanetz), instructions, notations, propositions (Ben Vautier), protocoles (Édouard Boyer, Carole Douillard), situations, modes d'emploi, services (Jean-Baptiste Farkas), compositions (La Monte Young) ou encore « énoncés d'art » (Jean-Baptiste Farkas, Ghislain Mollet-Viéville), quand *scores* restera parfois employé même en français (concernant les pratiques fluxus, George Brecht, Marcel Alocco, Yoko Ono). Ces vocables sont souvent empruntés à un autre médium artistique, le cinéma ou la musique. L'exemple le plus ancien de ce déplacement lexical est peut-être celui de Mallarmé qui, en 1897, emploie le mot de partition pour désigner son texte poétique, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914). Ainsi écrit-il dans la préface de son texte :

Tout se passe par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongement, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. (Mallarmé, 1914, s.p.).

Toutefois, bien avant Mallarmé, Coqueley de Chaussepierre, à travers *Le Roué vertueux, poème en prose en quatre chants*²⁸ (1770), proposait déjà un poème spatialisé sur la page dont les espaces vides seraient à compléter. Ainsi l'auteur écrit :

D'abord en n'y mettant rien on n'en pourra pas critiquer le style, il évitera les applications malignes ; d'ailleurs, quelque bonne plume pourra s'exercer & remplir, en vers ou en prose, ce grand sujet ; car l'auteur est sans prétentions, & il verra, sans jalousie, embellir & étendre ses idées. (Coqueley de Chaussepierre, 1770, p.3).

Si des similitudes visuelles paraissent flagrantes entre le texte de Mallarmé et celui de Coqueley de Chaussepierre, ce dernier toutefois affirme son texte comme poème et n'emploie pas le terme de partition, à la différence de Mallarmé.

Si nous étudions ces objets à déployer, à lire, compléter et à interpréter, ces œuvres destinées à être activées, nous avons choisi dans cette thèse de les nommer principalement des partitions. Notre choix vient essentiellement de la filiation musicale très claire dans les années 1950-1960 corrélée à l'influence de John Cage sur les artistes

28 L'ouvrage est numérisé et accessible sur Gallica [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10568643/f1.item>].

plasticiens (ou musiciens) du groupe fluxus²⁹.

L'étymologie du mot « partition » n'est pas identique en français et en anglais. Partition vient du latin *partitio*, il s'agit au sens propre de partager, de diviser quelque chose en plusieurs parties. Cette répartition a pu être signifiante en musique : une partition est un recueil contenant les différentes parties d'une œuvre musicale, ainsi la partition d'orchestre est-elle divisée, à la fois pour ce qui concerne le temps, mais aussi pour les différents instruments de l'orchestre.

Cette notion de division n'est pas représentative ni constitutive de toutes les partitions que nous nous proposons d'étudier ici, cependant elle sera opérante dans les formes tabulaires proposées par les lettristes comme dans les œuvres pour la scène d'Isidore Isou, *Omega 3* (1966) de Roland Sabatier ou dans *l'Immortelle mort du monde* de Robert Filliou (1960). Pauline Peyrade dans *Poings* (2017) aura également recours à la division. Néanmoins, ce n'est pas sur cette acception trop partielle que nous fonderons notre propos.

Le dictionnaire historique de la langue française dirigé par Alain Rey nous informe d'ailleurs à propos du mot « partition » que « le mot a d'abord été employé avec le sens de participation, propre à l'ancien français » tandis que le sens de « partage » n'apparaît que vers 1360 (Rey, 2019, p.2576)

Nous conservons ce terme de partition non pour la répartition (dont nous nous préoccuperons cependant), mais bien pour ce qu'il représente en musique, son usage, et que nous pourrions transférer dans d'autres cadres : un texte³⁰ à interpréter. En effet, en tant que support matériel, la partition contient un ensemble de signes (graphiques ou textuels) destinés à être déchiffrés puis joués, interprétés. Ils tendent vers un tiers à qui ils s'adressent.

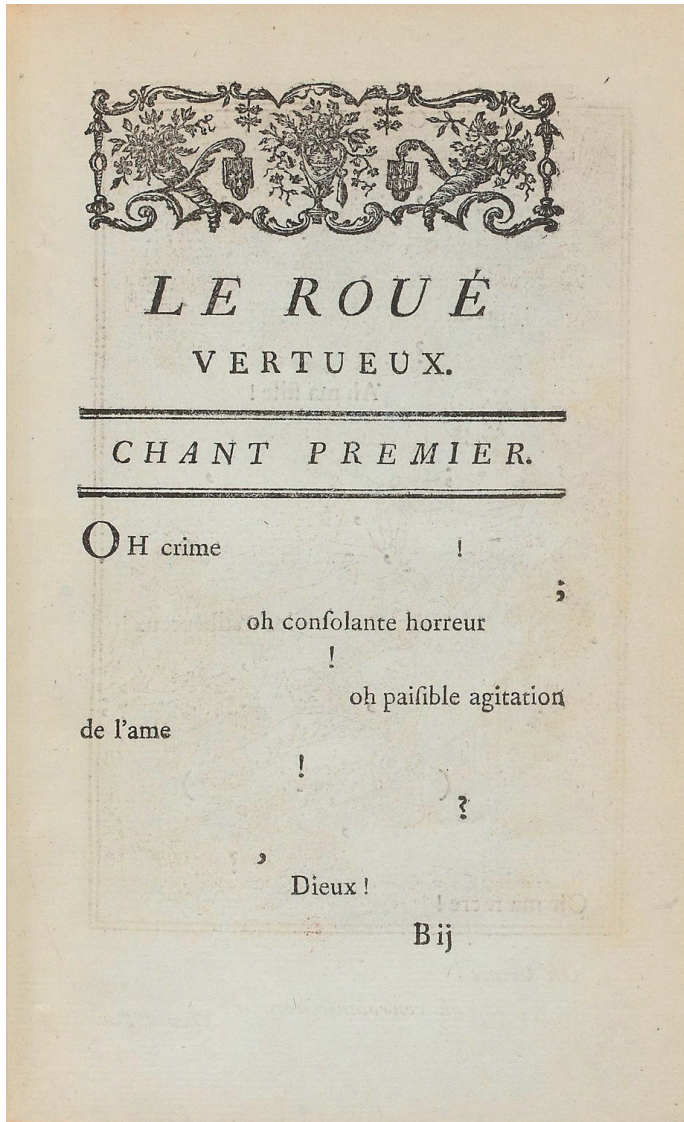
Nous considérons la partition comme une œuvre ouverte (au sens où l'entend Umberto Eco³¹) plutôt qu'idéale³². À l'étymologie française, nous préférons d'ailleurs son acception anglaise qui sied davantage à notre propos. Le mot « partition », par son étymologie

29 Plusieurs artistes fluxus ont suivi les cours de John Cage à la New School For Social Research à New York à la fin des années cinquante : George Brecht, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow, Richard Maxfield, Toshi Ichihyanagi (d'après la liste établie par Ben Vautier dans *Fluxus Continue et ne s'arrêtera jamais*, 2013, p.42). Dans « Qu'est-ce que Fluxus ? », Ben Vautier déclare à propos du groupe fluxus : « Officiellement rien ne les relie entre eux. Si ce n'est une certaine façon de concevoir l'art et les influences qu'ils ont subies. Ces influences sont : John Cage, Dada et Marcel Duchamp. Sans John Cage, Marcel Duchamp et Dada, Fluxus n'existerait pas. Surtout sans Cage de qui j'aime dire qu'il a opéré deux lavages de cerveaux. Le premier, au niveau de la musique contemporaine avec la notion d'indétermination, l'autre au travers de son enseignement avec l'esprit Zen et cette volonté de dépersonnalisation de l'art. Fluxus va donc exister et créer à partir de la connaissance de cette situation post-Duchamp (le ready-made) et post-Cage (la dépersonnalisation de l'artiste). » (Vautier dans Feuillie, 2002, p.81).

30 Par texte, nous entendons aussi bien des mots que des signes graphiques.

31 L'œuvre ouverte selon Eco ne peut être réduite à une seule interprétation. L'auteur revient sur le projet d'écriture de *L'œuvre ouverte* (Eco, 1979) dans *Lector in fabula* : « J'abordais l'aspect de l'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas, mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre. » (Eco, 1985, p.3).

32 Genette définit ainsi en quoi la partition serait idéale : « [...] un texte ou une partition est un objet idéal, en ceci que deux textes ou deux partitions qui présentent la même identité spécifique sont tout simplement le même texte ou la même partition, que ne peut départager (entre autres) aucune différence de position dans l'espace, puisque, à la différence de leurs exemplaires, objets physiques, un texte ou une partition, objets idéaux, ne sont pas dans l'espace » (Genette, 2010, p.37).



Claude Coqueley de Chaussepierre, *le Roué vertueux poëme en prose, en quatre chants, propre à faire, en cas de besoin, un drame à jouer deux fois par semaine*, 1770. Source : BNF.

anglaise, soit « score », signifie une entaille, quelque chose qui se grave, qui provoque une marque. Il nous renvoie aux signes graphiques ancestraux, faits de traces, de sillons, de cicatrices, telle une inscription qui sert de repères visuels pour l'interprète. La langue anglaise est par ailleurs bien plus claire quant au terme qui nous occupe, puisqu'en musique, par exemple, elle distingue l'objet matériel (les feuillets de la partition) par le terme de *sheet music*.

Une partition en tant que notation peut être une trace de ce qui a eu lieu, mais elle ne se cantonne pas à cela, elle inclut la potentielle activation de l'œuvre et ses différentes apparitions. La partition est tout à la fois l'œuvre en germe (comme matrice), la trace de l'œuvre et l'œuvre qui viendra³³. Elle est donc à la fois trace et devenir, allant du projet à l'archive, parfois même dans un système de bascule³⁴, tout en se constituant comme forme en soi.

Si l'usage et le sens du mot partition semblent varier, il nous a paru intéressant de nous pencher sur les dictionnaires du théâtre et d'esthétique. En effet, cela nous permet de révéler ce que nous apprend la présence et l'absence du terme de partition.

2.2 Dictionnaires

Le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin (première édition de 1991, réédité en 1995) ne mentionne pas le terme de « partition ». Il y est absent. Le mot apparaît plus tard, en 1996, chez Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*. Patrice Pavis définit le mot par quatre entrées thématiques :

L'impossible partition scénique

Le texte comme partition

La partition comme texte

La sous-partition de l'acteur (Pavis, 1996, p. 243-244).

Dans sa première partie, Patrice Pavis déplore l'absence, au théâtre, d'un métalangage qui soit capable de noter la scène. Il compare ce manque à la présence d'un tel système en musique. Patrice Pavis relève cependant que plusieurs metteurs en scène ont appelé à la création de ce langage, comme Brecht, Artaud, Stanislavski, Meyerhold ou encore Grotowski³⁵. Pavis note ainsi qu'il existe des cahiers de mise en scène chez Brecht ou Stanislavski. Tout en faisant état d'un système de notation chorégraphique, comme le

33 La notion de partition renvoie bien à la notation, mais elle ne peut s'y résumer. Une notation est une écriture (codée ou non), une transcription qui vise à conserver une trace, à documenter ou décrire un objet. Une notation sert avant tout à consigner, archiver. La partition est au-delà de cette consignation, elle est un document actif. La partition est prédictive, prescriptive et descriptive.

34 Cette bascule est notable dans le projet *All Cunningham* (2009) de Boris Charmatz par exemple, nous y reviendrons dans le livret 5 « Iconographie performative ».

35 Nous nous concentrerons ici sur Artaud qui nous a semblé être un intermédiaire pertinent entre nos deux disciplines de référence, le théâtre et les arts plastiques, notamment pour l'influence qu'il a eu sur les artistes de l'Art-Action ou de la Performance.

système LABAN, il remarque que celui-ci est difficilement utilisable au théâtre³⁶. Il soulève également le lien qu'il juge « problématique » entre le texte et la scène quant à la notation (Pavis, 1996, p. 243).

La deuxième et la troisième entrée fonctionnent en miroir : dans sa seconde entrée, « Le texte comme partition », Patrice Pavis considère le texte comme suffisant et la mise en scène accessoire. Dans la troisième entrée qui renverse la seconde, « La partition comme texte », Patrice Pavis pose le cadre historique, après l'essor de la mise en scène, d'un théâtre d'image, il s'agirait d'un retour à une notation précise et normative, qu'il compare à la partition musicale. Il cite alors des auteurs comme Audureau, Vinaver, Vauthier qui notent la musicalité de l'écriture « en s'efforçant de prévoir le rythme de l'énonciation scénique » (Pavis, 1996, p. 244).

La dernière entrée, « *La sous-partition de l'acteur* », repose, selon Pavis, sur le parcours de l'acteur, aussi bien psychologique que physique, en somme tout ce qui ne se dit pas, mais ce que l'acteur prévoit, anticipe dans le cadre de sa propre « conduite » (Pavis, 1996, p. 244).

Il est étonnant de voir que le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (Pavis, 2014) ne comporte rien sur la « partition ». On y trouve pourtant un grand nombre d'entrées concernant le texte au théâtre ; « Écriture dramatique », « Écriture performative », « Écriture sonore », « Écriture à haute voix » et même : « Texte ». Le mot partition ne se trouve indexé que dans l'entrée « Mouvement », dans laquelle on a pourtant bien du mal à le dénicher... Dans le *Dictionnaire de la langue du théâtre* d'Agnès Pierron (2009), nous ne trouvons également nulle trace du mot « partition ».

Si l'on examine chez Étienne Souriau, son *Vocabulaire d'esthétique* (2010), celui-ci ne définit la partition qu'en évoquant la musique³⁷ comme « [...] un recueil contenant les différentes parties d'une œuvre [...] » et, ajoute-t-il, « par extension, le terme s'applique à tout texte musical écrit, qu'il ait ou non plusieurs parties [...] » (Souriau, 2010, p. 1176).

Souriau commente cette notion en remarquant que la lecture d'une partition « permet d'entendre mentalement l'œuvre dans son ensemble sans qu'elle soit jouée » (2010, p. 1176). Cette remarque nous intéresse, car elle peut introduire tout un pan d'œuvres appartenant à la période de l'art conceptuel (ou de l'art infinitésimal³⁸) que nous considérerons ici comme des partitions. Selon Souriau, « La partition est déjà l'œuvre, mais en puissance et en quelque sorte endormie et qui attend la mise au jour et le réveil que lui apportera l'exécution instrumentale » (2010, p. 1176). La partition serait donc une sorte de Belle au bois dormant qu'un tiers viendrait tirer de son profond sommeil. Comme Étienne Souriau, nous prendrons le parti de la considérer comme une œuvre en soi, toutefois, nous établirons que la partition n'a peut-être pas besoin d'un tiers et peut exister en tant qu'œuvre autonome, cela de nouveau grâce à l'apport des pratiques

36 Ceci est contestable puisque Joris Lacoste travaille depuis plusieurs années à un système de notation spécifique pour le théâtre et la performance.

37 Si le terme provient effectivement de la musique, il nous semble important de revenir sur l'évolution de la partition dans le domaine musical pour comprendre comment et pourquoi cette notion a pu devenir un genre ou plutôt un format *intermedia*, que les autres arts se sont appropriés ou qui a lui-même débordé vers d'autres arts. Nous ferons donc pour notre lecteur, au sein de ce même livret, un bref historique de l'évolution de la notation musicale dans notre chapitre « Filiation musicale ».

38 Nous renvoyons ici à une forme lettriste.

conceptuelles. Nous y reviendrons dans notre chapitre consacré aux images mentales des partitions (livret n° 5 « Iconographie performative »).

Etienne Souriau renvoie à une autre entrée qu'il met en lien avec celle de la partition : la notation (Souriau, 2010, p. 1135). Il distingue trois catégories où elle s'applique : en littérature, en musique et en danse. Il avance toutefois une définition préliminaire et commune : « Noter, c'est marquer, inscrire, ce qui advient : la note prise permet d'en conserver la trace plus ou moins complète, de soulager la mémoire, alors que le souvenir risque de s'effacer » (Souriau, 2010, p. 1135). Dans cette définition, la note a une fonction mémorielle. Toutefois, selon nous, elle ne peut correspondre tout à fait à la vision que nous avons de la partition, qui ne note pas seulement ce qui est advenu, mais ce qui pourrait advenir.

Ce rôle de conservation et de trace nous éloigne de la visée projective de la partition comme potentiel et devenir hypothétique. Toutefois, nous verrons que des artistes comme Massin, Boris Charmatz, Steve Giasson et Éric Watier s'emparent d'une œuvre déjà existante pour en saisir la dimension partitionnelle, la faire advenir partition.

Le mot de notation est sujet à ambiguïté, car il vacille entre langage (acte de transmission écrit ou visuel) et archive (relevé). En effet, il est parfois utilisé pour décrire ce que nous dénommons dans cette étude « partitions³⁹ ». La question de la notation nous intéressera, non comme un système de conservation, mais dans le cadre de l'invention d'un langage singulier qui produit une œuvre à déchiffrer, telle la métagraphie des lettristes. Nous abordons la notation dans sa visée projective et non descriptive ou conservatrice, dans son devenir-potentiel. En effet, nous ne renions pas le rôle primordial de la transcription dans la partition ni l'aspect « actif » des notations qui, bien qu'elles soient du ressort de l'archive, peuvent toujours être considérées dans un devenir, lors d'une reprise notamment. Cette dualité est d'ailleurs clairement énoncée par Franck Leibovici qui déclare : « lorsque la transcription est instaurée en partition, elle se charge d'une double orientation temporelle : parce qu'elle encode des matériaux, elle est orientée vers le passé, mais elle attend d'être activée dans le futur » (Leibovici dans Copeland, 2013, p.47). La partition oscille donc entre un statut de document et d'œuvre⁴⁰, entre un passé et un futur.

Nous ne traiterons pas des problématiques spécifiques à la notation en danse ni des différents systèmes mis en place pour trouver une manière de se souvenir du mouvement et de le transmettre, comme le système Feuillet, Laban ou Benesh⁴¹. Néanmoins,

39 Le hors-série 2017 des *Cahiers du Musée National d'art moderne* se concentre sur cette question, dans un numéro intitulé *Notations*, faisant état plus spécifiquement de la relation entre les arts sonores et les arts visuels (dir. Blistène, 2017). Le terme se retrouve aussi dans l'ouvrage *Notations* écrit par John Cage et Alison Knowles, publié par Something Else Press en 1969. L'ouvrage qui est un recueil de partitions de différents compositeurs est consultable en PDF sur Monoskop (https://monoskop.org/File:Cage_John_Notations.pdf).

40 Les deux notions, œuvre et document ne sont d'ailleurs pas antinomiques, comme le démontre Anne Bénichou dans « Ces documents qui sont aussi des œuvres... » au sein de l'ouvrage *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (Bénichou, 2010). L'auteure remarque que : « [...] de nombreux objets qui circulent dans le champ de l'art aujourd'hui relèvent à la fois de la documentation et de l'art. » (2010, p.47) Concernant la performance, elle prend comme exemple *Days off. A calendar of Happenings* de Allan Kaprow (1970), une publication qui « tout en constituant la trace d'événements passés [...] invite à réitérer les performances » (Benichou, 2010, p. 63).

41 Nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage *Fabriques de la danse* (Hecquet et Prokhoris, 2007) ainsi qu'à l'ouvrage *Danse tracées* (Loupe, 1991).

nous aborderons des partitions de danse, pour les problématiques qu'elles soulèvent, cela dans le rapport à l'archive (*All Cunningham*⁴²), à la transmission (*La Chance*⁴³) ou encore comme proposition graphique et performative (*Omega 3*⁴⁴).

Si, comme nous l'avons dit, Étienne Souriau n'envisageait la partition que reliée à la musique, nous ne pouvons désormais plus réfuter que la partition est un objet d'études en dehors de celle-ci. Rappelons que Roland Barthes l'étendait déjà au domaine du texte lorsqu'il évoquait sa composition⁴⁵. En effet, le terme de partition a subi une extension, si l'on en croit la parution, en décembre 2016, du livre de Julie Sermon et Yvane Chapuis aux Presses du réel *Partitions, objets et concepts des pratiques scéniques au 20^e et 21^e siècle*. Julie Sermon écrit que « le terme de "partition", dont l'usage fut longtemps réservé au champ musical, a été investi dès le tournant du XX^e siècle et de manière accrue à partir des années 1960 par d'autres disciplines artistiques, au premier rang desquelles le théâtre, la danse et la performance » (2016, p.29). Or, c'est cette extension qui nous intéresse dans cette étude : celle d'un texte qui s'incarne avec plasticité sur la page ou transmet des actions et des images performatives dans le cadre d'une délégation.

2.3 Selon Goodman et Genette

Notre analyse terminologique ne serait bien sûr pas complète sans les apports en esthétique de Nelson Goodman dans *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* (1990) et la lecture plus récente qu'en a produit Gérard Genette dans *L'œuvre de l'art* (2010). Leurs contributions permettent de discriminer différentes notions, très proches en apparence : la partition, le script, la notation et la dénotation.

Les notions de « partition » et de « script » sont distinguées. Nelson Goodman entreprend dans *Langages de l'art* ce que Jacques Morizot définit comme : « une logique de la schématisation artistique » (Morizot dans Goodman, 1990, p.11). Sans dénier l'intérêt de cette approche sémiotique, nous n'avons pas adhéré, pour notre étude, à un système de schématisation ou de classement, qui, à notre sens, va à l'encontre des objets que nous étudions. Classer des œuvres inclassables nous paraît une vaine entreprise. Nous emprunterons, plutôt que la dénomination de Goodman, celle que les artistes eux-mêmes emploient pour parler de leurs œuvres. Si Nelson Goodman semble avoir lui aussi renoncé au « bon usage » de certains termes (Goodman, 1990, p. 229), cette capitulation partielle nous semble en effet salvatrice concernant une forme qui oscille : notations, partitions et œuvres sont trois dénominations poreuses et qui peuvent se substituer. De la même manière, Caroline Sébilleau, lors du colloque *Partitions Scripts*, fera le constat que la terminologie de Goodman est inopérante pour les objets qu'elle

42 Le projet *All Cunningham* de Boris Charmatz a débuté en 2008. Il a pris différents noms dont *Roman photo* ou *Flip book* ou encore *50 ans de danse*. *Roman Photo* est la version créée par les danseurs professionnels, *Flip book* une version jouée par des amateurs, quant à *50 ans de danse*, il s'agit d'une forme créée avec les anciens danseurs de la compagnie de Merce Cunningham.

43 *La Chance* dont Loïc Touzé signe la conception a été créée du 10 au 14 décembre 2009 à l'Aire Libre (Saint-Jacques de la Lande) lors du Festival Mettre en scène du TNB. Les interprètes étaient : *Loup Abramovici, Ondine Cloez, Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier, Marlène Monteiro-Freitas, Carole Perdereau*.

44 *Omega 3* est une pièce de Roland Sabatier. Elle a été éditée dans le cadre d'une édition d'artiste aux éditions Lettrisme et hypergraphie en 1966.

45 Dans *S/Z* (1991) Roland Barthes compare le texte à une partition.

avait étudiés et mis en œuvre, comme dans *Cartes mémoires* (2016)⁴⁶. Enfin, Anne Bénichou dans son article « La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski » dans *Intermedialités* n° 5 (2005), identifie que si Gérard Genette affine les catégories proposées initialement par Goodman, Michel Weemans poursuit ce travail qu'il nuance en écrivant « Pratiques allographiques et reproduction : Sol LeWitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner » dans l'ouvrage *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art* (Goudinoux et Weemans, 2005).

Nous rappellerons tout de même pour notre lecteur le *distinguo* opéré par Goodman dans le chapitre V de *Langages de l'art* intitulé « Partitions, esquisse, scripts ». Selon Goodman, une partition définit une œuvre (1990, p. 218). Elle n'est donc pas considérée comme l'œuvre qui proviendra de son exécution⁴⁷. Nelson Goodman écrit : « J'ai élargi l'application de "partition" pour embrasser toute espèce de caractères décrits dans un système notationnel, et non pas simplement dans la notation musicale » (1990, p. 217-218). Qu'est-ce qu'un système notationnel ? Goodman le précise en mentionnant qu'« aucun de nos langages naturels usuels n'est un système notationnel ». (1990, p. 219.) La partition musicale est, selon lui, pleinement un système notationnel (1990, p.221). Toutefois, il émet une exception dans ce cadre et explique que « le langage verbal des tempos n'est pas notationnel » (1990, p. 225). Goodman ne s'intéresse pas qu'aux notations traditionnelles. Il évoque « la rébellion » des compositeurs face à ce système (1990, p. 226). Ce terme de rébellion résonne en nous. L'extension de la partition, appliquée à différents arts, est sans doute une forme de rébellion des artistes qui, par un débordement des frontières de leurs disciplines, une dissolution de celles-ci, vient mettre en cause une tradition et des acquis. Goodman prend d'ailleurs comme objet d'étude une partition « modèle » de John Cage qu'il schématise sous forme de lignes et de points (1990, p. 227.) Selon lui, ce système, non seulement n'est pas notationnel, mais il n'est pas un langage, ni même une partition (1990, p. 228). En effet, Nelson Goodman estime qu'il ne s'agit pas d'un simple « déplacement d'un système notationnel à un autre » (1990, p. 229). Nous voyons ainsi que des œuvres contemporaines mettent en déroute ce classement dès le moment où elles ne s'intègrent plus dans un système codifié. Or John Cage est bien l'un des initiateurs de ce mouvement d'émancipation de la partition qui ne fait que se poursuivre depuis.

Nelson Goodman théorise dans *Langages de l'art* deux régimes distincts et antinomiques : les arts autographiques et les arts allographiques. La partition fait partie du régime allographique selon lui. Cette division entre ce qui relèverait du statut autographique et du statut allographique est cependant remise en cause par de nombreux théoriciens. Ainsi, comme le remarque Jan Baetens :

Goodman introduit une opposition qui tend à restaurer la division binaire entre tableau et écriture ailleurs problématisée. Cette antinomie est celle des arts autographes (où la distinction entre l'original et la copie est significative) et des arts allographes (où cette distinction ne tire pas à conséquence pour le statut esthétique de l'œuvre). (Baetens, 1988, p.194).

46 La communication de Caroline Sébilleau intitulée *De l'écriture d'une partition graphique à son activation* est présente avec les vidéos du colloque *Partitions scripts* (Rennes, 2020) sur la chaîne YouTube dédiée à leur médiatisation : [<https://youtube.com/playlist?list=PLeAuoP736Cm-tWoGrm5rwcjCins5KeNt>]

47 C'est aussi la position de Franck Leibovici (Copeland, 2013), position que nous aimerions discuter pour considérer la partition comme une œuvre en soi, matrice d'autres œuvres.

Cette séparation sera également remise en cause par Gérard Genette. Selon lui, un même art peut appartenir aux deux régimes. Il l'évoque en ces termes :

Mais dire que tel « art », comme délimité par les nomenclatures courantes du « système des beaux-arts », est, sans plus de nuances, autographique ou allographique, constituerait, dans une large mesure une simplification abusive, et de la théorie de Goodman et de la réalité qu'elle veut décrire. [...]. La musique elle-même peut illustrer les deux régimes (mais non dans la même œuvre) : allographique dans le cas d'une composition notée par une partition, autographique dans celui d'une improvisation complexe, où les éléments non (ou mal) notables comme le timbre d'une voix, sont mêlés à des éléments notables, comme en général la ligne mélodique ou la structure harmonique. [...]. La frontière entre les deux régimes passe donc parfois au milieu d'un art qu'elle partage en deux pratiques (onto) logiquement distinctes, et dont le principe d'unité – si unité il y a – est d'un autre ordre. (Goodman, 1990, p. 33-34).

Que dire en effet des peintures prescrites par Yoko Ono dans *Pamplemousse* (2004) ou *Acorn* (2013) ? Que dire encore des « Définitions/méthodes » de Claude Rutault ? Il s'agit bien de peinture, art considéré comme autographique, mais ces peintures prescrites relèvent désormais d'un registre allographique si elles ne sont pas produites. On voit bien que ces distinctions sont mises à mal par les pratiques contemporaines qui n'entrent plus dans les cadres définitionnels. Bien que nous ayons lu Goodman, nous n'avons pas – du fait des écueils que nous venons de citer – privilégié sa définition de la partition. Les œuvres que nous aborderons ici sont d'ailleurs tout autant des partitions que des scripts⁴⁸, selon lui.

Bien des questions de terminologie restent encore en suspens. Barthes aborde la partition dans le chapitre 15 de *S/Z* dans lequel il considère en effet le texte comme tabulaire et non linéaire (Barthes, 1991, p.54). Il développe alors une analogie et affirme que le texte est semblable à une partition : « L'espace du texte (lisible) est en tout point comparable à une partition musicale (classique). » (Barthes, 1991, p.52). Nous pouvons alors nous demander : en quoi la partition diffère-t-elle du texte « théâtral » ? Sans doute, comme nous le verrons, écarte-t-elle la dimension dramatique pour affirmer une dimension performative. Mais, nous découvrirons dans notre livret 3, notamment à travers la parole de certains éditeurs de théâtre (Solitaires Intempestifs et Théâtrales), que le cœur de cette question est en fait déplacé puisqu'ils considèrent que le texte théâtral doit être un texte littéraire « comme un autre » et ne doit donc pas tendre vers la scène. Ainsi dans « L'édition dans tous ses états », un article publié dans *Les Lettres françaises*, supplément à *l'Humanité* du 9 mai 2009, Pierre Banos-Ruf (directeur des éditions Théâtrales) écrit-il déjà :

En s'affranchissant du plateau et en s'adressant d'abord aux lecteurs (du lecteur « pur » aux lecteurs praticiens, professionnels ou amateurs), ces éditeurs, qui figent les textes dans les livres, leur rendent paradoxalement leur liberté et leur autorisent des vies futures en les « dépolluant » de tout

48 Nous renvoyons notre lecteur aux pages que Nelson Goodman développe sur la question des scripts et de la partition dans *Langages de l'art* (1990, p 217-260). Dans l'optique de Goodman, le script diffère de la partition, car « il n'est pas dans un système notationnel » (1990, p.238). Il ajoute : « un script diffère donc d'une partition, non pas en ce qu'il est verbal, ou déclaratif, ou dénotationnel, ou qu'il requiert une compréhension spéciale, mais simplement du fait qu'il est un caractère dans un langage qui, ou bien est ambigu, ou bien manque de disjoncture ou de différenciation sémantiques. » (Goodman, 1990, p.240).

imaginaire esthétique scénique. (Banos-Ruf, 2009, p.4).

La partition, particulièrement tournée vers l'effectuation et vers un devenir, serait alors un sous-genre, un texte « pollué », dénigré justement parce qu'il projette les conditions de sa réalisation (la scène) et les affirme. Si la partition pourrait être le nouveau nom de la « pièce de théâtre », dans une évolution des pratiques, elle ne semble pas pouvoir accéder à ce statut. Nous l'évoquerons dans notre chapitre sur la place des partitions dans l'édition théâtrale (livret 3).

Pourquoi, dans les arts plastiques, préférer le terme de partition à celui de protocole ? Nous proposons d'essayer, au fil de la lecture, de répondre à ces questions ou, du moins, d'aborder ces problématiques en les liant précisément à des œuvres. Les deux termes sont proches et employés alternativement par les artistes. Ainsi Carole Douillard et Édouard Boyer emploient fréquemment protocoles et non pas partition, comme nous avons pu le constater dans leurs contributions orales au colloque *Partitions, Scripts*⁴⁹. Il nous semble cependant que le terme de protocole peut s'appliquer à l'artiste lui-même lorsqu'il se donne des règles de production ou de création. Ainsi « protocole », selon nous, siérait davantage aux pratiques de On Kawara ou de Roman Opalka⁵⁰. Ces artistes agissent en effet en appliquant des « règles du jeu » qu'ils définissent pour eux-mêmes et qui leur permettent de créer des œuvres souvent sérielles ou qui s'étirent dans le temps. Ainsi, l'apparition de l'œuvre suit un processus de création prédéfini auquel l'artiste se soumet volontairement par l'entremise d'un programme ou protocole. Le mot « partition » quant à lui nous oriente vers un tiers prêt à se saisir de celle-ci pour l'activer ou l'interpréter. Pourtant, dans une position contraire, Carole Douillard révèle dans sa communication lors du colloque *Partitions, Scripts*⁵¹ que le terme de protocole – qui correspond donc à un ensemble de règles – lui semble définir une forme froide ou désincarnée qui est nécessaire selon elle à la future appropriation en vue de l'activation. Le protocole serait envisagé comme une notation neutre pour en favoriser l'interprétation. Contrairement à Carole Douillard, cet objet, nous ne le considérons pas comme froid ni neutre⁵², nous avons donc pour notre part préféré « partition » à « protocole ». Pour nous, le terme s'adapte à des pratiques qui intègrent l'acte de délégation et sa part sociale comme une donnée essentielle.

49 Nous renvoyons notre lecteur aux communications d'Édouard Boyer et de Carole Douillard lors du colloque *Partitions Scripts* (Rennes, 2020), les vidéos sont déposées et accessibles sur la chaîne Youtube du colloque [<https://youtube.com/playlist?list=PLeAuoP736Cm-tWoGrm5rwucjCins5KeNtj>].

50 Le catalogue *L'œuvre en programme* (dir. Fréchuret, 2005) traite spécifiquement de ce type de pratiques à travers les exemples des travaux de Claude Closky, Édouard Boyer, On Kawara, Roman Opalka etc.

51 Nous renvoyons à la communication filmée de Carole Douillard lors du colloque *Partitions Scripts* (Rennes, 2020), les vidéos sont déposées et accessibles sur la chaîne Youtube du colloque [<https://youtube.com/playlist?list=PLeAuoP736Cm-tWoGrm5rwucjCins5KeNtj>].

52 La question de la neutralité est abordée par Julie Sermon dans une autre perspective au sein de l'ouvrage *Partition(s) objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)* cela dans le chapitre 2.3. : « Devenir neutre/neutraliser ». Elle y évoque surtout ce que la partition induit pour l'interprète. Elle déclare que certaines partitions sont conçues pour neutraliser l'interprète, ainsi écrit-elle : « Une première façon de faire obstruction à la puissance des effets que peut produire l'interprète consiste à lui faire dire ou accomplir des choses ordinaires, à lui confier la mise en jeu de matériaux qui, parce qu'ils n'engagent aucunes compétences particulières, parce qu'ils sont communs au plus grand nombre, rendent caduque la notion de virtuosité » (Sermon dans Sermon et Chapuis, 2016, p.149).

3 Filiation musicale

Choisir le terme de partition plutôt que celui de script ou de protocole n'est pas anodin, nous venons de le démontrer. Ce choix vient également de la reconnaissance du modèle musical, de la transformation notationnelle et de l'extension de la partition autour des années cinquante par l'entremise de John Cage. En se détachant de la portée ou en la conservant uniquement en figure graphique de référence sur laquelle ne se superposent plus des notes, la partition n'est plus un outil qui implique une fidélité d'exécution, mais elle devient le déclencheur d'une construction singulière dans laquelle l'interprète est co-créateur. De plus, sa sortie d'un codage qui nécessitait un déchiffrement professionnel la rend lisible pour tous et donc compréhensible par un amateur. Elle n'est plus réservée à une élite. Elle se défait d'une normativité comme le confirme Matthieu Saladin dans « La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée », article publié dans *Volume!* (2004) qui déclare :

Le graphisme est ici convoqué dans son ambiguïté en tant qu'unité sémantique, il est l'énoncé même. Les codes et symboles universels de l'écriture musicale côtoient ou cèdent alors leur place à un vocabulaire inédit non-normatif. C'est en ce sens que la partition graphique apparaît, dans les années cinquante, comme rupture dans la transcription d'une musique à faire. (Saladin, 2004, p.31-57).

Cette crise de la norme et des conventions dans la partition musicale a permis l'invention de nouveaux langages. Elle a également induit une remise en cause des relations de pouvoir et d'auctorialité et a permis une réflexion élargie embrassant d'autres arts.

Si Richard Kostelanetz a fait le choix d'une autre terminologie pour son ouvrage *Scenario : scripts to perform*⁵³ (1970), il affirme lui aussi, dès l'introduction de son ouvrage, l'influence décisive des partitions musicales sur ce type d'œuvres :

La récente révolution de la notation essentiellement musicale reposait sur un double sens à la fois des limites et du caractère restrictif de la notation traditionnelle ; et il ne fait aucun doute que la notation alternative musicale a depuis produit des types de performances musicales qui auraient été impossibles avec les portées et les barres de mesure traditionnelles. (Je traduis. Kostelanetz, 1970, p.18).

Ainsi, la notation aurait eu une incidence directe sur la création et son renouvellement. Toutefois, il faut rappeler que la notation en musique est toujours une transposition graphique, une représentation visuelle du son. Si l'on en revient aux origines de la notation musicale, il est question de transposer des sons sur un support bidimensionnel, de leur donner une forme. L'espace de la feuille est un espace matériel que les compositeurs vont investir et sur lequel ils vont inscrire la composition. Lorsque les premières partitions ont été rédigées, leur valeur graphique était d'ailleurs primordiale ; la partition était alors un objet unique, une œuvre autographe : il n'en existait qu'un seul exemplaire. Avant l'invention de l'imprimerie, la notation musicale était autant liée au compositeur qu'à la qualité du copiste qui prenait en charge l'exécution manuscrite. Cet objet était

53 Ce livre rassemble des œuvres à instructions, qu'il appelle donc des scripts ou des scénarii.

doté des qualités du calligraphe, mais la charge graphique ne s'arrêtait pas là. Des exemples très anciens nous démontrent la prégnance de la part visuelle dans certaines partitions. Nous pouvons citer en exemple le *Manuscrit de Chantilly* datant du début du XVe siècle.

L'intérêt visuel est manifeste et prépondérant tant la partition de Baude Cordier « fait image ». La partition, que nous envisageons d'ordinaire comme une forme abstraite bien que signifiante – puisque dotée d'un langage codé – évolue dans ce cas jusqu'à représenter des figures. Les lignes de la portée s'arrondissent et deviennent courbes pour tracer le contour d'un cœur que remplit la suite de la notation musicale. Cet exemple frappant de « mise en scène » graphique sur la page démontre bien qu'établir une partition n'est pas seulement un acte de transposition du son vers le signe, mais aussi un véritable acte de création visuelle. Écrire une partition n'est pas seulement coder la musique, mais aussi lui trouver une résonance visuelle.

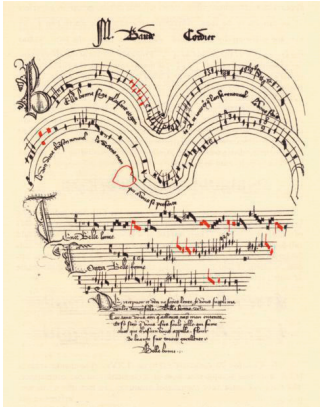
L'invention de l'imprimerie a imposé une standardisation de l'écriture musicale et une normalisation progressive de celle-ci. Des modifications graphiques ont également eu lieu puisque les symboles et formes carrés comme les losanges ont été transformés par obligation matérielle (en fonction de l'outil pour la gravure) et se sont arrondis.

Si, à la Renaissance, ont existé plusieurs types de notation, l'écriture musicale va progressivement s'harmoniser et devenir stable à partir du XVIIe siècle, ce qui n'exclura pas que des inventions et des variations existent ensuite tout au long des siècles. La notation musicale évolue en fonction de la musique elle-même, des instruments et des nécessités graphiques qu'elle implique. Elle se transforme également, et de façon radicale, dans sa relation à l'interprète. Suivant la place laissée à celui-ci et variant selon les époques, les partitions se verront affirmer tantôt une écriture complexe, surcodifiée, et qui demandera une grande fidélité d'exécution, tantôt une écriture plus libre qui se dégagera des conventions de la notation pour offrir une grande marge d'improvisation et donc de décision à l'interprète.

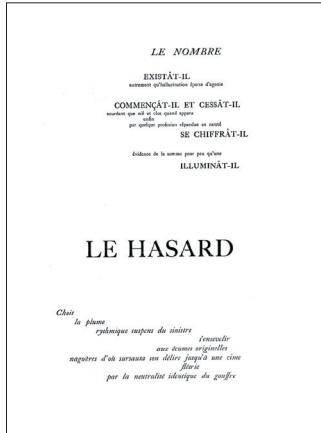
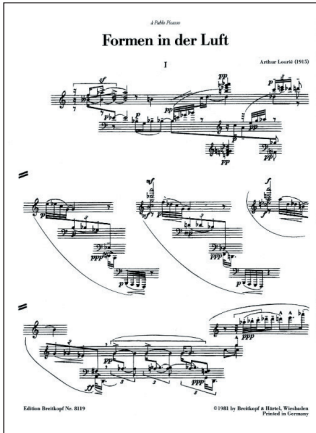
Au début du XXe siècle, Arthur Lourié dédicace son œuvre *Formes en l'air* à Picasso, et semble affirmer une volonté d'associer arts sonores et arts visuels : il qualifie lui-même sa partition de « *composition graphique* » (Bosseur, 1998, p.182). Les portées sur son œuvre sont disposées à divers endroits de la page, laissant des espaces vacants, des blancs qui composent autant la partition par le vide que par le plein, rendant les portées comme suspendues, aériennes. Cette mise en espace des signes sur la page n'est pas sans rappeler *Le Roué Vertueux*⁵⁴ de Coqueley de Chaussepierre (1770) ou encore le *Coup de dés*⁵⁵ de Mallarmé (1897), deux œuvres qui spatialisent le texte tout autant par sa plénitude que par ses manques.

54 L'œuvre est disponible sur Gallica [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10568643.image>]. Consulté le 02 février 2021.

55 Également disponible sur Gallica [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211t/f20.item>]. Consulté le 02 février 2021.



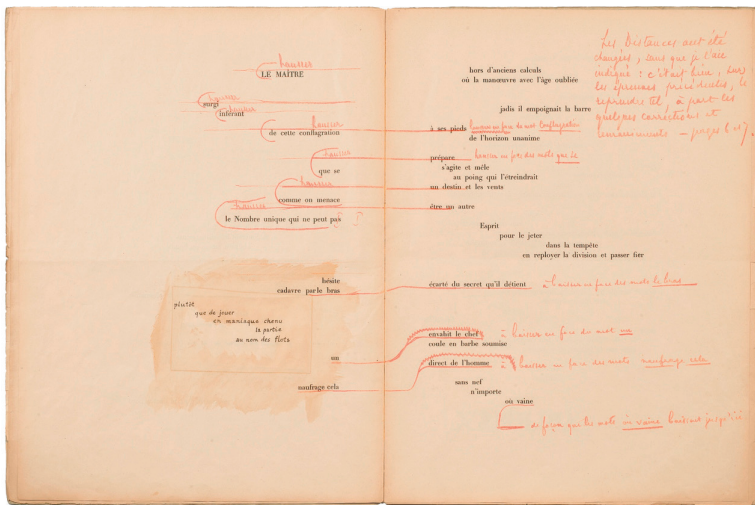
Baude Cordier,
Codex Chantilly,
vers 1410.
Musée de Condé,
France.



Arthur Lourié,
Formes en l'air, 1915.

Stéphane Mallarmé,
Un Coup de dés jamais
n'abolira le hasard, 1914.

Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.
Premières épreuves annotées par l'auteur. Source : BNF.



C'est au cours des années cinquante que les musiciens vont renouer avec cet aspect visuel de l'écriture musicale. Les compositeurs vont souhaiter répondre à une carence. En effet, les techniques, les instruments et leur emploi ont évolué. Il faut trouver d'autres modes de notation permettant de compléter ce qui existe⁵⁶. L'écriture de la musique se voit donc complexifiée et de nombreux ajouts visuels vont apparaître sur la page. Des nouveaux signes vont voir le jour, mais les compositeurs n'hésiteront pas non plus à ajouter des textes ayant valeur de mode d'emploi pour éclairer et préciser l'œuvre.

Les partitions de Mauricio Kagel, compositeur, chef d'orchestre et metteur en scène argentin, qui écrit du théâtre musical, réunissent texte manuscrit, dessins, retranscription de mouvements et de phénomènes sonores. Toujours dans l'optique de préciser l'œuvre, les indications vont s'accumuler, créant parfois des partitions d'une grande densité graphique. Nous pouvons citer en exemple la partition de 1975 *Unity Capsule* de Brian Ferneyhough.

L'accumulation d'informations portées sur l'œuvre va créer une saturation visuelle. Cette volonté de transmettre une notation des plus précises transforme donc l'identité graphique de la partition en un objet extrêmement dense, chargé et touffu. La page elle-même se noircit. Ces partitions demandent un décodage particulièrement minutieux et rigoureux exigeant la même rigueur d'exécution qui devra intégrer les nombreux paramètres notés. La place laissée à l'interprète est bien sûr celle d'un virtuose, mais sans marge de manœuvre, les espaces de liberté ne semblent plus exister. Cette notation extrêmement développée induit alors une suprématie du compositeur sur l'interprète, qui impose des codes contraignants et demande une fidélité d'exécution. Cette volonté d'hyperprécision, cette stricte application des règles à suivre n'est cependant pas un marqueur historique, c'est davantage une posture du créateur, enclin au respect de son œuvre, quelle que soit la discipline. Rappelons notamment que Nijinsky en 1912 à propos de *L'après-midi d'un Faune*, qu'il assimilait à une partition, déclarait souhaiter la plus stricte exigence :

J'estime qu'on doit composer un ballet comme on écrit une partition. De même que chaque note, chaque rythme, chaque intonation, chaque ensemble sont établis de façon définitive par le musicien, de même je veux déterminer le moindre geste, le moindre pas et la moindre attitude de mes personnages. Mes interprètes ajouteront naturellement à leur rôle l'élément précieux de leur personnalité, mais ils se conformeront strictement à mes indications. (Nijinski, cité dans Hecquet et Prokhoris, [ebook], 2007).

En réaction à ces visions rigoureuses, sinon rigoristes qui prônent une stricte application des partitions, et donc une notation pointue de celles-ci, certains compositeurs vont justement les alléger et les ouvrir. La notation va prendre appui sur la page tout en devenant plus abstraite, moins codée et moins guidée. Il s'agira de représenter spatialement des sons et non plus des notes. Le dessin va devenir un élément prépondérant. Comme l'énonce Theodor Adorno, « Dans bien des cas, la musique tend au graphisme par sa notation. Non seulement cette notation devient ici semblable à des figures graphiques autonomes, mais plus encore, c'est son essence graphique qui prend une certaine indépendance face à la composition. » (Adorno, 2002, p.43).

56 Des prémices avaient pourtant eu lieu lors du mouvement Futuriste qui prônait l'abandon des traditionnels instruments pour un « art du bruit », créant par exemple des partitions bruitistes pour moteur de moto.

La visée des partitions, comme le rappellent les auteurs d'*Histoire de la notation* (2005), ne sera plus la fixation par la notation ni la conservation de l'œuvre :

À partir du début des années 1950, plusieurs compositeurs estiment volontiers que, plutôt que de s'efforcer de « conserver » les caractéristiques d'une œuvre, ce dont peuvent se charger aujourd'hui les moyens de reproduction mécanique plus minutieusement que tout système de notation, celle-ci devrait constituer un catalyseur pour le jeu musical. (Bouissou *et al.*, 2005).

Ainsi, l'enjeu esthétique des partitions musicales graphiques des années cinquante, outre le déplacement et la porosité d'un art à l'autre, est bien évidemment un enjeu social dans sa relation à l'interprète : elle le libère et lui donne plus de place. L'interprète est alors co-créateur. On voit bien que cette nouvelle relation à l'interprète remet en cause un rapport de pouvoir, celui hiérarchique du compositeur et de l'interprète. De plus, rendant caduque la complexité, qui nécessite une grande précision de jeu, les partitions de John Cage et des musiciens des années cinquante (Earle Brown, Morton Feldman...) vont permettre d'abolir la technicité du déchiffrement, et par là d'autoriser des pratiques amateurs. Évoquant plusieurs pièces graphiques de John Cage, Jean-Yves Bosseur écrira : « Les *Variations*, La *Theater Piece*, ou encore *Cartridge Music* ne réclament plus de division du travail, n'importe quel amateur du son peut prendre connaissance des règles du jeu, et contribuer, à sa convenance, à l'actualisation du processus puisqu'aucun critère de valeur ne lui est édicté de l'extérieur. » (Bosseur dans Bouissou *et al.*, p.242)

Dans les années 1950, la partition graphique en musique est l'invention d'un nouveau langage tout autant qu'un acte subversif. Ces partitions qui s'émancipent et échappent à une codification prennent alors une forme abstraite qui évoque davantage des espaces géographiques ou des graphiques mathématiques. Des paysages s'offrent à la vue, des étendues de zones, de points, évoquant les cartes de géographie aussi bien que les cartes du ciel. De la partition de John Cage *Cartridge Music* (1960) à celle d'Anestis Logothetis *Cycloïde* (1963), le lecteur fait face à une œuvre musicale aussi bien qu'à une œuvre plastique invitant au voyage.

Les partitions musicales de la fin des années cinquante s'échappent du domaine strictement musical et vont jusqu'à prendre place dans l'espace du musée ou de la galerie. En 1953, John Cage exposera ses partitions⁵⁷. Il déplace donc le format de celles-ci pour les inscrire dans un autre cadre. Or, comme nous le savons, son influence sera prépondérante dans le mouvement fluxus puisque bon nombre d'artistes ont suivi son enseignement. En 1959, Anestis Logothetis organisera lui aussi une exposition de partitions remarquée⁵⁸. Le basculement est donc franc, l'œuvre est à déchiffrer autant qu'à

57 Cage dit avoir exposé ses manuscrits à la Stable Gallery à New York en 1953 au même moment que Rauschenberg. Il apporte cependant cette précision à propos de ses partitions : « [...] je les concevais comme des notations musicales utilisables en tant que telles, pas comme des tableaux » (Cage dans Bosseur, 1992, p. 111).

58 L'exposition a eu lieu au Festival de Donaueschingen, en 1959.

voir. La partition musicale se donne au regard et affirme sa plasticité, elle s'expose⁵⁹.

Chez John Cage, la partition ne sera plus uniquement à lire, mais à manipuler, à composer soi-même. Se défaisant des prescriptions musicales, Cage invente des situations qui sont davantage des incitations que des consignes. Les partitions de Cage fonctionnent comme des déclencheurs. Elles permettent de créer, et non plus seulement de reproduire, d'exécuter ou de retranscrire. Elles laissent une grande place à l'interprétation et à la prise de décision puisqu'elles ne sont pas orientées dans une seule direction. Elles incluent l'aléatoire dans sa réception comme dans son interprétation.

Dans leur matérialité, plusieurs partitions de Cage se présentent sous la forme de feuillets transparents comme dans *Cartridge Music* (1960) ou *Variations I⁶⁰* (1958). Le lecteur peut les empiler de manière libre pour combiner différents dessins qui viennent se superposer par transparence. Un jeu combinatoire peut avoir lieu, et la partition se mue en un véritable objet à manipuler. L'exécution est donc variable suivant la lecture qui en sera faite et une grande latitude est laissée au musicien qui peut véritablement s'en emparer. La notation de *Cartridge music*, faite de 23 feuillets dont plusieurs transparents, invite par son côté cartographique à cheminer musicalement, à se déplacer suivant des lignes tantôt pleines tantôt en pointillés, elle donne des repères spatiaux, mais n'est pas directive. D'après Jean-Yves Bosseur, Pierre Boulez émettra de nombreuses critiques face aux partitions graphiques qu'il jugera régressives, revenant à des formes ancestrales de notation comme les neumes⁶¹ ou encore les idéogrammes. Selon lui, il n'y aurait donc pas de nouveauté dans ce changement de paradigme, mais un retour en arrière. Pierre Boulez soulignera leur imprécision et leur grossièreté (Bosseur, 2005, p. 127). Nous pouvons en effet nous demander pourquoi revenir à l'imprécis, au flou ? Pour y répondre, nous considérerons les qualités de ce flou. En effet, cette imprécision de lecture est aussi une ouverture pour l'œuvre, en l'offrant alors comme un jeu à son lecteur. Face à des partitions qui sont dessinées, faites de lignes sillonnant la page, le lecteur interprète doit se positionner, faire des choix, qu'ils soient le fruit du hasard ou d'une réflexion. Face à une partition de Cage, l'acte pour produire du son ne viendra pas seulement du fait de décoder (y a-t-il d'ailleurs un code ou une logique ?), mais de prendre un parti, de faire des choix, de trancher, d'inventer.

59 Les partitions graphiques se prolongent de nos jours en musique par l'intermédiaire d'une notation informatique parfois élaborée en collaboration avec un graphiste. Les logiciels dans lesquels s'intègrent les partitions graphiques permettent le développement d'une partition « en mouvement » grâce à un système de curseur, de défilement et d'apparition du signe. Il est intéressant de noter que beaucoup de partitions graphiques contemporaines en musique sont projetées pendant le concert. Elles affirment alors leur plasticité d'élément « à voir » et permettent au public de suivre la pièce en comparant l'interprétation des musiciens et la notation de l'œuvre. Nous renvoyons, par exemple, au travail du compositeur Sébastien Roux élaboré en collaboration avec le graphiste Vincent Menu.

60 *Variations II, Variations III, Variations IV* de John Cage fonctionnent aussi avec des feuillets transparents.

61 Les neumes sont les signes de la notation musicale en usage durant tout le Moyen-Age, ils existaient avant la portée.

Cornelius Cardew, compositeur britannique (1936-1981) affirme également ce principe avec *Treatise*⁶² (1963-1967) : l'instrumentation et le nombre d'interprètes est libre, aucune règle n'est prédéfinie, les musiciens doivent se mettre d'accord et faire des choix pour définir ensemble le code.

La partition graphique met son lecteur, ou du moins celui qui voudra s'en servir, dans une posture de créateur. Si la partition cagienne est une composition plastique, malléable dans sa forme et qui permet plusieurs compositions musicales (comme une métapartition), celle de Cardew va jusqu'à démocratiser l'espace de création. Il ne s'agit plus d'encoder une idée à transmettre ni d'inventer une langue, mais de proposer des signes poétiques qui seront transposés de manière sonore.

Stripsodie de Cathy Berberian et Roberto Zamarin (1966) prend la suite de ces partitions graphiques, mais avec une autre orientation puisqu'elle s'avérera descriptive. *Stripsodie* est une collaboration entre une musicienne qui rédigera le script et un dessinateur qui composera graphiquement l'objet final⁶³. La partition revêt la forme d'une bande dessinée. Son titre même est la contraction de « *Strip* » (pour *Comic Strip*, bande dessinée) et de « *Rhapsody* » (forme musicale assez libre). La partition mêle des onomatopées – dont le graphisme « dansant » des mots sur le papier évoque le son – et des dessins figuratifs qui évoquent la bande dessinée. C'est une partition conçue pour une voix de femme, *a cappella*. Il s'agit donc de chanter ou d'imiter vocalement ce qui est dessiné. *Stripsodie* (1966) est une œuvre ludique dans sa forme qui invite à un jeu d'imitation proche de l'enfance où il faut produire des sons (crier, murmurer, faire la poule...) davantage que chanter. La partition ne nécessite aucune compétence spécifique pour la déchiffrer. Cathy Berberian, à l'initiative de la partition, n'est pas la seule autrice puisque la partie graphique est déléguée à un dessinateur. La partition est le fruit d'une collaboration entre deux artistes de disciplines étrangères. L'objet créé est hybride, il mêle dessin et écriture musicale. *Stripsodie* est parodique dans sa forme même. La partition frôle le gag, on peut d'ailleurs y lire, en filigrane, une critique de la notation musicale. L'œuvre de Berberian est qualifiée de « théâtre musical », car elle implique, dans son interprétation, des qualités plus théâtrales que proprement musicales, créant des personnages et des situations. Cette appellation de « théâtre musical » vise à associer deux arts, parce que l'un, la musique, ne semble plus déterminer l'œuvre. Cette insuffisance se corrèle au fait que *Stripsodie* « emprunte » des codes au théâtre. Vient alors la nécessité d'accoler les deux termes. Or la même année que la création de *Stripsodie*, Allan Kaprow écrit dans « L'Art expérimental » (1966) publié dans *L'Art et la vie confondus* :

Ce n'est pas un hasard si les limites qui divisent les arts sont rapidement

62 Cornelius Cardew pour *Treatise* en réfère à Wittgenstein, la partition serait en effet une interprétation visuelle du *Tractatus logico-philosophicus* (Wittgenstein). La partition *Treatise* ne comportait à l'origine pas de notice explicative. Cardew en a cependant ajouté une par la suite nommée *Treatise Handbook* qui précise ses intentions.

63 D'autres collaborations de ce type auront lieu à la même époque, notamment entre Massin et Eugène Ionesco ou Massin et Jean Tardieu. Plus tard, dans la revue *Véhicule*, nous pouvons également noter des collaborations de graphistes avec des artistes issus du champ chorégraphique ou musical, comme la collaboration de Maud Le Pladec et Mickaël Philippeau avec Nicolas Couturier ou la reprise graphique de Vincent Menu, interprétant les partitions de *Véhicule* avec les artistes lors de la réception de celles-ci avant publication. Par ailleurs, Vincent Menu collabore avec le compositeur contemporain Sébastien Roux pour l'établissement de ses partitions sur ordinateur.

tombées et que tout est en train de devenir confus. Il n'y a pas de claires distinctions entre dessin et peinture, peinture et collage, collage et Assemblage, Assemblage et sculpture, sculpture et sculpture environnementale ; entre sculpture environnementale, étalages et décors de théâtre ; entre ces derniers et les Environnements ; entre les environnements, le design architectural et l'architecture en soi ; entre les beaux-arts et les arts commerciaux ; et, finalement, entre un art de n'importe quelle sorte (happenings) et la vie. (Kaprow, 1996, p.103).

Comme nous pouvons le constater, glisser d'un genre à l'autre, se défaire d'un genre, sera donc bien un motif récurrent de l'art et de la partition du XXe siècle. Dans *L'Art et les arts* (Adorno, 2010), Theodor Adorno explicite cet « effrangement » :

Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent. [...] Dans bien des cas, la musique tend au graphisme par sa notation. (Adorno, 2010, p.43).

Poursuivant sa réflexion, Adorno s'interroge sur les raisons de ces accointances. Selon lui :

Ce qui fait sauter les barrières des frontières entre les genres, c'est le mouvement de forces historiques qui se sont éveillées à l'intérieur des frontières et les ont finalement submergées. (Adorno, 2010, p. 46).

Cette submersion serait davantage, selon nous, un débordement ou un étirement créant des ponts entre les disciplines, mais sans les réunir. Nous sommes en effet loin du concept d'œuvre totale d'inspiration wagnérienne qui englobe les arts et les synthétise. Ce n'est pas la réunion des arts qui est à l'œuvre, mais leur éclatement, leur effrangement, leur porosité, cela dans une logique interdisciplinaire ou *intermedia*⁶⁴ comme la nomme Dick Higgins.

Cette évocation d'une filiation musicale est incomplète, car il faudrait tout de même rappeler le rôle majeur des avant-gardes européennes qu'il s'agisse de dada ou du futurisme dans la modification de notre rapport au son⁶⁵. Toutefois, il est à noter qu'il ne s'agit pas des mêmes apports, ce n'est pas tant la modification même de la notation qui nous intéressera ici. L'apport des avant-gardes en Europe, dans le cadre de notre sujet, est cette fois davantage l'accent donné, dans la musique, aux bruits et aux sonorités divergentes. Elle prône un autre rapport à la musicalité et à l'écoute allant de pair avec le décloisonnement des arts. Dans ce cadre, il nous semble en effet important de prendre en considération Kurt Schwitters et son *Ursonate* (composée entre 1921 et 1932), ou encore Marinetti et Russolo⁶⁶. Les artistes contemporains Ben Vautier et Yves Klein y

64 Pour la notion d'*Intermedia* nous renvoyons notre lecteur au texte éponyme daté de 1965 et publié en 1966 repris dans *Fluxus dixit* (Higgins dans Feuillie, 2002, p.201-207) ou à la traduction française des textes d'Higgins élaborée par Pascal Krajewski et disponible en ligne (2017).

65 Les futuristes vont également produire des pièces de théâtre extrêmement courtes dont la brièveté bouscule radicalement l'écriture théâtrale. Ces « synthèses » futuristes sont, par leur format, assez proches des pièces fluxus.

66 Dans un rapport à la profération, les manifestes des avant-gardes sont aussi un avant-goût des partitions que nous étudierons, puisque les manifestes sont à considérer comme des documents actifs, performatifs. Ils programment l'action à venir, instruisent des orientations artistiques, mais ils enclenchent également l'action, dans le présent-même de leur énonciation.

font d'ailleurs régulièrement référence dans leurs écrits⁶⁷, tout comme Isidore Isou.

Dans une filiation directe aux expérimentations musicales et à leur notation, les artistes Fluxus (aux États-Unis comme en Europe) vont faire s'interpénétrer les arts, rendre audible ce qui se voit et donner à voir ce que l'on entend ordinairement. Les artistes Fluxus, dont un grand nombre sont musiciens, vont tendre vers des pièces où l'objet rencontre la musique. Citons par exemple *Drip Music* de George Brecht (1962) qui consiste à faire couler de l'eau. La partition de *Drip music*, comme celle des autres *events scores* Fluxus, adopte une forme écrite et non codée. Les années 1950-1960 voient apparaître un art d'action et de gestes, que ce soit par le happening, les performances, ou les *events*. La partition comme instruction sera le déclencheur du geste, qu'il soit sonore ou non. La poésie et le mot vont s'infiltrer partout, la poésie devenant elle aussi un geste d'inscription plastique sur la page et performatif lors de sa profération sur scène.

L'évolution de la partition musicale provient autant d'une évolution des techniques que d'une transformation sociale et politique de la relation entre l'auteur et l'interprète. La partition musicale s'est construite avec des codes rudimentaires, qui sont ensuite élaborés et perfectionnés (complexifiés) puis déconstruits et simplifiés dans les années 1950-1960 jusqu'à privilégier des partitions qui évoquent, suggèrent, mais ne prescrivent plus. Elle s'est alors hybridée, avec la littérature et les arts plastiques.

L'histoire de la partition dans les autres « arts du temps » comme la danse ou le théâtre n'en est pas au même point puisqu'ils n'ont jamais possédé de système de notation global⁶⁸. Quant à l'histoire de la partition dans les arts de la forme, elle semble commencer avec la musique justement, lorsque l'œuvre musicale s'incarne dans la performance, devient productrice de gestes, dans des actes sonores, ou au contraire, lorsqu'elle se défait de tout objet pour devenir une expérience à vivre ou un concept à imaginer.

67 Yves Klein s'y réfère dans son « Journal », *Dimanche, Le Journal d'un seul jour* (Klein, 1960). Il est à noter que l'œuvre n'est pas référencée sous le même titre suivant les différents musées qui la conservent.

68 Le théâtre possède bien un texte qui parfois intègre des didascalies, mais il n'existe pas ou peu de notations de mise en scène contemporaine à destination d'un tiers. En effet, le propre de la mise en scène contemporaine est d'imprimer une vision singulière au texte. Utiliser une notation de mise en scène d'un tiers ne serait valable que dans le cas d'une reconstitution. Lorsqu'une notation existe, elle sert principalement à l'équipe de création pour rejouer le spectacle dans différents lieux et faciliter les reprises éloignées dans le temps. De nos jours, la notation théâtrale a même quasiment disparu au profit d'une captation vidéo du spectacle. La prise de notes est variable et dépend le plus souvent de qui assiste le metteur en scène. La performance s'appuie parfois sur des textes, comme celui des *events*, ou des descriptions de happenings plus longues que l'on retrouve par exemple chez Kaprow. Ces textes sont nommés des partitions. Ils fonctionnent pour faciliter des interprétations ou des *reenactments*. La danse a essayé plusieurs systèmes de notation, la labanotation ou le système Benesh, mais leur utilisation reste marginale et n'est toujours pas passé dans les usages. Elles nécessitent des spécialistes formés à ce type de notation, des « notateurs » : la notation de la danse n'est aujourd'hui que rarement réalisée par les chorégraphes eux-mêmes. Le recours à un notateur en danse reste réservé aux compagnies les mieux subventionnées. De plus, les captations vidéos permettent désormais d'obtenir une trace rapide et en mouvement des représentations, et cela à moindre frais.



George Brecht, « Drip Music »
 in : *Water Yam*, performé par Dick
 Higgins, Fluxus/Musik og Anti-Musik/
 det Instrumentale Teater, Nikolai Kirke,
 Copenhague, 23 novembre 1962, tirage
 gélatino-argentique, 24,1 x 17,8 cm,
 The Gilbert and Lila Silverman Fluxus
 Collection Gift, MoMA (New York).
 © 2022 Artists Rights Society (ARS),
 New York / VG Bild-Kunst, Germany



George Brecht, « Drip Music »
 in : *Water Yam*, performé par George
 Maciunas, Fluxus Festival, Hypokriterion
 Theater, Amsterdam, 23 juin 1963,
 tirage gélatino-argentique, The Gilbert
 and Lila Silverman Fluxus Collection Gift,
 MoMA (New York).

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

A source of dripping water and an empty vessel are
 arranged so that the water falls into the vessel.

Second version: Dripping.

G. Brecht
 (1959-62)

George Brecht, « Drip music »,
 in : George Brecht, *Water Yam*,
 1959 -1962.

Si nous venons d'aborder la filiation musicale, c'est pour insister finalement sur la dimension graphique à l'œuvre dans la partition. C'est en cela qu'elle nous intéresse ici : la partition est une représentation visuelle, un guide en image qui se projette vers un devenir. Ce devenir nécessite un transcodage, mais il n'a plus besoin d'un professionnel pour le faire. La partition est une image à déchiffrer qui offre descriptions et impulsions tout autant qu'elle peut s'incarner dans une image-modèle ou encore une image performative (livret 5).

Après avoir abordé la filiation musicale et les apports de Cage, influençant tout une génération de compositeurs et de plasticiens, il nous semblait important de nous pencher sur deux autres figures emblématiques. La première s'inscrit dans le champ théâtral, il s'agit d'Antonin Artaud, l'autre embrasse différents domaines de la création, c'est Isidore Isou. Avant eux, les dadaïstes comme les futuristes avaient également bouleversé le cadre des disciplines. Ces trois figures, Cage, Artaud et Isou, bien qu'elles soient dans des champs distincts et portent des œuvres singulières, sont liées. Ils ont, par leurs recherches, inventé et appelé de leurs vœux de nouveaux langages. Cage connaissait les écrits d'Artaud. Il les a découverts dans les années 1950 par l'intermédiaire de Pierre Boulez et de David Tudor. Artaud deviendra l'un des artistes de référence de John Cage⁶⁹ qui fera alors circuler les écrits de l'auteur français au Black Mountain College.

C'est sur ces langages nouveaux que la partition va s'élaborer et trouver son fondement : remettre en cause les catégories et les disciplines, bousculer les rapports hiérarchiques, partager l'acte de création. La partition naît de ces formes inventées, renouvelées, déconstruites relevant de l'écrit ou de l'image.

4 Invention d'un langage, deux précurseurs

Pour introduire ce chapitre sur l'invention des langages dans le cadre de la partition, il nous semble judicieux de revenir à ce « langage de la scène » qu'Antonin Artaud appelle de ses vœux à de nombreuses reprises pour écarter la prédominance du texte dans *Le théâtre et son double* et spécifiquement dans le chapitre intitulé « La mise en scène et la métaphysique » (Artaud, 2004, p. 522-531). Ainsi déclare-t-il :

Et on me laissera parler un instant, j'espère, de cet autre aspect du langage théâtral pur, qui échappe à la parole, de ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes non perverses. (Artaud, 2004b, p. 526).

Nous observerons ensuite comment, postulant l'insuffisance du langage, Isidore Isou va inventer la métagraphie et vouloir – entre autres choses – transformer le théâtre

69 Quant à Isidore Isou, il portera une grande attention à Antonin Artaud jusqu'à écrire *Antonin Artaud torturé par les psychiatres* (Isou, 2020). Il sera cependant très critique sur les théories théâtrales d'Artaud dans son ouvrage *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (1952).

amplique par un théâtre ciselant⁷⁰, cela grâce à un système d'implicques (s'opposant aux répliques) inscrites au même titre que les éléments scéniques dans des colonnes verticales. L'écriture pour le théâtre, chez Artaud comme chez Isou, n'est plus celle d'un texte dramatique à jouer, mais un ensemble comprenant l'intégralité des éléments scéniques, gestes, lumière, sons, scénographie qui méritent d'être notés et transmis.

4.1 Artaud : le langage de la scène

Défaire le théâtre, penser le théâtre autrement, c'est peut-être se départir de son langage pour en créer un autre. Est-ce face à une aporie quant à la notation et à l'absence du corps au théâtre qu'Artaud appelle de ses vœux un nouveau langage ? Ôtant sa primauté au texte, cet auteur-metteur en scène va militer pour donner une place au geste, et aux éléments visuels. Dans le chapitre « Théâtre oriental et théâtre occidental » écrit en 1935 et publié dans *Le théâtre et son double*, Artaud annoncera vouloir « [...] lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastique, etc. [...] » (2004b, p. 546). Cette attention portée à la plasticité a d'ailleurs mené Artaud, à la fin des années trente, à dessiner et à peindre. Celui-ci a lié fortement, au sein de sa propre pratique, les deux médias, écriture et dessin, composant sur la page des ensembles graphiques. Nous pouvons évoquer, par exemple, les lettres-dessins de 1937 qu'il appelle des « sorts⁷¹ ». Ces « documents-actifs » à la puissance performative pourraient, selon Artaud, agir au bénéfice ou en la défaveur de son destinataire.

Cette attention portée à la plasticité, que ce soit dans ses lettres ou au théâtre, vient, comme nous venons de le dire, d'une dénonciation de la primauté du texte et par conséquent de la parole. En effet, dans le chapitre « Théâtre oriental et théâtre occidental » du *Théâtre et son double*, Antonin Artaud écrit :

Étant donné cet assujettissement du théâtre à la parole, on peut se demander si le théâtre ne posséderait pas par hasard son langage propre, s'il serait absolument chimérique de le considérer comme un art indépendant et autonome, au même titre que la musique, la peinture, la danse, etc., etc.

On trouve en tout cas que ce langage s'il existe se confond nécessairement avec la mise en scène considérée :

1° D'une part, comme la matérialisation visuelle et plastique de la parole.

2° Comme le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier sur une scène indépendamment de la parole, de tout ce qui trouve son expression dans l'espace, ou qui peut être atteint ou désagrégé par lui.

70 Le théâtre amplique est selon les letrristes une période antérieure au théâtre ciselant. La « loi de l'amplique et du ciselant » est énoncée par Isou dans *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (Isou, 1947). Il s'agit de deux phases de l'histoire s'appliquant à toutes les disciplines artistiques. Considérant que la phase ciselante n'existe pas dans certains arts comme dans le théâtre, Isou invente ce à quoi pourrait correspondre cette phase et fait des propositions pour « sortir de l'anecdote » ou encore « chercher des particules fondamentales » pour anéantir les valeurs traditionnelles associées aux arts. Ces réflexions se retrouvent dans *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (Isou, 1953). Pour la théorisation de ce théâtre d'avant-garde letrriste, nous nous appuyons également sur les textes de Maurice Lemaître et notamment sur *Le théâtre d'Avant-garde* (1981).

71 Les sorts d'Artaud mêlent dessin, peinture, texte manuscrit et sont également brûlés en divers endroits.

Ce langage de la mise en scène considéré comme le langage théâtral pur, il s'agit de savoir s'il est capable d'atteindre le même objet intérieur que la parole, si du point de vue de l'esprit et théâtralement il peut prétendre à la même efficacité intellectuelle que le langage articulé. (Artaud, 2004b, p. 546).

Mêler deux écritures, visuelle et textuelle, ou encore scénique et textuelle, nécessite d'affirmer un nouveau langage. Ce langage de la scène, non verbal, est donc un langage qui provient de la représentation ou tend vers celle-ci et qui comprend les éléments visuels et sonores liés à l'espace et au corps. Artaud en détaille les contenants dans le « Premier Manifeste » du *Théâtre de la Cruauté* : intonation, prononciation, langage auditif des sons, langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes (2004b, p. 558). La mise en scène, pour Artaud, ne devra pas être le reflet du texte, mais le point d'origine de la création artistique, il le précise dans Le premier Manifeste du *Théâtre de la Cruauté* :

C'est autour de la mise en scène considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute création théâtrale, que se constituera le langage type du théâtre. Et c'est dans l'utilisation et le maniement de ce langage que se fondera la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène, remplacés par une sorte de Créateur unique, à qui incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action. (Artaud, 2004b, p. 561).

Dans cette optique, la parole n'est pas éliminée, mais restreinte, Artaud souhaitant la « changer de destination » (2004b, p. 548). Ce changement de destination de la parole, tel qu'Artaud le conçoit, induit de faire de la parole une matière, de désacraliser le rapport au texte et de « s'en servir dans un sens concret et spatial », c'est-à-dire, dit-il « la manipuler comme un objet solide [...] » (2004b, p. 548). Nous verrons en effet un peu plus tard, dans notre partie « Typo-topographie », comment le texte se spatialise et devient – tel qu'Artaud l'appelait de ses vœux – un objet à manipuler, qui s'offre sur la page avec davantage de concrétude.

Ce langage de la scène, peut-il s'écrire et comment ? Artaud répond à cette question dans le Premier Manifeste du *Théâtre de la Cruauté* : « il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré » (Artaud, 2004b, p. 561). Il conviendrait alors, selon Artaud, de s'appuyer sur un système notationnel similaire à celui de la musique. L'autre possibilité serait d'en inventer un au moyen de hiéroglyphes ou du moins en s'inspirant de ceux-ci. Il s'agira, selon lui, d'une part, de noter les signes d'une manière lisible afin qu'ils puissent être aisément reproduits, d'autre part, de permettre, grâce à ce langage chiffré, une transcription musicale qui sera utilisée pour traduire les voix. Les expressions du visage pourront également être cataloguées et notées. Les gestes, les attitudes et les mouvements pourront participer à cette notation puisqu'ils font partie du « langage concret du théâtre⁷² » (Artaud, 2004b, p.524). À cela, Artaud adjoint une préoccupation pour le rythme qui pourra lui aussi être consigné et transmis. Évoquant la notion d'interprétation, Artaud déclare :

72 « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret » (Artaud, 2004, p. 524).

Le spectacle sera chiffré d'un bout à l'autre, comme un langage. C'est ainsi qu'il n'y aura pas de mouvement perdu, que tous les mouvements obéiront à un rythme ; et que chaque personnage étant typé à l'extrême, sa gesticulation, sa physionomie, son costume apparaîtront comme autant de traits de lumière. (Artaud, 2004b, p. 564-565).

S'il ne cite pas le mot de « partition », nous voyons que tout concourt à l'élaboration d'un langage et d'un système de transmission qui affirme l'importance des éléments scéniques. Ces efforts visent à créer la notation de tout ce qui constitue la dimension scénique et qui en permettrait la reproductibilité, que ces éléments soient à destination du lecteur, de l'acteur ou du metteur en scène. Patrice Pavis introduit lui-même le concept de partition face aux projets d'Artaud. Il les envisage comme une écriture qui va bien au-delà d'une simple utilité matérielle et technique, telle une œuvre :

Avec Artaud et sa réflexion sur la saisie matérielle et intellectuelle du spectacle s'amorce un retournement qui fait de la partition non plus un outil, mais un objet, non plus une retranscription, mais une écriture, non pas un métalangage, mais une œuvre d'art à part entière. (Pavis, 2000, p.180).

Comme nous venons de le comprendre, souhaiter noter l'action scénique est corrélé à un désir de bouleversement du théâtre et d'une remise en cause de celui-ci. Cette notation qu'appelle de ses vœux Antonin Artaud est également le projet d'Isidore Isou, qu'il mettra en œuvre. Cette notation ne provient pas d'une volonté archivistique, mais bien d'affirmer l'acte théâtral dans sa dimension plastique et corporelle – ce qui revient à revendiquer ce que l'on appellerait aujourd'hui un acte « performatif » – et cela dès son inscription sur la page. L'écriture de cet acte ne serait pas seulement un outil, mais une œuvre en soi, comme le note plus haut Patrice Pavis.

Si Artaud a rédigé plusieurs projets de mises en scène, dans lesquels le son a une importance prépondérante, son souhait de notation hiéroglyphique est toutefois resté théorique⁷³. Isidore Isou passe à l'acte en 1950, non pas dans le cadre théâtral, mais dans le domaine du roman, pour élaborer des fictions à déchiffrer, faites d'images et de lettres, dont le premier exemple est *Les Journaux des dieux* (Isou, 1950) que nous traiterons dans le chapitre « L'image-langage et le lecteur déchiffreur chez Isou ». Plus tard, Roland Sabatier, artiste plasticien lettriste et homme de théâtre, reprendra ce même langage qu'il utilisera pour la scène à travers *Omega 3* (1966), *Multiplication, hyperthéâtre* (1969) ou encore les *Électrographies* (1963)⁷⁴.

73 Les manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale ne contiennent pas cette écriture globale et hiéroglyphique qu'Artaud défend. Ainsi même dans les « Cahiers de mise en scène des Cenci », les notes sont rédigées majoritairement par l'assistant d'Artaud, Roger Blin. Je me réfère au fonds Artaud de la BNF, côte NAF 27442-27443, dont le registre de mise en scène des *Cenci* est numérisé sur Gallica : [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10071936h>]. Consulté le 20/03/2021.

74 L'œuvre de Roland Sabatier pour la scène est d'une grande richesse et d'une grande expérimentation. Elle concerne les domaines du théâtre, de la pantomime, de l'opéra et de la musique. Chaque pièce (ou chaque série de pièces si l'on pense par exemple aux *Électrographies*) est singulière. Elles sont en soi des objets de recherche et de création. Malheureusement méconnues, elles mériteraient une édition ou une réédition, ce sur quoi nous travaillons actuellement avec l'artiste.

Si, contrairement à Isou, Artaud n'est pas réellement passé à l'acte concernant la création de son langage pour la scène, il a cependant produit, avec Roger Vitrac et Eli Lotar, une bien étrange brochure imagée qui peut s'envisager comme une partition d'images. Nous reviendrons dans notre partie « Iconographie performative » sur l'utilisation des images dans les partitions.

4.1.1 Le photomontage d'une pièce qui n'existe pas

Antonin Artaud souhaitait créer un langage, textuel, graphique et à destination scénique permettant de noter les éléments théâtraux pour revendiquer leur importance mais aussi qu'ils puissent être reproduits. Afin de limiter le pouvoir du texte, il souhaitait donner une place prépondérante aux éléments visuels. Antonin Artaud publiera deux projets de mises en scène, *Projet de mise en scène pour La Sonate des Spectres de Strindberg*, probablement écrit en 1930 (Artaud, 1970b, p.125-139) et *Projet de mise en scène pour le coup de Trafalgar drame bourgeois en 4 actes de Roger Vitrac* écrit un an plus tard (Artaud, 1970a, p.140-155). Ces projets seront cependant uniquement textuels et ne comporteront ni dessins ni photographies. Nous ne considérons pas ces textes comme une partition, dans la définition que nous lui accordons et le cadre que nous avons ici fixé à notre recherche puisqu'elles ne se destinent pas à un tiers pour en permettre la saisie. Nous n'avons pas connaissance d'artiste ayant saisi ces textes comme une partition. Ces projets sont davantage une note d'intention de l'auteur-metteur en scène pour lui-même. Artaud y indique comment il envisage les décors ou la lumière et revient sur l'ambiance générale de la pièce qu'il imagine. Il en va tout autrement de la brochure intitulée *Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique* (Artaud, 1970d, p.51-86).

Artaud fonde le Théâtre Alfred Jarry en 1927 avec Roger Vitrac et Robert Aron⁷⁵ grâce au mécénat du couple Allendy. Voici son ambition telle qu'il la développe dans « Le théâtre Alfred Jarry » une circulaire de quatre pages imprimée par la S.G.I.E en 1929 :

Le Théâtre Alfred Jarry a été créé en réaction contre le théâtre, et pour rendre au théâtre cette liberté totale qui existe dans la musique, la poésie ou la peinture et dont il a été jusqu'ici curieusement sevré. [...] Ce que nous voulons, c'est rompre avec le théâtre considéré comme genre distinct, et remettre au jour cette vieille idée, au fond jamais réalisée, du spectacle intégral. Sans que, bien entendu, le théâtre se confonde à aucun moment avec la musique, la pantomime ou la danse, ni surtout avec la littérature. » (Artaud, 1970c, p.47-48).

Le théâtre Alfred Jarry présentera entre 1927 et 1928 quatre spectacles : le premier sera composé des *Mystères de l'amour* de Vitrac, de *Ventre brûlé ou la mère folle* d'Artaud et de *Gigogne* de Robert Aron (sous le pseudonyme de Max Robur), le second spectacle du troisième acte du *Partage de midi* de Paul Claudel et de la projection du film *La Mère* de Poudovkine, le troisième sera *Le Songe* de Strindberg et le quatrième *Victor ou les enfants au pouvoir*.

⁷⁵ Aron se retirera en 1928 après le scandale lié au *Songe*.

Une brochure de huit pages publiée en 1928 et intitulée *Théâtre Alfred Jarry Saison 1928* en indique les orientations (Artaud, 2004a). Ainsi, la brochure affirme que : « Le Théâtre Alfred Jarry s'adresse à tous ceux qui ne voient pas dans le théâtre un but, mais un moyen [...] », mais aussi que le théâtre « [...] visera à être véritablement *un acte*⁷⁶ [...] » (Artaud, 2004a, p. 283). La notion d'acte semble se détacher de celle de jeu ou d'illusion. Le texte affirme d'ailleurs cette position, qui tend vers un acte « vrai », non simulé : « Le Théâtre Alfred Jarry ne triche pas avec la vie, ne la singe pas, ne l'illustre pas, il vise à la continuer [...] » (Artaud, 2004a, p. 283). L'aspect performatif qui se dégage de ce texte ne sera d'ailleurs pas démenti par les représentations houleuses et expérimentales du Théâtre Alfred Jarry considéré comme « l'un des plus révolutionnaires du demi-siècle » par Henri Béhar (Béhar, 1979, p. 282). Ces quelques lignes, qui visent à poser le cadre historique, nous amènent à considérer l'objet qui nous intéresse.

En effet, en 1930, Artaud et Roger Vitrac⁷⁷ publient le texte intitulé *Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique* (Artaud, 1970d). Il est intégré dans une brochure composée de 48 pages qui contient sur des pleines pages des photomontages en noir et blanc d'Eli Lotar. Artaud déclare dans cette brochure que son théâtre se propose de « [...] contribuer à la ruine du théâtre tel qu'il existe actuellement en France, en entraînant dans cette destruction toutes les idées littéraires ou artistiques, toutes les conventions psychologiques, tous les artifices plastiques, etc., sur lesquels ce théâtre est bâti [...] » (1970 d, p.51). Si Artaud propose cette ruine du théâtre qui lui est contemporain, c'est, précise-t-il, « par des moyens spécifiquement théâtraux » (1970 d, p.51). Il ne s'agit donc pas de faire éclater le théâtre en se servant d'autres arts, mais en employant les moyens intrinsèques au théâtre.

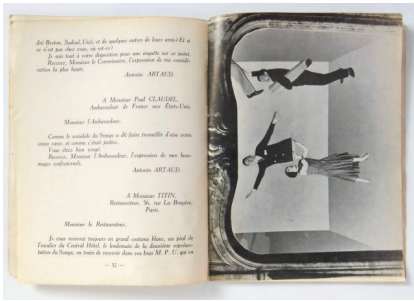
Les neuf photomontages de cette brochure sont réalisés par Eli Lotar⁷⁸. Le statut de ces images est intéressant. Tout d'abord, elles sont composées de photographies en noir et blanc. Celles-ci représentent une femme et deux hommes (nous pouvons notamment reconnaître Antonin Artaud) qui prennent des poses expressives et jouent une scène. La gestuelle est exagérée pour devenir lisible et signifiante. Toutefois, ces photographies ne sont pas tirées d'une mise en scène. Elles sont d'ailleurs découpées, assemblées et ce montage est inséré dans un espace qui spatialise l'action par un cadre de scène qui place l'intrigue au sein même du théâtre. À quoi servent ces images ? Voici ce qu'en dit l'auteur :

Ce ne sont pas, à proprement parler, des photographies de mise en scène qui illustrent cette brochure. On voudra bien les considérer comme l'histoire sans paroles, en neuf tableaux vivants, de l'esprit dans lequel nous nous efforçons de nous tenir. (Vitrac [?] dans Artaud, 1970d, p.64).

76 Le mot acte est mis en valeur par un corps en italique dans le texte d'Artaud.

77 D'après Henri Béhar, le texte aurait en fait été rédigé par Vitrac. Toutefois, il n'est pas signé et apparaît dans des ouvrages contenant des textes d'Artaud. Voir Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome III, p. 184, 192 et 194. Bernard Dort signale également dans « Artaud ou l'horizon de la représentation » dans *Théâtre en jeu* (1979, p.249-264) que le texte serait à attribuer à Vitrac.

78 Eli Lotar, (1905-1969), photographe et cinéaste français d'origine roumaine.



Antonin Artaud, *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, 1930, 48 pages.

Plus bas : Eli Lotar, [Sans titre],
agrandissements des photomontages intégrés au livre
Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique, 1929
(pour la réalisation photographique).



Ces neuf photomontages forment une succession et sont comme les arrêts sur image d'une scène d'action. Trois personnages, deux hommes et une femme, semblent interpréter une chorégraphie inspirée d'un vaudeville, et l'on peut comprendre la scène comme le démembrement bourgeois du couple via l'arrivée d'un tiers, l'amant. Le même personnage, qui apparaît plusieurs fois dans l'image, semble se déplacer. D'un photomontage à l'autre, une relation de causalité s'instaure, sans qu'il s'agisse d'une suite linéaire, ou logique ; il s'agit d'une histoire trouée, fragmentaire. Fonctionnant par ellipse, la représentation visuelle suggère autant ce qui a pu avoir lieu avant que ce qui aura lieu après. Les neuf tableaux contiennent des indices d'une fiction ouverte et lacunaire. Ces images manquantes pourraient être complétées. Le caractère absurde des actions sur les photomontages ouvre davantage encore les possibles puisque l'invraisemblable est convié : tout peut avoir lieu. Il serait possible de voir dans ces images, qui évoquent le roman-photo tout autant que la bande dessinée dans leur principe, l'incarnation d'une tentative de notation visuelle qui se débarrasserait du texte. Celle-ci s'éloigne des hiéroglyphes et du système de chiffrage proposé par Artaud, toutefois elle fait appel à la plasticité qu'il réclamait dans *Le théâtre et son double*. Les photomontages ne sont pas là pour servir un texte, celui-ci est purement et simplement absent. Eli Lotar compose pour Artaud et Vitrac une partition muette, une partition gestuelle et fragmentaire qui reconstitue une mise en scène imaginaire du Théâtre Alfred Jarry. Comme nous l'avons expliqué, ces images ne sont pas une illustration, elles ne se réfèrent pas à un texte. Si selon Vitrac, elles sont une manière de transmettre « l'esprit » du Théâtre Alfred Jarry, elles pourraient être selon nous une invitation à incarner les mouvements, imaginer la scène ou lui donner vie. Il pourrait s'agir d'une partition d'images pour pantomime⁷⁹. L'interprète pourrait alors l'activer en copiant les images et en cherchant les liens entre chacune d'entre elles. L'image propose alors une suite performative.

On pourrait voir dans cette publication les prémices du travail de Massin sur *La Cantatrice Chauve* en 1964 que nous présenterons dans notre livret 3. En effet, bien que nous ne sachions pas si Massin en avait connaissance, les deux œuvres établissent des liens forts de parenté. Toutefois, le travail de Massin ne sera pas la création d'un spectacle imaginaire en images, mais une retranscription graphique d'une mise en scène existante. Si le projet est dissemblable, les deux œuvres offriront néanmoins une place forte à l'image et à la photographie, dans un contexte non documentaire. Massin effectue une traduction de la scène vers la page, mais la part de création du typographe éloigne fortement l'œuvre d'une notation objective. Le lecteur qui fait face à ces œuvres est

79 La pantomime est d'ailleurs appelée de ses vœux par Artaud comme un autre langage possible pour la scène. Dans *Le Théâtre et son double* il écrit : « Et on me laissera parler un instant, j'espère, de cet autre aspect du langage théâtral pur, qui échappe à la parole, de ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes non perverses. Par «pantomime non perversie» j'entends la pantomime directe où les gestes au lieu de représenter des mots, des corps de phrases, comme dans notre pantomime européenne vieille de cinquante ans seulement, et qui n'est qu'une déformation des parties muettes de la comédie italienne, représentent des idées, des attitudes de l'esprit, des aspects de la nature, et cela d'une manière effective, concrète, c'est-à-dire en évoquant toujours des objets ou détails naturels, comme ce langage oriental qui représente la nuit par un arbre sur lequel un oiseau qui a déjà fermé un œil commence à fermer l'autre. Et une autre idée abstraite ou attitude d'esprit pourrait être représentée par quelques-uns des innombrables symboles de l'Écriture, par exemple : le trou d'aiguille à travers lequel le chameau est incapable de passer. On voit que ces signes constituent de véritables hiéroglyphes, où l'homme, dans la mesure où il contribue à les former, n'est qu'une forme comme une autre, à laquelle, du fait de sa nature double, il ajoute pourtant un prestige singulier. Ce langage qui évoque à l'esprit des images d'une poésie naturelle (ou spirituelle) intense donne bien l'idée de ce qui pourrait être au théâtre une poésie dans l'espace indépendante du langage articulé. » (Artaud, 2004, p.525–526)

confronté à une « mise en scène sur papier » qu'il peut activer. Spectacle à imaginer dans un fauteuil ou à construire ? Le spectacle s'incarne dans le livre et l'artiste en est le metteur en scène sur la page.

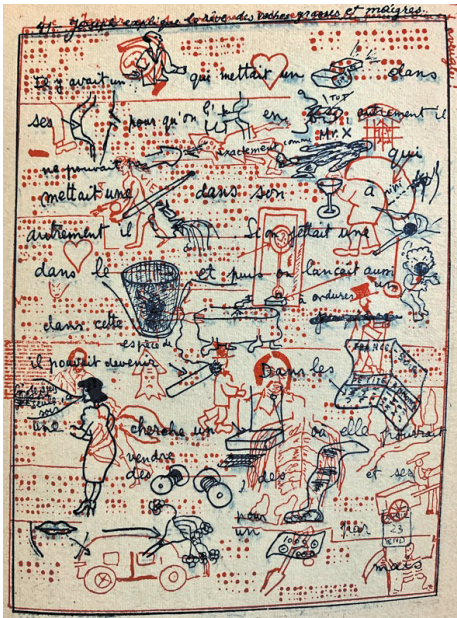
Mais avant de plonger plus avant dans le travail de Massin, il nous semblait indispensable de nous pencher sur les apports d'Isidore Isou qui invente un procédé mixte, entre écriture et dessin par ce qu'il appellera la métagraphie et l'hypergraphie.

Isidore Isou utilise également des images, mais surtout des dessins ou des peintures qu'il inclut à du texte pour inciter le lecteur à devenir le preneur en charge d'une sorte de « super-rébus ». Ses recherches visent à rendre son lectorat toujours plus actif jusqu'à devenir co-auteur de l'œuvre. Isidore Isou nous semble être, comme Antonin Artaud, un pivot pour comprendre les recherches notationnelles et partitionnelles des 20^e et 21^e siècles. Ses recherches théoriques s'articulent avec des expérimentations qui bouleversent l'écriture. Nous verrons dans la partie « Typo-topographie » (livret 3) comment d'autres artistes ont également déployé ce geste. Nous commençons ici par présenter les apports d'Isidore Isou à notre sujet, notamment à travers *Les journaux des Dieux* (1950).

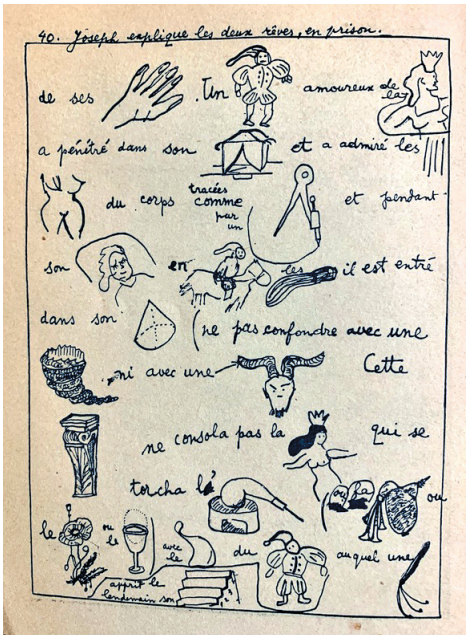
4.2 Isou : L'image-langage et le lecteur déchiffreur

Comme Antonin Artaud, Isidore Isou porte son attention sur la question de la notation. Toutefois, les recherches seront très différentes et dépasseront le stade de la réflexion chez Artaud puisqu'elles s'incarneront dans plusieurs livres et tentatives picturales. Les expérimentations notationnelles d'Isou auront lieu tout d'abord dans le cadre du renouvellement du roman, puis il les étendra jusqu'aux arts scéniques. Souhaitant en finir avec la suprématie du texte, et particulièrement de la prose, il invente en 1950 la métagraphie (qui devient en 1952 l'hypergraphie). Cette pratique consiste en une association d'images (peintes ou dessinées) et de lettres à déchiffrer. Dans le cadre de la première mise en pratique de la métagraphie, Isidore Isou constituera des planches peintes à la manière des rébus pour *Les Journaux des Dieux* (1950). Dans la préface de cet ouvrage, intitulée « Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman », il évoquera l'épuisement des mots et appellera à inventer une nouvelle notation. La métagraphie se déploiera dans des livres aussi bien que dans des œuvres peintes comme la série des *Nombres*, exposée en octobre-novembre 1953 à Paris (galerie Palmes).

Dans *Les Journaux des dieux*, ouvrage qui comprend 50 planches imprimées en bleu, rouge et jaune, Isou juxtapose les couleurs pour créer ce qu'il appelle « un roman polychrome » ou encore un « roman stratifié », qui évoque d'après lui « les couches dans la formation de l'écorce terrestre » (1950, p. 154) selon les superpositions colorées qu'il effectue.



Isidore Isou, *Les Journaux des Dieux*, roman, précédé d'un essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman, 1950, 50 planches imprimées en jaune, rouge et bleu, Paris : aux Escaliers de Lausanne. Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris.



Que fait précisément Isou ? L'auteur remplace certains mots par des images, mais il ne se sépare pas de l'alphabet, les deux systèmes cohabitent⁸⁰. Les images s'insèrent dans le texte écrit dans un procédé d'écriture qu'Isou nomme « pictoprose » et qu'il définit comme un « cocktail de dessins et d'idéogrammes ». Par ce procédé graphique de retour à une écriture primitive qui évoque les hiéroglyphes ou les idéogrammes, Isou rend visible ce qui d'ordinaire est lisible. L'image est alors incluse dans la phrase, quand elle ne vient pas, parfois, se superposer à une portée musicale. Celle-ci apparaît dans *Les Journaux des Dieux*, mais aussi dans l'essai qui le précède, où Isou s'explique et donne des exemples précis qui intègrent la portée :

On se rappelle que la musique s'est servie de lettres alphabétiques pour marquer la tonalité et ses combinaisons, jusqu'à ce qu'elle ait créé, avec Guy d'Arezzo, sa propre gamme.

Je ne vois pas pourquoi on ne procéderait pas en sens inverse. On fera alors, de la gamme musicale, un alphabet. On se servira des croches, doubles-croches, etc., et de leurs positions sur les lignes musicales. On reprend ainsi à la musique ce qu'elle nous a pris. (Isou, 1950, p. 165).

Isou prend comme point de référence la musique, mais il cite aussi fréquemment Joyce et Mallarmé, à la fois pour s'en réclamer, mais aussi pour s'en défaire. Il n'en demeure pas moins qu'ils restent des figures d'appui à sa réflexion sur la construction d'une nouvelle notation. Ainsi, Isou déclare :

Contrairement à Joyce (de *Finnegan's wake*) qui voulait fixer mille langues dans un alphabet unique (latin) il s'agira ici de noter la même langue dans tous les alphabets possibles. (1950, p. 6).

Cela, jusqu'aux alphabets qu'il inventera lui-même. Isou retrouve la place que la calligraphie avait dans son enfance, alors même, affirme-t-il, que « l'intérêt pour notre propre écriture a été tué par la machine à écrire et par l'imprimerie » (Isou, 1950, p. 162). Le renouvellement de la notation est à la fois la création d'un langage aux multiples formes, mais également l'affirmation de la plasticité des mots par le biais de l'écriture manuscrite et de la peinture.

Un travail de déchiffrement s'impose pour révéler le texte des métagraphies. Si celui-ci est codé et nécessite un interprète, nous ne sommes pas en possession du code, il reste à le trouver. Ainsi, la place du lecteur est redéfinie. Selon Isou, « le lecteur prendra le rôle du détective » (1950, p. 169). Le lecteur d'Isou est alors celui qui cherche des indices, enquête, déduit, il est un chercheur autant qu'un joueur. L'énigme se résout parfois lorsqu'Isou publie la traduction de ces « rébus », comme dans la revue *Ur*. Ainsi *Nombre XXIX*, huile sur toile de 1952, verra sa traduction publiée en 1964 dans la revue *Ur*⁸¹ nouvelle série n° 2, printemps 1964 :

80 Dans d'autres travaux d'Isou, les images auront presque intégralement pris la place des mots, comme dans sa série peinte *Les Nombres*.

81 *Ur* est une revue lettriste dirigée par Maurice Lemaître qui a existé de 1950 à 1967. Les numéros de la nouvelle série, de 1963 à 1967 contiennent des lithographies et des gravures originales.

L'épître dessinée sera une carte postale/ On n'y verra aucun sens, mais l'art général/ Nous dispensera de la regarder en détail./ Un air d'amitié se dégagera du travail. / Puis on traduira comme on traduirait du grec/ Passant du vague au précis et du doux au sec. / Il faut qu'on me traduise comme un texte étranger/ Qu'on cite les dessins et le français à côté. (Isou, 1964 dans Coadou *et al.*, 2019).

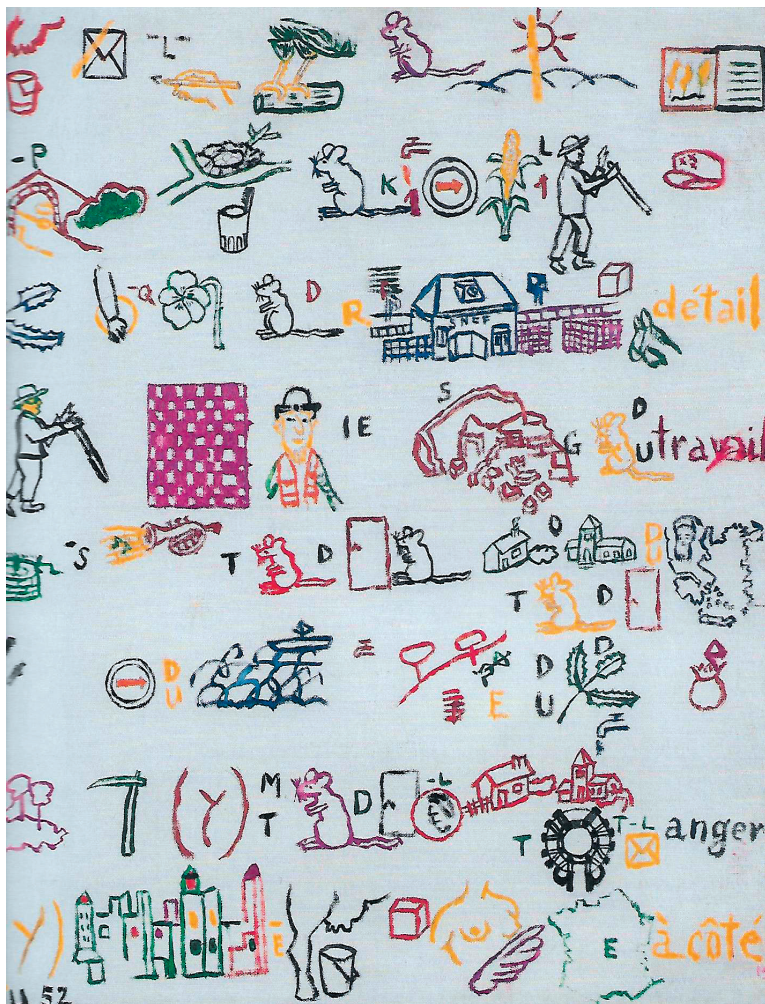
La traduction de cette métagraphie nous semble intéressante, car elle nous informe clairement de la tâche du lecteur. Celui-ci change de statut et devient traducteur. Le lecteur est donc, nous dit Isou, tel un interprète face à une langue étrangère. Par ce fait, la « métagraphie » devient « mystérogaphie⁸² », pour un lecteur initié.

Partant du jeu de mots sous toutes ses formes (rébus, énigmes, anagrammes, logogrâphes, métagrammes, mots croisés, etc.), Isou envisage d'élever l'activité ludique au rang d'art et déclare : « Notre unique désir est de faire de ce jeu un art de progression et d'éternité » (1950, p. 174). Il fait d'ailleurs l'éloge du lecteur de magazines de « jeux d'esprit », qu'il estime supérieur au lecteur de magazines en prose et, évoquant ce lectorat, il écrit : « cette foule prouve qu'il y a, quotidiennement, une forme d'intelligence saturée de la pâture amorphe de l'écriture ordinaire. Ces lecteurs cherchent la découverte dans la lecture » (1950, p. 174). Ce qu'il estime être une pâture amorphe va devenir défi, enquête, jeu artistique, pour un lecteur actif confronté à la métagraphie. La complexité de la notation viendra stimuler le lecteur dans ce qu'Isou estime être une « complication jousseuse du style » (1950, p. 175). La difficulté est là pour provoquer un obstacle à la lecture qui produit une sollicitation supplémentaire du lecteur. De celui-ci surgira alors le plaisir du déchiffrement. En effet, Isou sollicite également la notion d'effort au sein de l'activité du lecteur, qui devient le joueur émérite d'un jeu difficile. Ce rôle de lecteur-actif est théorisé par Isou qui souhaite se défaire du lecteur qui « parcourt » avec aisance le livre :

Voilà la lecture nouvelle : le déchiffrement et maintenant voici le lecteur : Je voudrais un lecteur qui apprenne à lire à chaque moment en me lisant. Je voudrais un lecteur autodidacte, car il n'y a que les autodidactes qui aient vraiment l'amour de la lecture. [...] Je tiens à former un clan de passionnés, comme Mallarmé dans la poésie. [...] Voilà mon public : les détectives. (Isou, 1950, p. 178).

Isou transmet des indications à un tiers pour produire une action qui n'est pas des moindres, puisqu'il s'agit de lui demander de déchiffrer sa langue. Or, si nous considérons que pour l'auteur d'une partition, le geste premier est celui d'une transposition (celle de l'idée sur la page), alors la traduction est, après la lecture, le geste fondateur du lecteur-déchiffreur s'il veut ensuite activer celle-ci. Le texte d'Isou, *Journaux des Dieux*, est selon nous pleinement une partition à lire, traduire, déchiffrer, comme un jeu d'esprit. Elle ne provoque et n'appelle pas de mise en corps ni nécessairement de mise en voix, quoique l'on puisse imaginer qu'une personne puisse « performer » le texte par sa traduction à voix haute et en direct. Si *Les Journaux des Dieux* sont considérés par Isou comme une tentative de renouvellement du roman, les expérimentations autour de l'hypergraphie se poursuivront et infiltreront le domaine des arts vivants, comme dans

82 Isou élabore de nombreux concepts auxquels il assigne des noms qu'il invente, il en va ainsi pour la « mystérogaphie », le terme lui appartient (Isou, 1950, p. 174).



Isidore Isou, *Nombres XXIX*, 1952, huile sur toile, 65 x 54 cm.

Rébus correspondant au texte publié dans *Ur*, nouvelle série n° 2, printemps 1964.

Reproduit dans Coadou et al., *Isidore Isou, collection Fabre, vol. 1.*, 2019.

© Philippe de Gobert.

Omega 3 (1966) ou dans *Multiplication Hyperthéâtrie* (1969) de Roland Sabatier⁸³.

Si la métagraphie est la première expérimentation des lettristes qui nous intéresse, nous nous pencherons également, dans notre chapitre sur la partition comme image mentale (dans « Iconographie performative », Livret 5) sur les concepts d'œuvre imaginaire ou infinitésimale⁸⁴ et sur celui d'œuvre supertemporelle⁸⁵ qui, cette fois, ne fera plus du lecteur un interprète (ou un co-créateur), mais le créateur d'un espace laissé vierge par l'artiste.

La métagraphie utilise le dessin et des lettres manuscrites, il s'agit pleinement d'un procédé manuel. Cette pratique renforce l'expressivité et le caractère de la lettre. La calligraphie est ici déterminante pour induire du sens ou de l'émotion dans la partition. Néanmoins, des procédés typographiques vont aussi voir le jour pour renforcer l'expressivité de la lettre et transmettre des informations dans le cadre partitionnel. Pierre Garnier évoquera le travail de Massin comme un « théâtre typographique » dans lequel le livre est semblable à une représentation (1970). Quels seraient donc les livres ou les publications qui porteraient en eux les conditions scéniques ou performatives, cela jusqu'à devenir le lieu même de la représentation ?

Nous nous proposons donc de poursuivre cette étude dans notre livret 3 « Typo-topographie » pour y analyser de quelles manières la typographie peut retransmettre des indications scéniques à un lecteur et comment elle modifie le statut de celui-ci ; réflexion que nous poursuivrons dans notre livret 5 « Iconographie performative » pour définir en quoi l'image peut se substituer aux mots pour créer des partitions à jouer ou des partitions à rêver.

83 Cette écriture totale est nommée par Isou « Hypergraphie théâtrale » ou « Théâtographie ». Isidore Isou n'a pas produit de pièces métagraphiques lui-même à notre connaissance. Son théâtre (publié chez Gallimard dans *Œuvres de spectacle* et malheureusement aujourd'hui épuisé) est toutefois passionnant notamment dans le cadre d'un renouvellement formel par une structure en colonne faite d'impliques et non de répliques.

84 Les œuvres infinitésimales seront des œuvres à imaginer, à créer mentalement. Isidore Isou en définit les principes en 1956.

85 Les œuvres supertemporelles sont des œuvres ouvertes à la participation du lecteur ou du spectateur. Le terme, associé à son concept est inventé par Isidore Isou en 1960.



Références Bibliographiques Livret 2

- ACQUAVIVA, Frédéric, BUZATU, Simona, BROUTIN, Gérard-Philippe, ISOU, Isidore et ROMANIAN CULTURAL INSTITUTE, 2012. *Isidore Isou : hypergraphic novels 1950-1984*. Stockholm, Suède : Romanian Cultural Institute in Stockholm.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, 2010. *L'art et les arts*. Paris, France : Desclée De Brouwer.
- ALOCCO, Marcel, 1968. *Events*. Nice, France : Z'éditions.
- ALOCCO, Marcel, 2021. *Fluxus, events, musique : 1964-2021*. Rennes, France : VROUM.
- APOLLINAIRE, Guillaume, 2014. *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*. Paris, France : Larousse.
- ARTAUD, Antonin, 1970a. Projet de mise en scène pour le coup de Trafalgar drame bourgeois en 4 actes de Roger Vitrac. In : *Œuvres complètes. Tome II*. Paris, France : Gallimard, pp. 140 – 155.
- ARTAUD, Antonin, 1970b. Projet de mise en scène pour La Sonate des Spectres de Strindberg. In : *Œuvres complètes. Tome II*. Paris, France : Gallimard, pp. 125 – 139.
- ARTAUD, Antonin, 1970c. *Œuvres complètes. Tome II*. Paris, France : Gallimard.
- ARTAUD, Antonin, 1970d. Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique. In : *Œuvres complètes. Tome II*. Paris, France : Gallimard, pp. 51 – 86.
- ARTAUD, Antonin, 1981. *Le Théâtre et son double : suivi de : le théâtre de Séraphin*. Paris, France : Gallimard.
- ARTAUD ANTONIN, 2004a. Théâtre Alfred Jarry Saison 1928. In : *Œuvres*. Paris : Gallimard, pp. 283 – 285.
- ARTAUD ANTONIN, 2004b. *Œuvres*. Paris : Gallimard. Quarto.
- ARTAUD, Antonin et VITRAC, Roger, 1930. *Le Théâtre Alfred Jarry en 1930*. Paris, France.
- BAETENS, Jan, 1988. Autographe/allographe (à propos d'une distinction de Nelson Goodman). *Revue Philosophique de Louvain*. Vol. 86, n° 70, pp. 192 – 199. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1988_num_86_70_6498
- BAL-BLANC, Pierre (dir.), 2014. *Draft score*. Rome, Italie : Nero : Pierre Bal-Blanc.
- BANOS-RUF, Pierre, 2009. L'édition dans tous ses états. *Les lettres françaises*, supplément à *l'Humanité*. 9 mai 2009. [En ligne]. Disponible sur : www.les-lettres-francaises.fr/wp-content/uploads/2010/11/20091.pdf
- BARTHES ROLAND, 1991. *S/Z*. Paris, France : Éd. Seuil. Points Essais 70.
- BECKETT, Samuel, 1996. *Comédie et actes divers : Va-et-vient ; cascando ; Paroles et musique ; Dis Joe ; Actes sans paroles I et II ; Film ; Souffle*. Paris, France : Les Éditions de Minuit.

- BECKETT, Samuel et DELEUZE, Gilles, 1992. *Quad ; et Trio du fantôme, ...que nuages...*, ; *Nacht und Träume*. Paris, France : les Éditions de Minuit.
- BÉHAR, Henri, 1979. *Le théâtre Dada et surréaliste*. Paris, France : Gallimard.
- BERBERIAN, Cathy et ZAMARIN, Roberto, 1966. *Stripsody*. New York, États-Unis : Peters.
- BLISTÈNE, Bernard, 2017. Les cahiers du Musée national d'art moderne, hors série. Notations. Paris : Ed. du Centre Pompidou. ISBN 978-2-84426-794-8.
- BOSSEUR, Jean-Yves et DRUET, Roger, 2005. *Du son au signe : histoire de la notation musicale*. Paris, France : Éditions Alternatives.
- BOUISSOU, Sylvie, GOUBAULT, Christian et BOSSEUR, Jean-Yves, 2005. *Histoire de la notation : de l'époque baroque à nos jours*. Paris, France : Minerve.
- BRECHT, George, 1963. *Water-Yam*. New York, États-Unis : Maciunas, Fluxus eds. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/c/c1/Brecht_George_Water_Yam_1963.pdf
- CAGE, John, 2003. *Silence : conférences et écrits*. Genève, Suisse : Héros-Limite : Contrechamps.
- CAGE, John, CAGE, John et KNOWLES, Alison, 1969. *Notations*. New York, États-Unis : Something Else Press.
- CAGE, John et CHARLES, Daniel, 2014. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*. Paris, France : l'Herne.
- CAMPAIGNOLLE, Hélène, LESIEWICZ, Sophie et THÉVAL, Gaëlle, 2020. *Livre / Typographie : une histoire en pratique(s)*. Paris, France : Éditions des Cendres.
- CHARLES, Daniel et BRONIARSKI, Alexandre, 1992. *Le sonore et le visuel : intersections musique-arts plastiques aujourd'hui*. Paris, France : Dis voir.
- COQUELEY DE CHAUSSEPIERRE, Claude Geneviève, 1770. *Le Roué vertueux, poème en prose, en quatre chants, propre à faire, en cas de besoin, un drame à jouer deux fois par semaine... 2e édition, à laquelle on a joint la lettre d'un jeune métaphysicien* [en ligne]. [Consulté le 30 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10568643>
- CORVIN, Michel, 1991. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, France : Bordas, 1991.
- DEBORD, Guy, 2000. *Rapport sur la construction des situations ; suivi de Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique de l'art*. Paris, France : Éd. Mille et une nuits.
- DEBORD, Guy, 2018. *Commentaires sur la société du spectacle, 1988 ; suivi de Préface à la quatrième édition italienne de « La société du spectacle », 1979*. Paris, France : Gallimard.
- DEBORD, Guy, DEBORD, Alice et KAUFMANN, Vincent, 2006. *Œuvres*. Paris, France : Gallimard.
- DEBORD, Guy, RASPAUD, Jean-Jacques, BARRAQUÉ, Martine et BONFANTI, Antoine, 2008. *La société du spectacle*. Neuilly sur Seine, France : Gaumont vidéo.
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2010. *Véhicule*. N° 1. Leprojetcollectif. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2011. *Véhicule*. N°2. Leprojetcollectif. Rennes, France : Leprojetcollectif.

- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2020. *Véhicule*. N°3. Vroum. Rennes, France : Vroum.
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2021. *Véhicule*. N° 4. Vroum. Rennes, France : Vroum.
- DORT, Bernard, 1979. Artaud ou l'horizon de la représentation. *Pierres Vives*. 1979, pp. 249 – 264.
- ECO, Umberto et BOUCOURECHLIEV, André (trad.), 1979. *L'œuvre ouverte*. Paris, France : Points.
- ECO, Umberto et BOUZAHER, Myriem (trad.), 1985. *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, France : B. Grasset.
- FICHET, Alexis, 2011. Vos ailes les mouettes. In : DOR, Garance, MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N°2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- FAHLSTRÖM, Öyvind, MONTEUX, Cécilia, RIBAU COURT, Gunilla de, ROBNARD, Jacques et PÉCOIL, Vincent, 2002. *Essais choisis*. Paris, France : Presses du réel.
- FARKAS, Jean-Baptiste, 2004. *Ikhéa services. 68 pages de passages à l'acte !* Brest, France : Zédélé éd.
- FARKAS, Jean-Baptiste, 2010. *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*. Paris, France : Éd. Mix.
- FARKAS, Jean-Baptiste, 2016. *Ikhéa©-services, Glitch: retours d'usagers*. Toulouse, France : les éditions autrechose.
- FEUILLIE, Nicolas (dir.), 2002. *Fluxus dixit : une anthologie. Vol. 1*. Dijon, France : les Presses du Réel, 2002.
- FILLIOU, Robert, 1969. L'esclave F. In : TIALANS, Richard (éd.), *AARevue*. 1969. N° 10.
- FRÉCHURET, Maurice et CAPC MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX, 2005. *L'Œuvre en programme: exposition du 3 février au 15 mai 2005, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux*. Bordeaux : CapcMusée d'art contemporain.
- GARNIER, Ilse, GARNIER, Pierre et MAUNET, Isabelle, 2012. *Poésie spatiale : une anthologie*. Marseille, France : Éd. Al Dante.
- GIRARD, Bernard, 2010. *Lettrisme : l'ultime avant-garde*. Dijon, France : les Presses du réel, 2010.
- GOMRINGER, Eugen (dir.), 1996. *Visuelle Poesie : Anthologie*. Stuttgart, Allemagne : Reclam.
- GOMRINGER, Eugen et BARRAS, Vincent (trad.), 2005. *Constellations et poèmes concrets*. Genève, Suisse : Héros-limite.
- GOMRINGER, Eugen et BILL, Max, 1960. *33 Konstellationen*. St Gallen, Suisse : Tschudy-Verlag.
- GOUDINOUX, Véronique et WEEMANS, Michel, 2001. *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*. Bruxelles, Belgique : La lettre volée.
- HANDKE, Peter, 1982. *Outrage au public et autres pièces parlées*. Paris, France : L'Arche.
- HANDKE, Peter, 1985. *Le Pupille veut être tuteur*. Paris, France : l'Arche.
- HANDKE, Peter, 1993. *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre : un spectacle*. Paris, France : L'Arche.
- HAUSMANN, Raoul et MAUNET, Isabelle, 2007. *Une anthologie poétique*. Romainville, France : Al Dante.
- HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine, 2007. *Fabriques de la danse*. Paris, France : Presses universitaires de France.

- HEIDSIECK, Bernard, 2009. *Poèmes-partitions (1955-1965) ; précédé de Sitôt dit (1955)*. Limoges, France : Al Dante.
- HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), 2008. *Art conceptuel : une entologie*. Paris, France : Mix.
- HIGGINS, Dick, 1961. *One hundred plays*. New York, Etats-Unis : Dick Higgins.
- HIGGINS, Dick, 1967. Statements of Intermedia. In : VOSTELL, Wolf (dir.), *DÉ-COLL/AGE*. N°6. Frankfurt, Allemagne : Wolf Vostell.
- HIGGINS, Dick, 2002. Intermedia [1966]. In : FEUILLIE, Nicolas (éd.), *Fluxus dixit : une anthologie*. Vol. I. Dijon, France : les Presses du Réel, pp 201 - 207.
- HIGGINS, Dick, 2006. *Postface : un journal critique de l'avant-garde*. Dijon, France : Les presses du réel.
- HIGGINS, Dick, 2017. Sur les intermedia. KRAJEWSKI, Pascal (trad.), *Appareil* [en ligne]. 2017. N° 18. DOI <https://doi.org/10.4000/appareil.2379>. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/appareil/2379>
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997. *Internationale situationniste*. Paris, France : Librairie Arthème Fayard.
- ISOU, Isidore, 1953. *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*. Tome 1. Paris, France : Bordas.
- ISOU, Isidore, 1964. *Œuvres de spectacle*. Paris, France : Gallimard.
- ISOU, Isidore, 1970. *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*. Tome 2. Paris, France : C.I.C.K.
- ISOU, Isidore, 1999. *Introduction à l'esthétique imaginaire : et autres écrits*. Andeville, France : Cahiers de l'extériorité.
- ISOU, Isidore et ALTMANN, Roberto, 1965. *Ballets ciselants : polythanasiques, hypergraphiques et infinitésimaux (1960-1964)*. Paris, France : R. Altmann, I. Isou.
- ISOU, Isidore et LEMAÎTRE, Maurice, 1950. *Les journaux des dieux. Chapitre I ; précédé d'un essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman*. Lausanne, Suisse : Aux escaliers de Lausanne.
- JOUET, Jacques, FORTE, Frédéric et ROUBAUD, Jacques, 2007. *Chronopoèmes*. Paris, France : Oulipo.
- JOUVAL, Sylvie, MUSEUM KUNSTPALAST, MUSEU D'ART CONTEMPORANI et MUSÉE D'ART MODERNE DE LILLE MÉTROPOLÉ, 2003. *Robert Filliou : génie sans talent* : Villeneuve d'Ascq, France, Allemagne, Espagne : Musée d'art moderne Lille Métropole.
- KAHN, Douglas, 1997. John Cage : Silence and Silencing. *The Musical Quarterly*. 1997. Vol. 81, n° 4, pp. 556 – 598.
- KANTOR, Tadeusz et BABLET, Denis (dir.), 1977. Anti-Exposition [1963]. IN : KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*. Lausanne, Suisse : L'Âge d'homme.
- KANTOR, Tadeusz et BABLET, Denis (dir.), 1983. *T. Kantor*. Paris, France : Éditions du Centre national de la recherche scientifique.
- KAPROW, Allan, 1970. *Days off: a calendar of happenings*. New York, Etats-Unis : The Museum of Modern Art.
- KAPROW, Allan, 1974. *2 measures*. Turin, Italie : Martano Editore.
- KAPROW, Allan, 1975a. *Air condition*. S.I. : Allan Kaprow.
- KAPROW, Allan, 1975b. *Echo-logy*. New York : D'Arc Press.
- KAPROW, Allan, 1975c. *Match*. Wuppertal, Allemagne : Kunst — et Museumsverein.

- KAPROW, Allan, 1975d *ROUTINE*. S.I. : Allan Kaprow.
- KAPROW, Allan, 1975e. *2nd routine*. New York, États-Unis : Stefanotty.
- KAPROW, Allan, 1992. *7 environments*. Naples ; Milan, Italie : Studio Morra ; Fondazione Mudima.
- KAPROW, Allan, 1996. *L'art et la vie confondus*. Paris, France : Centre Georges Pompidou.
- KAPROW, Allan, 2011. *Voici un communiqué sur comment faire un happening : il y a 11 règles à respecter : face A ; Et maintenant, donnons quelques exemples de happenings : face B*. Reims, France : le Clou dans le fer.
- KAPROW, 2017. *Comfort zones, June 1975*. Madrid, Espagne : Comunidad de Madrid.
- KAPROW, Allan, LEBEL, Jean-Jacques, VOSTELL, Wolf, BRECHT, George, DEWEY, Kenneth, KNÍŽÁK, Milan et GUTAI, 1966. *Assemblage, environments & happenings*. New York, États-Unis : H.N. Abrams.
- KLEIN, Yves, 1960. *Dimanche, Le Journal d'un seul jour [27 novembre 1960]*. Paris, France: Yves Klein. Disponible à l'adresse : http://www.yvesklein.com/download/?title=yves-klein-dimanche-fr.pdf&file=files/file_file_3_fr.pdf&type=application/pdf.
- KNOWLES, Alison, 1963. *Bean rolls*. New York, États-Unis : Fluxus.
- KNOWLES, Alison et LOCKWOOD, Annea (éd.), 2019. *Womens Work*. New York, États-Unis : Primary information.
- KOSTELANETZ, Richard, 1980. *Scenarios: Scripts to perform*. New York, États-Unis : Assembling Press.
- KROETZ, Franz Xaver, 1976. *Travail à domicile ; Concert à la carte ; Haute-Autriche*. Paris, France : l'Arche.
- LA MONTE, Young, CAGE, John, MAC LOW, Jackson, MACIUNAS, George, BROWN, Earle et BRECHT, George, 1970. *An Anthology of chance operations*. New York, États-Unis : L. Young & J. Mac Low.
- LEIBOVICI, franck, 2013. Des partitions. In : COPELAND, Mathieu, *Chorégrapheur l'exposition = Choreographing exhibitions*. Noisiel, France, Suisse : la Ferme du Buisson, pp. 42 – 48.
- LEIBOVICI, franck, 2019. *Low intensity conflicts: un mini-opéra pour non-musiciens, 2008-2016*. Paris, France : MF.
- LEMAÎTRE, Maurice et ISOU, Isidore, 1952. *Le film est déjà commencé ? : séance de cinéma*. Paris, France : André Bonne.
- LEMAÎTRE, Maurice et ISOU, Isidore, 1960. *La danse et le mime ciselants : lettristes et hypergraphiques. Précédé de : la Danse et la pantomime de l'Antiquité aux lettristes*. Paris, France : Jean Grassis Éditeur.
- LEVÉ, Édouard, 2002. *Œuvres*. Paris, France : P.O.L.
- LEWITT, Sol, 1967. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*. 1967. Vol. 5, n° 10, pp. 79 – 83.
- LEWITT, Sol, 1969. Sentences on conceptuel art. *0 to 9*. Janvier 1969. N° 5, p. 35.
- LEWITT, Sol, 2008. Phrases sur l'art conceptuel. In : HERRMANN, Gauthier, RAYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), *Art conceptuel, une entologie*. Paris, France : Mix, pp. 439 – 444.
- LEWITT, Sol, 2012. Paragraphes sur l'art conceptuel. In : VASSEUR, Catherine (trad.), *Sol Lewitt*. Metz, France : Centre Pompidou-Metz, pp. 208 – 211.
- LEWITT, Sol et BECKETT, Samuel, 1969. Come and go. *Harper's bazaar*. 1969. Vol. 3093, pp. 136 – 137.

- LEWITT, Sol, OSBORNE, Peter, et OFFICE FOR CONTEMPORARY ART NORWAY (OSLO), 2009. *Sol Lewitt's sentences on conceptual art : manuscript and draft materials 1968-69*. Oslo, Norvège : Office for Contemporary Art Norway.
- LISTA, Giovanni, 2015. *Le futurisme : textes et manifestes 1909-1944*. Ceyzérieu, France : Champ Vallon.
- LISTA, Giovanni (dir.) et MINOT, Claude (trad.), 1976. *Théâtre futuriste italien : anthologie critique. Tome I*. Lausanne, Suisse : La Cité - L'Âge d'homme.
- LISTA, Giovanni (dir.), MINOT, Claude, CHUZEVILLE, Jean et SPARTA, Nina (trad.), 1976. *Théâtre futuriste italien : anthologie critique. Tome II*. Lausanne, Suisse : la Cité - l'Âge d'homme.
- MACIUNAS, George, BRECHT, George, SHIOMI, Mieko, WATTS, Robert, VAUTIER, Ben, KNOWLES, Alison, CHIARI, Giuseppe, WILLIAMS, Emmett, AY-O, PAIK, Nam June, KOSUGI, Takehisa et HIGGINS, Dick, 1965. *Fluxkit*. New York, Etats-Unis : Fluxus.
- MALLARMÉ, Stéphane, 1914. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. La Nouvelle Revue Française. [Consulté le 2 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211t>
- MALULI CESAR, Marina, 2017. *Sens et signification musicale dans les partitions graphiques : aspects visuels de l'invention musicale*. Thèse de doctorat. France : Université Paris-Sorbonne.
- MANGION, Éric (dir.), BARBIER, Colette, BOULANGER, Sylvie et YONET, Pascal (éd.), 2004. *72 (projets pour ne plus y penser)*. Chatou, France : Centre national de l'estampe et de l'art imprimé.
- MARGEL, Serge, 2013. Le temps du manifeste. *Lignes*. Vol. n° 40, n° 1, p. 57.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, 1914. *Zang tumb tuuum: Adrianopoli ottobre 1912*. Milan, Italie : Ed. Futuriste di « Poesia ».
- MARINETTI, Filippo Tommaso et LISTA, Giovanni, 1996. *Manifestes du futurisme*. Paris : Séguier.
- MARTINEZ, Ariane, 2007. « Le Pupille veut être tuteur ». *Études théâtrales*. Vol. N° 38-39, n° 1, pp. 152 – 155.
- MASSIN et COCTEAU, Jean, 1994. *Les mariés de la Tour Eiffel*. Paris, France : Hoëbeke.
- MASSIN et IONESCO, Eugène, 1966. *Délire à deux*. Paris, France : Gallimard.
- MASSIN, IONESCO, Eugène, COHEN, Henry et BATAILLE, Nicolas, 1964. *La Cantatrice chauve : anti-pièce : suivie d'une scène inédite*. Paris, France : Gallimard.
- MASSIN et TARDIEU, Jean, 1966. *Conversation-sinfonietta*. Paris, France : Gallimard.
- MICHAUD, Éric, 1978. *Théâtre au Bauhaus : 1919-1929*. Lausanne, Suisse : l'Âge d'homme.
- MICHAUD, Éric, 1980. *Le Bauhaus et les ambiguïtés d'une « avant-garde » artistique*. Strasbourg, France : Centre national de la recherche scientifique.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, 2006. Du catalogue comme œuvre d'art et inversement. In : MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*. Marseille, France : le Mot et le reste. pp. 189 – 222.
- MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, RUBY, Christian, RIVET, Jacques, VIALE, Marie-Laure (dir.), 2009. *TOOL BOX*. Nantes, France : Entre-deux.

- MOUGIN, Pascal, 2019. *Moderne/contemporain : art et littérature des années 1960 à nos jours*. Dijon, France : Les Presses du réel.
- MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE, 1994. *Kurt Schwitters*. Paris : Centre Georges Pompidou Réunion des musées nationaux.
- OBRIST, Hans Ulrich, ALTSHULER, Bruce et INDEPENDENT CURATORS INCORPORATED (éd.), 1997. *Do it*: New York, États-Unis : Independent Curators Incorporated.
- ONO, Yoko, 1964. *Grapefruit*. Tokyo, Japon : Wunternau Press.
- ONO, Yoko, 2004. *Pamplemousse*. Paris, France : Textuel.
- ONO, Yoko, 2013. *Acorn*. Paris, France : Flammarion.
- PABION, Jean, 1991. Les synthèses du théâtre futuriste italien. *Formes littéraires brèves*. 1991, pp. 167 – 179.
- PARENDEAU, Émilie, 2011. Du texte à la peinture. *Nouvelle revue d'esthétique*. 2011. Vol. n° 7, n° 1, pp. 157 – 162.
- PAVIS PATRICE, 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, France : AColin.
- PAVIS, Patrice, 2000. *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*. Villeneuve-d'Ascq, France : Presses Universitaire Septentrion.
- PAVIS PATRICE, 2014. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. 2e édition augmentée. Malakoff, France : Armand Colin.
- PEIGNOT, Jérôme, 2005. *Typoésie*. Paris, France : Imprimerie Nationale.
- PEYRADE, Pauline, 2017. *Poings*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- PIERRON AGNÈS, 2009. *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Édition augmentée. Paris : Le Robert.
- RACINE, Bruno et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2013. *Guy Debord : un art de la guerre* : Paris, France : Bibliothèque Nationale de France : Gallimard.
- RASPAIL, Thierry, HENDRICKS, Jon, COPELAND, Mathieu et MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, 2016. *Yoko Ono : lumière de l'aube* : Paris, France : Somogy éditions d'art.
- RENAUDE, Noëlle, 2008. *Une belle journée ; Topographies*. Paris, France : Éd. Théâtrales.
- REY, Alain, 2019. *Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine...* Paris, France : Dictionnaires Le Robert.
- RICHARD, Nicolas, 2020. Déchiqueter-déchanter. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (éd.), *Véhicule*. N°3. Vroum. Rennes, France.
- RUSSOLO, Luigi, 2003. *L'art des bruits : manifeste futuriste 1913*. Paris, France : Éditions Allia.
- RUSSOLO, Luigi, 2015. L'Art des bruits : nouvelle volupté artistique. In : LISTA, Giovanni (éd.), *Le futurisme : textes et manifestes 1909-1944*. Ceyzérieu, France : Champ Vallon, pp. 943 – 945.
- RUTAULT, Claude, 1985. *Définitions-méthodes 4 dispositif*. France : Claude Rutaault.
- RUTAULT, Claude, 2000. *Définitions/méthodes, le livre : 1973-2000*. Paris, France : Flammarion.
- SABATIER, Roland, 1966. *Omega 3 : ballet*. Paris, France : Lettrisme et hypergraphie.

- SABATIER, Roland, 1969. *Multipliation : hyperthéâtrie*. Paris, France : Psi.
- SALADIN, Matthieu, 2004. La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée. *Volume !. La revue des musiques populaires*. N° 3 : 1, pp. 31 – 57. DOI 10.4000/volume.2048
- SCHECHNER, Richard, 2008. *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil-sous-Bois, France : Éditions Théâtrales.
- SCHWITTERS KURT, 1990. *Merz Ursonate. Suivi de Schwitters par ses amis : écrits*. Paris : G. Lebovici.
- SIEGELAUB, Seth, 1969. *January 5 - 31, 1969: Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*. New York : Seth Siegelaub. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/b/bc/Siegelaub_Seth_ed_January_5-31_1969_1969.pdf
- SOURIAU, Étienne, 2010. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- THOMMEREL, Yoann (dir.), 2014. *Grumeaux, Occuper la page*. N°4. Caen, France : Nous.
- THOMMEREL, Yoann, 2020. Une dérive en donut. In : DOR, Garance, MENU, Vincent, *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroom.
- TREMBLIN, Mathieu, 2012. *Paper tigers collection*. Saint-Senoux : Éd. Incertain Sens.
- TZARA, Tristan, 2011. *Poésies complètes*. Paris, France : Flammarion.
- VAUTIER, Ben, 1963. *Ben dieu - art total sa revue*. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben, 1967a. *FOURRE-TOUT*. N°1. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben, 1967b. *FOURRE-TOUT*. N°2. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben, 2012. *La vie ne s'arrête jamais : 50 ans de performance de Ben*. Lausanne, Suisse : Favre.
- VAUTIER, Ben, 2013. *Fluxus continue : et ne s'arrêtera jamais*. Lausanne, Suisse : Favre, 2013.
- VILLA ARSON (éd.), 2013. *Bernard Heidsieck, les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout* : Dijon, France : les Presses du réel.
- VIRMAUX, Alain, 1970. *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris, France : Seghers.
- WATIER, Éric, 2015. *Travaux discrets 2008-2015*. Toulouse, France : Préface.
- WATIER, Éric, 2015. *Plus c'est facile, plus c'est beau : prolégomènes à la plus belle exposition du monde*. Saint-Senoux, France : Incertain Sens.
- WATIER, Éric, 2022. *Travaux discrets (d'après Brueghel)*. Rennes, France : Vroom.
- WEINER, Lawrence, 1968. *Statements*. États-Unis, New York : The Louis Kellner Foundation and Seth Siegelaub. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/File:Weiner_Lawrence_Statements_1968.pdf
- WEINER, Lawrence, 1969. Declaration of intent. In : *January 5 - 31, 1969*. New York, États-Unis : Seth Siegelaub. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/b/bc/Siegelaub_Seth_ed_January_5-31_1969_1969.pdf
- WILLIAMS, Emmett (dir.), 1967. *An anthology of concrete poetry*. New York, États-Unis : Something Else Press.
- WURM, Erwin, SANS, Jérôme, DOROSHENKO, Peter et AUSTRIAN CULTURAL INSTITUTE, 1998. *Erwin Wurm: One minute sculptures*. Milwaukee, Allemagne : Inova, Institute of Visual Arts, UW.

ZAJ et CASTILLEJO, José Luis, 1967.
A Zaj sampler. New York, Etats-Unis :
Something Else Press.

Index

Livret 2

A

Adorno Theodor 10, 22, 42, 47
 Alocco Marcel 10, 15, 20, 22, 29
 Apollinaire Guillaume 9
 Artaud Antonin 8, 9, 13, 18, 27, 32, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 67, 72

B

Baetens Jan 36
 Bal-Blanc Pierre 12, 65
 Banos-Ruf Pierre 37, 38
 Barthes Roland 35, 37
 Baudouin-Talec Aziyadé 25
 Beckett Samuel 9, 11, 16, 21, 23
 Bénichou Anne 34, 36
 Berberian Cathy 10, 15, 45, 46
 Boulez Pierre 44, 50
 Bouvier Mathieu 17
 Boyer Édouard 29, 38
 Brecht George 10, 14, 15, 20, 21, 29, 30, 32, 48
 Brown Earle 43

C

Cage John 8, 9, 10, 13, 14, 16, 19, 20, 25, 29, 30, 34, 36, 39, 43, 44, 50, 68
 Cardew Cornelius 10, 14, 46
 Chapuis Yvane 35
 Charmatz Boris 11, 17, 32, 34, 35
 Cocteau Jean 11
 Copeland Mathieu 34, 36
 Coqueley de Chaussepierre Charles-Georges 9, 29, 40
 Cordier Baude 40
 Couturier Nicolas 46
 Cunningham Merce 11, 17, 32, 35

D

Danan Joseph 27
 Debord Guy 9, 10, 13, 71
 Di Sciullo Pierre 19

Dor Garance 11, 12
 Douillard Carole 29, 38

E

Eco Umberto 10, 14, 30

F

Fahlström Öyvind 9, 13
 Farkas Jean-Baptiste 11, 26, 29
 Feldman Morton 43
 Ferneyhough Brian 42, 45
 Filliou Robert 10, 11, 14, 15, 16, 20, 30, 68
 Friedman Ken 11

G

Gauthier Herrmann 11, 15, 25
 Genette Gérard 23, 30, 35, 36, 37
 Giasson Steve 12, 17, 34
 Gomringer Eugen 9, 13
 Goodman Nelson 23, 35, 36, 37, 65

H

Handke Peter 10, 11, 22, 23
 Hausmann Raoul 9, 12
 Hecquet Simon 34, 42
 Heidsieck Bernard 9, 13, 72
 Herrmann Gauthier 11, 15, 16, 22, 24, 25
 Higgins Dick 10, 14, 19, 21, 30, 47, 68

I

Ionesco Eugène 10, 14, 15, 19, 21, 46

J

Jouet Jacques 11, 16, 17, 23

K

Kantor Tadeusz 10, 14, 15, 68
 Kaprow Allan 10, 11, 15, 22, 25, 30, 34, 46, 47, 48
 Kawara On 38
 Klein Yves 10, 21, 47, 48, 69
 Knowles Alison 10, 11, 15, 16, 24, 34

L

leibovici franck 12, 34, 36
 Lemaître Maurice 9, 13, 20, 21, 22, 51, 60
 Le Pladec Maud 46
 Levé Édouard 11, 24

LeWitt Sol 10, 11, 15, 16, 23, 36

Logothetis Anestis 43

Lotar Éli 54, 55, 57

Lourié Arthur 40

M

Maciunas George 10, 14, 15, 20, 66
 Mac Low Jackson 10, 14, 21, 69
 Mallarmé Stéphane 9, 19, 29, 40, 60, 61
 Mangion Éric 11, 24
 Marinetti Filippo Tommaso 9, 12, 47
 Massin 10, 11, 15, 19, 21, 34, 46, 57, 58, 63
 Menu Vincent 11, 12, 25, 44, 46
 Mollet-Viéville Ghislain 11, 24, 29
 Mougin Pascal 18, 19

O

Obrist Hans Ulrich 11, 24
 Ono Yoko 10, 12, 14, 15, 21, 23, 29, 37, 71
 Opalka Roman 38

P

Peignot Jérôme 11, 25
 Peyrade Pauline 12, 19, 30
 Philippeau Mickaël 46
 Prokhoris Sabine 34, 42

R

Renaude Noëlle 11
 Reymond Fabrice 11, 24
 Richard Nicolas 25
 Rivet Jacques 11
 Roux Céline 27
 Roux Sébastien 14, 27, 44, 46
 Ruby Christian 11
 Rutault Claude 11, 23, 36, 37, 71

S

Sabatier Roland 10, 11, 20, 21, 30, 35, 53, 63
 Schlemmer Oskar 9, 13
 Schwitters Kurt 9, 13, 47, 71, 72
 Sermon Julie 35, 38
 Siegelau Seth 16, 23, 72
 Stanislavski Konstantin 32

T

Tardieu Jean 10, 15, 19, 46
Thommerel Yoann 25
Touzé Loïc 11, 17, 35
Tremblin Mathieu 12, 17
Tzara Tristan 9, 13

V

Vallos Fabien 11, 24
Vaughan David 17
Vautier Ben 10, 14, 15, 20,
21, 22, 29, 30, 47, 70, 72
Véhicule 11, 12, 25, 26, 46,
66, 67, 71, 72
Viale Marie-Laure 11
Vitrac Roger 54, 55, 57, 65
Vostell Wolf 68

W

Watier Éric 11, 12, 17, 26, 34
Weiner Lawrence 10, 16, 23,
36, 72
Williams Emmet 10, 14, 16
Wurm Erwin 11, 16, 72

Y

Young La Monte 10, 14, 21,
29, 69

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative

Reperes





Typo-Topographie

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative



Livret 3

Typo-topographie

Ou : L'espace Graphique De La Performance

Introduction	8
1 Typographie	13
1.1 Le livre-spectacle de Massin	17
1.2 Guider l'interprète	39
1.3 Sonoriser la page	48
1.4 L'utilisation des picto-typo	54
2 Topographie	66
2.1 Théâtre en damier	67
2.2 Théâtre en colonnes	74
2.3 De l'art conceptuel au théâtre et vice versa	82
3 La place de l'éditeur	86
3.1 Théâtrales	93
3.2 Les Solitaires intempestifs	103
3.3 Synthèse et analyse des discours	117
Conclusion	129
Références bibliographiques Livret 3	138
Index	146

Introduction

C'est, d'abord par sa matérialité, sa forme, sa structure, que le texte porte sa forme scénique. (Simonot dans Malone, 2017, p.56).

Si les textes ne se reconnaissent pas immédiatement dans une prévision faite de connaissances relatives suivant la culture du lecteur, ils sont ignorés. L'enjeu sera d'inventer une autre grammaire de scène [...]. Cela effraie les circuits de la production [...]. (Cantarella, 2015).

Indiquer la scène depuis le moment de l'écriture, c'est également accepter de ne pas l'atteindre par le biais du langage articulé. Les didascalies sont alors les marques d'un renoncement aux pouvoirs de l'écriture, autant que de la quête d'un langage spécifique de la représentation, langage total où les mots ne seraient plus séparés des choses. (Lucet, 2012).

La différence entre pièce de théâtre et « texte partitionnel » (ou partition scénique) peut-elle être pertinente et à quelles conditions ? Il faudrait sans doute pour opérer cette distinction admettre que la partition inscrit sur le papier, plus fortement que la pièce de théâtre, son « devenir scénique¹ ». Cette inscription prendrait appui selon nous sur l'énonciation, plus massive, des conditions matérielles ou concrètes de l'action scénique. Les partitions seraient des textes qui s'écartent du modèle dramatique et induisent fortement l'espace, le geste et le son pour affirmer l'action performative plus que la fiction. Or, « il y a aujourd'hui une recherche de la performativité entreprise aux racines même de l'écriture », écrit Joseph Danan (2016, p. 77). La partition serait alors, appliquée au théâtre, le nouveau nom du texte pour la performance².

Pourquoi choisir un nouveau vocable ? Si la distinction est opérée entre texte de théâtre et partition, celle-ci est produite, de la part des « défenseurs³ » de la partition (principalement les auteurs) dans le but de clamer une différence avec un certain théâtre avec lesquels ils souhaitent rompre quand elle n'est pas un moyen de s'écarter du genre théâtral. D'autre part, cette distinction est également opérante pour les détracteurs des formes partitionnelles – et l'on verra dans ce livret que ce sont principalement les éditeurs. Ainsi, la distinction permet pour ces derniers de classer et ainsi d'écarter tout un pan de l'écriture pour la scène du domaine théâtral et de la littérature.

La partition contient la revendication d'un projet pour la scène et brise la séparation du texte (livre) et de l'effectuation (scène), de l'auteur et du metteur en scène. Tout à la fois, la partition redonne un pouvoir à l'auteur, celui du rêve et de l'orientation plastique ou scénique de son texte. Si cette posture instaure un nouvel équilibre dans l'approche du

1 La notion de devenir scénique est définie par J. P. Sarrazac dans *Lexique du drame moderne et contemporain* (2010). Sarrazac décrit qu'elle correspond « à la puissance et aux virtualités scéniques » de l'œuvre (2010, p.62). Il évoque le fait que les textes de théâtre comportent une « béance (non simplement d'interprétation mais de création) qui s'inscrit au cœur du texte comme un appel à la scène » (Sarrazac, 2010, p.62).

2 La question de l'appellation des textes pour la scène pose aujourd'hui un problème selon Joseph Danan. Ainsi écrit-il : « Je suis rétif, décidément, à parler de "pièce de théâtre". Elle désigne un genre trop encombré de fable, de personnages, en un mot, de *mimésis* » (Danan, 2016, p.68).

3 Si ce terme de « défenseur » peut paraître surprenant, nous verrons cependant un peu plus loin dans ce livret le clivage que la partition engendre dans le milieu théâtral, entraînant des réactions de rejet et de défense.

texte, doit-elle engendrer nécessairement un rapport de forces ? Ôte-t-elle pour autant la place du metteur en scène ? Nous pourrions en effet considérer que le rêve scénique peut se partager sans qu'une position domine ou écrase l'autre. Toutefois, nous verrons que la forme partitionnelle ravive un conflit de pouvoir face à la place accordée aujourd'hui à l'auteur.

Donner à lire le théâtre et son devenir serait dans un même geste, pour certains auteurs, le donner à voir dans le livre. Vouloir faire apparaître le geste et la voix sur la page s'est traduit par le surgissement de nouveaux signes et une réorganisation du texte.

Cette réorganisation se rapproche de la notation musicale. La partition en musique consiste, avant toute chose, en une représentation visuelle du son. Or depuis les années 1950, la partition, qui s'est libérée de la portée, renoue avec une part fortement graphique qui existait quelques siècles auparavant si l'on s'en réfère par exemple au manuscrit de Chantilly de Baude Cordier vers 1330. Nous pouvons en effet considérer que noter c'est aussi dessiner⁴, comme nous l'avons constaté chez John Cage ou Cornelius Cardew. Ces compositeurs ont délibérément extrait la partition de l'horizontalité de la portée pour « libérer » la notation sur la page et en permettre une visualisation cartographique.

Toutefois, la partition contemporaine n'est pas de manière univoque liée au dessin. En effet, dès les années 1950 ont fleuri, en musique, des partitions exclusivement textuelles. Composées uniquement de mots et d'une grande simplicité plastique, les *events score fluxus* sont le prototype de la partition comme réduction textuelle. Concentrant sa visée sur un geste ou une idée, l'*event* est une pièce courte qui se condense en quelques mots. De nature austère dans sa graphie, l'*event score* est à dessein neutre dans sa forme, sans outrance typographique ou visuelle⁵. La publication *Water Yam* de George Brecht (1963) constitue l'exemple le plus connu. Mais face à ce prototype de neutralité et d'ascétisme, de disparition des caractéristiques dramatiques au profit du geste, d'autres textes ont émergé, prenant le contre-pied de la rigueur et de la simplicité du modèle de l'*event score fluxus* : des textes qui théâtralistent l'espace de la page. Ce sont ces textes que nous allons observer et analyser avant de questionner leur inscription dans le paysage de l'édition.

Toute pièce de théâtre est possiblement constituée de différents types de textes, allant du discours aux didascalies en passant par un paratexte (personnages, découpage de la pièce en scène, actes, tableaux). Lorsque la pièce est éditée, elle contient parfois également la mention de la création (metteur en scène, lieu, interprètes) et d'une biographie de l'auteur. Ainsi, la pièce possède déjà une structure, variable suivant les auteurs, mais aussi en fonction des politiques éditoriales.

4 Sur le lien premier de l'écriture avec le dessin nous renvoyons au livre de Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (2013).

5 On peut les rapprocher des « synthèses » des futuristes, pièces à la brièveté radicale. Les *events scores* ont constitué le matériau de soirées ou concerts fluxus ayant eu lieu dans des théâtres. Mis bout à bout, joués comme une série de sketches ou de saynètes, ils deviennent un programme performatif à jouer dont l'agencement par la sélection des pièces et leur organisation est laissé à la charge de l'organisateur. Voulant déjouer la théâtralité, l'*event score* ne projette pas la scène ni sa mise en œuvre, il est constitué d'une indication d'action qui ne précise pas la manière de le faire. Ce sont des pièces à jouer ou à lire. George Brecht semble être l'artiste qui a le mieux incarné cette pratique. En France, les *events* ont été écrits par Robert Filliou, Marcel Alocco et Ben Vautier notamment.

Même sous sa forme la plus simple, le théâtre déploie une graphie plus complexe que les autres genres littéraires, exception faite des formes poétiques tendant vers l'iconique tel le Coup de dés de Mallarmé ou les Calligrammes d'Apollinaire. (Barut, 2014, p.423).

Quelle est donc cette graphie plus complexe ? L'entrelacement des didascalies et du paratexte (comme le nom des personnages, l'indication des scènes) avec le texte à dire (dialogue, récit, monologue...) semble créer un texte plus hétérogène que celui du roman. Toutefois, lorsque nous nous penchons sur les moyens de cet entrelacement et sur l'agencement graphique, force est de constater que les mêmes codes typographiques et de mise en page sont souvent repris⁶. De nombreux éditeurs, dans « un objectif de "retour en littérature", font de leurs livres d'abord un lieu textuel, avant d'être également un lieu théâtral » remarque Pierre Banos-Ruf (2008, p.471). Or cette inscription dans la littérature normalise le livre et gomme sa destination scénique. Cette uniformisation typographique, mêlant une volonté de neutralité et de disparition de la scène, correspond au reproche émis par Massin et qu'il aura à cœur de modifier (Massin, dans dir. Derval, 1990, p.89).

Le théâtre peut-il se libérer de sa norme typographique et devenir lui aussi une partition graphique ? Les auteurs peuvent-ils représenter la scène sur la page ? La page peut-elle à son tour être théâtralisée ?

Si certains exemples sont aujourd'hui bien connus, comme *Quad*⁷ (1992) de Samuel Beckett, qui se concrétise principalement par un schéma et des flèches accompagnés par la notation des déplacements des protagonistes, nous voulons explorer la richesse de ce champ peu étudié encore par le biais d'exemples antérieurs et postérieurs à celui-ci, afin de faire apparaître la page comme l'espace du performatif.

Cette partie de notre étude consistera à explorer des compositions visuelles modifiant la structure théâtrale conventionnelle du livre⁸. Ces modifications, produisant des textes « hors normes », qui rompent avec les conventions de l'édition théâtrale, auront lieu par le biais de la typographie et de la mise en page. Notre corpus mêle des textes autoédités dans le cadre de livres d'artistes et d'autres inscrits dans le contexte d'une édition théâtrale.

Dans ce livret, nous organiserons notre étude en trois parties, l'une consacrée à la typographie et au son, l'autre orientée sur les modalités cartographiques et tabulaires du texte. Nous nous demanderons en quoi la typographie des partitions modifie, pour le lecteur et le preneur en charge, l'appréhension de l'œuvre. Enfin, nous chercherons à savoir ce que ce renouvellement de l'organisation spatiale des pièces partitionnelles permet. Si les projections de l'auteur liées à la scène sont ordinairement contenues dans les didascalies, nous observerons ici des formes non linéaires qui, en bousculant

6 Une analyse de la mise en forme typographique et de la mise en page des pièces de théâtre est faite par Pierre Banos-Ruf dans sa thèse *L'édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions Théâtrales*, dans le chapitre « La mise en livre du texte ou comment dompter l'oral », (2008, p.453-471).

7 *Quad* est une pièce « chorégraphique », écrite en 1980 pour la télévision par l'écrivain et dramaturge Samuel Beckett, diffusée en 1981. Elle est constituée d'indications d'actions se concrétisant par un schéma visuel. Nous renvoyons à l'article de Pedro Kadivar « Beckett, chorégraphe ? » dans la revue *Études théâtrales* (2010).

8 Ceci dans le cadre de son édition, principalement sous forme de livre et ponctuellement sous forme d'affiche avec *L'Immortelle mort du monde* de Robert Filliou.

le texte dramatique, font naître un texte graphique à visée performative. Nous prendrons le temps de décrire des œuvres qui, à quelques exceptions près, restent inconnues du grand public⁹. Si Massin est reconnu dans le champ des arts graphiques, sa tentative sur *La Cantatrice Chauve* (1964) et *Conversation Sinfonietta* (1966) reste relativement confidentielle dans le cadre des arts scéniques.

Enfin, dans notre troisième partie, nous interrogerons les acteurs de l'édition théâtrale, à travers deux maisons d'édition : Les Solitaires Intempestifs et Théâtrales. Nous dialoguerons avec ces derniers pour comprendre comment les textes partitionnels sont reçus par ces professionnels de l'édition. En effet, la sélection des textes semble fondamentale dans l'émergence de nouvelles écritures pour la scène. Quelle place les éditeurs de théâtre accordent-ils aux instructions, aux didascalies et à la notation ? Sont-elles pour eux partie intégrante du texte pour la scène ou les envisagent-ils comme des scories ? Ces éditeurs considèrent-ils la partition comme une pièce de théâtre ?

Nos interrogations proviennent de deux constatations. En premier lieu, malgré nos recherches, nous avons observé qu'il existe peu d'expérimentations typographiques dans l'édition théâtrale contemporaine. Nous avons aussi pu faire le constat que, même dans le cas d'auteurs-metteurs en scène aux pratiques scéniques performatives, fortement corporelles et visuelles – comme celles de Rodrigo Garcia ou d'Angelica Liddell – les actions scéniques, présentes lors des représentations n'apparaissent en aucun cas dans le livre. Si l'on parle bien volontiers d'une « écriture de la scène », elle n'a visiblement que très peu de place dans l'édition. Ceci nous amène à nous interroger : les éditeurs sont-ils aujourd'hui les passeurs du texte théâtral ou les passeurs d'un texte littéraire débarrassé, « purgé », de sa destination scénique ?

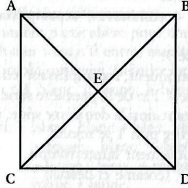
Pour répondre à ces questions, voyons donc comment, sur le papier, peuvent s'inscrire – différemment, spatialement – dans des dispositions inordinaires, les conditions de la scène. Observons comment la page peut devenir le lieu graphique de la représentation, sa projection rêvée, son théâtre de papier. Allons là où l'on explore la rencontre de l'écriture, de la voix et du corps dans l'espace de la page.

9 L'aspect visuel et typographique du théâtre de Jean Vauthier est exposé dans la thèse de Benoît Barut, notamment dans son chapitre « Les Typodidascalies » (p.478, 2014). Nous avons donc choisi d'autres exemples afin d'élargir la recherche.

Pièce pour quatre interprètes, lumière et percussions¹.

Les interprètes (1, 2, 3, 4) parcourent une aire donnée, chacun suivant son trajet personnel.

Aire : un carré. Longueur du côté : 6 pas.



Trajet de 1 : AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA
 Trajet de 2 : BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB
 Trajet de 3 : CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC
 Trajet de 4 : DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD

9

Note du traducteur :

Écrit en anglais pour la télévision en 1980, *Quad* fut mis en scène et réalisé en 1981 par Samuel Beckett, produit par la Süddeutscher Rundfunk et diffusé en R.F.A. le 8 octobre 1981 sous le titre *Quad I & II*.

La première diffusion en Grande-Bretagne (BBC 2) eut lieu le 16 décembre 1982.

Publié par Faber and Faber (Londres), 1984.

Les appels de notes dans le corps du texte sont le fait de l'auteur et renvoient aux réflexions qu'il a ajoutées au texte même, après avoir procédé à la réalisation de l'œuvre, cf. p. 14-15.

SAMUEL BECKETT

Problème⁴

Négociation de E sans rupture de rythme lorsque trois ou quatre interprètes se rencontrent en ce point. Ou, si ruptures admises, comment exploiter au mieux ?

NOTES DE SAMUEL BECKETT

1. - Ce scénario original (*Quad I*) fut suivi dans la production de Stuttgart par une variation (*Quad II*³).

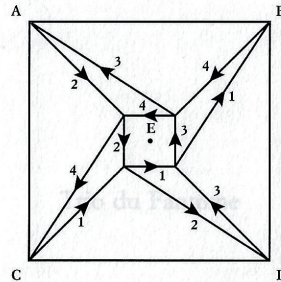
2. - Abandonné s'avérant impraticable. Lumière neutre constante de bout en bout.

3. - Surestimé. *Quad I*, rythme rapide, 15' approx. *Quad II*, rythme lent 1^{re} série seulement, 5' approx.

4. - E supposé zone de danger. D'où déviation. Manœuvre établie dès le départ par le premier solo à la première diagonale (CB). Ex. 1^{re} série :

14

QUAD



5. - Aucune couleur, tous quatre vêtus de longues tuniques blanches à capuchon, identiques, pas de percussions, bruit des pas seul son, rythme lent, 1^{re} série seulement.

1 Typographie

Typographies expressives. C'est abusivement que j'emploie cette expression. La typographie a-t-elle à jouer un rôle de communication ; sa fonction doit-elle se limiter à transmettre un message écrit, sous une certaine forme, mise au point il y a un peu plus d'un demi-millénaire (et qui a subi, en fin de compte, assez peu de variations) ; en d'autres termes, doit-elle se faire la servante du texte, ou peut-elle s'affranchir de cette condition subalterne ? (Massin, dans dir. Derval, 1990, p.89).

Notre section sur la typographie et la topographie vise à analyser des productions qui renouvellent radicalement la mise en page, la typographie et l'organisation graphique du texte dédié à la scène (texte théâtral ou performatif). Notre corpus porte uniquement sur des œuvres éditées sous forme de livres ou d'affiches.

Appliquée à une partition, la typographie est un outil qui permet d'effectuer des mises en évidence, de créer des familles (des regroupements), de donner une forme au son et d'indiquer les actions scéniques. Dans les exemples que nous avons choisis, la mise en page classique est en effet bouleversée pour permettre une meilleure saisie des caractéristiques gestuelles, sonores, spatiales de l'action à faire ou du texte à dire. Il s'agit donc de partitions qui transmettent, conjointement à un texte pour les acteurs, des indications de mise en scène, de mises en œuvre ou d'actions performatives de manière visuelle. Au-delà d'une fonction utilitaire, elle devient un langage complémentaire au discours. Nous verrons que la typographie est un élément fondamental du texte et de sa réception.

Dans notre première partie sur la typographie, nous choisissons deux cas qui nous semblent remarquables, peut-être aussi pour leur qualité d'exception dans le paysage de l'écriture et de l'édition théâtrale : les expérimentations de Massin dans le cadre de *La Cantatrice Chauve* de Ionesco (1964) – que nous aborderons dans notre premier chapitre – puis le prolongement de ce geste lorsqu'il poursuit ses recherches pour guider l'interprète à partir du texte de Jean Tardieu ; *Conversation-Sinfonietta* (1966).

En effet, deux travaux de Massin viennent compléter l'œuvre inaugurale opérée sur *La Cantatrice Chauve* (Massin et al., 1964). Il s'agit de *Conversation-Sinfonietta* (Massin et Tardieu, 1966) et de *Délire à deux* (Massin et Ionesco, 1966)¹⁰. Si Massin désignait son travail sur *La Cantatrice Chauve* comme une « Interprétation typographique », *Délire à deux* est sous-titré : « Essai de calligraphie sonore » tandis que *Conversation-Sinfonietta* est qualifié d'« Essai d'orchestration typographique¹¹ ». Nous voyons là une déclinaison d'un même principe. Toutefois, ni *Conversation-Sinfonietta* ni *Délire à deux*¹² ne sont les transcriptions d'une mise en scène préexistante. De ce fait, Massin travaillera cette

10 Les deux ouvrages sont également publiés dans des versions ne comportant pas la mise en page de Massin.

11 Les différentes mentions de Massin pour qualifier son travail sont présentes au sein de chacun des ouvrages, dans leur paratexte.

12 Les deux livres, dans la version de Massin, sortent la même année, en 1966, deux ans après *La Cantatrice Chauve*. Nous prendrons, comme point de comparaison avec la version de Massin, l'édition de poche Folio Gallimard pour « Conversation-Sinfonietta » qui est publiée dans *La comédie du langage* (Tardieu, 1993).

fois sans photographies. La question du geste et de la posture de l'interprète sera alors éludée. C'est en effet la tentative de transcription du son sur la page qui prime dans ces deux ouvrages.

Bien que les deux œuvres requièrent notre intérêt, notre choix s'est porté dans notre second chapitre sur *Conversation-Sinfonietta* de Jean Tardieu¹³, mis en page par Massin. Il nous semblait en effet que l'œuvre de Tardieu, au sein de plusieurs pièces, s'écartait du théâtre pour convoquer la musique ou le poème dans un brouillage disciplinaire favorisant l'émergence d'un texte hybride et partitionnel.

Dans notre troisième chapitre, nous nous pencherons sur la filiation contemporaine de ce geste inaugural de Massin, et nous mettrons au jour les outils typographiques inventés par Pierre Di Sciullo¹⁴ pour rendre compte du son : le « Kouije » et le « Quantange ». Enfin, dans notre chapitre 4, nous orienterons nos recherches sur l'utilisation que les auteurs eux-mêmes font de la typographie avec les expériences graphiques de Sonia Chiambretto et de Noëlle Renaude¹⁵.

Le cadre d'analyse peut paraître hétéroclite puisque les deux premiers (Massin et Pierre Di Sciullo) sont typographes et s'emparent de textes qu'ils n'ont pas écrits¹⁶. Noëlle Renaude est auteure et metteuse en scène, elle manipule donc son propre texte tout en ayant une expérience de la scène¹⁷.

Le fait que Noëlle Renaude soit l'auteure de la pièce, et que Massin se dénomme « interprète » ne modifie cependant pas grand-chose selon nous. Ce qui nous intéresse ici n'est pas la pièce d'Eugène Ionesco (ni celle de Jean Tardieu), mais le geste de mise en partition, et nous nous demanderons alors si Massin ne devient pas pleinement l'auteur de ces versions graphiques¹⁸.

Ionesco et Tardieu n'avaient aucun projet typographique tandis que Noëlle Renaude en fait, dès le départ, le motif de son écriture. Toutefois, Noëlle Renaude ne pourra pas aller au bout de son geste graphique seule, l'éditeur lui ayant imposé un graphiste avant la parution¹⁹. Ainsi, dans les différents cas étudiés, nous sommes face à un couple auteur/graphiste ou typographe/metteur en scène lorsque Florence Inoué s'empare du « Quan-

13 Jean Tardieu, écrivain et poète français, (1903-1995).

14 Poète et typographe français, né le 5 octobre 1961 à Paris. Il a été engagé sous la direction de Wajdi Mouawad pour réaliser la communication du Théâtre National de la Colline. Il édite depuis 1983 la revue d'artiste *Qui ? Résiste*.

15 Deux auteures contemporaines, Sonia Chiambretto et Noëlle Renaude, utilisent des signes visuels qu'elles intègrent à l'écriture de leurs pièces. Ces pratiques relèvent de la cartographie, décrivant et spatialisant l'espace. La carte, nommée comme telle et présente au début du texte est d'ailleurs récurrente dans les pièces de Sonia Chiambretto, que ce soit dans *Zone d'Éducation Prioritaire* (Chiambretto, 2010), *Une Petite Randonnée* (Chiambretto, 2012) ou encore *Supervision* (Chiambretto, 2019). Toutefois, Noëlle Renaude introduit avec encore plus de répétition des symboles visuels dans *Une belle journée ; Topographies* (Renaude, 2008).

16 Ainsi Pierre Di Sciullo nous a-t-il sollicité en tant qu'auteure pour lui fournir un texte pour le dernier numéro de la revue *Qui ? Résiste* (n° 14) « Fasilisation général » afin de pouvoir le transcrire en « Fasil » sa dernière police de caractère expérimentale (Dor dans Di Sciullo, 2021).

17 Sonia Chiambretto est également metteuse en scène, elle collabore pour des créations scéniques avec le poète Yoann Thommerel.

18 Cette supposition nous sera confirmée par le point de vue de Pierre Garnier que nous exposerons à partir de son article « Poésie concrète et spatiale » de 1970.

19 C'est ce que relate Noëlle Renaude lors de notre entretien (communication personnelle, 2021).

tange» de Pierre Di Sciullo.

Dans le cas de *La Cantatrice Chauve* (1966), c'est Massin qui va proposer le projet à Ionesco alors que dans celui d'*Une belle journée* (2008), Renaude commence seule le geste graphique qui sera secondé ensuite par un graphiste – Mathias Delfau – à la demande de l'éditeur qui va souhaiter la présence d'un tiers.

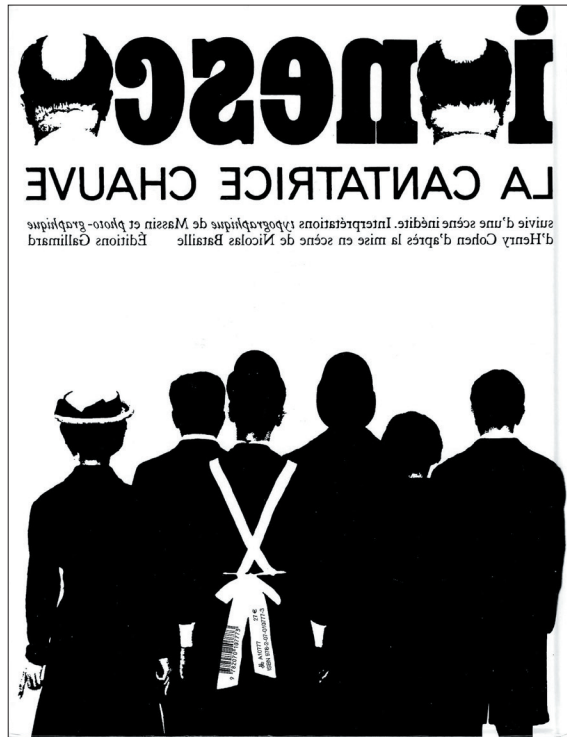
C'est pourquoi nous nous attacherons bien au projet de Massin et au projet de Noëlle Renaude, et non pas spécifiquement au remaniement graphique de Mathias Delfau. En effet, nous considérons que le geste de Renaude était déjà « plein » et graphique. En comparant les tapuscrits de l'auteur et l'ouvrage édité, nous avons en effet constaté que le graphiste intervenait davantage sur ce projet comme un technicien²⁰.

Dans cette partie sur la typographie, nous nous questionnerons pour savoir en quoi la typographie et l'organisation spatiale des partitions modifient, pour le lecteur et le preneur en charge, leur appréhension de l'œuvre. En quoi la typographie et la spatialisation du texte sur la page agissent-elles sur l'interprète ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous commencerons par la mise en partition très spécifique de Massin sur le texte de Ionesco, *La Cantatrice Chauve* (1964).

20 Nous n'y mettons aucun jugement de valeur. Mathias Delfau apporte au projet des compétences et des outils toutefois il n'est pas l'initiateur de celui-ci. Néanmoins, la place de Mathias Delfau n'est pas neutre, il a lui-même une pratique de saisie partitionnelle des textes à travers des animations graphiques. Il les nomme des « mises en scènes typographiques ». Son travail sur le texte *B* de Noëlle Renaude consiste en une animation qui spatialise la parole par des lignes de couleur et un défilement du texte : [<https://vimeo.com/showcase/181319>]. (Consulté le 10 février 2021).



Massin, Eugène Ionesco, Henri Cohen, *La Cantatrice Chauve* : anti-pièce suivie d'une scène inédite, couverture du livre et quatrième de couverture, Paris, Gallimard, 1964, s.p.



1.1 Le livre-spectacle de Massin

Comment transmettre un geste de mise en scène et le transposer sur la page sans le figer ?

Retranscrire la mise en scène, la reconstruire sur la page est le projet de Massin lorsqu'il compose – avec Henry Cohen²¹ – son interprétation de *La Cantatrice chauve*²² d'Eugène Ionesco d'après une mise en scène de Nicolas Bataille²³. Massin travaillera à cette édition (qui sera publiée en 1964) après avoir assisté à de nombreuses représentations et avoir effectué des captations sonores de celles-ci.

La Cantatrice chauve de Ionesco, qui a pour sous-titre « anti-pièce », est publiée initialement en 1954 chez Gallimard, puis dans une version bien différente que nous analysons ici, co-signée par Massin en collaboration avec Henry Cohen, en 1964, toujours aux éditions Gallimard. Cette version augmentée par Massin sera rééditée en 1972 puis en 2009. La version typographique de la pièce – cosignée par Massin – contient également une sorte de « bonus », un texte additionnel d'Eugène Ionesco qui propose d'autres fins à la pièce²⁴.

L'ouvrage composé par Massin est en noir et blanc. Il ne comporte pas de gris. Ce traitement au trait, sans trame, permet des aplats d'une grande densité en renforçant les contrastes. Le livre ne contient aucune pagination. L'édition de 1972 sur laquelle nous nous appuyons est composée avec des caractères de la fonderie Monotype. Elle a été tirée en offset sur un papier couché spécial des Papeteries de Condat et imprimée sur les presses de J. Fournier S.A. Il est précisé que les caractères des « anecdotes » proviennent des Fonderies Deberny et Peignot et que les anamorphoses typographiques ont été réalisées par l'entreprise Union-Elysées. La reliure provient de chez Babouot.

Nous proposons d'analyser cette reconstruction scénique conçue par Massin et qui se déploie graphiquement au cœur du livre. Nous nous intéresserons principalement dans ce chapitre à la forme donnée par le graphiste à la pièce et à ce que celle-ci induit. Comment Massin parvient-il à restituer la mise en scène sur la page ? Par quels moyens graphiques, plastiques ? Enfin, la typographie peut-elle être un appui de jeu pour le comédien ? Le livre peut-il se substituer à la représentation ?

Avant de répondre à ces questions, il est intéressant de présenter la pièce et de revenir sur la genèse de *La Cantatrice Chauve*.

21 Henry Cohen effectue les prises de vue que Massin intègre ensuite à la partition.

22 La pièce, dans son projet initial, devait s'appeler « L'Anglais sans peine », puis « L'Heure anglaise ». Ionesco change finalement le titre, trop proche d'un autre ouvrage, *L'anglais tel qu'on le parle, vaudeville en un acte* (Bernard, 1932) et la pièce devient alors *La Cantatrice Chauve*.

23 Nicolas Bataille est un comédien et metteur en scène français, (1926-2008). Celui-ci crée *La Cantatrice Chauve* de Ionesco au théâtre des Noctambules le 11 mai 1950. La pièce est ensuite reprise, au théâtre de la Huchette où elle jouera en continu, de 1957 à 2008, toujours mise en scène par Nicolas Bataille, qui jouera également le rôle de M. Martin jusqu'à son décès.

24 Cet ajout n'est pas publié dans les versions de poche que l'on trouve actuellement dans le commerce, notamment celle de la collection Folio chez Gallimard (2013). Nous prenons cette édition courante et contemporaine de 2013 (sans la contribution de Massin) comme point de comparaison avec l'édition originale de 1964 comportant des apports typographiques et photographiques.

Il nous semble en effet que l'impulsion du mouvement d'écriture est lié à notre sujet. Voici les propos d'Eugène Ionesco dans *Notes et contre-notes* (1991) au sujet de la naissance de sa pièce :

En 1948, avant d'écrire ma première pièce : *La Cantatrice Chauve*, je ne voulais pas devenir un auteur dramatique. J'avais tout simplement l'ambition de connaître l'anglais. L'apprentissage de l'anglais ne mène pas nécessairement à la dramaturgie. Au contraire c'est parce que je n'ai pas réussi à apprendre l'anglais que je suis devenu écrivain de théâtre. [...] Voici ce qui est arrivé : donc pour connaître l'anglais j'achetai, il y a neuf ou dix ans, un manuel de conversation franco-anglaise, à l'usage des débutants. Je me mis au travail. Consciencieusement je copiai, pour les apprendre par cœur, les phrases tirées de mon manuel. (Ionesco, 1991, p. 243).

Eugène Ionesco écrit *La Cantatrice Chauve* en s'inspirant de la méthode *Assimil*. Pris dans un processus qui n'est alors pas celui de la création mais de l'apprentissage, sa première action réside dans la copie. Il réécrit les phrases à l'identique pour les apprendre. D'après Ionesco, c'est en les relisant qu'il s'aperçoit du caractère spécifique que ces phrases comportent (1991, p. 243). L'auteur constate alors que leur banalité initiale cache, en fait, ce qu'il estime être « des vérités fondamentales, des constatations profondes » (1991, p. 244).

Ionesco conservera certaines données de ce manuel sans les modifier, ainsi révèle-t-il que les personnages des dialogues de la Méthode Assimil s'appelaient Mr et Mrs Smith ainsi que Mr et Mme Martin, des noms qu'il gardera pour les personnages de sa pièce. L'incongruité des dialogues de la méthode de langue, par exemple lorsque Mrs Smith informe son mari qu'ils ont plusieurs enfants, séduit Ionesco (1991, p. 244).

C'est alors que j'eus une illumination. Il ne s'agissait plus pour moi de parfaire ma connaissance de la langue anglaise. [...] Mon ambition était devenue plus grande : communiquer à mes contemporains les vérités essentielles dont m'avait fait prendre conscience le manuel de conversation franco-anglaise. D'autre part, les dialogues des Smith, des Martin, des Smith et des Martin, c'était proprement du théâtre, le théâtre étant dialogue. C'était donc une pièce de théâtre qu'il me fallait faire. J'écrivis ainsi *La Cantatrice Chauve* qui est donc une œuvre théâtrale spécifiquement didactique. (Ionesco, 1991, p. 245-246).

Ionesco récupère des phrases de la méthode Assimil : les noms, les dialogues comme les actions sont directement tirés de celle-ci. Il réfute la notion d'originalité, non nécessaire selon lui puisqu'il s'agit d'un travail didactique²⁵.

L'objet auquel Ionesco se confronte est intéressant, car nous pourrions en effet considérer que la méthode Assimil est en soi une sorte de partition (non artistique), faite de phrases à répéter, et rentre dans la catégorie des manuels d'instruction(s). D'autre part, la genèse de l'écriture met au jour un protocole, un recours à la règle et non à l'invention *ex-nihilo*. Si ce protocole n'est pas destiné à un tiers, mais à lui-même, il est néanmoins un proche parent de la partition ; une consigne que l'on applique (celle de copier et prélever).

25 Ionesco insiste d'ailleurs sur cet aspect didactique (1991, p. 246). On peut se demander si ce n'est pas pour parodier Bertolt Brecht que Ionesco cite avec véhémence toujours dans *Notes et contre-notes* : « Je n'aime pas Brecht, justement parce qu'il est didactique, idéologique. Il n'est pas primitif, il est primaire. Il n'est pas simple, il est simpliste. (...) il est lui-même le reflet, l'illustration d'une idéologie, il ne m'apprend rien, il est redite. » (1991, p.191).

Toutefois, Eugène Ionesco va au-delà de ce premier geste de copie et d'agencement. Il raconte dans *Notes et contre-notes* comment la fiction vient s'intercaler dans ce processus de récupération formel (1991, p. 247). Grâce à cela, l'auteur travaille à augmenter le potentiel absurde des dialogues. Ionesco se saisit du manuel et en fait alors un matériau pour l'écriture.

Ionesco utilise un ouvrage destiné à l'apprentissage, intégrant des consignes, qu'il détourne pour créer un protocole d'écriture (avec des règles). La pièce qu'il génère est alors saisie par Massin qui y ajoute les observations qu'il fera de la mise en scène à sa création et qu'il traduit graphiquement dans une forme qui s'apparente davantage à une partition (sans qu'elle ne comporte pourtant de consignes clairement établies) qu'à un document d'archives. Nous allons, au fil des pages, expliquer pourquoi.

Massin met en pages *La Cantatrice Chauve* alors qu'il travaille déjà aux éditions Gallimard depuis 1958. Face à la réalisation de cet objet, il est dans une double posture : interprète et auteur d'une partition à partir d'une œuvre qui n'est pas de lui. Massin produit, selon ses propres termes, une « interprétation typographique », l'appellation apparaît à l'intérieur même de l'ouvrage de 1964 en ouverture du livre :

Eugène Ionesco. *La Cantatrice Chauve*. Anti-pièce, suivie d'une scène inédite. Interprétations typographiques de Massin et photographique d'Henry Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille et avec le concours des comédiens du Théâtre de la Huchette. » (Massin et al., 1964, s.p.).

Plusieurs auteurs sont donc à l'œuvre, mais c'est bien Massin qui se saisit des différentes contributions dans une volonté de les réunir et de les restituer sur la page. Des photos d'Henry Cohen, intégrées par Massin, vont venir compléter le travail de lettrage et de composition graphique pour cet ouvrage qui allie des images et du texte dans un ensemble noir et blanc.

Cette restitution de la mise en scène de Nicolas Bataille que Massin va élaborer résulte d'un regard plus large sur la question de l'édition théâtrale. Dans son ouvrage *l'ABC du métier* (1989), Massin décrit comment les œuvres dramatiques ont été précédemment mises en forme et en page :

Pendant plusieurs siècles – on peut même dire depuis que le livre existe – deux procédés ont été concurremment utilisés pour transcrire les œuvres dramatiques : ils reposent essentiellement sur l'emplacement choisi pour le nom du personnage par rapport à la réplique qu'il s'apprête à prononcer. L'un consiste à disposer cette mention centrée, généralement composée en capitales, au-dessus de la réplique ; dans l'autre procédé, popularisé au siècle dernier (et qui contribue à gagner de la place, le texte étant le plus souvent composé sur deux colonnes à la page), le nom du personnage est en alinéa et suivi immédiatement du texte de la réplique. À ma connaissance, il n'existe pas d'autre artifice que ces deux-là [...]. (Massin, 1989, p. 152).

Avec la volonté de renouveler, sinon de révolutionner la mise en page du texte théâtral, Massin va donc s'emparer de *La Cantatrice Chauve*, reprenant ainsi le projet que l'un de ses confrères, nommé Steiner, lui avait confié lors d'un entretien dans son bureau chez Gallimard (Massin, 1989, p.153). Massin, qui précise rapporter approximativement ses paroles, explique que Steiner souhaitait :

[...] parvenir à montrer, dans la page d'un livre, le visage de l'acteur qui va prononcer une réplique ; faire en sorte aussi que le lecteur suive ses déplacements sur la scène, et que le moindre détail d'une mise en scène fût perceptible et traduit par la mise en page. (Massin, 1989, p. 153).

Pour son travail sur *La Cantatrice Chauve*, Massin vise à rendre lisible ce qui était visible et audible sur scène dans la mise en scène de Nicolas Bataille. Pour cela, Massin prendra en compte non seulement le texte de Ionesco, mais aussi l'interprétation du metteur en scène Nicolas Bataille, qui monta la pièce à sa création. Pour mener à bien ce projet, Massin dit avoir assisté à plus de vingt représentations du spectacle d'Eugène Ionesco au théâtre de la Huchette en 1960 dans la mise en scène de Nicolas Bataille (Massin, 1989). Lors des représentations, Massin vient avec un magnétophone et fait des enregistrements sonores afin de saisir au mieux l'interprétation vocale des acteurs et de pouvoir la réécouter.

Si Massin s'adjoint la collaboration du photographe Henry Cohen pour disposer d'images se référant à la mise en scène, celles-ci ne peuvent être considérées comme des photographies documentaires, pour plusieurs raisons que nous allons expliquer. Tout d'abord, les prises de vues n'ont pas eu lieu pendant une représentation publique, quant aux acteurs, qui ont posé pour le photographe Henry Cohen, à l'exception de Nicolas Bataille dans le rôle de M. Martin, ce ne sont pas ceux qui ont créé la pièce en 1950 au théâtre des Noctambules²⁶. Il s'agit des acteurs du théâtre de la Huchette qui se sont prêtés au jeu photographique (théâtre où la pièce joue toujours dans la mise en scène de Nicolas Bataille à l'heure où nous écrivons ces lignes, mais dans une distribution renouvelée).

La présence du metteur en scène, également acteur, nous donne à croire qu'il a pu retransmettre des indications de jeu aux comédiens et s'assurer de la concordance avec la mise en scène pendant la séance photographique. Néanmoins, il ne s'agit nullement d'une captation photographique des représentations ou d'un temps de répétition. Les photographies n'ont donc pas un réel statut documentaire, il s'agit d'une prise de vue spécifique pour l'ouvrage, d'une recreation ou reconstitution. Nous reviendrons dans ce chapitre plus longuement sur la fonction de ces photographies et leur statut.

Lorsque nous examinons les pages qui composent cette « interprétation typographique », nous sommes face à cette double restitution, celle du texte et de la mise en scène. Toutefois, le terme de restitution n'est pas tout à fait exact, puisque Massin assume et revendique de faire une interprétation, c'est d'ailleurs ainsi qu'il l'intitule. Cette interprétation a un statut singulier, puisqu'elle propose au lecteur une véritable partition graphique composée de multiples éléments : des photographies d'acteurs jouant les personnages de *La Cantatrice chauve*, le texte intégral de la pièce (dialogues et didascalies), mais aussi des notes²⁷.

Voyons maintenant comment Massin se sert des outils à sa disposition pour traduire la mise en scène. Nous ne pourrions analyser tout l'ouvrage de par sa densité et sa diversité. Nous proposons d'observer le mouvement provoqué par Massin dans le

26 Les acteurs qui ont créé la pièce sont les suivants : Odette Barrois (Mary), Nicolas Bataille (Mr Martin), Paulette Frantz (Mme Smith), Henri-Jacques Huet (Le Pompier), Simone Mozet (Mme Martin) et Claude Mansard (Mr Smith).

27 Ces notes comparant la mise en scène de Nicolas Bataille et les indications d'Eugène Ionesco sont également présentes dans les éditions courantes.

livre, depuis le début de la pièce jusqu'à sa conclusion, en opérant des coupes franches et en nous attardant sur quelques moments très repérables.

1.1.1 Les opérations de déplacement

Massin nous fait entrer dans la pièce comme par effraction. Les personnages nous attendent, en embuscade, dès la première page tournée. Regardant le lecteur, ils semblent l'interpeller silencieusement. Le rapport du lecteur à l'œuvre se joue dès la première page, où nous avons été pris en compte dans un geste à la fois graphique et de mise en scène.

Le quatrième mur est d'emblée fracassé ; le lecteur est vu. Celui-ci n'est plus anonyme, il joue dès la première page avec les acteurs de la pièce qui semblent l'intégrer au dispositif. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'ils vont nous être présentés. La liste des personnages, traditionnellement sur deux colonnes, l'une les nommant, l'autre associant le nom des acteurs, est ici remplacée par des photographies des acteurs costumés interprétant les rôles. Ils sont photographiés en pied, de face, et leur silhouette est détournée.

Voici les déclarations de Massin à ce propos dans *L'ABC du métier* (1989) : « Chacun d'eux se présente en pied, dans un générique (premier emprunt fait au cinéma) qui n'a rien à voir naturellement, avec la "distribution" qu'on trouve habituellement en tête des ouvrages dramatiques. » (Massin, 1989, p.153).

Massin opère donc un premier déplacement, du théâtre vers le cinéma. Pour ce « générique » comme il l'appelle, le typographe fait le choix de ne pas présenter tous les personnages sur la même double page. Il les introduit de manière successive, image après image, les révèle progressivement : d'abord M. et Mme Smith ensemble, puis au dos, M. Martin, Mme Martin, Mary (la bonne) et enfin, non loin d'eux, mais sur une page où il est isolé, Le Capitaine des Pompiers.

Un autre déplacement significatif a lieu, cette fois, du théâtral vers le poétique. Après la présentation visuelle des personnages, Massin introduit la première didascalie qui décrit le décor et les personnages. Il prend alors une liberté de mise en page puisqu'il « transforme » de par sa disposition spatiale la nature du texte et l'écarte du genre didascalique. Il révèle son potentiel poétique, en faisant de ce texte en prose un texte en vers avec des retours à la ligne.

C'est la répétition du mot « anglais » qui provoque le retour à la ligne, mettant en évidence la ritournelle de ce premier texte et son oralité. La présentation de la pièce devient un poème en vers et fait basculer la didascalie du côté d'un texte à dire. Si l'on peut trouver le système redondant, il n'en demeure pas moins qu'il est une forme de lecture de la pièce d'Eugène Ionesco qui légitime l'idée d'une interprétation. La typographie induit non seulement une suggestion, celle de lire à haute voix, mais aussi un rythme au lecteur, chaque retour à la ligne permettant une césure pour un léger temps. Ce rapprochement de la prose et de la poésie est également à l'œuvre dans l'utilisation de la typographie par les avant-gardes, comme le remarque María del Carmen Solanas Jiménez dans son article « La typographie dans la prose en liberté futuriste » publié dans *Cahiers de Narratologie* n° 24 (2013) :



Massin, Eugène Ionesco,
Henri Cohen, *La Cantatrice Chauve* :
anti-pièce suivie d'une scène inédite,
apparition des personnages,
Paris, Gallimard, 1964, s.p.

Massin, Eugène Ionesco,
Henri Cohen, *La Cantatrice Chauve* :
anti-pièce suivie d'une scène inédite,
didascalie liminaire, Paris, Gallimard,
1964, s.p.

Intérieur bourgeois anglais,
avec des fauteuils anglais.
Soirée anglaise.
M. Smith, Anglais,
dans son fauteuil anglais
et ses pantoufles anglaises,
fume sa pipe anglaise
et lit un journal anglais,
près d'un feu anglais.
Il a des lunettes anglaises,
une petite moustache grise, anglaise.
À côté de lui,
dans un fauteuil anglais,
M^{me} Smith, Anglaise,
raccourde des chaussettes anglaises.
Un long moment de silence anglais.
La pendule anglaise
frappe dix-sept coups
anglais.

Tout d'abord il convient de préciser que, à l'époque des avant-gardes, se produit un rapprochement – on pourrait parler même de confusion – entre poésie et prose, et que cela est précisément la conséquence du bouleversement de la typographie traditionnelle. Si, entre vers et prose, il exista une différence dans la disposition typographique (le « vers », dérivé du latin versus [sillon, ligne], renvoie à la représentation graphique caractéristique du poème, opposée à celle de la « prose », dans laquelle les mots se suivent en continu), la révolution typographique pousse la frontière entre poésie et prose vers les limites les plus extrêmes. (Solanas Jiménez, 2013).

Cette analyse de l'effet typographique sur la prose peut sans doute être efficiente également pour désigner le changement de statut que Massin opère par le biais d'une bascule du théâtral vers le poétique. Massin nous le confirme : « Il s'agit bien, en effet, de transcrire, pour un lecteur assis dans son fauteuil, des ouvrages conçus pour être représentés, donc vus, (de la même manière que la poésie, à l'origine, était faite pour être dite, ou chantée) [...] » (Massin, 1989, p. 152).

Si Massin se réfère à la poésie c'est pour en rappeler les origines orales grâce à l'aède ou au rhapsode qui la chantaient ou la proféraient. Ils faisaient de celle-ci une forme vivante qui trouvait sa vigueur dans la sonorisation bien avant qu'elle ne se trouve enfermée dans le livre. Massin s'emploie en effet à transcrire le texte dans son aspect sonore. Sur une double page noire, il donne à cette didascalie liminaire en réserve blanche une place de choix. De cet aplat noir, faisant écho au cadre de scène (la boîte noire) et à son obscurité, il fait émerger le cadre de la pièce.

Or cette dimension sonore du texte va se voir renforcée par le traitement des personnages et la répartition de la parole à l'intérieur du livre. Voyons comment Massin procède pour identifier les personnages et rendre audibles les différents discours.

1.1.2 Identification des personnages

À chaque personnage correspond une police de caractère. Le nom du personnage introduit sous la photographie de l'acteur qui l'incarne comporte déjà sa propre typographie, donnant au lecteur le code visuel à suivre. Les polices sont les suivantes : Mary, la bonne est en cheltenham gras, Mr Smith est en plantin romain tandis que Mrs Smith est en plantin italique. Les Martin seront en grotesque, romain et italique (pour la femme). Le capitaine des pompiers s'est vu attribuer une égyptienne demi-grasse (Massin 1989, p. 153).

Pourquoi identifier chaque personnage par un caractère différent ? Ce choix est corrélaté au parti pris radical et novateur de Massin qui ôte dans toute la pièce le nom des personnages. Le lecteur les identifie donc principalement par leur identité typographique. Sans doute pour faciliter la reconnaissance du locuteur, lorsque les personnages commencent à dialoguer (scène 1), Massin rapproche le texte d'une photographie de l'acteur interprétant le personnage qui parle. Les didascalies sont elles aussi associées à une image, cependant elles contiennent le nom du personnage. Ainsi, pendant la première scène, Mr Smith reste un long moment silencieux et une didascalie vient de manière récurrente s'intercaler entre les répliques de Mme Smith : « Mr Smith continuant sa lecture fait claquer sa langue ». Massin prend le parti de reproduire la même image huit fois. Il affirme, conjointement au texte, un principe de répétition visuelle et de systématisme. L'image de l'acteur ne sera cependant pas reprise intégralement les huit fois,

elle sera conservée comme une vignette, et redécoupée afin de ne conserver qu'une paire de bras tenant un journal. En effet, l'image qui a déjà été vue peut se simplifier pour devenir un signe graphique²⁸.

La police, corrélée à l'image, permet de reconnaître qui parle et d'attribuer le texte à un personnage. Massin ne nous livre pas d'explication sur le choix d'assigner à tel ou tel personnage une police de caractère plutôt qu'une autre.

Néanmoins, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il a travaillé à une corrélation entre l'identité visuelle de la police et le caractère du personnage. Prenons par exemple Bobby Watson. Mr et Mrs Smith le citent fréquemment, mais il n'est pas présent sur scène. Bobby fait l'objet d'un traitement typographique spécifique : il s'inscrit systématiquement dans une police différente des Smith, pleine de boucles et à l'aspect très marqué. Le nom de Bobby ou Bobby Watson devient autant un leitmotiv sonore que graphique. Cette spécificité de caractère permet de le voir apparaître sur la page, telle une inscription réitérée. La typographie donne au personnage dont nous entendons parler « une couleur », une qualité, elle crée une identité visuelle à ce Bobby Watson²⁹.

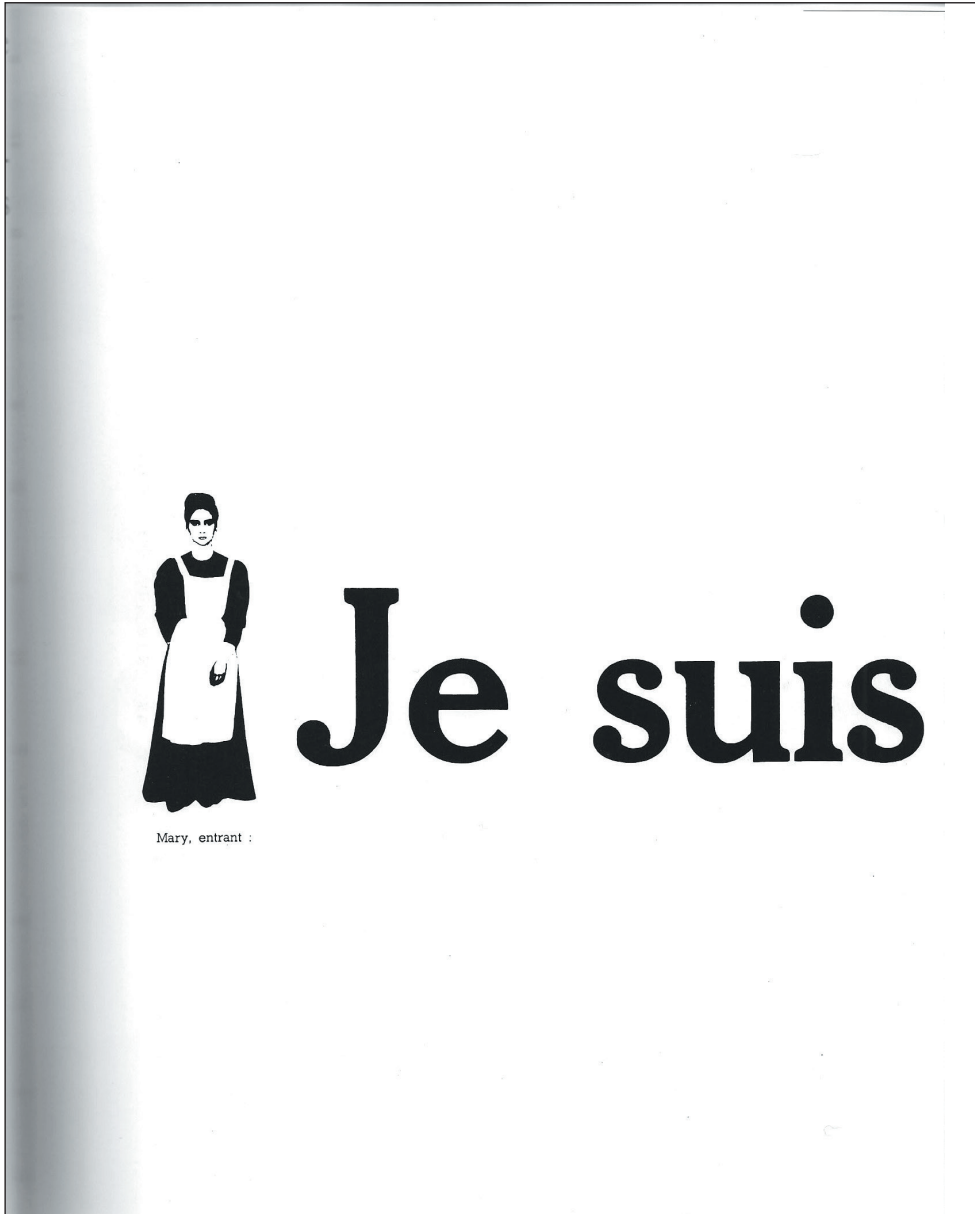
Si la police induit un caractère, un type, au-delà d'une simple identification nominative, que faut-il en penser ? Rappelons-nous en effet que la démarche d'Eugène Ionesco va justement à l'encontre d'une personnification, puisqu'il privilégie des « personnages sans caractère. Fantoques. Êtres sans visage. Plutôt : cadres vides auxquels les acteurs peuvent prêter leur propre visage » (Ionesco, 1991, p.251). Les noms que l'auteur choisit pour ses personnages, rappelons-le, sont issus de la Méthode Assimil. Ils sont d'une grande banalité et ne révèlent aucune identité spécifique.

Massin va-t-il alors à l'encontre de la démarche de Ionesco ? Non, si l'on en croit ses déclarations. Massin fait le choix de caractères d'un usage courant pour l'époque. Il explique ce choix en affirmant avoir voulu respecter l'intention de Ionesco : « C'est délibérément que j'ai eu recours à une typographie ordinaire ; et il me semble que, ce faisant, j'ai rejoint le propos même de l'auteur, qui a voulu faire un sort à la banalité et aux lieux communs. Il s'en est expliqué lui-même : toute sa pièce est basée sur des phrases toutes faites » (Massin, 1989, p. 156). Il nous semble pourtant que ce choix de singularisation typographique induit une identité visuelle qui vient suggérer une identité psychologique. Cette impression est d'ailleurs renforcée de nos jours, puisque ces polices ne nous sont plus familières, elles sont donc chacune, à notre époque, « remarquables », mais peut-être est-ce dû à l'écart qui nous sépare du moment de la création.

Nous avons vu que le renouveau du traitement des locuteurs produisait un renforcement de la dimension orale et peut-être de sa personnification. Cette tentative de bouleverser la mise en page conventionnelle de l'édition théâtrale se traduit également par d'autres moyens. Nous disions plus haut que Massin rapprochait le texte de la pièce du poème. Ce geste se prolonge d'après nous par la fluidité qu'il va apporter au texte en ôtant le séquençage de celui-ci.

28 Si, comme nous l'avons dit, Massin remplace l'indication du nom du personnage par une image du visage détourné de l'actrice jouant Mrs Smith, notons que la posture du visage diffère selon les répliques passant d'un regard au sol à un regard latéral que l'on peut imaginer s'adresser à son interlocuteur, Mr Smith. Ce jeu de regards et de postures peut alors devenir une partition pour l'interprète.

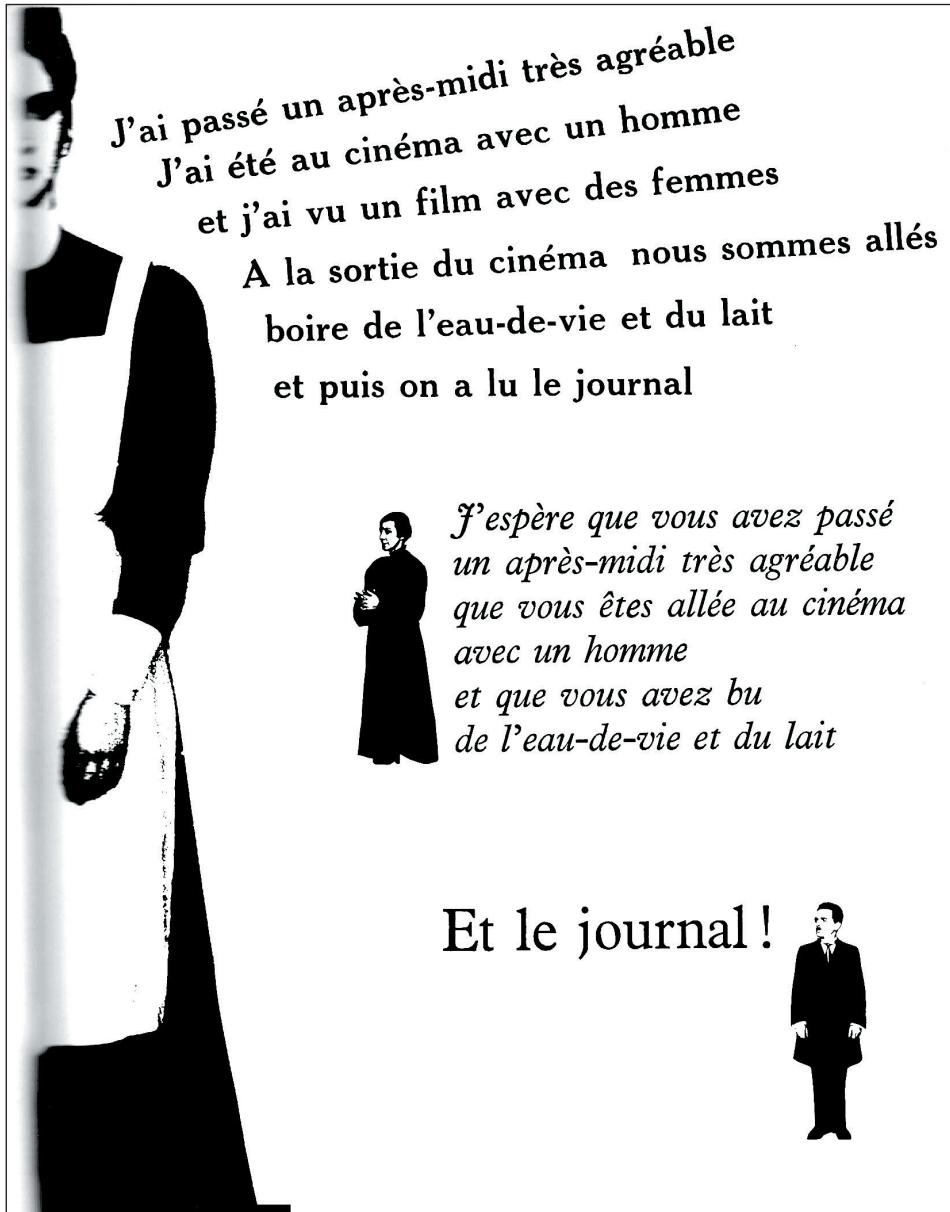
29 La police de caractère de ce nom est aussi une possible incitation pour l'interprète, celle de faire entendre (et comment ?) les boucles et les arabesques de la typographie.



Massin, Eugène Ionesco, Henri Cohen, *La Cantatrice Chauve* : anti-pièce suivie d'une scène inédite, « Je suis » première réplique de « La Bonne », page de droite, Paris, Gallimard, 1964, s.p.



Massin, Eugène Ionesco, Henri Cohen, *La Cantatrice Chauve : anti-pièce suivie d'une scène inédite*, « La Bonne » suite de la première réplique de « La Bonne », page de gauche (recto de « Je suis »), Paris, Gallimard, 1964, s.p.



J'ai passé un après-midi très agréable
 J'ai été au cinéma avec un homme
 et j'ai vu un film avec des femmes
 A la sortie du cinéma nous sommes allés
 boire de l'eau-de-vie et du lait
 et puis on a lu le journal

*J'espère que vous avez passé
 un après-midi très agréable
 que vous êtes allée au cinéma
 avec un homme
 et que vous avez bu
 de l'eau-de-vie et du lait*

Et le journal!

Massin, Eugène Ionesco, Henri Cohen, *La Cantatrice Chauve* : anti-pièce suivie d'une scène inédite, page de droite (suite de la réplique de « La Bonne »), Paris, Gallimard, 1964, s.p.

1.1.3 Continuité/discontinuité

Nous avons déjà cité quelques partis pris graphiques forts, mais Massin va en développer d'autres. Il fera notamment le choix d'ôter la numérotation des scènes, numérotation pourtant présente dans les autres versions imprimées. La compartimentation disparaît au profit de la fluidité et par conséquent de la continuité. Ainsi, la scène 1, tout comme les suivantes, n'est pas annoncée. L

e passage à la deuxième scène n'est pas indiqué non plus dans l'édition mise en forme par Massin, alors que l'édition Folio chez Gallimard (2013) stipule « Scène 2 » puis « Les mêmes et Mary ». Massin ne conserve pas ces indications. Néanmoins, l'apparition de Mary est fortement scénarisée par Massin. Sur une même ligne, l'image de l'actrice interprétant Mary vient introduire les deux premiers mots de sa réplique inaugurale dans la pièce : « Je suis ».

La taille du caractère est bien supérieure au reste du texte, ce qui permet une véritable apparition de ce personnage, dont on ne sait ce qu'il revendique ou va dire, si ce n'est qu'il affirme son existence par un majestueux « je suis ». Il faut alors tourner la page pour avoir la suite du texte, « Je suis/la bonne ». La taille de la police suggère également une intention vocale ou de jeu. L'exagération de son format peut en effet indiquer une voix forte ou une prise de position, une affirmation dans cette entrée en scène.

Sur la page suivante, le texte est disposé avec une série de retours à la ligne, il est constitué des paroles que la bonne semble littéralement faire jaillir hors d'elle. Cette mise en page crée un effet de légèreté et induit une possible profération, marquant de légers temps de pauses pour l'interprète.

On le voit par ces quelques exemples, Massin induit une tonalité, une musicalité, mais aussi des effets de rupture ou de répétition. Si certains sont dans le texte, d'autres relèvent de la mise en scène retranscrite par Massin, mais aussi – c'est probable – de sa vision du texte de Ionesco. En effet, il est bien complexe de départager les apports de chacun, l'œuvre devient commune de la scène à la page. Massin va bien plus loin qu'une retranscription, il ne s'agit pas d'une notation de mise en scène, dans le sens où la volonté va au-delà d'un système fonctionnel de conservation. Massin crée un objet artistique à part entière, émanant du texte d'Eugène Ionesco.

Notre étude serait incomplète sans nous pencher plus précisément sur le rôle de la photographie dans *La Cantatrice Chauve* interprétée par Massin. Si nous évoquons un « objet artistique », c'est aussi une forme de docudrama, un faux documentaire dans lequel l'image joue un rôle bien spécifique. Mais avant toute chose, permettons-nous quelques écarts par rapport à l'œuvre de Massin pour observer comment la photographie est utilisée au théâtre dans un objectif de transmission.

1.1.4 Place de la photographie

Rappelons tout d'abord que l'utilisation de la photographie dans l'édition théâtrale est rare. Présente dans les éditions l'Avant-Scène théâtre (anciennement « La Petite Illustration ») où elle vient en complément du texte, la photographie est alors destinée au lecteur ou au spectateur, tel un document à valeur mémorielle, un souvenir. C'est un cas relativement exceptionnel puisque les éditeurs de théâtre vont avoir tendance aujourd'hui à gommer les traces de la représentation pour ne pas laisser d'empreintes de la scène (nous y reviendrons). Chez Brecht, la photographie est dans le cadre de l'édition des *Modellbücher*³⁰, un document qui n'est pas spécifiquement destiné au public, mais aux professionnels du spectacle vivant. Les *Modellbücher* et les photographies des spectacles de Brecht viennent fournir une documentation sur la mise en scène. Elles proviennent de la volonté de Brecht de conserver la mémoire de la scène : les photographies servent de modèle permettant la réitération fidèle.

À quoi sert la photographie dans *La Cantatrice Chauve* et comment Massin l'intègre-t-il ? Nous avons vu qu'elle a un rôle utilitaire. Elle permet de reconnaître et d'identifier les locuteurs. Mais son utilisation va bien au-delà : elle permet à Massin de créer des « effets de mise en scène », comme lors de la présentation des personnages ou de l'apparition de la bonne. La photographie, telle qu'il l'utilise, n'est pas illustrative dans un rôle subordonné au texte : sur la page, la photographie prend une place aussi importante que le texte, parfois même elle le supplante.

Une série de photographies prenant tout l'espace de la page vient en effet s'insérer pendant une cinquantaine de feuillets qui correspondent à un fragment de la scène 7, entre le couple des Martin et le couple des Smith. La scène 7, dans son intégralité, est répartie sur huit pages dans l'édition Folio Gallimard (2013), tandis qu'elle constitue plus de cinquante pages dans l'édition typographiée par Massin (1964). On voit donc à l'œuvre une dilatation de l'espace du texte, réparti parfois en une seule phrase sur une page. Que nous apporte cette expansion du volume de la scène ? Que nous apporte la diffraction du texte et la prégnance des images ? « Ce grossissement d'un effet voulu par l'auteur m'a paru aussi nécessaire que l'exagération des traits, voire leur outrance, qui sont de mise dans la parodie ou la caricature », répond Massin (1989, p. 158). Nous allons toutefois essayer d'expliquer en quoi ce grossissement renforce le sens du texte.

Lorsque la scène 7 commence, M. Martin et Mme Martin sont déjà présents et l'on voit arriver le couple Smith. La scène se construit en deux temps, celui de l'arrivée du couple et de l'explication de leur retard suivi d'une didascalie qui ouvre sur un second moment, bien plus long, fait de répliques courtes, chacune entrecoupée par une didascalie imposant un silence. Ce deuxième temps est justement dilaté par Massin dans l'espace du livre. Sur chaque double page, nous retrouvons alors les mêmes personnages (les deux couples).

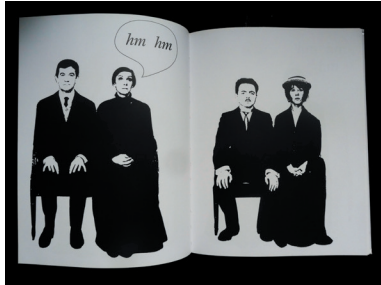
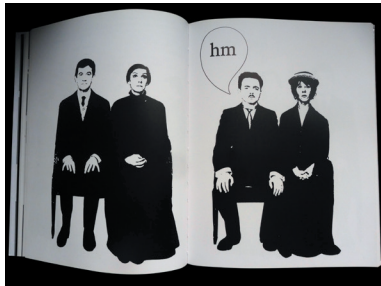
30 Les *Modellbücher* sont des livrets qui comportent les photographies d'un spectacle, organisées par ordre chronologique. Elles sont corrélées à la publication d'une légende ou à celle des répliques qui correspondent au moment du texte pris en photographie. Citons par exemple la publication de 1952 intitulée *Les Fusils de Mère Carrar* (*Die Gewehre der Frau Carrar*). À notre connaissance les *Modellbücher* de Brecht ne sont pas traduits en français, nous donnerons donc les références allemandes dans notre bibliographie (Brecht, 1956, 1958, 1968).

L'image se répète de page en page avec quelques variantes. Dans l'interprétation typographique de Massin, la didascalie notant que « Mrs et Mr Smith s'assoient en face des visiteurs » n'est pas respectée. Sur la page, le typographe dispose Mr Smith à côté de Mme Martin et Mr Martin à côté de Mrs Smith, les couples sont reformés. Chaque binôme recomposé occupe l'espace d'une page. Les quatre personnages sont donc présents sur une double page. Pendant dix-neuf répliques, de « Hm. » à « C'est juste », Massin choisira de positionner une seule réplique par double page. Cette série de répliques est faite de phrases extrêmement courtes qui sont parfois constituées d'un seul mot. Massin insère le texte des personnages dans un phylactère donnant à cette série le caractère d'une bande dessinée ou d'un roman-photo. Chaque réplique est, dans ce fragment de scène, suivie d'un silence noté par la didascalie dans les éditions ordinaires. Or celle-ci n'apparaît pas dans la version typographiée par Massin. Néanmoins, le silence ne disparaît pas visuellement. Massin fait entendre le silence par deux moyens : l'espace vide autour de la réplique isolée et la pose statique de l'autre couple, interlocuteurs présents mais qui semblent en attente, fixes. L'action de tourner la page et la manipulation du livre offrent également un temps pour le lecteur. Ce temps est d'ailleurs intéressant car il n'est pas lié à une quelconque intention psychologique. Ce silence pourrait en effet être interprété comme de la gêne, de l'ennui ou une difficulté des couples à se parler. Or l'acte de tourner la page implique un temps lui aussi, mais fonctionnel, c'est un temps « technique » qui ne comporte pas d'intention. Massin va donc dans le sens de Ionesco qui pourfend tout « psychologisme ». Lorsque la didascalie indiquant le silence qui entrecoupe les répliques cesse dans l'édition ordinaire, Massin garde le positionnement des couples sur la page (un binôme Martin-Smith par page, deux couples sur une double page), mais il augmente le nombre de répliques présentes. Chaque personnage a alors une réplique attribuée sur une double page, ce qui a pour conséquence de faire réapparaître un rythme visuellement plus soutenu. Les répliques, dans des phylactères qui se croisent et se superposent légèrement, semblent alors se chevaucher ou créent un effet de simultanéité qui n'est pas présent dans le texte initial de la *Cantatrice Chauve*.

Si l'image amplifie et soutient le texte, comme nous venons de le voir, elle peut également contredire les répliques ou les didascalies. Prenons l'exemple de la première scène : les personnages sont d'abord montrés en pied, ensuite en plan américain puis au milieu de la scène, remplacés par leurs visages en vignette³¹. Lorsque cette scène s'achève, une image montre les interprètes qui se serrent la main. Aucune didascalie ne préconise pourtant ce geste, au contraire, la seule didascalie présente sur la page signale : « Il la prend par la taille et l'embrasse³² ». Un écart signifiant s'établit alors entre l'image et le texte, l'image vient faire une contre-proposition au texte de Ionesco, elle le dément, elle prend ses distances. Le geste de tendresse est remplacé par un salut protocolaire qui n'est probablement pas l'invention de Massin, mais la proposition du metteur en scène. Cet écart renforce le caractère absurde de la scène, ce qui peut donc aller dans le sens de l'auteur. Quoiqu'il en soit, l'image est à la fois une illustration du texte (qui l'amplifie), mais aussi une évocation de la mise en scène.

31 Massin crédite Pierre Faucheux de l'invention de ce procédé de vignettes se substituant au nom des personnages pour l'ouvrage *Les Épiphanies* (1948) de Henri Pichette. Il estime s'en être inspiré pour *La Cantatrice Chauve* (Massin, 1989, p. 152).

32 Cette didascalie est présente aussi bien dans les éditions courantes que dans la version de Massin.



Massin, Eugène Ionesco, Henri Cohen, *La Cantatrice Chauve* : anti-pièce suivie d'une scène inédite, correspondant à la scène 7, Paris, Gallimard, 1964, s.p.

Il nous semble désormais temps de conclure sur ce « livre-spectacle » qui contient visuellement les éléments de la représentation. Comme nous pouvons le constater, Massin s'est tout autant immergé dans le texte d'Eugène Ionesco que dans la mise en scène de 1960 pour les restituer avec précision, en se saisissant de plusieurs paramètres : le son, les déplacements des acteurs, les intentions de mise en scène et le texte.

Si nous avons intégré cet ouvrage dans notre corpus, c'est parce qu'il est selon nous une partition qu'il serait possible d'activer en faisant le chemin inverse de Massin, en partant du livre pour retrouver la scène. L'ouvrage a les attributs d'une partition car il comporte, en plus du discours, une retranscription graphique de la mise en scène qu'il est alors possible de saisir. Il s'écarte du document puisqu'il omet des paramètres scéniques et ne vise pas une neutralité qui en ferait une archive. Il est un témoignage, mais il est également une interprétation qui comporte une forte part de création. Ainsi, interpréter la partition de Massin ne permettrait sans doute pas de reconstituer la mise en scène de Nicolas Bataille tant le geste de Massin s'écarte d'une retranscription documentaire. Voyons pour terminer quels éventuels écarts Massin a pu produire avec le texte de Ionesco.

1.1.5 Du prolongement à l'affranchissement

La mise en page de Massin est-elle un prolongement ou un affranchissement du projet initial d'écriture et de mise en scène ? Si cette composition vise à transmettre le texte et la mise en scène, elle offre parfois aussi des contresens ou des propositions non présentes dans le texte. Ainsi la mise en page des phylactères qui s'entrecroisent ne nous permet pas vraiment de savoir qui parle après qui. Un effet choral apparaît dans cette version alors que le texte de Ionesco en est dénué dans l'édition ordinaire où les répliques se positionnent les unes sous les autres, dans une logique d'agencement textuel temporel. Aucune didascalie dans l'édition courante n'invite à un brouillage sonore ou à une choralité lors de cette scène 7.

Par ailleurs, le positionnement des acteurs sur la photographie crée parfois des problèmes de compréhension, car nous ne savons plus à qui le texte est adressé. C'est le cas lorsque Mr Martin doit s'adresser à Mme Martin, mais que le visage de l'acteur photographié jouant Mr Martin est tourné vers Mrs Smith qui est à ses côtés. Massin doit alors revenir à la didascalie présente dans le texte initial et expliquer à qui le personnage parle pour l'inclure dans sa composition typographique, ceci afin de clarifier les adresses. Toutefois, il est tout à fait probable que ces incongruités proviennent de la mise en scène et de sa transcription. Les limites de notre analyse sont cadrées par le fait que nous n'avons pas pu accéder aux enregistrements sonores captés sur magnétophone par Massin à la création³³, il est difficile de démêler les inventions de Massin des propositions de mise en scène qu'il a traduites. Néanmoins, Massin ne semble pas souhaiter établir de distinction entre l'écriture de la pièce et la mise en scène : il les fond. Ce qu'il transmet c'est un tout, un spectacle, un texte déjà interprété (par Nicolas Bataille et les acteurs) et qu'il interprète à son tour sans désintriquer ses sources, le texte et le métatexte étant conjoints.

³³ Les confinements successifs liés à la crise du coronavirus nous ont empêchés d'avoir accès aux archives de Massin.

C'est toutefois vers la fin du texte que Massin s'écarte le plus des indications de Ionesco et de la structure linéaire de son texte. La typographie s'affole au même titre que la scène finale (scène 11).

Massin offre une partition graphique conduisant l'interprète par la lettre et le son. La suite chronologique des répliques n'est alors plus un centre d'intérêt pour le typographe et le graphisme se détache avec éclat de toute linéarité. Les répliques se chevauchent, deviennent parfois illisibles et forment une bataille de lettres tout autant qu'une bataille sonore lorsqu'une police de caractère vient se heurter à une autre. Le rythme endiablé que Massin suit, voire même renforce et amplifie dans la scène finale, est coupé par un effet graphique et théâtral lorsque Mrs Smith déclare à propos de Mme Martin : « N'y touchez pas elle est brisée ». Massin isole à nouveau la réplique, non pas pour créer un silence, mais plutôt une pause. La bataille semble alors se figer et le cliché photographique vient renforcer l'idée d'un arrêt sur image, d'une saisie au vol que l'on prend la peine d'observer, d'une captation qui arrête le temps. Les derniers mots de la pièce décomposent la phrase : « C'est pas par-là c'est par ici ». Dans le texte d'Eugène Ionesco (p. 100, éditions Folio Gallimard, 1993), la phrase morcelée se présente ainsi :

Mr Smith : C'est !

Mme Martin : Pas !

Mr Martin : Par !

Mrs Smith : Là !

Mr Smith : C'est !

Mme Martin : Par !

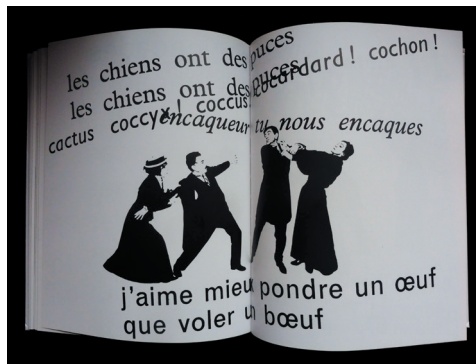
Mr Martin : ! !

Mrs Smith : Ci !

Ces mots sont, dans la composition de Massin, sans identification. La typographie est identique et aucun signe ne vient déterminer le locuteur. Les mots (comme le son) viennent prendre tout l'espace de la page. Ils indiquent potentiellement à l'interprète la démesure et l'amplification nécessaires à l'exécution de la scène. Toutefois, chez Massin, la composition n'indique ni la pluralité des voix ni le découpage de la phrase en plusieurs segments impliquant un rythme cadencé. La didascalie qui fait suite à cet extrait stipule : « Tous ensemble, au comble de la fureur, hurlent les uns aux oreilles des autres. La lumière s'est éteinte. Dans l'obscurité on entend sur un rythme de plus en plus rapide. »

À ce moment ce sont les mêmes mots : « C'est pas par là c'est par ici » qui sont repris six fois de suite et le texte d'Eugène Ionesco indique alors que ce passage se dit de concert : « tous ensemble ».

Massin opère alors un changement radical, le texte se déploie ensuite en réserve blanche sur fond noir, faisant apparaître l'obscurité graphiquement.



Massin, Eugène Ionesco,
 Henri Cohen,
La Cantatrice Chauve : anti-pièce sui-
 vie d'une scène inédite, correspondant
 à la scène 11,
 Paris, Gallimard, 1964, s.p.

Les changements d'échelle viennent produire des ruptures, mais éloignent aussi le texte de l'écrit pour le rapprocher du dessin. Selon Massin, l'agrandissement en photographie sert à « dépasser ses attributions courantes » et à l'extraire d'un « rôle figuratif » (Massin, cité dans dir. Derval, 1990, p.87). Or, les photographismes qui ont peu de détails sont déjà des images « simplifiées ». De par leur contraste, les images perdent leur dimension documentaire. L'agrandissement du texte final vient encore déréaliser le texte, en le rendant fantasmagorique. Massin voit là une « destruction du langage » qu'il évoque en ces termes :

À la fin, le rythme s'accélère, les images et les mots se bousculent dans une sorte de délire verbal qui aboutit à une démolition du langage : celui-ci, comme s'il retournait à ses origines, se réduit à des onomatopées ou aux seules consonnes et voyelles. À la scène, les personnages parlent les uns sur les autres, en même temps qu'ils en viennent aux mains : les mots font le coup de poing (enfin de compte, au reste, après s'être aidés de leur concours, ils triompheront des images et les chasseront). (Massin, 1989, p. 158).

Nous constatons que Massin parle de la mise en scène et de la manière dont il tente de la restituer : dans ses propos, la mise en page et la mise en scène se confondent. Le projet de ne faire plus qu'un semble abouti et les auteurs dissolus dans ce geste graphique qui les englobe. Les mots doivent venir former sur la page la bataille scénique. On ne sait si ce sont les personnages ou les mots du texte qui triompheront des images, les uns semblant assimilés aux autres. La démolition du langage chasse les corps qui disparaissent sur plusieurs pages. Les mots seuls, éclatés, déformés remplissent tout l'espace. Proche de cette image, Ionesco écrira d'ailleurs : « En réalité, les personnages devraient littéralement exploser ou fondre comme leur langage ; on devrait voir leurs têtes se détacher des corps, les bras et jambes voler en éclats, etc. Cela n'est possible qu'au cinéma. (Et encore ! Ce ne serait que du trucage.) Je me propose, toutefois, d'en faire un film explosif » (1964, s. p.).

Durant huit pages, les mots se suivent et augmentent de volume³⁴. Le corps de la lettre, en réserve blanche, grandit de plus en plus jusqu'à devenir une forme abstraite, dont la clarté avale l'obscurité et relègue le fond noir à une bordure. C'est donc dans le fragment d'une immense lettre blanche, dont on ne peut plus rien reconnaître, que Massin vient insérer la dernière didascalie de la pièce :

« Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière [...] » (Ionesco dans Massin *et al.* 1964, s. p.).

34 Cet agrandissement, possible à l'époque grâce à la photographie, est un procédé inspiré à nouveau par Pierre Faucheux (1924-1999), un autre typographe qui travaillait à la même époque que Massin. C'est du moins ce que reconnaît Massin qui estime que Faucheux est « le véritable inventeur » de ce procédé. Massin explique qu'il a été, nous le citons « [...] émerveillé de voir comment une écriture devenait un dessin par la transfiguration que lui donnait un simple agrandissement » (Massin, cité dans dir. Derval, 1990, p. 91). Cette découverte provenait d'un travail que Faucheux avait réalisé sur le cartonnage de l'ouvrage *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire édité par le Club français du livre en 1948. Il ajoute un peu plus loin : « Cette découverte n'est sans doute pas non plus étrangère au choix que je fis, seize ans plus tard, de photographismes d'Henry Cohen pour ma mise en page de *La Cantatrice Chauve* » (Massin, cité dans dir. Derval, 1990, p.87).



Massin, Eugène Ionesco,
Henri Cohen,
*La Cantatrice Chauve : anti-pièce sui-
vie d'une scène inédite*, correspondant
à la scène 11,
Paris, Gallimard, 1964, s.p.

Le blanc a en effet repris l'espace de la page et semble offrir un temps de repos ou de transition pour la lecture de la didascalie. Celle-ci comprend une fausse fin et propose de reprendre la pièce depuis le début avant de nous informer que le rideau noir tombe. La page suivante est alors une reprise graphique exacte de la première scène. S'en suit un aplat noir profond. L'encre remplit la page, elle l'obscurcit, elle se l'approprie dans un monochrome final où seul se détache le mot rideau en réserve blanche.

Qu'apporte l'image ? Elle renforce parfois le sens, qu'elle peut induire elle aussi. L'image peut également créer des incongruités, comme nous l'avons vu, et offrir des paradoxes féconds, ce qui pour une pièce absurde n'est peut-être pas dénué de pertinence.

L'image sert à reproduire un geste de mise en scène, à identifier des postures, des attitudes, des jeux scéniques. Toutefois, il n'y a aucun parti pris documentaire. L'image est plutôt un outil de recomposition sensible et partiel de la représentation.

La composition de Massin peut également, parfois, égarer : elle provoque une fusion et une confusion entre le texte et sa mise en scène. Quatre auteurs sont en effet à l'œuvre dans cette version de *La Cantatrice Chauve* : Ionesco, Massin, Henry Cohen et Nicolas Bataille. Massin englobe leurs gestes dans le sien, sans que l'on arrive à distinguer réellement la paternité de chaque apport tant son geste graphique est fort et l'auctorialité partagée. Le typographe effectue un travail de retranscription, de transposition, tout autant qu'une création. Massin s'approprie cette *Cantatrice Chauve* et, à l'aide des autres auteurs, devient le créateur qui signe cette version typographique en chef d'orchestre ou metteur en scène de la page.

Le projet de Massin pour *La Cantatrice Chauve* était de transmettre la mise en scène de la pièce telle qu'il l'avait vue à sa création. Néanmoins, il semble que son intention ne soit pas uniquement descriptive : nous avons en effet constaté que l'agencement graphique n'est pas neutre et laisse des zones de flou. S'il souhaite faire voir le livre sur la page, il souhaite également s'émanciper d'une pratique de l'édition théâtrale qu'il juge normative et sans invention. Il y a donc deux projets qui se mêlent. Massin s'éloigne de l'idée d'une archive du spectacle vivant, il ne transmet pas un document qui décrit ce qui a eu lieu, mais une partition. Il fait du livre lui-même un spectacle qui se joue sous les yeux du lecteur. Le projet de Massin semble accompli : donner au lecteur « [...] le sentiment que son fauteuil est celui d'un théâtre » (Massin, 1989, p. 152).

La Cantatrice Chauve de Massin³⁵ est un faisceau de signes, d'indices et de suggestions. La partition reste à déchiffrer³⁶. Il faudrait, pour l'interprète, retrouver le mouvement inverse au geste de Massin, pour rejoindre la scène. Pour le lecteur, la typographie fait naître une sorte de 4^e dimension du livre, un ailleurs, un au-delà. Nous pourrions objecter que cet « ailleurs » n'est jamais absent, que ce « devenir », ces zones de projection, peuvent tout aussi bien être portés par une typographie classique puisque le lecteur vient compléter l'œuvre. Mais ici, cet « ailleurs » est guidé, orienté ; des images, des

35 Nous avons d'abord écrit « L'œuvre de Massin à partir de... », mais il nous semble plus juste de lui attribuer cette version.

36 Il nous semble que la version de Massin n'a jamais été mise à profit par une recreation scénique. C'est pourquoi, au cours de notre travail, nous avons convoqué des acteurs pour venir déchiffrer la partition de Massin sur *La Cantatrice Chauve* (1964). Une journée de travail a eu lieu le 13 septembre 2020 au Théâtre de la Colline avec les acteurs et actrices suivants : Gaël Baron, Élisabeth Doll, Nanténé Traoré, Valentina Fago et Raoul Fernandez. Nous avons alors expérimenté la version de Massin du texte de *La Cantatrice Chauve*, livre en main. L'enjeu était de traduire la typographie et les images en les « performant ».

impulseurs pour l'imaginaire sont déjà suggérés.

Si la neutralité typographique est une des conditions de l'édition théâtrale, c'est peut-être pour ne pas interférer entre la pièce et sa future réalisation, pour justement ne rien induire, de plus que ce qui se trouve déjà dans le texte. Massin fait le pas inverse, il conduit la lecture et l'interprète comme le ferait un metteur en scène. Ce geste, Katy Lhaïk le considère d'ailleurs comme un affranchissement lorsqu'elle déclare que « *La Cantatrice Chauve* constitue encore aujourd'hui une sorte de provocation à la mise en pages traditionnelle de l'œuvre théâtrale » (Lhaïk dans dir. Delval, 1990, p.68). Selon l'autrice :

On pourrait ainsi démontrer comment il [Massin] détourne une fonction typographique neutre en un matériau critique propre au metteur en pages. De même que le metteur en scène interprète un texte pour le faire vivre à la scène, le metteur en pages devrait aussi pouvoir, dans l'espace-livre, donner au lecteur sa propre vision de l'œuvre. Il n'y a donc d'interprétation que dans la recreation. (Lhaïk dans dir. Delval, 1990, p.68).

Massin usurpe-t-il la place du metteur en scène futur ? Nous pourrions considérer que *La Cantatrice Chauve* dans la version de Massin est une pièce qui, pour rejoindre le plateau, n'a besoin que d'acteurs qui prennent en compte les indications typographiques. En effet, alors que l'acte de mise en scène est une variation infinie d'interprétations, en transmettant le geste d'écriture scénique, Massin fixe des propositions sur la page qui pourraient rendre le metteur en scène superflu³⁷. Toutefois, sans légende spécifique à chaque grossissement du corps de caractère, aux déformations typographiques et aux autres inventions de Massin, la partition n'est pas univoque. La partition nécessite un décryptage, mais elle est « prête à jouer », elle contient un potentiel performatif à activer directement.

La volonté de transmettre un acte global (allier le texte avec son déploiement sonore et visuel dans un espace) vient se corréliser à un désir sans doute plus large, celui d'un Massin-auteur, qui à partir d'un texte existant vient en créer un second qui dialogue avec le texte initial.

Massin n'a pas fait un geste isolé. Dans *La Cantatrice Chauve*, nous avons constaté qu'il avait traduit la mise en scène sur la page par la posture des acteurs, leur jeu de regards, mais qu'il avait induit aussi, par sa spatialisation, la diction et la sonorité du texte sans toutefois les fixer, les laissant ainsi ouvertes.

Le travail sur la musicalité est sans doute encore renforcé dans les autres partitions de Massin : *Délire à deux* (1966) également d'Eugène Ionesco et *Conversation-Sinfonietta* (1966) de Jean Tardieu.

Le travail opéré par Massin sur ces textes est dissemblable, mais dans un cas comme dans l'autre, il ne trouve aucun équivalent dans le paysage de l'édition théâtrale³⁸.

³⁷ Nous reviendrons sur ce point que nous discuterons lors de la conclusion de ce livret.

³⁸ Massin a ensuite réalisé la mise en page des *Mariées de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau, dans une version en couleurs publiée chez Hoëbeke en 1992 (Cocteau et Massin, 1992).

1.2 Guider l'interprète

Conversation-Sinfonietta (Massin et Tardieu, 1966) fait partie d'une recherche plus globale de Jean Tardieu autour de la musicalité et des voix. Nous pourrions en effet citer *L'ABC de notre vie* qui fait partie de la série des *Poèmes à jouer* de l'auteur (Tardieu, 1996), comme un second exemple flagrant de ces préoccupations musicales. La note complémentaire à *L'ABC de notre vie* nous apprend d'ailleurs que :

Dans sa forme et dans sa structure, ainsi que dans sa présentation, le poème que l'on vient de lire s'inspire à la fois de l'art théâtral, de la musique de concert et de la mimographie. Bien que cet ouvrage par conséquent ne soit pas une « pièce » au sens habituel du terme, c'est tout de même le théâtre qui est son plus proche parent et c'est sur une scène de théâtre qu'il doit être représenté. [...] Sa trame en effet est composée, non d'événements, mais de thèmes poétiques. Ces thèmes, à la manière des thèmes musicaux dans une œuvre symphonique, sont exposés, développés, enchevêtrés selon un plan purement formel et les rapports qu'ils entretiennent entre eux, échappant à l'art du dialogue, obéissent à des préoccupations de rythme, d'alternance des mouvements, d'opposition des effets qui sont empruntés à l'art musical. » (Tardieu, 1996, p.278).

Nous voyons ainsi que Tardieu, dans la perspective d'une coexistence des arts au sein de son œuvre, peine à employer le mot de « pièce » pour caractériser son œuvre. Le dispositif spatial de *L'ABC de notre vie* (Tardieu, 1996) s'élabore en deux colonnes. Sa lecture est donc tabulaire et non pas linéaire. La colonne de gauche est réservée aux choristes qui représentent la symphonie de la grande ville tandis que la colonne de droite est réservée au protagoniste, voix isolée figurant une individualité. La préoccupation de Tardieu quant à la spatialisation des mots sur la page se retrouve également dans les *Poèmes à voir* (Tardieu, 1990). Dans l'introduction, l'auteur nous éclaire sur le projet tout en revenant sur les *Poèmes à jouer* :

La page imprimée sur laquelle l'œil chemine de bout en bout, de ligne en ligne, comme un bœuf de labour sur les sillons, n'est pas, pour moi, le seul moyen d'accès à la poésie. Depuis Apollinaire et ses amis (n'oublions pas que Picasso était l'un d'eux et que le Futurisme de Marinetti était leur contemporain) la forme du calligramme avait surgi. (...) Plus tard encore, j'ai cherché à donner de la voix et du geste en portant certains de mes poèmes (poèmes à jouer) jusque sur la scène du théâtre, pour qu'ils frappent tous nos sens à la fois. Les feuilles réunies dans cet album, je les ai, de ma propre main, recouvertes de signes écrits. Leur but essentiel est d'inviter le lecteur à balayer librement leur surface à la façon d'un projecteur tournoyant sur un paysage. [...] J'envie les caractères idéographiques de la Chine et du Japon, qui peuvent allier la beauté plastique du coup de pinceau au sens et au son qui s'en dégagent. Ainsi un coup de gong répand ses ondes qui vont au loin s'élargissant. (Tardieu, 1990, s. p.).

Poèmes à voir est constitué d'écriture manuscrite et de typographies variées, étalées, dispersées, disséminées sur la page, il s'éloigne donc d'une pratique en boustrophédon que Tardieu décrit plus haut.

La mise en page des *Poèmes à voir* dans l'édition Gallimard n'est pas de Massin, elle est signée par Eurocomposition. Il s'agit d'un tirage de 1700 exemplaires, numéroté. Nous ne l'analyserons pas spécifiquement du fait qu'il ne comporte aucun lien effectif

avec le théâtre. Il vient cependant corroborer l'intérêt manifeste de Tardieu pour ces questions de spatialisation du son.

La version de *Conversation-Sinfonietta* mise en pages, quant à elle, par Massin (Massin et Tardieu, 1966) comporte une notice appelée « Règle du jeu » tandis que *Délire à deux* contient une « Note pour le lecteur exigeant ou professionnel ». Ces deux textes préliminaires ont pour fonction de guider l'interprète. Ce type de notice était absent dans l'interprétation typographique de *La Cantatrice Chauve*, qui semble-t-il, s'adressait davantage à un lecteur amateur qu'à un professionnel du spectacle. Massin va donc ici plus loin dans l'idée d'une transmission à son lecteur : en précisant sa typographie par un code, il semble désormais s'adresser à un professionnel ou à un lecteur souhaitant s'aventurer au déchiffrement de la partition. Le lecteur de *Conversation-Sinfonietta* est d'emblée considéré comme un potentiel interprète. La règle du jeu de *Conversation-Sinfonietta* est spécifique à la composition de Massin, elle n'apparaît pas dans les éditions ordinaires.

Règle du jeu

Les six voix de ce sextuor (soprano, ténor, deux contraltos et deux basses) sont ici interprétées à l'aide de six caractères typographiques différents, la voix la plus haute bénéficiant d'un caractère léger, presque aérien, les voix basses, au contraire, s'exprimant dans un registre naturellement plus grave, plus lourd, et les voix mezzo dans une « couleur » et un dessin typographique intermédiaires.

Nous avons donc été amené à disposer les voix au niveau même de leur registre, depuis la voix soprano placée très haut, jusqu'aux basses qui occupent la partie inférieure de la page. En d'autres termes, la page se présente comme une partition d'orchestre – portées musicales en moins – tandis que le lecteur occupe en quelque sorte la place du chef d'orchestre.

En conséquence, la lecture devra se faire selon un déroulement continu de la gauche vers la droite, sans tenir compte de la hauteur relative des lignes.

La lecture devra en outre être poursuivie sans interruption sur deux pages en regard — la double page étant considérée comme une page unique (dans l'optique mallarméenne du Coup de dés).

S'il surmonte cette petite difficulté initiale (toute innovation comporte nécessairement l'effort d'adaptation à des règles nouvelles) le lecteur-interprète-spectateur prendra peut-être un plaisir plus sensible à entendre mentalement la musique de la savoureuse *Conversation-sinfonietta* de Jean Tardieu dans cette présentation nouvelle. (Massin et Tardieu, 1966).

Plusieurs points sont à relever. Tout d'abord, nous constatons que les voix sont traitées par une typographie distincte. C'est donc l'œil du lecteur qui identifie les voix et les distingue. L'image vient représenter le son que la typographie codifie. Les pages de *Conversation-Sinfonietta* fonctionnent comme une partition d'orchestre, les lignes de la portée apparaissent d'ailleurs sur une page liminaire (Massin et Tardieu, 1966, p. 10) et comportent, à chaque niveau correspondant, les tonalités des voix. La portée musicale est ensuite ôtée, bien qu'un système d'organisation spatiale dans la hauteur soit conservé : son utilité consiste à positionner les voix sur la page. La voix la plus grave sera en bas tandis que la voix la plus aiguë sera en haut de la page, chacune dans une typographie distincte. La lecture se fait bien de gauche à droite, mais elle ne se fait plus traditionnellement de haut en bas. Elle se déploie sur une double page, qui, comme la règle l'indique, est à considérer comme une seule page. L'effet est d'abord déconcertant, mais en suivant la règle du jeu, la lecture est tout à fait réalisable. Elle demande

tout de même un effort du lecteur qui doit sans cesse jauger la page de gauche à droite en évaluant horizontalement les apparitions. Le principe est similaire à celui d'une série de *time lines*, mais dont la ligne serait effacée, et sans repère temporel autre que le décalage du texte dans son horizontalité.

La lecture s'apparente à celle d'une portée musicale, en prenant en compte les deux paramètres, celui du temps et celui de la hauteur. Nous relevons le fait que Massin envisage le lecteur comme un chef d'orchestre. C'est son regard qui guide l'apparition des voix, dans une posture active que je viens de décrire. Le rôle de chef d'orchestre existe d'ailleurs dans *Conversation-Sinfonietta*, son auteur, Tardieu, l'a prévu. Une didascalie fait apparaître ce personnage après les cinq premières répliques. C'est lui qui doit tourner les pages de la partition, il est donc présent sur scène. Le chef d'orchestre est décrit comme un rôle muet. Dans la didascalie, Tardieu spécifie que ce personnage « conduira [...] réellement : donnant le départ de chaque réplique, récitatif ou ensemble, et indiquant les nuances » (Massin et Tardieu, 1966, p.9). On peut alors constater que la partition est présente sur scène, elle n'est pas, comme au théâtre, incorporée ou préasimilée par l'acteur puis rendue invisible. La partition est ici un guide qui se montre et que Tardieu invite à mettre en scène visuellement avec un « meneur de jeu ».

Le choix de Massin quant au format du livre, 21 x 18 cm, est aussi relatif à la forme de la portée. Il s'agit d'un format paysage qui s'allonge encore en ouvrant le livre puisque la partition se déploie sur une double page. Elle correspond à une page de lecture unique, ce qui permet de développer davantage le texte. Le choix de cette double page est associé par Massin au projet de Mallarmé dans *Un coup de dés* (Massin, 1989, p.152 et p.156). Cette référence est tout à fait pertinente lorsque l'on sait que Mallarmé, dans son introduction au *Coup de dés*, qualifie son œuvre de partition.

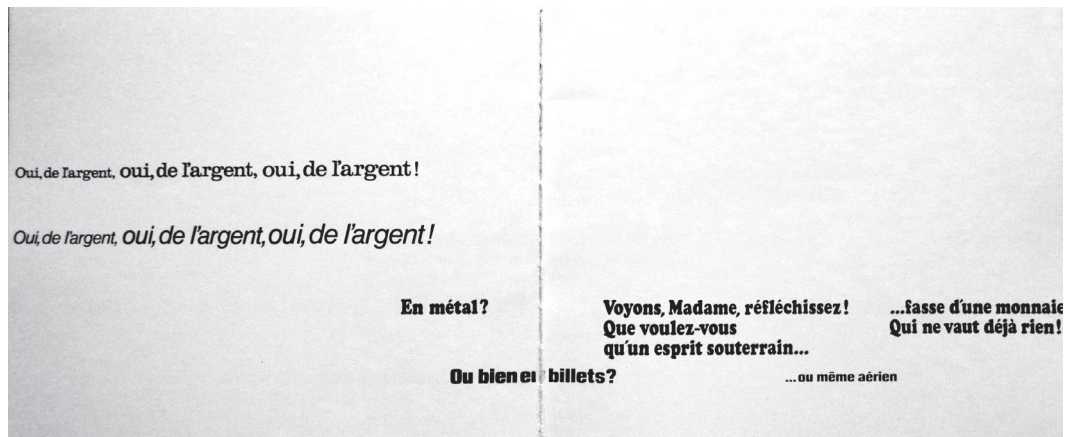
L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer, tantôt de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerait et se dissiperait vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. (...) (Mallarmé, 1914, s.p.).

Mallarmé considère son poème comme une partition, faite pour être lue à haute voix. Il fait également directement référence, un peu plus tard dans la même introduction, à la musique. Or, la musique du texte ou du moins la musicalité est dans *Conversation-Sinfonietta* le principe actif à mettre en œuvre. La mise en page de Massin en traduit les effets.

conversation-sinfonietta
 conversation-sinfonietta
 conversation-sinfonietta
conversation-sinfonietta
conversation-sinfonietta
conversation-sinfonietta

par Jean Tardieu essai d'orchestration typographique collection la lettre et l'esprit Gallimard

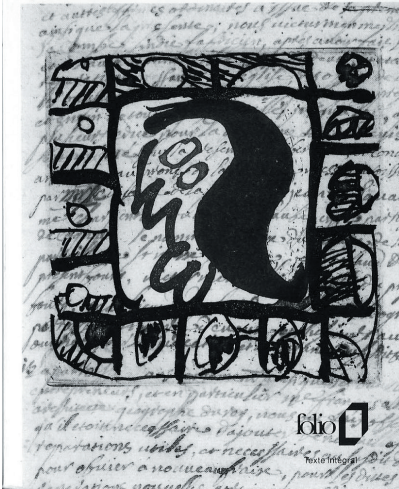
Massin et Jean Tardieu,
Conversation-Sinfonietta,
 première de couverture de l'ouvrage,
 1966, Paris, Gallimard.



Massin et Jean Tardieu, *Conversation-Sinfonietta*, page extraite de l'édition typographiée par Massin, 1966, Paris, Gallimard, s.p.

Jean Tardieu
**La comédie
 du langage**

suiti de La triple mort du Client



Jean Tardieu,
Conversation-Sinfonietta, 1996, Paris,
 Gallimard collection Folio, p.92 – 93.

<p>92 <i>La comédie du langage</i></p> <p style="padding-left: 40px;">C 1</p> <p>Eh bien ?</p> <p style="padding-left: 40px;">C 2</p> <p>Eh bien, souvent dans la cuisine, Les esprits, par espèglerie Venaient lui chiper Jambons et pâtés</p> <p style="padding-left: 40px;">B 1, <i>incrédule et goguenard.</i></p> <p>Et les légumes ?</p> <p style="padding-left: 40px;">C 2</p> <p>Pas les légumes !</p> <p style="padding-left: 40px;">B 1</p> <p>Vous le voyez : c'était le chat</p> <p style="padding-left: 40px;">B 2</p> <p>C'était le chat, c'était le chat</p> <p style="padding-left: 40px;">B 1 et B 2</p> <p>C'était le chat qui venait le voler !</p> <p style="padding-left: 40px;">C 2, <i>indignée.</i></p> <p>J'ai dit qu'il était fou Mais pas assez pourtant Pour confondre un matou Avec un revenant !</p> <p style="padding-left: 40px;">C 1</p> <p>Et moi Monsieur dans ma famille On sait qu'un revenant Il n'y a pas longtemps Venait nous voler de l'argent</p> <p style="padding-left: 40px;">S</p> <p>Quoi, de l'argent ?</p> <p style="padding-left: 40px;">C 1 et C 2, <i>ensemble.</i></p> <p>Oui, de l'argent, oui de l'argent, oui de l'argent !</p>	<p style="text-align: center;"><i>Conversation-sinfonietta</i> 93</p> <p style="padding-left: 40px;">B 1, <i>goguenard.</i></p> <p>En métal ?</p> <p style="padding-left: 40px;">B 2, <i>même ton.</i></p> <p>Ou bien en billets ?</p> <p style="padding-left: 40px;">B 1, <i>bonhomme.</i></p> <p>Voyons Madame réfléchissez ! Que voulez-vous qu'un esprit souterrain...</p> <p style="padding-left: 40px;">B 2</p> <p>... ou même aérien</p> <p style="padding-left: 40px;">B 1</p> <p>... fasse d'une monnaie Qui ne vaut déjà rien !</p> <p style="padding-left: 40px;">S</p> <p>On a peut-être « là-bas » besoin d'une monnaie d'échange : Les esprits ne sont pas des anges...</p> <p style="padding-left: 40px;">C 1</p> <p>Et les hommes que sont-ils donc ?</p> <p style="padding-left: 40px;">C 2</p> <p>Ah les hommes, n'en parlons pas !</p> <p style="padding-left: 40px;">S</p> <p>N'en parlons pas !</p> <p style="padding-left: 40px;">C 1</p> <p>N'en parlons pas !</p> <p style="padding-left: 40px;">C 2</p> <p style="padding-left: 80px;">N'en parlons pas !</p> <p style="padding-left: 40px;">B 1</p> <p>Moi vos esprits, je n'y crois pas !</p>
---	--

Le déploiement sur deux pages de *Conversation-Sinfonietta* comme celui du *Coup de dés* (Mallarmé, 1914) permet aux espaces blancs de résonner et de donner du souffle, ce qu'une simple page ne permet pas. Sans nul doute, Mallarmé a-t-il influencé bien d'autres auteurs de partitions que Massin. Dans son article intitulé *Sur le genre du Coup de dés* (Roger, 2009), Thierry Roger revient sur cette idée de filiation à partir du geste fondateur de Mallarmé. Il évoque l'influence que le poète aurait eue, par exemple, sur Marinetti et la révolution futuriste et typographique de celui-ci. Thierry Roger remarque, qu'il s'agisse de convergence ou d'influence, que de nombreux poètes ont poursuivi ce travail spatial et sonore en poésie, et pose alors la question : « le *Coup de dés* est-il fondateur d'un genre ? » (Roger, 2009)³⁹.

De manière similaire au *Coup de dés* – bien que le texte soit orchestré et que le son soit spatialisé sur la page – dans *Conversation-Sinfonietta* (Massin et Tardieu, 1966), ce qui est écrit n'est pas à chanter, mais à énoncer par la parole. Nous ne trancherons pas la question du genre et son appartenance à telle ou telle forme – théâtrale ou musicale –, puisque Tardieu lui-même le déjoue. Toutefois, notons que Tardieu précise dans une didascalie liminaire que les choristes « (...) ne joueront pas le sens de ce qu'ils disent, comme des comédiens, mais le son comme des instrumentistes⁴⁰ » (1966, p.9). Cet écart du théâtre au profit de la musique est cependant nuancé car Tardieu, comme nous l'évoquions, élude le chant. En effet, s'ils sont considérés comme des instrumentistes, les choristes n'ont pas à être des chanteurs. Ainsi Tardieu précise : « Les choristes parleront, autant que possible, sans modulation chantée, avec simplement des effets de rythme ou d'intensité » (1966, p. 9). Tardieu détaille également l'un des effets de ce procédé, celui d'un écart fort entre le texte et la manière de le proférer : « Il y aura donc un contraste entre ce qu'ils disent et leur attitude, qui restera sérieuse et impersonnelle, avec cette sorte de détachement particulier à certains musiciens professionnels, qui s'appliquent à bien jouer, sans avoir l'air de participer à ce qu'ils font » (Massin et Tardieu, 1966, p.9). Le détachement et la froideur de l'interprétation contrastent avec le texte, badin et quotidien. Massin prend en compte ce sérieux souhaité dans l'interprétation. Il élabore en effet une mise en page du texte très assagie par rapport à son interprétation typographique de *La Cantatrice Chauve*. Le texte revient à une linéarité et une horizontalité correspondant à celle de la portée, Massin joue alors sur les corps et les graisses, aussi bien que sur une gamme de gris. Chaque choriste, ils sont six, est représenté par un caractère typographique spécifique qui permet de l'identifier visuellement. Le régisseur et le speaker de la radio ont eux aussi un corps spécifique. Le système de Massin, par un double axe de lecture, vertical et horizontal, permet de signifier les moments de choralité ou de duo sans avoir recours à une didascalie.

39 Nous renvoyons une nouvelle fois notre lecteur à l'ouvrage de Cristina De Simone (2018) qui relate les liens entre poésie et performance de 1946 à 1969. De la même manière, l'ouvrage dirigé par Jacinto Lageira *Du mot à l'image et du son au mot*, (2006), offre un recueil de textes théoriques de manifestes et de documents évoquant les grands courants poétiques qui ont travaillé sur ces questions de l'oralité et de la spatialisation du poème de 1897 à 2005.

40 Le soulignement des mots « sens » et « son » est bien de Tardieu.

Le travail typographique de Massin est d'ordre poétique, comme le souligne Pierre Garnier dans son article « Poésie concrète et spatiale » dans *Communication et langages*, n° 5 (1970) :

Dans la poésie concrète et spatiale, le poète se fait souvent typographe, mais aujourd'hui le contraire est vrai : le typographe se fait souvent poète, il dépasse le métier pour interpréter l'œuvre ou même pour superposer sa création. Massin, par exemple, dans la *Conversation-Sinfonietta* fait du rythme de la parole le rythme même de l'écriture : l'interprétation du texte et sa spatialisation sont faites par le typographe, non par l'auteur Jean Tardieu qui est ainsi le collaborateur du « metteur en livre » comme il le serait du metteur en scène. Massin, par sa typographie, parvient même à suggérer le goût. Dans *Délire à deux* de Ionesco il crée la « calligraphie sonore ». Le typographe « rend » l'accent des acteurs, fait lire leurs gestes, inscrit dans la mémoire du lecteur le théâtre lui-même que le lecteur imagine directement à partir de l'écriture. Le livre équivaut alors à une représentation qui cependant est autre que la représentation théâtrale ; nuances suggérées par la typographie, par l'empâtement ou le délié, le grossissement ou la vibration, la légèreté ou la force, la lettre redevient esprit. L'œuvre de Massin comme l'œuvre des poètes concrets et spatialistes nous rappelle que la lettre est encore dans l'enfance et qu'elle est appelée théâtre typographique. Massin rend l'écriture à nouveau fabuleuse. (Garnier, 1970, p.18).

Nous pouvons ici relever différents points. Le premier est, comme nous le disions, cette parenté que Pierre Garnier établit entre le travail de Massin et la poésie concrète et spatiale. Nous rappelons que les premiers poèmes concrets sont attribués au poète suisse Eugen Gomringer⁴¹, publiés initialement en 1953⁴², tandis que le nom même de « Poésie concrète » pour définir un genre littéraire est adopté en 1955⁴³. Alors que l'essor de la poésie expérimentale se poursuit dans différents pays, Pierre Garnier rédige en 1963 *Texte-position sur la poésie spatiale* qui était, selon les mots de Garnier, « destiné à unifier en un vaste mouvement les différentes poésies expérimentales apparues alors depuis plusieurs années » (Garnier, 1970). Garnier prolonge les réflexions des poètes concrets en inventant le terme de « spatialisme ». Ce lien entre le travail de Massin et la poésie concrète provient de cette même ambition artistique : être aussi lisible que visible. Massin s'associe donc à cette dynamique poétique qui lui est contemporaine, et si les poètes se font typographes, le renversement dans le cas de Massin est sans doute vrai, le typographe se fait poète⁴⁴.

Le deuxième point que nous relèverons est l'importance du geste de Massin qui rend possible ce renversement. En effet, celui-ci devient en quelque sorte, si l'on en croit Garnier, le véritable auteur de *Conversation-Sinfonietta*, et la pièce de Tardieu ne serait finalement que le déclencheur. Ce renversement auctorial est dû à la force du geste de Massin : il s'empare d'une œuvre, la prolonge, l'augmente, lui donne corps. Le texte premier devient un matériau que Massin explore et auquel il donne une autre forme. Ce que le typographe produit, dans le cas de *Conversation-Sinfonietta* (Massin et Tardieu, 1966) comme dans le cas de *La Cantatrice chauve* (Massin et al., 1964) est bien plus qu'une interprétation, c'est aussi une œuvre. Il agit comme les peintres qui, à partir

41 Eugen Gomringer, poète suisse né en 1925.

42 Il s'agit de *33 Konstellationen*, publié chez Spiral Press, à Berne en 1953, réédité en 1960.

43 Le terme est, selon Pierre Garnier, trouvé par Gomringer et Pignatari (Garnier, 1970, p.15).

44 Le typographe contemporain Pierre Di Sciullo prolonge ce geste poétique et typographique.

d'un récit fondateur, vont produire une traduction visuelle du texte. Il n'en résulte pas moins que le tableau devient une autre œuvre, singulière, qui est certes une vision, une interprétation du texte, mais qui se dégage également de lui pour proposer par des moyens picturaux une tout autre création, bien que le sujet soit identique. Comme le note Alexandra Aïn dans *La typographie à l'ère postmoderne* :

Les expérimentations typographiques viennent démonter les règles établies, mais en contrepartie les graphistes et typographes sont aussi créateurs de sens : ils peuvent orienter le message ou créer un nouveau langage. (Aïn, 2018, p.161).

Bien sûr, le travail de Massin n'absorbe pas complètement le texte, ses travaux sont d'ailleurs dédiés à une mise en relief, une mise en lumière du texte. Massin ne prend pas le contrepied de l'auteur initial, il déploie l'idée première de celui-ci. Il en résulte que deux auteurs sont à l'œuvre, parfois même trois ou quatre - si l'on prend en compte le metteur en scène et le photographe dans *La Cantatrice Chauve* (Massin *et al*, 1964). Nous ne dirions pas, comme Garnier dans la citation ci-dessus, que le travail de Massin « se superpose ». Il ne vient pas s'ajouter dans un jeu de calque, il s'immisce plutôt au cœur de l'œuvre initiale pour venir l'éclairer et en donner une image. S'il « dépasse le métier » comme le dit Garnier (1970, p.18), il dépasse aussi, à notre avis, l'œuvre initiale, il la déborde, il en déborde, il va au-delà de son cadre⁴⁵.

Le troisième point que nous aborderons est celui de cette équivalence entre l'œuvre typographiée et la scène, remarquée par Garnier lorsqu'il affirme que :

Le typographe « rend » l'accent des acteurs, fait lire leurs gestes, inscrit dans la mémoire du lecteur le théâtre lui-même que le lecteur imagine directement à partir de l'écriture. Le livre équivaut alors à une représentation qui cependant est autre que la représentation théâtrale. (Garnier, 1970, p.18).

Le terme de représentation est équivoque, Garnier l'utilise-t-il dans le sens d'image ou dans celui d'une réitération ? La représentation pourrait être entendue comme le moment où la pièce se joue, mais Garnier s'oppose à celle-ci : il ne s'agit pas de la représentation théâtrale⁴⁶. Cette représentation trouve son espace sur la page, elle joue sur le papier, par les lettres, mais aussi par l'organisation spatiale de cette scène déléguée. La page devient un plateau miniaturisé. Elle englobe visuellement les enjeux scéniques et dramaturgiques. La représentation serait ainsi envisagée comme une image qui figure la scène et non plus comme la représentation en tant que spectacle. Si le livre « équivaut » comme le nomme Garnier à une représentation, est-il similaire à une représentation (image) ou a-t-il la même valeur que celle-ci ? Cette représentation typographique tendrait à former un spectacle de papier à rêver par le lecteur. Massin « metteur en pages » concurrence le « metteur en scène » par une préorganisation visuelle d'un spectacle mental pour le lecteur.

Les différentes partitions conçues par Massin modifient considérablement le rapport du lecteur, mais aussi de l'interprète à la page. La page du livre devient une scène virtuelle

45 Il n'est pas là question d'un jugement de valeur. Ce « dépassement » est à prendre comme une extrapolation, un prolongement.

46 Selon Anne Ubersfeld dans « Les termes clefs de l'analyse du théâtre » : « Dans l'idée de représentation, il y a celle de *présenter une seconde fois*, ou bien — là est la première équivoque du mot, l'idée de présenter à nouveau, grâce au théâtre, ce qui a déjà existé dans la réalité. » (Ubersfeld, 2015, p.84).

sur laquelle, dans une posture active, le lecteur déchiffre et décode les intentions des auteurs⁴⁷, leur projet pour la scène. La page s'organise et s'architecture de manière à transmettre des données sans en passer par leur énoncé. Nul besoin d'ekphrasis : la typographie contient la sonorisation, la page noire contient l'obscurité, les espaces blancs contiennent les silences tandis que le fond blanc contient la lumière. Ainsi, la page devient une partition, un document actif qui appelle sa saisie.

Nous aurions pu revenir sur les avant-gardes qui, des futuristes aux dadaïstes, vont elles aussi bouleverser la typographie et la langue, mais nous renverrons plutôt notre lecteur aux nombreux manifestes et études historiques afin de nous concentrer ici sur la filiation typographique qui a pu avoir lieu après Massin. Ainsi, à travers les expérimentations de Pierre Di Sciullo, graphiste, poète et typographe français né en 1961, nous analyserons comment le texte peut – cette fois à travers l'invention de caractères – transmettre des intentions, des tonalités et s'oraliser. Nous verrons que ce travail s'est d'ailleurs intriqué à une création théâtrale, servant d'outil pour les acteurs lors d'une mise en scène de Florence Inoué⁴⁸.

47 Les auteurs si l'on prend l'exemple de *La Cantatrice Chauve* sont en effet plusieurs : Ionesco, Bataille, Henry, Massin...

48 Florence Inoué est une metteuse en scène française. Elle a monté *Babil des classes dangereuses* de Valère Novarina pour lequel elle a fait appel à Pierre Di Sciullo. Première version présentée au Regard du Cygne, en juillet 2000. Distribution : Alexandra David, Aurélien Deseez, Hélène Havlik, Régis Kermorvant, Thomas Laroppe, Julie Monnet, Claire-Monique Scherer, Bastien Thelliez, Benoît Truchon.

1.3 Sonoriser la page

Tandis que Marguerite Duras déclare : « Écrire, c'est aussi ne pas parler, c'est se taire, c'est hurler sans bruit » (Duras, 1993, p.28), Pierre Di Sciullo se demande comment écrire à voix haute, par quel système. Bien sûr, Marguerite Duras évoque le moment de l'écriture, le temps de l'écrivain au travail. Pierre Di Sciullo, quant à lui, projette l'écriture hors de la solitude, vers un lecteur qui l'attend et l'accueille pour sonoriser la langue de l'auteur. Voyons donc comment cette écriture bruyante se conçoit.

Le travail de Pierre Di Sciullo, en tant que typographe, pourrait être un prolongement des recherches de Massin sur la transmission du son à travers la lettre⁴⁹. En inventant des typographies, Pierre Di Sciullo élabore un système qui permet de guider la voix du lecteur. Le « Quantange » et le « Kouije », deux polices de caractère expérimentales « orthographico-phonético-plastiques⁵⁰ » sont la matérialisation de ses recherches⁵¹. Pierre Di Sciullo va également concevoir l'exposition « Écrire à voix haute » au Centre d'Art de la Ferme du Buisson d'avril à juillet 2005. « Écrire à voix haute », selon lui, s'entend de trois manières :

[1] Incarner le verbe dans la lettre ou tracer le texte vers la parole, vers sa projection sonore, en pensant par exemple au théâtre, à la poésie, à la chanson quand ils se préoccupent de l'image du texte. [2] Écrire en grand dans l'espace physique, quand le texte change d'échelle et vient jouxter le corps du lecteur. [3] Intégrer l'écriture à la création plastique comme un élément déterminant, nécessaire, vital, c'est prendre la parole au sein de l'image. (Di Sciullo, 2005).

L'articulation du travail de Pierre Di Sciullo est, comme on le voit, profondément liée à une relation physique au lecteur, que ce soit par la voix ou le corps.

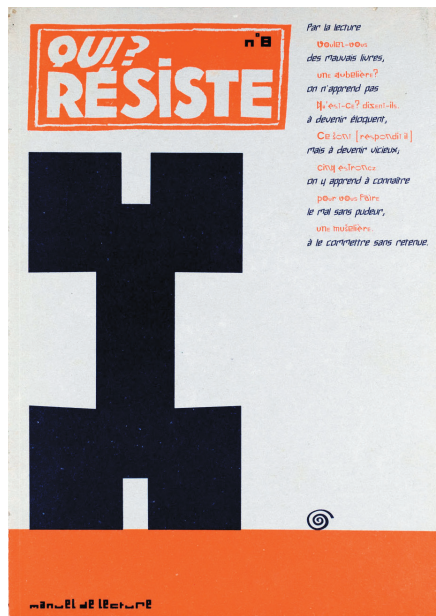
Le « Quantange » est défini ainsi par son auteur :

On dispose d'autant de formes de lettres que de façons de les prononcer en français. Cela permet d'indiquer la prononciation par des correspondances graphiques entre les signes et les sons tout en respectant l'orthographe. Le texte se rapproche alors de la partition musicale, mais sans codage supplémentaire. Pour les enfants, les étrangers et tous ceux qui aiment jouer avec la langue ; pour les textes à lire à voix haute comme le théâtre, la chanson et les formulaires administratifs. (Di Sciullo, s.d.).

49 Nous renvoyons à la transposition des intonations des acteurs lors de la création de *La Cantatrice Chauve* que Massin a réalisée pour la version « augmentée » de *La Cantatrice Chauve* parue en 1964 chez Gallimard.

50 C'est le terme employé par Pierre Di Sciullo dans *Qui ? Résiste* n° 8 *Manuel de lecture*, 1989, p.38. *Qui ? Résiste* est la revue d'artiste aperiodique de Pierre Di Sciullo. Elle fonctionne pour l'artiste comme un laboratoire ou un terrain d'expérimentations libres. De 1983 à 2021, 13 numéros ont vu le jour.

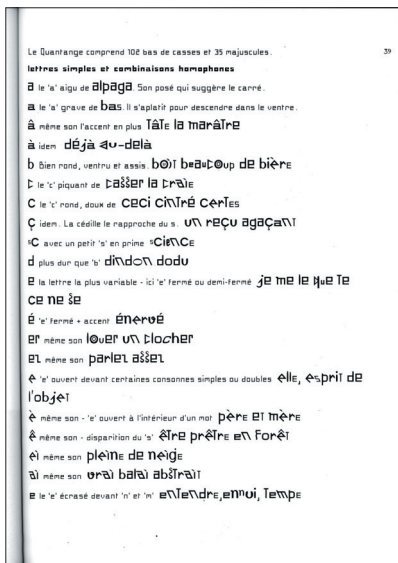
51 Depuis l'écriture de cette thèse, Pierre Di Sciullo a également inventé le « Fasil », il est publié dans la revue *Qui ? Résiste* n° 14 « Fasilisation général' » (Di Sciullo, 2021).



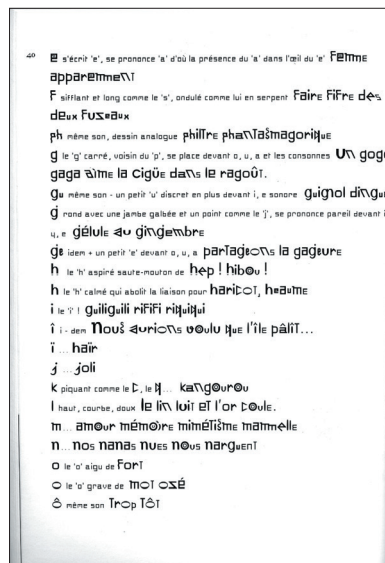
Pierre Di Sciullo, *Qui ? Résiste*, n°8, «Manuel de lecture», 1989, première de couverture. Édité par Pierre Di Sciullo (Paris). Format A4, impression offset, 96 pages. Tirage 750 exemplaires.



Pierre Di Sciullo, *Qui ? Résiste*, n°8, «Manuel de lecture», 1989, Le Quantange, p.37. Édité par Pierre Di Sciullo.



Pierre Di Sciullo, *Qui ? Résiste*, n°8, «Manuel de lecture», 1989, Le Quantange, p.39 et p.40. Édité par Pierre Di Sciullo.





Pierre Di Sciullo, utilisation du *Kouije* pour l'affiche de l'exposition « Écrire à voix haute », Ferme du Buisson, 2005.

casse ordonnée du Kouije

9-01-2005 Kouije parlé grave normal

a a à â e b c c ç d e e
 plat bas déjà pâte femme bon ceci cassé reçu dent jet le
 œ é el er è æ ê el ai f
 œuf été jouez jouer près letitia être neige paix fait
 ph g ɣ h i î i j k l m n o
 aphte gare gilet hop ici île pied jus koala là main non fort
 o ô au eau p q r s z t t
 mot tôt chaud peau pas que rue sas base ton notion
 u ù û ü v w w x x y y z
 une où dû ambiguë va wagon watt axe xylophone lyre yourte zut
 an am en em om on in im
 vian pampre sens semble bombe rond brin simple
 ain aim ein ʎ ʎm un um
 pain fain peint synthèse thym brun lump
 ui ch su ʎn b c d e f g h l
 buis chat tout rogne plomb blanc rond pitre clef sang haricot fils
 (muettes)
 m n p r s t u ʎ z
 damné lisent temps arrêt dans tant roux riz
 ! " () # , . : ; ? (() ... @ { } []] - 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Pierre Di Sciullo, *Kouije*, 2005, casse ordonnée, image conçue pour le site internet de l'artiste Quirésiste.com.

Le « Quantange » est mis au jour initialement dans le n° 8 de la revue *Qui ? Résiste* (1989) intitulé « Manuel de lecture », Pierre Di Sciullo y détaille davantage les usages possibles de celui-ci :

Le Quantange peut s'appliquer à :

Des textes anciens pour revivifier leur musique

L'apprentissage du français pour une visualisation rapide de la prononciation et de l'orthographe

Des types de texte où l'auteur désire souligner les liens de son écriture avec la parole : interview, dialogue, théâtre

Des partitions de chant

La partie française de livres bilingues afin de souligner le travail d'équivalence sonore du traducteur

L'édition des œuvres complètes de Karl Marx dans la Pléiade

... (Di Sciullo, 1989, p.38)

Pourquoi inventer un autre système alors qu'il en existe déjà un (ou plusieurs) pour la musique ? L'auteur explique que, contrairement à une partition conventionnelle de chant où la ligne de texte (les paroles) est complétée par une portée et ses signes indicateurs, le « Quantange » se suffit à lui-même. En effet, les indications sont intégrées directement dans le texte à travers la syllabe, le mot et la ponctuation (Di Sciullo, 1989, p. 38).

Le « Kouije » (2005) est une autre version du « Quantange » (1989), plus récente et selon son auteur, simplifiée. Il contient pourtant de nouveaux outils. La police du Kouije permet de fournir une instruction vocale au lecteur et au-delà, une intonation ou une indication de profération. Dans le « Kouije », la lettre contient différentes intentions : chuchoter, parler ou hurler. À celles-ci, s'ajoute la vitesse d'énonciation, rapide, normale ou lente et trois possibilités de hauteur : grave, médium ou aigu. Chaque lettre contient ainsi par sa forme trois paramètres comprenant chacun trois options pour le lecteur.

Pierre Di Sciullo, sur son site internet *Quirésiste.com*, écrira à propos du « Kouije » :

Les lettres suivent l'ondulation de la voix : par contraction et dilatation pour les variations de rythme; le chuchotement est fin, le hurlement est gras; la hauteur des lettres indique la hauteur de la voix du grave vers l'aigu. (Quand on lit dans sa tête, on utilisera une forme non vocalisée, le Kouije mental normal.) (Di Sciullo, s.d).

La lecture est alors envisagée à haute voix, les mots écrits doivent être sonorisés. Que se passe-t-il lorsque l'œil se promène sur la page ? Peut-être la page résonne-t-elle alors seule, émettant une vibration visuelle qui rappelle le son en étant proche d'une subvocalisation. Le « Kouije » et le « Quantange » peuvent être considérés comme des outils, pour des auteurs ou des metteurs en scène. Ils rendent partiellement caduque la didascalie quand elle oriente la prise de parole puisque celle-ci est désormais intrinsèque aux mots, glissée dans leur dessin.

Le « Quantange » a été utilisé par Florence Inoué⁵² lorsqu'elle mettait en scène *Le babil*

52 Florence Inoué est une metteuse en scène française qui exerce aujourd'hui comme graphiste.

des classes dangereuses de Valère Novarina (1978)⁵³. D'après Pierre Di Sciuillo⁵⁴, la metteuse en scène l'aurait sollicité afin d'obtenir un texte qui surprenne les acteurs. Certains d'entre eux connaissaient déjà la langue de Novarina pour avoir travaillé avec lui, d'autres n'avaient pas cette expérience. Un écart se créait dès lors entre des acteurs ayant « des acquis », un présumé de cette langue et des acteurs ayant un regard neuf ou plus neutre. La transposition du texte en « Quantange » aurait permis selon Pierre Di Sciuillo⁵⁵ de mettre tous les acteurs sur le même pied d'égalité, sur un territoire neuf et inconnu de tous. Florence Inoué nous explique⁵⁶ que deux des acteurs de la troupe travaillaient déjà depuis deux ans sur le *Monologue d'Adramélech* lorsqu'ils ont décidé de faire appel à elle⁵⁷. Florence Inoué a alors décidé de monter dans son intégralité l'acte III du *Babil des classes dangereuses* dont le *Monologue d'Adramélech* est issu. Voici ce que relate la metteuse en scène en parlant des acteurs : « Ils avaient pris des automatismes, ils avaient déjà une interprétation du *Monologue d'Adramélech* quand on a commencé à travailler ensemble⁵⁸. » C'est face à cette situation qu'elle a choisi d'utiliser le « Quantange » : « Je voulais rendre ce texte [*Le babil des classes dangereuses*] exotique à leurs yeux, comme s'ils le lisaient pour la première fois. » C'est Pierre di Sciuillo qui a retranscrit le texte de Novarina en « Quantange ». Florence Inoué et lui ont ensuite affiné la transcription par des échanges et des allers-retours de commentaires et de corrections. Florence Inoué a finalement imprimé une dizaine d'exemplaires pour l'équipe. Elle nous explique quelle a été la stupéfaction des acteurs en découvrant le texte de Novarina ainsi typographié : « Ils ont tous tiré des têtes... Il y avait la surprise... Passé ce premier moment, ils se sont mis à déchiffrer, il fallait apprendre à lire le caractère, comprendre le système. Cela permettait de reposer des bases de travail différentes⁵⁹. »

La langue de Novarina, déjà très spécifique, était « traduite » en « Quantange », une autre langue. Florence Inoué nous déclare que ce qui l'intéressait était de savoir quels apports cette nouvelle graphie offrirait aux acteurs, comment elle allait influencer sur le rythme, le débit du texte. C'était une manière pour elle de revenir à une dimension graphique, présente d'après elle lors du processus d'écriture de Novarina. Ainsi, nous explique-t-elle s'être rendue chez l'auteur et avoir pu constater qu'il affichait ses textes au mur lorsqu'il les écrivait : « Cela formait comme un tableau, un paysage⁶⁰ ». Il lui a semblé nécessaire de montrer à Valère Novarina son texte en « Quantange ». Selon Florence Inoué, celui-ci n'a pas été spécialement convaincu par le procédé : « Il n'avait rien contre, mais cela ne le touchait pas. » (Inoué, 2021, communication personnelle).

L'utilisation du texte de Novarina en « Quantange » n'a pas perduré au sein de la

53 *Le Babil des classes dangereuses* de Valère Novarina, mise en scène de Florence Inoué, Première version présentée au Regard du Cygne, en juillet 2000. Distribution : Alexandra David, Aurélien Deseez, Hélène Havlik, Régis Kermovant, Thomas Laroppe, Julie Monnet, Claire-Monique Scherer, Bastien Thelliez, Benoît Truchon.

54 Nous relatons ici une communication personnelle du 04/02/2021 avec Pierre Di Sciuillo.

55 Il s'agit de la même conversation téléphonique, précédemment citée.

56 Tous les propos rapportés de Florence Inoué proviennent d'une communication personnelle avec celle-ci, une conversation téléphonique le 04/02/2021.

57 Voir ce que disent Régis Kormovant et Bastien Thelliez sur la genèse du spectacle [<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Monologue-dAdramelech/ensavoirplus>].

58 Communication personnelle du 04/02/2021 avec Florence Inoué

59 Idem.

60 Idem.

création de Florence Inoué : il a constitué une étape permettant de faire du texte une terre vierge, inconnue, qui forçait les acteurs à se décaler de leurs présupposés. L'effort de préhension de cette nouvelle langue était alors un outil pour rencontrer la poésie de Novarina sous un nouveau jour. Lors de la reprise du spectacle un an plus tard à Gare au Théâtre⁶¹, la version en « Quantange » n'a plus été utilisée.

C'est en questionnant Florence Inoué pour savoir si elle avait utilisé cette police pour une autre pièce – ou si elle avait connaissance de son utilisation par un tiers – qu'elle nous apprendra que cela est très peu probable pour des raisons techniques. Effectivement, la police de caractères n'a pas été diffusée, elle est détenue par Pierre di Sciullo qui est le seul à pouvoir éditer le « Quantange » et le « Kouije ». L'outil n'est pas en format Opentype⁶², subséquemment il n'est pas accessible à des auteurs et à des metteurs en scène. Pour l'utiliser, il faut contacter le créateur de la police de caractères afin de requérir son aval. Le « Quantange » et le « Kouije » sont ainsi des inventions dont la transmission n'est pas assurée⁶³ et demeurent à un état expérimental. Interrogeant l'auteur pour en comprendre la raison⁶⁴, il nous explique sa crainte de le voir mal utilisé, c'est-à-dire considéré comme un caractère fantaisie – pour son esthétisme – ou encore sa crainte qu'il soit saisi à travers une utilisation publicitaire ou commerciale.

La mise en page et la typographie sont des outils pour l'écriture des partitions, elles guident l'interprète au cœur même du texte. Elles permettent au texte de s'inscrire dans la page mais aussi de « sortir de la page », d'être, dès l'écriture, un devenir sonore, une potentialité de jeu, d'expression et de musicalité.

Dans les exemples que nous venons d'analyser, la typographie rend le texte ludique. Qu'elle transcrive une voix ayant déjà interprété le texte (comme dans *La Cantatrice Chauve* de Massin, 1964), qu'elle projette une intention à exécuter (comme dans le « Kouije » de Pierre Di Sciullo), ou qu'elle permette de « nettoyer nos *a priori* » sur le texte par un déchiffrement concentré (comme avec le « Quantange » appliqué au texte de Novarina précédemment cité) elle s'adresse au lecteur et à l'acteur pour « délivrer le texte de la page », pour qu'il prenne corps et langue. Le dessin de la lettre instaure une règle du jeu qui rend le lecteur complice de l'œuvre, faisant de lui son preneur en charge. La partition se confie au lecteur, elle s'en remet à lui. Par la typographie, le texte est en effet « augmenté », mais il est aussi en latence, il appelle un tiers pour le parachever.

Si nous avons jusqu'à présent concentré notre attention sur les travaux de deux typographes, Massin et Pierre Di Sciullo, il nous semblait intéressant de tourner notre regard pour analyser la démarche d'auteurs – Sonia Chiambretto et Noëlle Renaude – qui s'emparent également de la question de la spatiation et de la typographie dans le cadre de l'écriture pour la scène. Leurs outils ne sont toutefois pas les mêmes, ni leurs

61 *Le Babil des classes dangereuses* de Valère Novarina, mise en scène de Florence Inoué, Gare au théâtre (Ivry), représenté du 19 au 28 juillet 2001. Distribution : Lætitia Angot, Alexandra David, Héliène Havlik, Régis Kermorvant, Thomas Laroppe, Julie Monnet, Claire-Monique Scherer, Bastien Thelliez, Benoît Truchon.

62 Opentype est un format de fontes mis au jour au début des années 90 par des développeurs et des typographes pour Microsoft et Adobe. Opentype a été conçu pour allier deux autres formats de fontes : Post script Type 1 et TrueType. Les fontes Opentype sont aujourd'hui utilisées couramment. Annoncées en 1996, elles n'ont été disponibles qu'au début des années 2000.

63 Son utilisation ne peut se faire qu'en concertation avec le typographe.

64 Conversation téléphonique du 05/02/2021 avec Pierre Di Sciullo.

compétences techniques. À l'époque de l'utilisation massive des logiciels de traitement de texte, certains écrivains en explorent les possibilités graphiques. Par le biais des outils inclus dans les logiciels, les auteurs vont découvrir de nouvelles possibilités liant l'écrit au visuel. Sans qu'ils visent une primauté plastique, ils vont jouer de l'insertion de signes graphiques. Ces textes que nous pourrions définir comme « grammatextuels⁶⁵ » jouent de la typographie et des symboles par l'inclusion de picto-typo⁶⁶.

1.4 L'utilisation des picto-typo

Comment traduire sur la page l'organisation spatiale scénique et ses actions corporelles ? On a pu voir que Massin dans *La Cantatrice Chauve* (1964) utilise des photographies pour réintroduire la mise en scène sous une forme visuelle. L'enjeu des partitions est de traduire plusieurs paramètres, dont celui de l'espace, du son et du corps. Pour cela, le théâtre est déjà pourvu d'un système, celui des didascalies : des textes informatifs permettant de fournir des indications d'exécutions à l'interprète, au metteur en scène et au lecteur.

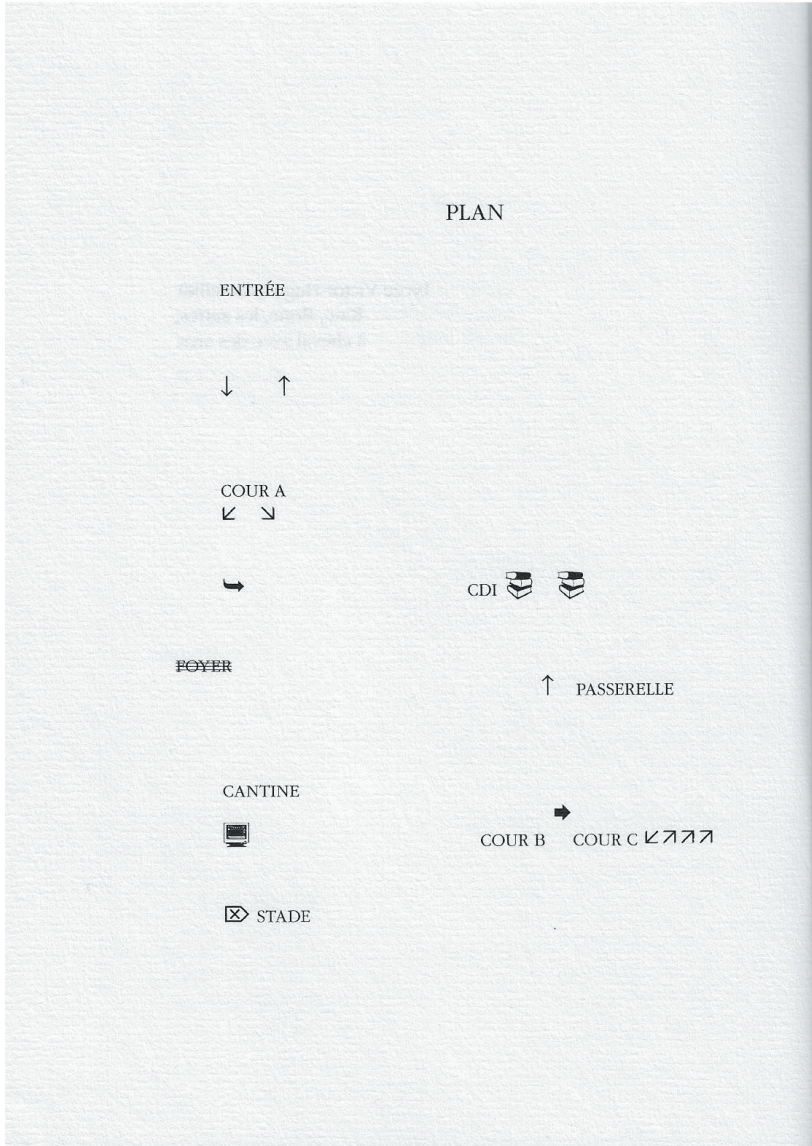
Dans une autre optique, deux auteures contemporaines, Sonia Chiambretto et Noëlle Renaude, se détachent des didascalies et utilisent toutes deux des signes visuels qu'elles intègrent à l'écriture de leurs pièces. Ces pratiques relèvent de la cartographie en décrivant et spatialisant l'espace. La carte, nommée comme telle et présente au début du texte, est d'ailleurs récurrente dans les pièces de Sonia Chiambretto, que ce soit dans *Zone d'Éducation Prioritaire* (Chiambretto, 2010), *Une Petite Randonnée* (Chiambretto, 2012) ou encore *Supervision* (Chiambretto, 2019). Toutefois, Noëlle Renaude introduit avec encore plus de réitération des symboles visuels dans *Une belle journée*, *Topographies* (Renaude, 2008). Quel statut donner à ces signes graphiques ?

Nous avons choisi pour traiter cette partie des œuvres qui nous semblaient exemplaires ; *Zone éducation prioritaire* de Sonia Chiambretto (2010) et *Une belle Journée* (2008) de Noëlle Renaude. Nous choisissons sciemment des artistes à la croisée de plusieurs disciplines, celles de la littérature, de la scène et du poème.

Sonia Chiambretto, auteure française, spatialise plusieurs de ses textes par l'inclusion, au sein de ceux-ci, de symboles graphiques. Si l'insertion d'une carte ou d'un plan est récurrente dans les textes de cette auteure, elle nous paraît particulièrement révélatrice dans *Zone éducation prioritaire* (Chiambretto, 2010). L'action se déroule dans un lycée

65 La notion de texte grammatextuel est introduite par Jean Gérard Lapacherie dans son article « De la grammatextualité » publié dans la revue *Poétique* n° 59 (1984). Cette notion est ensuite reprise par Jan Baetens dans plusieurs articles, notamment « Sur la figuration cachée » dans *Littératures* n° 73 (1989). Voici comment G. Lapacherie l'envisage : « La grammatextualité, propriété commune à toute une série de textes "littéraires" ou non, "poétiques" ou non, recouvre plus des pratiques d'écriture, comme la figuration par la lettre, les dispositifs fragmentaires ou foisonnants, les figures de rhétorique graphique, les faits de "mimographisme"... que des textes achevés. Elle englobe aussi les pratiques scripturaires qui utilisent "toutes les ressources" de la typographie », qui est à la fois un art de la lettre et de la mise en pages et une écriture seconde ou dérivée. » (Lapacherie, 1984, p.283-284).

66 Ces pictogrammes sont inclus dans les « caractères spéciaux » des logiciels de traitement de texte. Le terme de « picto-typo » est employé par les graphistes pour désigner spécifiquement les pictogrammes et dessins simplifiés qui s'y trouvent.



Sonia Chiambretto, Zone Education Prioritaire, 2010, Arles, Actes Sud papiers, p. 8.

et les personnages sont des adolescents qui y sont scolarisés. L'auteure a cartographié l'espace des protagonistes : un plan est présent dès les premières pages. Il permet de spatialiser le lieu de l'action et la circulation à l'intérieur de celui-ci. Le parcours imposé aux enfants est central dans le texte. Le plan permet à l'interprète de retracer les déplacements des élèves. Sans nul doute, ces trajets répétés induisent un conditionnement corporel de l'adolescent. C'est celui-ci qui est alors mis en évidence et transmis à l'interprète par l'auteure.

Sonia Chiambretto aurait pu choisir des didascalies écrites pour indiquer les mouvements des personnages. Pourquoi faire le choix de signes graphiques ? Les symboles employés sont éminemment directifs. Ils induisent une orientation évoquant la signalisation routière. Ils sont efficaces et prescriptifs. Le pictogramme est, rappelons-le, un outil de protection, mais aussi de contrôle, de régulation routière. Il informe rapidement par un code visuel simplifié et contraint à effectuer des actions déterminées. Représentation schématique et normative, la flèche dirige, oriente, conduit le corps de l'interprète. Cette notion de contrôle de l'espace partagé est au cœur de la pièce *Zone éducation prioritaire* (Chiambretto, 2010). Si Sonia Chiambretto utilise le pictogramme comme préalable – il devance l'arrivée du texte (dans le cadre de la carte) puis perdure, sporadique, et devient une ponctuation régulière de l'écrit – Noëlle Renaude s'empare plus massivement de ces symboles dans *Une belle journée* (Renaude, 2008).

Les signes graphiques vont alors s'éparpiller et dominer la page. *Une belle journée* (Renaude, 2008) est suivi de *Topographies*, édité dans le même volume aux Éditions Théâtrales. L'auteure nous apprend qu'elle envisage chaque pièce comme une nouvelle expérimentation. Ainsi déclare-t-elle dans un entretien en ligne avec Sabine Bossan (2010) :

Ma question fondamentale est de toujours vouloir bouleverser la structure, de la questionner. Donc chaque pièce obéit à une structure. [...] Je bouleverse les structures parce que le théâtre les bouleverse. (Renaude et Bossan, 2010).

Dans l'introduction de l'ouvrage *Une belle Journée, Topographies* (2008), Noëlle Renaude livre un texte qu'elle intitule « La mise en scène de la page ». Elle nous éclaire sur ses choix quant à la forme graphique de ces deux pièces. Elle relate l'importance qu'ont pour elle les didascalies :

Dès le début, cette question de la didascalie n'a cessé de me préoccuper et j'ai tenté de la traiter de diverses façons : très souvent par annulation radicale, jusqu'à abolition de tout socle fictionnel, laissant la parole se charger de tout ce qui est nécessaire au jeu, au déplacement, à la création du lieu.» (Renaude, 2008, s.p.)

Loin de l'éradication, nous pouvons nous demander si les pictogrammes d'*Une belle journée* (Renaude, 2008) ne sont pas des didascalies d'un nouveau genre. Le choix de Renaude a pour objectif « [...] d'envisager, le plus physiquement, topographiquement possible, la scène future. » (Renaude, 2008, s. p.). Or, la question de la didascalie tourmente joyeusement Renaude. Ainsi, dans l'entretien menée par Sabine Bossan, l'auteure énonce-t-elle :

La didascalie c'est comme s'il y avait une faiblesse, une faille, une insuffisance. Et on le justifie en disant : c'est du paratexte, j'ai mis ça à côté, on n'est pas forcé de le jouer, mais je le mets quand même. Mais je pense que tout a une importance dans l'écriture [...].⁶⁷ (Renaude, Bossan, 2010).

Comment, alors, ne pas faire de la didascalie une faiblesse ? Sans doute en la prenant en charge, ce pour quoi, l'auteure s'attache à la faire advenir autrement. Si les typo-pictos peuvent revêtir cette fonction didascalique, ils sont, selon l'auteure, bien plus que cela. Leur rôle est multiple. Voici les précisions apportées par Noëlle Renaude à ce sujet :

Ces petits dessins, trouvés par hasard sur mon ordinateur, voisins des idéogrammes, tiennent eux aussi lieu de didascalies, mais aussi de commentaires, mais aussi de mots, de gestes, d'intentions de jeu, de mouvements et, combinés entre eux, de phrases. (Renaude, 2008, s.p.).

La fonction de ces pictogrammes n'est cependant jamais énoncée clairement. Les signes graphiques s'organisent dans le texte, autour de celui-ci et viennent constituer un second langage qui se confronte à l'alphabet. Cette tentative de renouvellement de l'écriture théâtrale permet une interprétation multiple. Comme dans les expérimentations lettristes de Roland Sabatier⁶⁸, la « typo-picto » d'*Une belle journée* offre au lecteur une sorte de rébus, de charade, sans qu'aucune réponse définitive n'existe. Un signe détient une multitude de possibilités, offertes au lecteur comme à l'interprète. La traduction d'un seul signe peut engendrer plusieurs propositions, qui d'après Noëlle Renaude sont toutes aussi valables, les unes que les autres. Ainsi, déclare-t-elle :

Un pictogramme, à la lecture, se comprend immédiatement ; sur une scène on peut l'interpréter de différentes façons : le pictogramme [Ici elle insère le dessin d'un chat] peut se dire « chat », chat assis, on peut aussi n'en produire que le son (miaulement), on peut aussi mettre l'animal sur le plateau, en montrer l'image, etc. (Renaude, 2008, s. p.).

Noëlle Renaude ajoute, toujours dans l'introduction de ce même ouvrage, que les dessins qu'elle avait trouvés sur son ordinateur ont fait l'objet d'un retraitement pour l'édition. L'éditeur, c'est l'auteure qui nous l'apprend, a souhaité qu'un graphiste mette en page et réaffirme le principe graphique qu'elle avait établi. Cette collaboration avec un graphiste était-elle indispensable ? Et pourquoi l'éditeur a-t-il fait ce choix⁶⁹ ? Dans un entretien avec Noëlle Renaude, celle-ci nous informe que les éditeurs pensaient qu'il était nécessaire de réaffirmer les choix graphiques qu'elle avait faits⁷⁰.


67 Idem.

68 Citons *Omega 3* (1966) et *Multiplication, hyperthéâtre* (1969) écrites et éditées par Roland Sabatier.

69 Au cours de la rédaction de cette analyse, il nous a semblé nécessaire d'interroger les éditeurs de théâtre. En effet, ils sont le filtre par lequel les textes nous arrivent. Non seulement par la sélection des textes qu'ils vont éditer, mais aussi par leurs choix graphiques qui peuvent transformer l'œuvre initiale. Nous avons alors réalisé deux entretiens, avec François Berreur (Solitaires intempestifs), et Pierre Banos (Éditions Théâtrales).

70 En comparant la version initiale que m'a envoyée Noëlle Renaude (sans les modifications du graphiste) et la version éditée, nous nous apercevons qu'une sophistication des picto-typo a été mise en place par Mathias Delfau. Toutefois, nous pouvons nous demander si cet enrichissement précise l'intention de l'auteure ou l'esthétise inutilement. La simplicité de ces picto-typo est typiquement issue d'un logiciel non dédié au graphisme. L'aspect brut des picto-typo employés par l'auteure raconte selon nous, l'utilisation de l'outil informatique et du logiciel *Word*, dans sa dimension exploratoire. Le détournement de celui-ci ou son exploitation vers le dessin par l'auteure est alors une tentative d'élargissement de l'écriture textuelle en vue de l'écriture scénique. Le geste de Noëlle Renaude ne nécessitait peut-être pas un travail graphique supplémentaire et extérieur.

une belle journée



C'est beau

Pour revenir à

C' est beau non ?

Mais

1

Noëlle Renaude, *Une belle journée*,
s.d., tapuscrit transmis par l'autrice,
version du texte avant impression,
p. 1 – 3.

9 : 04

Je l'ai déjà dit ?

Oui et deux fois en plus.

D'où vient qu'on se met en boucle tout le temps ?

En tout cas pour ce que je disais

Que tu

CeJEquEPARLJe AISMOIdis DEaisL'il y aABATdeux minuTOIR
? !

Ce que je disais moi il y a deux minutes.

Quel abattoir ?

C'est horrible ce que tu dis.

Ah si c'est horrible Parle-moi plutôt de tes roses.

Comment elles vont tes roses ?

Café ?

Oui ?

Oui.

On se répète.
On dit au fond toujours la même chose.

C'est inouï ce qu'on se répète.

Oui d'où vient qu'on ?

Tu ?

Moi ?

? !

Je parlais moi de l'abattoir.

Le bâtiment. Avec cette peinture. Sur tout un mur.


J'ai peu dit encore.

Comme des roses.

Merci oui.

2

Un peu merci oh ça ira.
Amplement.



Joli temps un peu de vent pas de turbulences

Lait sucre miel ?

Dis- moi :

Là-bas dans ton trou

Les petits coins de ton enfance:

il y avait - tu dis toujours- des tas d'histoires.

Des histoires de gamines

de petites vieilles

Merci non.

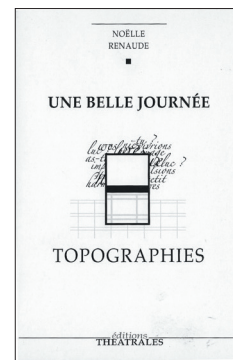
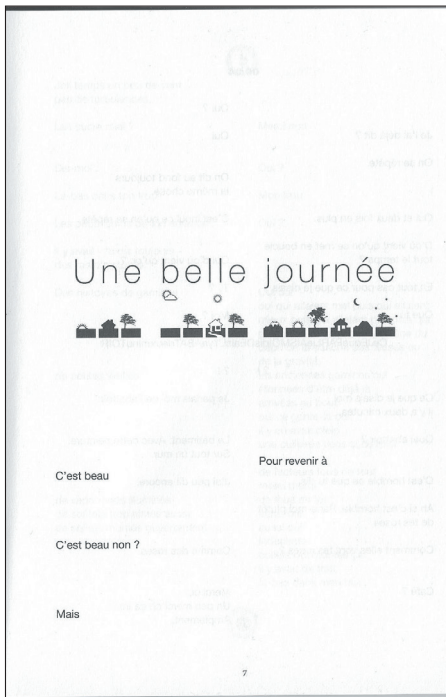
Oui ?

Mon trou

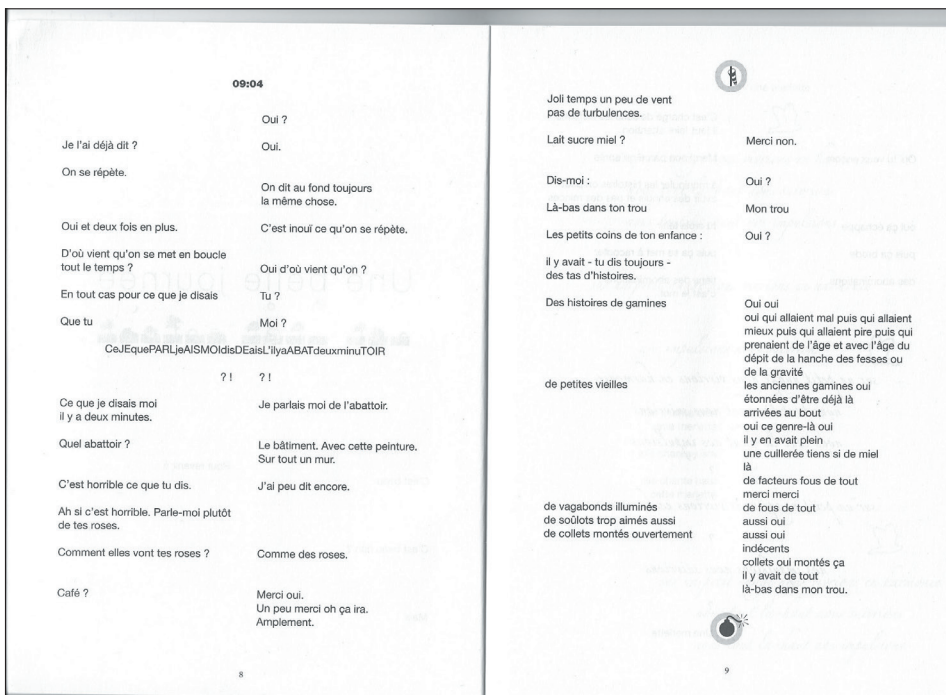
Oui ?

Oui oui
oui qui allaient mal puis qui allaient mieux puis qui allaient pire puis qui pressaient de l'âge et avec l'âge du dépit de la hanche des fesses ou de la gravité
les anciennes gamines oui étonnées d'être déjà là arrivées au bout oui ce genre-là oui il y en avait plein une cuillère tiens si de miel là de facteurs fous de tout merci merci

3



Noëlle Renaude, *Une belle journée*,
Topographies, 2008, première
de couverture suivie des pages
7 à 9, Paris, Théâtrales.



de vagabonds illuminés
de souliots trop aimés aussi
de collets montés ouvertement
indécents



Oui tu veux encore ?

oui ça échappe
puis ça brode
des abominations.



de fous de tout
aussi oui
aussi oui
collets oui montés ça
il y avait de tout
là-bas dans mon trou

C'est chargé de sens les
histoires
il faut faire attention

Merci non parce qu'après
à manipuler les histoires
on peut avoir des ennuis et
pas des minces

tu crois tenir
puis ça se met à raconter
tiens
des abominations :
c'est le mot.

sur un petit nuage nous vivrions en harmonie

nous tout là-haut nous suivrions
nous tout là-haut nos impulsions
? ?

sur un petit nuage nous vivrions en harmonie

4

?
nos impulsions nous suivrions
?
Une merlette
?
une merlette

sur un petit nuage nous vivrions en harmonie

nous tout là-haut nous suivrions
nous tout là-haut nos impulsions

sur un petit nuage nous vivrions en harmonie

nos impulsions nous suivrions

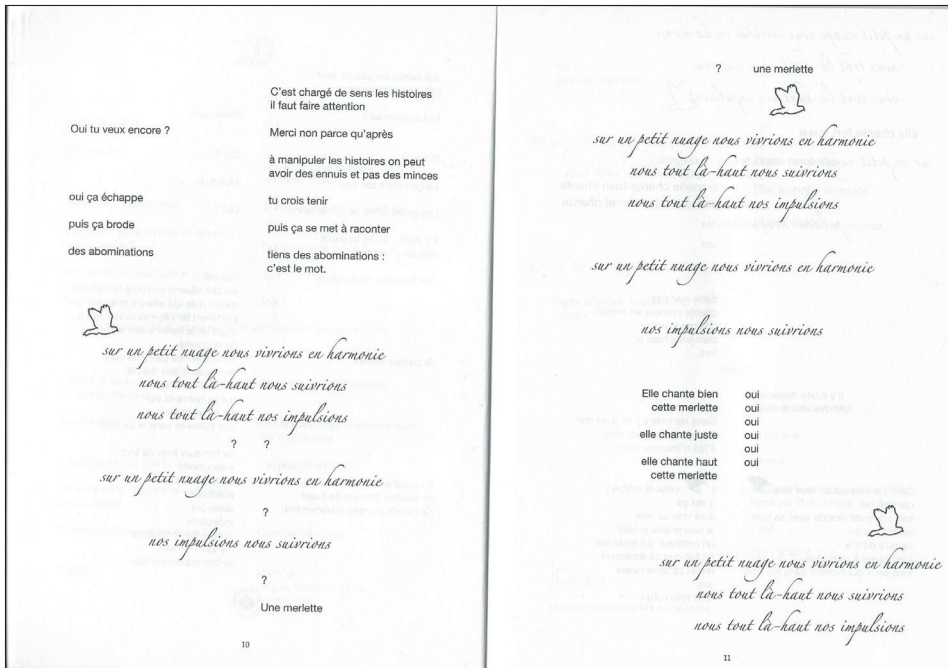
Elle chante bien oui
cette merlette oui
oui
elle chante juste oui
oui
elle chante haut oui
cette merlette

sur un petit nuage nous vivrions en harmonie

nous tout là-haut nous suivrions
nous tout là-haut nos impulsions
elle chante fort aussi
sur un petit nuage nous vivrions en harmonie
le merle chante bien chante
juste chante haut et chante
nos impulsions nous suivrions
fort

5

Noëlle Renaude, *Une belle journée*,
s.d., tapuscrit transmis par l'auteurice,
version du texte avant impression,
p. 4 – 5.



Noëlle Renaude, *Une belle journée*,
Topographies, 2008, première
de couverture suivie des pages
10 à 11, Paris, Théâtrales.

Ainsi énonce-t-elle une position critique vis-à-vis des éditeurs et du calibrage qu'ils effectuent sur leurs textes :

Même avant *Ma Solange*⁷¹, j'avais remarqué que les publications Théâtrales étaient calibrées, fixes, imbougeables (c'est le cas de tous les éditeurs me direz-vous). Toutes les écritures étant soumises à la même mise en page. Disposition des répliques, police, nom du locuteur suivi de deux points et d'un tiret. J'avais remarqué surtout que le texte était précédé, juste après son titre, de la liste des personnages, alors que mes manuscrits ne comportaient jamais de liste des personnages. J'en ai parlé, on m'a dit, c'est notre logiciel, j'ai objecté que le logiciel donc contraignait les formes à ses paramètres et que si l'éditeur était inféodé à son logiciel je n'avais plus qu'à changer d'éditeur. J'ai négocié des mini changements, refusé certaines conventions. Quand j'ai donné *Topographies* et *Une belle journée*⁷² aux éditions Théâtrales, il n'y a pas eu de surprise. Ils étaient habitués depuis des années à modifier, à chaque nouveau texte, quelque chose de la mise en page initiale. Jean-Pierre Engelbach et Gaëlle Mandrillon ont décidé de faire appel à un graphiste, Mathias Delfau, pour, non pas réorganiser ma propre mise en page, mais pour la préciser, la réinventer si nécessaire. Il se trouve aussi que le logiciel de Mathias était beaucoup plus riche en pictogrammes que mon outil basique Macintosh. (Renaude, communication personnelle, 2020).

Le graphiste qui a été choisi pour cela, Mathias Delfau, est également plasticien. Son travail à partir de l'œuvre de Noëlle Renaude ne s'est pas arrêté à *Une belle Journée* (2008) puisqu'il a également développé en 2010 une animation graphique sur le texte *8* (Renaude, 2003). Il est d'ailleurs intéressant de noter que Mathias Delfau désigne son animation graphique de *8* par les termes de « mise en scène typographique des textes de la pièce⁷³ ». L'éditeur, Pierre Banos, nous déclare dans un entretien que nous livrons en intégralité dans notre Partie 3 « La place de l'éditeur » que ce choix de confier le texte à un graphiste était nécessaire pour une raison de droits : « [...] nous ne pouvions pas, je crois me souvenir, utiliser les pictos choisis par Noëlle, car ils appartenaient à Microsoft. » (Communication personnelle par email de Pierre Banos datée du 09/03/2021). Dans ce même échange par email, l'éditeur se défend d'ailleurs d'avoir cherché à imposer cela en force à l'auteure, il parle de « propositions » et de « négociations ».

L'éditeur signalera également la rareté de la présence d'un graphiste associé à la mise en page de l'ouvrage, ce qui confirme d'ordinaire l'aspect sériel de la mise en page, par ailleurs dénoncée par Renaude. Les ouvrages doivent s'intégrer à une collection prédéfinie et à sa charte graphique. Ainsi l'éditeur déclare-t-il :

[...] nous sommes dans une problématique de collection (pour des raisons d'économies d'échelle), donc avec une maquette préétablie ; l'édition est déjà une industrie du prototype car d'un livre à l'autre, tout est différent, mais nous ne pouvons pas pousser plus avant cette logique de prototype, sans aller vers un autre livre, celui de l'artiste. (Banos-Ruf, communication personnelle, 2021).

Or, c'est justement ce point de bascule qui nous intéresse, l'édition peut-elle prendre en compte une autre visualisation sur la page ? Si Banos-Ruf estime qu'il ferait des livres

71 *Ma Solange* est un texte de Noëlle Renaude publié initialement chez Théâtrales en 1996.

72 L'ouvrage est publié en 2008 chez Théâtrales.

73 Il est possible de visionner un extrait du travail de Mathias Delfau sur le texte *8* de Noëlle Renaude sur le site suivant [<https://vimeo.com/showcase/181319/video/10030048>]. (Consulté le 10 février 2021).

d'artistes, il en donne par là une définition personnelle : celle d'un livre non normalisé qui prend en compte les spécificités du projet de l'auteur jusque dans sa mise en page. Ces limites éditoriales (et les carences qu'elles provoquent dans la non publication des ouvrages ou leur « lissage ») sont celles qui nous ont intéressée et ont provoqué le désir de mettre au jour des partitions dans notre propre travail d'artiste-éditeur, sur lequel nous nous pencherons dans le livret 4.

Par ailleurs, nous avons souhaité livrer l'intégralité des échanges avec Noëlle Renaude et avec son éditeur afin de permettre une meilleure saisie du positionnement individuel de chacun. Ces entretiens sont à retrouver dans la Partie 3 « La place de l'éditeur ».

Si nous avons fait un premier détour par la question éditoriale, il nous reste une question non résolue sur ces démarches d'auteurs : pourquoi intégrer des images aux textes, pourquoi le métisser ?

L'image convoquerait-elle donc mieux le corps que les mots ? Permettrait-elle un accès plus immédiat à une performativité ? Comme nous l'avons déjà mis en évidence, un espace d'improvisation est induit par ces images. Elles obligent l'interprète à une prise de décision. La nécessité de la traduction de l'image par la voix, le geste ou l'action performative met en jeu de manière particulière le corps de l'acteur. Il devient récepteur et transmetteur affirmant plus encore qu'à l'ordinaire sa subjectivité sur une partition qui émet des « images-signaux ».

Robert Cantarella a monté *Une belle journée* de Noëlle Renaude en 2005⁷⁴ et souligne sa spécificité dans le paysage théâtral⁷⁵ :

Elle [Noëlle Renaude] invente sa propre graphie théâtrale. Cette invention demande aux interprètes de chercher d'autres façons de faire. Il en est de même avec toutes les écritures sans histoire de la représentation. Comment savoir jouer ces pièces dont la plupart des relais ou des décideurs financiers disent que « ce n'est pas du théâtre » ? Pourtant, elle dit (comme Minyana, comme Lagarce avant sa mort, avant que l'on découvre l'urgence de mettre en scène son travail) qu'elle écrit pour le théâtre. Ils livrent un texte écrit pour que la scène lui rende une présentation pour un public. L'écrivain de livres non destinés au théâtre peut attendre, peut imaginer que la combustion lente de la lecture à venir transformera le temps entre la création et la réception en une durée variable, non formatée, fuyante. Le public est le lecteur, il décide d'ouvrir le livre seul et le refermera sans autre manifestation extérieure qu'un enregistrement secret et intime de ce qui est passé. L'écrivain de théâtre espère à la fois la lecture à voix intérieure et l'écoute en communauté du public à venir (Si nous appelions le public de théâtre un lecteur ? Il l'est, il lit la représentation.).

L'épreuve du passage à l'acte est une responsabilité complexe. Peu de créations et de productions institutionnelles travaillent l'écriture nouvelle, sans références ou antécédents. Metteurs en scène, directeurs de salles, producteurs et critiques sont embarrassés. Si les textes ne se reconnaissent pas immédiatement dans une prévision faite de connaissances relatives suivant la culture

74 Mise en scène de Robert Cantarella. Assistant à la mise en scène : Julien Fišera. Scénographie : Laurent P. Berger. Stagiaires à la mise en scène : Renaud Diligent, Camille Louis. Lumières : Laurent P. Berger, Victor Dos Santos. Avec Laure Mathis, Nicolas Maury, Aline Reviraud, Grégoire Tachnagian. Robert Cantarella monte cette pièce de Noëlle Renaude en deuxième partie de *La Jalousie du Barbouillé* de Molière. Les pièces ont été présentées à Dijon puis ont tourné dans la région Bourgogne.

75 Ces propos sont en ligne sur le site internet suivant : [<http://www.robertcantarella.com/index.php?theatre/une-belle-journee/>]. (Consulté le 10 février 2021).

du lecteur, ils sont ignorés. L'enjeu sera d'inventer une autre grammaire de scène pour tous les participants du projet, y compris pour le lecteur, pour son plaisir. Cela effraie les circuits de la production (production des signes et des emplois) et laisse le critique sans voix ou sans comparaison. (Cantarella, 2015).

Ce texte de Robert Cantarella souligne selon nous trois points distincts : tout d'abord l'apport novateur de Noëlle Renaude à une graphie théâtrale, puis la frilosité du « milieu institutionnel » quant à ces formes novatrices et enfin le statut du public considéré avant toute chose comme un lecteur.

Ce travail graphique est en effet une innovation dans le cadre de l'édition théâtrale. Toutefois il a eu des précédents, comme le montrent les pièces de Roland Sabatier⁷⁶, ou même *Ubu Roi* de Jarry qui mêle des dessins au texte. Les pièces de Sabatier, éditées à peu d'exemplaires et diffusées par l'artiste n'ont jamais intégré l'édition théâtrale. Toutefois, l'une d'elles – *Graal ou la leçon des rois* – a été éditée dans la revue UR n°4 en 1964.

La singularité de ces auteurs qui expérimentent la graphie dans l'écriture théâtrale est de questionner l'espace de la page et, à travers elle, celui de la scène. La page devient le miroir de celle-ci, sa topographie, son organisation spatiale. La page contient les conditions de la représentation, elle se tend vers la scène ou vers l'action. Or, si l'on transforme la page, celle-ci, par rebond, transforme-t-elle la scène ? Il est probable que la typographie et la topographie – en tant qu'outils faisant du texte une cartographie – permettent de lever la page de l'écriture théâtrale, de l'extraire de son horizontalité, de sa linéarité, de sa platitude, pour lui faire rejoindre une dimension scénique et performative.

Les formes expérimentales qui bouleversent l'écriture théâtrale conventionnelle existent, mais elles ne sont que peu ou pas visibles. La rareté de l'apparition de ces formes expérimentales est-elle liée à une frilosité institutionnelle, comme le déclare Robert Cantarella (2005).

Quel est le rôle des éditeurs face à cette invisibilité ? L'édition théâtrale actuelle nous permet-elle d'accéder à des œuvres dont le déploiement sur la page explore la plasticité ? Un texte récent de Pauline Peyrade, *Poings* (2017), a notamment subi une normalisation lors de l'édition. L'éditeur, Les Solitaires intempestifs, a toutefois pris le parti d'intégrer les facsimilés avec la mise en page initiale de l'auteur à la fin de l'ouvrage. La démarche peut nous questionner. Nous pouvons nous demander pourquoi ne pas les éditer tout simplement, tels quels, et traduire le texte dans une mise en page conventionnelle⁷⁷.

Quant à l'édition de textes de performances, elle est à ce jour – en France du moins – inexistante. C'est à travers des avant-gardes, des futuristes à fluxus jusqu'aux lettristes, dans des mouvements où l'écriture se corrélait à la plasticité, que les textes performatifs pour la scène ont pu s'élaborer librement. Les textes ont alors été édités dans le cadre

76 Citons notamment *Omega 3* (1966), *Graal ou la leçon des rois* (1964), ou *Multiplication, hyperthéâtre* (1969) de Roland Sabatier.

77 C'est l'une des questions que nous avons posée à François Berreur, directeur des Solitaires intempestifs, qui a accepté de nous répondre. Nous renvoyons notre lecteur à cet entretien (dans le chapitre « La place de l'éditeur »).

des éditions d'artistes ou à compte d'auteur⁷⁸. D'après les premières déclarations de Noëlle Renaude et Pierre Banos-Ruf, précédemment énoncées, nous pouvons pressentir que « l'industrie éditoriale » nivellerait aujourd'hui la singularité graphique des textes. Or, si cela s'avérait exact, ne restreindrait-elle pas également le champ de l'expérimentation de l'écriture contemporaine par un désir de neutralité et d'uniformisation typographique ? Nous nous pencherons plus avant sur cette question dans notre partie 3 « La place de l'éditeur ».

Mais avant cela, prolongeons notre exploration et découvrons maintenant comment la composition graphique des partitions peut s'organiser dans l'espace de la page, à travers des tentatives de visualisation schématiques, en tableaux ou en colonnes, et ce que leur « topographie » révèle et permet.

Voyons donc comment la structuration de la page, sa division en différentes régions, agit sur le texte et ce que la mise en page de ces « auteurs-cartographes » autorise et propose comme alternative à une mise en page standardisée.

78 Chez les lettristes les éditions Psy dirigées par Roland Sabatier ont permis la diffusion de nombreux ouvrages et partitions. Les éditions Psy sont créées en 1963 par Roland Sabatier qui « souhaitait inscrire son premier ouvrage, *Manipulitude*, hors des structures existantes, dans un cadre éditorial indépendant et souple capable d'homologuer et de propager sans aucune contrainte extérieure ses propres réalisations et celle des autres artistes du mouvement lettriste » d'après le catalogue du libraire Lecoindre-Drouet en ligne, *Éditions Psi, livre illustrés et multiples d'artistes*, [http://www.lecoindre-drouet.com/media/catalogues_pdf/psi_2014.pdf]. (Consulté le 05 février 2021). Chez les fluxus, les éditions *Something Else Press* dirigées par Dick Higgins dès 1963 et les publications de George Maciunas, La Monte Young et Wolf Vostell ont permis la diffusion des ouvrages et des partitions.

2 Topographie

Le terme de topographie n'est pas à prendre isolément, de même que cette deuxième partie ne constitue pas un tout autonome : la topographie vient ici se relier à la typographie, elle constitue un geste concomitant ou alternatif. Nous explorons un autre versant de l'occupation de la page. La topographie est en effet la science qui permet la représentation (et la mesure) du terrain, plus simplement elle constitue aussi la configuration d'un lieu. Ici, le terrain est la page ou l'affiche. En effet, nous sortirons parfois du livre pour aller ausculter des objets éditoriaux différents, comme la pièce-affiche de Robert Filliou *L'Immortelle mort du monde* (1967).

Cette partie se décompose en trois études qui s'attachent aux formes pour comprendre les enjeux de la spatialisation du texte scénique ou performatif. Pour chacune d'elles, nous prendrons une œuvre comme sujet d'observation. Le premier chapitre s'intéressera à la spatialisation en damier de *L'Immortelle Mort du Monde* (Filliou, 1967). Dans le second, que nous introduirons par les théories d'Isidore Isou – dont nous avons déjà parlé dans notre livret 2 –, nous nous concentrerons sur l'organisation du texte scénique en colonne dans les partitions lettristes, avec pour exemple *Le Film est déjà commencé : séance de cinéma* (1952) de Maurice Lemaître. Enfin, dans notre troisième chapitre, nous observerons la mise en partition par Sol LeWitt d'un texte de Samuel Beckett, *Va-et-Vient* (publié initialement en 1968) édité dans une version singulière en 1969 dans la revue *Harper's Bazaar*⁷⁹. Nous essaierons alors de comprendre la parenté entre le travail de Samuel Beckett et celui de Sol LeWitt et les raisons de cette interprétation topographique. Le choix de terminer sur cette œuvre est corrélé à l'étude que nous ferons dans le livret 5 « Iconographie performative » sur les Wall Drawings.

⁷⁹ *Harper's Bazaar* est un magazine de mode américain fondé en 1867. Il a été le principal concurrent de Vogue. Magazine novateur, plusieurs artistes ont collaboré à celui-ci. Le Musée des Arts Décoratifs de Paris a consacré une exposition rétrospective au magazine et a édité le catalogue *Harper's Bazaar : premier magazine de mode : [exposition, Paris, Musée des arts décoratifs, 27 février-14 juillet 2020]* (2020).

2.1 Théâtre en damier

Robert Filliou a écrit plusieurs types de partitions, des « pièces de théâtre » courtes dont *L'esclave F.*⁸⁰(1963), des formes encore plus courtes : les *Scenarios minute*⁸¹ (1968), et une pièce sous forme d'affiche intitulée *L'immortelle mort du monde*⁸² (1967).

L'immortelle mort du monde, élaborée en 1960, est considérée par Robert Filliou comme une pièce d'« auto-théâtre ». Elle est dédiée à Daniel Spoerri⁸³.

L'immortelle mort du monde est d'abord un collage daté de 1960, aujourd'hui conservé à la Staatsgalerie à Stuttgart. Le collage a ensuite pris la forme d'une affiche, éditée en 1967 par Something Else Press (dirigé par Dick Higgins). Elle a alors été imprimée en offset noir sur papier blanc, rehaussée aux feutres de couleurs, à la main⁸⁴. Selon Robert Filliou dans *Inter Art Actuel* n° 38 (1988), la pièce est « une métaphore du hasard », mais aussi « une pièce sur l'arbitraire de la pensée » (Filliou *et al.*, 1988). Elle fonctionne sur un principe génératif et protocolaire. Il s'agit d'une pièce pour dix performeurs ou comédiens qui seront chacun représentés et identifiés par une couleur.

La pièce repose sur un principe de présentation de l'interprète en avant-scène associé à une phrase simple (une affirmation). Cette phrase va ensuite être déclinée par le performeur, suivant plusieurs modalités décrites par l'instruction, en fonction d'un déclencheur sonore. À l'arrière, les autres interprètes vont eux aussi s'emparer de la phrase du premier performeur (celui à l'avant-scène) et la modifier par un système de commentaires ou de reprises de la phrase initiale. Leurs textes seront émis en fonction de la place des autres interprètes positionnés à l'arrière. Chaque phrase prononcée est corrélée à la présence d'un tiers directement à droite de chaque performeur.

Une permutation d'interprète à l'avant-scène a lieu lorsqu'un son distinctif retentit, c'est alors celui qui était juste derrière l'interprète au premier plan qui prend sa place. Le principe se reproduit de la même manière et cela sur un temps indéterminé. Comme nous venons de le voir, les déplacements des interprètes sont prévus comme on détermine, aux dames ou aux échecs, les modalités de mouvement des pions ou des figures.

80 « L'esclave F. » pièce écrite en 1963 a été publiée dans *AAREVUE*. L'ensemble des numéros de cette revue contenant le théâtre de Robert Filliou (n° 4, 10, 16-17, 25-26, 45, 46, 52-53, 54-55, 56-57, 169-170), Liège 1969 – 1987, ont été republiés en facsimilés par Small Noise en 1999 sous le titre *Théâtre Incomplet : AAREVUE* dans un tirage à 330 exemplaires.

81 Les *Scenario Minute* de Robert Filliou ont été initialement publiés dans *Games at the Cedilla or the Cedilla Takes Off* (Brecht, Filliou, 1967) aux éditions Something Else Press puis republiés dans *AAREVUE* et réédités par Small Noise en 1999.

82 *L'immortelle Mort du monde* est un collage réalisé par Robert Filliou en 1960. La pièce a ensuite été éditée sous forme d'affiche par Something Else Press, à New York en 1967. Une réédition a été faite par Montagne Noire (Valentine Verhaeghe et Michel Collet) en 2014.

83 On peut supposer que cette dédicace est liée au fait que Spoerri avait, un an auparavant, créé une installation intitulée *Auto-théâtre* (1959). Cette œuvre, formée d'un cylindre tournant, mettait en mouvement des textes d'instructions ainsi que des plaques métalliques en miroir, qui permettaient de créer une image déformée du spectateur lisant les instructions.

84 La réédition de l'affiche *L'immortelle mort du monde* qui a eu lieu en 2014 éditée par Montagne Froide (Valentine Verhaeghe et Michel Collet) diffère de l'originale puisque c'est une impression en couleurs sans interventions manuelles (la version de 2014 n'est pas rehaussée aux feutres).

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE

THE DEATHLESS DYING OF THE WORLD BY ROBERT FILLIOU

Five Emotions Corresponding to Five Sounds:

RED: "I've known for a long time that..."

OLIVE: "I disagree but I'll defend your right to maintain that..."

YELLOW: "It's so unfortunate that..."

DARK BLUE: "It's not my fault..."

GREEN: "I forbid you to say that..."

SKY BLUE: "To know that has cosmic significance..."

ORANGE: "I repeat to my wife that..."

BROWN: "Shakespeare sensed that..."

PURPLE: "I've read in the newspapers that..."

PINK: "How disgusting to say that..."

RED:	I've known for a long time that...	I'm happy to learn that...	I deny that...	Why complain because...	Let's form a committee and decide if really...	Who told you to say that...	Decartes first said...	Kiss my ass if you want to know for sure if...	Does it make you happy to say that...
OLIVE:	I disagree but I'll defend your right to maintain that...	I'm not going to cry because...	It's very American to say that...	So tell a cop that...	It's the government's fault if...	I'm mad at the thought that...	How stupid to believe that...	I suspected that...	Why be good if...
YELLOW:	It's so unfortunate that...	It is evident that...	It's your fault if...	In our time it's normal that...	Only a very insane mind could grasp that...	Negroes deny that...	After death do you still feel that...	Of course...	I pity you if you believe that...
DARK BLUE:	It's not my fault...	How do you know that...	Should I commit suicide because...	Why have children if...	It saddens me to think that...	What's life about if...	I was wondering myself...	I don't see a shit if...	You must live as if you didn't know that...
GREEN:	I forbid you to say that...	It is meaningless to say that...	You mustn't kill de Gaulle that...	Why talk if...	I wish it were true that...	You must be mad to believe that...	It's so strange that...	A good metabolism is more important than knowing that...	You should be a priest that...
SKY BLUE:	To know that has cosmic significance...	Since ends justify means it's normal that...	It's not Mom's fault if...	Who has told you that...	You're very lucky to believe that...	You'll be shot if you keep hesitating that...	Learning that will demoralize the country...	It's the first time I've heard that...	confirm that...
ORANGE:	I repeat to my wife that...	Shit, why say that...?	The Chinese don't give a damn if...	doubt that...	What to do if it's true that...	Ask God whether...	Do your duty instead of selling everyone that...	I'll kick the hell out of you if you repeat that...	You must have read McLuhan to know that...
BROWN:	Shakespeare sensed that...	A few centuries ago would you have said that...	Since you know it, you should keep it to yourself that...	In this country you'll be sent to jail if you say that...	I must think it over before deciding if...	What do you want me to do if...?	We went to war because...	know that...	I'm embarrassed to learn that...
PURPLE:	I've read in the newspapers that...	Write to the Beatles that...	I'm delighted to see that...	You have no perspective if you insist that...	It makes me laugh when you say that...	It's impolite to say that...	Only an insane man would proclaim that...	It's nice to believe that...	Sleep over the sea that...
PINK:	How disgusting to say that...	I'm fed up to hear you repeating that...	congratulate you for confessing that...	You should be surprised while saying that...	OK! OK! ...	Thank you for informing us that...	I was expecting you to say that...	No wonder you're a failure if you fail every time that...	love more and worry less if...

Vertical Instructions

The ten colors represent ten performers, numbered from 1 to 10. The performers come onstage one by one, asking one another: "What are we doing here?" According to random selection (looking up the last number of a dollar bill, for instance), one performer comes forward and gives a commonplace explanation for his presence onstage (eg. "I'm here because I'm a man, Man is good.")

He will modify his explanation according to the spreading out of 5 readily-identifiable random sounds provided by the sound track. Each sound is associated with an emotion. For instance, when suffering is struck, the performer contradicts himself (eg. "Man is not good.") A sixth sound means that the performer forward is replaced by the performer immediately behind him, who then proceeds to give his own explanation for his presence onstage.

Horizontal Instructions

The 9 performers move at random behind the performer standing forwardmost. They make comments about what he says, either in words or with gestures. Each performer's comments depend upon the color of the performer immediately to his right on the stage. For instance, red (supposing pink is forward) will comment, if olive is to his right, "I've known for a long time that man is good." But if blue is to his right he will say, "I deny that man is good." The comments on this poster merely indicate.

Performers may improvise, or, as said above, replace comments by gestures, dance steps, faces, sounds, etc. The performance continues for any length of time.

This "auto-theater" poster may be used for advertising the performance by simply gluing over this portion of it a band giving names of performers, credits, composer, locale, etc.

**Dedicated to Daniel Spoerri
Paris, September 1960**

Copyright, © 1967 by Something Else Press, Inc., 160 Fifth Avenue, New York, NY 10010. All rights reserved, including right of performance.

Robert Filliou, *L'Immortelle mort du monde*, 1967, New York, Something else press. Impression offset réhaussée au feutre, 72, 5 x 55, 8 cm.

Si nous venons de décrire le principe opératoire prescrit par la pièce, nous devons également considérer celle-ci comme une œuvre plastique. *L'immortelle mort du monde* (1960) est considérée comme la première œuvre visuelle de Robert Filliou.

La partition de *L'immortelle mort du monde* (dans sa version imprimée) prend la forme d'une affiche de 72,5 x 55,8 cm. La première impression visuelle de l'affiche est celle d'un damier. L'œuvre est en effet quadrillée dans sa plus grande surface, chaque zone du quadrillage étant entourée d'un trait de couleur. Le damier contient les phrases additionnelles ou les fragments de phrases qui serviront à commenter l'action du performeur en avant-scène. Le quadrillage se lit horizontalement, la colonne verticale de gauche sert à identifier qui agit et la lecture horizontale correspond au texte de chaque interprète, qu'il devra préférer en fonction de la couleur attribuée au performeur à sa droite. Chaque performeur à l'arrière-plan a dix répliques qui viendront compléter la réplique initiale de celui placé en avant-scène, réplique initiale que les autres, situés à l'arrière, reprendront à chaque fois tout en la modifiant. Sur le côté gauche du damier, dans un encart vertical, se trouvent les éléments utiles pour le performeur en avant-scène. Ce sont cinq possibilités d'action dénommées dans l'instruction par cinq « émotions » : souffrance, confusion, culpabilité, timidité, joie. Il s'agit, à partir d'une déclaration initiale d'ajouter, de modifier ou d'infirmer celle-ci. Chaque « émotion » correspond à un son qui fonctionnera comme déclencheur et qui sera produit ou diffusé aléatoirement. À ces cinq possibilités d'action, Filliou en ajoute une sixième qui consiste à laisser sa place à un autre interprète, par le biais d'une permutation.

Ce damier évoque le jeu. Il s'agit en effet d'une « partie » ludique aux règles définies. Elle peut nous rappeler les échecs ou le jeu de dames. Cette comparaison de la scène avec un plateau de jeu de société est aussi celle que fait Beckett pendant les répétitions de *Fin de partie*, dans une lettre à Michael Haerdter de 1967. L'auteur y évoque en effet la scène comme un échiquier :

Chacun doit créer un monde qui lui est propre, afin de satisfaire ce qu'il a besoin de savoir, de comprendre, ce qu'il a besoin d'ordonner... C'est là que réside pour moi la valeur du théâtre. On fabrique un petit monde avec ses lois propres, on régit l'action comme sur un échiquier... Oui même le jeu d'échecs est encore trop complexe. (Beckett cité dans MacMillan et Fehsenfeld, 1988, p.15)

Si Beckett semble vouloir schématiser et simplifier les déplacements, comme dans *Quad* (Beckett, Deleuze, 1992), nous comprenons vite qu'il s'agit moins de logique et de stratégie chez Filliou que de déplacements structurés, mais aléatoires, couplés avec un fonctionnement génératif du texte. Ainsi, la forme, mathématique et rigoureuse, comme souvent chez Robert Filliou⁸⁵, ne provoque cependant rien de prévisible dans son exécution. Cette structure produit des effets incontrôlés. Une grande part de liberté est offerte aux interprètes, tant dans leurs mouvements que dans le texte initial qu'ils choisissent librement. La pièce s'élabore alors en interaction entre les différents performeurs. Elle nécessite une grande acuité puisque chaque réplique est fonction de la place non prévisible d'une tierce personne.

La partition requiert donc, outre le respect du protocole, une prise en compte du réel

⁸⁵ Le principe génératif et mathématique se retrouve aussi chez Filliou dans le *Principe d'équivalence, bien fait, mal fait, pas fait* (1968).

et une grande part d'improvisation de l'interprète. L'aspect aléatoire induit un caractère performatif. Les répliques sont à inventer et, quand elles sont données, elles ne le sont que partiellement ; des points de suspension induisent le fait que l'interprète doit y ajouter sa part, compléter les phrases⁸⁶.

Sous le damier, deux zones d'explications viennent éclairer le déroulement de la « partie » et donner les modalités d'action. Ces zones, explique Filliou, peuvent servir à assurer la publicité et la communication de la pièce. L'artiste a en effet prévu que ces espaces puissent être recouverts et contenir les noms des interprètes, du concepteur, le lieu et la date des représentations. La partition, sous sa forme d'affiche, a donc deux fonctions et deux destinations : être le support des instructions pour les interprètes et également un outil de communication à destination du public.

Cet outil de communication va bien au-delà de l'affiche publicitaire puisque le principe même de la pièce y est expliqué, ce qui permet au public de partager l'expérience en comprenant les règles de la pièce. Le damier fait image, il a une force visuelle indéniable, mais cette image fait également sens, elle instruit le spectateur et lui permet d'aborder la pièce en ayant connaissance du protocole qui s'active devant ses yeux. La pièce se partage alors dans une complicité entre l'interprète et le spectateur qui peut critiquer, commenter, vérifier l'exécution, puisqu'il connaît le principe opératoire.

Cette partition pour la scène est novatrice dans son format (une affiche), peu d'auteurs ou d'artistes sont en effet sortis du format « normalisé » de la page du livre pour y élaborer une pièce⁸⁷. L'originalité réside également dans sa structure visuelle, en damier. Elle permet de générer une pièce différente à chaque représentation étant donné que le texte est variable⁸⁸. Le damier est une structure construite qui accueille l'improvisation. Le texte incomplet – uniquement constitué d'amorces – induit un enrichissement qui doit être imaginé par chaque performeur⁸⁹. Enfin, la partition, de grande taille, peut être un outil qui se met au mur pendant la représentation pour servir d'aide-mémoire aux performeurs ou être affichée pour le public afin de partager avec lui le principe opératoire.

Le damier est une structure géométrique qui nous renvoie au jeu et s'écarte complètement de l'organisation spatiale conventionnelle de la pièce de théâtre. La partition s'entend alors au sens de répartition, de territoire divisé. L'unification de la page est brisée

86 Cette forme incomplète qui, par ses manques, appelle un tiers à venir remplir les espaces laissés flous ou vacants, sera d'ailleurs un principe repris de nombreuses fois dans l'œuvre de Robert Filliou comme en attestent les *Longs poèmes courts à terminer chez soi* (projet démarré en 1961, imprimé en 1968 et réédité en 1984), *Enseigner et apprendre les arts vivants* (1998b pour la traduction française) ou encore *Toi par lui et moi* (1998a). Jacques Jouet s'inspirera de ce principe en reprenant la proposition de Filliou des *Longs poèmes courts à terminer chez soi*, dans *PPAF* pour le n° 3 de la revue *Véhicule* (Dor et Menu, 2020).

87 Il est à noter que des pièces de théâtre « hors format » existent aussi dans l'œuvre de Roland Sabatier qui a mêlé picturalité et texte pour la scène. Ainsi, la pièce *Fabrique d'Imparfait* (Sabatier, 1967) détenue dans les collections du Centre Pompidou (Paris) est constituée de 4 panneaux. L'auteur déclare : « *Fabrique d'Imparfait* est le titre d'une pièce de théâtre à implications organisée en quatre actes destinés à être montés sans acteur, non plus sur une scène de théâtre, mais présentée sur les quatre murs d'une salle d'exposition dans le cadre de laquelle le public, devenu nomade, explore et associe à sa convenance les différents composants – gestuels, jeu d'éclairage, textes, musique lettriste, photographie, décors hypergraphiques, ombre chinoise, photographies, cinématographiques, etc. — proposés par cette réalisation. » (Sabatier, communication personnelle, 2021).

88 Jacques Jouet a également conçu des pièces dont le texte varie à chaque représentation, dans le cadre de ce qu'il a nommé « Le Théâtre Simple » de 1998 à 2000.

89 L'œuvre « à compléter » est une récurrence chez Filliou comme pour ses *Longs Poèmes courts à terminer chez soi* (1984).

au profit du morcellement, de la séparation. Que nous offre ce découpage ? Il semble isoler au sens propre des actions, des paroles, les séparer les unes des autres tout en affirmant leur concomitance. En effet, les couleurs qui encadrent le germe du discours ne sont-elles pas mitoyennes ?

Cette démarche de Robert Filliou n'est pas isolée puisque quelques années plus tôt, à travers les théories d'Isou puis les expérimentations des lettristes, l'ordonnancement visuel du théâtre vole en éclats. Ces recherches graphiques proviennent de la volonté de renouveler intégralement le théâtre aussi bien que la danse ou le cinéma, les lettristes ayant œuvré dans différents domaines.

Si Isidore Isou insiste dans *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (1953) sur le fait que le théâtre est « l'art de la présentation⁹⁰ », on comprend que même l'architecture de la page, sa topographie, soit à investir. Ce nouveau mode implique, comme chez Filliou, une incomplétude : « On ne montera plus des pièces de théâtre, mais des ébauches de pièce. Les pièces les plus travaillées resteront ouvertes parce qu'il n'y aura pas de phase finale. » (Isou, 1953). On peut voir là un aspect paradoxal, puisqu'Isou donne une importance nouvelle au créateur⁹¹, à la fois auteur et en charge de l'accomplissement scénique à travers ces différents éléments : décor, lumière, actions corporelles, son. Il ne s'agit donc plus d'écrire uniquement le texte à dire, mais d'écrire l'ensemble des composants scéniques, de créer un « langage possible intégral » (Isou 1953, page 136) ou « alphabet intégral » (Isou, 1953, page 213). Ce langage sera appelé par Isou « hypergraphie théâtrale » ou « théâtrographie ». Ainsi nous confirme-t-il :

Plus étendue que les branches du texte, les arts corporels et les arts de la scène, l'hypergraphie théâtrale ou la théâtrographie sera la forme d'écriture la plus proche d'un alphabet intégral connu. Un système de notation complète (sic) ne pourra sortir que de cette orthographe qui embrasse des signes spirituels corporels ou matériels et dont l'ordre passe du papier aux mouvements réels de l'homme et de la nature. (Isou, 1953, page 213).

Or ce n'est pas le texte, mais la partition qui permet cette écriture globale, ce langage intégral :

La partition libère les colonnes différentes appelées dans chaque implique et pose le problème de leur écriture. On doit, bien entendu, inventer des écritures pour certains domaines (acteur, pantomime, marionnette, costume, ombres chinoises) qui n'en ont pas. (Isou, 1953, page 203).

Le mot de partition est bien utilisé par les lettristes pour qualifier leurs œuvres scéniques. Isou distingue totalement les partitions des livres de régie qui servaient à conserver la mise en scène. Ainsi écrit-il : « Les livres de régie cessent d'être composés d'une série de

90 La distinction entre présentation et représentation est souvent reprise pour établir une différence entre les pratiques de la performance (qui seraient de l'ordre de la présentation) et celles du théâtre (qui seraient de l'ordre de la représentation). Anne Ubersfeld rappelle que ce terme de représentation est équivoque, il oscille entre présenter une nouvelle fois et présenter ce qui a déjà existé dans la réalité. Ainsi lorsqu'elle définit le terme de représentation, Anne Ubersfeld clôt son analyse en constatant que le terme de « présentation » serait finalement le plus convaincant : « Faire théâtre c'est *présenter* au spectateur un monde concret, signifiant. » (Ubersfeld, 2015, p.84-85).

91 Ce nouveau créateur est appelé par Isou « Théâtrologue » : « Le théâtrologue ou le théothéâtre est le dieu de toutes les branches présentées dans la matrice du théâtre et le rénovateur de la matrice du théâtre même. L'auteur de théâtre doit s'éduquer pour devenir le Dieu des Colonnes [...] ». (Isou, 1953, page 203).

croquis et d'observations banales qui appuient un texte essentiel ou insignifiant » (Isou, 1953, p.202). Il ajoute alors une note qui complète sa position sur les livres de régie :

Les livres de régie publiés aux éditions du Seuil caractérisent très bien l'état actuel de la limite horizontale du théâtre. Ils sont divisés en deux rubriques : l'une contient le texte classique ; l'autre contient les valeurs des colonnes (réduites à un magma banal). (Isou, 1953, p.202).⁹²

Dans le chapitre « la mise en scène harmonique », Isou revient sur les vœux d'Artaud face à une notation globale de la scène (1953, p. 216). Après avoir cité Artaud, Isou remarque que :

Tous les livres de mises en scène possèdent quelques signes spécifiques, inventés par le régisseur pour marquer l'intervention des lumières, les entrées des acteurs, etc. expressions latérales au texte intrinsèque (cf. Les livres de mises en scène des éditions du Seuil). Ce langage se base sur les domaines pauvres, apparemment négligés (lumières, marionnettes) violés dans une forme baroque par les ignorants, hors du langage des mots policés. Ces structures acceptées, et simplement notées, n'ont aucun rapport avec la métagraphologie qui donne des noms neufs à toutes les particules acquises et forge de ces expressions réinventées un ordre du langage inédit. (Isou, 1953, p.217).

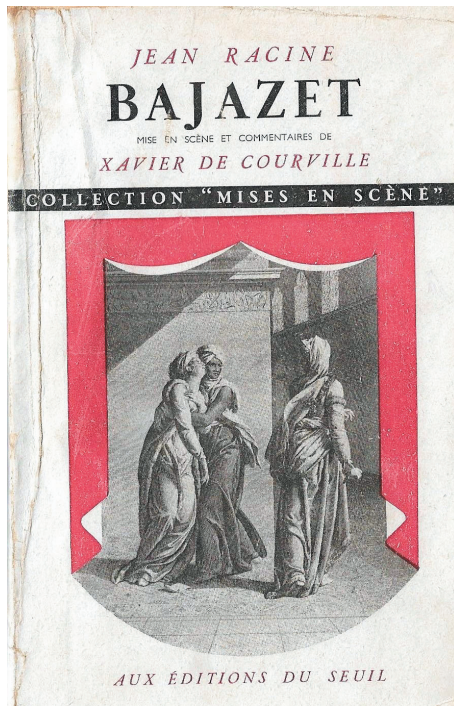
Ces livres de régie sont insuffisants selon lui. Il semble cependant leur accorder un statut particulier quand il déclare :

L'acteur et le metteur en scène pensent, comme l'auteur du texte, en fonction d'une forme de présentation ou d'une scène. Ils étudient et se préparent. Ils prennent des notes. Les metteurs en scène composent, dans ce moule, et selon leurs styles, des livres de régie qui se perpétuent souvent même lorsque les spectacles n'ont pas lieu. Ces expressions ne sont-elles pas œuvres de théâtre malgré le manque de public ? (Isou, 1953, p.59).

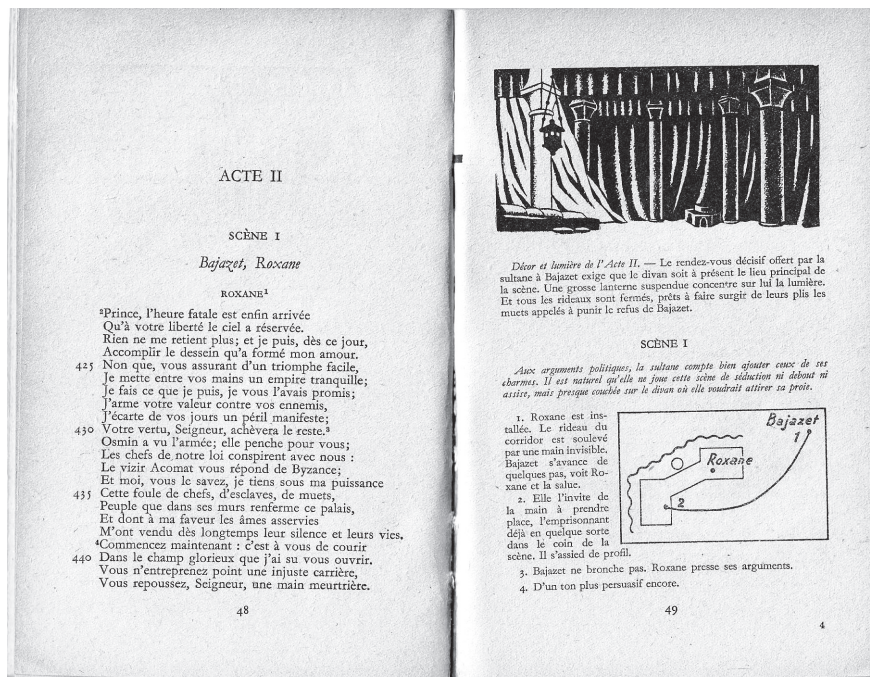
Tel que nous comprenons cette déclaration, le livre de régie pourrait avoir une valeur, une autonomie hors de la représentation. Ils pourraient être une œuvre indépendante qui inclut la projection scénique, sans avoir besoin d'une représentation. La condition, pour cela, serait de les réhabiliter par la partition et ses différentes colonnes. Ce renouvellement ne pourrait avoir lieu que grâce à un « théâtrologue » (Isou, 1953, p.203), une sorte de « super-auteur » qui serait aux commandes du tout⁹³ et qu'Isou nomme : « Dieu de toutes les branches présentées dans la matrice du théâtre et le rénovateur de la matrice du théâtre même. » (Isou, 1953, p.203).

92 Les livres de régie dont il parle ont été édités par le Seuil en format poche dans la collection « Mises en scène ». Ils sont aujourd'hui épuisés et non réédités. S'y trouvent par exemple : *Phèdre* de Racine, mise en scène de Jean-Louis Barrault (1946), *Bajazet* de Racine mis en scène par Xavier de Courville (1947), *Les Fourberies de Scapin* de Molière, mise en scène Jacques Copeau avec une présentation de Louis Jovet (1951), *Le Malade Imaginaire* de Molière, mis en scène par Pierre Valde (1946), *Athalie* de Racine mise en scène de George Le Roy (1952), *Othello* de Shakespeare mise en scène de Stanislavski (1948).

93 Ce « super-auteur » que décrit Isou n'est pas sans rappeler « L'homme-Protée » d'Artaud que l'auteur énonce dans le texte « Ce que je suis venu faire au Mexique » : « Il fut un temps où l'artiste était un sage, c'est-à-dire un homme cultivé qui se doublait d'un thaumaturge, d'un mage, d'un thérapeute, et même d'un gymnasiarque ; ce tout qu'on appelle dans le langage des foires "l'homme-orchestre" ou "l'homme-Protée". L'artiste réunissait en lui toutes les facultés et toutes les sciences. » (Artaud, 1980, p.209), dans *Œuvres Complètes* tome VIII.



Jean Racine et Xavier de Courville,
Bajazet, 1947, page de couverture
 et p.48 – 49, Paris, Le Seuil,
 collection « Mises en scènes ».



Or ces différentes branches, comme nous l'avons déjà énoncé, se structurent en colonnes. Ce sont celles-ci qui permettent une réorganisation et une modification en profondeur du texte pour la scène chez les lettristes. Nous proposons d'explorer cette architecture textuelle à travers notre prochain chapitre.

2.2 Théâtre en colonnes

Les partitions de théâtre, de danse ou de cinéma lettristes sont, le plus souvent, organisées en deux ou trois colonnes⁹⁴. C'est le cas dans de nombreuses pièces comme *Kréach ou le phare de l'homme colombe* (Lemaître, 1967), *Omega 3* (Sabatier, 1966), *Cœuvres de spectacle* (Isou, 1964) ou encore *Le film est déjà commencé ?* (Lemaître, 1952).

Nous nous appuyerons ici sur *Le film est déjà commencé ?* de Maurice Lemaître (1952). Nous aborderons plus tard, dans notre livret 5 consacrée à l'iconographie performative, la pièce *Omega 3* de Roland Sabatier (1966), également rédigée en colonnes. *Omega 3* comprend un système double (dessins et textes) qui nous a décidé à l'analyser plus tardivement. Si cette écriture est extrêmement visuelle chez Roland Sabatier, valant autant comme œuvre graphique et plastique que comme œuvre littéraire, elle est de forme purement textuelle chez Lemaître, que ce soit dans *Kréach ou le phare de l'homme colombe* (1967), ou dans *Le film est déjà commencé ?* (1952) puisque Maurice Lemaître n'emploie pas la métagraphie⁹⁵.

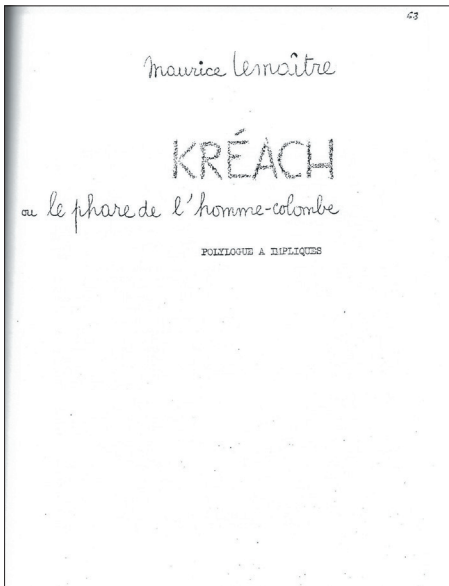
Cette « architecture » textuelle en colonnes devrait, selon Lemaître, être considérée comme une œuvre à part entière :

Ainsi, à ce stade d'évolution, c'est le grillage lui-même du théâtre, avec toutes ses colonnes, qui devient l'œuvre spécifique de l'artiste. C'est lui qui devra être original et sa forme aussi intéressante en soi que celle du sonnet ou de l'alexandrin classique, neufs devant les systèmes poétiques grecs ou romains. (Lemaître, 1967, p. 76).

Nous constatons ainsi que l'ambition de ce système de notation et d'organisation graphique est grande, puisqu'elle souhaite rivaliser avec les formes poétiques classiques voire même les dépasser comme le prônera Isou dans *Les Journaux des dieux* (1950) ou *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (1953). Voyons maintenant comment cette rénovation s'instaure et s'organise dans *Le film est déjà commencé ?* (Lemaître, 1952).

94 La plupart du temps, une colonne correspond à ce qui est dit (au son) et une autre colonne à ce qui est à faire. Une troisième colonne apparaît parfois, relative aux éléments scénographiques comme dans *Kréach ou le phare de l'homme colombe*. Maurice Lemaître intitule ces trois colonnes « spirituelles », « corporelles » et « scéniques » (Lemaître, 1967). Par contre, dans *Le film est déjà commencé ?* les trois colonnes correspondront au son, à l'image et à la salle (Lemaître, 1952).

95 Nous rappelons à notre lecteur que la métagraphie (post-écriture) est le terme inventé par Isidore Isou dans les années 1950, qu'il transformera ensuite en hypergraphie (super-écriture). Le terme évoque une modalité de dépassement et d'élargissement de l'écriture.



Impliques spirituelles		Impliques corporelles	Impl. scéniques
poésie	poésie		
<p>LEMAITRE Le théâtre d'Esculape à Giraudoux n'est qu'un festin de hors-d'œuvre. L'homme a trop fait d'essentiel pour s'arrêter seulement des salades de la présentation. Le théâtre doit être le plaisir, et les spectateurs des copies de l'esprit.</p>		<p>Lemaître est complètement immobile au milieu de la scène, les yeux clos, et il reste ainsi jusqu'à la fin de la "pièce".</p> <p>Un autre condition, dit le texte de l'implique, est avec une attitude et un ton extrêmement courtois.</p>	<p>Toiles et tapisseries qui se succèdent (notamment le n°10 au départ, voir Lemaître)</p>
<p>KREACH Le public vient et foye l'intelligence indigne, car on lui apprend des pouvoirs inconnus. Toute invention de vra dédifier sur la scène. Les planches deviendront la giron de banquet d'Eden.</p>		<p>Un condition, Y, lui aussi totalement immobile, récite d'une manière monotone les impliques de KREACH, qui lui sont auparavant soufflés d'une manière audible mais indistincte par un condition W "travaillant invisible derrière un paravent".</p>	

Maurice Lemaître, *Kréach ou le phare de l'homme-colombe, polylogue à impliques*, 1981, couverture de la pièce p. 63 et p. 71, in : Maurice Lemaître, *Le théâtre d'avant-garde*, Paris, Centre de créativité, 1981.

• Chœur festuculaire composé de 10 danseurs (dont 5 sont alignés des aux spatiateurs, au fond de la scène), répétant ad libitum des mouvements d'épaules qui iront du mouvement le plus infime au mouvement le plus rapide et saccadé. Ce faisant les danseurs contractent et de contractent leurs muscles fermes.

Les 5 autres danseurs, placés sur scène, comme l'indique le dessin sont face au public et font les mêmes gestes.

Tandis que les 5 danseurs du fond font les gestes, les autres, en permanence, les autres, vont, à leur tour, effectuer les gestes notés dans la partition suivante.

1 homme	2 femme	3 homme	4 femme	5 homme
épaules rapide	épaules rapid	épaules lent	épaules, rapid.	épaules, rapid.
se couche, vante à terre et rampe imperceptiblement jusqu'à la face, traverse la scène et réagit vers le fond (le trajet diverse jusqu'à la fin)	épaules rapid	mouvements de doigts: index, majeur, annulaire - poing fermé, majeur, sur index. annulaire qui tremble, doigts agités	épaules lent	épaules lent
idem	mouvements de doigts - 4 doigts, à gauche, vante, intensif	immobile respire	épaules lent	épaules lent

Roland Sabatier, *Omega 3*, projet manuscrit de l'auteur, feuillet 1.
© Roland Sabatier (Collection personnelle de l'artiste).

Les lettristes, qui cherchent à bouleverser méthodiquement toutes les disciplines artistiques, pensent que ce renversement dépend d'un renouvellement notational des formes, cela dans différents domaines, comme le spectacle vivant (ballet, théâtre), la poésie ou le cinéma. Rénover l'écriture des pièces pour le spectacle vivant ou des œuvres cinématographiques consiste, dans la phase ciselante du lettrisme, à réorganiser l'espace de la page par une répartition du texte à dire et de l'action à faire, en induisant ainsi un aspect performatif plus prégnant que dans une simple didascalie.

Si nous choisissons *Le Film est déjà commencé ? Séance de cinéma* (1952), ce n'est pas pour traiter spécifiquement du cinéma, mais bien pour analyser la structure d'une partition qui incite à des actions réelles (performatives) et qui s'appuie sur une démarche théâtrale d'improvisation structurée. Cette visée théâtrale est soulevée à maintes occasions dans la préface écrite par Isidore Isou pour l'ouvrage *Le film est déjà commencé ?* (1952). Isou écrit ainsi qu'il s'agirait du « premier film en relief vivant » (Isou dans Lemaître, 1952, p. 26) et ajoute : « L'utilisation des moyens de théâtre dans un film signifie un déplacement des recherches d'un domaine à l'autre » (Isou dans Lemaître, 1952, p.26). Ce déplacement des recherches induit également un déplacement de l'écriture cinématographique qui devra comprendre les instructions pour les acteurs de la séance (et non plus les acteurs du film). Le film prend corps et existe lors de sa diffusion, à tel point que le film est la séance, c'est-à-dire un événement performatif.

Dans *Le film est déjà commencé ?* (1952) de Maurice Lemaître, le texte est à la fois une partition pour les spectateurs, les « animateurs » de la salle, ou pour quiconque souhaiterait activer le dispositif. Le texte, selon Lemaître, peut d'ailleurs se suffire à lui-même :

Pour la première fois dans l'histoire du cinéma, un film sera aussi intéressant à lire qu'à voir [nous soulignons]. [...] Si je publie le son de mon film en y adjoignant le texte des interventions fomentées dans la salle, c'est par ce qu'il y a entre le primitif « Arroseur arrosé » et « Le film est déjà commencé » toute la différence qui existe entre les chants grégoriens et « l'oiseau de feu ». [...] Cela sera au moins une des créations mineures de l'école discrétante d'avoir mis la copie d'un film à la portée de toutes les bourses [...] Les fanatiques retardataires du cinéma muet ricaneront. Selon eux, l'image, elle, ne pourra être montrée dans un film édité⁹⁶. Mais, outre qu'on peut illustrer un film publié avec les photos importantes de celui-ci, il faut remarquer que la partie image des bandes discrétantes d'Isidore Isou à Maurice Lemaître peut se réduire à des notes précises [nous soulignons]. On n'aura qu'à se référer aux souvenirs visuels des œuvres cinématographiques précédentes. On écrira dans la colonne image [nous soulignons] en regard d'une phrase particulière : « Ici gros plan de tel visage possédant telle expression », la prose et son glorieux passé offrant alors au discours toutes les ressources de la description des personnages et des lieux. (Lemaître, 1952, p. 55-56).

Comme on le voit, la forme écrite pourra se substituer à la forme cinématographique. Cet élément nous permet d'affirmer que Lemaître avait grand intérêt pour la forme écrite du film qui n'était pas qu'un document, mais l'égale du film, acquérant le statut d'œuvre ou de « film édité ». Comme le remarquera Erik Bullot, évoquant cette fois le cinéma de Roland Sabatier, dans *Anti-cinéma (lettriste) & Cinémas lointains (1949-1985)*, cata-

96 En gras dans le texte original.

logue édité par Garage Cosmos⁹⁷ : « La fiche technique (le script) est devenue le film. Sommes-nous en présence d'une catégorie de *film papier*? » (Sabatier, Bullot, Fabre, 2014).

Ce « film papier » pourrait aussi être défini comme un « film performatif »⁹⁸ si l'on en croit la définition et les critères énoncés par Erik Bullot : « Le film performatif participe du théâtre ou du spectacle vivant » (Bullot *et al.*, 2018, p.13).

Si nous employons ici « partition » et non « scénario » c'est parce que selon nous, la construction écrite va au-delà de la rédaction d'indications pour un film. Si le mot de « partition » n'est pas cité par Lemaître, l'objet en a toutefois les caractéristiques ; il donne des instructions pour un événement performatif destiné à être interprété par un tiers. Le texte s'attache en effet à retranscrire ce qui se passe sur l'écran, mais aussi ce qui pourrait se dérouler dans la salle. Dans la version éditée du *Film est déjà commencé* (1952), des instructions sont également jointes, adressées au spectateur comme à celui qui réaliserait une séance de cinéma de ce type.

Le film est déjà commencé ? (Lemaître, 1952) fait suite à *Traité de bave et d'éternité*⁹⁹ écrit et réalisé par Isou en 1951, quelques mois avant que Lemaître ne signe sa propre création. Ainsi Lemaître dira qu'il « tirait du film d'Isou le moyen de faire son film, et plus encore le droit de poursuite et de dépassement de l'expérience isouienne » (1952, p. 70).

La partition du *Film est déjà commencé ?* (Lemaître, 1952) est divisée en trois colonnes qui – comme nous l'avons dit – répartissent le son, l'image et l'action qui se déroule dans la salle. Le texte porte le sous-titre suivant : « Organisation d'une Séance de Cinéma » (Lemaître, 1952, p. 96-97). Il s'agit bien, en effet, de trouver les moyens, non pas de faire un film, mais d'organiser, de mettre en œuvre et structurer la séance. L'événement n'est pas le film ou du moins, ce n'est pas ce qui se produit sur l'écran. Il ne s'agit donc pas d'un scénario tel qu'on l'entend, mais bien plus de la mise en place d'un acte performatif, qui tient autant du théâtre que du cinéma. L'objectif est en effet, comme dans *Traité de bave et d'éternité* que Maurice Lemaître cite, de viser à la « transformation de la représentation cinématographique en un combiné théâtral avec participation du film, par l'introduction des éléments salle et écran dans le spectacle cinéma. » (Lemaître, 1952, p.71). En voici un extrait qui se trouve dans la colonne dédiée à la salle :

Bien que la séance ait été annoncée pour 20 h 30, on laissera la queue se former jusqu'à 21 h 30. Pendant ces 60 minutes d'attente, du premier étage de l'immeuble, on secouera des tapis poussiéreux et on jettera des seaux d'eau glacée sur la tête des personnes qui feront la queue. Des insultes seront échangées entre ceux qui accompliront cette répugnante besogne et les figurants, de voix particulièrement forte, payés par l'établissement qui se seront préalablement glissés dans la foule. (Lemaître, 1952, p. 99).

97 Catalogue de l'exposition présentée du 24 avril au 14 juin 2014 au Garage Cosmos à Bruxelles (Belgique). Le catalogue est non daté. Nous supposons que sa date d'édition correspond à l'année de l'exposition, soit 2014.

98 Erik Bullot propose cette définition du film performatif : « un événement, unique ou susceptible de reprises, qui actualise, à travers une série d'énoncés, verbaux, sonores, visuels, corporels, émis par un ou plusieurs participants en présence de spectateurs, un film virtuel, à venir ou imaginaire. » (Bullot *et al.*, 2018, p.16)

99 Le texte de *Traité de bave et d'éternité* est publié dans *Œuvres de spectacle* (Isou, 1964). Il a été écrit et réalisé en 1951 par Isidore Isou, Maurice Lemaître a été son assistant-réalisateur. C'est le premier film ciselant lettriste.

Le principe mis en place est celui d'une agitation, provoquée en amont même de la salle de cinéma, dès la file d'attente. Celle-ci a lieu grâce à la complicité de « figurants » comme les nomme Lemaître, des acteurs chargés de se fondre dans le public et de créer des actions subversives et provocatrices. La colonne image fait alterner des indications d'écrans noirs suivis d'écrans blancs, quelques images d'un western, la mention « néant » qui revient de manière récurrente, quelques mots, quelques lettres et quelques formes abstraites. Ce qui est vu est donc réduit au minimum, de manière à ce que l'intérêt principal se porte dans l'auditoire. Le son est composé de plusieurs voix (vingt-six au total) qui dialoguent. Elles sont indiquées par une numérotation.

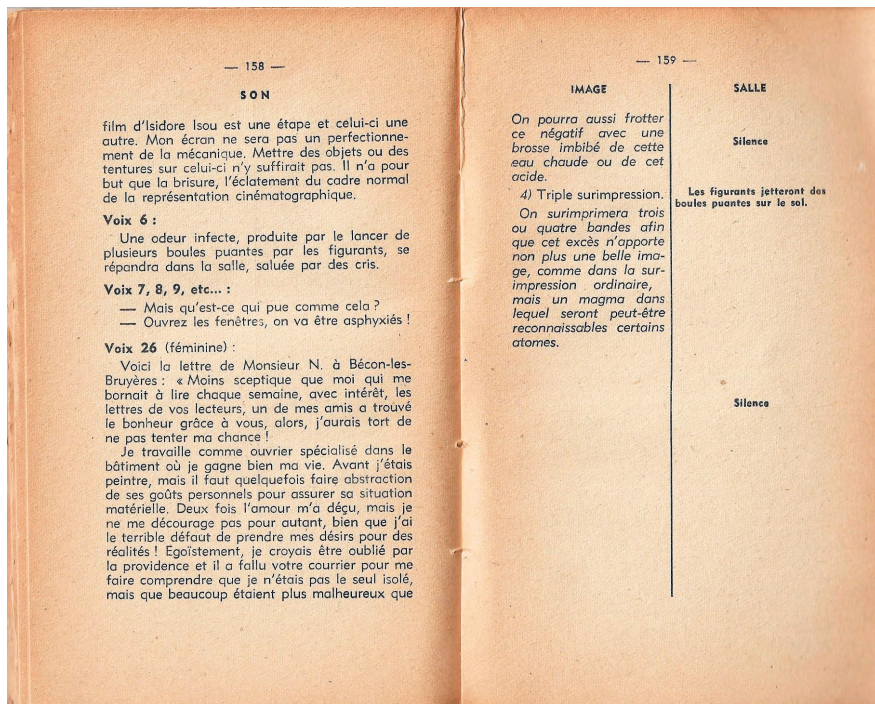
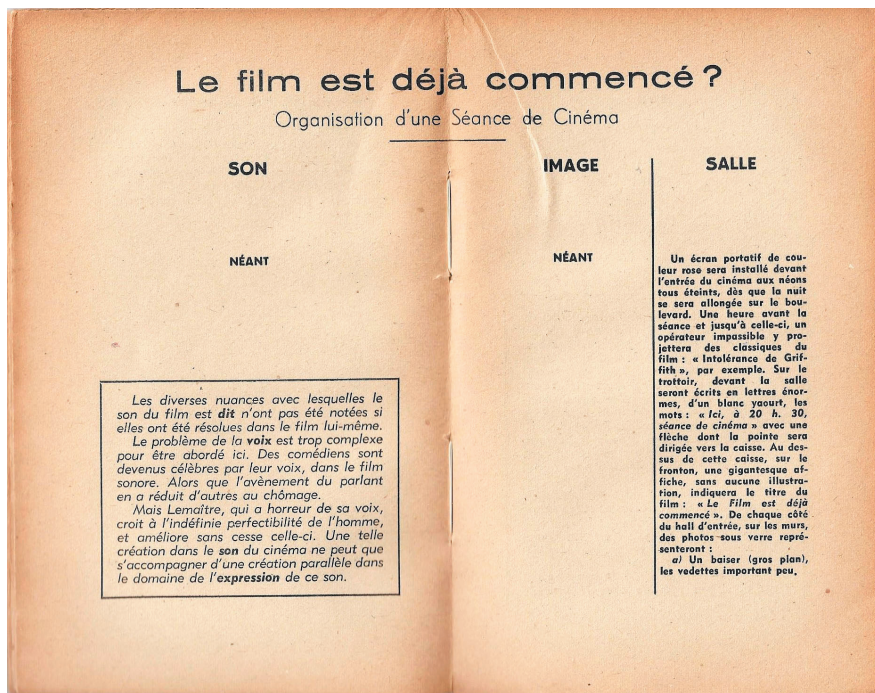
Après les premières minutes de projection, les indications auparavant inscrites dans la colonne « Salle » sont reprises et introduites dans la colonne « Son ». Le passage précédemment cité et ayant servi d'instruction pour mettre en scène l'arrivée du public piégé dans la file d'attente, sera désormais énoncé à l'auditoire. Les spectateurs, une fois dans la salle, entendront ainsi : « Bien que la séance ait été annoncée pour 20 h 30, on laissera la queue se former jusqu'à 21 h 30. Pendant ces 60 minutes d'attente, du premier étage de l'immeuble, on secouera des tapis poussiéreux et on jettera des seaux d'eau glacée sur la tête des personnes qui feront la queue [...] » (Lemaître, 1952, p. 99).

Ce passage d'une colonne à l'autre offre la possibilité de dévoiler le système. Maurice Lemaître va donc dénoncer la supercherie initiale et révéler au public la préméditation comme la présence de complices parmi eux. Cette mise en lumière du protocole permet de faire apparaître aux spectateurs les enjeux partitionnels et affirme l'écriture du dispositif comme pièce centrale du film. L'expérience à vivre est guidée, de manière lisible, bien que décalée (révélée tardivement). Cette volonté de maîtrise apparaît encore dans l'appareil publicitaire et médiatique de l'œuvre. À ce propos, Maurice Lemaître écrit dans *Appendice à la présentation d'une œuvre* que « La présentation d'une œuvre nécessite une mécanique, une résolution méthodique et scrupuleuse de tous les gestes à faire » (1952, p. 94). Cette mécanique est également présente dans la partition du film qui décrit ce qui sera vu, entendu et ce qui sera à faire.

Outre la partition de la séance du film, un chapitre intitulé « *To news realiser* » prescrit en huit points le matériel qui pourrait être requis : « ressorts de fauteuils agrémentés d'une pointe dont l'érection sera commandée de la cabine de l'opérateur », « soupoudreurs de poivre (prendre modèle sur les arroseurs d'incendie des bibliothèques) », « émetteurs de gaz¹⁰⁰ hilarants ou corrosifs » (Lemaître, 1952, p. 51). On le voit, l'arsenal est propice à faire des farces, à empiéger le spectateur, dans un esprit non éloigné de celui de la fête foraine ou du cirque.

Le spectateur d'abord « contraint » à subir l'action, devient par la suite protagoniste du film grâce à la partition : il prend conscience progressivement de cette place quand la structure lui est révélée. Le livre est donc constitué en véritable partition, décrivant aussi bien les accessoires, le film projeté (les images), le son diffusé que l'événement lui-même (ce qui se déroule entre les spectateurs/acteurs). La force de ce système est, comme l'écrit Isidore Isou dans sa préface à l'ouvrage, un « pouvoir de réactualisation » (Isou dans Lemaître, 1952, p. 26). Le film est figé, mais la séance est à chaque fois dissemblable, fruit d'un protocole qui attribue une grande place à l'improvisation et qui ne cesse de se renouveler grâce à un canevas préalablement rédigé. Cette œuvre de 1952

100 « Gaz » est écrit sans « s » dans l'ouvrage.



Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé ?* : séance de cinéma, 1952, p. 96 – 97 et p. 158 – 159, Paris, André Bonne.

nous semble fondamentale, car elle dissout un médium (le cinéma) en y introduisant le théâtre. Elle anticipe les autres œuvres lettristes qui, dans le cadre de l'art infiniésimal, imaginaire et supertemporel, seront de l'ordre d'un projet qui fait œuvre, d'un scénario performatif qui peut se passer de l'image et de son enregistrement¹⁰¹ et qui accorde une forte place au public comme acteur ou co-auteur.

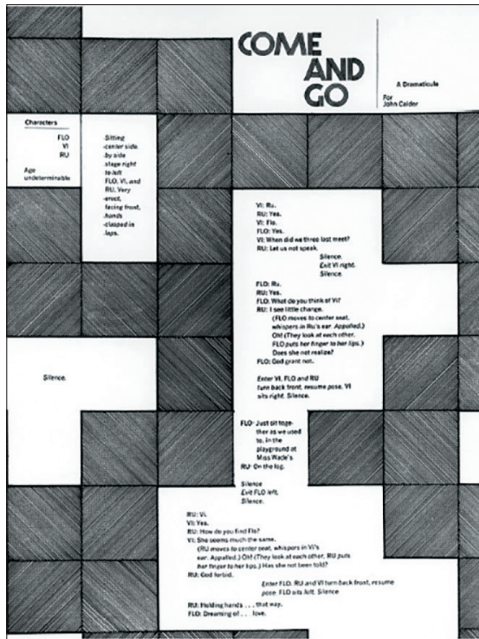
Le système en colonne offre la possibilité d'identifier les éléments en les juxtaposant. Il permet la coexistence de différents composants (les trois paramètres : salle, son, image). Ceux-ci sont à la fois conjoints dans le temps, mais clairement définis et séparés. La tabulation permet de lire en synchronie. Ce principe de colonne n'exclut pas le texte à dire, mais il met l'accent sur ce qui constitue l'intervention.

Les lignes qui encadrent les actions servent à isoler celles-ci et évitent tout brouillage, elles gardent ainsi leur indépendance et leur lisibilité. La compartimentation de l'espace de la page, qu'il s'agisse de *L'Immortelle mort du monde* (Filliou, 1967) ou des colonnes lettristes, ne traduit qu'assez peu l'espace scénique, l'espace de la page n'est pas une réplique de la scène. La mise en forme tabulaire sert à identifier l'action, à la délimiter et à permettre de juxtaposer plusieurs plans ou plusieurs interprètes et avec eux plusieurs événements se passant au même moment. Les colonnes accroissent la lisibilité et la visibilité des différents composants performatifs, elles servent à planifier une action complexe.

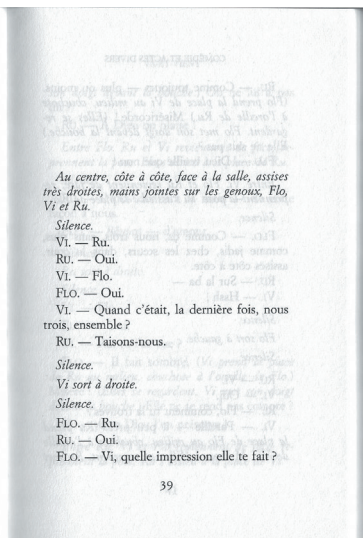
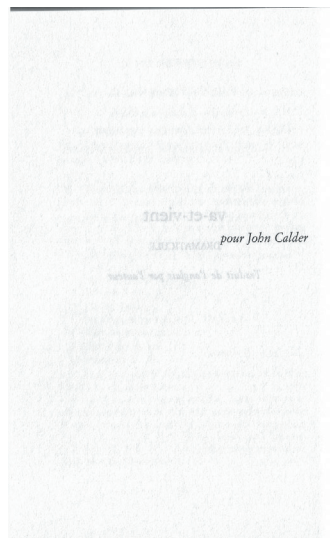
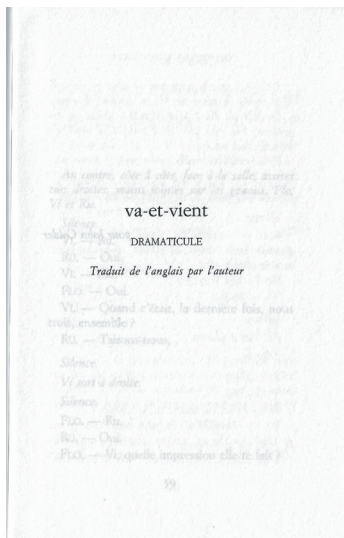
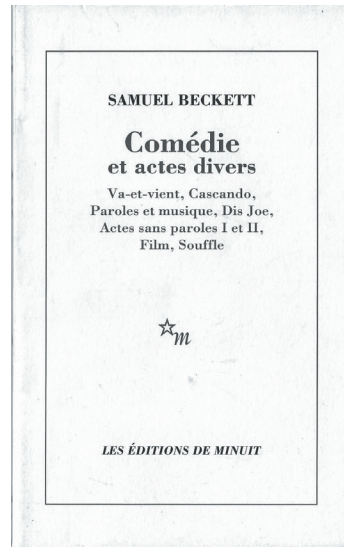
Il nous semblait intéressant, pour clore cette deuxième partie, de nous tourner un instant vers la parenté du théâtre postdramatique de Samuel Beckett et d'un artiste conceptuel, Sol LeWitt. Sol LeWitt (1928-2007) est un artiste plasticien américain à la démarche minimaliste et conceptuelle. Il a notamment établi des protocoles pour ses *Wall Drawings* qui permettent à un tiers de créer les œuvres. Nous y reviendrons dans notre livret 5 « Iconographie performative ». Or, Sol LeWitt a produit une interprétation de *Va-et-Vient* (*Come and Go*) de Samuel Beckett. Nous avons malheureusement peu de sources sur ce qui a motivé son geste et sur la genèse de cette création. Nous nous pencherons donc uniquement sur cette mise en page singulière d'un texte de théâtre qui a été publiée dans le magazine *Harper's bazaar* n° 3093 en août 1969 et nous analyserons principalement le geste graphique.

101 Nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage de Roland Sabatier *Œuvres de cinéma, 1963-2013* (Sabatier et al., 2019) qui permet de découvrir le cinéma de cet artiste ainsi que vers les écrits d'Erik Bullot, notamment *Du film performatif* (Bullot et al., 2018) qui revient sur la question spécifique de l'activation du texte au cinéma.

Sol LeWitt et Samuel Beckett, *Come and go*, 1969, page 136 – 137, in : Harper's bazaar, vol. 3093.



Samuel Beckett, *Comédie et actes divers: Va-et-vient ; cascando ; Paroles et musique ; Dis Joe ; Actes sans paroles I et II ; Film ; Souffle*, 1996, Paris, Les éditions de Minuit, 143 p.



Samuel Beckett, *Va-et-vient*, 1996, p. 36 – 39, Paris, Les éditions de Minuit.

2.3 De l'art conceptuel au théâtre et vice versa

Va-et-vient de Samuel Beckett par Sol LeWitt est un exemple frappant de la spatialisation d'un texte théâtral sur la page. Publié en 1969 dans *Harper's Bazaar* n°3093 sous le titre *Come and go a dramaticule for John Calder*, le texte de Beckett a été organisé par Sol LeWitt dans des espaces blancs tandis que tout autour l'artiste a déployé une sorte de damier. Rosalind E. Krauss dans son article « La matrice de LeWitt » considère cette œuvre comme une « illustration » du texte de Beckett (dans Gross *et al.*, 2012, p.59). Est-ce réellement le cas ? Dans l'*Encyclopædia Universalis*, il est écrit à l'entrée « Illustration » que le sens le plus courant du mot est, de nos jours, celui d'une « représentation graphique (dessin, figure, image, photographie) généralement exécutée pour être intercalée dans un texte imprimé » (Le Men, Moréteau, 2012). S'il s'agit bien d'un travail graphique chez LeWitt, il n'est pas « représentatif » de l'énoncé du texte ni intercalé. Il s'agirait plutôt d'une intégration du texte dans l'œuvre de Sol LeWitt. Le texte, parce qu'il est déployé sur une double page, inclus dans les espaces vacants de celles-ci et entouré par des carrés, fonctionne alors davantage en tant qu'image ou tableau que comme forme littéraire. Les cases du damier forment des chemins qui évoquent à nouveau ceux des plateaux de jeu. Chaque carré est strié de lignes obliques caractéristiques des graphismes de Sol LeWitt.

Cette forme, le carré, est rappelons-le, fréquemment utilisée par cet artiste pour son aspect universel et banal. Ainsi, Sol LeWitt écrit-il en 1967 :

Le mieux que l'on puisse dire en faveur du carré ou du cube, c'est qu'ils sont relativement inintéressants. En tant que représentations élémentaires d'une forme bi- ou tridimensionnelle, ils sont dénués de la force expressive d'autres formes et figures plus intéressantes. [...] Dispensés de la nécessité d'être signifiants par eux-mêmes, ils peuvent être mieux utilisés comme des outils grammaticaux d'où l'œuvre peut procéder. L'utilisation d'un carré ou d'un cube prévient la nécessité d'inventer d'autres formes, et réserve leur usage à l'invention. (LeWitt traduit par Vasseur, dans Gross *et al.*, 2012 p.207)¹⁰².

L'intérêt du carré est, d'après l'artiste Sol LeWitt, sa banalité. Celui-ci en tant que forme « efficace » – car immédiatement reconnaissable – est cependant non expressif. C'est à travers ce carré notamment que Sol LeWitt épuise différentes combinaisons de lignes tandis que quelques années plus tard, Beckett épuisera lui aussi un carré dans *Quad*.

Quad (1981), l'une des pièces pour la télévision, Beckett utilisera lui aussi la forme du carré qu'il épuisera à travers les trajets des figures en présence. Le texte principal de *Quad* est en effet un schéma. Le carré est dessiné deux fois. Il est tout d'abord montré comme une figure mathématique dont Beckett aurait nommé les angles (A, B, C, D) et l'intersection des deux diagonales formant le point E. Le carré est ensuite repris avec un système de fléchage et de numérotation qui explicite les déplacements des protagonistes. Le texte de la pièce est donc un dessin, géométrique, qui sera la matrice à explorer par les interprètes. Des notes écrites accompagnent ces deux images. Elles

¹⁰² La première publication de ce texte (alors non pourvu de titre) a eu lieu dans la revue *Art in America* vol. 55, n° 4 (dir. Lippard, 1967). Elle est reprise dans *Sol LeWitt : Critical Texts* (LeWitt, Zevi, 1995, p.72).

donnent les coordonnées des déplacements à effectuer ainsi que des indications sur la lumière, le son, l'interprétation, les costumes, la durée et la captation filmique. *Quad* radicalise le geste, son système et sa variation. La pièce n'est plus écrite mais planifiée, le dessin remplace les mots et prévoit l'action scénique et performative. Ce que Beckett ouvre avec *Quad* comme possibilité, c'est l'orchestration du geste et du son par l'auteur. Il n'est plus celui qui écrit uniquement un récit à jouer, à dire. Il dessine la page et orchestre la scène.

Gilles Deleuze qui commente l'œuvre textuelle de Beckett, évoque la notion d'épuisement. Pour celle-ci, il y a selon lui quatre formes possibles :

- Former des séries exhaustives de choses,
- Tarir les flux des voix,
- Exténuer les potentialités de l'espace,
- Dissiper la puissance de l'image.

L'épuisé, c'est l'exhaustif, c'est le tari, c'est l'exténué et c'est le dissipé.

(Deleuze dans Beckett et Deleuze, 1992, p. 78)

L'épuisement du geste constitue en effet un procédé commun chez Sol LeWitt et Samuel Beckett. Est-ce pour cela, pour sa dimension de répétition et de variation, que LeWitt a choisi d'intégrer Beckett à son œuvre ? Une parenté entre les deux artistes s'établit en effet comme le note Rosalind Krauss dans l'article « LeWitt's Ark » :

The extraordinary linear hive LeWitt conceived for the publication of Samuel Beckett's play *Come and Go*, in *Harper's Bazaar* (August 1969) must be counted among the interests on LeWitt's part that extended beyond the art world, and in Beckett's case might rest on a connection the writer felt for a form of expression—its taciturnity, its intelligence—comparable to his own¹⁰³. (Krauss, 2007, p.111-113).

Chez les artistes plasticiens, Beckett reste en effet une figure clef : en témoigne l'exposition *Samuel Beckett*¹⁰⁴ en 2007 au Centre Pompidou, qui mettait en lien l'œuvre littéraire de celui-ci et l'œuvre de nombreux artistes comme Bruce Nauman, Sol LeWitt, etc.

Si l'on revient à *Come and go*, le labyrinthe formé par les cases de LeWitt (que Rosalind Krauss décrit comme une ruche) enserre le texte de Beckett. La pièce devient ainsi un tableau à lire et à voir. Les cases n'entrent pas réellement en correspondance avec ce qui est dit ou réalisé. En effet, la pièce comporte trois personnages féminins, assis, qui dialoguent. Elle est ponctuée par les entrées et les sorties des trois figures. Les mouvements sont composés de ces va-et-vient qui donnent leur titre à la pièce et des permutations de place des personnages. Le principe est répétitif et cadré. Alors que la dimension plastique et graphique de toutes les autres œuvres que nous avons étudiées dans cette partie influait sur la lecture, la spatialisation de Sol LeWitt n'est

103 « L'extraordinaire ruche graphique que LeWitt conçut pour la publication de la pièce de Samuel Beckett *Come and Go*, dans *Harper's Bazaar* (Août 1969) doit être comptée parmi les sujets d'intérêt de LeWitt extérieurs au monde des arts plastiques, et dans le cas de Beckett, pourrait résulter de l'affection de l'écrivain pour une forme d'expression – pour le caractère taciturne et l'intelligence de celle-ci – comparable à la sienne. » (Krauss, 2007, p.111-113), traduction de Gérard Vidal (communication personnelle, avril 2021).

104 L'exposition *Samuel Beckett* a eu lieu au Centre Pompidou, Galerie 2, du 14 mars au 25 juin 2007. Voir le catalogue d'exposition *Objet Beckett* (Alphant *et al.*, 2007).

pas « opérante » ou « performative ». Toutefois, elle est intéressante car elle souligne le caractère protocolaire à l'œuvre dans la littérature et dans les arts plastiques, à travers une tentative d'incorporation.

En se saisissant du texte de Beckett, Sol LeWitt le fait entrer dans son univers, il le cite (en intégralité), il le montre. Ce passage du lisible au visible qu'opère Sol LeWitt est un déplacement de format. L'artiste inclut la pièce de théâtre dans son système géométrique. En cela, nous pouvons dire qu'une communauté apparaît.

Que se produit-il aujourd'hui quand des auteurs veulent à leur tour traduire autrement la scène sur la page ? Nous avons étudié les expérimentations de Noëlle Renaude. Nous choisissons maintenant, pour compléter celles-ci, les œuvres de Pauline Peyrade et de Pascal Rambert. Nous les analyserons, non pour leur forme et leurs incidences sur l'interprète ou le lecteur, mais pour comprendre les conditions de leur édition.

Un exemple récent de l'utilisation des colonnes pour architecturer la page serait celui de Pauline Peyrade dans *Poings*. Publié en 2017 aux Solitaires intempestifs, le texte a été intégralement remodelé pour l'édition à la demande de l'éditeur. Toutefois disponible dans les annexes, le projet de l'auteur, sa partition, devient alors une trace. *Poings*, de Pauline Peyrade (2017) est le récit d'une histoire d'amour toxique entre un homme et une femme, de leur rencontre jusqu'à la fuite de la jeune femme. Il raconte l'emprise de cette femme, en proie aux violences, banalisées et subies par celle-ci, jusqu'à son sursaut. Le texte est élaboré en plusieurs parties qui possèdent chacune une identité de forme et de langue. Deux d'entre elles, partitionnelles, ont été écrites sous forme de tableau et de colonnes. Or, ce sont celles-ci qui ont posé problème à l'éditeur qui a demandé leur remaniement radical.

Le cas n'est pas nouveau, en effet François Berreur (directeur éditorial des Solitaires Intempestifs) avait précédemment publié en annexe ce qui était pourtant le geste premier de Pascal Rambert pour le texte *Répétition* (2014). La diffusion du texte initial en facsimilé contenu dans l'annexe de l'ouvrage est, dans les deux cas, un compromis entre le désir de l'auteur et celui de l'éditeur rejetant la forme initiale du texte. C'est Pascal Rambert qui obtient le premier ce compromis avec son éditeur et Pauline Peyrade pourra, du fait de ce précédent, négocier elle aussi que les deux formes co-existent.

Clôture de l'amour (Rambert, 2011) avait déjà été rejeté par François Berreur dans sa forme première et avait été, à la demande de celui-ci, entièrement restructuré pour l'édition. En effet, *Clôture de l'amour* (Rambert, 2011) comme *Répétition* (Rambert, 2014) ont tous deux été écrits sans ponctuation et sans mise à la ligne. C'est ce geste d'écriture, qui remplit la page à la manière d'un *all-over*¹⁰⁵, ne délimitant pas visuellement le sens, qui a posé problème à l'éditeur. La même transformation a alors été opérée pour *Répétition* (Rambert, 2014), allant d'une forme dense « en bloc » (le tapuscrit) à une forme « aérée » en vers (pour le livre). Ces modifications ont été élaborées par l'auteur lui-même, à la demande de l'éditeur. Toutefois, Pascal Rambert réussit pour *Répétition*

105 Le *all-over* est un tableau sans bord ni centre dont la peinture envahit, sans espace vierge, l'intégralité de la toile.

(2014) (postérieur à *Clôture de l'amour*, 2011) à obtenir ce compromis de « double parution » qui intègre la version initiale et la version remodelée.

Pascal Rambert comme Pauline Peyrade (*Poings*, 2017), considèrent leurs textes comme des partitions (voir entretien avec les auteurs¹⁰⁶). Or, le remaniement demandé par l'éditeur visait à gommer cet aspect partitionnel et graphique – qu'il juge trop difficile d'accès pour son lectorat – pour tendre vers une forme poétique qu'il estime « lisible ». Nous avons déjà pressenti, dans la préface de Noëlle Renaude à *Une Belle Journée*, les conflits qui pouvaient être à l'œuvre entre l'auteure et l'éditeur dans le cadre d'une remise en cause de la normativité du texte de théâtre. Le texte partitionnel n'a-t-il pas sa place dans l'édition théâtrale ? Et pourquoi ? Nous avons décidé, pour prolonger notre travail, d'interroger à la fois les auteurs et les éditeurs pour comprendre en quoi consiste cette tension.

106 Pascal Rambert déclare : « Ce qui m'a fait te répondre c'est le mot de "partition". *Clôture [de l'amour]* je l'ai pensé comme une partition. J'écris des partitions. Une partition de mots, mais qui produit du corps, c'est ça qui m'intéresse. J'écris des pièces de danse, par la langue. » (Communication personnelle, 2021).

3 La place de l'éditeur

[...] publier un script de spectacle invaliderait la potentialité de l'étude dramaturgique, quand la publication d'une « littérature en costume¹⁰⁷ » pour emprunter l'expression d'Ariane Mnouchkine ne comblerait pas l'appétit scénique des créateurs. (Banos-Ruf dans Santos *et al.*, 2018, p.348).

C'est à la fin de ce travail de réflexion sur les alternatives proposées par les partitions à la linéarité visuelle du texte pour la scène, qu'il nous a semblé important de nous tourner vers les acteurs de l'édition. Si nous avons rencontré des partitions typographiques aux dispositions inusuelles tout au long de cette recherche, elles étaient rarement inscrites dans le cadre éditorial des éditions théâtrales. De plus, notre entretien avec Noëlle Renaude avait mis en évidence les tensions qui peuvent exister entre auteur et éditeur concernant la mise en page que Renaude estime « imbougeable ». À cela, s'ajoutait la découverte dans les livres de Pauline Peyrade – *Poings* (2017) – et de Pascal Rambert – *Répétition* (2014) – de partitions annexées au livre et complétant une version remaniée. Tous ces indices nous laissaient à penser que les éditeurs avaient un rôle qu'il convenait d'interroger face aux textes partitionnels.

Nous avons donc voulu savoir si ces tentatives de renouvellement de l'écriture pour la scène – par des biais graphiques – intéressaient les éditeurs de théâtre, s'ils recevaient des textes de cette nature et en comprendre la réception (et éventuellement le traitement) qu'ils en faisaient. Nous voulions également découvrir s'ils faisaient une distinction entre la pièce de théâtre et la partition. Enfin, si cette distinction existait, excluaient-ils les partitions de leur champ éditorial ?

Notre hypothèse était que les éditeurs de théâtre jouaient un rôle normatif dans la sélection des ouvrages (ce qu'ils décident de publier), mais aussi, peut-être, par la censure des didascalies ou des éléments d'actions scéniques avant l'impression. Nous avons donc voulu vérifier cette hypothèse. Pour cela, nous avons pris contact avec deux éditeurs, Pierre Banos-Ruf, directeur éditorial de Théâtrales et François Berreur, directeur éditorial des Solitaires Intempestifs. Nous avons choisi ces éditeurs en repérant des cas « partitionnels » problématiques dans chacune de ces deux maisons. Nous avons décidé d'associer à ces entretiens ceux de quelques auteurs qu'ils publient. Nous avons ainsi la possibilité d'entendre le point de vue de l'auteur et celui de l'éditeur. Ces entretiens ont eu lieu séparément afin de permettre à la parole de circuler plus librement.

Ainsi, concernant le choix des éditions, nous avons sélectionné Théâtrales parce que cette maison d'édition était celle de Noëlle Renaude et que nous pouvions approfondir l'échange que nous avons déjà eu avec elle en obtenant le point de vue de son éditeur.

107 L'expression attribuée à Copeau est reprise dans l'entretien intitulé « Le texte n'est pas l'aboutissement, il est l'impulsion primordiale » dans lequel Ariane Mnouchkine évoque l'écriture de Molière, elle écrit : « Molière sait, lui, qu'il faut un manque dans une pièce — ce que beaucoup d'auteurs modernes ne savent pas ; ils écrivent tout, ils remplissent tout et ne laissent aucune place au théâtre. C'est au mieux, comme disait Jacques Copeau, de la littérature, récitée debout, à voix haute et en costume. Ce qui paraît manquer aux auteurs bavards, c'est justement ce qui fait le théâtre » (Mnouchkine *et al.*, 2013).
[<http://journals.openedition.org/skenographie/1032>]. (Consulté le 10 mars 2021).

Notre choix était alors orienté par un premier repérage qui mettait en évidence une intervention de l'éditeur sur le geste de Noëlle Renaude.

Pour ce qui est de l'autre maison d'édition, notre choix s'est porté sur les Solitaires Intempestifs dirigés par François Berreur, car les éditions ont, comme Théâtrales, un catalogue relativement important. Nous avons connaissance du texte de Pauline Peyrade *Poings* et de son existence double, sous deux formes spécifiques dans l'édition, l'une « en partition » et l'autre « normalisée ».

Nous ne prétendons pas dresser un panorama de l'édition théâtrale et de sa réception des partitions, nous présentons deux cas où un repérage d'intervention sur une partition avait été décelé¹⁰⁸. Nous voulions savoir s'il s'agissait de faits isolés ou s'ils étaient symptomatiques d'un rejet de l'édition des partitions qui pourrait avoir lieu ailleurs. Un court entretien avec Pascal Rambert – auteur publié chez les Solitaires Intempestifs – a également complété ces dialogues.

Notre hypothèse concourt avec le fait que l'édition théâtrale s'inscrirait dans une tradition littéraire qui occulte toute dimension plastique de l'œuvre. Une tradition qui écarterait ainsi les apports, de Mallarmé à la poésie visuelle, d'une plasticité du texte... Si cette occultation se manifeste dans une standardisation de la mise en page, elle s'incarne aussi dans la disparition de la dimension scénique. En effet, nous constatons que les indications relatives au plateau n'apparaissent que très peu lors de l'édition, même lorsque le texte est allié à une pratique scénique intense et performative comme chez Rodrigo Garcia et Angelica Liddell, tous deux par ailleurs édités aux Solitaires Intempestifs.

Il est étonnant de constater à quel point les pièces de Rodrigo Garcia, une fois publiées, sont éloignées des mises en scène qu'il en donne. En effet, toutes les actions performatives qui sont au cœur de son geste scénique disparaissent dans l'ouvrage. L'auteur lui-même le souligne en écrivant dans *Et balancez mes Cendres sur Mickey* (2007) :

Une fois de plus les textes publiés sont réunis tels des restes de mes créations théâtrales, difficiles à séparer de ces dernières. On les imprime dans l'intention de laisser un souvenir (pour ceux qui auront vu mon travail sur scène réalisé à partir du texte en question) ou un amas de résidus (pour ceux qui aiment à entasser des ordures chez eux). (Garcia, 2007, p.9).

Cette question est reprise de manière extrêmement visible, sur la quatrième de couverture du recueil de textes de Garcia, *Cendres 1986-1999* qui annonce : « Une fois dans un livre, ces textes ont quelque chose d'étrange. Ils ont vécu, ils ont brûlé au théâtre. À présent, les voilà entassés dans un volume comme s'il s'agissait d'un sac rempli de cendres. » (Garcia, 2011, s.p.). Tandis que la quatrième de couverture du second opus publié en 2011, *Cendres 2000-2009*, revient encore sur la question :

Une fois de plus, les textes publiés sont réunis tels des restes de mes créations théâtrales. La littérature n'est qu'une partie, rien qu'une partie de mes pièces destinées au théâtre et les mots, dissociés de ce qui se passe sur scène, se retrouvent redoutablement démunis » (Garcia, 2011, s.p.).

108 Il nous faudrait poursuivre les entretiens avec d'autres éditeurs et d'autres auteurs pour dresser un panorama représentatif de l'édition théâtrale française, il serait par exemple intéressant d'entendre le point de vue de Philippe Malone et de son éditrice à Espaces 34, tout autant que les auteurs de la collection « Des écrits pour la parole » et leur éditrice Claire Stavaux qui a repris l'Arche en 2017. Les difficultés rencontrées dans le cadre de la crise sanitaire n'ont pas permis de tout entreprendre.

Le même phénomène apparaît lors de l'édition des pièces d'Angelica Liddell. Rien n'y indique plus la dimension physique et extrême de leurs mises en scène ni l'engagement performatif qui s'y déploie. Cet effacement du domaine performatif et des protocoles d'actions dans l'écriture du livre pose question. Inscrire les conditions scéniques dans le livre, son « devenir », n'est pas une nouveauté, des précédents forts ont eu lieu.

Beckett semblait avoir ouvert la voie à un théâtre qui écrit et inscrit la dimension scénique dans le livre, suivi par Peter Handke. Ainsi *Quad*, pièce de Beckett écrite en 1980 que nous avons déjà mentionnée, est constituée de schémas et d'instructions pour performer un carré, quand *Acte sans parole* (Beckett, 1957) est une pièce uniquement constituée de didascalies. Pourquoi alors n'en trouve-t-on que très peu la filiation dans un théâtre qui tend vers la performance ? Est-ce parce que, comme Bruno Tackels le déclare dans *Les écritures de plateau : état des lieux* : « Beckett a porté l'écriture à son point d'extinction maximale » (2015, p.39) ? En déclarant conjointement que l'auteur « pétrifie la vision de son propre texte », en jugeant « autoritaires » les indications de celui-ci, et en rappelant que « les metteurs en scène ont été sommés d'entrer en résistance » (2015, p.38), Bruno Tackels dresse à travers Beckett le portrait d'un presque-dictateur asséchant le plateau. Son seul intérêt, selon Tackels, serait de pousser à « revivre, écrire à nouveau, jouer » (Tackels, 2015, p.39). Beckett aurait donc « brimé » toute l'invention scénique en couchant sur le papier des indications d'actions, de gestes, de mouvements. Le geste de Beckett est à envisager selon Sophie Lucet comme une modification du statut de l'auteur :

[...] Beckett trace en même temps que le mot la forme à venir de la scène et tend vers la réalisation concrète d'un texte que la scène aura pour tâche de déplacer en le contextualisant. Il est alors trois modes concomitants de la trace : la forme de l'imaginaire, de la scène mentale ; le dispositif de l'écriture, inscription où se dit ce qui échappe par essence, soit la concrétude ; et le temps où, abandonnée à d'autres, la scène reprend ses droits en privilégiant ses langages. Dès lors, les ordres assénés aux praticiens par Beckett peuvent s'entendre comme une réforme profonde de la conception de l'auteur [...]. (Lucet dans Lemonnier-Textier et al., 2012, p.163 [référence numérique]).

Cette conception, qui fait émerger un nouvel auteur, basculerait vers un « auteur-castrateur » pour certains, quand cette idée semble être reprise par certains éditeurs de théâtre qui jugent superflues ou trop directives les indications de l'auteur. Pour ces éditeurs, celles-ci ne laisseraient pas de place à « l'inventivité » des metteurs en scène et les prescriptions de l'auteur seront considérées comme une « pollution » du texte¹⁰⁹.

Les indications scéniques renvoient pourtant à une plasticité qui est au cœur d'un certain théâtre contemporain, qu'il soit porté par Castellucci, Lidell, Garcia, Quesne... Comme le relève Joseph Danan dans *Entre théâtre et performance : la question du texte* : « une bonne partie des bouleversements de la scène contemporaine sont, [...] le fait de

109 Le terme de pollution est employé par Pierre Banos-Ruf (directeur des éditions Théâtrales) dans son article « Le rôle de l'éditeur de théâtre dans la génétique du texte. Actualité d'un champ de forces : liberté auctoriale versus lecture universelle » : « Pour devenir une source fiable, il importe de dépolluer le texte des principales traces scéniques ; pour imprimer une dimension littéraire et garantir la lecture, il s'agit d'assumer parfois une position d'opposant à l'auteur pour tendre vers une pérennisation du texte, alors que le metteur en scène peut travailler sur sa propre génétique du texte afin de résoudre des problèmes scéniques ». Le texte qui m'a été transmis en pdf par Pierre Banos-Ruf est également édité dans l'ouvrage *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène* (Banos-Ruf dans Santos et al., 2018, p.339).

plasticiens» (Danan, 2016, p.79-80). Pourquoi alors, si la raison plastique bouleverse effectivement la scène, ne bousculerait-elle pas aussi le texte et sa matérialité ?

Si la question de l'édition nous semble centrale, c'est parce que les partitions existent d'abord par leur diffusion, peut-être plus encore que par leur activation. En effet, la partition est un objet *intermedia* entre les disciplines, mais la partition se trouve également dans une zone intermédiaire entre le projet et l'archive, tout en étant un objet transitoire entre le concepteur et le preneur en charge. Elle est adressée à un tiers et pour trouver son destinataire, elle doit être transmise, éditée ou exposée. Historiquement, les partitions – en dehors du champ musical – ont été majoritairement éditées par les artistes. George Maciunas, Dick Higgins, Ben Vautier et Volf Vostell les ont mises au jour dans le cadre de fluxus, et c'est Roland Sabatier qui a principalement édité les lettristes avec les éditions Psi. Ainsi, par le passé, les partitions ont majoritairement fleuri dans les éditions d'artistes, au tirage limité. La revue *Véhicule* que nous dirigeons avec Vincent Menu fait partie – avec d'autres, comme l'association Entre-deux à Nantes – des aventures contemporaines d'édition de partitions. Nous en parlons dans notre livret 5 dédié à *Véhicule*.

L'inscription des partitions dans le domaine de la littérature n'est pas chose évidente. Massin travaillait déjà chez Gallimard quand il a mis en page *La Cantatrice Chauve* (Massin *et al.*, 1964), sa position et sa place étaient suffisamment reconnues pour permettre l'édition d'un tel OLN (Objet Littéraire Non Identifié).

Si la partition est un genre fluctuant, à la lisière du théâtre, de la poésie, de la danse, de la musique, de l'art conceptuel et de la performance, comment l'inscrire dans une politique éditoriale ? À quelle branche la rattacher ? Faut-il l'inclure à la poésie, au théâtre ou à la littérature ? Des tentatives d'inscription et d'incorporation ont eu lieu. Citons, par exemple, le projet de l'ouvrage *Art conceptuel une (en)nologie* (2008), porté par Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos, qui porte la volonté d'inclure les œuvres écrites des artistes conceptuels dans le domaine de la littérature :

Il s'agirait précisément d'enter, de greffer certaines productions de ce mouvement artistique sur la branche de la littérature générale (plutôt que d'en « faire un bouquet » comme le terme traditionnel l'entend). Une entologie littéraire par conséquent, une greffe pour voir, dont seul le temps dira si elle est effectivement viable. (Herrmann *et al.*, 2008, p.10).

Dans cet extrait, les éditeurs expliquent le choix du titre qui substitue « entologie » à « anthologie ». Cette greffe sur la littérature générale, n'enlève en rien la potentialité plastique ou performative des œuvres. Ainsi, le projet des trois éditeurs n'écarte pas la matérialisation possible à partir du livre :

Et voire, cette translation vers l'édition pourrait bien faire figure d'étape : on aura tôt fait, à partir des instructions données par Sol LeWitt, par exemple (mais aussi parfois chez Lawrence Weiner et d'autres), de sortir l'œuvre de ces pages pour la recomposer sans perte sur une feuille de papier, sur le mur de sa chambre, etc. (Herrmann *et al.*, 2008, p.14).

Cette hypothèse quant à l'activation ne modifie pas le projet initial qui est bien de présenter les œuvres conceptuelles et de les inclure dans la littérature, comme œuvre à

lire. Toutefois, l'introduction de l'ouvrage le désigne aussi comme « un musée portatif en guise de livre » (Herrmann *et al.*, 2008, p. 13) et insiste sur la capacité de ces textes conceptuels à être transposés d'un lieu à l'autre : « de l'espace de la galerie et des salles du musée vers les deux dimensions du livre ». (Herrmann *et al.*, 2008, p.13).

La revue de poésie *Grumeaux* n° 4 (2014) s'est également employée à la question du déploiement spatial du texte avec ne numéro intitulé « Occuper la page », qui contient entre autres des textes de Maurice Roche¹¹⁰ ou Michèle Métail¹¹¹, alors que, dans *Les écritures bougées*, aux éditions MIX (dirigées également par Fabien Vallos) Aziyadé Baudouin-Talec déclare s'intéresser à des « formes inclassables qui articulent des éléments hétérogènes de manière autonome (textes, corps, objets, sons) dans un espace défini (théâtre, musée, espace public) » et avoir conçu *Les écritures bougées* comme une « structure nomade de production et de diffusion de la littérature sous toutes ses formes » (2018, p.8). Ainsi énonce-t-elle : « Les textes de cette anthologie sont à la fois des partitions, mais aussi des textes littéraires qui par la lecture-action changent de formes et déplacent la langue, l'écriture. » (Baudouin-Talec, 2018, p. 9). Il est intéressant de remarquer que les auteurs qu'elle publie sont issus de disciplines très variées et que certains d'entre eux sont par ailleurs partie prenante comme auteurs et éditeurs de textes performatifs. Sont notamment auteurs dans *Les écritures bougées* : Fabrice Reymond (co-directeur de la publication *art conceptuel une entologie*, 2018) et Yoann Thommerel (directeur de publication du numéro « Occuper la page » de la revue *Grumeaux*). Les acteurs éditoriaux des partitions, des « documents performatifs » ou des « énoncés d'art¹¹² » sont aussi auteurs. Si ce réseau semble écrire et diffuser d'un même geste, en toute connaissance de cause et par conviction, ne sommes-nous pas face à une pratique d'artiste-éditeur ou d'auteur-éditeur ?

Nous pourrions alors convenir que l'édition de ces formes est en soi un geste artistique qui prolonge une pratique de l'écriture. Mais alors, que se passe-t-il lorsqu'un éditeur extérieur prend en charge les partitions ? L'édition théâtrale peut-elle être un lieu d'accueil pour les partitions ?

Nous avons pour cela décidé d'interroger deux éditeurs français de textes de théâtre, l'un – François Berreur – dirigeant Les Solitaires intempestifs, l'autre – Pierre Banos-Ruf – à la tête des éditions Théâtrales. Si nous avons vu que les partitions bousculent notre rapport à la pièce de théâtre, ces formes qui font évoluer le texte pour la scène vers la performance ont-elles une place dans l'édition théâtrale ?

Les pièces de théâtre qui parviennent jusqu'à nous sont passées par le filtre premier de la sélection des textes que les éditeurs décident de mettre au jour. Ce que nous connaissons du texte de théâtre est majoritairement lié à ce qui est édité ou mis en scène et, souvent, l'un ne va pas sans l'autre : il faut que le texte soit représenté pour être édité. Si les fonds d'archives permettent de découvrir des manuscrits, ils restent des espaces dédiés aux chercheurs et la faible diffusion de leur contenu ne permet pas d'influencer ni d'agir comme contre-modèle sur les pratiques d'aujourd'hui.

110 Maurice Roche (1924-1997) est un écrivain, compositeur et dessinateur français. Il a notamment publié *Circus* (1972) et *CodeX* (1974), des romans qui travaillent la question visuelle et typographique du texte sur la page.

111 Michèle Métail est une poétesse et performeuse née en 1950.

112 Nous reprenons ici la dénomination employée par Jean-Baptiste Farkas et Ghislain Mollet-Viéville dans *À propos des énoncés d'art* (2010).

De plus, en ce qui concerne les pratiques éditoriales, après une première sélection déterminante – un tri qui écarte et sélectionne des textes –, nous pouvons nous demander quels autres filtres ou opérations de transformation sont à l'œuvre avant la publication. La relecture du tapuscrit, les corrections et les amendements avant le passage à l'impression, sont-ils – au sein des maisons d'édition théâtrales – le lieu d'une normalisation qui lisse les pratiques ? Ou est-ce que ces espaces éditoriaux peuvent être, au contraire, un terrain d'expérimentation pour une nouvelle graphie théâtrale et performative ?

L'ouvrage *Entre Théâtre et Performance* (2016), écrit par Joseph Danan, interroge les évolutions du texte théâtral par le biais de la performance, mais il n'aborde pas la question de l'édition. Dans ce texte, où Joseph Danan se revendique à la fois en écrivain de théâtre et en chercheur, l'auteur cherche à comprendre les mutations du texte pour la scène, traversé par la question de la performance. Ce que Joseph Danan développe surtout, c'est la manière dont le texte – et son absence – font évoluer la scène. Ainsi son objet d'observation reste principalement la représentation dans ses « effets de réel » et ses inclusions performatives. Joseph Danan aboutit à la conclusion suivante : « Le règne qui arrive est celui du créateur scénique, et il n'a que faire d'une œuvre dramatique préexistante » (Danan, 2016, p. 67). Ce « créateur scénique » qui écrit la scène et le texte, serait incarné de manière exemplaire, selon lui, par la figure de Joël Pommerat¹¹³, auteur-metteur en scène qui mêle de manière inextricable l'écriture et le passage au plateau¹¹⁴. Ces « créateurs scéniques » ont également été mis en lumière par Bruno Tackels¹¹⁵ qui utilise pour sa part l'expression « écrivain de plateau¹¹⁶ », expression jugée trop floue et contestée par Didier Plassard dans son article *L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat* (2014).

Il semble indispensable pour Joseph Danan que l'auteur se préoccupe de cette nouvelle dimension performative de la scène. Ainsi, écrit-il :

Si l'art de la mise en scène est entré dans un rapport de perméabilité avec la pratique de la performance, il en est de même pour celui de l'auteur dramatique, et l'« état d'esprit performatif » doit aussi l'animer, sous peine de mort. (Danan, 2016, p.68).

Quelles sont donc les caractéristiques de ces pièces contemporaines ou à venir qui supplantent le théâtre dramatique et post-dramatique et le font vaciller vers le performatif ? Joseph Danan en dresse un descriptif lorsqu'il écrit qu'elles sont « des œuvres [...] "du moins de représentation possible" » ou encore lorsqu'il cite « ce qui est devenu désormais impossible ou devrait l'être : la fable trop solidement charpentée, les personnages trop dessinés, la naïveté d'une foi trop appuyée dans la *mimésis*... » (Danan, 2016, p. 70-71). L'auteur précise ces définitions dans son article « Écriture dramatique et performance » (Danan, 2013) publié dans *Communication* n° 92 (« Performance le corps exposé ») dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, dans lequel il explore diffé-

113 Joël Pommerat est un écrivain et metteur en scène français de théâtre. Il est né en 1963.

114 Joël Pommerat détaille ses positions dans *Théâtres en présences* (2007). Dans une communication personnelle avec François Berreur du 3 mars 2021, celui-ci remarque que Pommerat ne publie son texte qu'après que la mise en scène ait eu lieu, le texte découlant principalement du plateau.

115 Bruno Tackels est un philosophe et critique de théâtre français né en 1965.

116 Bruno Tackels a publié une série d'ouvrages consacrés à divers « écrivains de plateaux » (Castellucci, Garcia, Pippo Delbono, Vassiliev, Tanguy) ainsi qu'un texte plus global intitulé *Les écritures de plateau : état des lieux* (2015).

rentes œuvres et leurs orientations performatives. Les procédés performatifs seraient : la fusion de l'auteur et du metteur en scène, l'établissement de règles du jeu ou de protocoles, la variabilité et l'improvisation, l'exécution d'actions réelles, le remplacement des personnages par les acteurs¹¹⁷, ainsi qu'une logique musicale ou rythmique plus que fictionnelle (Danan, 2013, p.183 -191).

L'une de ces caractéristiques serait, selon Joseph Danan, le modèle musical. Il en souligne la prégnance dans le paysage et prend en exemple *Danse Delhi* (2011) de Viripaev qui selon l'auteur ne serait pas un texte « à jouer », mais à « interpréter telle une partition musicale » (Danan citant Viripaev, 2016, p77). Nous pourrions ainsi intégrer dans cette catégorie *Conversation-Sinfonietta* (Massin et Tardieu, 1966) ou *Poings* (2017) de Pauline Peyrade que nous convoquerons bientôt.

Ce modèle musical qu'évoque Joseph Danan est ce qui nous interroge à travers la représentation graphique du son, mais aussi à travers celle des différents paramètres scéniques et de leur organisation plastique sur la page. Néanmoins, l'expérimentation visuelle de la page peut-elle avoir lieu dans le cadre de l'édition théâtrale ? Est-elle un espace de recherche encouragé par les éditeurs ou au contraire, est-elle considérée comme une scorie n'ayant pas d'effet sur l'ensemble ? Le texte dans une mise en forme atypique (approchant d'un modèle musical étendu, celui de la partition graphique) est-il écarté de l'édition ?

C'est ainsi qu'à travers les paroles de deux éditeurs et des auteurs présents à leur catalogue, nous avons entrepris une enquête visant à recueillir des informations sur ces maisons d'édition théâtrales et leur rapport au texte partitionnel. Nous voulions comprendre quelle place était laissée au texte-partition dans l'édition pour la scène et nous enquêter des écarts entre le projet de l'auteur (le tapuscrit) et le projet de l'éditeur (le livre). Pour cela, nous avons interrogé François Berreur, directeur des Solitaires intempestifs, et les auteurs Pauline Peyrade et Pascal Rambert qui sont à son catalogue. Aux éditions Théâtrales, c'est Pierre Banos-Ruf qui a accepté de répondre à nos questions sur les textes de Noëlle Renaude avec qui nous nous sommes également entretenue.

Nous choisissons de ne pas établir de transition entre les deux chapitres consacrés aux maisons d'édition respectives. Nous avons en effet énoncé les enjeux de ces entretiens et leur sujet est similaire. Toutefois, nous ne nous soustrayons pas à l'analyse de ces discussions. Nous établissons, à la suite, une synthèse qui nous permettra de relier les différents points de vue et de les articuler.

Les entretiens ne seront pas l'objet d'une annexe ; ils seront livrés intégralement, cela pour éviter la partialité d'une sélection qui orienterait le discours. Nous transmettons ainsi la parole de nos interlocuteurs de manière relativement neutre et avec des très peu de retouches. Nous avons choisi de préserver l'oralité du discours. Toutefois, chaque intervenant a pu relire son texte et l'amender. Cette forme dialogique complète est également un parti pris pour ne pas monopoliser l'espace du débat ou le compromettre. Afin de ne pas créer de confusion et de mettre en valeur la parole qui n'est pas la nôtre, le texte de nos interlocuteurs dans ces entretiens est d'une couleur spécifique.

117 L'exemple le plus symptomatique serait selon lui *Outrage au public* (1982) de Peter Handke : « Du texte, certes, il y en a, il n'y a même que cela, mais pas d'autre drame que celui d'une parole agissante, disant ce qu'elle ne veut pas faire et faisant acte de cela -une parole proprement performative. » (Danan, 2013).

3.1 Théâtrales

Pierre Banos-Ruf est directeur des éditions Théâtrales, il dirige la collection « Théâtrales Jeunesse » avec Françoise du Chaxel. Il a soutenu en 2008 une thèse intitulée : *L'édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions Théâtrales* (dirigée par Christian Biet). Il est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication. Il édite notamment les textes de Noëlle Renaude. Nous avons échangé par voie numérique : nos questions lui ont été adressées par courriel.

Nous avons envoyé à Pierre Banos les questions suivantes :

Noëlle Renaude, dans l'introduction de son ouvrage *Une belle journée Topographies*, écrit que les mises en pages de ces deux textes sont « réaffirmées, redessinées par Mathias Delfau, à la demande de l'éditeur ». Elle signale donc ne pas être à l'origine de ce choix... Pourquoi avoir fait appel à un graphiste et ne pas avoir conservé les picto initiaux de l'auteur dans *Une Belle journée* ? (J'ai pu consulter le manuscrit de N. R. qu'elle a bien voulu me transmettre.)

Je me permets de citer un exemple chez un autre éditeur (Les Solitaires intempestifs), récemment un texte « hors norme » dans sa disposition graphique – Poings de Pauline Peyrade – a été « remodelé » pour l'édition. La mise en page initiale de l'auteur a cependant été imprimée elle aussi, elle apparaît dans le livre, mais de manière secondaire. La transformation graphique des manuscrits (leur mise en page) est-elle courante chez Théâtrales ? Quelle est votre position là-dessus ?

En tant qu'éditeur, accordez-vous une valeur graphique aux textes ou bien est-ce que la seule question littéraire et théâtrale est importante, selon vous ?

Recevez-vous beaucoup de textes atypiques, avec des partis pris forts, quant à leur mise en forme ? Ces textes posent-ils davantage de problèmes éditoriaux, freinent-ils la décision de les éditer ?

L'édition théâtrale aujourd'hui permet-elle la diffusion d'un renouvellement de l'écriture théâtrale, par le biais de formes typographiques, plastiques, visuelles divergentes ? L'édition théâtrale est-elle aujourd'hui un acteur de l'évolution de l'écriture pour la scène ?

Le livre de théâtre est-il (doit-il être) un espace « neutre », aux conventions établies, pour permettre une projection du lecteur et du metteur en scène vers la scène sans interférence ?

Pierre Banos choisit d'y répondre par écrit, mais sans conserver l'ordre des questions, et dans une perspective plus globale, ce que nous lui avons d'ailleurs proposé.

3.1.1 Les réponses de Pierre Banos-Ruf

Voici le contenu du courriel de réponse de Pierre Banos-Ruf reçu le 09/03/2021 suite à nos questions.

« Je pensais vous répondre dans le corps de votre mail, mais effectivement, je vais regrouper un peu quelques réponses pour tâcher de ne pas être redondant.

Questions de la “marque de fabrique” de l’éditeur (//à Noëlle Renaude, notamment).

Vous lirez peut-être à la fin de mon passage de thèse que je cite Noëlle, qui s’est toujours beaucoup plainte (sans doute à juste titre parfois) de ce que son éditeur voulait imprimer une marque de fabrique qui araserait un peu les tentatives graphiques des auteur-rices. Elle n’a pas tort, mais je voudrais vous expliquer pourquoi nous faisons cela.

Comme je l’écris dans la thèse, pour moi le livre est l’espace de l’affrontement auteur/éditeur. J’emprunte à Bourdieu cette terminologie proche de son champ de force, non pour pointer un champ de bataille, mais pour essayer de montrer les enjeux.

Que veut l’auteur ? Transmettre son texte, son geste d’écriture, voire, parfois (et c’est souvent le cas de Noëlle Renaude) son geste graphique.

Que veut l’éditeur ? Transmettre le texte de l’auteur-riche, son geste d’écriture, voire parfois son geste graphique... et vendre des livres (pour permettre la vieille péréquation éditoriale mise en évidence par Diderot).

Petite pirouette sans doute de mon côté, mais pour montrer aussi que les enjeux sont souvent proches. En tout cas, tel que je conçois la publication.

Pour moi, l’éditeur est clairement au service de l’auteur-riche et de sa proposition artistique. Mais, notre objectif est que le lecteur “universel” (c’est-à-dire en prenant notre cas de théâtre, pas forcément le spécialiste) comprenne ce qu’a voulu dire l’auteur-riche.

Très souvent, je place notre métier comme étant celui d’un lectorat professionnel, qui doit transmettre à des lecteur-rices qui ne le sont pas nécessairement. Schématiquement, nous cherchons à comprendre au mieux ce que veut dire/exprimer/transmettre l’auteur-riche pour pouvoir le retranscrire sur la page.

Alors oui, on peut passer pour de gros méchants qui castrons/stérilisons les désirs graphiques des auteur-rices. Mais pour moi, nous essayons de dire à l’artiste : “qu’as-tu voulu dire ici, graphiquement ? car nous, lecteurs, nous y voyons ça...” Si on est record, on peut retranscrire sur la page le souhait initial, mais parfois les auteur-rices couchent sur le papier numérique des agencements graphiques qui n’ont pas de sens dramaturgiques (je ne parle pas de Renaude qui a une conscience aiguë de la spatialisation de son écriture) ou qui ne sont pas “tenus” tout au long du texte. Nous ne ferions pas notre travail, si nous faisons du copié-collé de leur tapuscrit. Et il ne s’agit pas, comme peuvent le penser les auteur-rices, de vouloir “exister” à tout prix. Au contraire, le travail de l’éditeur est un travail de l’ombre. Si notre travail est trop “visible”, nous avons raté notre but.

Parallèlement, ne perdons jamais de vue que, comme l’auteur-riche, mais sans doute

de façon plus prégnante car c'est bien nous qui mettons l'argent sur la table, que les conditions économiques de production importent.

1 : les auteur-rices écrivent sur du A4, nous mettons en page sur du A5 : pour que cela reste lisible, il faut bien procéder à des choix.

2 : nous sommes dans une problématique de collection (pour des raisons d'économies d'échelle), donc avec une maquette préétablie ; l'édition est déjà une industrie du prototype car d'un livre à l'autre, tout est différent, mais nous ne pouvons pas pousser plus avant cette logique de prototype, sans aller vers un autre livre, celui de l'artiste.

3 : je ne nie pas que parfois, la volonté de gagner de la place, donc des pages, donc des coûts n'a pas poussé Théâtrales à commettre des erreurs (j'en parle un peu dans la thèse) ; certaines fois le dogme du point-tiret pour introduire les locuteurs ne tient pas ; mais c'était une autre période de la maison, nous ne ferions plus cela aujourd'hui.

4 : enfin, je reviens à ce que vous induisez comme étant une pique de N. Renaude à l'endroit de son éditeur dans sa préface. Vous avez dû l'interroger, mais dans mes souvenirs cela ne veut pas dire que nous serions passés en force, mais bien que nous lui avons proposé de travailler avec M. Delfau qui au-delà de son travail de graphiste est plutôt un artiste vidéaste/graphique, qui adore travailler les textes et qui, notamment, a une passion pour le travail de Noëlle Renaude. (Je vous conseille, si vous ne connaissez pas de regarder cela : <https://vimeo.com/281126648> / <http://vimeo.com/10030048>)

Deux choses : a) nous ne pouvions pas, je crois me souvenir, utiliser les pictos choisis par Noëlle, car ils appartenaient à Microsoft, voilà la première raison de confier cela à Mathias, en dehors du fait que c'était un grand connaisseur de l'œuvre de Noëlle (il a également mis en page le livre que M. Corvin a consacré à l'autrice et que nous avons publié : <https://www.editionstheatrales.fr/livres/noelle-renaude-atlas-alphabetique-d-un-nouveau-monde-505.html>)

b) je parle en sous-texte des conditions de production, mais une telle mise en page a eu un coût important, bien plus important que lors d'une mise en page "classique", cela nous paraissait logique de proposer cela à une autrice aussi importante que Noëlle Renaude, mais non nous ne pouvons pas nous le permettre pour tous les livres.

Vous noterez justement que dans le livre nous avons proposé (avec le graphiste donc) d'aller même au-delà de la proposition de l'autrice (sur Topographie essentiellement). Preuve que nous étions attentifs, et qu'il ne s'agissait en rien d'araser son propos. Ça pourrait être le cas sur des titres plus anciens, mais ce livre ne peut pas être un exemple d'un éventuel cadennassage. Par ailleurs, nous ne publions jamais contre l'auteur. Si Noëlle n'avait pas été d'accord sur nos propositions, elle pouvait les décliner. C'est une négociation, un rapport de force, mais toujours "amical".

Sur l'exemple des Solitaires :

J'ai déjà répondu un peu, oui nous transformons les manuscrits pour les mettre dans notre maquette, mais toujours avec l'accord de l'auteur-riche en lui démontrant, le cas échéant, que tel geste graphique est pertinent au pas : pas artistiquement parlant, mais par ce que ce choix renvoie. Encore une fois, si l'auteur-riche est ok avec ce que le/la lecteur-riche peut interpréter, nous pouvons y aller. Honnêtement, je ne comprends pas trop l'intérêt de faire une mise en page et comme pour "s'excuser" de reproduire la mise

en page de l'auteur-riche. Soit la première suffit, soit il s'agirait d'adapter la seconde au livre. (Mais je n'en ai jamais parlé à mon confrère Berreur, mon propos n'est pas un jugement de valeur).

Sur la valeur graphique des textes/le frein éventuel à l'édition

Je dois avouer que je suis presque exclusivement du côté littéraire du texte. Pas insensible à la graphie, mais comme pour moi il s'agit d'une première interprétation de l'auteur-riche sur son texte et que ma conception de la publication du théâtre est de s'affranchir de cela, nous cherchons donc toujours à comprendre, voire à dépolluer le texte des carcans scéniques. C'est pour cela que nous sommes sans doute les éditeurs parmi les plus radicaux (avec Espaces 34) sur l'aspect de la déconnection entre publication et création scénique. Pour nous, il s'agit de ne pas proposer aux lecteur-rices de première interprétation du texte. Je ne parle jamais au metteur en scène, même si c'est l'auteur lui-même. C'est-à-dire que je m'entends toujours sur une version littéraire du texte pour que le/la lecteur-riche ait une version "brute", littéraire. C'est un peu pareil sur l'aspect graphique, je vous ai déjà expliqué en quoi.

Nous ne recevons pas spécifiquement de textes dramatiques très audacieux au plan graphique. Je ne sais pas trop si cela peut être un frein. Peut-être un peu, si je mesure qu'il faudrait faire un travail énorme de mise en page, et si le texte plaît moyennement cela peut-être un critère, mais si le texte me plaît énormément, cela n'en est pas un. Honnêtement, c'est souvent quand le texte est dans les tuyaux éditoriaux et que l'éditrice, Gaëlle Mandrillon, me pose des questions sur la graphie que je m'aperçois des spécificités. Mes premières lectures ne sont que littéraires, ça complète un peu la réponse à la précédente question.

Sur le rôle de l'édition de théâtre/le lieu neutre du livre

J'ai déjà un peu évoqué le lieu du livre qui doit pour moi être effectivement quelque peu "neutre", pas pour araser le geste de l'auteur-riche, mais bien pour être dans le but du livre : la transmission, pour lecture d'abord, et pour création ensuite. Je suis assez persuadé que si nous laissons des didascalies trop précises (j'ai déjà souvent demandé à des auteur-rices de retirer des didascalies qui indiquaient "tel personnage sort à jardin") ou si nous ne réfléchissons pas à l'ordonnement graphique sur la page, à la fois nous ne faisons pas notre travail, et à la fois nous perdons le but/sens : l'objectif est que des créateur-rices très différent-es, aux esthétiques personnelles opposées, puissent s'emparer du texte. Si la mise en scène est déjà là, par les didascalies et/ou par une proposition graphique non réfléchie, les metteur-ses passeront leur chemin. Mon but d'éditeur n'est pas que le texte soit monté une fois, mais bien qu'il connaisse de multiples créateur-rices.

J'espère que tout cela vous aidera et je reste à votre disposition si vous aviez besoin de compléments (dans la mesure d'un emploi du temps contraint). » (Banos, communication personnelle, 2021).

3.1.2 Entretien avec Noëlle Renaude

Noëlle Renaude est auteure et metteuse en scène française, elle est née en 1949. Ses pièces sont publiées chez les éditions Théâtrales depuis 1989.

Cet entretien s'est déroulé grâce à un échange écrit. Les questions ont été adressées à Noëlle Renaude qui a répondu à la suite, par courriel, le 23 septembre 2020.

Garance Dor : Noëlle, je découvre votre travail sur *Une belle journée* et *Topographies*. Je l'étudie avec beaucoup d'intérêt. Je vous remercie de m'avoir transmis vos premières versions. Je voudrais tout d'abord vous poser quelques questions à partir d'*Une belle journée*.

La plasticité de la page m'apparaît être un objet peu traité dans l'écriture théâtrale. Or le rapport au signe, à la typographie et à la construction graphique de la page au théâtre m'intéresse beaucoup. Avez-vous fait d'autres travaux se rapprochant d'*Une belle journée* ou bien est-ce une expérience isolée dans votre travail d'autrice de théâtre ?

Pourriez-vous revenir pour moi sur ce qui vous a motivé à écrire en intégrant des images, des picto ?

Noëlle Renaude : Écrire pour le théâtre a tout de suite été pour moi problématique et donc tout de suite problématisé. Avant ça, je ne m'en sortais pas. Ne sachant pas ce que c'est qu'une scène (j'ai été spectatrice très tôt, mais c'est la seule relation que j'avais avec le théâtre), j'ai posé les unes après les autres les questions dramaturgiques essentielles, démonté en somme l'appareil théâtre pour tenter d'y voir clair, explosé les cadres de la scène, donc son économie, dans tous les sens du terme. Écrire « économiquement » m'a toujours été impossible.

J'ai, pour ma première pièce, romanisé l'écriture (*Rose, la nuit australienne*), cinématisé l'espace dans la deuxième (*Divertissements touristiques*), sans trop bousculer encore les cadres typographiques conventionnels. En outre, dès le début, j'ai chassé de mes perspectives scéniques tout ce qui était de l'ordre de la didascalie et de l'indication scénique. Hors champ trop pratique, paratexte alibi pour l'auteur qui se décharge ainsi à bas prix des prévisions scéniques.

La scène physique à partir de là a été intégrée à la parole (indications de lieu, de climat, de jeu, d'accessoires, etc.). Jusqu'à ce que la réplique soit augmentée de ces indications à dire (je dis et dis aussi comment je le dis, etc.) cf. 8¹¹⁸.

Avec *Ma Solange comment t'écrire mon désastre Alex Roux*¹¹⁹, texte-fléuve de 18 heures, 2000 figures pour un seul acteur, Christophe Brault, publié par mon éditeur à mesure de l'avancée du texte (aventure d'écriture et de théâtre qui a duré 4 ans) nous nous sommes posé la question de la disposition du texte dans la page. C'est la première fois que j'intervenais directement sur la fabrication du livre. Mais ça restait purement textuel.

118 «8» est une pièce éditée chez Théâtrales dans le recueil *Divertissements touristiques* (Renaude, 1993).

119 *Ma Solange comment t'écrire mon désastre, Alex Roux* est éditée trois ans après 8 chez Théâtrales (Renaude, 1996).

Puis Florence Giorgetti m'a commandé une pièce, *Madame Ka*¹²⁰. Je me suis concentrée à ce moment-là sur l'espace concret de la scène et l'espace concret de la page. Nouvelles constructions et structures paysagères très précises, qui proposaient des textes « à lire autrement ». *Une belle journée* serait, je dis bien « serait » la suite possible de Madame Ka, soit une commande bis de Florence Giorgetti, ce qui n'a pas été le cas, j'ai refusé l'idée de la suite, m'attaquant à remettre à nouveau en vrac et les questions posées, les questions déjà résolues, les tentatives antérieures. J'écrivais en même temps *Topographies*, travaillant précisément à la mise en mouvement des répliques, à la scénographie de la page comme prévision de la scène. La page devenant l'unique didascalie. Et c'est en écrivant *Topographies* que j'ai découvert par hasard dans mon ordinateur ces fameux « caractères spéciaux ». Je les ai intégrés tout de suite au texte, ils entraient dans mes préoccupations didascaliques et spatiales d'alors, et ils ont orienté l'écriture et la plastique d'*Une belle journée*. C'était évidemment une découverte de taille, qui me permettait de dessaisir l'écriture de la puissance de son autonomie textuelle, et de l'hégémonie du verbe. Et de donner en même temps aux acteurs (et metteurs en scène) une partition à réinventer, corps, geste, son, déplacement, image. Je m'en suis servi encore pour *Ceux qui partent à l'aventure*. Puis j'ai cessé de puiser dans cette manne graphique et conceptuelle (le pictogramme étant un proche cousin de l'idéogramme), pour m'attaquer à un autre versant dramaturgique, la narration comme oralité fondamentale, ou l'oralité immergée dans la narration pour mieux la dynamiter.

GD : Avez-vous eu des difficultés face à l'édition de cet ouvrage ? (Quel a été l'accueil de l'éditeur ? Pourquoi avoir fait appel à un graphiste pour la forme éditée ? Quels ont été vos points de discussion avec le graphiste, de quelle nature a été la collaboration ? Selon vous pourquoi n'y a-t-il pas plus de théâtre graphique édité ou d'écriture mêlant la scène et le texte ?)

NR : Même avant *Ma Solange*, j'avais remarqué que les publications Théâtrales étaient calibrées, fixes, imbougeables (c'est le cas de tous les éditeurs me direz-vous). Toutes les écritures étant soumises à la même mise en page. Disposition des répliques, police, nom du locuteur suivi de deux points et d'un tiret. J'avais remarqué surtout que le texte était précédé, juste après son titre, de la liste des personnages, alors que mes manuscrits ne comportaient jamais de liste des personnages. J'en ai parlé, on m'a dit, c'est notre logiciel, j'ai objecté que le logiciel donc contraignait les formes à ses paramètres et que si l'éditeur était inféodé à son logiciel je n'avais plus qu'à changer d'éditeur. J'ai négocié des mini changements, refusé certaines conventions. Quand j'ai donné *Topographies* et *Une belle journée* aux éditions Théâtrales, il n'y a pas eu de surprise. Ils étaient habitués depuis des années à modifier, à chaque nouveau texte, quelque chose de la mise en page initiale. Jean-Pierre Engelbach et Gaëlle Mandrillon ont décidé de faire appel à un graphiste, Mathias Delfau, pour, non pas réorganiser ma propre mise en page, mais pour la préciser, la réinventer si nécessaire. Il se trouve aussi que le logiciel de Mathias était beaucoup plus riche en pictogrammes que mon outil basique Macintosh.

Mathias a travaillé dans cet esprit-là. Me proposant des images (les silhouettes du film par exemple), réimaginant le concept du titre rébus (*Une belle journée*).

J'ai souvent eu affaire à des graphistes, pour d'autres publications, et j'ai souvent été

120 « Madame Ka » est publiée dans l'ouvrage *Fiction d'hiver* (Renaude, 1999).

déçue par ces animations plastiques, surimpressions, qui gênent la lecture, la rendent difficile (une page grisée, des couleurs, des changements de police, de justification, des envolées lyriques de morceaux de texte, etc.). En gros j'ai juste besoin d'une page blanche et d'une masse banale de mots en noir, sans artifices gratuits plaqués par-dessus. Mathias Delfau est plasticien. (Je vous conseille de regarder si vous le pouvez *8*, un de mes textes qu'il a animé littéralement parlant, réalisant une mise en scène virtuelle de l'écriture). On pouvait parler, décider, partager, négocier. Le résultat a été validé par moi, par Jean-Pierre Engelbach et Gaëlle Mandrillon (qui à cette époque s'occupait de la fabrication des livres).

À la question, pourquoi n'y a-t-il pas plus de théâtre graphique édité, je n'en sais rien, je sais seulement, pour avoir lu beaucoup de textes destinés à la scène, que les auteurs ont majoritairement très peu activé dans leur écriture une pensée physique et concrète de la scène. S'il y a des effets typographiques, ils sont très souvent amenés par les modes du moment, sursaturation logorrhéique, vers libre, disposition du texte en fragments, etc. Quelques-uns (je suis désolée de dire ça) ont emprunté, après *Une belle journée* ou *Topographies*, l'idée des pictogrammes ou des dispositions bizarroïdes du texte sur la page, mais qui sont plus des inserts destinés à produire un effet, sans que le texte, pas plus le contenu que la forme, ne justifie ce type d'intervention typographique.

Ma façon d'utiliser la typographie, les pictogrammes, la disposition des répliques sur la page est concrète (sur le plan dramaturgique) et purement tautologique. Je montre ce qui se dit, se fait, ce qui est. Le verre se vide, petit à petit, geste qui automatiquement, saccade la parole. L'avion passe de droite à gauche, le nuage de gauche à droite, soleil au centre, le temps a passé, etc.

La seule expérience étonnante que je connaisse c'est celle que fait Raymond Federman, dans *Amer Eldorado*¹²¹, mais ce n'est pas du théâtre.

GD : Dans votre introduction, vous parlez de votre rapport à la didascalie. Les images employées, bien qu'elles puissent servir d'indications scéniques, vont au-delà de la didascalie, il me semble. Les dessins peuvent devenir du texte, du son, des actions. Ils sont le corps du texte aussi. Est-ce que je me trompe ?

NR : Vous avez raison. C'est multifonctions. Mais comme la didascalie est le souci récurrent, obsessionnel dès qu'on destine un texte à la scène, je me suis plus polarisée sur cet aspect. Mais je savais néanmoins que ça poserait des énigmes de mise en scène concrète. *Topographies* est une pièce extrêmement autoritaire, je redoutais, sans forcément l'avouer, qu'elle ne laisse aucune place au metteur en scène qui n'aurait eu qu'à dresser la page pour avoir la scène représentée. Une manière de théâtre avec patron prédécoupé. Mais c'était faux. Les mises en scène ont trouvé leur voie d'accès et leurs sillons dans ce cadrage, en apparence indémontable.

Paradoxe difficile à assumer, je passe mon temps à libérer le texte de théâtre de ses contraintes scéniques, et je contraindrais la scène par un autoritarisme structurel trop forcé, ça me gênait un peu aux entournures. Mais ça n'a pas été le cas. Et puis, on a toujours, en tant qu'auteur, le prétexte de l'expérimentation.

121 *Amer Eldorado 2/001 : récit exagéré à lire à haute voix assis debout ou couché* est un texte de Raymond Federman qui a été initialement édité par Stock en 1974 puis réédité par Al Dante en 2002. L'ouvrage est un roman éclaté, à la typographie non conventionnelle.

GD : Dans un entretien avec Sabine Bossan, le 18 juin 2010, vous dites : « ma question fondamentale est de toujours vouloir bouleverser la structure, de la questionner. Donc chaque pièce obéit à une structure. » Ce renouvellement des formes est passionnant, cette expérimentation à chaque texte. Vous donnez-vous un protocole d'écriture pour chaque pièce, une règle du jeu ?

NR : Oui, ce ne sont pas des règles de jeu, car je n'associe pas l'écriture à un jeu, et je n'ai pas non plus l'ambition d'établir des protocoles. Les questions posées sont simples et concrètes. Et le travail censé y répondre est simple et concret. Que se passe-t-il s'il y a dilatation spatiale et rétraction temporelle ? Si on associe discours narratif et dialogue ? Si on sépare la fiction de la situation et la situation de la fiction ? Est-ce que l'oralité suffit à faire théâtre ? Qu'est-ce que l'oralité ? Qu'est-ce qui se passe avant que ça commence ? Qu'est-ce qu'il advient des personnages quand la structure se des-soude ? Comment montrer à quel moment commence l'écriture ? Comment visualiser l'écriture dans un paysage donné, etc. Le théâtre, mis à mal, se dressera toujours au bout du compte, il fait feu de tout bois, tout lui va. Une vie ne suffirait pas à essayer de l'épuiser, d'en cerner les contours qui se révèlent très perméables, et poreux. J'ai au moins appris, en travaillant à essayer de comprendre comment ça marche (je n'aime pas forcément le théâtre, je suis tellement plus nourrie de cinéma et de littérature) que le théâtre, pour lequel j'ai toujours eu de la méfiance (c'est peut-être plus du dramatique d'ailleurs que je me méfie) a fourni à mon écriture des outils matériels et de pensée indispensables, et je dirais même féroces.

GD : Connaissez-vous le théâtre lettriste (hypergraphique) ou les expérimentations typographiques de Massin sur les textes de Ionesco ou Tardieu ? Massin disait que son projet pour *La Cantatrice Chauve* était de « faire voir la scène sur la page ». C'est bien sûr très différent dans la réalisation, mais est-ce aussi votre projet dans *Une belle journée* ?

NR : Peut-être que je me trompe, mais le travail de Massin intervient illustrativement (comme celui de Mathias Delfau avec « 8 ») sur une écriture déjà produite. Or, *Une belle journée*, *Topographies* ou *Ceux qui partent à l'aventure*, se sont faites comme ça, montées comme ça, sans hiérarchie, pas autrement, je n'ai pas écrit des pièces classiques, que j'aurais, après coup, modifiées, cassées, reconsidérées avec des perspectives lettristes, elles ont été faites en même temps sur le plan textuel, fictionnel, structurel, tricoté à l'autre plan, celui de l'inévitable scène à venir. La mise en page et la typographie sont partie intégrante de l'ensemble. C'est une action, une entreprise insécable. Une écriture insécable. Parce que, en dehors de l'aspect bande dessinée, invention lettriste, jeu de formes, procédé illustratif (ce que ça n'est pas du tout) le paysage des pièces renvoie sans intermédiaire à la réalité concrète de la scène, des corps qui s'y trouvent, des gestes qu'on y produit, des sons qu'on y expulse, des situations qu'on y donne à voir, et des mouvements qui la traversent et la dessinent. Ces pièces n'existeraient pas, écrites autrement.

La pièce de Ionesco restera telle qu'elle a été écrite. Augmentée ou pas des visions illustratives de Massin.

Travaillant sur la scène de l'aéroport dans *Ceux qui partent à l'aventure*, les acteurs désorientés me soupçonnaient d'avoir voulu faire l'intéressante en dessinant la situation : pictogrammes de ceux qui attendent, de ceux qui arrivent en haut de page, répliques

qui leur sont attribuées, dans des colonnes, répliques, silences, gênes, déplacements, tout se distribue de manière tabulaire, absorbable en un seul coup d'œil. Je leur ai demandé de faire un exercice : de rétablir la scène de manière conventionnelle. Répliques à la suite, didascalies obligatoires, la scène au lieu de s'installer sur une seule page, se déroule sur cinq, c'est tellement encombré de paratexte, d'indications, que c'est illisible, lourd et incompréhensible. Ça les a convaincus. La scène, décrite par colonnes, est assimilable sans qu'on soit obligé d'en faire une analyse.

GD : Votre proposition dans *Une belle journée*, qui intègre des signes graphiques, des picto, ouvre à l'interprète et au metteur en scène beaucoup de possibilités. L'interprète peut choisir assez librement son interprétation. Les images fonctionnent comme des déclencheurs. C'est une œuvre ouverte. Elle se partage entre deux types de notation, textuelle et visuelle, ce qui offre encore plus de liberté, me semble-t-il. Peut-on dire que l'interprète est co-créateur de la pièce ? Y a-t-il un partage de la notion d'auctorialité même ?

NR : Pour n'importe quelle pièce, de la plus conventionnelle à la plus débridée, je revendique le partage de l'autorité comme une donnée essentielle de la création. L'interprète soumis au dogme me navre. Je dois dire cependant que beaucoup d'interprètes, ou de metteurs en scène me disent ne pas aimer cette liberté qui leur est offerte. Les acteurs et metteurs en scène avec qui je travaille évidemment l'ont trouvée. Mais cette liberté passe par la vigilance extrême et la mise en pièces de mes textes. Comme en médecine légale, il faut ouvrir, disséquer pour comprendre comment se fait, se condense, se bâtit l'écriture. C'est une question de morphologie.

Le survol approximatif génère les catastrophes qu'on connaît.

GD : Projetez-vous la scène lorsque vous écrivez ? Comment vivez-vous la création de vos pièces une fois celles-ci mises en scène ? Si la liberté d'interprétation est grande, on peut imaginer qu'il peut exister un fort écart entre votre projet et sa réalisation (la mise en scène). Cela vous a-t-il déjà dérangée ou assumez-vous cette possibilité ?

NR : Non, je ne projette rien quand j'écris. Même pas l'histoire. C'est l'écriture, le travail, comme à l'établi, de très très longue haleine, qui fait tout (même si j'ai une question qui m'agite, et il se peut même que la question se révèle en écrivant). Autant dire que je ne sais jamais rien, sinon que je travaille à dégager de l'air. Et à scruter les limites. Pas celles qu'on s'impose. Celles qui nous bornent.

Le passage de l'écriture au plateau, à la représentation : c'est évidemment la grande aventure, quatre-vingt-dix pour cent de désastres, cinq pour cent de rencontres idéales, quand la machine écriture a rencontré la machine scénique, et l'acteur, avec ou sans metteur en scène. L'écart est vraiment souhaitable, mais il ne veut rien dire. Il y a des écarts qui sont des gouffres, dont on ne se relève pas, et qui sont une faillite pour tout le monde. Donnant mes droits facilement (je n'interdis que les montages patchwork – 1 minute de Renaude – 3 minutes de Fosse, deux de Müller, etc.) j'ai su, dès le début que le risque est réel, mais c'est le jeu. Quand on est un peu connu, les risques deviennent moindres, on peut faire faire la différence entre l'écriture et ce qu'on en a fait, ce qui nous sauve, mais pas toujours.

GD : Vous avez participé au travail de Julie Sermon et Yvane Chapuis sur les parti-

tions¹²². Pensez-vous que ce terme de « partition » soit adéquat pour définir *Une belle journée*? Est-ce un terme que vous employez ?

NR : À vrai dire je n'ai jamais utilisé ce terme. Même si beaucoup de gens ont parlé de mes textes comme de partitions, même ceux qui n'ont pas d'apparence typographique particulière. Question de rythme et de musicalité, je suppose.

Le lexique qu'on utilise pour parler des écritures contemporaines, partition, protocole, dispositif, serait le seul conforme à des prises de position esthétiques, et en garantirait la validité. La partition a quelque chose de trop autoritaire, pour moi. *Topographies* à ce titre serait la seule pièce qui se jouerait, se lirait, peut-être, comme une partition, mais j'en vois, comme je le disais, très vite la limite. Comment l'interprète, le metteur en scène peut-il parvenir à transgresser ce qui lui a été fait sur mesure ? En s'en tenant exclusivement au sens, à la situation dramatique ? En oubliant la scène préécrite ? En dénonçant donc la didascalie ? En transgressant la partition ?

Ce que je peux dire, c'est qu'en multipliant les étrangetés linguistiques, formelles, paysagères j'espère que les lecteurs, les acteurs, les traducteurs et les metteurs en scène s'en trouveront alertés. Et se diront, ce n'est pas ce que je crois savoir. Et se soucieront de retracer le chemin d'écriture, de pensée, de l'auteur que je suis, à son travail.

L'écriture n'est pas un guide. Il faut la scruter pour voir ce qu'elle cache, surtout, ce qu'elle est, fondamentalement, comment elle avance et ce que ses cahots en disent.

Alors c'est vrai, *Une belle journée*, et *Topographies*, déplacent le regard un peu plus que le reste de ce que j'ai écrit (mes derniers textes ont des allures romanesques de prime abord, et si on n'y fait pas attention, les acteurs s'engouffrent dans la peau de narrateurs. Or c'est exactement le contraire. Ce ne sont surtout pas des narrateurs. Mais des personnages. Et ça, ceux qui le voient, je les compte sur les doigts d'une seule main.)

Alors on les regarde comme des choses curieuses. On s'y affronte, et c'est vrai, sans se jeter, mal avisé, dans les ornières théâtrales affreusement rassurantes.

122 Nous évoquons ici *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)* de Julie Sermon et Yvane Chapuis (2016).

3.2 Les Solitaires intempestifs

3.2.1 Les réponses de François Berreur

Cet entretien du 3 mars 2021 est une communication téléphonique avec François Berreur. Elle a été enregistrée et retranscrite, elle apparaît ici après relecture et avec l'accord de l'intéressé¹²³.

François Berreur est né en 1950, c'est un acteur et metteur en scène français. Il fonde avec Jean-Luc Lagarce en 1992 les Solitaires intempestifs, une maison d'édition théâtrale qu'il dirige seul aujourd'hui. Pauline Peyrade et Pascal Rambert sont édités par les Solitaires intempestifs.

Le micro n'a pas enregistré les toutes premières phrases.

François Berreur :... En tout cas pour moi, pour l'édition, je ne suis pas là pour. Ce ne sont pas des partitions de musique. Parce que le théâtre ne donne pas l'interprétation, la partition pour l'acteur. C'est ouvert. D'accord ? En général... À la différence par exemple de la musique ou de la danse où il y aurait une partition écrite de la chorégraphie. Alors... Du coup, comme éditeur, je m'intéresse moyennement à la scène. Mon intérêt, il est sur le texte. C'est-à-dire qu'en fait comme éditeur, je n'ai absolument pas la prétention de dire : voilà des textes, ce sont des textes de la scène. C'est la scène qui décide que ce sont les textes de la scène. Ce n'est en tout cas pas moi comme éditeur, je ne décide pas. Je ne décide pas que c'est un texte pour la scène. Par défaut, je suis spécialisé dans le théâtre, parce qu'au fond je connais le théâtre et mes choix dramaturgiques, enfin mes choix esthétiques de textes, ont rencontré la scène. Ça, c'est un malheur, mais c'est comme ça. C'est une mauvaise idée. En France, il y a beaucoup d'éditions de théâtre par rapport à d'autres pays. C'est le pays – un des pays – où il y a le plus au monde d'éditions de théâtre, de textes, de maison d'édition spécialisées en tout cas, notamment sur le théâtre contemporain. C'est une dimension assez importante. Après, sur le mot facile, je ne suis pas tout à fait d'accord. Quand on veut dire facile... On n'a pas dit facile, on a dit faciliter. C'est-à-dire pour que le lecteur lambda ait une approche plus de lecteur que d'objet scénique. Alors c'est un peu un parti pris effectivement. Je suis bien conscient du travail qui est fait par Pauline, qu'on voit dans la partition. C'est pour ça qu'en fait on a décidé de la publier, parce qu'elle est un travail. Mais au fond celui qui va lire la partition, il est presque un praticien de la scène... Moi les éditions, si on ne s'adresse qu'aux praticiens de la scène, on peut fermer boutique : dans les éditions il y a des principes de réalité.

Disons l'idée, c'est qu'on va découvrir le texte et si on veut aller plus loin on peut voir la partition.

123 Le micro n'a pas enregistré les premières phrases. J'ai choisi de retranscrire fidèlement ce que j'entendais sans modifier la structure des phrases, même lorsque celles-ci sont hasardeuses. Lors des silences j'ai laissé des points de suspension. Je n'ai fermé les phrases par un point que lorsque j'entendais quelque chose se clore, soit dans la pensée, soit par un temps de silence, soit par une intonation de la voix.

Garance Dor : C'est lié finalement à une conception du texte de théâtre qui n'est pas uniquement un objet utilitaire, mais aussi un objet littéraire en soi.

F. B. : C'est déjà un objet littéraire, voire poétique. On est quand même plus proches chez les Solitaires de ce qu'on appellerait le poème dramatique. La tendance, elle va plutôt vers le poème dramatique que le naturalisme et le 4e mur.

G.D. : C'est très clair. Du coup je voudrais qu'on parle de *Clôture de l'amour*, c'est en 2011 qu'il est édité chez vous, et de *Répétition*, 2014, qui ont été selon Pascal Rambert versifiées à votre demande. La version en vers est la seule qui est présente dans l'ouvrage édité pour *Clôture*, dans le cas de *Répétition*, les deux versions co-existent, l'une versifiée et l'autre qui correspond au manuscrit initial de l'auteur, qui est davantage « en bloc » comme un flux de texte. Pourquoi vouloir découper, aérer, les blocs de textes initiaux ?

F. B. : Faites l'expérience. Après, vous n'êtes pas forcément le lecteur lambda. *Clôture* d'un seul bloc c'est... moins lisible que ce qu'a fait [ensuite] Pascal. En plus, je respecte ce qu'il a fait. On l'a fait pour dire qu'on le fait une fois. Pascal lui-même dit « on l'a fait une fois c'est pas la peine de le refaire », deux versions c'est pas très intéressant. En plus, la versification, c'est Pascal qui l'a faite, c'est pas moi. Elle respecte le souffle qui sous-entend ce que l'acteur va trouver. J'ai des témoignages d'acteurs qui me disent : « moi, je préfère la version versifiée parce qu'en fait le travail que Pascal Rambert fait est similaire au travail que je fais tout seul chez moi ». Quand Pascal écrit en bloc, je comprends son geste d'écriture, d'accord ? Après les acteurs, ils s'emparent de ça et donc le souffle, le phrasé, ils vont rythmer ça, avec le souffle de la phrase. Quand c'est une nouvelle phrase, ils le font. En fait, ce qu'on publie c'est presque ce que font par exemple sur *Clôture de l'amour* les deux acteurs sur scène. Si vous écoutez...

G. D. : J'ai vu *Clôture* dans la mise en scène de Pascal [Rambert] et j'ai entendu le texte comme un flot, c'est-à-dire que j'ai entendu le texte comme une chose ininterrompue, qui part d'un point et qui se déroule, se dévide, pour aller jusqu'à la fin presque sans arrêt, en tout cas dans l'interprétation d'Audrey [Bonnet] et de Stanislas [Nordey].

F.B. : Je ne suis pas d'accord, ils respirent. Je ne suis pas du tout d'accord, c'est faux. C'est une impression. Mais si vous lisez, même avec le découpage, si vous prenez un extrait en ligne, vous allez voir que les découpages des acteurs sont ceux de la version publiée. Prenez un extrait : vous allez voir que les respirations, c'est quasiment les mêmes, et en plus il y a le sens. Forcément quand vous lisez vous faites le sens de la phrase, si vous lisez tout d'un trait, si le lecteur ou l'acteur lit tout d'un coup, il ne comprend rien. Quand vous lisez, vous reconstituez la phrase et le sens des phrases. Au fond déjà, il n'y a pas beaucoup de gens qui lisent le théâtre. Pour moi *Clôture de l'amour* ou un autre texte de Pascal, c'est comme un poème. Je préfère être tranquille et percevoir le sens de ce qu'il raconte plutôt que de passer deux heures à essayer de reconstituer ce qu'a écrit Pascal. Parce qu'au fond, la première chose que vous faites c'est de reconstituer des phrases. Si vous avez raté une phrase, vous reprenez pour savoir quelle est la phrase que vous avez ratée. Puisqu'il n'y a aucun signe qui vous dit que la phrase est finie [...] C'est quand même écrit avec des phrases, il n'y a pas la ponctuation, mais ce sont des phrases qui ont un sens avec complément, enfin avec des incises, etc., il n'y a pas de mystère là-dessus. C'est pour ça que je ne suis pas du tout d'accord avec ce que vous dites.

G. D. : Mais ça change quand même beaucoup l'expérience de lecture, c'est-à-dire qu'en tant que lecteur face à...

F. B. : Ça change l'expérience de lecture, mais on est là pour lire, pourquoi est-ce qu'on ferait... ? Comment dire... Moi je préfère donner du plaisir de lecture au lecteur plutôt qu'il fasse une expérience de découverte du sens des phrases de Pascal. Et puis la pièce derrière... C'est extrêmement dur à lire. Je suis un lecteur plutôt professionnel, quand je lis le texte franchement j'ai beaucoup plus de plaisir quand il est versifié que quand c'est un gros magma où je perds le fil au bout d'un moment. Faites l'expérience.

G.D. : Je la fais l'expérience, toutefois ce sont des choses très personnelles, en tant que lectrice je vois ça comme un jeu et comme un défi quand je tombe devant un texte qui est un bloc sans ponctuation.

F.B. : Ce que je crois c'est que vous n'êtes pas une lectrice lambda. Moi je m'adresse quand même, en respectant la parole de Pascal, à un lectorat plus large. Par exemple c'est un des textes qui fonctionne très bien dans le fond, qui peut être étudié dans les cours par exemple pour des gens qui étudient le théâtre, etc. Je préfère qu'ils lisent un beau poème.

G.D. : J'entends. Finalement c'est une volonté de rendre le texte plus accessible. Est-ce qu'on peut dire ça ?

F.B. : Oui... plus accessible, je ne suis pas trop d'accord. Ça veut dire qu'on fait de la pédagogie et qu'on simplifie, ce n'est pas ça. Comme quand vous me dites que c'est facile, ce n'est pas ça. Je ne suis pas d'accord. Je pense que *Clôture* on a plus de plaisir à le lire. Je pense que c'est mieux, on a plus la force du texte dans ce qu'on a fait dans la versification que dans la version de Pascal qui est son geste d'écriture. Après son geste d'écriture, c'est lui qui met en scène, il sait le travail que les acteurs vont faire sur le plateau. Je dirais qu'on fait le même travail que les acteurs, mais on le fait dans le livre. Pour avoir cette impression, au fond c'est quand même un flot quand vous le lisez. Mais par rapport à la représentation, si vous n'avez pas vu la représentation, je pense que c'est plus intéressant de se laisser porter par le vers libre que par le... C'est vraiment un choix, un choix littéraire. Ce n'est pas du tout pour moi un choix de facilité d'accès.

G.D. : J'entends que c'est un choix littéraire, c'est ce que j'ai compris dès qu'on a commencé à discuter, que c'était vraiment une orientation pour vous finalement, plus littéraire que portée vers les conditions scéniques.

F.B. : Disons que ce n'est pas tellement mon propos. Pour moi ça rend plus compte du plateau, de la parole, de l'oralité que la version – je ne sais pas comment vous l'appellez – la version « magma », originale de l'auteur. En plus, il y a assez peu de possibilités autres que la versification pour un acteur. Il y en a des petites, mais franchement l'acteur est assez proche de la versification. On n'a pas beaucoup d'autres solutions. Voyez sur 5 lignes, on n'a pas tant de possibilités que ça, à partir du moment où il y a du sens.

G.D. : Mais justement Pauline Peyrade dans son texte en tableau, en colonnes [*Poings*] ne propose-t-elle pas un autre travail aux acteurs, une autre forme de partition ?

F.B. : Là, il y a la partition.

PAULINE PEYRADE

Poings

LES SOLITAIRES INTÉPESTIFS

Note de l'éditeur

Pour faciliter la lecture la proposition de mise en pages de Pauline Peyrade en forme de partition a dû être modifiée.
Nous joignons en annexe les fac-similés de deux parties du manuscrit afin de permettre à chacun de découvrir la vision textuelle rythmique et simultanée de l'auteur.

Texte accompagné en résidence au Théâtre des Quartiers d'Ivry
par le collectif AMots Découverts, avec le soutien d'ARCADI

© 2017, LES SOLITAIRES INTÉPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Guy-Lemaire - 25000 BESANCON
Tel. : 33 (0)3 81 81 00 22 - Fax : 33 (0)3 81 83 32 15

www.solitairesintepstifs.com

ISBN 978-2-84681-538-3

« Ouest » est une partition musicale.

Les « battements par minute » indiquent le tempo.

La double barre oblique indique que la réplique doit être dite parallèlement à celle qui précède.

120 battements par minute.

Moi, *piano*. – Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Le perds pas. Deux, trois. Deux, trois. Deux, trois, quatre. C'est ça. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Et. (*Mezzo*.) J'arrive sur la pelouse. Je sens déjà monter l'excitation. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Mes pieds s'enfoncent dans la terre. Le bruit. La foule. Je souris. Deux, trois, quatre. La nuit sera courte. (*Chante*.) *You can't hurt me cause I know you love me*. Et. Je me fraie un chemin jusqu'au milieu de la piste. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. L'endroit que je préfère. Là où les ondes convergent. Deux, trois. Deux, trois. Deux, trois, quatre. D'autres préfèrent avoir la tête collée aux enceintes, pas moi. Deux, trois, quatre. J'aime voir les gens danser. Sentir les corps se frotter contre moi. Deux, trois, quatre. Dans la foule, je me sens vivante.

Lui, *mezzo*. – Elle arrive sur la pelouse. Je sens déjà monter l'excitation.
// Toi et Moi, *piano*. – Trois. Trois. Deux, trois, quatre.

Toi et Moi, *piano*. – Trois. Trois. Deux, trois, quatre.

Lui, *mezzo*. – Les cheveux blonds. L'œil noir.

17

// Toi et Moi, *chantent, piano*. – *You can't hurt me cause I know you love me*.

Lui, *mezzo*. – Elle est belle.

Toi et Moi, *piano*. – Deux, trois. Deux, trois, quatre. Deux, trois, quatre. (*Chantent*.) *You can't hurt me cause I know you love me*. Et.

Lui, *mezzo*. – Elle se fraie un chemin jusqu'au milieu de la piste.

Toi et Moi, *piano*. – Trois. Trois.

Lui, *mezzo*. – L'endroit que je préfère.

Toi et Moi, *piano*. – Deux, trois, quatre.

Lui, *mezzo*. – Là où les corps se cognent. Certains préfèrent se tenir à l'écart pour respirer. Pas moi.

Toi et Moi, *piano*. – Trois. Trois. Deux, trois, quatre.

Lui, *mezzo*. – Dans la foule, je me sens vivant.

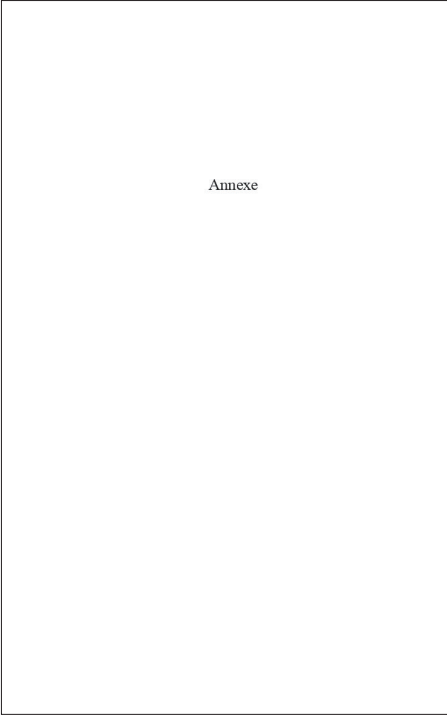
// Moi, *piano*. – Deux, trois, quatre.

Toi et Moi, *piano*. – Trois. Trois. Deux, trois, quatre.

Toi, *chante, mezzo*. – *The first time I saw you. Your little perfection. I must be insane. Your little perfection. You can't hurt me cause I know you love me*.

18

Pauline Peyrade, *Poings*, 2017, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
Couverture et paratexte de l'éditeur puis note introductive de l'autrice.
Extraits de « Ouest » qui compose l'une des parties de *Poings* :
version modifiée par l'éditeur (présente en début d'ouvrage)
et version originale mise en annexe de ce même ouvrage.



Annexe

OUEST (manuscrit)

120 bpm¹

LUR |
TCI |
MOI | **[pF]** Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Le perd pas. Deux.

LUR |
TCI |
MOI | trois. Deux, trois. Deux, trois, quatre. C'est ça. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Et.

LUR |
TCI |
MOI | **[mf]** J'arrive sur la pelouse. Je sens déjà monter l'excitation. Trois. Trois. Deux, trois, quatre.

LUR |
TCI |
MOI | Mes pieds s'enfoncent dans la terre. Le bruit. La foule. Je souris. Deux, trois, quatre.

LUR |
TCI |
MOI | La nuit sera courte. You can't hurt me cause I know you love me. Et. Je me fraie un chemin

LUR |
TCI |
MOI | jusqu'au milieu de la piste. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. L'endroit que je préfère.

¹bpm = battements par minute
[pp] pianissimo
[p] piano
[mf] mezzo
[f] mezzo forte
[ff] forte
[fff] fortissimo

LUR |
TCI |
MOI | Là où les ondes convergent. Deux, trois. Deux, trois. Deux, trois, quatre. D'autres préfèrent

LUR |
TCI |
MOI | avoir la tête collée aux enceintes. Pas moi. Deux, trois, quatre. J'aime voir les gens danser.

LUR |
TCI |
MOI | sentir les corps se frotter contre moi. Deux, trois, quatre. Dans la foule, je me sens vivante.

120 bpm

LUR | **[mf]** Elle arrive sur la pelouse. Je sens déjà monter l'excitation.
 TCI | **[p]** Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre.
 MOI | **[p]** Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre.

LUR | Les cheveux blancs. L'œil noir. Elle est belle.
 TCI | you can't hurt me cause I know you love me. Deux, trois. Deux, trois, quatre.
 MOI | you can't hurt me cause I know you love me. Deux, trois. Deux, trois, quatre.

LUR | Elle se fraie un chemin
 TCI | Deux, trois, quatre / you can't hurt me cause I know you love me / Et
 MOI | Deux, trois, quatre / you can't hurt me cause I know you love me / Et

LUR | jusqu'au milieu de la piste. L'endroit que je préfère.
 TCI | Trois. Trois. Deux, trois, quatre.
 MOI | Trois. Trois. Deux, trois, quatre.

G.D. : Donc il n'y a pas que le vers...

F.B. : Non, mais il y a les deux, là. Mais c'est une autre expérience parce que du coup on passe à une expérience d'oralité, d'interprétation de la langue, on n'est plus dans la question de la lecture. On dépasse ça. On va vers une question de plateau, vers une question de partition.

G.D. : Je me demandais si, en tant qu'éditeur, vous accordez une valeur graphique aux textes, ou bien est-ce que la question littéraire et théâtrale est la plus importante pour vous ?

F.B. : La question graphique, elle va avec le sens, voilà. Après dans les contraintes du format... on a quand même pas mal de contraintes, ça va avec. On est dans un domaine théâtral donc c'est quand même l'oralité qui sous-entend pas mal de textes. En plus, la question de la lisibilité, elle évolue aussi. Dans le cadre du théâtre contemporain, le public lit une forme qu'il ne pouvait pas lire il y a quelques années. Le meilleur exemple c'est Lagarce, *Juste la fin du monde* qui était illisible pour les professionnels et aujourd'hui qui est étudiée au bac. Donc ça veut dire que ce qu'on lit aujourd'hui comme vers libres, comme formes, etc., au fond ce n'était pas lisible il y a 25 ans. Ça veut dire qu'il y a quand même une évolution du rapport à l'écriture dramatique contemporaine, à sa lecture, à son sens et à sa forme. Ça rejoint un petit peu, si vous voulez, ces questions-là sauf qu'évidemment dans ce qu'on publie par définition le lecteur se confronte quand même à une forme – pour vous c'est étrange, mais – pour le lecteur de théâtre (si je prends toute la fourchette des lecteurs de théâtre) il a quand même beaucoup évolué dans son rapport à la littérature dramatique.

G.D. : C'est à dire ?

F.B. : Dans sa complexité. Par exemple sur la forme, sur le fait qu'il y ait des absences de dialogue ou...

G.D. : Sur l'évolution du texte...

F.B. : Sur l'évolution du texte contemporain. Nous on est spécialisés en théâtre, un succès de théâtre vend plus de livres par définition. Mais pour moi, ce n'est pas l'enjeu premier, c'est l'enjeu réaliste d'une maison d'édition. Si je ne fais que des textes qu'on ne va jamais monter... je ne serais pas là à vous parler. Dans l'édition, il y a quand même une part de réalisme, c'est-à-dire qu'à la fin de l'année il faut que les recettes soient supérieures aux dépenses. C'est un peu mathématique. C'est contraignant et intéressant, parce que ça veut dire aussi que forcément on doit être en phase avec la scène, de par notre spécialité, même si dans le catalogue il y a des essais qui n'ont pas à voir avec la scène. Mais c'est assez intéressant cette idée : on a eu au catalogue des auteurs que personne ne lisait, Pascal Rambert est un bon exemple puisque je l'ai pris au catalogue quand il a été abandonné par Actes Sud parce qu'il n'avait pas le succès suffisant... Historiquement, c'est ça. J'ai accepté une forme qui n'était pas lisible pour d'autres. Aujourd'hui c'est plus compliqué. Il y a 20 ans... on va dire un peu plus de 20 ans, quand j'ai repris les éditions, je l'ai fait quand même avec beaucoup d'auteurs que tout le monde refusait. J'ai pris des auteurs qu'on refusait. Ce qui est différent aujourd'hui c'est que je peux défendre des auteurs parce qu'en fait, sans immodestie, sans prétention, si je publie un auteur on dit : « Ah oui lisons-le ! même si je bute sur la forme ou sur quelque chose ». À l'inverse, je labellise aussi l'idée que c'est lisible et que peut-

être que c'est du théâtre. Du coup le rapport est différent entre l'objet théâtral et ce qu'il est aujourd'hui du fait de l'histoire des éditions. Ce qui n'est pas volontaire de ma part. J'en suis plutôt content, mais ce n'est pas volontaire. Il y a des textes que j'aime bien et qui n'ont pas forcément le succès qu'ils méritent.

G.D. : Recevez-vous beaucoup de textes atypiques, avec des partis pris forts justement quant à leur mise en forme, quant à leur graphie ?

F.B. : Oui, mais après c'est difficile de dire entre le parti pris fort et les illisibilités, c'est compliqué, il n'y a pas tellement de rapport. La forme elle ne dit pas grand-chose. Si je lis un texte, quand je lis un texte, c'est que je suis touché par ce que ça raconte. L'idée de la forme elle n'est pas première par rapport au texte, c'est-à-dire qu'un mauvais texte, qu'il ne soit qu'avec des jolis dialogues ou écrit de manière un peu bizarre, ça ne change pas grand-chose. La forme rentre dans le volume d'un livre, la page n'est pas ouverte... c'est un livre quand même.

G. D. : Je me demandais si l'édition théâtrale aujourd'hui, aux Solitaires, mais aussi ailleurs, je vous interroge en tant qu'éditeur, mais aussi en tant que lecteur, permet la diffusion d'un renouvellement de l'écriture théâtrale, mais, par ce biais, par ce prisme de formes typographiques, plastiques, visuelles, divergentes (ou « illisibles » comme vous les nommez parfois), c'est-à-dire est-ce que... ?

F. B. : Non, par ce que moi ce que je publie c'est lisible. Quand je parle d'illisible ce sont les manuscrits. Pour moi tout ce que je publie est lisible.

G.D. : Mais par exemple Pauline Peyrade, la version initiale, est-ce que vous la jugez illisible ?

F.B. : Non... je ne la juge pas illisible. Je dis juste que la version initiale, pour moi, ne correspond pas forcément à l'approche première de la poésie de son texte, à la poétique, à la dramaturgie de son texte, voilà. Dans le cadre du livre. Après il y a une ambiguïté, je pense aussi à votre corpus, c'est qu'en même temps l'histoire du théâtre jusqu'à maintenant, c'est l'histoire du texte. On n'a encore rien inventé. C'est-à-dire qu'une forme qui ne peut pas être textuelle, elle meurt avec sa représentation.

G.D. : Je ne suis pas tout à fait d'accord avec ça. Oui c'est l'histoire du texte, ce n'est pas forcément le récit.

F. B. : Je parle de l'histoire, qu'est-ce qu'on garde du temps passé ? Quand la création théâtrale est passée, qu'est-ce qu'on garde ? Quand je parle d'histoire, je ne parle pas de l'histoire en train de se faire, je parle de l'histoire de la transmission, des œuvres, le texte a ce pouvoir au théâtre d'être monté avec plusieurs visions, plusieurs projets dramaturgiques, ce qui n'est pas le cas d'une œuvre qui n'est pas transmise par le texte, c'est ça que j'essaie de dire.

G.D. : Il a existé, il existe du théâtre purement graphique, dessiné, peint, les lettristes notamment ont fait ça, des gens comme Roland Sabatier par exemple, qui était un proche d'Isidore Isou, il a écrit du théâtre, qui est uniquement du théâtre dessiné.

F.B. : Oui je suis d'accord, mais il est où aujourd'hui ce théâtre-là ?

G.D. : Ah, il n'est pas édité.

F.B. : C'est ce que j'essaie de vous dire. L'édition est porteuse de l'histoire du théâtre. Je parle d'histoire au sens d'une œuvre ancienne reprise... Vous comprenez bien le mot histoire du théâtre ; comment une œuvre créée anciennement peut-être reprise. Enfin je ne sais pas ; Tchekhov, tout ce qu'on veut... ça passe par le texte. C'est ce que j'essaie de dire. Au jour d'aujourd'hui, on n'a pas encore trouvé cette idée de théâtre visuel ou du théâtre qui est l'œuvre de la scène n'a pas plusieurs représentations, ou plusieurs visions de représentation, c'est ça que j'essaie de dire. Et donc c'est le texte qui porte ça. Si un texte n'est pas édité, les siècles l'oublient c'est ce que j'essaie de vous dire.

G.D. : oui tout à fait.

[...]

3.2.2 Entretien avec Pascal Rambert

Pascal Rambert est un auteur et metteur en scène français né en 1962 à Nice. Il est édité par les Solitaires intempestifs, maison d'édition dirigée par François Berreur.

Pascal Rambert est à Genève lorsque nous organisons cet entretien téléphonique. Nous retranscrivons ici la discussion avec Pascal Rambert du 25/02/2021. Celle-ci n'a pas fait l'objet d'un enregistrement sonore, la retranscription est une prise de notes. Pascal Rambert en a fait la relecture sans en rectifier le contenu.

G.D : Je voudrais t'interroger sur la différence entre la version première du texte *Clôture de l'amour* (Rambert, 2011) et celle qui a finalement été éditée. Les deux versions (le tapuscrit et le texte imprimé) sont très différentes. Dans *Répétition* (Rambert, 2014), il existe deux versions dans l'édition, une version versifiée et une seconde version, correspondant à ton texte initial.

P.R : La version « aérée » du texte [de l'édition de *Clôture de l'amour*], « aérée » c'est comme ça qu'on l'appelle, est une proposition de François [Berreur]. Ceci dit, on ne le fait pas toujours, certains textes restent tels quels, comme *De mes propres mains* (1993), mais quand ils sont plus courts.

G.D : Pourquoi modifier la mise en forme du texte ?

P.R : Selon François [Berreur], ça peut être repoussant. *Clôture*... j'ai commencé par dire non... Mais c'est aussi pour les traducteurs. On s'est aperçu que les textes sans ponctuation étaient intraduisibles. Suivant le degré de compétence du traducteur et la langue de destination, cela posait beaucoup de problèmes. Je suis traduit en 14 langues, il existe 14 versions de *Clôture*. La version allemande est la plus aérée. La traduction en espagnol est celle qui me convient le mieux au niveau des mots, des sonorités, c'est court, sec, ça correspond à ce que j'écris. Lorsque le texte n'est pas aéré, les traducteurs s'asphyxient eux-mêmes. [...] C'est aussi pour une question de sens, ne pas induire volontairement en erreur.

[...] Ce qui m'a fait te répondre c'est le mot de « partition ». *Clôture [de l'amour]* je l'ai pensé comme une partition. J'écris des partitions. Une partition de mots, mais qui produit du corps, c'est ça qui m'intéresse. J'écris des pièces de danse, par la langue. *Libido Sciendi*¹²⁴ c'est ça aussi : une pièce de danse, mais dont j'ai produit la description, par écrit et qui est éditée aussi chez les Solitaires.

Aérer le texte c'était pour que le lecteur ne rentre pas dans une mer impossible aussi. Avec les traductions il y a plein de versions, la forme finalement on s'en fiche un peu.

G.D : Pourtant tu as demandé à ce que la version originale de *Répétition* soit éditée avec celle que tu as remaniée... Il y avait bien un sens à cela ?

P.R : Dans *Répétition*, j'ai demandé à ce que soit présente la version originale. Pour garder une trace, pour des chercheurs, des gens comme toi. Et aussi pour donner cet effet bloc de granit. Si, dans 20 ans, on voulait rééditer, il serait possible de repartir de cette version-là, la version alpha si tu veux.

G.D : Ce qui est étonnant c'est que lorsqu'on voit *Clôture de l'amour* dans ta mise en scène, le texte semble ne pas avoir d'arrêt ou de césure, c'est un flot, une logorrhée ininterrompue, un seul souffle.

P.R Quand je travaille avec les acteurs, je leur donne la première version, celle sans ponctuation. On se retrouve chez moi et on lit plusieurs fois comme ça, je ne donne jamais le texte au départ. [...]

Qu'est-ce que tu entends par partition ?

G.D [...]

P.R : Quand tu me parles de Cage et fluxus c'est marrant, j'ai grandi avec ça. J'habitais à Nice. Je connaissais Ben [Vautier] et ses performances, j'allais dans les galeries entendre les vociférations, on trouverait ça dingue maintenant. Et puis j'ai publié dans *Docks*¹²⁵ quand j'étais tout jeune, c'est ma première publication. L'un de mes copains était le fils de Julien Blaine. Tout ça c'est loin, mais c'est naturellement en moi. L'esprit Cage, Cunningham, ça m'accompagne encore aujourd'hui dans mes créations, notamment quand je travaille avec des musiciens ou des plasticiens, comme Céleste Bourcier-Mougenod. Je suis issu de cette façon de faire.

124 La pièce « Libido Sciendi » est intégrée dans l'ouvrage *Lac* (Rambert, 2015).

125 *Docks* est une revue fondée en 1976 par Julien Blaine.

3.2.3 Entretien avec Pauline Peyrade

Pauline Peyrade est auteure et depuis 2019 co-responsable du département Écriture de l'ENSATT. Cet entretien a lieu au Théâtre National de Bretagne le 9 mars 2021. Il a été enregistré puis retranscrit. Pauline Peyrade en a effectué la relecture.

Garance Dor : Je vais repartir des questions que je t'avais envoyées. J'en ai d'autres qui sont corrélées. Je voudrais qu'on revienne sur le texte édité aux Solitaires intempestifs qui s'appelle *Poings*. Il est composé en plusieurs parties : Ouest, Nord, Sud, Poings et Est ainsi que d'une annexe dans l'édition¹²⁶. Ouest et Poings diffèrent fortement des autres dans leur spatialisation du texte. Est-ce que tu peux me parler du projet : pourquoi ces deux chapitres là (ces parties) diffèrent des autres ?

Pauline Peyrade : Ce sont les deux parties qui diffèrent le plus graphiquement. En tout cas visuellement elles ressortent comme vraiment différentes. *Poings* est construit autour de ruptures dans les formes. Le projet de départ était que chaque partie ait vraiment un parti-pris formel fort et en rupture avec les autres. Après j'ai cherché la forme la plus organique, la plus sensible pour épouser la situation que venait raconter la partie. Pour la rencontre dans une rave, la musique a une telle place que finalement ça peut être comme un récit de musique, dans un récit intérieur, ça prend une telle place dans la subjectivité. Il s'agit d'un espace mental aussi ; on revisite les souvenirs d'une femme, elle se regarde elle-même, elle est tiraillée, elle est aliénée en fait. Elle est dissociée. Les deux parties d'elle-même sont en combat en permanence. Pour chaque forme j'ai cherché à partir de l'enjeu, du souvenir ou de l'enjeu de la situation. Après j'ai essayé de les pousser le plus loin possible chacune pour qu'elles soient les plus singulières et les plus différentes possible les unes des autres. J'avais la volonté de nommer le théâtre dans la partie *Sud* qui, pour le coup, est vraiment classique et volontairement classique. Il y a un autre texte qui s'appelle *Bois impériaux*¹²⁷ que Das Plateau a monté aussi, qui lui se passe dans une voiture et là pour le coup l'habitable, la route fait partie de la page, c'est un texte en colonnes avec la partie de la route et les aires comme ça qui ponctuent le dialogue. Et puis les kilomètres, la température, oui l'environnement est très écrit. Là dans *Sud* je ne m'en suis pas du tout occupée parce que je voulais faire signe vers le théâtre en fait. Le pourquoi de ces formes différentes, c'est parce que Poings c'est un texte qui travaille le motif de la désorientation, de la même manière que le personnage principal qui est double, n'a plus de repère sur son histoire sur son présent, sur son réel. C'est ça qui l'empêche de partir, c'est une dissociation, comme elle est dans une situation de violence et d'agression permanente elle n'a pas de repère, elle est désorientée face à ses sensations, face à ce qu'elle peut faire, elle est immobilisée en fait. C'est une manière de répondre à ceux qui disent : mais pourquoi cette femme reste dans cette situation, il suffirait qu'elle parte... Pour que dès la lecture on se mette dans le même état qu'elle, il faut que ça soit dur à lire aussi. Que le réel soit dur à lire aussi, que la situation soit dure à déchiffrer. Qu'elle ne soit pas livrée ni expliquée, j'avais envie qu'on soit vraiment dans ses sensations dans ses ressassements, dans ses empêchements

126 L'annexe comporte le texte original de l'auteur, la partition.

127 *Bois impériaux* est publié à la suite de *Ctrl-X* (Peyrade, 2016).

de penser, dans ses angles morts en fait. Alors la première partie c'est la rencontre, mais ce n'est pas forcément une volonté chronologique, c'est plus ou moins chronologique, parce que c'est du début à la fin de la relation, mais à l'intérieur de ça c'est bouleversé. Mais c'était d'autant plus important cette partition d'ouverture, car d'un seul coup il y a la question de « comment on lit ça » qui se pose. Pour indiquer ce pacte de lecture, qui demande un effort au lecteur ou à la lectrice, et qui en plus est sans cesse rejoué au début de chaque partie.

G.D. : Par rapport à cet effort qui est demandé au lecteur, tu dis : « il faut que ce soit dur à lire », pour rentrer finalement dans son univers à elle, tu dis : « il y a un pacte de lecture », « ça demande un effort », la note de l'éditeur dit : « Pour faciliter la lecture la proposition de mise en page de Pauline Peyrade en forme de partition a dû être modifiée ». Le projet de l'éditeur est très différent, est-ce que tu peux en parler un peu ?

P.R. : (Rires) Oui le projet de l'éditeur n'était pas le même. Il y avait deux soucis, la taille des caractères sur la page, une des premières questions qui s'est posée. A vrai dire je n'ai pas tellement pensé au livre en écrivant le tapuscrit, je pensais avant tout à la forme que je cherchais. Je savais que cinq colonnes dans la partie *Poings* ça ne tiendrait pas sur un format livre, qu'il faudrait trouver autre chose, ça serait trop petit. Je m'y attendais un petit peu. Pour Ouest par contre je pensais que ça passerait. Ça n'a pas été l'avis de François Berreur, on en a discuté. Il entendait ce que je voulais dire, ce que j'expliquais juste avant sur le projet. Son argument à lui était que ça, ce sont des enjeux de « théâtraux », et lui son projet c'est que le lectorat du théâtre ne soit pas uniquement composé de praticiens, selon lui on doit pouvoir prendre le livre même si on ne connaît pas le théâtre et pouvoir se l'approprier. C'est pour ça qu'il a été catégorique sur le fait qu'il fallait vraiment revoir cette première partie qui pouvait être intimidante, ou qui pouvait faire un peu « écran » au désir de lecture.

C'était une deuxième publication. J'entends l'argument d'un projet d'éditeur aussi, on se rencontrait. Je crois que ce n'est pas pareil non plus quand il y a une longue histoire avec un éditeur, qu'on a travaillé sur plusieurs choses, là un deuxième livre j'étais... à l'écoute de ça. Ce qui a commencé à me poser question c'est que des lecteurs ont pu me dire : « en fait c'est plus simple à lire en partition qu'avec l'autre mise en forme ». Là c'est un peu dommage ! A vrai dire je le crois aussi, qu'une fois qu'on a compris le code c'est moins laborieux. Une fois que l'œil s'est habitué aux portées. Mais en même temps j'avais eu des retours d'un lecteur qui est aussi un très bon auteur et qui m'avait dit : « mais je ne suis pas musicien, explique-moi, je ne comprends pas, je ne sais pas lire ça une portée musicale ». Alors voilà, je n'étais pas sûre.

G.D. : Est-ce qu'il y a nécessairement besoin de savoir lire une portée musicale pour décoder le texte de *Poings* ?

P. P. : Je connais les portées alors je n'en sais rien.

G.D. : Toi tu le fais vraiment sur le modèle musical ?

P.P. : Moi j'ai l'impression que la forme est assez intuitive, qu'on lit de gauche à droite, c'est mon sentiment. Tout le monde ne le partage pas, pour certains c'est plus simple à lire comme ça, pour d'autres effectivement ça ne l'est pas. En tout cas ce qui a été très important pour moi en remaniant la première partie, c'est que je l'ai fait lire à une amie autrice qui ne connaissait pas le texte et je lui ai demandé si elle ressentait le rythme,

si elle avait la pulsation. J'avais peur qu'on perde la musicalité. Elle m'a dit qu'on la ressentait bien. C'est le principal. Après [pour l'adaptation] dans le tapuscrit comme les colonnes de *Poings* répondaient aux portées de *Ouest*, je me suis dit qu'il fallait que je trouve des formes qui se répondent un petit peu. [Une fois remaniée] *Poings* est devenu une partie très longue en fait alors que dans le tapuscrit elle est assez courte.

G.D. : Oui ça dilate le texte.

P. P. : Ça dilate énormément. Peut-être qu'il aurait fallu que je coupe davantage dedans. Comme ce n'est pas la forme d'origine, j'ai beaucoup de mal à m'en rendre compte. Mais quand même j'étais assez heureuse de cette annexe. J'avais demandé à François est-ce qu'on ne peut pas au moins mettre un scan de ces deux parties-là [originales], quelques pages, pour que la forme existe, qu'il y ait quand même une trace de cette forme-là. Et c'est lui qui m'a dit : on le met intégralement. Je me suis dit que c'était bien, on a la note de l'éditeur, mais on a le texte en entier.

G.D. : Ce qui est étonnant c'est que le projet initial de l'auteur devienne une trace. Ça pose question ; que le projet devienne trace, que le geste initial devienne une annexe. Pourquoi ne pas avoir fait l'inverse ? Pourquoi ne pas avoir mis « la traduction » en annexe ?

P. P. : C'est l'éditeur ça, il faut lui poser la question. À François Berreur de répondre ! Moi j'espère que s'il y a une réédition, on pourra en reparler. Aussi parce que maintenant je suis rassurée sur le fait que cette partition n'est pas si compliquée que ça, elle n'est pas plus difficile, elle ne va pas contre le projet de l'éditeur cette partie.

G.D. : Cette mise en partition sur un modèle musical est-ce que c'est une expérimentation singulière dans ton parcours d'autrice ?

P. P. : En fait j'avais écrit un texte comme ça pour un projet qui s'appelle *Binôme*, une rencontre entre un savant et un auteur. J'ai fait *Binôme* la même année que le *Sujet à vif*¹²⁸ en 2015. Le *Sujet à vif* c'est *Est*¹²⁹ et le *Binôme* c'est devenu *Ouest*. Au départ je parlais sur un polyptique. [...] Au fur et à mesure tout a été réécrit à l'intérieur pour faire le début de l'histoire.

G. D. : Ce que je trouve dommage, mais tu l'as compris, c'est cet effet de lissage du texte, cette normalisation. Toi tu dis que c'est une expérience de lecteur que ça soit difficile, mais c'est aussi un jeu de lecteur que de comprendre comment ça marche. On perd tout un aspect ludique. Mais ce n'est pas tout. Concernant la spatialisation, je comparais les deux versions, et la différence visuelle est vertigineuse quand on les met côte à côte, page à page. Par exemple dans la version tapuscrit, il y a systématiquement les trois figures (ou personnages) qui apparaissent avec leurs silences, avec leurs blancs

128 Selon Daniel Larrieu alors administrateur délégué à la danse à la SACD : « Le *Sujet à Vif* est une manifestation dont la singularité opère dans un espace de liberté entre un interprète et un auteur. C'est un moment précieux où le public vient assister, dans le Jardin de la Vierge du lycée Saint-Joseph, à des expériences qui témoignent de différentes écritures chorégraphiques, quatre doubles projets établis en relation avec le Festival d'Avignon et la Société des auteurs et des compositeurs dramatiques, la Sacd. » (Larrieu, s.d). [<https://festival-avignon.com/fr/edition-2007/programmation/sujet-a-vif-25357>].

129 *Est* a été présenté dans le cadre du *Sujet à vif* au festival d'Avignon 2015, dans une conception de Justine Berthillot et Pauline Peyrade. Texte : Pauline Peyrade. Chorégraphie : Justine Berthillot. Son : Antoine Herniotte. Collaboration artistique : Mathieu Bertholet.

typographiques, mais aussi avec leur présence, ce qu'on perd dans la version « facilitée » comme dit l'éditeur. Alors, il n'y a pas que la musique dans la partition, il y a aussi finalement, de la présence scénique ?

P. P. : Oui.

G.D. : Qu'est-ce qu'elle comprend cette partition, est-ce que c'est uniquement du son ou est-ce que c'est aussi une organisation de l'espace de la scène ?

P. P. : Je ne me pose pas la question du plateau. Je travaille davantage à l'oreille qu'en visualisant. Mais oui, en comparant maintenant les deux versions, cela me saute aux yeux. En soi ce n'est pas forcément une question que je me suis posée. Je l'ai vraiment travaillé à l'oreille.

G.D. : Quand tu dis travailler à l'oreille c'est que tu ne projettes pas les déplacements, toute la partie gestuelle, scénographique ?

P. P. : C'est ça.

G.D. : Uniquement le son, comme une pièce radiophonique ?

P. P. : Quasiment oui. Peut-être un peu plus maintenant avec le travail que j'ai mené avec Justine Berthillot, on a fait *Poings*, *Le sujet à vif*, peut-être que maintenant j'ai un peu plus de souvenirs de mon temps de plateau, donc je peux davantage le convoquer. Ce n'était pas le cas pendant l'écriture de *Poings* en tout cas.

G.D. : C'était une question que je me posais, le texte a été créé au Préau¹³⁰, vous étiez à la mise en scène et au jeu. Je me demandais si c'était un texte d'auteur-metteur en scène, de ces créateurs scéniques qui parfois peuvent penser la représentation quand ils l'écrivent. Finalement, non, pas du tout ?

P. P. : Non pas du tout. [...] Je ne crois pas du tout qu'on puisse résoudre des questions de plateau devant un ordinateur. L'écriture pose des questions, elle les explore et ensuite le plateau les transpose et s'en réempare autrement. Quand je suis au plateau, c'est l'autrice au plateau. [...]

130 Le texte *Poings* a été créé au Préau, CDN de Vire, en 2018.

3.3 Synthèse et analyse des discours

Lorsque les plasticiens, de fluxus aux conceptuels en passant par les lettristes, se sont emparés de la partition c'est parce qu'elle permettait une réelle subversion : échapper au genre et au code (objet *intermedia* insaisissable, elle ne s'apparente ni à la musique, ni au théâtre, ni aux arts plastiques), mais aussi remettre en cause l'artiste démiurge, reproduire à l'infini l'œuvre qui échappe ainsi au statut d'objet d'art unique, horizontaliser la relation artiste-spectateur (le public devenant co-auteur de l'œuvre), produire une expérience plus qu'une œuvre canonique, permettre de sortir du lieu consacré de l'art... Dans le champ du théâtre, il semble également que la partition vise à une autonomie et bouscule des habitudes qui mettent à mal l'économie culturelle et la place du texte, essentiellement littéraire. Elle remet aussi en cause la place du metteur en scène qui n'aurait plus la main mise sur l'acte scénique ou performatif. Ainsi Frédéric Maragnani, à propos des textes de Noëlle Renaude, écrit :

Avec une œuvre ouverte comme celle de Noëlle Renaude, la liberté est totale et il faut l'organiser : un corps peut porter plusieurs voix ou bien une seule voix s'incarner dans plusieurs corps. [...] Finalement, ce format d'écriture déplace de manière décisive la notion de jeu de l'acteur et celle de la mise en scène. Celle-ci ne peut plus être une mise en scène magistrale et ne peut être que didactique. Une sorte de laboratoire de recherche où TOUS les praticiens du théâtre (auteurs et acteurs) sont convoqués à penser l'espace, la durée, le champ et le hors champ, l'incorporation du texte. D'où problème pour le metteur en scène dont l'assise historique repose essentiellement sur le pouvoir économique et la connaissance de l'œuvre. (Maragnani dans dir. Corvin, 2010, p.36-37).

Si la dernière phrase peut sembler ambiguë (ce « problème » en est-il vraiment un ?), transparait néanmoins tout l'intérêt de cette écriture qui est non pas directive, mais ouverte et forme une énigme à déchiffrer, explorer. C'est par un déplacement des habitudes¹³¹ que la partition pourrait alors convoquer l'ensemble de l'équipe artistique pour les mettre « en état de recherche ». Cette vision de Frédéric Maragnani nous montre donc que pour certains metteurs en scène la recherche induite par cette écriture propose un format qui convoque la pensée du collectif et non plus seulement celle du metteur en scène.

Cette critique de la division du travail et cette remise en cause de la professionnalisation de l'art fondent un positionnement qui sous-tend les formes partitionnelles. Cette conception provoque alors toute la chaîne de production commerciale et institutionnelle. Il n'est donc pas étonnant que la prise en charge des partitions par les éditions théâtrales soit conflictuelle, comme nous l'avons vu lors de nos entretiens avec Pierre

131 Ce déplacement a été nommé plusieurs fois : souhaité par la metteuse en scène Florence Inoué qui, pour mettre à plat les a priori des acteurs a utilisé la typographie inventée par Pierre Di Sciullo (voir Partie 1 chapitre 1.3) et un déplacement également volontaire de l'auteure Renaude lorsqu'elle déclare que son écriture doit « alerter » et aller au-delà de nos connaissances : « Ce que je peux dire, c'est qu'en multipliant les étrangetés linguistiques, formelles, paysagères j'espère que les lecteurs, les acteurs, les traducteurs et les metteurs en scène s'en trouveront alertés. Et se diront, ce n'est pas ce que je crois savoir. Et se soucieront de retracer le chemin d'écriture, de pensée, de l'auteur que je suis, à son travail. » (Renaude, communication personnelle, 2020).

Banos-Ruf et François Berreur. Le potentiel subversif de ces formes, bousculant les normes, prévoyant ou questionnant le plateau et nécessitant un lecteur qui coopère activement, semble ne pas avoir échappé aux éditeurs et être antinomique avec la visée commerciale de ce secteur. Ainsi François Berreur rappelle que son activité doit être lucrative : « Dans l'édition, il y a quand même une part de réalisme, c'est-à-dire qu'à la fin de l'année il faut que les recettes soient supérieures aux dépenses. » (Berreur, communication personnelle, 2021).

En effet, deux points semblent poser problème aux éditeurs, le premier est celui de la place du metteur en scène face à ces textes. Si le texte est trop déterminé, alors il n'est plus une surface de projection suffisamment vierge. Les indications vers la scène, pour la scène, sont ainsi considérées comme un frein à l'imagination. Elles détermineraient par avance ce qui est à faire, imposeraient des contraintes, assigneraient à une vision, sans laisser une marge de manœuvre satisfaisante au metteur en scène. Cette crainte peut aussi être partagée par les auteurs, comme Noëlle Renaude le déclare :

Topographies est une pièce extrêmement autoritaire, je redoutais, sans forcément l'avouer, qu'elle ne laisse aucune place au metteur en scène qui n'aurait eu qu'à dresser la page pour avoir la scène représentée. Une manière de théâtre avec patron prédécoupé. Mais c'était faux. Les mises en scène ont trouvé leur voie d'accès et leurs sillons dans ce cadrage, en apparence indémontable. (Renaude, communication personnelle, 2020).

Si l'auteure a fait l'expérience que la partition n'était finalement pas un cadre rigide, cette appréhension d'un texte qui contraindrait la scène et brimerait le metteur en scène reste très présente chez les éditeurs. Le texte devrait ainsi être naturellement incomplet pour qu'un tiers vienne le parachever, le colorer, lui donner une identité scénique. Or n'est-ce pas le propre de tout texte ? Anne Ubersfeld à l'entrée « Écriture théâtrale » de l'ouvrage *Les termes clés de l'analyse du théâtre* mentionne que :

[...] par nature le texte produit par le scripteur est incomplet : même si les didascalies donnent tous les détails de la mise en scène éventuelle, encore ne peuvent-elles indiquer ni l'aspect concret du lieu, ni les signes concrets et individuels produits par le comédien, ni rien de ce qui est la part proprement artistique du spectacle : rythmes, couleurs, mouvements, lumière... Aussi le texte de théâtre est-il nécessairement prolongé et proprement accompli grâce à celui de la mise en scène, et aux signes produits par le spectacle. (Ubersfeld, 2015, p.42).

Cette incomplétude du texte, quand bien même celui-ci contiendrait des indications scéniques, est un sujet que reprend Pierre Banos-Ruf dans « Le rôle de l'éditeur de théâtre dans la génétique du texte. Actualité d'un champ de forces : liberté auctoriale versus lecture universelle » :

L'analyse sémiologique désignait un temps le texte de théâtre comme « un texte troué », nécessitant l'actualisation du plateau. Or pour un éditeur de théâtre, qui souhaite exister et dépasser cette seule fonction d'observateur d'un texte en train de s'écrire pour aller vers la représentation, c'est-à-dire dépasser la seule trace qui, par nature est incomplète dans les pages d'un livre, cet éditeur doit se faire violence. Comment ? La recherche de l'autonomie du texte est la première démarche à assumer. [...] À condition de l'expurger de référents scéniques trop marqués et de garantir une lecture potentiellement multiple, le fait d'enfermer un texte de théâtre, matière vivante,

dans l'étroitesse des pages d'un livre, objet inanimé, est paradoxalement lui rendre une liberté future. C'est donc un devenir source où se désaltéreront d'autres créateurs. (Banos-Ruf dans Santos *et al.*, 2018, p.338).

Lorsque l'éditeur énonce que le texte doit être autonome, c'est qu'il souhaite que le texte soit libéré de la scène et « complet » en tant qu'œuvre littéraire. Le devenir du texte, son potentiel, semble être pour l'éditeur lié à une mise à l'écart de la projection scénique de l'auteur. Or c'est une tout autre autonomie que nous percevons¹³² : la partition est autonome parce qu'elle est une forme complète qui contient la performance par ses indications, elle est alors une potentialité pleine, un tout qui fait d'elle une œuvre et un devenir. Néanmoins, ces formes remettent en cause une hégémonie littéraire. C'est ce que rapporte également Noëlle Renaude lorsqu'elle relate comment et à quel effet elle s'empare des picto-typo et déclare :

C'était évidemment une découverte de taille, qui me permettait de dessaisir l'écriture de la puissance de son autonomie textuelle, et de l'hégémonie du verbe. Et de donner en même temps aux acteurs (et metteurs en scène) une partition à réinventer, corps, geste, son, déplacement, image. (Renaude, communication personnelle, 2020).

La partition didascalique n'est pas fixe, elle est à réinventer, à actualiser. Ce qui semble apparaître pourtant dans le positionnement des éditeurs, c'est une conception clivante, qui sépare le texte (le discours, l'énonciation) de l'action future. L'éditeur qui refuse le rêve scénique de l'auteur ou souhaite l'amoindrir, consigne le scripteur dans le livre, dans les mots. Ce que le public verra ne doit pas être la vision de l'auteur, mais la marque de fabrique du metteur en scène. Pierre Banos-Ruf conclut d'ailleurs ainsi son article « Le rôle de l'éditeur de théâtre dans la génétique du texte. Actualité d'un champ de forces : liberté auctoriale VS lecture universelle » :

Il s'agirait ainsi d'un textocentrisme constructif et conscient de l'impact relatif du texte dans le processus théâtral, textocentrisme qui chercherait, en orientant la mise en livre vers la transformation en matériau dramatique, à placer l'auteur et son texte au sein du jeu théâtral, mais pas nécessairement en son centre. (Banos-Ruf dans Santos *et al.*, 2018, p. 352).

Nous voyons bien là la prééminence d'un modèle littéraire où le discours primerait sur l'action. Mais un autre point retient notre attention. Il est intrigant en effet qu'un éditeur ne place pas l'auteur au centre de la création théâtrale puisqu'il en défend le texte. L'édition devrait être l'un des lieux où l'auteur est promu, choisi, cautionné. De plus, si l'auteur n'est pas le centre, il semble qu'il y ait toujours un centre. Il n'est donc pas question de réorganiser l'institution théâtrale en la rééquilibrant, mais plutôt, et sans le dire, de placer le metteur en scène comme figure centrale pour qui l'auteur doit amenuiser son projet (ou le rendre invisible) afin de ne pas atténuer le désir de l'autre.

Le texte, dans cette optique, doit laisser place à un tiers, il doit être neutre et lacunaire (ne pas comporter de projection scénique) pour que le metteur en scène ne soit pas gêné par une vision liminaire et puisse alors exprimer sa sensibilité sans entrave. Cette lacune que contient le texte, ce flou qui doit s'y trouver, c'est l'espace du lecteur, de l'acteur ou du metteur en scène, celui de l'interprétation. Il est paradoxal pendant

132 C'est aussi cette conception que je défends dans l'édition de la revue *Véhicule* depuis 2010.

que le texte de théâtre ne puisse pas faire apparaître les constituants de la scène, qu'ils doivent les soustraire. L'interprétation, l'imagination seraient-elles freinées par le texte partitionnel? Le texte de théâtre apparaît dans la vision des éditeurs (Théâtrales et Solitaires Intempestifs) n'être qu'une parole à dire ou à lire, être ce « beau poème », si l'on reprend l'expression de François Berreur (communication personnelle, 2021¹³³). Le texte pour la scène est-il condamné à être un texte uniquement littéraire? Et de quelle littérature parlons-nous, de quel poème? Visiblement, pas du *Coup de dés* de Mallarmé (1914) ni de la poésie visuelle ou concrète.

Nous pourrions nous demander quelle est la fonction des éditions théâtrales si celles-ci se calquent sur un modèle poétique et romanesque. Sans doute, ce genre, l'édition théâtrale, doit-il se mesurer aux autres pour acquérir un statut. Le texte théâtral semble vouloir devenir l'égal du roman ou de la poésie. En niant la dimension fonctionnelle (utilitaire) du texte pour la scène, son statut de matériau et de document-actif, et de manière corrélée, sa dimension plastique, l'éditeur semble vouloir anoblir le livre, en faire une œuvre littéraire en soi, indépendante. Toutefois, n'est-il pas absurde de calquer l'écriture pour la scène sur une autre forme? Ne pourrait-on pas considérer que les partitions (ou tout texte qui comporte un devenir) sont œuvre et matériau, conjointement? Elles seraient, en soi, une forme complète, autonome et finie, tout en étant également un outil pour la levée du texte sur la scène.

La neutralité prônée par les éditeurs de théâtre vise à ce que les textes soient saisis par des metteurs en scène et lus par le plus grand nombre. Ce geste de neutralisation des éléments distinctifs de la scène est une participation à l'économie du spectacle : lorsque le texte est joué, le livre se vend davantage. L'intérêt pour les éditeurs est par conséquent que l'œuvre soit sélectionnée par un metteur en scène. Par ailleurs, certains éditeurs n'acceptent que les textes contemporains qui ont trouvé une mise en production. Cette neutralité est-elle un choix d'ouverture ou est-elle seulement liée à un enjeu économique?

Le deuxième point névralgique est le rapport au lecteur. Le livre de théâtre ne se destine plus aujourd'hui à être un outil pour la scène uniquement, il est aussi un objet à lire chez soi destiné à un vaste public dont une grande partie est composée de scolaires. Face à ce public de lecteurs, l'éditeur vise, et vise large. Il s'agit de ne pas réserver le livre à une élite, mais d'acquérir le plus de lecteurs possible, le livre doit s'adresser à tous. Cette volonté très positive de produire une édition populaire pose cependant question lorsqu'on lit en préambule de certains ouvrages théâtraux que la mise en page a été modifiée « pour faciliter la lecture »¹³⁴. Viser un public est une stratégie, le lecteur est anticipé, préconçu, on le présuppose et on présuppose ses compétences, ainsi comme le dit Umberto Eco :

[...] ils cernent avec sagacité sociologique et prudence statistique leur Lecteur Modèle : ils s'adresseront tour à tour à des enfants, à des mélomanes, à des médecins, à des homosexuels, à des amateurs de planche à voile, à des ménagères petites-bourgeoises, à des amateurs de tissus anglais, à des hommes-grenouilles. Pour parler comme les publicitaires, ils se choisiront un target, une « cible » (et une cible, ça coopère très peu : ça attend d'être

133 Voir notre entretien avec François Berreur, dans le chapitre sur les Solitaires intempestifs.

134 C'est le cas de *Poings* de Pauline Peyrade ou de *Répétition* de Pascal Rambert.

touché). (Eco, 1985, p. 100-101).

Le constat d'Eco est sans appel : viser un public est une opération de marketing, quand bien même on voudrait les viser « tous ». Toutefois, comment plaire à tous les publics ? Et faut-il s'en soucier ? Dans *Poings* (2017) de Pauline Peyrade, comme dans *Répétition* (2014) de Pascal Rambert, édités aux Solitaires Intempestifs, l'éditeur a souhaité normaliser la syntaxe et l'organisation spatiale du texte. Ces modifications massives ont été justifiées par François Berreur qui énonce avoir souhaité « faciliter la lecture ». Si l'éditeur dans notre entretien se défend d'avoir voulu rendre le texte « facile », il admet avoir voulu le rendre « moins difficile »¹³⁵, accessible pour toucher un plus large public.

Noëlle Renaude confirme pour sa part envisager que le texte ait une résistance, qu'il demande de s'y plonger :

Comme en médecine légale, il faut ouvrir, disséquer pour comprendre comment se fait, se condense, se bâtit l'écriture. C'est une question de morphologie. (Renaude, communication personnelle, 2020).

Le théâtre contemporain serait-il illisible ? Cette conception tend à considérer que le lecteur, non spécialiste, ne serait pas à même de lire ces textes ou « d'y prendre du plaisir¹³⁶ ». Le plaisir serait alors corrélé à une immédiateté, celle d'accéder directement au sens, à l'histoire. Le plaisir ne serait donc pas lié à la forme, à la langue, ni au défi proposé par l'œuvre. Si l'on suivait ces préceptes, ni *Le Coup de dés* de Mallarmé ni *Ulysse* de James Joyce n'auraient jamais été édités¹³⁷.

L'écriture de Joyce, bien plus complexe que celle de Pascal Rambert ou de Pauline Peyrade, semble intéressante comme point limite, cas extrême de comparaison. Dans *Communications & Langages* n° 132 (2002), Anne Grange produit l'article « Promenade inférentielle d'un lecteur cartographe, chapitre 10 d'*Ulysse* de James Joyce » dans lequel elle raconte qu'elle a envisagé le texte de Joyce comme un défi et a décidé de le spatialiser (on pourrait dire qu'elle en active la dimension performative). « Au fil de la lecture, le théâtre de ce chapitre s'élargit peu à peu jusqu'à devenir un immense labyrinthe, dont Joyce brouille à dessein la logique spatio-temporelle » (Grange, 2002, p.106). Ce texte ardu a alors été observé comme une partition et mis en œuvre. Pour plonger dans ce labyrinthe, elle écrit que Joyce semblait lancer un défi à son lecteur :

[...] déjouer les arcanes des Rochers errants en représentant de manière cohérente la scène de ce chapitre. Pour relever ce défi, je décidai de reconstituer un plan de Dublin, représentation cartographique sur laquelle je pourrais situer tous les protagonistes ainsi que leurs itinéraires. Je me fixai cependant comme « règle du jeu » d'exclure tout recours à des documents extérieurs, tel que le plan existant de la ville, de m'en tenir aux seules informations livrées par le texte, et à mes propres capacités d'inférence. (Grange, 2002, p. 107).

135 Nous renvoyons à l'entretien téléphonique que nous avons établi le 03/03/2021.

136 François Berreur insiste sur cette notion de plaisir indispensable à la lecture selon lui, plaisir qui disparaîtrait face à des textes ardu (voir entretien).

137 *Ulysse* est un livre de James Joyce, qui a été publié initialement sous forme de feuilletons dans le magazine américain *The little Review* entre 1918 et 1920. Il est publié dans son intégralité en 1922 par Sylvia Beach de la librairie Shakespeare and Company (Paris).

L'opacité du texte devient un jeu de piste, un défi, une forme ludique. Anne Grange pénètre le texte en l'activant, en le rendant concret. Or, c'est aussi le propre de la scène que de révéler des textes, de les transposer. Bien sûr, Anne Grange n'est pas le public témoin auquel l'éditeur semble s'adresser, mais le présupposé d'une littérature hermétique, difficile d'accès, ôte toute rencontre imprévue avec son lecteur. Lorsqu'elle fait l'analyse de son expérience de mise en pratique cartographique du texte de Joyce, l'auteure déclare :

Certes, j'avais bien trouvé une clef des Rochers errants. Je n'avais cependant pas « résolu », mais bien « mis en lumière » l'opacité même de cette ville-texte. Paradoxe ? Certainement. Mais ce paradoxe me semble inhérent à toute lecture participative. Il est le garant de promenades inférentielles toujours renouvelées : plus le lecteur cherche et découvre de nouvelles clefs au texte, plus s'accroissent son désir de le relire, et avec lui, le plaisir qu'il éprouve à s'y perdre à nouveau. (Grange, 2002, p.122).

Nous pourrions considérer que tout lecteur est en capacité, si on le lui permet, de découvrir une œuvre « difficile », d'en être son interprète. Les textes de Joyce, d'*Ulysse* à *Finnegan's Wake* sont pour Umberto Eco des prototypes de textes ouverts où « l'ordre est devenu la présence simultanée d'ordres divers. Il appartient à chaque lecteur de choisir le sien [...] » (Eco, 2015, p. 267). Dans *L'Oeuvre ouverte*, Eco amorce la conclusion du chapitre « De la Somme à Finnegan's wake », en évoquant la place du lecteur :

On se demande en somme si ce répertoire de définitions à n dimensions a une valeur pour nous, pour d'autres, pour son auteur, pour Dieu, pour le rêve d'un fou, ou bien pour les lecteurs de demain, pour les lecteurs d'une société éventuelle, dans laquelle cet exercice, à partir du signe à plusieurs significations, ne se présenterait plus comme une sorte de jeu réservé à une élite intellectuelle, mais comme l'exercice naturel et constructif d'une faculté de perception renouvelée et plus agile... (Eco, 1979, p.288).

Cette faculté de perception renouvelée, plus agile, s'exercerait, s'entraînerait. Elle ne serait pas innée, mais bien de l'ordre d'une construction, d'un effort de perception qu'il reviendrait au lecteur de faire. Dans le cas de la partition, nous pourrions dire que le lecteur est appelé, attendu, pour prendre en charge une partie du texte, davantage que dans d'autres formes. Dans *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (1985), Eco revient sur la place du lecteur, mais aussi sur la relation entre l'auteur et le lecteur. Il évoque deux types de textes (« ouvert » ou « fermé ») et deux types de relation au lecteur. Le texte, nous dit Eco, prévoit son preneur en charge. L'auteur le prend en compte dès le moment de l'écriture :

Nous avons dit que le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre — comme dans toute stratégie. Dans la stratégie militaire (ou dans celle des échecs, disons dans toute stratégie de jeu), le stratège se dessine un modèle d'adversaire. [...] Une seule chose pourrait venir invalider cette analogie : en général, dans un texte, l'auteur veut faire gagner, et non pas perdre, l'adversaire. [...] Tout bon stratège doit donc tenir compte de ces événements fortuits, par un calcul de probabilités. Or, il en va de même pour les textes. L'auteur d'un texte devra donc agir d'une façon identique [...] (Eco, 1985, p.95-97).

Le texte ne sera donc pas univoque, et son interprétation même, ses interprétations seront anticipées, le lecteur est attendu. « L'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps il l'institue » (Eco, 1985, p.99). Mais les éditeurs, semble-t-il, n'ont pas le même « Lecteur modèle » que l'auteur... Et le texte semble devoir être « prêt-à-lire », sans nécessiter une coopération qui demanderait un effort jugé élitaire ou rébarbatif. Pourtant, l'enjeu de la lecture n'est-il pas sa prise en charge par le lecteur ?

[...] prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence, mais, de plus, il contribue à la produire. Peut-on dire alors qu'un texte est moins paresseux qu'il n'y paraît, que sa demande coopérative est moins libérale que ce qu'il veut bien laisser entendre ? À quoi ressemble-t-il le plus ? À une de ces boîtes en « kit », contenant des éléments préfabriqués, que l'utilisateur utilise pour obtenir un seul et unique type de produit fini, sans aucune latitude quant au montage, la moindre erreur étant fatale, ou bien à un Lego qui permet de construire toutes sortes de formes, au choix ? N'est-il qu'un puzzle complet qui, une fois reconstitué, donnera toujours la Joconde, ou n'est-il vraiment rien d'autre qu'une boîte de pastels ? (Eco, 1985, p.99-100).

L'œuvre est jugée difficile parce qu'elle déroute, change nos habitudes, mais n'est-ce pas le propre de l'art ? En gommant ce qu'ils considèrent comme des scories, en facilitant la lecture par une mise en vers libre constituée de quelques mots sur une ligne, les acteurs de l'édition théâtrale ne créent-ils pas un appauvrissement du texte pour la scène, n'ôtent-ils pas – par ailleurs – des compétences à leur lectorat ? Quelle place pour l'invention ? Quelle place pour la recherche ? Quelle place pour l'audace ?

Certaines partitions bouleversent en effet le rapport à la lecture ; en se séparant des conventions typographiques et de mise en page, elles nous demandent de changer nos habitudes, de trouver d'autres outils. La partition met son lecteur en jeu, en recherche, elle est une forme à expérimenter. Tel que l'écrit Céline Hersant dans l'article « En pistes », publié dans l'ouvrage sur Noëlle Renaude *Atlas Alphabétique d'un nouveau monde*, être lecteur c'est chercher des indices :

Plus on avance dans l'univers fictionnel de Noëlle Renaude, plus il faut inventer des stratégies et des postures d'observation, des promenades à chaque fois différentes pour apprécier les débords d'une écriture travaillée depuis le début par le format, par le montage de situations, d'espaces et de temps souvent étrangers les uns aux autres. La lecture devient un véritable jeu de piste et un travail de repérage : la cohésion du texte dépend ainsi beaucoup de l'investissement du lecteur et de son travail de reconnaissance des balises que l'auteur a pu placer dans le texte pour nous inviter à construire notre chemin. (Hersant dans dir. Corvin, 2010, p.57).

L'auteure continue alors, en affirmant que « le lecteur doit réinventer un rapport ludique au texte » (Hersant dans dir. Corvin, 2010, p.57). Il y a, nous le voyons, deux manières de considérer le vertige des textes partitionnels : l'une l'entrevoit comme un chaos de complexité, l'autre comme un jeu.

Cette vision du lecteur est partagée par Jean-Pierre Han, qui insiste sur l'errance comme donnée constitutive de l'approche des pièces de Renaude :

À chacun son parcours, mais qu'on ne s'y trompe pas : les pièces de Noëlle Renaude n'ont rien d'une auberge espagnole. Le lecteur erre, brinquebalé

de-ci, de-là, sur des pistes qui n'en finissent pas et reviennent comme dans une ritournelle. Alors, autant jouer le jeu, et y aller de sa propre errance de... Lecteur! Lire ça et là, interrompre, reprendre ailleurs, revenir, c'est une lecture en zigzag qu'il nous faut inventer, une lecture par intermittence, pas celles du cœur, mais celles de l'attention (de la tension). (Han dans Corvin, 2010, p.61-62).

Si nous appliquons cette conception plus généralement aux partitions, nous pourrions alors les concevoir comme des textes qui nous donnent à inventer un parcours de lecteur et nous perdent tout autant qu'elles nous guident.

En établissant une frontière nette entre théâtre et partition, François Berreur écarte d'emblée tout un pan de textes ; il édite du théâtre dit-il, pas des partitions. Mais la partition, n'est-elle pas le mot correspondant le mieux aux textes de certaines pratiques scéniques actuelles ? Ne sont-elles pas alors écartées de l'édition par un parti pris encore complètement lié à la primauté d'un théâtre dramatique ou à des craintes économiques ?

Nous pourrions argumenter que bien des textes édités chez les Solitaires ne sont pas tenus par un récit cohérent. Les textes de Rodrigo Garcia par exemple sont morcelés, fragmentaires, mais ils apparaissent comme des « poèmes » dont l'auteur dira, nous l'avons déjà cité, qu'ils ne sont que des « restes » lorsqu'ils perdent leur dimension scénique.

Sans doute, la position de Noëlle Renaude, auteure-phare des éditions théâtrales qui lui ont d'ailleurs consacré un ouvrage entier (*Atlas alphabétique d'un Nouveau Monde* dir. Corvin, 2010), relativement protégée, lui permet-elle d'influer davantage sur l'éditeur. Ainsi elle semblerait disposer, plus que d'autres, d'un statut qui l'autorise à proposer des formes inédites et à entrer en conflit avec l'éditeur si nécessaire, en ayant une chance de faire entendre ses positions et de renouveler les formats.

Ces deux éditeurs majeurs en France que sont les Solitaires intempestifs et les éditions Théâtrales, si l'on considère le nombre d'auteurs et de titres à leur catalogue, représentent un courant fort de l'édition théâtrale qui conditionne l'apparition de certains textes au détriment des autres. Si le texte post-dramatique est accepté lorsqu'il remet en cause la notion de personnage ou lorsqu'il déstructure le récit, il n'est – semble-t-il – pas encore admis lorsqu'il contient sa projection scénique dans un rapport à la page. Or que se passe-t-il lorsque des auteurs pensent de manière « insécable¹³⁸ » le lien entre la page et le texte, entre l'écrit et sa projection, sont-ils systématiquement écartés ?

Nuançons notre propos : les éditions Espaces 34 semblent agir assez différemment, si l'on observe les textes de Philippe Malone et la spécificité de leur mise en forme dans l'édition. Loin d'un rapport de force ou d'affrontement entre l'auteur et l'éditeur, il semble se créer un réel accompagnement de la forme partitionnelle, visant à être au plus proche du projet de l'auteur, comme en atteste l'article de Pierre Banos-Ruf : « Le rôle de l'éditeur de théâtre dans la génétique du texte. Actualité d'un champ de forces : liberté auctoriale versus lecture universelle » dans lequel il évoque le rôle de Sabine Chevallier (qui dirige les éditions Espaces 34) :

138 Je reprends ici le terme utilisé par Noëlle Renaude dans notre entretien : « La mise en page et la typographie sont partie intégrante de l'ensemble. C'est une action, une entreprise insécable. Une écriture insécable. » (Renaude, communication personnelle, 2020).

L'éditeur de théâtre, s'il veut atteindre cette fonction de source, doit devenir un partenaire actif de l'auteur, non comme co-créateur, mais plutôt comme un observateur extérieur d'un texte en train de se créer, mauvaise analogie avec l'acteur qui s'extrait du groupe pour devenir metteur en scène selon Vitez, rappelé par Johannes Landis. C'est bien le rôle que défend Sabine Chevallier quand elle intervient sur le texte en train de s'écrire alors que le couple auteur/éditeur est encore loin, à ce stade, du travail proprement éditorial de fabrication (l'éditrice avait déjà publié trois textes du même auteur auparavant). [...] Ainsi, sur le dernier tapuscrit, les changements proposés par l'éditeur apparaissent d'autant mieux qu'il s'agissait en fait des désirs premiers de l'auteur, que l'éditeur n'a fait qu'accoucher. (Banos-Ruf dans Santos et al., 2018, p.343).

Cette notion de partenariat fonctionnerait à la façon d'un réflecteur, l'éditeur renverrait à l'auteur ses propres partis pris pour les préciser et les affiner. Toutefois, quand bien même il serait « éditeur-accoucheur », il reste terriblement tributaire de contraintes économiques. Ainsi quand François Berreur demande à ses auteurs de remodeler leurs textes, ne serait-ce pas en vue d'une plus grande visibilité et non pas lisibilité ? Les maisons d'édition restent des entreprises dont le geste est orienté, guidé par des impératifs de production, de diffusion et de rentabilité.

Si des exceptions existent, comme le montre la mise au jour des textes de Philippe Malone chez Espaces 34¹³⁹, l'édition théâtrale ne paraît pas aujourd'hui à même de soutenir l'édition de partitions, ni d'accueillir celles-ci par une greffe sur la branche théâtrale, encore essentiellement dramatique. Voulant se calquer sur un modèle littéraire et obtenir le même lectorat, soumises à la préhension d'un metteur en scène qu'elle veut accueillir en client, les éditions théâtrales s'écartent de la spécificité même qu'elles devraient défendre : la destination scénique et performative. La dichotomie entre la scène et le livre de théâtre force les éditeurs à viser un texte qui selon eux « tient en lui-même », sans « béquille ». Elle les oblige à mettre au jour un texte qui fasse « œuvre » sans le secours de la scène, c'est-à-dire à leurs yeux un texte « complet », achevé, qui se suffit de sa part littéraire et qui justement saura être « ouvert » (ou devrait-on dire « coloré ») par un artiste professionnel : le metteur en scène. Si la mise en page est terne, morne, c'est que les couleurs seront à apporter par le créateur scénique.

L'éditeur en tant que médiateur actif cherche donc à la fois à être le garant d'une lecture universelle d'un texte de théâtre si spécifique, mais aussi de la construction d'un sens ouvert, dont la potentialité à être transmis est réel. Après la publication, le texte reste nécessairement ouvert. (Banos-Ruf dans Santos et al., 2018, p.352).

La question de l'ouverture du texte prête en effet à confusion. Il ne s'agit plus d'une ouverture qui fait du lecteur ce promeneur ou ce joueur dans un jeu de piste. Selon Banos-Ruf, sa fermeture serait justement son engagement vers la scène. Il serait « ouvert » une fois sa destination scénique neutralisée. Ce texte tel que le décrit Banos-Ruf est-il réellement ouvert à l'interprétation ? Ne pourrait-on pas considérer, comme l'écrit Umberto Eco dans *Lector in Fabula* que : « Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé. Mais son ouverture est l'effet d'une initiative extérieure, une façon d'utiliser le texte et non pas d'être utilisé par lui, en douceur. Il s'agit là de violence plus que de coopération. » (Eco,

139 Citons *Septembres* (2017) ou *L'Entretien* (2007) de Philippe Malone qui pourraient être considérées comme des partitions et sont éditées aux éditions Espaces 34.

1985, p.103).

Pas de coopération, donc, mais au contraire une forme de violence, d'autorité de l'éditeur apposée sur le texte. La dissociation des éléments scéniques souhaitée par Pierre Banos-Ruf et François Berreur est liée au désir des éditeurs d'affirmer le texte de théâtre comme littéraire. Ainsi Pierre Banos-Ruf conçoit-il la tâche de l'éditeur : « La recherche de l'autonomie du texte est la première démarche à assumer » (dans Santos *et al.*, 2018 p.338) et cette autonomie nécessite selon lui de :

[...] dépolluer le texte des principales traces scéniques ; pour imprimer une dimension littéraire et garantir la lecture, il s'agit d'assumer parfois une position d'opposant à l'auteur pour tendre vers une pérennisation du texte, alors que le metteur en scène peut travailler sur sa propre génétique du texte afin de résoudre des problèmes scéniques » (Banos-Ruf dans Santos *et al.*, 2018, p.339).

On voit là que la place de l'auteur ne doit pas empiéter sur celle du metteur en scène. L'emploi du mot « dépolluer » est fort et dérangeant. Banos-Ruf l'assume, comme un terme provocateur. Polluer c'est détruire, dégrader, souiller. Projeter la scène serait donc salir un geste pur, ou purement littéraire qui empêcherait le livre de devenir pérenne, mais aussi d'être une page « vierge » qui resterait à déflorer par le metteur en scène.

Cette fermeture du texte, sa clôture, va pourtant de pair avec un discours qui dit en favoriser les multiples interprétations (en somme son ouverture la plus large). Gommer l'imaginaire scénique de l'auteur serait adapter le livre à la lecture, c'est-à-dire favoriser une lecture qui séparerait le texte d'une réalisation scénique. En quoi cette séparation serait-elle une plus-value ? En termes de ventes ? Pour affirmer la crédibilité du genre de l'écriture théâtrale et le rendre similaire au roman ? En vue d'une saisie par un metteur en scène ?

Grâce aux indications scéniques, un lecteur non professionnel pourrait tout à fait lire en projetant la scène, lire au rythme proposé par la spatialisation du texte, construire un spectacle mental. Ce pouvoir conféré au texte, court-circuiterait-il une partie de la chaîne de production, la rendant caduque ? Si le lecteur projette la scène, alors il n'y a plus besoin de metteur en scène, ni même de scène peut-être¹⁴⁰. À travers la partition, les composants scéniques comme l'action performative sont en germe, c'est une potentialité, un imaginaire à ouvrir. La partition serait un outil de théâtre rêvé, une boîte à outils pour l'imaginaire. En cela, elle se rapproche de l'outil hypnotique lors de la transe, celui qui guide pour visualiser une scène, dresse un chemin mental. Nous y reviendrons dans le livret 5.

Rendre le texte autonome c'est faire en sorte qu'il soit complet, qu'il n'apparaisse aucun manque, pourtant il ne faudrait pas oublier que le texte pour la scène est forcément lacunaire, troué, fait d'espaces à remplir. Que subsiste-t-il après la « dépollution » ? Une

140 C'était également le projet de Musset en 1832 dans *Un spectacle dans un fauteuil* (2019).

essence pure ou des restes, des débris comme l'énonce Rodrigo Garcia¹⁴¹ ?

Le geste des éditeurs de théâtre face aux partitions est un geste de remaniement qui bouleverse le projet de l'auteur. Or, les enjeux artistiques et commerciaux semblent – comme bien souvent – s'opposer, et les partitions, comme les textes qui comprennent une forte projection vers la scène par leur paratexte ou leurs didascalies, émettent un champ de résistance face aux enjeux économiques.

Ces enjeux économiques semblent également un frein à la publication d'ouvrages dont la typographie et la dimension spatiale nécessiteraient un travail spécifique. La mise en page ne pourrait plus être formatée et devrait faire l'objet d'un travail singulier qui demanderait donc plus de temps et de moyens. Pierre Banos-Ruf nous le confirme :

Nous sommes dans une problématique de collection (pour des raisons d'économies d'échelle), donc avec une maquette préétablie ; l'édition est déjà une industrie du prototype car d'un livre à l'autre, tout est différent, mais nous ne pouvons pas pousser plus avant cette logique de prototype, sans aller vers un autre livre, celui de l'artiste. (Banos-Ruf, communication personnelle, 2021).

Le livre est donc considéré comme un prototype à la ligne graphique qui homogénéise la collection. Si des ajustements peuvent avoir lieu et des adaptations, s'écarter trop fortement de cette ligne ferait perdre l'identité visuelle de la maison d'édition.

Notons également que le livre d'artiste est ici pris comme point limite vers lequel l'édition théâtrale ne peut pas basculer. Le livre n'a pas besoin d'être une œuvre (plastique), il en contient déjà une : d'ordre littéraire. C'est ce que Pierre Banos-Ruf confirme l

orsqu'il énonce : « L'éditeur remplit ainsi son rôle de garant d'une lecture sans actualisation scénique. Le texte est déjà œuvre. » (dans Santos *et al.*, 2018, p.351).

Est-ce que le texte contenant une destination scénique ne ferait pas œuvre ? Que serait-il alors ? Un document-devenir ? Un projet ? Un outil ? Un matériau ? Une archive ? Une forme qui n'aurait pas la noblesse, les titres et la reconnaissance d'un texte littéraire... Or ce sont justement ces questionnements qui rendent la partition féconde et stimulante. Le champ des arts plastiques a démontré depuis bien longtemps qu'un document pouvait être une œuvre, comme le prouvent les pratiques conceptuelles ou les travaux théoriques d'Anne Bénichou (2010, 2015, 2020) qui attestent que « l'art contemporain requiert que cette distinction soit réévaluée au profit d'une dialectique entre l'œuvre et sa documentation. Dès lors, il ne s'agirait plus de penser leur statut en tant que document ou œuvre d'art, mais bien en tant que document *et* œuvre d'art. » (Bénichou, 2010, p.48). La distinction n'est donc plus opérante si l'on accorde à Anne Bénichou que documents et œuvres sont contingents.

D'emblée, il apparaît qu'une approche ontologique qui privilégierait les questions : « Qu'est-ce qu'une œuvre ? » et « Qu'est-ce qu'un document ? » devrait être écartée. Une multitude d'objets qui circulent dans le champ de l'art aujourd'hui fonctionnent comme documentation à certaines occasions

141 Je le cite à nouveau : « Une fois de plus les textes publiés sont réunis tels des restes de mes créations théâtrales, difficiles à séparer de ces dernières. On les imprime dans l'intention de laisser un souvenir (pour ceux qui auront vu mon travail sur scène réalisé à partir du texte en question) ou un amas de résidus (pour ceux qui aiment à entasser des ordures chez eux). » (Garcia, 2007, p.9).

et comme œuvre à d'autres, ou encore relèvent des deux statuts à la fois, simultanément. (Bénichou, 2010, p.49).

Si les théoriciens ont cessé de classer de manière dichotomique l'œuvre et le document, c'est parce que les artistes ont joué de ce brouillage. Cependant, la césure reste forte dans les institutions muséales où ce qui est considéré comme œuvre se trouve dans les collections tandis que les documents (et les publications d'artiste) vont dans le centre de documentation ou la bibliothèque. Il en va de même, semble-t-il, pour le texte performatif ou scénique. Encore jugées comme non-littéraires, sous-genre ou non-genre, les partitions ne trouvent dans l'édition théâtrale bien souvent que l'espace d'une annexe¹⁴² quand elles ne sont pas reformatées et « déguisées » en texte dramatique et non plus performatif.

Il faudrait sans doute pouvoir considérer la partition comme document et œuvre ou la revendiquer comme œuvre, pour lui permettre d'émerger avec plus de visibilité. C'est ce qu'ont fait la plupart des éditeurs de partitions ou de textes conceptuels. Mais ces éditeurs étaient majoritairement des artistes ou des auteurs¹⁴³.

142 Les éditions de *Poings* (Peyrade, 2017) et de *Répétition* (Rambert, 2015) contiennent le projet initial de l'auteur, la partition, en annexe. Le texte remanié à la demande de l'éditeur est premier dans l'ouvrage.

143 C'est aussi à cet endroit, que la revue *Véhicule* se positionne. Nous développerons ce point le livret 4 dédié à notre pratique d'artiste-éditeur.

Conclusion

« Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface, ou manifestation linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. [...] Parce qu'il est à actualiser, un texte est incomplet [...] » (Eco, 1985, p.88).

Les auteurs de partitions semblent se poser la question suivante : comment transmettre l'action scénique ? Si la didascalie a longtemps été le moyen privilégié de transmettre des indications, les auteurs et les typographes se sont employés à trouver des alternatives à ce texte linéaire et descriptif. Pour cela, ils ont exploré l'espace de la page et les possibilités typographiques allant de la spatialisation du texte au choix ou à la création de nouveaux caractères, voire même d'un nouvel alphabet.

Les partitions orientent la scène, elles la guident. Elles se rapprochent de ce que Pierre Henri Frangne qualifie de « dispositif » en évoquant par exemple le *Coup de dés* de Mallarmé, cela dans une acception proche du sens technique et militaire :

Tout dispositif relève à la fois d'une organisation dynamique systématique et stratégique : systématique parce qu'il est relations ou structures ; stratégique parce que sa structure tient compte de l'activité de celui qui la rencontre et qui s'y insère. (Frangne, dans Bonn *et al.*, 2012, p.74).

Ce qui en résulte serait une forme visible, lisible et quasiment audible qui fait surgir la scène de la page. Ce que Pierre Henri Frangne conclut à propos du *Coup de dés* nous semble en effet opérant pour l'ensemble de nos partitions typographiques :

La lecture [...] quoique muette, visuelle et [nous soulignons] relevant de la contemplation d'une mise en scène théâtrale transposée dans la réalité mentale, est une expérience musicale. (Frangne dans Bonn *et al.*, 2012, p.80).

Expérience musicale mais aussi scénographique, chorégraphique, elle orchestre la page et l'agence. Si la forme des textes s'affirme comme une mise en scène théâtrale, nous pourrions admettre qu'elles se substituent partiellement à un metteur en scène : le texte partitionnel prévoit ce qui pourrait être dit et fait et parfois (comme c'est le cas de Massin dans *La Cantatrice Chauve*) ce qui a été dit ou fait. Toutefois, l'enjeu des partitions que nous venons d'étudier n'est pas la conservation, contrairement aux les livrets de mise en scène du XVIII^e siècle, qui permettaient de noter ce qui avait eu lieu pour réitérer la représentation.

Lorsque Massin s'empare de la mise en scène de Nicolas Bataille pour mettre en page *La Cantatrice Chauve*, il agit en passeur, il transpose d'un médium à l'autre l'acte scénique de la création associé au texte de Ionesco. Massin n'est pas un archiviste, son idée première est que le théâtre peut avoir lieu hors du théâtre. Le livre devient la scène. Le spectacle se joue sur les pages. Or le théâtre et la performance ne sont en rien linéaires comme leur édition. Soustraire l'écriture théâtrale à une linéarité, c'est la rapprocher de la scène, du vivant et de l'espace de la performance. Les mots, les espaces deviennent des points d'accroche, de saisie. Si le texte mis en image par Massin est

destiné à un lecteur qui serait chez lui comme au théâtre, il donne des indications de lecture qui peuvent être considérées comme une partition pour le lecteur ou pour l'acteur¹⁴⁴. À l'heure où, du fait d'une pandémie mondiale, les théâtres et les musées sont fermés, considérer que le livre peut prendre le relais de la scène n'est pas inintéressant, bien au contraire. Il permet au théâtre d'advenir ailleurs, en tout lieu. Sans renoncer au vivant, le « livre-scénique » ou le « livre-performatif »¹⁴⁵, son nom reste à définir, permettrait de projeter des images, des idées, de faire apparaître un théâtre mental.

Ce que nous appelons avec le néologisme « livre-performatif » fait aussi l'objet de l'attention de Leszek Brogowski dans *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre* (2016). Dans sa conclusion, il aborde la question du « livre comme instigateur de l'action » (Brogowski, 2016, p.415). Ses exemples ne sont pas similaires au nôtres puisqu'il s'appuie sur *Methods & Processes* de Ben Patterson (1962). Réédité par Incertain Sens en 2011, cette publication contient des poèmes à jouer. Leszek Brogowski décrit l'ouvrage de Ben Patterson en inventant lui aussi un terme pour définir ce type de publication, c'est ce qu'il définira comme « un livre-injonction ou un livre-performance » (2016, p.415). Le trait d'union indique une qualité supplémentaire au livre et vient le définir. Ce livre qui ne serait donc pas seulement un livre, d'après Brogowski, car il :

[...] incite à agir, à la manière des étiquettes qu'Alice a trouvées au pays des merveilles, « DRINK ME », attachée à une bouteille, « EAT ME », attachée à un biscuit (chap. I). En effet, « instrument spirituel » selon Mallarmé, le livre est aussi un instrument d'action : un manifeste, un guide, un DIY ou une partition de musique. (Brogowski, 2016, p.415).

Cette action qui devient le moteur du texte doit être mise en valeur. S'il existe des textes de théâtre didascaliques, Peter Handke et Beckett ont par exemple écrit des pièces ne comprenant que des indications d'actions – comme *Actes sans paroles* (Beckett, 1996), *Le pupille veut être tuteur* (Handke, 1985) ou *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* (Handke, 1993) –, les auteurs que nous avons sélectionnés se détachent d'une écriture linéaire et purement textuelle. Ils décident ainsi de mettre en avant les différents composés scéniques sur la page et de les organiser graphiquement.

Les séparations tabulaires ou cartographiques permettent, nous l'avons vu, de distinguer les différents champs scéniques, texte, son, action. Les isoler n'est pas les mettre à l'écart, mais au contraire, donner une place à chacun, une place au moins égale à celle du texte à dire. La fiction, par son récit, n'est plus au centre et les éléments scéniques viennent rivaliser avec le texte si ce n'est le remplacer. C'est aussi un moyen pour les auteurs de « dessaisir l'écriture de la puissance de son autonomie textuelle, et de l'hégémonie du verbe » comme le nomme Noëlle Renaude (communication personnelle, 2020).

L'insistance sur la réorganisation du texte en colonnes, ou en quadrillage – dans le cas

144 Puisque Massin a opéré une transcription, de la scène vers la page, il serait possible de la retourner : de la page vers la scène. C'est ce que nous avons tenté de mettre à l'épreuve avec un groupe d'acteurs en 2020. Toutefois, la crise sanitaire n'a pas permis de développer les expériences de plateau en jouant la partition de Massin sur la Cantatrice Chauve. La difficulté de la mise en production a aussi été liée aux critères actuels de programmation, sollicitant des directeurs de théâtre nationaux, il nous a été répondu que Ionesco avait mauvaise réputation, et que Massin n'était pas contemporain.

145 Nous pouvons ici reprendre en exemple celui de Massin à partir de *La Cantatrice Chauve* (1964).

de *L'immortelle Mort du Monde* (Filliou, 1967), ou des colonnes lettristes du *Film est déjà commencé ?* (Lemaître, 1952), d'*Omega 3* (Sabatier, 1966) ou encore dans *Poings*¹⁴⁶ (Peyrade, 2017) – morcelle la page pour mieux donner une place à une matérialisation de la scène. La schématisation permet une saisie globale et condensée d'éléments disjoints qui sont à coordonner. Rappelons-nous que lorsque Noëlle Renaude propose aux acteurs désorientés de réécrire son texte dans une disposition « ordinaire » sous une forme « normalisée et linéaire, l'équipe constate que la scène se dilate sur l'espace de la page :

Répliques à la suite, didascalies obligatoires, la scène au lieu de s'installer sur une seule page, se déroule sur cinq, c'est tellement encombré de paratexte, d'indications, que c'est illisible, lourd et incompréhensible. Ça les a convaincus. La scène, décrite par colonnes, est assimilable sans qu'on soit obligé d'en faire une analyse. (Renaude, communication personnelle, 2020).

Le recours à la schématisation par le tableau est une manière de s'extraire d'une écriture romanesque ou dramatique. La référence est davantage faite à un texte « pratique » comme un scénario¹⁴⁷ ou un plan d'action (un dispositif) dont nous pourrions nous saisir pour agir. Force est de constater que ces textes sont à la fois un geste littéraire et scénique, qui dans leur appel à l'action concrète deviennent des textes de performance. En cela, l'auteur et le typographe (lorsque celui-ci existe), sans même monter la pièce, sont devenus « metteurs en page » faisant partiellement concurrence au « metteur en scène ».

Isidore Isou prônait un théâtre « intégralement créateur¹⁴⁸ » et déclarait sans ambages dans les *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* : « On éliminera le metteur en scène parasite [...] » (Isou, 1953, p.134). Il complète son couperet pour redonner une place à l'auteur :

Le metteur en scène représente l'élément d'ignorance de la Présentation totale possible dans la présentation de chaque colonne existante. Un auteur complet seul pourra traiter chaque branche en soi. (Isou, 1953, p.134).

Cette déclaration lapidaire et radicale pourrait être rapprochée de la pratique des auteurs-metteurs en scène, parfois appelés « écrivains de plateau¹⁴⁹ » qui décident, comme pour le cinéma lors de la Nouvelle Vague, d'être à l'origine d'une conception globale de l'œuvre. Pourtant, comme nous l'avons vu, dans le domaine du théâtre, la séparation reste souvent nette lors de la publication. Les textes de Rodrigo Garcia en sont l'exemple : le livre ne contient aucune trace du plateau pourtant si agissant lors de la représentation. Ainsi, nous voyons que lors de la publication, les auteurs-metteurs en scène reviennent à la place d'auteur : le metteur en scène, lui, n'apparaît plus dans le livre. Plusieurs raisons expliquent ce phénomène de disparition des actions scéniques sans le cadre de la pratique de ces auteurs-metteurs en scène : 1/la publication peut avoir lieu avant la création du spectacle (cet argument ne tient que si l'on considère

146 Nous évoquons la première version du texte, mise en annexe dans le livre.

147 L'écriture du scénario est traditionnellement en colonne.

148 Nous faisons référence ici à un tract lettriste : Maurice Lemaître, *Le théâtre intégralement créateur d'Isou*, décembre 1955.

149 Nous reprenons la formulation de Bruno Tackels pendant contestée par Didier Plassard.

que la notation des actions est une trace et non pas un projet intrinsèque à l'écriture), 2/l'auteur souhaite lui-même ne pas teinter son texte d'un devenir scénique, 3/l'éditeur souhaite « neutraliser » le texte (c'est ce qui semble le plus courant).

Autonomes, les textes partitionnels comportent intrinsèquement leur éventuelle mise en œuvre future. Cette libération du metteur en scène, cette vision globale du texte et de sa réalisation ont cependant pour conséquence une mise à l'écart éditoriale dans le champ théâtral. L'orientation des maisons d'édition théâtrales avec lesquelles nous sommes entretenue (Les Solitaires Intempestifs et Théâtrales) nous confirme qu'elles ne peuvent être le lieu d'accueil et de diffusion de ces nouvelles écritures pour la scène que sont les partitions. Ces structures n'ont ni la souplesse graphique pour les publier (leur cahier des charges typographique et leur format sont préétablis) ni le désir de diffuser des textes qui tendent vers la scène ou la performance. Cet état de fait peut s'expliquer par plusieurs raisons, dont la crainte que ces textes ne soient pas montés. Enfin, force est de constater que l'autonomie potentielle de ces œuvres établit un bouleversement des places de chacun dans la création théâtrale, une remise en question de l'autorité du metteur en scène. Quant à l'autorité de l'éditeur, elle semble se concrétiser par la non sélection de ces formes, trop éloignées d'une certaine idée de la littérature.

Mais le metteur en scène est-il réellement exclu par le dispositif interne des partitions ? Bien des choix, des rêves, des devenirs ne sont pas énoncés. Les partitions n'ont pas la précision des livrets de mise en scène ou des cahiers de régie. Elles n'ont pas non plus la même ambition. Ainsi, rien n'empêcherait le metteur en scène de « partager son rêve » avec celui que l'auteur a nommé puisqu'il en a l'espace. Rien ne s'oppose à un dialogue entre une projection et une interprétation. Ne serait-ce pas davantage la pique égotique des metteurs en scène, et la position hiérarchique encore à l'œuvre dans le théâtre vis-à-vis des auteurs, qui exclut le texte partitionnel et en fait un paria des programmateurs et des éditeurs ? Ce que propose la partition est en effet davantage un partage des tâches et une coopération à l'œuvre, une collaboration qui inclut le lecteur, professionnel ou non, comme son preneur en charge.

Si tout texte « requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur » (Eco, 1985, p.90), la partition nécessite davantage encore un tiers pour la mettre en œuvre, elle est un texte adressé. Si elle semble se substituer au metteur en scène, c'est peut-être parce que ce type de texte, qui donne des clefs de réalisation, n'appelle pas nécessairement un spécialiste ou un artiste. En effet, par les instructions comprises dans la partition, suffisamment de paramètres sont délivrés pour que le lecteur ou l'interprète soit en possession d'outils de création.

Selon nous, la partition, dans le champ des arts scéniques, ne met pas réellement à l'écart le metteur en scène, mais elle lui suggère un rôle d'artisan ou de passeur. Le metteur en scène n'est plus une donnée essentielle à la réalisation. Ce que les textes partitionnels proposent n'est pas son éradication, mais une mise en retrait de celui-ci dans un partage plus collectif du rêve scénique ou performatif. La position du metteur en scène comme « génie créateur singulier » est mise à mal. En affirmant une auctorialité partagée du devenir scénique, la partition abolit toute fonction démiurgique.

Ces textes partitionnels court-circuitent la compétence d'un artiste professionnel et bousculent sa place. N'oublions pas que la partition, lorsqu'elle s'origine notamment dans les *events scores* fluxus est justement faite pour une pratique qui se libérerait de

la professionnalisation et permettrait à tous de s'en saisir. Comme le prônait George Maciunas en 1963 dans le *Manifeste Fluxus* repris dans *Révolution : Fluxus* (2009) nous serions en présence d'un « art-jeu » :

Pour établir son statut non professionnel, dans la société, l'artiste doit démontrer qu'il n'est ni indispensable ni exclusif, que l'auditoire peut se suffire à soi-même, que tout peut être art, que n'importe qui peut faire de l'art. (Maciunas dans trad. Devaux, Edwards, 2009, p. 21).

Or ce qui semble sous-tendre le discours des éditeurs de théâtre (Théâtrales et les Solitaires Intempestifs) c'est que la partition ne valoriserait pas le savoir-faire ni la singularité de celui qui l'activerait ou la mettrait en scène. Chez les artistes plasticiens qui écrivent des partitions, elles sont à envisager comme un art « d'activité » (Allan Kaprow), un art sans artiste (Robert Filliou), un « passage à l'acte » (Jean-Baptiste Farkas), elles sont donc aussi la mise en œuvre d'une position idéologique prônant un art de l'expérience, un art-action basé sur le « faire » et non le « savoir-faire ». Désacraliser le texte littéraire au théâtre était l'ambition d'Artaud dans « En finir avec les chefs d'œuvres » (chapitre VII du *Théâtre et son double*, écrit en 1938), lorsqu'il appelait de ses vœux un théâtre qui prône l'action dans les prémices d'un art-performance (Artaud, 2004, p. 549-555).

En faisant voler en éclats le récit ou le poème dramatique, la partition en tant que texte post-dramatique redonne une place au geste, à l'action.

Dans les quelques cas que nous venons d'étudier, la partition n'annihile pas le poème, elle le complète quand elle n'est pas elle-même poème de gestes.

Les partitions sont-elles réellement directives et autoritaires ? C'est ce que semble penser Bruno Tackels lorsqu'il évoque Beckett qui aurait tout asséché et « pétrifié la vision de son propre texte » (2018, p.38), ainsi que Pierre Banos-Ruf qui déclare devoir « expurger » le texte de « référents scéniques trop marqués » (dans Santos *et al.*, 2018, p. 351) parce qu'ils ne combleraient pas « l'appétit scénique des créateurs » (dans Santos *et al.*, 2018, p. 348). Ce texte expurgé serait alors « un devenir source où se désaltèrent d'autres créateurs » (Banos-Ruf dans Santos *et al.*, 2018, p.351). Pierre Banos-Ruf évite sciemment la dénomination « metteur en scène ». Pourtant ce « créateur scénique » qui devrait être préservé de l'auteur, et à qui l'éditeur destine le texte est bien le metteur en scène. Un metteur en scène que l'édition préserve si je reprends les propos de Pierre Banos-Ruf, afin de leur « ménager une latitude d'interprétation » (dans Santos *et al.*, 2018, p. 351).

Mais le texte partitionnel empêche-t-il l'ajout d'une interprétation ? Rien n'est moins sûr. Même lorsqu'elles prescrivent, les partitions que nous venons d'analyser laissent des zones de flou, des béances, des vides à interpréter. Ainsi, comme le remarque Sophie Lucet dans son article *Samuel Beckett face aux mises en scène de son œuvre : de la trace de l'imaginaire à la pulsion de l'archive* :

La trace porte alors avec elle son revers, soit l'échec de toute signification littérale et strictement objectivable. En effet, le langage articulé peine à dire ce qui n'est pas lui-même, c'est-à-dire la présence charnelle autant que la durée concrète. Qu'est-ce en effet qu'un temps ? Et comment décrire précisément l'apparence et le mouvement d'un corps ? Le théâtre ne sonderait-il pas la force expressive du langage articulé en désignant d'abord ses manques et limites ? (Lucet dans Lemonnier-Textier *et al.*, 2012, p.159).

Les partitions typographiques que nous avons étudiées emploient des moyens nouveaux pour transmettre ces indications, par les espaces blancs, les dessins, la spatialisation, les polices de caractères, la page développe des moyens d'expressions concomitants au texte. Toutefois, même ces partitions ne possèdent pas l'ambition d'une notation intégralement prescriptive et de ce fait elles demeurent, comme les textes de théâtre, « trouées » ou multivoques. Selon certains, elles seraient même parfois « trop floues » et laisseraient perdre le sens, tel « un magma » comme l'indique François Berreur¹⁵⁰ lorsqu'il évoque des textes de Pascal Rambert qui, dans leur version initiale, ne comprennent pas de ponctuation.

De même, l'utilisation des picto-typo chez Noëlle Renaude laisse une grande liberté au lecteur-preneur en charge. Dessins à dire (et comment ? plusieurs hypothèses sont offertes), dessins de mouvements, de gestes, de sons ? Leur statut est laissé libre.

Il nous semble pertinent de convoquer Diderot qui, dès 1763, revenait sur le statut projectif et non prescriptif du texte.

Dans le chapitre XXI de son essai *De la Poésie dramatique*, Diderot envisageait ainsi la pantomime :

La pantomime est le tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait ; et qu'il voudrait que la scène montrât à chaque instant lorsqu'on le joue. C'est la manière la plus simple d'apprendre au public ce qu'il est en droit d'exiger de ses comédiens. Le poète vous dit : « Comparez ce jeu avec celui de vos acteurs ; et jugez. » Au reste, quand j'écris la pantomime, c'est comme si je m'adressais en ces mots au comédien : « C'est ainsi que je déclame, voilà les choses comme elles se passaient dans mon imagination, lorsque je composais. » Mais je ne suis ni assez vain pour croire qu'on ne puisse pas mieux déclamer que moi, ni assez imbécile pour réduire un homme de génie à l'état machinal. On propose un sujet à peindre à plusieurs artistes ; chacun le médite et l'exécute à sa manière, et il sort de leurs ateliers autant de tableaux différents. Mais on remarque à tous quelques beautés particulières. (Diderot, 2005, p.258).

La pantomime est comparée à une forme plastique, le tableau, dont le poète pourrait transmettre la vision. Comme l'énonce Diderot, dans bien des cas, transmettre sa conception n'est pas l'imposer ni définir une interprétation unique. Ce n'est pas non plus réduire le lecteur ou le metteur en scène à être un exécutant. Par ailleurs, même lorsque la prescription est radicale, comme dans *Quad* (1992) de Beckett, l'auteur ne présuppose pas tout et l'on peut imaginer qu'il reste à l'interprète bien des choix, mais également que la représentation ne sera jamais tout à fait la même d'un soir à l'autre ni tout à fait similaire au projet initial de l'auteur.

Si elles indiquent ce qu'il faut faire, les partitions ne disent pas forcément comment le faire, la règle du jeu n'est pas toujours jointe comme dans *Conférence-Sinfonietta* (Massin et Tardieu, 1966). Les partitions que nous venons d'explorer sont peuplées d'une forêt de signes, textuels et graphiques qui forment des propositions. Dans *Le film est déjà commencé ?* (1952) Maurice Lemaître fournit une trame d'actions performatives qui seront à improviser parmi le public. Ce canevas ne prémédite pas des interactions à venir qui intégreront nécessairement des initiatives des performeurs. *L'immortelle Mort*

150 « Magma », Nous citons ici l'expression qu'a employé François Berreur lors de notre entretien à propos des tapuscrits de Pascal Rambert (*Clôture de l'amour et Répétition*). Communication personnelle du 3 mars 2021.

du monde (Filliou, 1967) fonctionne également comme un cadre pour l'improvisation ; la structure chorégraphique s'additionne à une modalité de prise de parole complétée par l'interprète. Dans ces deux cas, la liberté est offerte au comédien-performeur. En effet, même si elles présentent un dispositif d'action, un fil conducteur, il reste beaucoup de choix à faire pour les mettre en œuvre. Ces décisions sont-elles à prendre par un metteur en scène, ou plutôt un meneur de jeu ? Elles pourraient tout aussi bien s'adresser à un collectif d'acteurs ou de performeurs qui les établirait. La suggestion première de l'auteur laisse une place, une marge, plus ou moins grande selon le texte. Comme l'écrit Umberto Eco dans *Lector in Fabula* :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire ; et ce n'est qu'en des cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures — jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (Eco, 1985, p.92).

Notre point de vue est que, grâce à ces expériences typographiques d'occupation de la page, les auteurs de partitions incitent à une préhension plus grande du lecteur, qu'il soit professionnel ou non. Le fantasme d'une lecture universelle, désirée par certains éditeurs de théâtre,¹⁵¹ est celui d'une lecture « facilitée¹⁵² » (Berreur, communication personnelle, 2021). Si, comme l'énonce Umberto Eco : « un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » (Eco, 1985, p.92), nous pourrions aller plus loin dans le cas des partitions, le lecteur ne serait pas à considérer comme une aide, mais comme un partenaire, nous pourrions dire qu'il le fait fonctionner, il est appelé à collaborer à l'œuvre par son décryptage, sa saisie, sa projection imaginaire et enfin sa mise en action.

La page comme espace normatif est mise en crise, heurtée, déstructurée chez Massin ou restructurée chez les lettristes. Elle devient un espace complexe, comme peut l'être la scène : la page devient plateau¹⁵³ de jeu. Les règles de celui-ci, lorsqu'elles existent, ne sont que rarement exhaustives, elles nécessiteront un travail de réflexion et d'élaboration d'un code qui permettra de l'activer. Si les règles sont absentes, elles sont à déduire, à inventer. Elles appellent donc un ou des co-créateurs et engendrent un espace démocratique, une participation et un partage des responsabilités. En cela, les partitions ne sont finalement que très peu prescriptives, elles prodiguent des points d'impulsion, des outils, des suggestions qui sont ensuite à évaluer et à compléter. La partition est une « notation-tremplin »¹⁵⁴ qui nous projette vers l'action. Le texte n'est plus seulement

151 L'expression « lecture universelle » est utilisée par Pierre Banos-Ruf qui voit en celle-ci la visée de l'édition du texte de théâtre dans *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène* (Santos et al., 2018, p.338 et 352).

152 Nous renvoyons notre lecteur à l'entretien avec François Berreur que nous mettons à disposition dans ce livret (chapitre 3.2.1).

153 Le terme « plateau » est utilisé dans le champ des arts scéniques de manière à désigner l'espace de scène.

154 Cette notion de notation-tremplin est employée par Roland Sabatier à propos des œuvres imaginaires (Sabatier dans Liucci-Goutnikov et al., 2019, p.48).

à lire, il appelle la profération ou la « profération »¹⁵⁵ tout autant qu'une visualisation active. La page est à elle seule l'espace de la performance.

155 Je reprends le très beau titre du livre de Cristina De Simone (2018).



Références Bibliographiques Livret 3

AÏN, Alexandra, 2018. *La typographie à l'ère postmoderne* [en ligne]. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III. [Consulté le 6 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02002050>

ALPHANT, Marianne, LÉGER, Nathalie (dir.) et CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, 2007. *Objet Beckett : ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition « Samuel Beckett » présentée au Centre Pompidou, Galerie 2, du 14 mars au 25 juin 2007*. Paris, France : Centre Pompidou : IMEC éditeur.

ARTAUD, Antonin, 1980. *Œuvres complètes VIII*. Paris, France : Gallimard.

ARTAUD, Antonin, 2004. *Œuvres*. Paris : Gallimard. Quarto.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, 1995. *Écrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris, France : CNRS éd.

BAETENS, Jan, 1989. Sur la figuration cachée. *Littérature*. 1989. Vol. 73, n° 1, pp. 8396. DOI 10.3406/litt.1989.1476.

BAETENS, Jan, 2001. *Le texte comme espace : études grammatextuelles*. Berlin, Allemagne : Weidler.

BANOS-RUF, Pierre, 2008. *L'édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions Théâtrales* [en ligne]. Thèse de doctorat. Paris 10. [Consulté le 30 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2008PA100004>

BANOS-RUF, Pierre, 2009. L'édition dans tous ses états. *Les lettres françaises*, supplément à *l'Humanité*. 9 mai 2009. [En ligne]. Disponible sur : www.les-lettres-francaises.fr/wp-content/uploads/2010/11/20091.pdf

BARUT, Benoît, 2014. *Un Spectacle dans un fauteuil. Poétiques et pratiques didascaliques d'Axël à Zucco*. Thèse de doctorat. Paris, France : Université de la Sorbonne Nouvelle.

BAUDOUIN-TALEC, Aziyadé (dir.), 2018. *Les écritures bougées : une anthologie*. Paris, France : Éditions Mix.

BECKETT, Samuel, 1996. *Comédie et actes divers : Va-et-vient ; cascando ; Paroles et musique ; Dis Joe ; Actes sans paroles I et II ; Film ; Souffle*. Paris, France : Les Éditions de Minuit.

BECKETT, Samuel et DELEUZE, Gilles, 1992. *Quad ; et Trio du fantôme, ...que nuages... ; Nacht und Traum*. Paris, France : les Éditions de Minuit.

BÉNICHOU, Anne (dir.), 2010. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : les Presses du réel.

BÉNICHOU, Anne (dir.), 2015. *Re-créer-Scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines : [actes des journées d'étude « Documenter, recréer... Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines » tenues à Montréal du 2 au 4 mai 2013]*. Dijon, France : les

Presses du Réel.

BÉNICHOU, Anne, 2020. *Rejouer le vivant : les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (IN)actuelles*. Dijon, France : Les Presses du Réel.

BERNARD, Tristan, 1932. *L'anglais tel qu'on le parle : vaudeville en un acte*. Paris, France : Librairie théâtrale.

BIET, Christian, TRIAU, Christophe et WALLON, Emmanuel, 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, France : Gallimard.

BONN, Sally, FILSER, Nathalie, LEDUC, Alain (dir.) et ECOLE SUPÉRIEURE D'ART DE LORRAINE, 2012. *Dispositifs textuels*. Metz, France : École supérieure d'art de Lorraine.

BOVIER, François, 2013. Manifestes de cinéma et scénarios intournables. *Lignes*. Vol. n° 40, n° 1, pp. 85101.

BRECHT, Bertolt, 1956. *Aufbau einer Rolle: Galilei (Aufbau einer Rolle, Busch, Aufbau einer Rolle Laughton, Leben des Galilei)*. Berlin, Allemagne : Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft.

BRECHT, Bertolt, 1958. *Couragemodell 1949*. Berlin, Allemagne : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

BRECHT, Bertolt et HAUPTMANN, Elisabeth, 1968. *Die Gewehre der Frau Carrar*. Berlin, Allemagne.

BRECHT, George, 1963. *Water-Yam*. New York, États-Unis : Maciunas, Fluxus eds. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/c/c1/Brecht_George_Water_Yam_1963.pdf

BRECHT, George et FILLIOU, Robert, 1968. *Games at the Cedilla or The Cedilla takes off*. New York, États-Unis : Something Else Press.

BROGOWSKI, Leszek, 2012. Chacun [...] pour soi. Division du travail, professionnalisation et esthétisation dans l'art.

L'Observatoire. Vol. N° 41, n° 2, pp. 6469.

BROGOWSKI, Leszek, 2016. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Saint-Senoux, France : Éditions Incertain Sens.

BULLOT, Érik (dir.), CÉSAR, Filipa, CLERC, Thomas, COLLADO SÁNCHEZ, Esperanza, GUILLIER, Alexis, LEIBOVICI, Franck, MAGLIONI, Silvia, THOMSON, Graeme, MILLER, Peter, MROUÉ, Rabih, ORLOW, Uriel, RIPOLL-HURIER, Simon, SABATIER, Roland, SCHULMANN, Clara, BARATON, Zoé, GAUTHIER, Thibaut et LAPEYRÈRE, Marie-Laure, 2018. *Du film performatif*. Faucogney-et-la-Mer, France : It: éditions.

CAMPAIGNOLLE, Hélène, LESIEWICZ, Sophie et THÉVAL, Gaëlle, 2020. *Livre/Typographie : une histoire en pratique(s)*. Paris, France : Éditions des Cendres.

CANTARELLA, Robert, 2005. Une belle journée : Robert Cantarella. [en ligne]. 2005. [Consulté le 19 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.robertcantarella.com/index.php/?/theatre/une-belle-journee/>

CHIAMBRETTO, Sonia, 2006. *CHTO : interdit aux moins de 15 ans*. Paris, France : Inventaire-invention.

CHIAMBRETTO, Sonia, 2010. *Zone éducation prioritaire*. Arles, France : Actes Sud-Papiers.

CHIAMBRETTO, Sonia, 2012. *Une petite randonnée*. Arles, France : Actes Sud-Papiers.

CHIAMBRETTO, Sonia, 2019. *Supervision*. Paris, France : L'Arche.

COCTEAU, Jean et MASSIN, 1994. *Les mariés de la tour Eiffel*. Paris, France : Hoëbeke.

CORVIN, Michel, 2010. *Noëlle Renaude, atlas alphabétique d'un nouveau monde*.

- Montreuil, France : Éd. théâtrales.
- DACHY, Marc, 2016. L'Ursonate de Kurt Schwitters. *Posie*. 11 octobre 2016. Vol. N° 155, n° 1, pp. 116129.
- DANAN, Joseph, 2013. Écriture dramatique et performance. *Communications*. 24 juillet 2013. N° 92, pp. 183191. DOI 10.3917/commu.092.0183.
- DANAN, Joseph, 2016. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Arles, France : Actes Sud-Papiers.
- DELFAU, Mathias et RENAUDE, Noëlle, 2010. 8 [en ligne]. 2010. [Consulté le 19 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/showcase/181319/video/10030048>
- DE SIMONE, Cristina, 2018. *Proférations ! : poésie en action à Paris (1946-1969)*. Dijon, France : les Presses du réel.
- DERVAL ANDRÉ, 1990. *Massin*. Paris, France : IMEC éd. Empreintes.
- DEVAUX, Laetitia et EDWARDS, Lucy (trad.), 2009. *Révolution : Fluxus*. Le Bouscat, France : l'Esprit du temps.
- DIDEROT, Denis, 2005. *Entretiens sur Le fils naturel*. Paris, France : Flammarion.
- DI SCIULLO, Pierre, 1989. *Qui ? résiste. Manuel de lecture*. N°8. Paris, France : Pierre Di Sciullo.
- DI SCIULLO, Pierre, 2005. Écrire à voix haute. *QUI RESISTE* [en ligne]. 2005. [Consulté le 19 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : http://www.quiresiste.com/projet.php?id_projet=19&lang=fr&id_gabarit=0
- DI SCIULLO, Pierre, 2018. *L'or de la fougue*. Paris, France : Éditions Adespote.
- DI SCIULLO, Pierre, 2021. *Qui ? résiste. Fasilitasion général'*. N°14. Paris, France : Pierre Di Sciullo.
- DI SCIULLO, Pierre, [s. d.]. Le Kouije. *QUI RÉSISTE* [en ligne]. [Consulté le 19 janvier 2022 a]. Disponible à l'adresse : http://www.quiresiste.com/projet.php?id_projet=14&id_gabarit=66&lang=fr
- DI SCIULLO, Pierre, [s. d.]. Le Quantange. *QUI RÉSISTE* [en ligne]. [Consulté le 19 janvier 2022 b]. Disponible à l'adresse : http://www.quiresiste.com/projet.php?id_projet=48&lang=fr&id_gabarit=0
- DI SCIULLO, Pierre, CHAMARET, Sandra, GINESTE, Julien et CAINE, Michael, 2019. *Pierre Di Sciullo : l'après-midi d'un phonème*. Paris, France : -zeug.
- DOR, Garance, 2021. [Vénaïg dèz Ourson bleu]. In : Di SCIULLO, Pierre, *Qui ? résiste*. 2021, n°14, pp. 62-67.
- DUCHAMP, Marcel, 1977. *Marcel Duchamp : ingénieur du temps perdu*. Paris, France : Pierre Belfond.
- DURAS, Marguerite, 1993. *Écrire*. Paris, France : Gallimard.
- ECO, Umberto et BOUCOURECHLIEV, André (trad.), 1979. *L'œuvre ouverte*. Paris, France : Points.
- ECO, Umberto et BOUZAHER, Myriem (trad.), 1985. *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, France : B. Grasset.
- FARKAS, Jean-Baptiste et MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, 2010. À propos des « énoncés d'art ». *Critique*. 1 septembre 2010. Vol. n° 759-760, n° 8, pp. 719734.
- FEDERMAN, Raymond, 2002. *Amer el-dorado 2/001 : récit exagéré à lire à haute voix assis debout ou couché*. Romainville, France : Ed. Al Dante.
- FILLIOU, Robert, 1967. *L'Immortelle mort du monde : the deathless dying of the world*. New York, États-Unis : Something Else Press.

- FILLIOU, Robert, 1984. *Longs poèmes courts à terminer chez soi*. Bruxelles, Belgique : Éditions Lebeer Hossmann.
- FILLIOU, Robert, 1998a. *Toi, par lui et moi*. Bruxelles, Belgique : Lebeer Hossmann.
- FILLIOU, Robert, 1998b. *Enseigner et apprendre, arts vivants*. Paris, France.
- FILLIOU, Robert, 1999. *Théâtre incomplet : AAREVUE : 1969-1987*. Bruxelles : Small Noise.
- FILLIOU, Robert, DREYFUS, Charles, GIBERTIE, Alain et NOËL, Ann, 1988. Robert Filliou. *Inter : art actuel*. 1988. N° 38, pp. 415.
- GARCÍA, Rodrigo, 2011. *Cendres : 1986-1999*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- GARCÍA, Rodrigo, 2011. *Cendres : 2000-2009*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- GARCÍA, Rodrigo et VASSEROT, Christilla (trad.), 2007. *Et balancez mes cendres sur Mickey*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- GARNIER, Pierre, 1968. *Spatialisme et poésie concrète*. Paris, France : Gallimard.
- GARNIER, Pierre, 1970. Poésie concrète et spatiale. *Communication & Langages*. 1970. Vol. 5, n° 1, pp. 1325. DOI 10.3406/colan.1970.3777.
- GID, Raymond et BLANCHARD, Gérard, 1998. *Typographies*. Paris, France : Impr. nationale éd.
- GOMRINGER, Eugen (dir.), 1996. *Visuelle Poesie : Anthologie*. Stuttgart, Allemagne : Reclam.
- GOMRINGER, Eugen et BARRAS, Vincent (trad.), 2005. *Constellations et poèmes concrets*. Genève, Suisse : Héros-limite.
- GOMRINGER, Eugen et BILL, Max, 1960. *33 Konstellationen*. St Gallen (Schweiz), Suisse : Tschudy-Verlag.
- GRANGE, Anne, 2002. Promenade inférentielle d'un lecteur cartographe. Chapitre 10 d'Ulysse de James Joyce. *Communication & Langages*. 2002. Vol. 132, n° 1, pp. 105122. DOI 10.3406/colan.2002.3146.
- GROSS, Beatrice (dir.), LIPPARD, Lucy R., KRAUSS, Rosalind Epstein, WITTOCX, Eva, EDWARDS, Natasha et ROSEN, Miriam, 2012. *Sol LeWitt : [dessins muraux de 1968 à 2007, exposition Metz, Centre Pompidou, Galerie 2, du 7 mars 2012 au 29 juillet 2013]*. Metz, France : Centre Pompidou, 2012.
- HANDKE, Peter, 1982. *Outrage au public et autres pièces parlées*. Paris, France : L'Arche.
- HANDKE, Peter, 1985. *Le Pupille veut être tuteur*. Paris, France : l'Arche.
- HANDKE, Peter, 1993. *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre : un spectacle*. Paris, France : L'Arche.
- HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), 2008. *Art conceptuel : une entologie*. Paris, France : Éd. Mix.
- INGOLD, Tim et RENAUT, Sophie, 2013. *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles, Belgique : Zones sensibles.
- IONESCO EUGÈNE, 1991. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard. Folio Essais.
- IONESCO, Eugène, 2013. *La Cantatrice chauve : anti-pièce*. Paris, France : Gallimard.
- ISER, Wolfgang et SZNYCER, Evelyne, 1985. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Sprimont, Belgique :

- Pierre Mardaga.
- ISOU, Isidore, 1953. *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre. Tome I*. Paris, France : Bordas.
- ISOU, Isidore, 1964. *Œuvres de spectacle*. Paris, France : Gallimard.
- ISOU, Isidore et LEMAÎTRE, Maurice, 1950. *Les journaux des dieux. Chapitre I ; précédé d'un essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman*. Lausanne, Suisse : Aux escaliers de Lausanne.
- JOUET, Jacques, 2020. PPAF (Jadis, Robert Filliou). IN : DOR, Garance, MENU, Vincent, *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroum.
- JOYCE JAMES, 2004. *Ulysse*. Paris : Gallimard. Du monde entier.
- KADIVAR, Pedro, 2010. Beckett, chorégraphe ? *Études théâtrales*. 2010. Vol. N° 47-48, n° 1, pp. 7179.
- KRAUSS, Rosalind, 2007. LeWitt's Ark. *October*. 1 juillet 2007. N° 121, pp. 111113. DOI 10.1162/octo.2007.121.1.111.
- LADJ, Michel, 1984. *Notation des éléments techniques et artistiques de la mise en scène théâtrale*. Thèse de 3e cycle. Paris, France : Université de Paris VIII.
- LAGARCE, Jean-Luc, 2020. *Juste la fin du monde*. Paris, France : Flammarion.
- LAGEIRA, Jacinto (dir.), 2006. *Du mot à l'image & du son au mot : théories, manifestes, documents : une anthologie de 1897 à 2005*. Marseille, France : Le mot et le reste.
- LAPACHERIE, Gérard, 1984. De la grammatextualité. *Poétique*. 1984. N° 59.
- LEMAÎTRE, Maurice, 1967. *Kreach ou le phare de l'homme-colombe, polylogue à implications*.
- LEMAÎTRE, Maurice et ISOU, Isidore, 1952. *Le film est déjà commencé ? : séance de cinéma*. Paris, France : André Bonne.
- LEMONNIER-TEXIER, Delphine, CHEVALLIER-TALBOT, Geneviève et DONATY-PROST, Brigitte (dir.), GONTARSKI, Stanley E., LECOSSOIS, Hélène, LOUAR, Nadia, LUCET, Sophie, MASLOWSKI, Krystyna, SINOIMERI, Léa, TABAN, Carla, TOURET, Michèle, TRIANTAFYLLOU, Angelos, LABAT YAPAUDJIAN, Cécile, 2012. *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett : écriture, représentation et mémoire*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.
- LESIEWICZ, Sophie, 2019. *Le « livre (typo)graphique », 1890 à nos jours : un objet littéraire et éditorial innommé. Identification critique et pratique* [en ligne]. Thèse de doctorat. Université Paris-Saclay. [Consulté le 8 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2019SACLV025>
- LEWITT, Sol et BECKETT, Samuel, 1969. Come and go. *Harper's bazaar*. 1969. Vol. 3093, pp. 136 — 137.
- LEWITT, Sol et ZEVI, Adachiara, 1995. *Sol LeWitt : critical texts*. Rome, Italie : Libri de AEIUO ; Distribution, Buchhandlung Walther Koenig.
- LUCET, Sophie, 2012. Samuel Beckett face aux mises en scène de son œuvre : de la trace de l'imaginaire à la pulsion de l'archive. In : LEMONNIER-TEXIER, Delphine, DONATY-PROST, Brigitte et CHEVALLIER-TALBOT, Geneviève (dir.), *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett : Écriture, représentation et mémoire* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 157 — 165. Interférences. [Consulté le 20 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pur/55699>

- MACMILLAN, Dougald et FEHSENFELD, Martha, 1988. *Beckett in the theatre: the author as practical playwright and director 1. From Waiting for Godot to Krapp's last tape*. Londres, Royaume-Uni : Calder u.a.
- MALLARMÉ, Stéphane, 1914. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris, France : La Nouvelle Revue Française. [Consulté le 2 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211t>
- MALONE, Philippe, 2017. *Septembres : fugue*. Montpellier, France : Éditions Espaces 34.
- MASSIN, 1989. *L'ABC du métier*. Paris, France : Imprimerie nationale.
- MASSIN et IONESCO, Eugène, 1966. *Délire à deux*. Paris, France : Gallimard.
- MASSIN, IONESCO, Eugène, COHEN, Henry et BATAILLE, Nicolas, 1964. *La Cantatrice chauve : anti-pièce : suivie d'une scène inédite*. Paris, France : Gallimard.
- MASSIN et TARDIEU, Jean, 1966. *Conversation-sinfonietta*. Paris, France : Gallimard.
- MÉTAIL, Michèle, 2020. *Mono-multi-logues : hors-textes & publications orales 1973-2019*. Dijon, France : les Presses du réel.
- MNOUCHKINE, Ariane, DOSSE, Mathieu et PIANA, Romain, 2013. Le texte n'est pas l'aboutissement il est l'impulsion primordiale. *Skén&graphie. Coullisses des arts du spectacle et des scènes émergentes*. 31 décembre 2013. N° 1, pp. 23 – 30.
- MOLIÈRE, JOUVET, Louis et COPEAU, Jacques, 1951. *Les fourberies de Scapin : mise en scène et commentaires de Jacques Copeau*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- MOLIÈRE et VALDE, Pierre, 1946. *Le malade imaginaire de Molière, mise en scène et commentaires de Pierre Valde*. Paris : Éditions du Seuil.
- MUSSET, Alfred de, 2019. *Un spectacle dans un fauteuil (1832) : au lecteur*. Paris, France : Gallimard.
- NOVARINA, Valère, 1978. *Le babil des classes dangereuses*. Paris, France : Christian Bourgois éditeur.
- PATTERSON, Ben, 2011. *Methods & processes*. Rennes, France : Édition Incertain Sens et Frac Bretagne.
- PEYRADE, Pauline, 2016. *Ctrl-X suivi de Bois impériaux*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- PEYRADE, Pauline, 2017. *Poings*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- PHILIZOT, Vivien, 2007. Les avant-gardes et leur relation avec le pouvoir dans le champ du graphisme et de la typographie. *Articulo — Journal of Urban Research* [en ligne]. 1 décembre 2007. N° 3. [Consulté le 16 octobre 2021]. DOI 10.4000/articulo.589. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/articulo/589>
- PICHETTE, Henri, 1948. *Les épiphanies*. Paris, France : K éditeur.
- PLASSARD, Didier : L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat — Société française de Littérature générale et comparée, [sans date]. [en ligne]. [Consulté le 16 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-aperçus-dun-combat/>
- PÔ, Guillaume, JONES, Paul et O'MEARA, Gillian, 2006. *Pierre Di Sciullo*. Paris, France : Pyramyd.
- POMMERAT, Joël, 2007. *Théâtres en*

- présence. Arles, France : Actes Sud -Papiers,.
- PUJALET-PLAÀ, Éric, LE GALLIARD, Marianne (dir.) et MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, 2020. *Harper's Bazaar : premier magazine de mode*. Paris, France : MAD.
- RACINE, Jean, BARRAULT, Jean-Louis et LE ROY, Georges, 1952. *Athalie : Mise en scène et commentaires de Georges le Roy*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- RACINE, Jean et BARRAULT, Jean-Louis, 1946. *Phèdre*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- RACINE, Jean et DE COURVILLE, Xavier, 1947. *Bajazet : Mise en scène et commentaires*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- RAMBERT, Pascal, 1997. *De mes propres mains* : Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- RAMBERT, Pascal, 2011. *Clôture de l'amour*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- RAMBERT, Pascal, 2014. *Répétition*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- RAMBERT, Pascal, 2015. *Lac suivi de ; Libido sciendi*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.
- RENAUDE, Noëlle, 1993. *Divertissements touristiques*. Paris, France : Éd. théâtrales.
- RENAUDE, Noëlle, 1999. *Fiction d'hiver*. Paris, France : Éd. théâtrales.
- RENAUDE, Noëlle, 2008. *Une belle journée ; Topographies*. Paris, France : Éd. théâtrales.
- RENAUDE, Noëlle, 2010. *Sans carte, sans boussole, sans équipement : huit nouvelles pièces*. Montreuil-sous-Bois, France : Éd. théâtrales.
- RENAUDE, Noëlle et BOSSAN, Sabine, 2010. *Entractes Paroles d'Auteurs. Entractes.sacd* [en ligne]. 2010. [Consulté le 20 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <http://entractes.sacd.fr/paroles/renaude.php?l=par>
- RENAUDE, Noëlle, ENGELBACH, Jean-Pierre et CANTARELLA, Robert, 1996. *Ma Solange, comment t'écrire mon dé-sastre, Alex Roux* : Paris, France : Éd. théâtrales.
- ROCHE, Maurice, 1972. *Circus : roman(s)* [en ligne]. [Consulté le 10 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48138406>
- ROCHE, Maurice, 1974. *Codex : roman*. Paris, France : Éd. du Seuil.
- ROGER, Thierry, 2009. Sur le genre du Coup de dés. *Poétique*. 2009. Vol. n° 160, n° 4, pp. 443 — 470.
- SABATIER, Roland, 1963. *Manipulitude*. Paris, France : Psi.
- SABATIER, Roland, 1964. Graal ou la leçon des rois. In : *Ur*. 1964. N° 4.
- SABATIER, Roland, 1966. *Omega 3 : ballet*. Paris, France : Lettrisme et hypergraphie.
- SABATIER, Roland, 1969. *Multipliation : hyperthéâtrie*. Paris, France : Psi.
- SABATIER, Roland, BERNARD, Hugo, LAGARDE, François et NAVARRO, Armando, 2019. *Œuvres de cinéma : 1963-2013*. Paris, France : Psi.
- SABATIER, Roland, BULLOT, Érik et FABRE, Éric, 2014. *Roland Sabatier : Anti-cinéma (lettriste) & cinémas lointains (1964-1985)*. Bruxelles, Belgique : Garage Cosmos.
- SANTOS, Ana Clara, PROUST, Sophie et VASCONCELOS, Ana Isabel (dir.),

2018. *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène*. Paris, France : Éditions le Manuscrit.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, 2010. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, France : Circé.
- SERMON, Julie et CHAPUIS, Yvane (dir.), 2016. *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*. Dijon, France : les Presses du réel.
- SERRY, Hervé, 2012. Comment et pour quoi les éditions du Seuil refusèrent-elles Samuel Beckett ? *Littérature*. 4 octobre 2012. Vol. n° 167, n° 3, pp. 51 — 64.
- SMET, Catherine de, 1991. Pierre Di Sciullo. *Emigre*. 1991.
- SOLANAS JIMÉNEZ, María del Carmen, 2013. La typographie dans la prose en liberté futuriste. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives* [en ligne]. 17 septembre 2013. N° 24. [Consulté le 17 octobre 2021]. DOI 10.4000/narratologie.6699. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/narratologie/6699>
- STANISLAVSKI, Konstantin Sergueevitch et HUGO, François-Victor, 1948. *Mise en scène d'Othello de Shakespeare*. Paris, France : Éd. du Seuil.
- STIEGLER, Bernard, MNOUCHKINE, Ariane et LABORDE, Denis, 2017. *Culture et recherche. Scènes de recherche*. Paris, France : Mission de la recherche, Ministère de la Culture.
- TACKELS, Bruno, 2015. *Les écritures de plateau : état des lieux*. Besançon, France : Les solitaires intempestifs.
- TACKELS, Bruno et GARCÍA, Rodrigo, 2007. *Écrivains de plateau. 4 Rodrigo Garcia*. Besançon, France : Les Solitaires intempestifs.
- TARDIEU, Jean, 1990. *Poèmes à voir*. Paris, France : Gallimard.
- TARDIEU, Jean, 1993. *La comédie du langage, suivi de La triple mort du Client*. Paris, France : Gallimard.
- TARDIEU, Jean, 1996. *Théâtre II, Poèmes à jouer*. Paris, France : Gallimard.
- THÉVAL, Gaëlle, 2012. Ce sont les regardeurs qui font les tableaux (Duchamp)... et les lecteurs le poème ? La place de l'acte interprétatif dans le poème ready-made. In : *L'acte interprétatif et les oeuvres littéraires, cinématographiques, picturales* [en ligne]. 2012. [Consulté le 30 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00950752/document>
- THOMMEREL, Yoann (dir.), 2014. *Gru-meaux : Occuper la page*. N° 4. Caen, France : Nous.
- UBERSFELD, Anne, 2015. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris, France : Éditions Points.
- VACHER, Camille, 2018. *Vides, espaces typographiques dans l'art : Une approche sémiotique* [en ligne]. Thèse de doctorat. Limoges, France. [Consulté le 6 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2018LIMO0022>
- VINAVER, Michel, 1998. *Écrits sur le théâtre*. Tome 2. Paris, France : l'Arche.
- VIRIPAEV, Ivan Aleksandrovič, MO-GUILEVSKAIA, Tatiana et MOREL, Gilles, 2011. *Danse « Delhi » : pièce en sept pièces*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.



Index livret 3

A

Alocco Marcel 9
Apollinaire Guillaume 10, 37
Artaud Antonin 67, 125

B

Baetens Jan 52
Banos-Ruf Pierre 10, 57, 58,
60, 81, 83, 85, 87, 88, 89,
110, 111, 116, 117, 118,
119, 125, 127
Barut Benoît 10, 11
Baudouin-Talec Aziyadé 85
Beckett Samuel 10, 61, 64, 74,
77, 78, 79, 83, 122, 125,
126, 130, 134, 135, 137
Bénichou Anne 119, 120
Berreur François 56, 59, 79,
81, 82, 85, 86, 87, 91, 98,
103, 106, 107, 110, 112,
113, 116, 117, 118, 126,
127

Brecht Bertolt 18
Brecht George 9, 18, 27, 62
Brogowski Leszek 122
Bullot Érik 71, 72, 74

C

Cage John 9, 104
Cantarella Robert 8, 58, 59,
131
Cardew Cornelius 9
Castellucci Romeo 83, 86
Chapuis Yvane 96, 97
Chevallier Sabine 116, 117
Cocteau Jean 36
Cordier Baude 9
Cunningham Merce 104

D

Danan Joseph 8, 83, 86, 87
Deleuze Gilles 64, 78
De Simone Cristina 41, 128
Di Sciuollo Pierre 14, 43, 45,
46, 49, 50, 51, 109, 132,
135, 137
Dor Garance 14, 65, 92, 99,
105

E

Eco Umberto 112, 113, 114,
115, 117, 121, 124, 127

F

Farkas Jean-Baptiste 85, 125
Filliou Robert 9, 10, 61, 62,
64, 65, 66, 122, 125, 127,
133, 134

G

Garcia Rodrigo 11, 82, 83, 86,
116, 119, 123, 137
Gauthier Herrmann 84
Gomringer Eugen 43

H

Handke Peter 83, 87, 122
Herrmann Gauthier 84, 85
Higgins Dick 60, 62, 84

I

Ingold Tim 9
Ionesco Eugène 13, 14, 15,
17, 18, 19, 20, 21, 24, 25,
28, 30, 31, 33, 35, 36, 45,
84, 95, 121, 122

J

Jouet Jacques 65

K

Kaprow Allan 125
Kouije 14, 46, 49, 51, 132
Krauss Rosalind 77, 78

L

Lapacherie Gérard 52
Lemaître Maurice 61, 69, 71,
72, 73, 123, 126
LeWitt Sol 61, 74, 77, 78, 79,
84, 133, 134
Lidell Angelica 83
Lucet Sophie 8, 83, 125

M

Maciunas George 60, 84, 125,
131
Mallarmé Stéphane 10, 39, 41,
82, 112, 113, 121, 122
Marinetti Filippo Tommaso
37, 41
Massin 10, 11, 13, 14, 15, 17,
19, 20, 21, 23, 24, 25, 27,
28, 30, 31, 33, 35, 36, 37,
38, 39, 41, 43, 44, 45, 46,
51, 52, 84, 87, 95, 121,
122, 126, 127, 132
Menu Vincent 65, 84

Mollet-Viéville Ghislain 85

P

Peignot Jérôme 17
Peyrade Pauline 59, 79, 80,
81, 82, 87, 88, 98, 100,
102, 105, 106, 107, 112,
113, 120, 123

Q

Quantange 14, 46, 49, 50,
51, 132

R

Rambert Pascal 79, 80, 81,
82, 87, 98, 99, 101, 103,
104, 112, 113, 120, 126
Renaude Noëlle 14, 15, 51,
52, 53, 56, 57, 58, 59, 60,
79, 80, 81, 87, 88, 89, 90,
92, 93, 96, 109, 110, 111,
113, 115, 116, 122, 123,
126, 131
Reymond Fabrice 84, 85
Roux Sébastien 92, 136

S

Sabatier Roland 56, 59, 60,
65, 69, 71, 74, 84, 102,
123, 128, 136
Sarrazac Jean-Pierre 8
Schwitters Kurt 132
Sermon Julie 96, 97
Stanislavski Konstantin 67

T

Tackels Bruno 83, 86, 123,
125
Tardieu Jean 13, 14, 36, 37,
38, 39, 41, 43, 87, 95, 126
Thommerel Yoann 14, 85

U

Ubersfeld Anne 44, 66, 110

V

Vallos Fabien 84, 85
Vautier Ben 9, 84, 104, 122
Véhicule 65, 84, 111, 120, 134
Vostell Wolf 60, 84

W

Weiner Lawrence 84

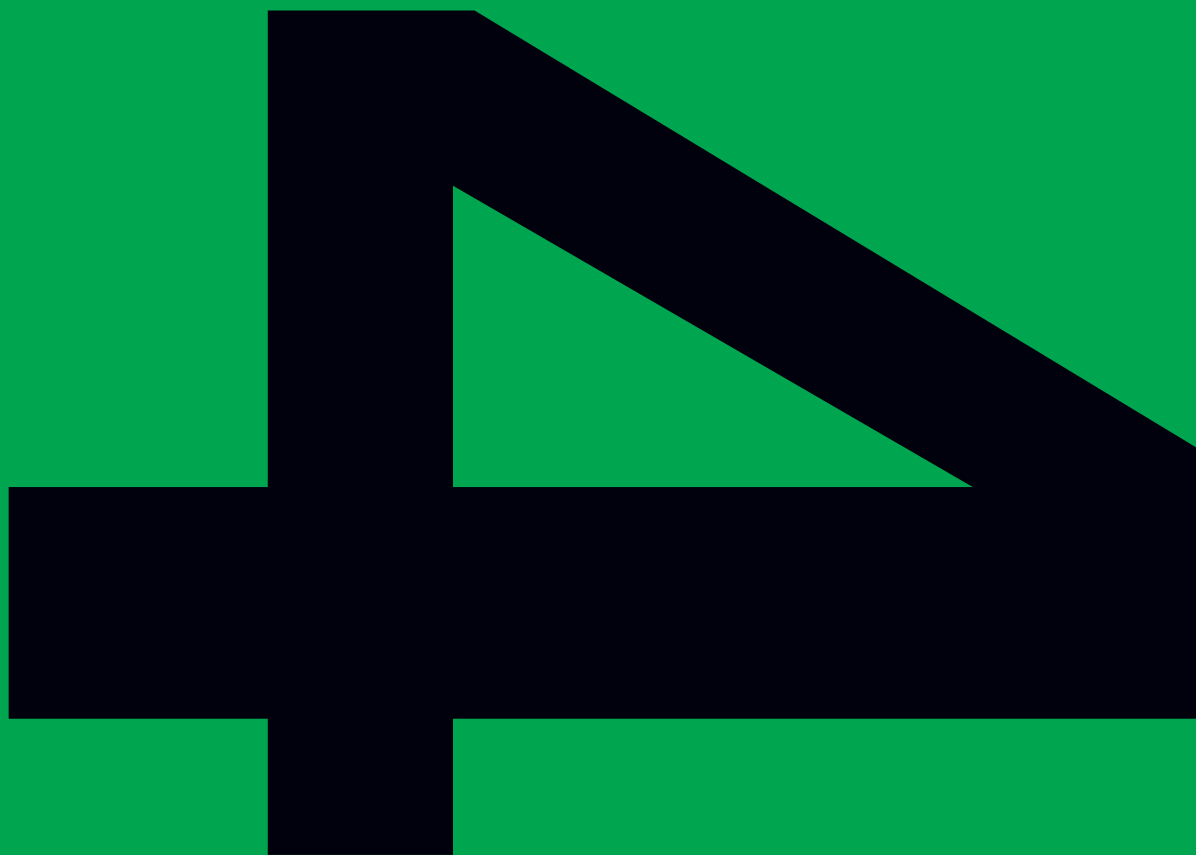
Y

Young La Monte 60

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative

éiñiq





Éditer Véhicule

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative



Livret 4

Éditer Véhicule

Introduction	8
1 Du projet à la conception	12
1.1 Une publication dédiée à la production et à la diffusion des partitions contemporaines	12
1.2 Une revue ?	19
1.3 Espace de création, espace de diffusion	27
1.4 L’invitation et le cahier des charges	31
1.5 Modèle économique	35
1.6 Choix graphiques	39
2 Problématiques internes	49
2.1 Projet ou archive ?	49
2.2 Transmission et pédagogie	59
2.3 Dialoguer avec les œuvres	65
Conclusion	69
Complément 1 : Composition éditoriale et graphique	75
Complément 2 : Les éditoriaux (2010-2021)	79
Complément 3 : Les partitions de Véhicule (format PDF)	85
Références bibliographiques du livret 4	87
Index	93

Introduction

Mes recherches historiques et esthétiques sur la partition viennent en complément d'une recherche « en actes » sur les pratiques contemporaines, notamment à travers la revue *Véhicule* dans laquelle nous¹ collectons des partitions d'artistes vivants. La publication est envisagée non comme un lieu de promotion personnel, mais comme un espace d'accueil pour les pratiques d'autres artistes, un lieu d'exposition mobile. Jérôme Dupeyrat confirme que le livre d'artiste (dont la revue d'artiste est une ramification) peut être semblable à un espace alternatif d'exposition :

Il semble en fait pertinent d'identifier le livre d'artiste comme un médium qui se développe entre pratiques d'expositions alternatives et pratiques alternatives à l'exposition. [...] Pratiques d'expositions alternatives si l'on considère que le livre, en tant que moyen de visibilité pour l'art, est lui aussi une forme d'« exposition », différente toutefois de ce que ce terme désigne usuellement. (Dupeyrat dans dir. Brogowski *et al.*, 2013, p.179-180).

Le terme d'exposition est multiple, rappelons-le, tout comme les formes que celui-ci emprunte aujourd'hui. Nous l'entendons dans une double acception : l'espace de l'art et l'espace de visibilité. La publication est considérée tel un espace mobile, hors du lieu institutionnel de l'art. Nous reviendrons plus tard sur la notion d'espace alternatif.

La revue *Véhicule* est conçue comme une œuvre qui en abrite d'autres. Je me situe dans le cadre de ce travail en tant qu'artiste-curatrice ou artiste-éditrice. Chacun sélectionnera sa formule : « l'artiste éditeur » (Antoine Lefebvre) ou « l'artiste-éditeur », quand certains ne choisiront pas, utilisant alternativement l'un puis l'autre². Antoine Lefebvre préfère ne pas y mettre de tiret, se référant à l'artiste peintre, ainsi écrit-il :

Il me semble plus pertinent d'écrire « artiste éditeur » sans tiret ou autre signe de ponctuation entre les deux mots, par analogie avec l'artiste peintre. En effet, dans l'expression artiste peintre, on comprend qu'il s'agit d'un artiste dont la pratique est la peinture. Il en va de même pour l'artiste éditeur qui est un artiste dont la pratique est l'édition et non pas un artiste et un éditeur comme la séparation laissée par un tiret pourrait le laisser croire. (Lefebvre, 2018, p.125).

Pour ma part, j'aime faire co-exister les deux par un tiret qui les affirme chacune et les lie comme deux qualités ou plutôt deux activités. Le trait d'union vient créer un mot composé dont chaque partie est étroitement liée à l'autre, ensemble elles forment un tout. Toutefois, je proposerai une alternative à ces termes ; j'aime l'idée d'être « une artiste en éditrice », la préposition « en » introduit alors un complément de manière. Éditer est alors un rôle de l'artiste, qui peut décider d'en changer, c'est davantage un « état » qui peut être temporaire, et non une assignation à une fonction durable. Bien des artistes éditent des ouvrages et ne sont d'ailleurs pas spécifiquement déterminés en tant qu'« artiste-éditeur ». La nécessité de la définition ne surgit, il me semble, que par le

1 J'alterne dans le récit de mon travail entre le pronom personnel « je » et le « nous ». Le « nous » représente le binôme que je forme dans la revue *Véhicule* avec Vincent Menu.

2 Ainsi, Marie Boivent dans *La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique* (2015) utilise-t-elle alternativement les formules avec ou sans tiret, « l'artiste-éditeur » page 321 ou « l'artiste éditeur » page 322.

besoin d'expliquer et de justifier cette place et de la différencier de celle de l'artiste ou de l'éditeur commercial ou indépendant.

L'objet premier de la revue est de transmettre à son lectorat des pratiques artistiques – dont un grand nombre sont éphémères – et de proposer des cadres de création par le biais des partitions. Les enjeux sont cependant multiples. Du côté des arts du spectacle, la revue explore la transmission de pratiques non dramatiques (théâtre post-dramatique, performance, danse, poésie en scène) et du côté des arts plastiques, la revue s'ancre dans une veine conceptuelle permettant la délégation d'œuvres.

Nous expliquerons ici comment ce travail d'artiste se déploie en corrélation permanente avec la partition comme objet de recherche à travers la revue *Véhicule*.

Véhicule et les autres éditions Vroum³ sont liées à ma collaboration avec Vincent Menu. Cœuvrer à deux – ou en plus grand nombre – est un mode de fonctionnement récurrent dans ma pratique artistique, ceci même lorsque je me consacrais essentiellement à la performance. Ce travail à plusieurs m'est essentiel. Il me permet de confronter des idées, mais aussi d'aller vers des horizons différents en acceptant l'univers de l'autre. Il m'offre alors de composer avec des propositions inattendues. La revue *Véhicule* a donc été, dès le départ, constituée du binôme que je forme avec Vincent Menu. Ensemble nous invitons, accueillons, recevons des partitions et nous leur donnons une identité⁴. Graphiste et auteur, Vincent Menu est né en 1973. Il est diplômé de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs et a co-fondé le Jardin Graphique⁵ en 2003. Notre rencontre s'est produite en 2009 par l'intermédiaire du poète et écrivain Christophe Fiat. Vincent Menu avait collaboré avec ce dernier à une revue de poésie sonore, *Mission Impossible*⁶, qui faisait suite à une autre revue, *TIJA*⁷, dirigée par Anne-James Chaton et Christophe Fiat pour laquelle Vincent Menu faisait également la conception graphique. Le fait est rare : un graphiste est peu souvent associé à la création de plusieurs revues de poésie. Lorsque nous nous sommes rencontrés, j'avais alors déjà le projet de la revue *Véhicule*, mais il me manquait des compétences techniques (un savoir-faire graphique)

3 Vroum est une association qui a été créée en 2020 par Vincent Menu et Garance Dor. *Véhicule* était précédemment éditée par l'association Leprojetcollectif dirigée par Garance Dor. La création de Vroum a eu lieu avant la reprise de la publication de la 2^e série de *Véhicule*, permettant ainsi de formaliser et de lancer une nouvelle période de création après une longue interruption. Les statuts de Vroum sont les suivants : « [...] Article 2. Cette association a pour objet la création, et la diffusion artistique par des moyens graphiques, éditoriaux, plastiques ou scéniques. L'association Vroum réunit des artistes, des chercheurs, dans un projet interdisciplinaire de transmission des pratiques artistiques. Elle permettra de publier des œuvres et des textes artistiques ou scientifiques. Des expositions, des événements publics et scéniques pourront être organisés en fonction des différents projets artistiques initiés. L'association à but non lucratif pourra cependant vendre les produits et productions mis en œuvre par les membres de l'association dans son cadre. Elle pourra aussi vendre des prestations et des services à d'autres organisations. Les fonds seront alors réinvestis dans d'autres projets de l'association. [...] » (Parution au Journal Officiel, samedi 29 août 2020).

4 Le binôme accueille et nous veillons à ne pas absorber ou englober les propositions extérieures. Toutefois, la part graphique est particulièrement poreuse dans le travail avec les artistes, certains venant avec des propositions déjà construites, d'autres nous les soumettant pour une mise en forme et une identité graphique.

5 Le Jardin Graphique est un collectif de graphistes à Rennes. Vincent Menu l'a fondé en 2003 avec Séverine Laurent, Mathieu Desailly et Jean-Jacques Dusuzeau.

6 La revue *Mission Impossible* débute en 2004. En 2006, Christophe Fiat fera paraître un ouvrage du même nom, co-édité par le CNEAI. La direction éditoriale se fait conjointement avec Alexandra Baudelot, la conception graphique est signée Alex Pou.

7 La revue n'est plus éditée, mais le site internet de TIJA existe encore : www.tija.free.fr

et une nouvelle énergie motrice pour m'y lancer. La rencontre avec Vincent Menu a permis de compléter tout cela : ses aptitudes, différentes des miennes, rendaient possible la mise en œuvre de la revue. Au demeurant, cette collaboration ne s'est pas résumée à un savoir-faire appliqué de l'un ou de l'autre. Notre binôme n'a jamais fonctionné comme l'association mécanique d'un graphiste et d'une curatrice ou directrice éditoriale. Les rôles n'ont pas été assignés et nos places sont restées poreuses même si les tâches se sont finalement réparties. Ainsi, Vincent a lui aussi proposé et invité des artistes, et j'ai fait de mon côté des suggestions de formes et de choix graphiques. Les deux pôles (conception éditoriale et création graphique) sont discutés sans aucune séparation.

Au-delà des compétences techniques, la somme de travail demandée par la revue est telle que je ne pourrais pas la produire seule. La formation de ce duo permet un partage des activités autour de l'ouvrage, des différentes missions éditoriales, et par conséquent un gain de temps. Les tâches qui nous incombent sont similaires à celles d'un éditeur indépendant à petit budget. Sélection des auteurs, lecture des textes, relecture (discussion avec l'auteur, reprises, correction orthographique et typographique), élaboration du budget (recherches de financements, devis), maquette, création graphique, suivi de l'impression (calage), diffusion (démarchage des librairies, vente en ligne sur notre site, expédition des ouvrages), suivi des comptes et rémunération des prestataires.

Si j'avais imaginé en 2009 constituer une véritable « équipe » éditoriale, j'ai finalement choisi de conserver le binôme pour deux raisons. Premièrement, il s'est avéré que la collaboration avec Vincent était efficace, nous avons trouvé un mode de relation dans le travail qui alliait confiance et compréhension. En second lieu, un plus grand nombre de participants aurait multiplié les temps de communication, mais aussi peut-être les discussions et les débats. Un temps plus important aurait alors été nécessaire pour mettre au jour l'objet, cependant nous ne disposons pas de telles conditions puisque *Véhicule* n'a jamais été pour nous une activité rémunératrice. Or ce binôme permettait également de garder un certain contrôle de l'objet, et de maîtriser l'ensemble du processus de la chaîne éditoriale avec une visibilité globale. Cette visibilité est importante d'autant plus que « l'équipe » de *Véhicule* s'agrandit à chaque numéro puisque nous y intégrons au moins dix artistes qui apportent une contribution. Ces artistes invités sont autant de rencontres, d'échanges, de confrontations.

Ce livret 4 se compose de deux parties. La première décrira et analysera les enjeux de l'acte éditorial que constitue la publication de *Véhicule*. Nous commencerons par présenter cette publication dédiée à la diffusion des partitions. À la suite, nous nous interrogerons sur l'appellation « revue d'artistes » et nous verrons comment *Véhicule* s'intègre à l'histoire de cette pratique sans pour autant avoir réellement choisi son statut. Puis, pour nous écarter de la seule question du genre, nous reviendrons sur la notion d'espace utopique ou alternatif que peut constituer *Véhicule*. Enfin, nous préciserons le cahier des charges soumis aux artistes, car celui-ci, non neutre, a induit une réponse et cadré les propositions de contributions reçues. Nous aborderons également des aspects très concrets de l'économie de la revue, qui est une donnée importante dans le cadre de l'autonomisation de ma pratique et ne peut être séparée de la fabrication. À la suite, nous expliquerons les choix graphiques et la forme de *Véhicule* qui sont intimement liés à nos possibilités matérielles et financières.

Dans notre deuxième partie, nous étudierons les partitions de *Véhicule* à travers quatre axes différents. Dans le premier chapitre, nous essaierons de déterminer l'oscillation entre les notions de projet et d'archive qui sous-tendent continuellement les partitions. Puis, nous aborderons dans le second chapitre la question de la transmission. La partition est en effet proche de la notion d'instruction(s), dans les deux sens du mot : instruction pour prescription ou consigne, et instruction comme enseignement. Nous analyserons alors les jeux qui s'instaurent entre ces deux pôles. Enfin, dans notre troisième chapitre, nous commenterons des mises en partitions d'œuvres préexistantes semblables à des *remakes* ou produisant des reconstructions.

Nous nous attacherons dans notre conclusion à revenir sur la question de l'interprétation et sur la place accordée à celui qui la met en œuvre.

Dans ce livret, nous mettons en lumière des points névralgiques que nous retrouvons et analysons dans les livrets précédents ou suivants de notre recherche, avec d'autres matériels et d'autres œuvres : la question du projet, de l'archive, de la transmission, de la reprise, du document-actif, de l'interprétation, mais aussi la place de l'éditeur et enfin celle du preneur en charge.

1 Du projet à la conception

1.1 Produire et diffuser des partitions contemporaines

La genèse de la création de *Véhicule* (publié pour la première fois en 2010) est liée à ma curiosité pour les pratiques protocolaires et conceptuelles dans l'art et – d'un autre côté – à mon intérêt pour l'évolution du texte pour la scène depuis ce que nous pourrions définir comme post-dramatique jusqu'à un théâtre dit « performatif ».

Après m'être confrontée il y a dix ans à un épuisement face à ma propre pratique, j'ai trouvé une bifurcation dans mon parcours de création par le biais de l'édition. Cet épuisement avait été provoqué par différents facteurs que je présenterai rapidement ici, car ils permettent de comprendre l'émergence de *Véhicule*. L'aspect éphémère et combustible de mon travail a été l'une des premières raisons de cette grande fatigue ; je concevais alors des performances à partir de textes partitionnels, j'allais de projet en projet, mais aussi de disparition en disparition. Une fois jouées (et vu la difficulté de la diffusion, peu jouées), les performances n'avaient plus de matérialité, elles n'existaient plus.

Le second facteur déclencheur a été lié à la diffusion. J'étais confrontée à l'impossibilité d'éditer les textes de mes projets artistiques, en l'occurrence des textes à la nature hybride et partitionnelle, considérés par les éditeurs commerciaux ou de théâtre comme des rebuts ou des matériaux. Ainsi, je voyais sans cesse s'évaporer ce que je venais de créer sans que rien jamais ne puisse perdurer. Les mois ou les années passés à concevoir un seul projet s'évanouissaient en une ou plusieurs représentations (ou performances) de quelques heures.

J'ai donc décidé en 2010 d'arrêter de diffuser et de vendre mon travail personnel⁸. J'ai alors réfléchi à ce qui ferait sens pour moi, en commençant par analyser ces facteurs déclencheurs. La diffusion et l'édition me semblaient deux points névralgiques. Plutôt que de les subir, il semblait intéressant de les prendre à bras le corps, de créer les espaces manquants. Mais au lieu d'éditer mes propres textes partitionnels, j'ai conçu *Véhicule*, espace dédié à la partition et offert à d'autres artistes pour qu'ils transmettent une œuvre au lecteur⁹.

La revue *Véhicule* naît d'une double ambition ; tout d'abord permettre l'observation des pratiques contemporaines de la partition à travers le collectage ou la commande d'œuvres, mais aussi favoriser la propagation de celles-ci et leurs activations. Elle est à la fois un espace de recherche, un espace de création et un espace de diffusion.

8 Je n'ai cependant pas cessé totalement de produire et d'écrire pour la scène ou la performance, mais j'ai cessé tout démarchage. J'ai produit uniquement sur demande, sur commande ou dans des cadres sans financement, mais que j'avais choisis. J'ai également restreint les durées de travail sur ces objets et le nombre de participants, cherchant une économie des forces.

9 Je crois qu'il n'y aurait pas d'intérêt spécifique à m'étendre sur les raisons qui m'ont poussée à ne pas éditer moi-même mes textes. J'ai toujours conçu l'édition comme étant la caution d'une écriture. Si les acteurs au plateau confirment le texte, l'éprouvent, l'éditeur est celui qui valide le premier un texte.

Pourquoi éditer des partitions ? La partition m'est d'abord apparue, en regard de ma propre pratique, comme le moyen le plus intéressant de faire perdurer les performances, en les transmettant par le biais de l'écrit. À l'inverse d'une captation filmique ou photographique qui fige la performance dans une archive visuelle, la partition autoriserait, par ses aspects lacunaires, la réitération de la performance sans la muséfier. Forcément moins précise qu'une captation filmique, la partition est une notation qui doit conserver l'essentiel de l'œuvre. Tout ne peut être écrit. Elle ouvre le champ de l'interprétation qui peut aller de l'exécution fidèle à une adaptation. Cet aspect très vivant m'a semblé redonner du sens à ma propre pratique : imaginer une circulation des œuvres par leur réitération et leur appropriation en différentes variations. C'est aussi le propre du texte de théâtre que de pouvoir être repris à différentes époques, par différentes personnes (metteurs en scène et interprètes), avec diverses visions. Cette possibilité de délégation, à partir d'un texte source, est présente également dans les arts plastiques par le prisme des pratiques des artistes conceptuels comme Sol LeWitt par exemple ou Lawrence Weiner dont nous parlerons à plusieurs reprises dans cette thèse et particulièrement dans le livret 5.

Si une proximité avec le texte de théâtre peut avoir lieu, ce qui est perçu comme une partition ne trouve pas ou très peu d'accueil chez les éditeurs de théâtre de nos jours. De par mon expérience personnelle, j'ai été confrontée, de 1999 à nos jours, à la difficulté de faire éditer des textes partitionnels dans le réseau de l'édition théâtrale. La question de la « nature » du texte, de son identification à un genre, reste fort présente dans le cadre de l'édition ou encore lors de la réception de projets adressés à des structures culturelles en vue de monter une production artistique. Ainsi, suite à l'envoi d'un texte spécifiquement écrit pour être joué sur scène, *Anti-théâtre farouche*, co-écrit avec Pierre di Sciullo en 2020, j'ai reçu comme réponse de la part de Pascale Gateau — responsable de la dramaturgie et conseillère artistique à Théâtre Ouvert, l'un des rares Centre Dramatique National dédié à l'écriture contemporaine et également composé d'une maison d'édition — :

[...] votre proposition n'est pas tout à fait à l'endroit où nous travaillons, nous ne programmons pas des partitions ou des protocoles à performer ; nous accompagnons des textes dramatiques. (Pascale Gateau, communication personnelle, email du 16 avril 2021).

L'incompréhension de l'édition théâtrale pour ces formes est un sujet que nous avons largement abordé dans notre livret 3 par le biais des entretiens avec des auteurs et des directeurs éditoriaux. Néanmoins, si le théâtre semble bien peu concerné par l'édition et la création de textes partitionnels, nous pouvons nous demander qui sont les acteurs de la diffusion des partitions. Nous avons pu relever plusieurs cas de figure :

- a/ l'artiste-éditeur de ses propres œuvres-partitions¹⁰,
- b/ les anthologies¹¹ de partitions éditées par un artiste ou un auteur¹², à partir de partitions d'autres artistes,
- c/ les projets curatoriaux et d'exposition qui impliquent un rassemblement des partitions par un curateur¹³,
- d/ un éditeur (association ou entreprise) « extérieur » à l'écriture des partitions. (Cas extrêmement rare)¹⁴.

Véhicule se placerait donc dans le cas de figure « b » : « les anthologies de partitions éditées par un artiste ou un auteur, à partir de partitions d'autres artistes » et dans le cas « c » dans la mesure où nous organisons également des expositions et des événements performatifs liés à *Véhicule*. Toutefois, la revue n'est pas réellement une anthologie, elle fonctionne comme telle puisqu'elle rassemble des textes, mais elle se décline en plusieurs numéros, ce qui la distingue de « l'autoritarisme » de l'anthologie (en tant qu'objet singulier qui fait date dans l'histoire par une réunion unique et définitive de textes).

La porosité des revues avec la forme de l'anthologie est critiquée par Marie Boivent qui questionne la pertinence de ce mode d'assemblage de pièces qu'elle juge séparables.

10 Nous pourrions citer Yoko Ono, Dick Higgins (même s'il a édité bien d'autres auteurs), Ben Vautier, Wolf Vostell, Alison Knowles, Roland Sabatier, Marcel Alocco, Éric Watier, etc.

11 Il semble nécessaire de préciser ce que nous considérons être une anthologie. Je reprendrai ici la définition proposée par Paul Wyczynski, dans sa préface à *Littérature canadienne-française et québécoise. Anthologie critique* de Michel Erman : « Le mot "anthologie" fait penser spontanément à un choix de textes. Le vocable vient du grec, dû au fusionnement de deux composantes : "anthos" (fleur) et "legein" (choisir). À tout prendre métaphoriquement, on dirait que l'origine étymologique permet de concevoir un sens enjolivé : "bouquet de fleurs", "arrangement de fleurs choisies". Au plan strictement littéraire, l'"anthologie" suppose un choix de beaux textes ou, si l'on préfère, un choix de textes significatifs, représentatifs, importants » (Wyczynski dans Erman, 1992, p. 13)

12 Il peut s'agir soit d'un artiste-éditeur comme George Maciunas ou Dick Higgins (Something Else Press) soit d'un artiste s'associant sporadiquement avec un éditeur plus « grand public ». Aziyadé Baudoin-Talec a ainsi publié *Les écritures bougées : une anthologie* en 2018 chez les éditions MIX (dont l'éditeur est Fabien Vallos), Yoann Thommerel a publié aux Editions Nous plusieurs textes s'apparentant à des partitions dans *Grumeaux* n° 4 « Occuper la page » (2014) particulièrement sur la question de la spatialisation, etc.

13 Plusieurs curateurs ou institutions ont organisé des expositions à partir de partitions. Ces expositions ont toutes fait l'objet d'une édition (papier ou numérique) rassemblant leur corpus : Hans-Ulrich Obrist avec le projet *Do it* (1995), Mathieu Copeland avec *Une exposition à être lue* (2010), l'association entre-deux à Nantes avec le projet *Tool Box* (Ruby, Mollet-Viéville, Rivet, Viale, 2008 pour l'exposition) puis *Je peux le faire!* (Viale, Rivet, Jou), les projets de Pierre Bal-Blanc dont *Collective exhibition for a single body : the private score* (2019) ou le Musée Roskilde au Danemark (Museum for samtidskunst) qui, après l'exposition des partitions fluxus de la collection Gilbert and Lila Silverman, a ensuite publié le catalogue *Fluxus scores and instructions : the transformative years : «make a salad» : selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit* (2008). Il est à noter que certaines publications ont précédé l'exposition ou l'ont intimement constituée. D'autre part, les livres conçus par Seth Siegelaub en 1968 et 1969 (*January 5 - 31, 1969, Xerox Book*, etc.) ont constitués des expositions à part entière ou ont complétés des dispositifs curatoriaux. Certaines contributions dans les ouvrages de Seth Siegelaub s'apparentent également à des partitions.

14 Ce cas de figure est très marginal. Nous n'avons pu identifier que les éditions Le clou dans le Fer devenues les éditions Form[er]s dirigées par Gauthier Hermann. On peut également pointer ce cas dans le cadre de certaines maisons d'éditions théâtrales qui peuvent ponctuellement accueillir des textes partitionnels, comme Espace 34 dirigé par Sabine Chevallier qui publie les textes de Philippe Malone ou encore à travers des collections spécifiques comme chez l'Arche avec la collection « Des écrits pour la parole » qui publie des textes de Sonia Chiambretto, Anne Carson, Kae Tempest, Leonora Miano, etc. Enfin les éditions MIX, dirigées par Fabien Vallos, également enseignant et auteur, ont montré un intérêt récurrent pour la question des partitions et des protocoles à travers les ouvrages suivants : *Art conceptuel : une entologie* (Hermann, Raymond, Vallos, 2008), *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* (Farkas, 2010), *Les écritures bougées : une anthologie* (Baudouin-Talec, 2018).

Ainsi, écrit-elle :

Conformément à sa définition, une anthologie est un recueil de morceaux choisis, qui vise généralement à donner un aperçu des productions caractéristiques d'un ensemble qu'il s'agit de représenter. Dès lors, les pièces réunies ne sont pas pensées comme une somme inséparable, mais s'associent, pour l'occasion, indifféremment à d'autres pièces. Encore une fois, on peut se demander si ces regroupements, même si parution périodique il y a, forment à proprement parler des revues d'artistes. Tout au plus, certains réunissent un échantillon de ce que l'on pourrait appeler des « pages d'artistes », si tant est que les propositions se définissent en fonction et avec la page qu'elles occupent. (Boivent, 2015, p.91)

Nous pourrions objecter que rassembler des pages d'artistes semble aussi pouvoir se constituer en geste artistique, ce qui ne serait pas moins valable qu'un projet unique et « cohérent ». Des précédents remarquables du geste de collection ont en effet eu lieu, du travail mémoriel de Christian Boltanski¹⁵, au *Département des Aigles* (1968-1972)¹⁶ de Marcel Broodthaers. D'autre part, face à cette définition que donne Marie Boivent du collectage, *Véhicule* se distingue puisqu'il ne s'agit pas de fournir un aperçu de productions caractéristiques. Ce qui est mis en valeur (ou du moins nous en avons le projet) est la singularité de chaque proposition dans le cadre d'un mode opératoire commun de transmission : la partition.

Ma posture artistique serait celle du passeur ; une artiste-éditrice qui rassemble des partitions et qui diffuse les objets de sa collection. Le terme « collection » se comprend dans deux sens distincts : dans le domaine de l'édition, une collection émane d'un tri, d'une série d'ouvrages du même genre ou qui possèdent une orientation similaire. Dans le cadre muséal, la collection est l'accumulation d'objets constituant un fonds. Je l'entends personnellement dans ma pratique éditoriale comme un acte de rassemblement ou de réunion, proche de celui du musée.

Le fait d'opérer un rassemblement de partitions contemporaines, en tant que collection, serait-il en soi un geste artistique ? La première opération, celle du choix, vient à se répéter puisqu'un grand nombre d'artistes est invité lors de chaque numéro. La mise en commun des œuvres crée ensuite un système de résonance. En effet, présentes dans le même ensemble, la même pochette, les œuvres-partitions se côtoient pour le lecteur qui peut alors opérer des liens, des connexions entre les différentes propositions. L'anthologie crée un maillage, un réseau entre les artistes et leurs pratiques. Cette compilation vise à rendre visibles des liens invisibles, mais aussi à partager un espace commun dans un souci mutuel de soutien.

Collectionner peut consister en un geste privé, celui de l'amateur passionné qui accumule les objets de son désir, mais il peut également être public à travers l'édition ou l'exposition. La réunion des œuvres prend forme en littérature dans des anthologies ou des revues, elle prend aussi place au musée lors d'accrochages de collection ou de cabinets

15 La démarche du plasticien français Christian Boltanski (1944-2021), fondée sur la mémoire, se déploie avec des objets, des documents ou des images collectées ou collectionnées qu'il met ensuite en scène dans le cadre d'installations.

16 Lors de l'exposition en 1972 du *Département des aigles* à la Kunsthalle de Düsseldorf pour la « Section des Figures », l'artiste a rassemblé trois cents objets de plusieurs pays représentant des aigles. Devant chaque assemblage un panneau indique cependant : « Ceci n'est pas une œuvre d'art ».

de curiosités. Ainsi la présentation des œuvres collectionnées peut être considérée en soi comme un geste artistique, et faire œuvre.

Les pratiques de la collection et de l'anthologie sont finalement très proches. Toutefois, si la collection affirme la préservation et la distinction d'une catégorie ou d'un genre, l'anthologie serait à tendance plus militante, selon l'analyse qu'en produit Emmanuel Fraisse dans *Les Anthologies en France* :

En outre, l'anthologie est soumise à la tension constante de deux pôles qui ne parviennent jamais à s'exclure absolument : sa fonction de conservation et de préservation d'une part et de l'autre, sa tendance au manifeste. Elle peut chercher à maintenir la tradition d'un canon littéraire en s'exposant souvent de ce fait à le fonder, alors qu'elle croit seulement le préserver, comme tendre à proclamer l'existence d'une littérature autre, que celle-ci prenne la forme de la littérature étrangère, ou d'une conception différente de la littérature. Musée et manifeste, l'anthologie, à des degrés divers, garde nécessairement ces deux faces parce qu'elle est par essence porteuse d'une « certaine idée » de la littérature. (Fraisse, 1997, p.8).

Nous reconnaissons en effet la valeur manifeste d'une anthologie qui, du fait de la réunion des textes, crée une communauté assez proche de celle d'un mouvement artistique. De plus, il s'agit bien d'une « littérature autre » que nous défendons, à la fois œuvre en soi et matériau (ou document). Cette littérature que constituent les partitions, nous l'avons d'abord énoncée dans l'éditorial de *Véhicule* n° 1 comme « la notation d'une œuvre » (Dor, 2010), puis nous l'avons revendiquée au-delà de la notation, suffisant en soi ; ainsi l'éditorial de *Véhicule* n° 2 affirme que la revue « [...] contient des partitions. Contient des œuvres. » (Dor, 2011). Les deux phrases qui se suivent sont construites en miroir de manière à ce que le mot œuvre remplace celui de partition ou afin que la partition prenne le statut d'œuvre¹⁷.

Ce qui distingue également la collection muséale de l'anthologie, c'est la possibilité, dans le cas de l'édition, de sa reproductibilité à grande échelle. Dans le cadre d'une collection muséale, le visiteur prend connaissance de la collection, mais les objets restent la propriété de l'artiste ou du collectionneur. *A contrario*, par le biais de l'édition, l'acte de collectionner n'est pas un geste intime de possession mais de distribution des textes ou des œuvres par leur multiplication. Ainsi, à travers *Véhicule*, la collection est un geste de partage puisqu'elle est copiée et redistribuée. Si ce geste de reproductibilité est courant dans la l'édition, il offre un caractère subversif dans l'art. En effet, la démarche de reproductibilité, dans le cadre des arts plastiques notamment, renverse le caractère commercial de l'œuvre qui – puisqu'elle n'est plus unique – perd ainsi de sa valeur marchande. Beaucoup de livres d'artistes et de revues d'artistes sont d'ailleurs vendus à un prix modique, ce qui n'empêche pas le réseau de l'art et ses institutions d'essayer de récupérer ou de dévoyer les publications d'artistes¹⁸.

17 La partition est décrite dans cet édito comme une œuvre en soi qui génère d'autres œuvres.

18 Dans *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Leszek Brogowski fait d'ailleurs part de son étonnement voire de sa consternation, d'avoir découvert en 2008 sur les murs du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, des photographies similaires à celles contenues dans le livre *100 Jahre* de Hans-Peter Feldmann, livre édité en 2001 par un éditeur généraliste, accessible dans un réseau assez vaste et alors à un prix modique (une vingtaine d'euros). Leszek Brogowski signale que le contenu de l'exposition et du livre sont similaires (2016, p.125). Or il suppose que l'achat des tirages argentiques pour le musée a eu un coût élevé et dénonce alors l'instrumentalisation du livre d'artiste par les institutions (2016, p. 126).

Enfin, Marie Boivent rappelle que l'édition, si l'on peut la comparer à l'exposition, permet cependant d'éviter les contraintes de cette dernière, celle d'une durée limitée et « d'un accès à l'œuvre régi par l'événement institutionnel ou commercial » (Boivent, 2016, p. 209). La durée d'une œuvre éditée est bien plus longue que celle de l'exposition et du spectacle vivant, elle est corrélée à son tirage, car tant que des exemplaires sont disponibles, elle est encore visible. D'autre part, dans le cadre de l'édition, le retraitage permet de prolonger encore la durée de vie de l'imprimé¹⁹.

Du fait de la difficulté à faire entendre la partition comme forme textuelle à part entière, et au regard des refus des éditeurs commerciaux à prendre en charge ce type de textes, il m'a semblé qu'éditer des partitions était une tâche nécessaire et stimulante. Si les partitions sont destinées aux autres, ceci pour être activées non pas uniquement par l'artiste-auteur mais par un tiers, il faut déjà qu'elles puissent être connues et distribuées. La transmission des partitions (par le biais de leur diffusion) est donc primordiale pour qu'elles puissent avoir une visibilité et être saisies. L'édition est en définitive le premier maillon de l'existence publique de ce type d'œuvre d'autant plus que celle-ci n'a parfois jamais été créée précédemment et pourrait ne jamais l'être si l'on reprend à notre compte la *Déclaration d'intention (Statement of Intent)* de Lawrence Weiner qu'il publie en 1969 :

The artist may construct the piece;
 the piece may be fabricated;
 the piece needs not be built.
 Each being equal and consistent
 with the intent of the artist
 the decision as to condition
 rests with the receiver upon the
 occasion of receivership.²⁰ (Weiner dans Siegelau, 1969a, s.p.).

Si les éditions de partitions que j'ai pu approcher au cours de ce travail se trouvent majoritairement dans les centres de documentation des musées²¹ ou les fonds dédiés

19 Pour *Véhicule*, nous n'avons cependant pas les moyens d'effectuer de retraitage. Les premiers numéros sont donc épuisés et ne seront probablement pas réédités. Cela faisait partie d'un choix stratégique motivé par deux raisons distinctes. La première était la nécessité de ne pas avoir de stock trop important car cela induirait la location coûteuse d'un local pour entreposer les publications. La seconde était la volonté de créer l'événement par une publication que l'on ne pourrait acheter que « rapidement » après sa sortie (ce qui est tout à fait paradoxal lorsqu'on énonce vouloir faire perdurer ou résister ces mêmes formes), mais aussi faire de la revue un objet de convoitise, du fait de l'épuisement des stocks. Cette stratégie visait à créer une demande là où il n'y avait juste-ment initialement qu'un refus ou un dédain institutionnel.

20 Je traduis : « L'artiste peut réaliser la pièce ; la pièce peut être fabriquée, la pièce n'a pas besoin d'être construite. Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception. »

21 C'est bien toute l'ambiguïté du statut des partitions, elles sont liées à des formes plastiques ou performatives, mais ne sont pas exposées ni activées, elles sont rangées dans une bibliothèque spécialisée (centre d'art ou musée), et sont considérées alternativement comme documentation ou œuvre (dans le cadre du livre ou de la revue d'artiste). On trouve des partitions aux Archives de la Critique d'art à Rennes, au Centre du livre d'artiste de Saint-Yrieix-la-Perche, à la bibliothèque Kandinsky, à la fondation Bonotto (spécialisé dans une collection fluxus), au Cabinet du livre d'artiste à Rennes, au MOMA à New York où le fonds fluxus de Gilbert et Lila Silvermann a été déposé...

aux livres d'artistes, leur accès est restreint pour ne pas dire mal aisé : une habilitation est souvent nécessaire, la consultation exclusivement sur rendez-vous, la reproduction quelquefois impossible. Seuls les chercheurs peuvent, dans certains cas, y accéder. Or le propre de la partition est d'être saisie et diffusée largement, c'est un objet de transmission. Sans avoir un très fort tirage, *Véhicule* permet de faire circuler des partitions, dans un réseau plus vaste que celui de la recherche. Nous avons souhaité que *Véhicule* soit une revue populaire et nous veillons pour cela à différents paramètres : son prix, mais également l'équilibre des contributions internes à chaque numéro, c'est-à-dire des propositions accessibles à différents niveaux de compétence pour le lecteur.

L'édition des partitions est majoritairement l'œuvre d'artistes-éditeurs. Si les artistes s'emparent de cette tâche de diffusion, rejetée par l'édition commerciale, c'est aussi parce que l'édition d'artistes est une forme de résistance par l'autonomie vis-à-vis des institutions et des systèmes politico-économiques dominants. Éditer est un geste relativement peu coûteux (suivant les modalités d'impression, le nombre de pages et les choix éditoriaux) même s'il implique un apport initial²². Cette pratique peut exister en toute indépendance. Cette gestion autonome de l'acte éditorial chez les artistes entre en corrélation avec la notion subversive contenue dans la partition : non seulement l'édition comme œuvre en soi est peu chère, mais elle contient d'autres œuvres qui pourront être produites gratuitement. Ainsi, *Véhicule* n° 4 (2021) réunit 12 partitions pour 25 euros, soit approximativement 2 euros par partition — qui pourrait ensuite être produite par différents interprètes qui passeraient alors outre le droit patrimonial²³.

Éditer des partitions peut être considéré comme un geste pédagogique et social de transmission, mais il est sous-tendu également par une démarche subversive puisqu'il consiste, dans le champ des arts plastiques, à permettre la délégation de l'œuvre et ainsi à transgresser le marché de l'art tout en questionnant la notion d'auctorialité²⁴. Cet acte de partage offre la possibilité de se saisir d'un concept pour qu'un tiers se l'approprié et le développe librement, tel que le préconisait déjà le modèle de l'*event score* fluxus²⁵, totalement libre de droits et d'interprétation.

Toutefois, pourquoi avoir choisi pour *Véhicule* la forme de la revue d'artistes et non celle du livre et de l'anthologie en un objet unique ? Et du reste, les caractéristiques de *Véhicule* permettent-elles de définir cette publication comme revue ?

22 *Véhicule* a d'abord été autofinancé puis je me suis lancée à la recherche de partenariats pour les éditions suivantes dont le financement a été mixte.

23 La question des droits n'a jamais été contractualisée dans *Véhicule*, ni pour l'édition ni pour les représentations, activations ou déploiements de l'œuvre qui serait faite par un tiers. La proposition cependant qui est énoncée aux artistes qui contribuent à la publication va dans la direction très claire d'un renoncement au droit patrimonial pour permettre à l'œuvre de circuler librement et sans contraintes économiques, c'est-à-dire d'échapper à toute marchandisation de la pièce.

24 Non seulement l'artiste ne produira plus lui-même l'œuvre, mais celle-ci, mise en production par un tiers sera alors interprétée. La partition qui ne peut pas comprendre l'intégralité des détails de sa mise au jour donnera lieu à des présentations de l'œuvre complétée par un tiers. Il n'y aurait donc, selon moi, pas d'exécutant, mais des interprètes, qui, par les choix complémentaires de mise en œuvre qu'ils feront, modifieront la proposition initiale. Ainsi, les données ajoutées et les adaptations constituent un partage de l'auctorialité.

25 L'*event score* fluxus est l'un des modèles précurseurs des formes partitionnelles.

1.2 Une revue ?

La première question qui pourrait se poser lorsqu'on découvre l'objet est : « qu'est-ce que c'est ? ». Au premier coup d'œil, *Véhicule* s'assimile à un disque 33 tours : son format carré est identique à celui d'un vinyle²⁶. Cependant, il suffit de le retourner pour comprendre que nous ne sommes pas en présence d'un disque, mais d'une pochette qui comporte différents imprimés. Alors de quoi s'agit-il ? Le site internet l'affirme dès son nom de domaine « revuevehicule.net », Véhicule s'apparente à une revue. C'est du moins ainsi que nous l'avons revendiqué à sa création, comme une « revue d'artistes ». Toutefois, le terme n'est pas univoque, comme Marie Boivent le signale :

Qu'il n'y ait pas de sens strict, immuable à l'expression « revues d'artistes » ne doit alors pas apparaître comme un obstacle, un défaut terminologique ou encore la preuve qu'une telle catégorie n'est pas viable (...). Il importe ainsi d'accepter que l'on ait affaire, avec la revue d'artiste, à un concept ouvert, selon l'acception de Morris Weitz, plutôt que de tenter à toutes forces d'en fermer les frontières. (Boivent, 2015, p.15)

Si certaines revues d'artistes ont édité des partitions, cela n'était cependant pas le projet d'ensemble de ces publications. Nous pouvons citer le numéro 3 de *DÉ-COLL/AGE*²⁷, revue de Wolf Vostell, ou encore la revue *ccVTRE*²⁸ de George Maciunas et George Brecht. Ces deux revues sont liées à fluxus bien que Vostell s'en soit fortement désolidarisé. D'autres revues d'artistes ont promulgué des partitions, elles émanent notamment de poètes sonores ou concrets comme la revue *OU*²⁹ dirigée par Henri Chopin et la revue *FUTURA*³⁰ dirigée par Hansjörg Mayer (Boivent, 2008). La revue *S.M.S*³¹ éditée par William Copley et Dimitri Petrov a proposé également toutes sortes de jeux et d'interventions au lecteur, en le rendant ainsi actif. La publication de Ben Vautier in-

26 Les dimensions de *Véhicule* ont légèrement évolué d'un numéro à l'autre. *Véhicule* n° 1 et *Véhicule* n° 2 mesuraient 30 x 30 cm, *Véhicule* n° 3 mesurait 31,5 x 31, 5, et *Véhicule* n° 4 31,5 x 31,8 cm.

Si l'apparence est trompeuse, elle n'en est pas moins une allusion directe à la musique. Notre intention était à la fois de s'extraire d'un format standard du livre, mais aussi de faire référence à la musicalité. La revue s'est d'ailleurs emparée du vocabulaire musical puisque nous y publions ce que je nomme des « partitions ».

27 La revue *Dé-coll/age* commence en 1962, le premier numéro conçu par Wolf Vostell paraît dans un format de 26 x 22,3 cm. Les formats seront ensuite variables. On y trouve dans le premier numéro les collaborations de Arthur Köpcke, George Maciunas, Benjamin Patterson, Nam June Paik, Wolf Vostell, La Monte Young. Elle est imprimée en offset et en letterpress. Sept numéros paraissent de 1962 à 1969.

28 *ccVTRE* paraît pour la première fois en janvier 1964. La revue est produite et désignée par George Maciunas, mais le directeur éditorial est George Brecht. Chaque numéro porte un titre distinct. Le dernier numéro est paru en 1979. Son format est variable.

29 La revue *OU* est dirigée par Henri Chopin. Elle paraît de 1964 à 1979 à travers 25 numéros dont certains contiennent un disque. Son format est principalement carré : 27 x 26 cm (il a parfois varié).

30 La revue *Futura* paraît de 1956 à 1968, il en existe 26 numéros, ce qui n'est pas un hasard, mais correspond aux 26 lettres de l'alphabet. Hansjörg Mayer qui la dirige est poète concret, typographe, imprimeur. Chaque numéro de la revue est confié à un artiste différent, toutefois le format reste le même, ils se présentent sous la forme d'une unique feuille pliée (16 x 24 cm) qui peut ensuite de déployer sous forme d'affiche (48 x 64 cm). La feuille est imprimée au recto uniquement. Le dernier numéro (n° 26, 1968), confié à Robert Filliou, propose de transformer la feuille en chapeau et ainsi d'en faire une « galerie légitime ».

31 Il existe 6 numéros de *S.M.S* édités par William Copley et Dimitri Petrov en 1968. Ils prennent la forme de portfolios de 18 x 28 cm.

titulée *FOURRE-TOUT*³² – dont plusieurs numéros ont paru – semble la plus proche de *Véhicule* de par sa forme et son aspect hétéroclite. Les *FOURRE-TOUT* sont constitués d'une pochette contenant des imprimés, des coupures de presse, des partitions, des images... La multiplicité des supports, des auteurs et des formats crée avec *Véhicule* un lien de parenté esthétique.

Mais l'enjeu n'est pas ici de faire un inventaire des revues d'artistes ayant abrité des partitions. Il s'agirait plutôt d'interroger la filiation et l'affiliation même de *Véhicule* à ce type de publications. En effet, nous pouvons nous demander si la revue *Véhicule* est une revue. Ou encore : pourquoi serait-elle davantage une revue qu'un livre d'artistes en plusieurs volumes ? Marie Boivent traite un sujet similaire dans un paragraphe qu'elle intitule « Revues ou collections de livres ? » dans le chapitre 3 « la revue d'artiste et ses zones frontalières » de son ouvrage *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Elle écrit :

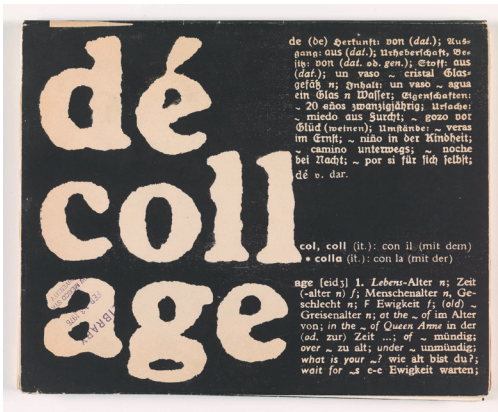
De nombreuses collections de livres se présentent d'ailleurs comme des revues pour des questions pratiques. Ou, si l'on renverse les choses, de nombreuses revues sont en fait des collections de livres. L'ambiguïté est d'ailleurs parfois volontairement entretenue par les éditeurs qui tentent de concilier les deux. (Boivent, 2015, p.83)

Plusieurs points semblent en effet éloigner *Véhicule* de l'idée même de la revue, et tout d'abord la notion de périodicité qui définit généralement les publications en série. *Véhicule* a d'abord été conçue pour être apériodique, le premier numéro en 2010 a été suivi d'un second en 2011 puis d'un troisième en 2020 et enfin d'un quatrième en 2021³³. Ce choix d'une périodicité aléatoire était lié à nos contraintes économiques et personnelles. Nous souhaitions être libres de publier sans tenir un engagement temporel vis-à-vis de nos lecteurs. Cette décision nous offrait la possibilité d'acquérir une grande souplesse éditoriale sans pression ni obligation, ainsi qu'une prise en compte des imprévus.

La revue *Véhicule* paraissait donc ponctuellement, et faisait, à l'origine, irruption dans la discontinuité. Cette apériodicité nous permettait aussi d'ôter par là même tout « professionnalisme » ou toute routine de métier qui en aurait fait, peut-être, un objet ou une activité banale, une habitude dans sa récurrence. Nous désirions, à sa création, que la revue sorte de l'ordinaire, durant sa préparation comme lors de sa parution. Le lancement, du fait de son irrégularité, devenait un événement – c'est à dire une action ponctuelle et remarquable – non seulement par ce qu'il se détachait du quotidien (on ne pouvait pas le prévoir), mais aussi grâce à la situation singulière qu'il créait. L'événement provoque une rupture dans un continuum, et constitue un moment « spécifique » et isolé dans le temps.

32 *FOURRE-TOUT* est une publication qui a débuté en 1967, éditée par Ben et Annie Vautier. Les deux premiers numéros, sont d'un format de 31 x 21 cm et comprennent des textes de plusieurs auteurs, des objets et des coupures de presse rassemblés dans une pochette plastique. Le numéro 3 (1968) changera radicalement de forme puisqu'il sera contenu dans une petit flacon en verre de 10,2 x 5,1 cm.

33 Le numéro 5 est paru fin janvier 2022.



Décollage, n°3, 1962.
Édité par Wolf Vostell, Cologne.
Impression offset.
Collection SFMOMA,
San Francisco Museum of Modern Art
Library and Archives.
© Wolf Vostell



CC VTRE, n°2, 1964.
Édité par George Brecht et George Maciunas (Fluxus editorial council for Fluxus), New York for Fluxus, 56 x 43 cm.



FOURRE-TOUT, n°1, 1967.
Édité par Ben et Annie Vautier, Nice,
31 x 21 cm. Tiré à 250 exemplaires.
Imprimés de taille variable glissés
dans une pochette en plastique.
© Fondation Bonotto, Italie.

Il se trouve que cette apériodicité qui créait un fait marquant est aussi liée au sujet même de la revue. L'événement et l'action sont au centre de *Véhicule*. Il est effectivement question de permettre, à partir de la revue, la construction de situations ou de permettre l'élaboration de pièces ou d'actions que l'on pourrait qualifier d'*events* (au sens où on l'entendait chez fluxus). Ce choix de non-périodicité est un choix partagé par d'autres artistes-éditeurs de revues. Ainsi Marie Boivent note dans *Revues d'Artistes, Une sélection* :

[...] on pourra remarquer que ce type de publication est in fine rarement « périodique » à proprement parler, soit pour des raisons pratiques, soit parce que les artistes ne souhaitent pas être soumis à cette nouvelle contrainte qu'impose la régularité. Certains préfèrent alors annoncer d'emblée leur publication comme un « apériodique » (Mèla, Papiers), un « quasi-mensuel » (C. 1855), un occasionnel (cc VTRE) ou créer un néologisme circonstanciel, la présentant par exemple comme un « irrégulomadaire » (Irrégulomadaire). Le projet, lorsqu'il se met en place, prévoit néanmoins en principe plusieurs occurrences : l'essence de la revue réside en effet dans sa répétition, dans le fait qu'elle se décline, se développe. (Boivent, 2008, p 12-13).

Cette liberté dans l'irrégularité, partagée par d'autres artistes-éditeurs comme nous venons de le voir, a permis une pause dans la publication de *Véhicule* entre 2011 et 2020. Dès lors que toute périodicité avait été initialement écartée, cette pause n'était donc pas un accident ou un arrêt, mais une possibilité de dilatation temporelle. Cette licence a été imaginée en 2010 dans le cadre de *Véhicule* pour que chaque parution d'un numéro soit vécue et conçue dans son surgissement. L'arrêt de *Véhicule* a été lié à un virage professionnel de ma part qui ne permettait plus de consacrer suffisamment de temps à la publication³⁴. Suite à cet arrêt, bien plus long que nous ne l'avions pensé, nous avons souhaité que la reprise en 2020 soit accompagnée d'un nouveau mode opératoire, celui d'une périodicité que nous avons définie comme annuelle. Pourquoi changer le principe initial ? Il s'agissait alors de redonner une impulsion à *Véhicule*, non plus par la création d'un événement, mais par la répétition du geste de la publication, sa régularité et son insistance. Nous trouvons aujourd'hui dans cette périodicité une pulsation qui, par une règle du jeu plus contraignante, nous stimule et nous oblige conjointement.

En différents points, *Véhicule* contredit la définition de la revue telle que la décrit le site du CNRTL³⁵ :

Publication périodique, le plus souvent mensuelle ou trimestrielle, brochée, qui présente généralement un bilan de la période écoulée dans un domaine particulier et qui s'intitule souvent « revue » [...].

<https://www.cnrtl.fr/definition/revue>

Pourtant, comme nous venons de l'explicitier, la périodicité n'était pas à l'origine une composante de *Véhicule*, et si nous avons modifié le rythme de son apparition en 2020, la revue garde un intervalle de parution bien plus long que mentionné dans les critères

34 Je vivais auparavant comme intermittente du spectacle. Ce statut m'offrait des plages de temps libre que je pouvais consacrer à *Véhicule*. Les concours du capes et de l'agrégation, que j'ai décidé de passer lorsque j'ai souhaité sortir du système de l'intermittence, m'ont amenée, lors de leur obtention, à enseigner à temps plein. Ce choix économique m'a contraint à mettre de côté mes activités artistiques par manque de temps libre.

35 Le CNRTL est le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales. Il a été créé en 2005 par le CNRS.

du CNRTL. Nous pouvons également nous interroger sur son contenu et sa forme. Non reliée, la revue est faite d'éléments séparés, d'imprimés rassemblés dans une pochette de format 33 tours. Elle ne contient aucun article lié à l'actualité récente ni texte critique. Nous voyons donc que *Véhicule* semble très éloigné de la définition du CNRTL. Or, si l'appellation de « revue » n'est en rien une évidence, celle de « livre » ne l'était pas davantage. Toujours selon le CNRTL, le livre est un « ouvrage imprimé, relié ou broché, non périodique, comportant un assez grand nombre de pages³⁶ ».

Véhicule est bien imprimé, mais non relié, sans parution régulière certes, mais à parution tout de même récurrente et multiple. La formulation « un assez grand nombre de pages », quoique flottante, ne correspondait pas réellement aux éditions de *Véhicule* : il n'y a pas vraiment de « pages », mais des imprimés de divers formats. Ainsi, comme nous le constatons, le terme de livre ne me semblait pas davantage adéquat. Les vocables de « ressource continue³⁷ », ou de « publication en série³⁸ » auraient pu être choisis, ou encore celui de « multiple³⁹ » (ce dernier étant utilisé dans l'art contemporain), de « multiple à parution réitérée ». Toutefois, il ne permettait pas de faire entendre la choralité des présences dans *Véhicule*. Or, la parenté de *Véhicule* au genre du périodique réside aussi dans le fait que les revues sont souvent le fruit de nombreux contributeurs. La désignation s'est donc faite aussi par défaut, en ne trouvant pas plus de raison d'être un livre qu'une revue.

Les nécessités de détermination et de classification dans l'art sont aujourd'hui essentiellement institutionnelles et administratives. Quelles ont été les conséquences de ce choix terminologique ? Dans un cadre juridique et administratif, les revues sont différenciées du livre. Elles sont dotées en France d'un ISSN. Selon le site internet ISSN.org :

L'ISSN (International Standard Serial Number) identifie toutes les ressources continues, quel que soit leur support, imprimé ou électronique : journaux, publications annuelles (rapports, annuaires, répertoires...), revues, magazines, collections, sites web, bases de données, blogs...

Le rôle de l'ISSN est d'identifier la publication. C'est un code numérique qui n'a aucun sens hormis celui du repérage : il ne comporte aucune information sur l'origine ou la teneur de la publication, il n'a pas pour objet de garantir la qualité ou la validité du contenu.

L'ISSN est associé au titre de la publication ; si celui-ci est modifié de manière significative, un nouvel ISSN doit être attribué.

<https://www.issn.org/fr/comprendre-lissn/quest-ce-que-lissn/>

Les conséquences de ce choix – être assimilé à une revue par un ISSN – se sont avérées défavorables sur le plan administratif et financier. En effet, *Véhicule*, qui est édité par le biais d'une association loi 1901, Vroum, aurait pu s'enquérir de subven-

36 Voir : [<https://www.cnrtl.fr/definition/livre>].

37 Il s'agit, en bibliographie, d'une publication qui se poursuit dans la durée sans que son terme n'ait été prédéterminé. La notion de ressource continue permet d'élargir celle de « publication en série », en intégrant notamment les périodiques électroniques.

38 Les publications en série regroupent les imprimés qui paraissent en parties ou volumes successifs et qui portent le même titre. Elles n'ont pas de date de fin préétablie. Les publications en série sont considérées comme des ressources continues.

39 Les multiples sont des objets en série, le plus souvent reproduits ou appartenant à la catégorie du *ready made*.

tions publiques pour soutenir la publication. Toutefois, le fait d'avoir identifié juridiquement *Véhicule* à une revue nous a, dans un premier temps, empêchés de recevoir ces aides⁴⁰. C'est pourquoi *Véhicule* cumule depuis 2021 un ISSN qui discerne les revues et un ISBN qui identifie les livres. Les deux identifiants ne sont en effet pas exclusifs et peuvent se cumuler. *Véhicule* est donc juridiquement considéré comme livre et revue sans avoir les caractéristiques formelles classiques ni de l'un ni de l'autre. Ce choix stratégique s'inscrit dans la nécessité d'acquérir une économie viable pour la publication, c'est-à-dire, en ce qui nous concerne, de trouver en priorité les ressources pour assumer les coûts d'impression et de façonnage de *Véhicule* avec un point d'équilibre (relatif) entre les recettes et les dépenses. La question des moyens n'est pas anodine, comme Marie Boivent l'écrit :

Le mode de financement a son importance dans le développement de la revue et contribue souvent à expliquer cette grande variété de projets : autofinancements, appels à souscriptions, abonnements « classiques », subventions, sont autant de moyens exploités par les artistes pour permettre à leur projet de voir le jour, moyens auxquels il faut encore ajouter « la débrouille » [...]. (Boivent, 2008, p 17).

Les questions économiques sont totalement imbriquées dans l'acte de création en ce qui concerne également notre publication, et la forme est fortement liée à nos moyens. Nous y reviendrons dans ce même livret, chapitre 1.5.

La tentative de définition de *Véhicule* a eu lieu dans un objectif de communication afin de permettre au lecteur de mieux le comprendre. *Véhicule* fait l'objet à chaque parution d'un court texte de présentation par le biais d'un éditorial. La publication pourrait se définir par les mots qui ont constitué ces brèves introductions pour le lecteur. Je me suis donc employée à relever à l'intérieur de chaque éditorial ce qui pourrait correspondre à une réponse à la question suivante : « De quoi s'agit-il ? », ou encore « Qu'est-ce que c'est ? ». Voici les prélèvements des « réponses » à la question posée.

Éditorial de la revue *Véhicule* 1 (2010) :

[...] un espace pour d'autres. Un espace participatif. Un lieu de contributions. [...] Un mode de transmission. (Dor, 2010).

Éditorial de la revue *Véhicule* 2 (2011) :

[...] un espace ouvert à remplir, à compléter. [...] un espace d'exposition mobile, une galerie itinérante. [...] la pochette surprise d'un collectif dispersible. Un contenant regroupant une communauté de singularités. [...] une possible archive des arts scéniques ou performatifs. (Dor, 2011).

Éditorial de la revue *Véhicule* 3 (2020) :

[...] un lieu de passage, un fourre-tout conceptuel. (Dor, 2020).

Éditorial de la revue *Véhicule* 4 (2021) :

⁴⁰ L'association Vroum est située en région Bretagne, à Rennes. Or ni la ville ni la région en 2020 et 2021 ne soutiennent les revues. Seule l'édition des livres est éligible, sous certaines conditions, à des aides publiques.

[...] ceci n'est plus une revue, c'est un spectacle, une performance, un geste, une danse, une exposition, une musique, un service à mettre en œuvre. (Dor, 2021).

J'ai choisi de présenter ces extraits par numéro et date de publication afin de regarder rétrospectivement si le projet avait évolué. L'importance du collectif est mentionnée dès la première édition qui définit l'objet par sa dimension collaborative et sociale, mais aussi par sa capacité à propager et diffuser des pratiques. Le premier aspect collégial est la constitution en binôme du comité éditorial et graphique de *Véhicule*, toujours conçu avec Vincent Menu. Le second est le geste d'invitation réitéré à chaque numéro qui fait de *Véhicule* un « abri » pour les démarches des autres artistes. La revue *Véhicule* est en effet un espace qui accueille les partitions de tierces personnes. Toutefois ce collectif ne fonde pas une communauté, il formerait davantage une biocénose⁴¹. Il faut signaler également que ce regroupement a été décidé d'une manière unilatérale, les individus qui le constituent ne se sont pas choisis⁴². Les propositions des artistes cohabitent les unes avec les autres au sein de la revue. Ils collaborent tous avec Vincent Menu et moi-même, mais n'ont pas mis en commun leurs travaux ou échangé entre eux avant l'édition, sauf bien sûr dans le cas où ils se connaissaient préalablement. Par conséquent, le cadre de la publication n'est pas une zone de rencontre collective, mais un espace d'accueil et de recueil singulier. Les interactions entre artistes ont toutefois lieu pendant des événements publics qui suivent la publication : au cours des activations, des « soirées *Véhicule* » ou des vernissages, lorsque la revue s'expose. Néanmoins, la mise en commun des œuvres fait sens, et permet aux partitions de résonner les unes avec les autres.

L'éditorial n° 2 qui revient sur la notion d'espace insiste sur les caractéristiques de celui-ci : « mobile, ouvert, itinérant ». On y retrouve ainsi un lien direct avec le titre de la revue « *Véhicule* », un objet mobile qui sert à se déplacer ou à déplacer : transmettre des œuvres et déplacer des pratiques. Marie Boivent utilise d'ailleurs le mot « véhicule » dans son introduction à *Revue d'Artistes, une sélection* (2008) :

La revue devient alors le lieu et véhicule d'une pratique, et non plus seulement le support de manifestes ou de réflexions de la part des artistes — même si la frontière entre les deux tend à disparaître, notamment avec les pratiques conceptuelles. Mais c'est d'un « véhicule » qui ne se contente plus d'un rôle de coursier dont il s'agit : il interfère, participe pleinement au projet. (Boivent, 2008, p. 9).

41 La biocénose est un terme de biologie qui définit l'ensemble des êtres vivants (animaux, végétaux, micro-organismes) qui sont interdépendants et qui interagissent dans un milieu commun aux caractéristiques spécifiques (un biotope).

42 Lors de l'invitation faite à Violaine Lochu de participer à *Véhicule*, celle-ci qui ne connaissait pas la revue s'est rendue sur le site internet dédié pour chercher des informations et s'est ensuite exclamée : « j'ai vu les noms des artistes, il y a plein d'amis qui ont déjà participé ! » (Communication personnelle avec Violaine Lochu, 2020). Eli Commins auteur-metteur en scène et directeur du Lieu Unique (à Nantes) a lui aussi fait une réflexion allant dans ce sens. Lors de la découverte du nom des artistes sur les couvertures des quatre premiers numéros, il a exprimé connaître beaucoup d'artistes qu'il aimait et qui étaient pour la plupart d'entre eux déjà venus à la Maison de la Poésie de Nantes (Communication personnelle, Nantes, le 07/10/2021). Ainsi par ces deux exemples, sans parler de communauté, nous pourrions évoquer au sein de la publication un réseau d'artistes de sensibilités proches et qui s'identifient mutuellement, se reconnaissent.

Dans l'éditorial n° 2, la question de l'espace s'incarne aussi à travers sa dimension mémorielle, par le lieu de l'archive. Jacques Derrida rappelle dans *Mal d'Archive* que :

Comme l'archivum ou l'archium latin (mot qu'on emploie au singulier, comme on le fit d'abord pour le français « archive » qui se disait jadis au singulier et au masculin : « un archive »), le sens de « archive », son seul sens, lui vient de l'arkheion grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceux qui commandaient. [...] Même dans leur gardiennage, ou dans leur tradition herméneutique, les archives ne pouvaient se passer ni de support ni de résidence. C'est ainsi, dans cette domiciliation, dans cette assignation à demeure, que les archives ont lieu. La demeure, ce lieu où elles restent à demeure, marque ce passage institutionnel du privé au public, ce qui ne veut pas toujours dire du secret au non-secret. (Derrida, 1995, p.12-13).

À travers ce lieu de consignation, ce qui se révèle semble être l'ambition de la création d'un fonds, d'un patrimoine artistique à la fois protégé, « abrité » et mis à disposition. En l'occurrence, il s'agirait dans le cas de *Véhicule* d'un fonds dédié aux pratiques éphémères ou délégatives⁴³. Ce que l'on peut considérer comme similaire aux archives dans *Véhicule* est donc à la fois un lieu et un ensemble de documents qui témoignent de ce qui a eu lieu ou de ce qui pourrait avoir lieu. Les archives ne sont pas héritées, mais pour la plupart « fabriquées » par l'artiste lui-même en vue de la publication. Cette orientation de *Véhicule*, en tant qu'« archive » a par ailleurs été partiellement abandonnée comme le révèlent les editoriaux des numéros suivants écrits à plusieurs années d'écart.

En effet, l'éditorial n° 3 (2020) n'insiste plus sur le lieu mémoriel, mais sur un espace « de passage », un lieu de transition qui, dès lors, remet la partition au sein d'une chaîne d'actions : de sa conceptualisation à sa notation, son édition et son effectuation (activation). Enfin, choisir le mot « fourre-tout » appuie sur la dimension hétéroclite qui est ici revendiquée. C'était en outre un clin d'œil à la publication éponyme de Ben Vautier précédemment évoquée.

L'éditorial n° 4 réfute être un espace éditorial défini comme une revue. Rappelons qu'en 2021 *Véhicule* n'est plus (uniquement) une revue, la publication est aussi administrativement affiliée au livre puisqu'elle a acquis pour la première fois un ISBN. Une insistance sur la potentialité d'action et la mise en œuvre se fait alors première dans un contexte de pandémie mondiale où la fermeture des sites culturels en France a suscité un effet de gel dans les pratiques artistiques, et dont l'impact semble ainsi compensé par des actions « DIY » ou hors des lieux de création habituels, chez soi ou dans l'espace public⁴⁴.

Ainsi, nous pouvons constater que le choix de s'inscrire dans le cadre des revues n'a pas été une évidence. Si les caractéristiques de *Véhicule* (apériodicité, pas de lien avec l'actualité) ne correspondent pas à celles des revues, il n'en reste pas moins que la

43 Ce fonds a correspondu à l'une des orientations de *Véhicule* puisque nous avons parfois demandé à des artistes les partitions de spectacles ayant déjà été créés, mais dont la partition n'existait pas ou n'avait pas été publiée. C'est le cas de « Ma vie » de Grand Magasin (dans *Véhicule* n° 1, 2010) ou « Professor » de Maud Le Pladec (dans *Véhicule* n° 2, 2011) ou la partition d'Yves-Noël Genod « La page 310 » (dans *Véhicule* n° 1, 2010).

44 Commencé à la suite des attentats de Charlie Hebdo, en janvier 2015, « 1 minute de danse par jour » de Nadia Vadori-Gauthier a gagné en visibilité pendant les confinements successifs : [<http://www.uneminutededan-separjour.com/>]. D'autres initiatives, des reprises chez soi de chorégraphies comme celle de *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa de Keersmaeker ont permis de transmettre des œuvres directement par la pratique : [<https://www.rosasdanstrosas.be/accueil/>].

publication se déploie dans le temps en plusieurs numéros. Cet élément de répétition et de continuité n'est cependant pas souligné dans l'ouvrage lui-même qui, à l'inverse des périodiques, ne fait pas apparaître de façon visible de numérotation⁴⁵.

La revue contient des partitions allant du projet à l'archive⁴⁶, mais elle va également jusqu'à affirmer être l'œuvre en tant que telle (« un spectacle, une performance, une danse », etc. voir son éditorial n° 4, 2021). Néanmoins, le plus frappant est, nous semble-t-il, cette notion d'espace qui revient de manière récurrente. *Véhicule* résonne en 2021, dans un contexte de crise sanitaire, comme une possibilité de pratiquer l'art hors des sites qui ont été si longtemps fermés. C'était aussi un moyen pour nous d'insister sur l'existence de cet espace alternatif se substituant à des lieux institutionnels. De quel type d'espace s'agit-il ? Nous proposerons d'analyser ce point à partir de l'idée d'un terrain utopique et alternatif.

1.3 Espace de création, espace de diffusion

Nous pourrions estimer que la revue est un espace relationnel au sens où Nicolas Bourriaud l'entend : « une machine à provoquer et à gérer des rencontres individuelles ou collectives » (1998, p.30).

En effet, la revue me permet d'offrir un espace de création et de diffusion à des artistes. L'objet est considéré comme un lieu collectif partagé, ouvert aux artistes sur invitation. Ma posture est alors celle de la curatrice, de la programmatrice, ou tout simplement de l'éditrice suivant les références que l'on prendra dans les arts plastiques, les arts de la scène ou dans le domaine de l'édition. *Véhicule* est un contournement joyeux des politiques culturelles de programmation puisqu'il peut agir hors des lieux institutionnels⁴⁷. La publication est un espace offert, à investir par les artistes, comme le déclare Kate Linker dans son article initialement paru en 1980 et publié en français en 2008, « le livre d'artiste comme espace alternatif » (traduit par J. Glicenstein) dans *Nouvelle revue d'esthétique. Livre d'artistes l'esprit de réseau* :

Le rôle fondamental du livre comme espace alternatif fut définitivement établi en 1968, lorsque le marchand Seth Siegelaub commença à éditer ses artistes au lieu d'organiser des expositions. Le Xerox Book de 1970 contenait des travaux sériels d'Andre, Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt, Morris et Weiner. Centrale était l'idée d'équivalence entre exposition et espace (imprimé) ; centrale aussi l'idée de s'adresser à un public large et implicitement international. L'exposition « Information » au Musée d'art moderne de New York en 1970 instaura le catalogue comme espace d'exposition. On demanda aux artistes de participer en répondant à un questionnaire : ces textes d'artistes, réunis en un livre, constituaient une exposition sans fin en opposition à la limitation temporelle de la manifestation. Le Thomas Alva Edison Centenary Issue prolongea ce processus en traitant le livre comme une performance. Cette publication se développa comme un processus autonome, produit et diffusé entièrement à bord d'un train. Le matériel fut

45 Seul l'éditorial mentionne le numéro de l'édition. Le *Véhicule* paru en 2021 contient d'ailleurs la mention « *Véhicule* 4 » sans faire apparaître le mot numéro.

46 Nous reviendrons régulièrement sur ces deux notions.

47 Il peut cependant y entrer ponctuellement ou s'adosser à des structures financées par l'Etat.

récolté auprès des voyageurs ; puis imprimé, rassemblé et revendu à la fin du voyage. Le tout se passa dans la facilité, la maîtrise et le détachement ironique par rapport aux galeries. [...] De ce point de vue, l'art du livre a trouvé un rôle à jouer dans la politique de l'espace. Sa contribution spécifique réside dans le fait qu'il procure un espace d'art au-delà de l'espace, en réaction à la fois à l'objet commercialement limité et au paradoxe de l'enceinte publique. (Linker, 2008, p.13-17).

Cet « espace au-delà de l'espace », nous le voyons dans cet exemple, permet bien entendu de contourner les lieux habituels de l'art, en créant un « territoire protégé » des enjeux mercantiles. Il est à considérer comme un espace d'indépendance, privilégiant un mode alternatif, ou encore comme une hétérotopie au sens où l'entend Michel Foucault dans sa conférence prononcée le 14 mars 1967 et publiée dans l'ouvrage posthume *Dits et écrits* (2001), rééditée dans la revue *Empan* (2004). Il définit en premier lieu les utopies ainsi :

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. (Foucault dans *Empan*, 2004, p.14-15).

Puis Michel Foucault, toujours dans le texte « Des Espaces autres » développe son concept d'hétérotopie :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. (Foucault dans *Empan*, 2004, p.15).

Véhicule combine en un lieu différents espaces à travers ses nombreux fascicules hétérogènes, de par les univers variés des auteurs et des artistes qui le composent. Or cet englobement de plusieurs espaces en un est aussi l'une des caractéristiques des hétérotopies selon Foucault : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault dans *Empan*, 2004, p.16).

Toutefois, si l'espace de *Véhicule* est une utopie en acte, il n'en demeure pas moins qu'il nécessite d'autres espaces pour sa diffusion, qu'elle soit directe – de l'éditeur au lecteur (une remise en main propre ou un acheminement postal) – ou par le biais des librairies, galeries et d'un diffuseur.

Si des expéditions postales sont courantes dans le cadre du livre ou de la revue d'ar-

tiste, le poids de l'objet peut devenir un frein du fait des coûts d'affranchissement⁴⁸. La diffusion par les librairies nécessite des partenariats et la création d'un réseau qui soutient la publication. Sans diffuseur, l'artiste doit lui-même démarcher les structures qui pourraient recevoir la publication. Ainsi l'activité de l'artiste devient-elle celle d'un colporteur, présentant l'objet à des libraires⁴⁹.

Il est difficile d'échapper aux circuits habituels de l'art. Si les publications d'artistes échappent à l'institution muséale ou culturelle, elles y retournent parfois, en se muant en un espace alternatif accueilli dans l'espace consacré de l'art. En librairie toutefois, le livre d'artiste acquiert un statut littéraire, il se fond parmi d'autres objets et a la capacité de porter à confusion. Son public peut alors se trouver élargi « par erreur » ou d'une manière plus positive « par porosité ». La spécificité d'une revue d'artistes telle que *Véhicule* nécessite un regard familier du libraire sur ce type de publication. Parce qu'elle ne s'intègre pas sur les étagères du fait de son format carré de 31 cm environ de côté⁵⁰, parce qu'elle est composée d'éléments dispersibles et constituée d'une pochette facile à ouvrir, la revue *Véhicule* est un poison pour un libraire qui ne serait pas convaincu de son intérêt. Ainsi, nous avons été fréquemment confrontés à des refus de libraires nous signalant que le format et l'objet leur posaient problème. Ce sont finalement les librairies des musées ou des galeries qui sont devenues plus facilement les hôtes de la revue⁵¹. Cette remarque de terrain rejoint celle de Kate Linker :

Peu de magasins importants vont s'occuper du livre d'artiste. Non seulement de tels objets, avec leurs dimensions et leurs formes variables, ont du mal à tenir sur les étagères régulières d'un libraire, mais encore leur marché est trop réduit pour un domaine où les contrats sont négociés en fonction de la quantité. D'où le problème circulaire qui consiste à la fois à localiser et à créer des spectateurs, à familiariser un public avec ce qu'il doit découvrir comme ses intérêts latents. Ce problème a en grande partie fait revenir la diffusion à un marché tourné vers l'art, où les débouchés sont peu nombreux et fonctionnent sur un modèle régional. Les librairies des musées acceptent souvent de vendre, mais en quantité limitée, et leurs sélections sont faites en relation avec les expositions et les collections. Les galeries vendent – et éditent – les productions de leurs artistes, généralement pour en faire la promotion, mais le choix est évidemment réduit. (Linker, dans Nouvelle revue d'esthétique, 2008, p.16).

La diffusion de *Véhicule* par le biais des librairies a d'abord eu lieu par dépôt-vente⁵². Des exemplaires sont confiés au libraire à qui une remise est concédée, et payés à l'artiste lorsque la vente est réalisée.

En France, il existe très peu de librairies spécialisées sur la question du livre d'artiste ;

48 *Véhicule* pèse lourd et ses frais d'expédition s'élèvent aux alentours des 10 euros en 2021.

49 C'est ce que nous avons fait de 2010 à 2021 avant d'être pris en diffusion par Les Presses du Réel.

50 Les dimensions de *Véhicule* ont légèrement évolué selon les numéros.

51 Lorsque je m'occupais seule de la diffusion de *Véhicule*, plusieurs librairies de musées, de galeries ou de fonds régionaux d'art contemporain acceptaient de prendre *Véhicule* en dépôt : Palais de Tokyo, Maison Européenne de la Photographie, Fondation Agnès b, galerie Perrotin, FRAC Bretagne, librairie des Abattoirs... auxquelles s'ajoutaient Lendroit à Rennes, le Monte en l'air à Paris, et deux librairies théâtrales, Le Coupe Papier et Théâtrale à Paris. La liste complète peut se découvrir ici : [<http://www.revuevehicule.net/indexhibit/index.php?acheter/-acheter-la-revue-/>].

52 Depuis 2021, les éditions VROUM (part de l'association éponyme dédiée à la publication) sont diffusées et distribuées par Les Presses du réel. Nous avons donc moins de contact avec les libraires.

citons Lendroit à Rennes et Florence Loewy à Paris. Néanmoins, d'après notre expérience, les librairies de musées, de FRAC ou de galeries peuvent être attentives et sensibles à ce type d'ouvrage.

Si cette hétérotopie doit être accueillie en d'autres lieux comme les librairies, lieux de transit permettant sa rencontre avec son public, elle est aussi portée par des structures qui contribuent à son émergence. Ces « abris » sont des structures culturelles sollicitées pour soutenir la revue *Véhicule*. Ainsi le Musée de la danse (Rennes), le GMEA, Centre de Création Musicale (Albi Tarn), le Théâtre de Poche (Hédé-Bazouges) ont participé au financement de la revue *Véhicule*⁵³, mais ils ont aussi été des espaces permettant le déploiement performatif et muséal⁵⁴ de la revue. La revue se développe en effet en plusieurs volets, son édition et son exposition ou ses activations lors de soirées dédiées.

Véhicule est un espace partagé. Inviter des artistes correspond à la mise en œuvre d'un principe d'hospitalité. C'est aussi un choix politique plus qu'esthétique que de faire groupe, de ne pas s'isoler. Ce contact établi avec les autres artistes est bien sûr un moyen de recréer du lien. C'est avant tout une posture sociale et relationnelle. Ces relations et ces mises en commun qui n'ont eu lieu d'une certaine manière que verticalement et unilatéralement lors de l'invitation à contribuer se sont horizontalisées lors des soirées où nous avons « performé » ensemble la revue. Lors de la « soirée *Véhicule* » à l'espace Khiasma⁵⁵, nous avons échangé nos partitions entre artistes de la revue pour interpréter celle qui ne nous appartenait pas. La préparation de ces soirées (il y en a eu sept en 2010-2011, beaucoup moins en 2020 et 2021 du fait de la situation sanitaire liée à la COVID 19) ayant eu lieu à Rennes, à Albi et à Paris⁵⁶, a permis à chacun de se rencontrer et de travailler ensemble. Ainsi, pour l'espace Khiasma, j'ai collaboré avec Nicolas Richard en vue d'activer la partition de Grand Magasin⁵⁷ et avec Arnaud Stephan pour interpréter celle d'Yves-Noël Genod tandis que Sébastien Zaegel activait ma partition. Les soirées *Véhicule* ont été un véritable prolongement performatif de la revue, mettant en corps les partitions. Elles ont été un espace de rencontre permettant aux artistes de se découvrir et d'aller au-devant du public. Elles ont constitué des espaces d'expérimentations, permettant de mettre à l'épreuve les partitions, bien que cela ait également offert l'occasion de diffuser et vendre la revue.

La revue *Véhicule* est donc un espace utopique, un lieu d'hospitalité et de mise en commun. Conçue comme une alternative à la diffusion artistique institutionnelle (éditoriale

53 *Véhicule* n° 1 a été autofinancé, *Véhicule* n° 2 a été co-financé par le Musée de la danse et la DRAC Livre en Bretagne, *Véhicule* n° 3 a été financé par le GMEA et du mécénat, *Véhicule* n° 4 a été financé par le GMEA, le Théâtre de Poche (Hédé) et un peu de mécénat.

54 Le GMEA a par exemple invité *Véhicule* dans le cadre du festival « Riverrun » 2020 à Albi. Une exposition des trois premiers numéros a eu lieu à La Cheminée, à Albi, du 2 octobre au 10 octobre 2020. Une soirée d'activations s'est déroulée lors du vernissage en présence des artistes suivants : Claire Bergerault, Garance Dor, Frédéric Dumond, Yannick Guédon, Vincent Menu, Sébastien Roux, Jean-Baptiste Veyret-Logerias.

55 Cette soirée a été organisée à l'invitation d'Olivier Marboeuf dans le cadre du festival « Relectures XI » le 9 avril 2011 à Khiasma (Les Lilas). Les artistes suivants ont participé à la soirée : Emmanuel Adely, Jean-Claude da Silva, Garance Dor, Frédéric Dumond, Vincent Menu, Nicolas Richard, Arnaud Stephan, Sébastien Zaegel.

56 Les soirées *Véhicule* ont eu lieu à la Galerie Ars Longa (Paris, 2010), à la librairie Le Papier Timbré (Rennes, 2010), au Triangle (Rennes, 2010), au Théâtre de la Paillette (Rennes, 2011), à Khiasma (Les Lilas, 2011), à la Galerie Michel Journiac (Paris, 2011), à la Cheminée (Albi, 2020), au Cabinet du livre d'artistes (Rennes, 2021), au salon Multiple Art Days à la Fondation Fiminco (Romainville, 2021), au Théâtre de Poche (Hédé-Bazouges, 2022).

57 Grand Magasin est un duo composé de Pascale Murtin et François Hiffler.

ou scénique), *Véhicule* est un espace matériel en soi qui, en raison de sa mobilité, se défait des problématiques des lieux culturels. Espace de rencontre, il a permis de tisser des relations d'amitié avec d'autres artistes, de créer une micro communauté dont il s'est dessiné, au fil des numéros, un noyau plus fixe et des contributeurs ponctuels⁵⁸.

Il convient sans doute de revenir sur le cahier des charges de *Véhicule* en ce qui concerne ses modalités d'invitation et d'accueil des artistes. Comment la proposition de contribution est-elle formulée, et en quels termes ? Quel est le cadre des possibilités ? Et enfin comment se déroule la composition d'un numéro, comment s'établit le choix des contributeurs, qu'est ce qui le justifie et le motive ?

1.4 L'invitation et le cahier des charges

Lors de chaque numéro, nous avons essayé d'inviter des artistes de disciplines variées et d'équilibrer les forces en présence pour avoir, autant que possible, des artistes qui n'avaient pas la même pratique ni le même mode d'expression. Ainsi, nous avons souhaité que dans chaque numéro se côtoient par exemple un chorégraphe et un plasticien, un poète, un designer, un auteur de théâtre, etc. Cela n'a pas été une règle fixe, mais nous avons tenté d'y parvenir en gardant une attention constante sur la composition du numéro. Nous avons la volonté que *Véhicule* ne soit pas une publication disciplinaire. Il nous semblait en effet que la partition interrogeait chaque forme d'art et cela différemment en ce qui concerne les arts scéniques ou performatifs, les arts plastiques (orientés vers l'objet), la poésie (à travers une part concrète et sonore) et les pratiques plus conceptuelles.

Il nous intéressait de savoir comment un artiste transmet sa pratique, comment il la note, la décrit ou offre les déclencheurs pour la laisser créer/recréer. Il nous importait également de faire voyager les œuvres, de les laisser advenir entre les mains d'inconnus⁵⁹.

La sélection des artistes se fait dans le cadre de *Véhicule* par réseau, par amitié et bien sûr par affinités artistiques. Nous n'avons jamais diffusé d'appel à contribution ouvert à tous. Toutefois, lorsqu'on nous a demandé s'il en existait un, nous avons alors choisi d'inviter la personne désireuse d'y participer⁶⁰. De la même manière, lorsque des artistes ont demandé d'une manière directe à faire partie de *Véhicule*⁶¹, nous avons accepté. Parfois un artiste invité a demandé à collaborer avec un autre artiste de son choix, cela a été le cas pour Mickaël Phelippeau et Maud Le Pladec qui souhaitaient collaborer avec le graphiste Nicolas Couturier (*Véhicule* n° 2), ou pour Emmanuel Adely qui a sollicité

58 Si les invitations à contribuer ont souvent été prononcées pour un seul numéro, les invitations pour le numéro 3 et le numéro 4 ont été renouvelées à tous les artistes ayant participé à *Véhicule* n° 1 et n° 2. Nicolas Richard et Frédéric Dumond ont ainsi répondu à l'appel, réitérant leur participation à *Véhicule*.

59 Nous avons systématiquement proposé au lecteur par une note au sein de la revue d'envoyer ses interprétations en vue d'une publication sur notre site internet. En effet, le site internet de la revue, qui existe depuis 2010, propose un onglet « Interprétations » sur lequel sont diffusés les captations filmiques ou photographiques des activations des partitions. Néanmoins, nous n'avons jamais reçu de propositions d'un lecteur. Seuls les artistes de la revue ont contribué à produire des mises en action à partir des partitions.

60 Il s'agissait d'Aurélien Noury.

61 Joël Hubaut et Roland Sabatier ont proposé spontanément de participer. Ils ont intégré respectivement le n° 5 (2022) et le n° 4 (2021).

l'invitation de Frédéric Dumond (*Véhicule* n° 2), et plus récemment pour Florent Delval qui a souhaité participer en binôme avec David Liver (*Véhicule* n° 4).

Pour chaque numéro, le choix a été fait de mêler des artistes plus reconnus à des artistes ayant moins de visibilité. L'idée était ainsi, par le biais de noms et de personnalités déjà identifiés, d'attirer un lectorat plus vaste, nous permettant de faire découvrir à ce même lectorat des artistes moins connus et ainsi de favoriser la découverte d'auteurs et d'artistes.

Nos invitations à produire une partition pour *Véhicule* n'ont pas toutes reçu de réponse positive. Il était évidemment plus compliqué d'atteindre des artistes reconnus dont nous n'étions pas déjà proches⁶². Nous avons donc procédé par réseau, c'est-à-dire par connaissances pour la plupart de nos invitations. Vincent Menu avait, depuis son travail sur *Mission Impossible* et *TIJA*, un réseau de connaissances lié à la poésie, et de par son travail de graphiste pour diverses structures artistiques rennaises un réseau de connaissances dans le design et les arts plastiques. Mon réseau, complémentaire à celui de Vincent, était initialement lié à mes activités d'artiste depuis 1999, mais aussi au poste que j'ai occupé pendant plusieurs années à l'École du Théâtre National de Bretagne et de ce fait davantage orienté vers le théâtre, la danse et la performance. Enfin, depuis quelques années j'ai tissé des relations avec les acteurs du livre d'artiste qui viennent s'entrelacer à ces différents cercles. Certaines recherches entreprises dans le cadre de ma thèse, plus historiques, m'ont fait découvrir des auteurs et plasticiens vivants, issus pour certains des avant-gardes⁶³, à qui j'ai proposé de contribuer à *Véhicule*.

Si les invitations ont parfois été faites oralement, j'ai systématiquement proposé aux artistes par écrit (lors d'un envoi par courriel) un « cahier des charges » ou plutôt un cadre dans lequel pourrait s'inscrire leur participation. L'invitation qui a été faite aux artistes était la suivante :

Nous vous proposons de livrer une partition d'une de vos œuvres. Partition comme : notation d'une œuvre, transcription, instructions, méthode, kit, recette, notice d'assemblage, croquis... L'œuvre peut déjà avoir été réalisée par vous ou être encore à l'état de projet. Si l'œuvre existe sans aucune partition, il est possible de la faire après coup. C'est alors une partition a posteriori. La partition doit permettre à d'autres de produire (ou de reproduire) l'œuvre, de la jouer, de l'interpréter, de la réaliser. La partition permet à un tiers de créer une œuvre, mais elle est aussi une œuvre à part entière dématérialisée. Partition : transmission d'une pratique ou d'une vision permettant à d'autres (les lecteurs) de se l'approprier. [...] (Dor, communication personnelle aux artistes invités à contribuer à *Véhicule*, 2010).

Cette lettre adressée aux artistes laissait la possibilité de collecter et de publier des œuvres comme des documents à condition que ceux-ci soient activables. Le sujet,

62 Ainsi nous avons reçu des refus d'Agnès Varda, de Gisèle Vienne, de Noëlle Renaude ou encore de Clémentine Mélois.

63 Il s'agit par exemple de Roland Sabatier ou Marcel Alocço.

comme la nature de l'œuvre, étaient libres⁶⁴.

La lettre d'invitation a légèrement évolué d'un numéro à l'autre, mais elle est restée relativement similaire. Ainsi la dernière mouture de l'invitation pour *Véhicule* n° 5 (parution prévue en 2022) stipule :

La proposition, que nous formulons est la suivante :

Fournir pour la revue et ses lecteurs une PARTITION d'une de vos œuvres existantes ou une création d'ŒUVRE-PARTITION (en projet, non réalisée précédemment).

C'est à dire, la notation, la transcription d'un possible (retransmis sous forme de texte, de mots, de signes graphiques, de photographies ou de dessins). Elle sera destinée à un tiers, lecteur, qui pourra la créer, la recréer, l'interpréter ou produire l'œuvre. C'est à la fois une œuvre et un projet, un protocole, un cadre, qui pourrait être activé.

Il y a la notion d'instructions, de programme, de script, de manuel, de plan, de patron (en couture). Poésie action, sonore ou visuelle peuvent également s'inscrire dans notre champ. La partition est entendue au-delà de la musique, elle est une matrice, elle doit permettre de produire quelque chose. Il est également possible de questionner les notions d'instructions et de consignes. [...] (Dor, communication personnelle à destination des artistes invités à contribuer à *Véhicule*, 2021).

La lettre d'invitation détaille également les conditions matérielles de participation, l'économie précaire de la revue et ses stratégies. Ainsi il était mentionné pour les premiers numéros que les artistes recevraient, à leur guise, entre 1 et 10 exemplaires de la revue dont ils feraient ce qu'ils souhaitent : les donner, les archiver, ou les vendre. L'impossibilité financière de rémunérer les artistes était ainsi compensée par un don d'exemplaires⁶⁵. De 2010 à 2021, nous n'avons jamais réussi à obtenir les fonds suffisants pour faire de *Véhicule* une activité rémunératrice, pour nous ou pour les autres artistes participants. Seuls les prestataires extérieurs ont été payés : imprimeurs, traducteurs, détaillants de pochettes, libraires, distributeur... Toutefois, les artistes participants à *Véhicule* ont pu être partiellement rémunérés lors de certaines « soirées *Véhicule* » et lors des expositions avec performances dans le cas où le lieu d'accueil pouvait financer les actions. Le détail des aspects économiques de *Véhicule* se trouve dans le chapitre suivant : « Modèle économique ».

Inviter des artistes, leur offrir un espace de création et de diffusion c'est aussi faire le choix de ne plus diffuser mes propres textes ou partitions, ou alors marginalement. Ce choix s'est fait par érosion pourrais-je dire, par lassitude de chercher à diffuser et vendre mon travail. Diffuser le travail des autres, éditer une pratique qui n'est pas la mienne m'offre un repli et un espace de résistance face à un système de production dont je ne supportais plus le caractère hiérarchique, discriminant et tourné vers la rentabilité. Nous

64 Des exceptions existent puisque j'ai par exemple demandé à Grand Magasin la partition d'une de leurs pièces que j'avais vue plusieurs années auparavant, à savoir *Ma vie*. Il s'agissait donc d'une commande très spécifique. Cette commande rejoignait l'une des fonctions de la revue *Véhicule*, que je n'ai énoncée que dans l'introduction de ce mémoire. Hormis le fait de permettre la production d'œuvres, je souhaitais en effet pallier le manque de visibilité des textes issus des performances, c'est-à-dire donner à lire des textes de qualité, provenant des arts vivants, potentiellement réutilisables et qui ne sont habituellement pas publiés du fait d'une étroitesse éditoriale.

65 Lors du numéro 5 (2022) une rémunération a été proposée aux artistes, car nous avons pour la première fois une coproduction nous permettant d'aller au-delà du seul coût de l'impression.

savons maintenant, depuis de nombreuses années, que la place des femmes dans l'institution artistique est considérablement faible par rapport à celle des hommes. Les actions et travaux menés par les Guerrilla Girls⁶⁶, ou les rapports de Reine Prat (2006 et 2009) côté spectacle vivant par exemple, sont venus confirmer cet état de fait. En tant que femme qui a statistiquement moins de place et moins de chance d'accéder aux lieux de l'institution artistique, inviter des artistes me permet de renverser la posture habituelle d'attente, l'expectative d'une invitation, d'une programmation, ou le démarchage des structures pour y présenter mon travail. Diffuser le travail des autres m'a alors permis d'accéder à une posture de retrait tout en m'offrant une situation sociale et artistique intense grâce aux rencontres et aux échanges provoqués. Mon travail artistique a alors pris forme dans cet acte éditorial qui m'offrait une posture alternative à la relation de l'artiste à l'institution que l'on pourrait qualifier (ou résumer) par le couple fournisseur/client. J'ai ainsi changé de posture dans une dynamique d'opposition, j'ai renversé les rôles⁶⁷. Il n'y a pour autant pas de confusion, je ne revendique pas le travail des autres : je le montre et lui donne une visibilité, je le fais passer, c'est une partie de mon travail d'artiste-éditrice. Il ne se résume cependant pas à une sélection des artistes-auteurs. L'édition d'artiste, comme l'édition indépendante, est un travail global que résume ainsi Éric Hazan (écrivain et éditeur français, créateur des éditions La Fabrique) dans son ouvrage *Pour aboutir à un livre. La fabrique d'une maison d'édition* :

L'édition indépendante n'est pas un métier intellectuel avec une part moins noble, un travail subalterne qu'il faut bien faire, mais dont on se passerait volontiers. C'est un artisanat, c'est un tout. Porter les paquets à la poste, régler les factures, faire les comptes, surveiller la trésorerie tout cela fait partie du métier autant que la lecture des manuscrits. (Hazan, 2016, p.49-50).

Si Éric Hazan parle de l'édition indépendante, nous revendiquons également d'en faire partie. Nous insérons un travail artistique dans le secteur du livre tout en nous reliant à son économie. Toutefois, nous n'avons pas les mêmes contraintes que les éditeurs indépendants puisque nous ne visons pas la rentabilité. Nous avons donc plus de liberté graphique et nous ne sommes pas tributaires d'une identité visuelle ou d'un format qui deviendrait une norme. Pour autant, ce travail d'édition est inscrit dans une stratégie hybride d'indépendance et d'interconnexion aux lieux culturels dont je n'ai jamais choisi de m'isoler complètement. Je propose donc maintenant de présenter les choix économiques qui président à *Véhicule*.

66 Les Guerrilla Girls sont un groupe d'artistes féministes et activistes. Il a été fondé à New York en 1985.

67 J'ai toutefois essayé de réfléchir à ce renversement puisqu'il n'était pas question de réitérer ou d'emprunter une place dominante. Pour cela, j'ai tout d'abord décidé de ne pas instrumentaliser *Véhicule* pour la publication de mes propres textes. Ma présence reste discrète dans l'objet, et si je m'autorise à signer un texte ponctuellement, je n'en fais pas une habitude. Nous n'avons pas choisi de mettre en avant sur la couverture la direction éditoriale. Mon nom est sur la couverture, comme celui de Vincent Menu, disséminé parmi les autres artistes. D'autre part, les artistes invités ne le sont pas « sur projet », personne ne candidate à *Véhicule* et n'est choisi pour un objet artistique. Ce sont des personnes qui sont invitées et dès lors qu'il y a une invitation, la proposition de cet artiste sera acceptée. Elle pourra être discutée (nous demandons ou suggérons parfois des modifications, comme tout éditeur), mais la partition ne sera pas refusée. Seule une invitation n'a cependant pas donné lieu à une publication. Suite à une discussion avec l'auteur, nous avons décidé d'un commun accord de ne pas la publier du fait du caractère sexiste du texte.

1.5 Modèle économique

« Quel est votre modèle économique ? » m'a demandé le conseiller aux arts plastiques de la ville de Rennes en 2020 à propos de *Véhicule*. « Je n'en ai pas », ai-je répondu. Cette réponse évidemment provocatrice dans un cadre où l'on vous jauge sur votre capacité à « gérer » un bien culturel, à le faire fructifier tendait à faire comprendre que la question économique pourtant centrale ne pouvait se résoudre à une question de modèle préexistant ni de rentabilité. *Véhicule* n'a jamais été conçu pour être rentable. L'enjeu économique est de permettre à la publication d'exister et éventuellement de perdurer. Cependant, le mode de financement et les coûts induisent des choix graphiques et éditoriaux ainsi que des stratégies de publication qu'il peut être intéressant de mettre au jour.

Si des financements publics ont été sollicités à chaque numéro de *Véhicule* (excepté lors du premier numéro), les revues sont une « niche » globalement non subventionnée, parent pauvre du livre⁶⁸. Le budget de *Véhicule* de 2010 à 2021 a consisté à couvrir les frais de fabrication sans qu'aucun autre poste n'ait pu être rémunéré ou pris en charge⁶⁹. Il nous a fallu plusieurs numéros pour comprendre et analyser les coûts de production qui diffèrent néanmoins d'un numéro à l'autre puisque les formats internes sont variables et ne nécessitent pas tous le même façonnage.

Lorsqu'Ernest Moret pose la question suivante : « comment établit-on le budget d'un livre au stade de projet ? » à Éric Hazan, l'éditeur de La Fabrique, il répond ceci :

C'est élémentaire : dans une colonne toutes les dépenses prévisibles depuis l'avance à l'auteur jusqu'à la facture de l'imprimeur ; dans l'autre colonne, les recettes, c'est-à-dire l'argent encaissé pour chaque exemplaire (45 % du prix public) multiplié par le nombre d'exemplaires que l'on espère vendre, disons dans l'année. Imaginons que les dépenses dépassent les recettes. Que fait-on ? On cherche sur quels points des économies sont possibles, on voit ce que donneraient une discrète augmentation du prix, une estimation un peu plus optimiste des ventes, bref on bricole, on tâtonne jusqu'à aboutir – ou pas – à un équilibre raisonnable entre les deux colonnes. (Hazan, 2016, p.50).

Ce tâtonnement que décrit Éric Hazan est aussi le nôtre. Nous n'avons jamais vraiment eu de vision claire sur notre budget qui comporte trop de parts aléatoires puisque nos partenaires varient d'un numéro à l'autre⁷⁰, comme nos ventes. Nous savons globalement ce que les numéros précédents nous ont coûtés, toutefois nous ne pouvons absolument pas prévoir le nombre d'exemplaires qui sera vendu. Cela pour deux raisons, les ventes dépendent beaucoup de la promotion et des actions en public que nous organisons pour la revue, et pour celles-ci nous sommes dépendants de structures externes. D'autre part, les ventes varient en fonction des artistes invités. Certains noms provoquent un « appel » de lectorat plus grand et parfois une actualité fortuite et

68 Nous n'avons jamais obtenu d'argent public à l'exception d'une aide en 2011 de la DRAC Livre en Bretagne.

69 Une amélioration a cependant eu lieu en 2022 pour le numéro 5 qui a obtenu l'aide du CNL en catégorie revue de poésie, et deux coproductions plus importantes que d'ordinaire.

70 Nos coproducteurs s'engagent habituellement sur un numéro, même s'ils prolongent parfois leur soutien sur deux numéros. Chaque nouveau numéro implique donc la recherche de nouveaux partenaires.

concomitante de l'un des artistes peut stimuler les ventes. Enfin, il faut avouer que nous n'avons jamais tenu de registre précis des ventes et des exemplaires offerts ou remis aux artistes participants à la revue⁷¹. Ainsi, le prix de vente de *Véhicule* a été imaginé de manière relativement arbitraire lors du premier numéro, il n'avait pas été calculé, ou plutôt mal calculé. Notre ignorance des réseaux du livre ne nous avait pas permis d'anticiper par exemple les remises aux libraires (variant de 30 à 45 % lors d'un dépôt) ni le nombre d'invendus. Le prix fixé pour le numéro 1 et le numéro 2 reflétait un tarif qui nous semblait accessible et modique au regard de la qualité de l'objet final, du temps de travail, mais il était peu corrélé aux frais de fabrication. Nous voulions que l'objet soit accessible au plus grand nombre⁷². Si Marie Boivent affirme que : « les revues d'artistes partagent cependant avec toutes les publications périodiques l'impératif d'équilibrer leur budget, condition *sine qua non* pour poursuivre l'aventure sur plusieurs numéros » (Boivent, 2015, p.255), cela n'a cependant jamais été notre cas. Nous n'avons pas vraiment tenu les comptes de ces deux premiers numéros ni estimé, comme je l'ai dit, le coût de revient. La revue n'était pas destinée à gagner de l'argent, elle était plutôt vouée dès le départ à en faire perdre, ce qui a vraisemblablement été le cas sur les trois premiers numéros⁷³. Le prix de vente a été revu en 2020, puis en 2021. En effet, en 2020 après dix ans de pause dans l'édition de *Véhicule*, nous avons constaté que le devis de l'impression du n° 3 était bien plus élevé que celui des deux premiers numéros. Nous sommes donc passés de 15 à 20 euros. Toutefois, après avoir édité *Véhicule* n° 3, nous avons constaté que ce prix ne nous permettait toujours pas de rentrer dans nos frais, il fallait donc augmenter notre tirage (et surtout nos ventes) ou augmenter à nouveau le prix de la revue. C'est ce dernier choix que nous avons fait, étant donné que la revue possède un faible potentiel d'augmentation des ventes par un lectorat « de niche ».

Malgré une économie modeste, nous avons toujours essayé de privilégier la qualité d'impression de la revue. Celle-ci a été imprimée en OFFSET sur les presses du Sagittaire à Rennes devenu depuis Media Graphic. Le premier numéro a été tiré à 350 exemplaires, dont 100 exemplaires réservés aux artistes. Le second numéro a été tiré à 450 exemplaires, dont 110 exemplaires réservés aux artistes. Toutefois, lors de la sortie du numéro 2, un problème a eu lieu à l'impression et certaines planches ont été maculées. Cela a conduit l'imprimeur à effectuer un retraitage puisqu'il fallait en jeter une partie qui contenait des malfaçons⁷⁴. Nous n'avons jamais su quel avait été le nombre d'exemplaires maculés ni celui du retraitage, le tirage global du n° 2 est donc inconnu. Pour le numéro 3 (2020) et le numéro 4 (2021), nous avons souhaité poursuivre notre tirage à 400 exemplaires. En effet, les deux premiers numéros étant épuisés (certes au bout de 10 ans), il nous semblait qu'il ne fallait pas avoir de stock et que nous pourrions écouler cette quantité raisonnable, soit par la vente soit par le don.

Les dépenses de *Véhicule* sont essentiellement liées à l'impression, toutefois nous avons également acheté différentes fournitures pour composer chaque numéro. En ef-

71 Les artistes qui collaborent à *Véhicule* bénéficient de 1 à 10 exemplaires selon leur choix.

72 Les numéros 1 et 2 ont été vendus 15 euros et le n° 3 20 euros. Cette augmentation est liée au coût de l'impression du n° 3, plus élevé que les précédents et au plus grand nombre de contributions dans la revue.

73 Nous n'avons pas assez de recul pour estimer le résultat des comptes du n° 4 (2021).

74 Lors de ce retraitage, l'imprimeur n'a pas été capable de nous dire le nombre d'exemplaires imprimés. Ainsi le total des exemplaires ayant été réellement imprimé et conservé est un mystère : nous n'avons pas compté le nombre d'exemplaires jetés ni le nombre d'exemplaires réimprimés.

fet, le contenant, ce plastique de format carré a été commandé dans un magasin spécialisé en fournitures pour disques vinyle⁷⁵ et parfois certaines partitions ont nécessité l'achat de matériel de papeterie supplémentaire comme des enveloppes (dans *Véhicule* n° 2 et *Véhicule* n° 3) ou la confection de stickers dans un magasin spécialisé (pour la partition *Obra Publica* de Jean-Claude da Silva dans *Véhicule* n° 3).

Pour les deux premiers numéros, nous avons imprimé la revue principalement chez Media Graphic, à l'exception de certains fascicules comme « La Fonte » de Boris Charmatz (*Véhicule* n° 1, 2010) qui ont été imprimés sur la photocopieuse du Théâtre National de Bretagne. Le numéro 3 (2020) et le numéro 4 (2021) ont été imprimés chez Media Graphic, mais aussi à la reprographie de l'université Rennes 2, ce qui nous a permis de faire baisser les coûts d'impression qui auraient sinon augmenté du fait des contributeurs – toujours plus nombreux – au fil des ans. Cela nous a aussi permis de diversifier les papiers, leur grammage et les formats. En effet, l'impression chez Media Graphic était constituée d'une seule planche et donc d'un même papier.

Si un traducteur – Gérard Vidal – a été rémunéré pour *Véhicule* n° 4 afin de traduire le texte de Mette Ingvarstsen *Paysages évaporés* (2021), c'est finalement le seul poste – avec celui de l'imprimeur et des reprographes) qui a donné lieu à une rémunération⁷⁶. Chaque artiste a cependant reçu sous forme de troc – comme nous l'avons déjà mentionné – de 1 à 10 exemplaires qu'ils pouvaient garder dans leurs archives ou diffuser gratuitement et même vendre pour en garder les bénéfices. Tous les cas de figure ont eu lieu.

La revue *Véhicule* numéro 1 (2010) a été entièrement autofinancée, tandis que le numéro 2 (2011) a bénéficié d'une subvention de la DRAC Livre en Bretagne et d'une coproduction du Musée de la Danse alors dirigé par Boris Charmatz. Le numéro 3 (2020) a fait l'objet d'une coproduction avec le GMEA, Centre national de création musicale Albi Tarn dirigé par Didier Aschour, qui a également coproduit *Véhicule* n° 4 (2021) avec l'aide d'un nouveau partenaire : le Théâtre de poche à Hédé-Bazouges. Ces partenariats sont le fruit d'un intérêt commun de ces structures pour les questions liées à la partition : le Musée de la danse, au regard de la question des notations chorégraphiques, le GMEA dans le cadre de son orientation vers la musique expérimentale, quant au Théâtre de Poche, il a agi comme un soutien local de proximité et d'aide à la création. Chaque numéro fait l'objet d'une recherche de nouveaux partenaires. Le montant dont nous disposons d'un numéro à l'autre est très fluctuant. Les choix et décisions liées à l'impression sont pris en conséquence du budget réel que nous obtenons. Nous faisons en sorte d'imprimer pour le montant maximum que nous avons en prenant en compte une part d'autofinancement, sorte de variable d'ajustement à partir de mes fonds propres. À ce jour, nous ne pouvons financer et assumer que les coûts matériels de production : impression et achats de fournitures.

Nous projetons ainsi que la recette qui proviendrait des ventes des revues servirait d'abord à nous rembourser si nous avons autofinancé l'impression puis serait réinjectée sur le numéro suivant, si nous faisons un bénéfice. Elle servira alors à financer l'impres-

75 La pochette transparente est en effet destinée à l'origine à protéger des 33 tours à l'intérieur d'une pochette cartonnée.

76 Nous ne nous sommes, Vincent et moi, pas rémunérés pour le travail effectué pour la revue *Véhicule* et les artistes invités ont donné gracieusement une partition.

sion du prochain numéro et, dans le meilleur des cas, à rémunérer les publications par une commande texte, des droits d'auteurs ou à rémunérer les interventions des artistes lors des « Soirées *Véhicule* ».

Nous n'avons proposé ni abonnement ni souscription, pour avoir la liberté d'arrêter l'objet quand nous le voulions et ne pas devoir d'argent à quiconque en cas de cessation d'activité.

La diffusion de la revue *Véhicule* s'est faite en 2010 et 2011 principalement lors des soirées *Véhicule*, par réseau, de bouche à oreille, par internet sur le site de la revue⁷⁷ (que nous avons construit comme outil de communication et de vente) ainsi que dans certaines librairies indépendantes qui sont également référencées sur le site internet de *Véhicule*⁷⁸. La revue a été disponible dans plusieurs villes⁷⁹ et par correspondance. En 2020, lors de la reprise de *Véhicule*, nous avons dû recommencer intégralement le travail de démarchage des librairies. Nous avons alors sollicité les Presses du Réel⁸⁰ qui, après un premier refus et un temps d'hésitation qui a duré une année, ont finalement accepté de nous prendre en diffusion à partir de *Véhicule* n° 4 en mai 2021 et de manière rétroactive pour *Véhicule* n° 3 sorti en 2020.

Si nous n'avons jamais réellement tenu les comptes des deux premiers numéros, nous savons que nous sommes légèrement déficitaires sur le numéro 3 (2020). Nous ne pourrions pas réellement baisser nos coûts de fabrication à moins de modifier fortement nos choix graphiques. Il nous faudrait pour plus de stabilité nouer des partenariats avec les structures sur plusieurs années et obtenir des aides plus importantes, trouver des mécènes réguliers, ce qui ne sera peut-être jamais le cas. Ainsi, la sortie de la publication est sans cesse remise en cause par des financements ponctuels, aléatoires et qui nécessitent un travail de démarchage régulier des institutions, chaque année. Cet équilibre fragile laisse le projet dans un état de perpétuel bricolage dans son montage financier.

77 La consultation du site est possible par ce lien : [www.revuevehicule.net].

78 Les points de vente qui correspondaient à notre auto-diffusion sont encore visibles sur le site internet de la revue *Véhicule* : [http://www.revuevehicule.net/indexhibit/index.php/?acheter/-acheter-la-revue-].

79 Lors des deux premiers numéros la revue était disponible à Rennes, Paris, Bordeaux et Nantes. Par la suite nous avons conquis bien d'autres points de ventes.

80 Les Presses du Réel sont éditeurs et diffuseurs : [www.lespressesdureel.com].

1.6 Choix graphiques

La revue *Véhicule* prend la forme d'un contenant carré, une pochette en plastique fin, transparente, qui s'ouvre et se ferme par une bande adhésive. Ce carré mesure environ 30 x 30 cm, ce qui correspond aux dimensions de la pochette d'un disque 33 tours. Ce format est un choix en référence à la musique, il était également pour nous une manière de revenir aux origines historiques des *events fluxus*⁸¹. Ce format « vinyle » est similaire à celui de la revue *OU* d'Henri Chopin, que nous ne connaissions pas encore lors du premier numéro de *Véhicule*, en 2010. Depuis, ce format a été repris par Frédéric Acquaviva, compositeur de musiques expérimentales et artiste sonore né en 1967, pour sa revue *CRU*⁸².

Nous souhaitons une revue de taille assez imposante pour être repérable, afin d'en faire un objet visible et remarquable, et assez spacieux pour contenir un certain nombre d'imprimés. Notre choix s'est avéré peu judicieux quant à sa diffusion que nous n'avions pas anticipée. En effet, les libraires nous ont rapidement fait remarquer qu'elle ne tenait pas dans les rayons. Il fallait donc pour eux l'exposer sur table, horizontalement ou verticalement. Ces réticences des libraires nous ont ôté quelques possibilités de diffusion. D'autre part, les libraires ont considéré la pochette comme un inconvénient. Celle-ci, selon eux, risquait d'être ouverte en magasin et le contenu potentiellement éparpillé ou volé. Des librairies pourtant spécialisées en art ou art graphique (comme la librairie Flammarion au Centre Pompidou ou la librairie Artazart à Paris) ont ainsi refusé de prendre *Véhicule* en dépôt, non pour des raisons liées au contenu, mais bien pour des raisons pratiques liées au format de la revue.

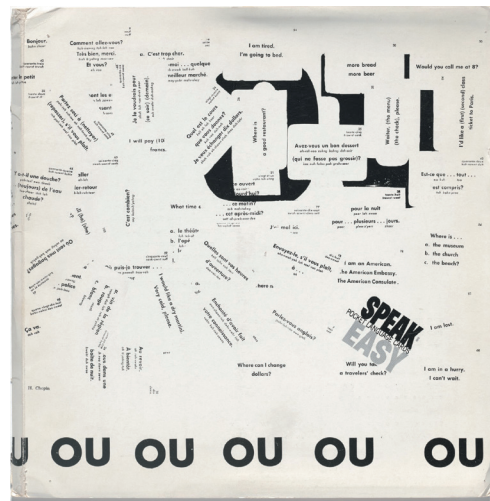
Le choix d'une pochette transparente plutôt que cartonnée était lié à notre désir de transparence. En effet, une pochette cartonnée bien que plus résistante et plus écologique ne nous permettait pas de rendre visibles les imprimés. Or nous souhaitons que la revue fonctionne comme une galerie ou une vitrine, qu'il soit possible d'accéder même partiellement à l'œuvre contenue à l'intérieur. On peut voir, de l'extérieur, que des partitions y sont glissées, ou du moins que la revue contient différents imprimés séparés. Je reviendrai plus tard sur ce choix de ne pas relier les propositions. La pochette transparente les dévoile dans un jeu de superposition des formats. Surgissent, les uns sur les autres, différents fascicules, de couleurs variées. La notion d'exposition est présente dans l'objet même, c'est un contenant –, un espace – qui présente les œuvres et les laisse voir. Ce choix de transparence se retrouve également dans l'édition du projet *Tool Box* (conçue par G. Mollet-Viéville, J. Rivet, C. Ruby, M. L. Viale en 2009) de l'association Entre-deux à Nantes. Les partitions de *Tool Box* – non reliées – sont rangées dans une boîte en plastique transparente.

81 Beaucoup d'*events fluxus* sont des partitions sonores. Plusieurs artistes de fluxus étaient musiciens et un grand nombre a reçu l'influence et l'enseignement de John Cage.

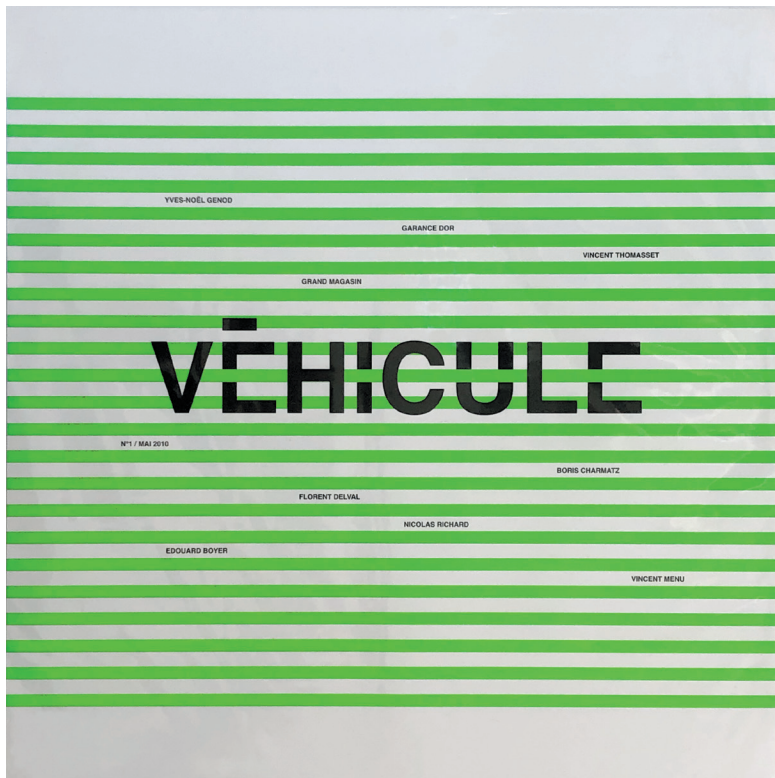
82 La première parution de *CRU* date de 2015. *CRU* est une revue brochée de 32 x 32 cm sous pochette transparente.



CRU (Contemporary Radical Underground),
n° 1, 2015. Édité par Frédéric Acquaviva,
Londres, 33 x 33 cm. Tiré à 500 exemplaires.



OU, Cinquième saison, n° 28-29, 1967.
Édité par Henri Chopin, Sceaux,
27, 5 x 26, 5 cm. Tiré à 500 exemplaires.



Véhicule, n° 1, 2010.
Édité par Garance Dor et Vincent Menu, Rennes,
30 x 30 cm. Tiré à 350 exemplaires.

Dans le cas de la *Tool Box*, seule une feuille est visible puisqu'il s'agit d'une pile de formats identique, 21 x 29,7 cm. Les feuilles sont empilées les unes sur les autres, et seule celle du haut est apparente à travers la boîte. En ce qui concerne *Véhicule*, plusieurs partitions sont visibles, car elles sont imprimées sur des formats différents et positionnées de manière décalée pour permettre la visibilité partielle de plusieurs d'entre elles au verso. Cependant, comme rien n'est fixé dans la pochette (les feuillets et les cartes y sont seulement glissés), il est possible de modifier cette « galerie » en changeant de place les feuillets et en présentant certaines partitions plutôt que d'autres. Si la revue *S.M.S* (éditée par William Copley et Dimitri Petrov) – qui se compose également d'éléments non reliés – contient la notice pour replacer dans l'ordre les publications, la revue *Véhicule* une fois défaire se réagence en fonction de son propriétaire. Le lecteur peut donc mettre en évidence ou cacher ce qu'il préférera. L'aspect visuel du dos de la revue peut ainsi différer une fois que la revue a été ouverte, déballée et ensuite rangée ou réarrangée. Il est ainsi possible de s'approprier la revue par son organisation et sa réorganisation.

Une autre appropriation a eu lieu lorsque Joël Hubaut a proposé, du fait des éléments variables contenus dans la revue, de la déballer et de l'installer chez soi, hors du contenant de la pochette. Sa proposition n'a pas eu lieu dans le cadre de l'édition de *Véhicule* mais lors de la réception du numéro 4 pour lequel Joël Hubaut n'était pas présent au sommaire. La suggestion protocolaire de celui-ci a été constituée d'un énoncé et d'une proposition photographique :

Partition épidémik compressée... Dès que vous avez *Véhicule* entre vos mains, faites instantanément une construction élémentaire flash en intégrant les premiers objets de proximité à votre portée pour contaminer l'assemblage, prenez en photo cet agencement obtenu puis envoyez la photo directement sur le mur de Garance Dor. (Hubaut, communication sur le réseau social facebook, 2021).

Cet énoncé a été complété par une photographie réalisée par Joël Hubaut, ayant également valeur d'exemple ou de premier essai d'une possible série à compléter par d'autres. Des propositions ont été envoyées par différentes personnes, toutefois le jeu a été peu suivi. Si la notion de contamination est récurrente dans le travail de Joël Hubaut⁸³, elle venait ici insister sur l'aspect pluriel et patchwork de *Véhicule* en ajoutant à un ensemble déjà disparate d'autres éléments⁸⁴.

83 L'artiste déploie un travail qu'il nomme « épidémik ». Celui-ci se développera notamment par le biais d'une écriture singulière faite de signes graphiques répétés comme des croix, ces cercles, des flèches qui remplacent ou complètent les lettres lorsqu'ils composent des textes ou se développent dans le cadre de sa peinture. D'autre part, la « contamination » se retrouve chez Hubaut lorsqu'il instaure les CLOM, des dispositifs dans lesquels une couleur unique et choisie semble se disperser pour venir contaminer les objets comme les personnes.

84 A moins, que Joël Hubaut n'ait considéré *Véhicule* comme un tout graphiquement cohérent qu'il était possible de venir perturber, parasiter avec des objets externes.

Tool Box, 2009.
Édité par Ghislain Mollet-Viéville,
Jacques Rivet, Christian Ruby,
Marie-Laure Viale
et l'association Entre-deux, Nantes.
Boîte en plastique, 24 x 33 cm.



Joël Hubaut, *Véhicule épidémique*, 2021, photographie numérique d'une installation éphémère de l'artiste conçue à partir de Véhicule n° 4.

En effet, si la pochette évoque le disque 33 tours, elle évoque aussi la pochette surprise, celle de l'enfance, garnie de bonbons et de différentes babioles. La revue *S.M.S* de William Copley et Dimitri Petrov et les *FOURRE-TOUT* de Ben Vautier fonctionnent également par rassemblement et collections de publications et d'objets séparés. Toutefois, *S.M.S* et *FOURRE-TOUT* ne semblent pas avoir de ligne directrice comme *Véhicule* qui publie exclusivement des partitions. Il n'en reste pas moins que le contenu de *Véhicule* reste énigmatique jusqu'à son ouverture. En effet, aucun titre n'est visible sur la couverture et celle-ci ne comporte aucune mention à l'exception du titre de la revue et du nom des participants dans une police de caractère dessinée par Vincent Menu comme une déclinaison de l'Helvetica et qu'il a nommé le HEL.

Cette couverture consiste en un carré aux dimensions exactes de la revue. *Véhicule* est imprimé en deux couleurs, en noir et avec une seconde couleur qui varie d'un numéro à l'autre. Le principe graphique est celui d'une ou plusieurs lignes qui s'agencent différemment à chaque numéro. Les lignes horizontales du premier numéro (*Véhicule* n° 1, 2010) semblent évoquer la musique par le biais de la portée. Michel Pastoureau trace justement un parallèle entre la rayure (qui ne serait autre qu'une ligne épaisse) et la portée musicale. Il écrit :

Comme la rayure, l'écriture musicale trace des lignes, fait des gammes, exprime des degrés, des rythmes, des nuances ou des tonalités. Dans la musique comme dans la rayure, tout est « chromatique ». (Pastoureau, 2021, p.83).

Des rythmes vont en effet s'instaurer dès le second numéro grâce à la mise en mouvement de ces lignes précédemment dociles et bien ordonnées. D'abord instaurées en lignes horizontales lors du premier numéro (2010), elles se fondent en une seule ligne qui rebondit d'un côté à l'autre du format pour tisser un réseau qui s'entrecroise lors du second numéro (2011), se redéplient en plusieurs lignes parallèles et diagonales pour le troisième numéro (2020) tandis qu'elles circulent d'un bord à l'autre pour le n° 4 (2021). Ainsi le principe graphique s'est décliné pour donner une identité commune et remarquable à l'ensemble de la publication tout en singularisant chaque numéro.

Ce carré de la couverture a cependant varié, il a été pourvu d'un rabat pour le n° 2 (2020) et le n° 4 (2021). Ce rabat avait pour fonction de permettre la lisibilité de l'éditorial. En effet, celui-ci, placé dans les numéros précédents directement sur le verso de la couverture, était recouvert par les autres publications. Or, le rabat permet que les partitions restent contenues à l'intérieur et ne viennent pas se superposer à l'éditorial. Ainsi le lecteur peut prendre connaissance de la publication par le texte de présentation qui reste visible.

Considérons désormais ce qui compose l'intérieur de la pochette. Chaque artiste a un support qui lui est propre. Ces feuillets et ces cartes sont non seulement indépendants, mais aussi dissemblables. Le format, la couleur et la qualité du papier varient. Le numéro 1 de la revue comporte ainsi onze imprimés différents. Certains artistes ont plusieurs supports pour une seule partition, comme Grand Magasin (dans *Véhicule* n° 1, 2010) ou

Mickaël Phelippeau (dans *Véhicule* n° 2, 2011)⁸⁵. Les partitions sont donc réunies dans un même contenant, mais elles sont indépendantes et peuvent être saisies et utilisées séparément. Le fait qu'elles ne soient pas reliées les rend « autonomes », et augmente leur capacité de diffusion voire de dispersion⁸⁶. L'objet-revue est donc mobile, manipulable. Sa manipulation peut transformer son aspect : le lecteur, nous l'avons vu, peut intervenir sur l'agencement visuel en rangeant différemment les partitions, dans un tout autre ordre que celui initialement prévu. Il peut aussi ôter certaines partitions, démembrer la revue ou la dépouiller. Le lecteur peut vider intégralement la pochette qui sert de contenant et décider de ne pas remettre les partitions dedans. Dans ce cas, l'objet-revue est démembré et les partitions peuvent se disséminer. L'objet peut donc se défaire.

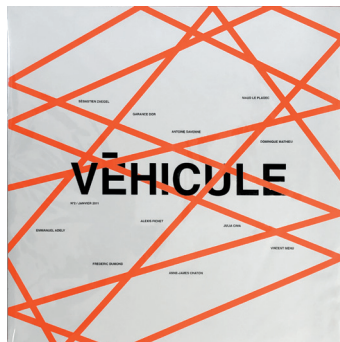
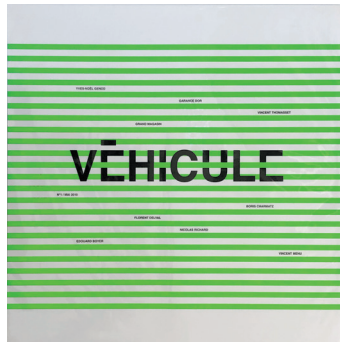
La forme même de la revue *Véhicule* rend le lecteur actif par le biais d'une manipulation. Certes, nous pourrions objecter que lire est toujours un geste actif, dans l'interprétation, mais aussi dans l'action, même minimale, de tourner les pages et de déplacer son regard. Toutefois, non seulement la partition contient cette incitation à « agir », à être dans le « faire », mais elle se retrouve aussi dans la matérialité de *Véhicule*. Elle incite ou oblige le lecteur à effectuer un certain nombre de gestes et d'actions ; ouvrir (décoller), sortir (déballer), choisir (trier), déployer (installer), remettre (ranger/réorganiser). Cette manipulation de l'objet peut aller jusqu'à découper et coller comme le propose la partition *Bi-Portrait le jeu* de Mickaël Phelippeau (dans *Véhicule* n° 2, 2011) qui nécessite d'être mise en forme par le lecteur. L'appropriation et la manipulation peuvent encore amener le lecteur à tordre et assembler le papier pour créer, par exemple, un anneau de Moebius constitué d'une portée vierge dans le cadre de la partition de Didier Aschour dans *Véhicule* n° 4 (2021).

Une fois les deux premiers gestes effectués, décoller et déballer, par quoi commencer ? Aucun ordre de lecture n'est prévu : les partitions ne sont pas numérotées et ne sont pas reliées. Il n'existe pas de pagination. Le chemin de lecture est donc un chemin individuel, personnel qui n'est pas guidé ou conduit, mais libre. Le fait qu'il n'y ait pas d'ordre met l'ensemble des publications sur un pied d'égalité, il évite une hiérarchie ou une priorisation que la pagination et la numérotation des imprimés pourraient induire.

L'assemblage des différents imprimés dans la pochette est un geste manuel. C'est la part artisanale de *Véhicule*. Après impression, la constitution des quatre cents revues, par la mise en pochette, prend environ deux jours entiers pour une équipe de 5 personnes. Nous glissons les publications une à une après avoir établi un ordre de rangement qui prend en compte des paramètres formels comme l'équilibrage du poids, l'épaisseur ou la répartition des couleurs. Pour le numéro 4, nous avons également décidé de ne pas faire apparaître au dos certains noms au détriment des autres.

85 Pour *Ma vie* de Grand Magasin (*Véhicule* n° 1, 2010), la partition était constituée de deux imprimés avec des fonctions différentes : l'un était un livret qui contenait le texte dit pendant la pièce, l'autre était un dépliant en accordéon contenant une sorte de cartographie permettant de visualiser l'espace de la scène, les accessoires et les déplacements à effectuer. En résumé l'un était dédié au texte à dire, l'autre aux actions à réaliser. De même pour *Bi-portrait le jeu* de Mickaël Phelippeau (*Véhicule* n° 2, 2011), dans lequel plusieurs éléments composaient la partition : le plateau de déplacement (semblable à celui d'un jeu de société) avec sa règle au dos de la couverture, puis un autre carré de 30 x 30 cm comprenant des éléments à découper (cartes d'actions, dé à construire, pions) et enfin une autorisation de reproduction et de représentation des photographies sur un papier A4.

86 Ainsi lors de l'exposition *Anthologie revue Véhicule* au Cabinet du livre d'artiste à Rennes en septembre 2021, nous nous sommes aperçus que l'exemplaire de *Véhicule* n° 2 (2011) que possédait le Cabinet du Livre d'artiste était incomplet, la partition que j'avais rédigée ne s'y trouvait plus.



Véhicule n° 1, 2010, 300 exemplaires. *Véhicule* n° 2, 2011, 400 exemplaires. *Véhicule* n° 3, 2020, 400 exemplaires. *Véhicule* n° 4, 2021, 400 exemplaires. Édité par Garance Dor, Vincent Menu, l'association Leprojetcollectif (n° 1 et n° 2) et Vroum (n° 3 et n° 4), Rennes, France. Divers fascicules. Impression offset, reprographie et photocopie. Environ 30 x 30 cm.

Si, une fois l'objet mis en forme, les partitions sont chacune sur un support différent, cela n'est pas le cas lors de l'impression. En effet, les imprimés qui sont sur un papier Munken 350 g viennent tous d'une même planche qui aura été massicotée après impression. Cette planche contient la plus grande partie des partitions. Ainsi *Véhicule* n° 1 est constitué d'une grande planche et d'ajouts : 3 pages A4, un 8 pages sur papier 80 g ainsi qu'une enveloppe en papier kraft complètent le numéro. L'objectif graphique est que l'ensemble des propositions soit contenu sur cette planche tel un jeu de juxtapositions et d'emboîtements. Ce choix de rentabiliser au maximum l'espace provient d'une nécessité budgétaire. Toutefois, cette contrainte financière a créé un jeu concernant les dimensions des différentes partitions qui occupent un espace sur la planche. Les formats des imprimés ont été conçus et adaptés en fonction du sens de la proposition de l'artiste, de ses nécessités, mais aussi en fonction de l'espace restant. Il y a donc à l'origine un même espace, partagé, qui a par la suite été découpé, séparé. Or la partition n'est pas que la transcription d'une œuvre, si l'on veut y ajouter un autre sens, c'est aussi la division d'un territoire, son partage en zones délimitées. Cette construction et cette élaboration, d'abord groupées, mais finalement séparées en feuillets distincts n'est pas sans susciter un écho avec le principe même de la revue.

Le point de plus difficile à aborder est sans doute celui de l'interprétation graphique. En effet, nous ne recueillons pas les partitions pour les imprimer telles qu'elles. Chacune sera adaptée aux contraintes du numéro : un papier blanc de grammage identique et une couleur complémentaire au noir pour l'impression en offset, commune pour tous, le nom de l'auteur et le titre de la partition sur chaque imprimé, un caractère typographique semblable (le HEL) pour toutes sauf pour des typographies manuelles. La part imprimée en reprographie numérique ou photocopie nous permet l'utilisation des papiers de différents grammages et possiblement en couleur. C'est par exemple le cas des partitions de Sonia Chiambretto ou de Violaine Lochu (*Véhicule* n° 4, 2021). Les contraintes appliquées de manière commune ne sont pas utilisées pour uniformiser les publications, mais afin de les lier par une charte graphique qui ne les écrase pas, mais les rassemble.

Le choix qui préside au format, au papier et à la mise en page de chacune des publications est parfois entièrement celui de l'artiste lorsque son geste a été pensé jusqu'à l'impression comme cela a été le cas pour la partition de Nicolas Richard « Déchiqueter/ Déchanter » (*Véhicule* n° 3, 2020). La partition nécessite d'être détruite en passant à travers une machine de bureau qui déchiquète le papier en lambeaux. Il fallait donc un certain type de papier (peu épais) associé à une mise en page qui permettait de faire l'action : lire puis détruire partiellement l'objet. Mais si certains artistes induisent une forme graphique dans l'écriture même et dans son projet d'action, ce n'est pas toujours le cas. Beaucoup d'auteurs invités n'ont pas d'idée précise quant à la matérialité finale de leur partition. Il s'établit alors un dialogue pour trouver une forme judicieuse avec eux et leur faire des propositions. Enfin, certains artistes n'ont pas envie de s'occuper de la mise en forme et préfèrent, parfois aussi par choix, déléguer intégralement la réflexion et nous confier la tâche de mettre en forme la proposition. Ainsi, Éric Watier a délibérément choisi de ne pas faire de choix graphique pour « Travaux Discrets Écrire » (*Véhicule* 3, 2020). En fonction des textes proposés, très courts et déclinant le même principe, nous avons imaginé un leporello, dépliant en accordéon de petite taille.

Nous réfléchissons à la composition et au format à partir de la somme de texte (sa longueur), mais aussi bien évidemment à partir du sens. Qu'est-ce qui est raconté ? Comment trouver une forme qui joue avec le propos ? Nous n'avons jamais rien imposé. Toutefois, nous essayons dans chaque numéro de varier les formats, cartes, leporello, affiches, livrets... La planche d'impression nous oblige également à un jeu de « lego » en deux dimensions, sorte de Tetris qui nous fait jouer concrètement avec l'espace de la feuille pour tenter de le remplir au maximum.

Nous avons rarement publié des fac-similés. Lorsqu'un document manuscrit nous est confié, nous essayons de préserver au maximum le geste de l'artiste, mais nous modifions parfois le format. La proposition de Marcel Alocco pour *Véhicule* n° 3 était un format A4 dessiné à la main. Nous avons légèrement densifié le noir de cette pièce inédite des années soixante et nous avons proposé de l'agrandir afin d'en faire un format affiche. L'agrandissement change le rapport à l'œuvre qui se détache de la sphère intime et quotidienne du A4. Nous souhaitons insister sur la dimension visuelle du poème et non pas tant sur sa fonctionnalité.

Certaines demandes sont cependant rejetées lorsque nous ne pouvons pas les mettre en œuvre : Jacques Jouet avait souhaité par exemple qu'un timbre soit apposé sur l'enveloppe contenant sa partition « [Jadis Robert Filliou...] ». Le coût des 400 timbres (correspondant au nombre d'exemplaires) était bien trop important pour nous et nous avons dû y renoncer. D'autres demandes sont adaptées, comme la proposition de Pierre di Scullo « Manifestation syllabique » (*Véhicule* n° 4, 2021) qui, dans son projet initial, prenait une place sur la planche bien plus considérable que les autres et nous aurait contraints à tirer une seconde planche. De plus, sa matérialité posait également problème, car il s'agissait de plusieurs carrés du format de la couverture, qui prenaient trop d'épaisseur dans la pochette. Nous avons donc discuté avec lui pour trouver une modalité qui conserve son projet tout en étant faisable pour nous. C'est alors Vincent Menu qui a proposé de faire une affiche pliée avec des cartes plus petites que prévu.

Comme nous venons de le voir, chaque proposition est un cas à part, traité différemment. Rien n'est automatisé ni généralisé dans la fabrication de l'objet. Nous avons privilégié une souplesse qui trouve cependant ses limites du fait de nos moyens financiers restreints. S'il y a une « marque de fabrique » graphique de *Véhicule* (les imprimés aux dimensions variables, la pochette, les deux couleurs, le format 33 tours, la déclinaison des lignes sur la couverture, le papier 350 g), elle est contrebalancée par un travail au cas par cas avec les artistes, en dialogue jusqu'au bon à tirer.

Analyser les formes esthétiques internes des partitions réunies dans les quatre premiers numéros de *Véhicule* n'est pas notre propos et semble dans le cadre de cette thèse un projet titanesque, puisque, comme nous l'avons déjà écrit, chaque partition est singulière dans sa forme. Il n'y a que peu de points communs entre elles, si ce n'est l'emploi récurrent d'un langage verbal privilégié à une notation visuelle (dessin, croquis, photographie). Les partitions uniquement ou majoritairement graphiques sont rares. La proposition de Violaine Lochu, dans *Véhicule* n° 4 (2021), fait ainsi figure d'exception. L'artiste a choisi de dessiner l'ensemble de la partition gestuelle de la performance. Les dessins illustrent ce qu'il faut faire, ils indiquent graphiquement le geste. Toutefois, un texte, bien que minoritaire, vient compléter les dessins.

Très différemment, la partition de Didier Aschour *Moebus Loop* (dans *Véhicule* n° 4, 2021) est également graphique. Elle se compose de deux objets : le premier est une photographie d'un anneau de Moebus constitué d'une portée vierge, le second est une longue bande cartonnée représentant la même portée qu'il est possible de tordre soi-même pour réaliser l'anneau. La proposition de Didier Aschour est également singulière, car elle ne comporte pas de mode d'emploi écrit ou de notice textuelle complémentaire. La photographie de l'anneau présente sur la carte postale a un double statut, esthétique et utilitaire, celui d'une œuvre qui est également un exemple que l'on peut réitérer à l'aide du support fourni (la bande représentant une portée).

Globalement, les partitions de *Véhicule* sont assez peu prescriptives. « Comment les réaliser », de quelle manière, dans quel cadre, avec quels outils, quels supports, dans quelle durée est rarement émis avec précision. Elles sont donc pour la plupart suggestives et fonctionnent comme des déclencheurs.

2 Problématiques internes

2.1 Projet ou archive ?

L'archive désigne un ensemble de documents, mais également un lieu de conservation et de préservation de ces mêmes documents⁸⁷. Or, *Véhicule* est-elle une archive des arts vivants ou une matrice des formes à venir ?

Afin de répondre à cette question, il faut pour cela entrer dans l'étude des partitions qui composent les différents numéros. Certaines partitions de *Véhicule* semblent entièrement dénuées d'une réalisation préalable. Aucune trace n'en a été livrée par l'auteur. Cela ne veut pas dire que le projet n'a jamais eu lieu, mais du moins l'artiste n'a pas souhaité insister sur une effectuation préexistante. Ainsi, ces partitions se départissent de tout modèle. C'est le cas par exemple de *Travaux discrets Écrire* (Éric Watier, dans *Véhicule* n° 3, 2020), de *Ballet* (Garance Dor, dans *Véhicule* n° 4, 2021) ou encore de *Passages* (Vincent Menu, dans *Véhicule* n° 4, 2021).

Ces partitions proposent toutes des gestes du quotidien à mettre en œuvre : écrire, balayer-danser, poser une empreinte. Les actions sont simples et l'intérêt des propositions réside à la fois dans l'expérimentation du geste, sa transgression et son appropriation⁸⁸. La partition d'Édouard Boyer *Le geste 1* (dans *Véhicule* n° 1, 2010) consiste également en la description d'un mouvement, mais celui-ci n'est pas dénué de précédents. Le lecteur peut en effet découvrir une interprétation graphique, et complémentaire à la partition, au dos de celle-ci ; l'artiste a souhaité publier un dessin qui représente ce geste. Celui-ci serait un exemple (et non un modèle) à réitérer en de multiples interprétations. C'est d'ailleurs le projet d'Édouard Boyer qui, depuis plusieurs années, publie des images qui représentent la même action dans différents magazines⁸⁹.

Ainsi, la partition d'Édouard Boyer dans *Véhicule* n° 1 (2010) contient son énoncé et un exemple des multiples réalisations possibles dont la revue devient également support de diffusion⁹⁰. Le dessin publié dans *Véhicule* n° 1 n'est donc pas à considérer comme une image modélisante ou la création originale du *Geste 1* mais une déclinaison, une activation du principe proposé.

Véhicule contient alors des potentiels ou des possibles à travers ces partitions que nous venons de citer. Toutefois, les partitions incluses dans *Véhicule* ne sont pas toutes de même nature. Si déjà, à travers la proposition d'Édouard Boyer, nous voyons poindre une oscillation par la présence d'un « exemple », c'est bien celle d'une zone mouvante entre le statut de projet et celui d'archive. Le projet est envisagé comme ce qui précède l'action, il serait un rendez-vous programmé avec une mise en forme, une concrétisation ou un passage à l'acte. En soi, il est un rêve, une possibilité à concrétiser dans un

87 Ainsi le mot contient comme pour celui de partition, une ambiguïté, la partition étant à la fois l'objet et la notation. L'archive quant à elle serait le lieu et l'objet du passé.

88 Nous renvoyons notre lecteur à la lecture de l'ouvrage *Gestes à l'œuvre* de Barbara Formis (2008).

89 Les images sont visibles sur le site internet de l'artiste : [<http://www.boyeredouard.net/fr/serie/view/17/geste-1>].

90 Cette concession se retrouve également dans la proposition d'Édouard Boyer pour *Véhicule* n° 3 (2020) avec la partition *Nicolas Carré* composée d'un texte d'instruction et au dos d'une photographie d'Édouard Boyer.

espace mental ou tangible. Comme l'écrit Elie During dans *72 (projets pour ne plus y penser)* (2004) : « tout projet est en un sens une fiction d'œuvre : il fictionne, il façonne, il imagine une œuvre fantôme, il la documente à l'avance en faisant comme si elle était là » (Mangion, 2004, s.p.). Ainsi le projet comprend déjà son histoire, il la précède, il la fait naître et anticipe son statut de trace qui advient lorsque la réalisation a lieu. Le projet devient document lorsqu'il s'extrait du rêve pour prendre corps.

Toutefois, certaines partitions se détachent de la notion de projet pour s'inscrire directement dans le registre de l'archive, c'est-à-dire en tant que document-trace qui consigne ce qui a eu lieu. Nous nous proposons de l'explorer davantage à travers des partitions qui s'écartent de la notion de projet.

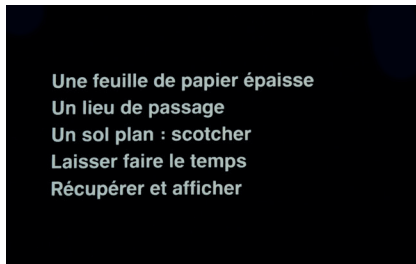
Véhicule a abrité des partitions d'œuvres déjà réalisées et des projets non effectués encore. Nous pouvons remarquer qu'en ce qui concerne les œuvres réalisées, un grand nombre d'entre elles relèvent du spectacle vivant. Ceci serait sans doute à mettre en corrélation avec le besoin d'archive qui est à l'œuvre dans le cadre des arts éphémères. Rappelons en effet que, contrairement à la musique, la danse et la performance n'ont pas développé une notation accessible au plus grand nombre, comme l'est le solfège⁹¹.

Les pièces qui semblent vaciller vers l'archive sont descriptives. Citons par exemple *Ma vie* de Grand Magasin (*Véhicule* n° 1, 2010), « Professor » de Maud Le Pladec (*Véhicule* n° 2, 2011), la pièce de Mette Ingvarsten *Une brève description d'une pièce insaisissable* (*Véhicule* n° 4, 2021) ou *La page 310* d'Yves-Noël Genod (*Véhicule* n° 1, 2010). Toutes ces partitions sont singulières, car extrêmement liées à leur contexte de création. Les deux premières partitions citées ont été écrites après leur mise en œuvre. S'il existait des notations préexistantes, elles n'étaient pas destinées à être lues par une autre personne que l'artiste et servaient à celui-ci (ou celle-ci) d'aide-mémoire. Les notations de *Ma vie* (Grand Magasin) et *Professor* (Maud Le Pladec) ont donc été reprises et remodelées en vue de la publication dans *Véhicule* et d'une saisie par un tiers.

Toutefois, « Professor », la partition de Maud Le Pladec (dans *Véhicule* n° 2) semble réfractaire à l'interprétation ou à l'appropriation. La partition de *Professor* (retranscrite avec l'aide du graphiste Nicolas Couturier) est issue d'un spectacle qu'elle avait préalablement créé et qui avait déjà été joué⁹². La partition de ce spectacle possède un système de notation précis et complexe. Il nécessite un déchiffrement assidu et semble appeler une exécution fidèle et rigoureuse. La précision de Maud Le Pladec est si forte dans l'écriture de la partition qu'elle induit implicitement une fidélité d'interprétation pour quiconque souhaiterait effectuer la transcription de ces mouvements. La partition de la chorégraphe, comportant dessins, indications de tempo, durée et même tenue vestimentaire des potentiels interprètes, nécessiterait la plus parfaite exactitude et ne tolérerait aucun écart.

91 Lorsque la danse a développé des notations (Laban, Benesh, etc.), celles-ci, du fait de leur complexité, ne se sont pas généralisées. Ces notations spécialisées nécessitent des notateurs professionnels et un apprentissage long, elles ne sont donc pas pratiquées par les artistes chorégraphes eux-mêmes.

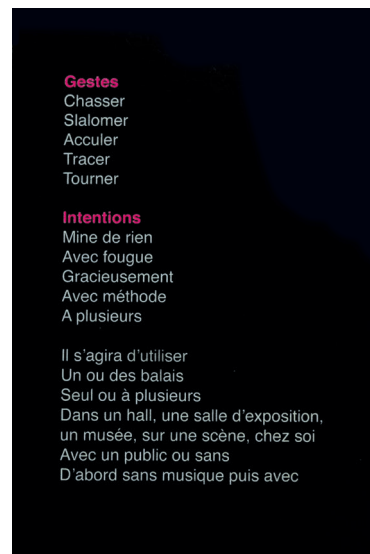
92 *Professor* est la première pièce chorégraphique de Maud Le Pladec. Elle a été créée en 2010 avec trois interprètes : Julien Gallée-Ferré, Yoann Demichelis ainsi que le guitariste et performer Tom Pawells



Vincent Menu, *Passages*, in : Véhicule n° 4, 2021.



Éric Watier, *Écrire (travaux discrets)*, in : Véhicule n° 3, 2020.



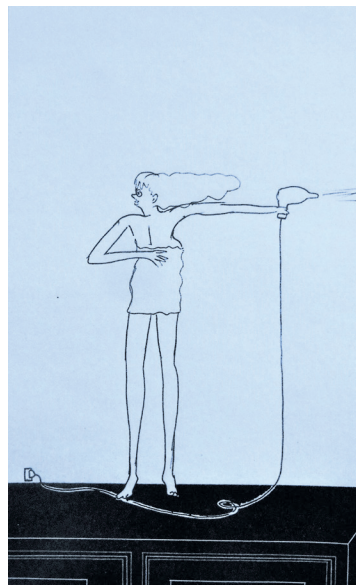
Garance Dor, *Ballet*, in : Véhicule n° 4, 2021.

EDOUARD BOYER
LE GESTE 1

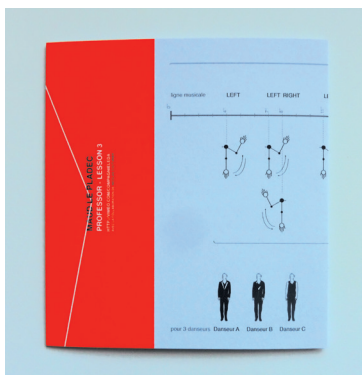
« D'une main, quelqu'un brandit devant lui un revolver, à la hauteur de ses yeux, en tenant l'autre bras dans son dos, paume ouverte. La jambe du côté du bras tendu est devant l'autre. Sa tête est droite et tournée vers le côté du bras replié, ses yeux sont fermés et sa bouche est ouverte. »

Edouard Boyer invente un geste, le GESTE 1 dans le seul but de le promouvoir.

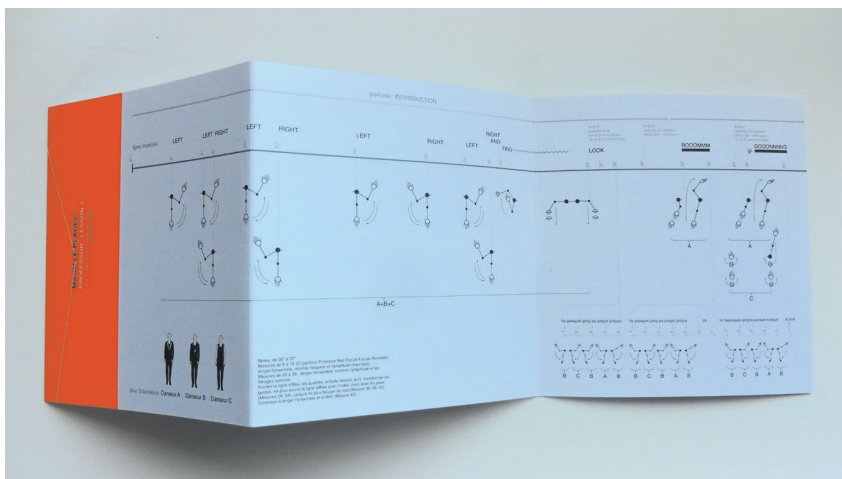
Le geste 1 est une posture du corps définie par écrit et qui s'expose à l'appropriation.
Le geste 1 n'a pas de sens propre ni d'usage propre : il existe et se présente comme disponible.



Édouard Boyer,
Le Geste 1,
in : *Véhicule n° 1*,
2010.



Maud Le Pladec et Nicolas Couturier,
Professor Lesson 3, in : *Véhicule n° 2*, 2011.



Il est intéressant de noter que Maud Le Pladec s'est fait accompagner pour cette partition par un graphiste, Nicolas Couturier. En effet, elle ne souhaitait pas livrer ses dessins originaux à la revue, peut-être par pudeur (elle ne trouvait pas ses croquis suffisamment réussis), mais aussi par insatisfaction quant à la donnée informative du dessin, et par souci du détail. Elle souhaitait une plus grande précision dans l'image pour une meilleure lisibilité et compréhension. Ce qui en résulte, c'est que la marge d'improvisation y est nécessairement restreinte par le système de notation : l'extrême précision écarte la liberté de l'interprète. On ressent dans cette partition le tempérament directif et méticuleux de l'artiste et sa volonté d'être la plus fidèle possible à l'œuvre scénique créée.

Si la liberté de l'interprète est donc limitée, on peut se demander, et c'est ce qui m'a intéressée, si ce système de notation exigeant et autoritaire ne provoque pas finalement l'effet inverse. En effet, pour lire la partition de Maud Le Pladec, il faut être un expert, c'est-à-dire savoir décrypter la notation, mais aussi enchaîner des mouvements très précis dans un tempo donné. Or, à part un danseur expérimenté, toute personne novice qui tenterait de traduire cette partition se verrait confrontée à une difficulté telle que la réalisation ne pourrait être que déformée par rapport à l'original. Il faudrait alors accepter la malfaçon et en prendre son parti ou choisir de s'écarter de la partition pour s'en inspirer très librement. C'est cet axe qui m'a intéressée dans la partition de Maud Le Pladec, la possible réversibilité de cette rigueur, qui permet une fidélité d'exécution par un petit nombre de spécialistes ou une interprétation totalement libre pour un amateur. De plus, la partition n'est pas celle du spectacle complet, elle ne permet que d'en réaliser quelques minutes⁹³. Nous pouvons donc penser qu'il serait possible pour un lecteur de compléter ces quelques minutes en imaginant le reste de la pièce, en construisant une suite imaginaire à partir de cet extrait. Cette partialité de la partition induit une lacune, elle offre un espace vide qu'il reste à remplir, imaginer, et créer de toutes pièces. Or n'est-ce pas en raison de cet espace lacunaire que la partition reste un projet, un devenir sans cesse changeant ?

Une partition faite à partir d'une œuvre déjà réalisée serait un document. Comme l'énonce clairement Anne Bénichou dans *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* : « Du point de vue de l'exégèse, l'œuvre est l'objet de l'interprétation, tandis que le document procède d'une source qui informe sur l'œuvre et qui permet d'en étayer la lecture » (2010, p. 48).

Ainsi la partition conçue a posteriori, d'après une œuvre réalisée aurait un statut documentaire, qui éclaire le passé. Nous pouvons cependant moduler cette idée à travers différents axes. Le contenu incomplet, toujours lacunaire de la partition, semble en effet détourner celle-ci de l'archive — comme ensemble de témoignages et documents formant une base mémorielle. En tant que document unique du spectacle, isolée du reste du corpus documentaire de la création scénique (photos, témoignages, journaux de régie, notes), elle devient une forme indépendante. Cette autonomie que vise la partition dans la publication *Véhicule* la détache de l'ensemble des documents généralement constitué par l'archive.

En effet, le statut des partitions contenues dans *Véhicule* n'est pas celui d'une documentation dormante dès lors qu'elles sont transmises et saisies. Les partitions, qui portent

93 Il était trop compliqué et fastidieux pour Maud Le Pladec, étant donné le système de notation, de diffuser l'ensemble de la pièce.

une histoire (la mémoire du spectacle), sont à considérer ici comme des documents-ac-tifs. En effet, ils ont tous été pensés en vue d'une reprise. La demande initiale pour la publication signalait en effet la nécessité de transmettre une pièce à un tiers. Cette documentation est alors un levier, un pont entre deux espaces-temps ; celui de la création originale et le temps de la réactivation. La partition, vue sous cet angle, est une traversée temporelle, un cheminement. Elle produit un mouvement, un élan d'un point à un autre (ou de multiples autres).

Une autre partition reçue, celle d'Yves-Noël Genod et intitulée « La page 301 » (dans *Véhicule n° 1*, 2010) a posé la question de sa reprise. Dans ce cas encore, comme pour Maud Le Pladec et « Professor » (*revue Véhicule n° 2*, 2011), la partition était issue d'une performance ayant déjà eu lieu. Cette performance avait été précédemment interprétée par son auteur, Yves-Noël Genod. Or, le principe même de cette performance était contextuel. Le texte de la performance avait été écrit pour un événement précis et prenait en compte, en les citant, tous les éléments liés à cet événement. Ainsi le lieu de la représentation était nommé, le directeur de la structure, le cadre du festival dans lequel elle s'inscrivait, mais aussi le nom de l'interprète, etc. Le caractère narratif et hyper contextuel de la performance en faisait donc un événement unique, daté, fait sur mesure et ne pouvant a priori pas se reproduire. Nous pouvons alors nous demander si ce texte peut être considéré comme une partition (au regard des critères énoncés dans *Véhicule*) ou s'il empêche son interprétation et sa reprise. Lorsqu'Yves-Noël Genod nous a adressé son texte, nous avons estimé que, de par ses références exacerbées à un événement passé, celui-ci était constitué en document-trace : nous étions face à une archive. Alors nous nous sommes demandé si malgré tout il était possible de se l'approprier, et si oui : comment ?

Les premières phrases semblaient bloquer d'emblée toute interprétation : « Un comédien entre par l'avant-scène à jardin. [...] C'est Yves-Noël Genod » (Genod, dans *Véhicule n° 1*, 2010). Comment faire puisque la nomination même de l'interprète d'origine écarte tous les autres ? De plus, les difficultés ne s'arrêtaient pas là, bien des paramètres s'associaient : citation du directeur du lieu où était jouée la pièce, énonciation du contexte, en somme la partition détaillait la situation et le cadre de sa réalisation initiale. Après un travail de relecture systématique, j'ai donc signalé à Yves-Noël Genod lors de la réception de la partition ce qui me semblait entrer en résistance avec le projet même de la revue, c'est-à-dire la transmission d'une partition que d'autres pourraient interpréter. Cela me semblait un problème intéressant ayant moi-même effectué plusieurs performances très contextuelles, qui me paraissaient non reproductibles et dont la combustion m'émerveillait tout autant qu'elle me désespérait. À la suite de mes remarques, Yves-Noël a proposé d'ajouter à la partition une phrase qui finalement validerait la possibilité de rejouer cette performance : « Cette partition pour un comédien peut donc être jouée par n'importe qui et dans n'importe quelle circonstance – de plus : n'importe comment, en partie ou en totalité – ou augmentée de n'importe quoi – [...] » (Genod, dans *Véhicule n° 1*, 2010). Cette phrase ajoutée au texte d'origine n'enlève rien au problème puisque le texte est inchangé, mais elle a le mérite d'inciter à chercher des solutions. Cet insert ne résout pas le paradoxe, mais l'autorise. Cette indication à destination d'une tierce personne permet alors à celle-ci de commencer à exister puisqu'on s'adresse à elle et que l'auteur l'autorise à modifier ou augmenter le texte. La partition devient alors davantage un matériau à modeler, une base de départ et non un point d'arrivée. L'interprétation est donc possible. Rien ne dit cependant à cet interprète com-

ment faire pour « actualiser » ou « décontextualiser » le texte. Son aspect extrêmement narcissique semble un frein supplémentaire, mais la porte est du moins ouverte pour « utiliser » le texte. Afin de savoir si la partition pouvait être saisie, il fallait l'éditer puis en faire l'expérimentation.

J'ai voulu mettre à l'épreuve cette partition lors d'une soirée dédiée à la revue *Véhicule* à l'Espace Khasma en 2011. Plusieurs soirées ont eu lieu autour de la revue permettant aux œuvres de prendre corps et d'éprouver les partitions face à un public.

La soirée à l'espace Khasma se composait de plusieurs performances interprétées à partir des propositions de la revue. Les artistes interprétaient les œuvres des autres dans un jeu de permutation. J'avais alors choisi d'interpréter la partition d'Yves-Noël Genod dans *Véhicule* n° 1, « La page 310 ». J'avais demandé à un acteur, Arnaud Stephan, de travailler avec moi. En effet, j'avais décidé de jouer la partition en y intégrant un commentaire permanent (commentaire que j'avais préalablement écrit), et qui se glissait dans le texte original d'Yves Noël Genod. Arnaud Stephan interprétait le texte original, il représentait Yves-Noël Genod tandis que je faisais à côté de lui et en direct une modification du texte d'origine par des ajouts, des modifications, des actualisations au fur et à mesure. Celles-ci avaient pour objectif de recontextualiser et d'adapter le texte de Genod à l'événement réel en train de se dérouler. L'ajout d'un second texte a créé une distance et un dialogue humoristique avec la partition qui était jouée, mais dont je me jouais en même temps. Nous avons décidé de ne rien ôter au texte original, tout était dit, même les anecdotes les plus contextuelles, mais tout était contredit par l'interprétation et les ajouts du second texte. Deux voix se chevauchaient, celle du passé (le texte de Genod) et celle du présent (mon texte, regardant et précisant le texte de Genod). Il est donc possible de considérer la proposition d'Yves-Noël Genod, « La page 310 » (*Véhicule* n° 1, 2010), comme une partition, à condition peut-être de la pousser dans ses paradoxes et de s'en servir comme d'un matériau à compléter afin de faire vivre l'archive, d'activer le document.

La partition, semble-t-il, n'est pas uniquement une documentation puisqu'elle permet aussi de réactiver l'œuvre ou de l'activer différemment. Elle informe sur ce qui a eu lieu, mais elle est également objet-sujet d'une interprétation à venir.

En tant qu'information de ce qui a eu lieu, elle est également une trace ; ce qui reste d'un objet ou d'un événement disparu. Quelle peut-être la trace d'une œuvre éphémère ? Objets ayant servi à la performance, images, mémoire de l'artiste et du spectateur⁹⁴... Lorsqu'une partition s'élabore après la présentation de l'œuvre, elle est donc issue d'une construction mentale faite de souvenirs, une élaboration mémorielle qui reconstruit ce qui a eu lieu pour en transmettre le geste. Cette « trace » n'est pas auto-générée par l'objet (comme une empreinte physique), mais elle consiste à retrouver le processus emprunté par l'artiste. Ainsi, même lorsqu'il s'agit d'une partition postérieure à la performance, elle ne vient pas tant fixer que permettre de retrouver le chemin qui a mené à l'œuvre. L'enjeu de la partition n'est pas la simple conservation, mais une possible régénération, une réactualisation. Néanmoins, si nous examinons des partitions qui s'inscrivent dans le cadre de la notation-trace (comme « Professor » de Maud Le

94 Une exposition d'Éric Mangion et Marie de Brugerolle à la Villa Arson *Ne pas jouer avec les choses mortes* (29/02/2008 — 26/05/2008) avait pour objet d'analyser le statut des accessoires, rebus et traces de performances. Elle contenait des éléments d'œuvres du passé.

Pladec dans *Véhicule* n° 2, 2011), nous pouvons affirmer qu'elle se distingue nettement de la notation-projet (telle que « Travaux discrets Écrire » d'Éric Watier dans *Véhicule* n° 3, 2020). Le type d'œuvre, scénique ou plastique, n'intervient pas dans cet écart, ainsi « La Langue » de Julia Cima (dans *Véhicule* n° 2, 2011) propose une partition chorégraphique qui est à considérer également comme une notation-projet. Bien qu'elle ait déjà été pratiquée par la danseuse elle-même, la partition contient une proposition d'action qui ne décrit pas les précédentes effectuations. Son écriture a davantage consisté à transmettre et impulser un geste, une posture, plutôt qu'une suite de mouvements ordonnés.

Nous voyons ainsi que si le document est actif, son potentiel n'est pas le même. Sa saisie est variable suivant les compétences demandées par la partition et la place laissée à l'interprète.

Toutes les œuvres n'appellent pas à la même liberté de l'interprète. La pièce de Genod « La page 310 » (*Véhicule* n° 1, 2010) ne porte pas l'empreinte d'une mise en scène précédente, mais la trace de la performance elle-même, contextuelle, c'est-à-dire conçue justement pour ne pas être réitérée à l'identique. La mise en partition d'une pièce contextuelle – il en existe d'autres, comme *Pichet Klunchun and myself* de Jérôme Bel (qui toutefois n'est pas éditée) –, semble au premier abord être réfractaire à l'interprétation. Elle nécessite alors de faire du performeur initial un personnage, d'interpréter le rôle de Yves-Noël Genod, de devenir Jérôme Bel... de s'approprier leurs histoires. L'autre possibilité serait d'extraire les éléments historiques et de les transposer. La troisième, celle que j'ai proposée à Khiasma serait d'insérer un autre texte qui vienne en commentaire du premier pour l'actualiser, le dénoncer, le détourner. En en faisant un matériau, actualisé par un autre discours ou geste, le document dialogue avec le présent. Toutefois, ces deux exemples qui sont des pièces inscrites dans le présent (performatives en cela) semblent freiner l'idée de la représentation, à moins de faire basculer ces œuvres vers des pièces documentaires.

Les partitions écrites par des designers d'objets fonctionnent, quant à elles, à la manière de plans, de patrons. Nous en avons un exemple avec la « Box Seat » de Dominique Mathieu constitué d'une notice de construction en plusieurs étapes dessinée avec ses cotes (*Véhicule* n° 2, 2011). Elles aussi ne souffrent aucun écart. Elles invitent à suivre scrupuleusement un déroulé. Elles sont une forme hybride entre le loisir créatif (le DIY) et la démocratisation de l'œuvre d'art mise à la portée de tous.

Dans les partitions à forte technicité, l'interprétation fidèle n'est possible que lorsque le preneur en charge possède les compétences nécessaires. L'extrême complexité freine l'accès à l'œuvre d'un lecteur amateur. Elle est alors destinée uniquement à un professionnel.

Si les textes courts sont plus facilement pris en charge, ce sont aussi les plus lacunaires. Par leurs béances ils ouvrent la voie à un interprète créateur qui complète l'œuvre.

Certaines partitions, conscientes de ce rapport au destinataire, jouent avec lui, comme « Clausus » d'Aurélié Noury (*Véhicule* n° 4, 2021) ou « Do It Herzog » que j'ai écrit en 2011 (*Véhicule* n° 2). « Clausus » est une liste de personnages dont l'énonciation semble ne jamais prendre fin. Lorsqu'elle cesse pourtant, l'auteure nous apprend qu'il faut faire monter les personnages sur scène. C'est la scène 1 de l'acte I qui est aussi la fin de la pièce. Les deux formes, bien que très différentes, ont en commun de poser un défi à leur

réalisation. Pièces impossibles, irréalisables, elles provoquent leur lecteur.

Mais ce « document actif », cet outil produit par l'artiste est-il seulement un levier pour l'œuvre ou peut-il être considéré comme une œuvre en soi ?

Nous nous sommes bien gardés de définir ce que doit être une œuvre, toutefois, nous pourrions prendre à notre compte la déclaration de Robert Filliou dans *Enseigner et apprendre, arts vivants* qui énonce :

Je parle beaucoup d'art et je vous entends déjà demander, mais au fait, qu'est-ce que l'art ? Eh bien, il y a quelques années je répondais : ce que font les artistes. Et que font les artistes ? Ils organisent leurs loisirs de manière créative. [...] L'art est une forme de loisir organisé. (Filliou, 1998, p.23).

Ce loisir organisé que décrit Robert Filliou, résonne avec la conception énoncée par George Maciunas dans le Manifeste fluxus ; un art-amusement, un anti-art, un jeu. Mais elle résonne également avec ce que Allan Kaprow nommera des « activités ». L'œuvre a sans doute ici plus à voir avec une forme ludique, fondée par l'expérimentation collective, qu'avec l'idée d'un monument consacré.

Le cahier des charges de la revue *Véhicule* (inscrit dans la lettre d'invitation aux artistes) impliquait que la partition soit une œuvre à part entière, qu'elle soit pensée ainsi, comme un objet artistique et non comme une archive. Mais l'œuvre proposée est une œuvre-outil qui guide, impulse, tend vers l'action.

La proposition sous-jacente qui a été faite aux artistes était donc de traduire une pièce – nous l'entendons ici au sens large, scénique ou plastique – dans un autre médium (l'écriture, le dessin, le graphisme) tout en conférant à cette notation le statut d'œuvre. Les éléments de détermination de celle-ci n'ont jamais été fournis, toutefois le projet était de revendiquer ces notations autrement que comme des traces et des matériaux. La position éditoriale intrinsèque à *Véhicule* sous-tend d'ailleurs qu'il n'existerait pas une œuvre, mais plusieurs :

Cas des partitions avec une œuvre préexistante (œuvre d'origine)

Cas des partitions sans œuvre préexistante (œuvre d'origine)

1/ L'œuvre d'origine ou le « modèle ».

2/ L'œuvre-partition : sa transposition dans une notation (le document).

3/ Les interprétations : d'autres œuvres provenant de l'activation de cette traduction.

4/ L'œuvre commune, le rassemblement dans la revue.

1/ L'œuvre-partition : Le projet.

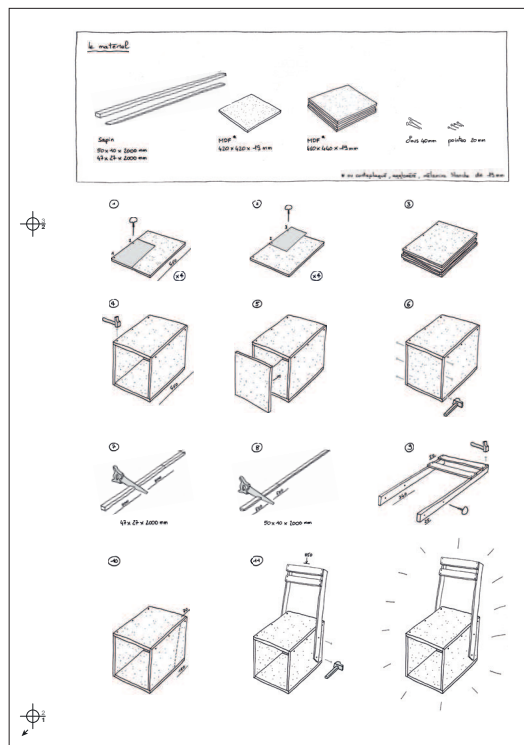
2/ Les interprétations : d'autres œuvres provenant de l'activation de ce projet.

3/ L'œuvre commune, le rassemblement dans la revue.

L'activation se référera à la partition qui se réfère elle-même (parfois) à une forme préalable. Dans ce système référentiel, il est probable qu'un écart existe entre l'œuvre d'origine et l'activation qui est alors une traduction de traduction. Chacune des étapes propose un gain autant qu'une perte, nous pourrions aussi dire un déplacement. Ce déplacement est au cœur de la revue *Véhicule*, et sans doute, de toute transmission.



Dominique Mathieu, *Box Seat*,
in : Véhicule n° 2, 2011.



2.2 Transmission et pédagogie

La partition demeure la plupart du temps un texte prescriptif. Elle incite, préconise, décrit ce qui doit être fait. En cela, elle peut être regardée comme un acte de transmission ou encore un geste pédagogique. Voyons donc comment la partition est employée comme geste pédagogique, mais aussi comme critique de la pédagogie.

Rappelons tout d'abord que « L'instruction publique » était l'ancien nom du ministère de l'Éducation nationale de la Révolution à 1932, avant que le terme « d'instruction » ne soit remplacé par celui « d'éducation ». Le terme d'instruction, tombé en désuétude ou désamour a basculé vers celui d'éducation, mais tous deux n'ont pas le même sens, rappelons-le. Instruire c'est délivrer des connaissances, transmettre celles-ci par le biais d'outils. Éduquer est le fait d'élever des enfants aussi bien que des bêtes. Élever un enfant c'est à la fois le nourrir, prendre soin de lui pour qu'il grandisse (qu'il s'élève au sens propre), mais aussi lui inculquer des manières et du savoir (le dresser pour l'animal), donc l'élever de manière figurée, au sens moral. Certaines partitions questionnent les apprentissages, elles mettent en évidence un aspect négatif de l'éducation, son aspect disciplinaire de dressage, et contestent l'instruction via un savoir délivré verticalement et autoritairement (par la règle).

Si Jacques Jouet a fait dans *Véhicule* n° 3 un hommage à Robert Filliou, c'est bien parce que celui-ci a posé un regard fort sur la question de la transmission. La partition de Jacques Jouet reprend le principe des *Longs Poèmes courts à terminer chez soi* de Robert Filliou édités par Lebeer Hossmann en 1984, des poèmes à trous que le lecteur peut compléter⁹⁵. Si les *Longs Poèmes courts à terminer chez soi* sont la référence avouée de Jacques Jouet, la somme la plus importante de Robert Filliou mêlant réflexions sur la transmission et partitions est sans doute *Teaching and Learning as performing arts*, initialement publiée par Ed. Kasper König, en 1970. Nous parlerons ici dans la version française *Enseigner et apprendre arts vivants* éditée par les Archives Lebeer Hossmann en 1998.

Nous proposons donc à notre lecteur un détour par l'analyse de cet ouvrage qui nous permet de nous pencher sur la question de la transmission et de la pédagogie dans les partitions. Cet artiste, auquel Jacques Jouet fait référence, nous semble en effet central pour replacer ces questions avant de revenir aux partitions de *Véhicule* qui elles aussi questionnent les notions d'apprentissage.

Les partitions contenues dans le livre de Robert Filliou *Enseigner et apprendre arts vivants* se composent de « trous » et d'espaces laissés vacants. Laisser de la place à l'autre, pour construire un apprentissage, un objet (ou encore déconstruire une structure préétablie) semble donc être l'un des gestes pédagogiques principaux de ces partitions. Cesser de remplir, laisser l'autre compléter c'est le rendre actif et non passif. Ces partitions, de Robert Filliou à Jacques Jouet, ne s'adressent pas à un interprète qui les recevrait pour les exécuter, elles requièrent l'autre comme personne agissante.

95 D'autres artistes dans *Véhicule* ont repris ce principe. Ainsi, Sébastien Zaegel dans « Désapprendre par cœur » (*Véhicule* n° 2, 2011) a lui aussi élaboré une partition qui contient des espaces blancs, des manques. Toutefois, le statut de ces espaces blancs n'est pas le même chez Sébastien Zaegel.

La vocation pédagogique, pas n'importe laquelle toutefois, celle d'une pédagogie alternative qui remet chacun au cœur des apprentissages en lui offrant liberté et choix, se retrouve dans le livre de Robert Filliou *Enseigner et apprendre arts vivants* (Filliou, 1970 réédité en 1998). Le livre regroupe des écrits de natures variées, des partitions, des enquêtes et des espaces laissés vacants pour le lecteur. Celui-ci est défini par Robert Filliou comme co-auteur et cela dès la page de couverture. Robert Filliou a même pris le soin de réserver au lecteur la possibilité de s'inscrire visuellement dans le livre, par un espace vide ; une ligne traçant un rectangle, un cadre pour y apposer sa photographie. Le livre requiert donc la participation du lecteur et s'adresse souvent directement à lui.

À différents endroits du livre, le lecteur trouvera des espaces d'écriture mis à sa disposition. Libre à lui, évidemment, de ne pas utiliser son espace. Mais nous espérons qu'il sera disposé à participer à ce jeu d'écriture en tant qu'acteur plutôt qu'en simple spectateur (Filliou, 1998, p.7).

Le lecteur pourra construire lui aussi le livre, en devenir l'un des auteurs et prendre une place active dans la réflexion et l'élaboration de cet outil. Car le livre de Robert Filliou peut se voir comme un outil pédagogique, une enquête ou une recherche – par le biais d'un livre à trous – que son lecteur pourra compléter. Filliou nous fait part de son intention d'amoinrir l'écart entre l'artiste et son public, je cite : « L'auteur [...] est un homme qui croit en la possibilité de combler le fossé séparant l'artiste de son public » (1998, p.7). Pour réduire cet espace, il faut donc viser à une réunion, qui passe par le fait d'ôter à chacun son statut originel, se défaire des rôles préétablis pour créer ensemble. Le spectateur/lecteur doit devenir acteur/auteur, et l'artiste se mettre en retrait par des espaces laissés vacants qu'il offre pour permettre l'intervention dans le livre. « Œuvre en permanente évolution », « livre à terminer chez soi » (Filliou, 1998) ce livre à la dimension processuelle constitue une sorte de *work in progress*. Ce qui intéresse Robert Filliou est ce qui se construit à plusieurs, le mouvement même de cette élaboration.

Les enfants comme les adultes sont concernés par cet ouvrage. La sphère intime, familiale, est aussi liée au processus d'élaboration. Robert Filliou pose d'ailleurs, dès les premières pages, en photographie avec ses enfants qui semblent être partie prenante du livre. Il les citera et rapportera leurs conversations par le biais de dialogues, comme celui-ci entre la fille de Robert Filliou – Marcelle (7 ans) – et son oncle :

- Tonton viens jouer avec moi.
 - Désolé je dois travailler.
 - Mais quand tu travailles tu joues, non ?
- Eh bien moi quand je joue, je travaille. (Filliou, 1998, p.10).

Nous voyons donc que la question du jeu est intimement liée aux apprentissages. Certains questionnaires du livre s'adressent d'ailleurs directement aux enfants. La destination pédagogique de l'ouvrage passe donc par des essais, des propositions, des mises en action tournées vers le lecteur. Il est intéressant de noter que Filliou n'emploie ni le mot « éduquer » ni le mot « instruire », mais qu'il s'agit d'après le titre d'enseigner. Enseigner vient du latin *insignare* qui veut dire signaler, désigner. Historiquement, la définition du mot enseigner était celle, proche du latin, de « faire connaître par un signe, une indication ». Or c'est bien ce que propose l'ouvrage de Fillou, non pas de dispenser un enseignement magistral, mais bien au contraire de délivrer des signes, de parsemer des

indications qui suscitent le désir, la curiosité et l'action. La forme est celle d'une proposition qui invite à la pratique et à la participation. Or le savoir passe par l'expérimentation, la mise en acte et sa dimension ludique.

Cette étude a pour objet de montrer comment résoudre — ou du moins comment atténuer — certains problèmes inhérents à l'enseignement et à l'apprentissage, en appliquant des techniques de participation élaborées par les artistes dans des domaines tels que : happenings, événements, poésie d'action, environnements, poésie visuelle, films, performances de rue, musique non-instrumentale, jeux, correspondance [...] (Filliou, 1998, p.11).

Si dans cet extrait, Robert Filliou ne cite pas les partitions, elles sont bien au cœur de l'ouvrage comme éléments de transmission des domaines qu'il cite : des événements, des jeux, de la poésie ou du théâtre. Robert Filliou prône donc un enseignement par la création et la participation, mais aussi une plus grande part d'écoute des adultes envers les jeunes. Cette volonté en passe par des propositions de mises en action comme la « Sculpture Gouvernementale » (Filliou, 1998, p.21). Robert Filliou délivre au lecteur un projet qu'il peut mettre en œuvre. Il consiste à interroger des groupes de jeunes d'âges différents sur des thèmes sociaux et politiques et d'enregistrer leurs réponses en les intégrant à une sculpture ressemblant à un juke-box. Le livre écrit peu avant mai 1968 prend en compte le malaise des jeunes. Si Robert Filliou propose de réduire l'écart entre enseigner et apprendre, il propose tout autant de réduire l'écart entre l'art et la vie. Le livre n'est pas prescriptif, il est une somme de propositions comme à travers le projet de « Sculpture Gouvernementale » (Filliou, 1998, p. 21) ou par le biais d'exemples de performances de rues. Ces propositions relèvent davantage d'annotations et de pistes que d'indications formelles à exécuter. Ainsi donne-t-il en exemple l'action qu'il effectua lui-même en 1962 en compagnie de Benjamin Patterson, proposant aux passants des petites œuvres faites par ce dernier et que Filliou portait dans son chapeau dénommé alors « Galerie Légitime » (Filliou, 1998, p.38-39). À cette description s'ajoute un schéma des déplacements des deux artistes dans Paris, avec des flèches allant d'un quartier à l'autre et spatialisant le parcours (Filliou, 1998, p.38-39). La performance documentée est alors potentiellement réitérable. Toutefois, les propositions, même lorsqu'elles s'appuient sur des faits ayant eu lieu, ne sont en rien modélisantes.

Élaborer un parcours semble être davantage ce que vise Robert Filliou. Le lecteur ne trouvera pas dans l'ouvrage d'objet fini à façonner, pas de forme prédéfinie à produire mais un mouvement ludique et réflexif, résolument tourné vers l'autre. L'aliénation dans l'enseignement est dénoncée par Robert Filliou comme un système créant des spécialistes. Faire soi-même et ôter l'appellation d'art pour la remplacer par celle de loisir reste dans l'optique d'une « *création permanente* » chère à Robert Filliou, faite partout et par tous.

Faites-le vous-mêmes (Filliou, 1998, p.77) est le titre d'une partition de Robert Filliou insérée dans son livre *Enseigner et apprendre, arts vivants*⁹⁶ (1998). En quoi consiste-t-elle ? La partition propose au lecteur de se faire photographier à plusieurs moments de la journée, dans différentes situations du quotidien. Il s'agira ensuite de relier les photographies et d'appeler ce livre « Je meurs trop ». Robert Filliou précise que cela

96 Ce livre est une traduction de : *Teaching and learning as performing arts* (Filliou, 1970).

constituera aussi bien sa propre autobiographie que celle du lecteur. Cette proposition « Faites-le vous-mêmes » apparaît à différents endroits du livre. Elle propose chaque fois une action au regard sarcastique, comme celle qui consiste à demander au lecteur d'imprimer des photographies de critiques et de leur apposer un point rouge dans l'angle de la photographie comme dans les galeries pour indiquer qu'ils sont « vendus », au sens propre comme au figuré. Ces deux partitions sont des propositions d'action portant un regard critique et caustique sur l'art (son milieu, ses institutions) et sur la vie.

D'autres types de partitions sont offerts au lecteur comme le « Manifeste-action » intitulé *L'Autrisme* (Filliou, 1998, p.97). Il se compose cette fois d'après un modèle théâtral et commence comme un sketch absurde et vide d'action. Robert Filliou y indique les dialogues en répartissant la parole par des lettres (À, B, C, D, etc.). Les acteurs se questionnent tour à tour en se demandant soit « à quoi tu penses ? » soit « que fais-tu ? ». La saynète se conclut par un chœur mené par trois acteurs, A, B et C qui s'interrogent mutuellement puis déclament :

« Que faisons-nous ? Nous jouons la comédie devant une audience. Faisons autre chose. » (Filliou, 1998, p.97).

Faire autre chose que « jouer la comédie » devant un public est sans doute ce qui sous-tend la plupart des partitions qui, même lorsqu'elles s'inscrivent dans un cadre scénique, déjouent le théâtre dramatique. En quoi peut consister cette autre chose ? Sans doute en l'intrusion de gestes qui échappent à la fiction, à la représentation, et penchent vers le quotidien ou le performatif, c'est ce que nous verrons ici. Ce que propose alors Robert Filliou c'est, après un temps de questionnement entre acteurs, de s'adresser directement au public. Il précise que les acteurs devront se mêler à l'audience et poser des questions à des spectateurs choisis au hasard. Ces questions reprendront celles entendues pendant le sketch et que les acteurs s'adressaient : « À quoi pensez-vous, que faites-vous, où êtes-vous ? Etc. » (Filliou, 1998, p.97). On voit bien que dans cette adresse directe au spectateur, Robert Filliou propose à nouveau de partager les rôles, de rendre le public actif puisqu'il sera lui aussi amené à dialoguer et à « constituer » la pièce par ce biais. Ce changement de statut (du spectateur à l'acteur) aussi bien que le fait de concerner le public fait écho au souhait de Filliou de donner la parole et de rendre le lecteur aussi bien que le spectateur agissant, impliqué, que ce soit par le biais d'espaces laissés vacants dans son livre, d'œuvres constituées de questionnaires ou des réponses du public (également présentes avec « Sculpture Gouvernementale », Filliou, 1998, p.21) ou comme ici dans le cadre d'une « partition théâtrale ».

Donner la parole, la libérer, entendre l'autre et soustraire le public à sa passivité sont aussi constitutifs d'une époque, les années 1960-1970 où les artistes plasticiens ou hommes de théâtre ont pratiqué à travers le happening ou dans les propositions du *Living Theater* un activisme visant à impliquer le regardeur. Mais lorsque Robert Filliou propose aux acteurs dans « L'Autrisme » (Filliou, 1998, p.97) d'interroger le public, il indique également que les acteurs, quelle que soit la réaction du public, devront leur répondre « *Faites autre chose, soyez autre part, soyez quelqu'un d'autre, etc.* ». La réponse est ainsi scénarisée et conduite par une invitation pédagogique ou une posture révolutionnaire, qui appelle l'autre à se décaler en permanence, à se défaire de ce qu'il

est comme de ce à quoi il croit⁹⁷.

Nous pouvons nous interroger sur ce point : à travers la partition, est-ce question d'apprendre une pratique, ou au contraire, à travers l'expérimentation, de déconstruire nos apprentissages ? Dans le chapitre 1 de l'ouvrage *Enseigner et apprendre arts vivants* (1998), intitulé *Réflexions sur le fonctionnement du système*, Robert Filliou propose dans une lettre adressée à Allan Kaprow de « deséduquer » les jeunes (1998, p. 43). La visée de la partition comme acte de participation, qui incite l'autre à agir, à être en mouvement, est aussi une visée critique et politique, qui dans la démarche de Robert Filliou va jusqu'à un appel révolutionnaire.

La partition sert à faire agir l'autre, à le faire expérimenter, à l'extraire de la passivité. Les propositions de Robert Filliou partent ainsi de cette volonté horizontale d'abattre toute hiérarchie et toute séparation (Filliou emploie régulièrement le terme « fossé » dans son ouvrage). Il préconise une relation égalitaire entre étudiant et artiste, entre lecteur et auteur, etc. Ainsi l'œuvre ne réside pas dans un objet fini comme l'énonce Filliou : « L'art est un processus. À la limite tout est art, toute personne est artiste » (Filliou, 1998, p.24). La partition est le vecteur de ce chemin processuel, qui permet à chacun d'expérimenter et de « prendre la place » de l'artiste. Chez Robert Filliou la partition interroge régulièrement les rapports de pouvoir, comme dans *L'Esclave F.*, pièce dans laquelle Filliou est victime de ses propres injonctions (dans AAREVUE, 1969, réédité en 1999, p.17).

Une autre critique de l'instruction a été formulée par Sébastien Zaegel dans *Véhicule* n° 2 (2011) : dans « Désapprendre par cœur » l'auteur convoque les litanies de l'enfance pour mieux les déconstruire.

La partition de Sébastien Zaegel est construite en deux parties plus une note additionnelle à la première partie. Proche de la poésie sonore, la partition de Sébastien Zaegel invite à proférer des tables de multiplication que l'auteur a évidées, trouées. Une note de bas de page jointe à l'instruction explique comment proférer le texte. L'auteur y déclare :

[...] il s'agit là d'un exercice à trous, conçu formellement sur le modèle des interrogations surprises dont les élèves de l'enseignement primaire sont coutumiers (...) Un exercice sur table(s). Une pédagogie. (Zaegel, dans *Véhicule* n° 2, 2011).

La partition « Désapprendre par cœur » (Zaegel, dans *Véhicule* n° 2, 2011) propose d'ôter la ritournelle classique de la récitation des tables de multiplication. L'interprète est invité à utiliser un métronome pour caler son rythme de parole, en gardant une régularité sans faille pour progressivement accélérer et donner une dimension spectaculaire à la profération. La partition fait allusion à la musique dès son sous-titre « poème tablature ». Le mot fait référence à la fois aux tables de multiplication et à la notation musicale de la Renaissance. « Désapprendre par cœur » (Zaegel, dans *Véhicule* n° 2, 2011) est effectivement une pièce extrêmement musicale, qui veut éradiquer ce que l'auteur appelle « l'entêtante mélodie des fondamentaux » et qu'il désigne par des notes toujours identiques « Do do ré do — deux croches noire noire » (Zaegel, 2011). L'auteur souligne

97 Ce cadre ouvert, mais contenant des contraintes sera repris dans *L'immortelle Mort du Monde* (Filliou, 1967), une pièce-affiche qui contient également des questions et dont une part d'improvisation textuelle est laissée aux performeurs. Nous en parlons dans le livret 3 « Typo-topographie ».

l'omniprésence de la musicalité tandis que le calcul mental « s'apprend par cœur ou par chœur » (Zaegel, 2011). Il fait allusion à nos souvenirs d'où surgissent des cohortes d'enfants qui récitent ou ânonnent à plusieurs avec la sempiternelle même rengaine leurs tables de multiplication. La partition spécifie en effet que l'interprétation peut avoir lieu à une ou plusieurs voix, cette indication vient renforcer l'effet de groupe ou de classe propre à l'enseignement. La proposition rythmique faite par Sébastien Zaegel s'appuie sur le souffle. Sur la partition, certains chiffres ont été ôtés, ils créent des « blancs » semblables aux trous de mémoire et doivent être remplacés par des expirations et des hésitations sonorisées par des « euh... ». La respiration cadencée et spasmodique devrait, selon son auteur, « permettre aux récitants de perdre connaissance » (Zaegel, dans *Véhicule* n° 2, 2011). Il y a là bien évidemment un autre jeu de mots. Perdre connaissance pouvant signifier tout à la fois s'évanouir et perdre ses connaissances, c'est-à-dire ce que l'on sait, ce que l'on a appris. Avec humour et ironie, Sébastien Zaegel précise son vocabulaire dans ses instructions, et emploie à dessein un langage pédagogique rigoureux sinon rigoriste. Il choisit par exemple de nommer cette partition comme un « exercice » et précise que celui-ci devra être réalisé « avec toute l'astreinte disciplinaire et l'assiduité requise » (Zaegel, dans *Véhicule* n° 2, 2011).

Cette partition met en lumière le caractère rébarbatif d'un certain mode d'apprentissage, celui de l'exercice répétitif vu sous le biais de la contrainte. Ainsi, comme nous l'avons vu, Sébastien Zaegel dénonce par sa partition la modélisation qui appelle l'élève à produire « une chanson » toujours identique de génération en génération. Il s'agit bien d'une critique de nos modes d'apprentissage, d'un réquisitoire contre l'abrutissement. Mais il indique aussi l'un des écueils de la partition : est-elle une forme prescriptive qui dit ce qui doit être et comment elle doit être ? S'adresse-t-elle à un exécutant, à un interprète ?

De la mise en action de Robert Filliou d'une autre pédagogie passant par l'action⁹⁸, au poème-pamphlet de Sébastien Zaegel « Désapprendre par cœur » (2011), nous avons constaté que la partition travaille et est travaillée par la question de la transmission. Les espaces laissés vacants, qu'ils soient typographiques – lorsqu'ils sont constitués de blancs – ou symboliques – lorsqu'une part d'improvisation est offerte – sont des zones de déprise (narrative, sonore, mais aussi auctoriale) qui permettent l'appropriation par un tiers.

La partition peut être tout à la fois un outil de transmission, mais reste souvent volontairement fragmentaire pour permettre une co-construction active. Nous pouvons nous rappeler à bon escient que dans *L'Immortelle Mort du Monde* (1967), Robert Filliou avait déjà conçu une structure associant un cadre chorégraphique prédéfini à une improvisation textuelle des acteurs⁹⁹. Ainsi, la partition est une pratique qui stimule la connaissance par l'expérience. Nous l'avons constaté dans les travaux de Robert Filliou ou Jacques Jouet qui proposent notamment de faire l'expérience de l'écriture, mais aussi celle de l'altérité puisque cette écriture se combine à celle préexistante de l'auteur. Nous aborderons dans la suite de cette thèse des partitions qui comprennent différents degrés de latitude pour leur « metteur en œuvre ».

98 Je parle ici des partitions d'*Enseigner et apprendre arts vivants* (Filliou, 1998).

99 Pour notre analyse de *L'Immortelle Mort du monde* voir le livret n° 3 « Typo-topographie ».

2.3 Dialoguer avec les œuvres

Conservation, réactivation, mise en partition de l'œuvre d'un tiers

Au sein de *Véhicule*, nous ne souhaitons pas écartier totalement la notion de partition-document, car celle-ci, dans le cadre des pratiques éphémères et des arts vivants, est une réelle nécessité pour permettre la reprise. Longtemps les œuvres chorégraphiques ou musicales n'ont été transmises que par les interprètes. Cette préoccupation du répertoire est aujourd'hui vive dans le champ de la danse contemporaine. Elle se corrèle au manque d'archivage des pièces malgré les différents systèmes de notation. Ceux-ci, du fait de leur complexité, ne permettent pas d'écrire le geste chorégraphique sans avoir recours à un professionnel. Ceci n'est alors possible que pour certaines compagnies subventionnées au vu des coûts que cette notation engendre. De plus, lorsqu'elle se concentre sur le mouvement, cette notation ne permet pas de prendre en compte certaines démarches chorégraphiques plus conceptuelles ou processuelles. Il n'en demeure pas moins que la danse contemporaine comme l'art-performance se frottent à une tentation muséale de conservation.

Le changement de nom du « Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne » atteste d'ailleurs de ce désir (tout à la fois conflictuel) de pérennisation et de mise en collection : auparavant dénommé « Centre chorégraphique » le lieu est devenu « Musée de la danse » sous la direction de Boris Charmatz de 2009 à 2018. Celui-ci a d'ailleurs inauguré ce Musée de la Danse en 2009 par des reprises de pièces chorégraphiques, commandées à différents artistes à qui il avait demandé d'étirer notablement la durée des pièces, dans le but d'en modifier le format et peut-être de les faire perdurer.

Ce lien entre le vivant et l'archive est au cœur du projet du Musée de la Danse comme le remarque Céline Roux dans l'article « De l'imprévisible dans le champ chorégraphique ou la pratique de l'écart : le Musée de la Danse » :

Le paradigme de l'histoire et de l'archive, ramenant le musée à un lieu de collection récolée, conservée et inventoriée, est déplacé pour penser le musée comme un lieu de recherche et de découverte, plaçant le rapport à l'histoire en avant plutôt que dans le passé. Par ce mécanisme, le Musée de la danse expose les différents enjeux de prise et de reprise de l'histoire. Ce projet, génétiquement modifié, procède d'un croisement contre nature, entre l'archive et le vivant, l'exposition et l'effectuation, la conservation et la création, la reconstitution et la reprise réflexive. (Roux, s.d.).

<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/pratiques-performatives-corps-critiques-n4-article-de-celine-roux.html>

Après cet acte de « refondation » de son lieu de travail, Boris Charmatz a d'ailleurs créé le projet *All Cunningham* avec *Roman photo*, *Flip book* et *50 ans de danse*¹⁰⁰, une même pièce au nom dissemblable suivant qui l'interprétait (amateurs ou professionnels). Cette pièce a été créée à partir de traces photographiques de l'œuvre d'un

¹⁰⁰ Le projet *All Cunningham* qui a débuté en 2009 a pris différents noms dont *Roman photo* ou *Flip book* ou encore *50 ans de danse*. *Roman Photo* est la version créée par les danseurs professionnels, *Flip book* une version dansée par des amateurs. *50 ans de danse*, est une forme créée avec les anciens danseurs de la compagnie de Merce Cunningham.

autre chorégraphe, Merce Cunningham. Boris Charmatz s'est saisi du livre *Merce Cunningham un demi-siècle de danse* (Vaughan, 1997) dont il a sélectionné des images, toutes liées au travail de Cunningham. Celles-ci sont devenues le point de départ d'une nouvelle création. Il s'agissait à la fois de faire revivre les chorégraphies, mais aussi d'en créer une nouvelle à partir des fragments prélevés.

Dans cet exemple que nous analyserons plus en profondeur par la suite (livret 5), une trace devient une partition, non celle de l'œuvre originale, mais celle d'une œuvre à venir, inédite. C'est ainsi qu'une nouvelle pièce va se créer, en prenant comme point d'appui l'archive, mise en partition par Boris Charmatz.

Créer un répertoire pourrait aller vers une conservation des pièces à l'identique, avec la tentation mortifère de geler les œuvres vivantes, mais dans la démarche de Boris Charmatz la connaissance historique vient intégrer la création par le biais de l'appropriation et de la reprise, avec la volonté manifeste de prolonger l'histoire au présent.

La mise en partition à partir de l'œuvre d'un tiers semble à première vue être un cas particulier, mais en étudiant davantage notre sujet nous en avons constaté l'étendue. Ce phénomène de mise en partition qui consiste à saisir une œuvre existante sans en être l'auteur existe à travers plusieurs exemples, celui que nous venons d'évoquer, de Boris Charmatz avec *All Cunningham*, ou encore celui de Massin qui s'empare de la mise en scène de Nicolas Bataille et du texte de *La Cantatrice Chauve* de Ionesco pour en produire une « interprétation typographique » en 1964¹⁰¹. *Véhicule* a également hébergé la mise en partition de l'œuvre d'un tiers. En effet, dans *Véhicule* n° 2 (2011), j'ai proposé comme partition la recreation du film *La Ballade de Bruno* de Werner Herzog, un long métrage de 1977. La partition que j'ai rédigée, « Do it Herzog » (*Véhicule* n° 2, 2011), faisait partie d'un projet de plus grande ampleur que j'avais mené en 2006 autour du cinéma¹⁰². Ma proposition était de permettre la reprise d'une œuvre cinématographique, dans une version très condensée et pensée pour une performance. Cette reprise s'est incarnée dans une mise en récit du film, par le biais d'un résumé qui énonce les actions et les conditions pour recréer *La Ballade de Bruno*. Dans cette partition, j'ai fait le choix de donner des instructions qui, si elles s'avèrent faisables dans le début du texte, deviennent bien plus complexes à réaliser par la suite, car elles nécessitent des objets, des espaces (une montagne, un téléphérique, un supermarché, un camion) et des actions extrêmement coercitives :

Achetez un mobil home, une télévision et une machine à laver à crédit. Ne payez pas les traites. Faites-vous saisir tous vos biens par les huissiers ou vendez-les au Mont de Piété. (Dor dans *Véhicule* n° 2, 2011).

L'objectif de ces contraintes était bien de mettre le lecteur face à des impossibilités ou des problématiques telles qu'elles inciteraient soit à privilégier la lecture, soit à trouver des solutions pour contourner le problème. Je souhaitais également déjouer l'instruction elle-même, en tant qu'opération directive. Du fait de son caractère particulièrement contraignant et difficile à mettre en œuvre, la partition pouvait démontrer l'absurdité

101 J'analyse ces démarches dans les autres livrets : dans le livret n° 5 pour Boris Charmatz et le projet *All Cunningham*, dans le livret n° 3 pour Massin et *La Cantatrice Chauve* de Ionesco.

102 Ce projet a eu deux volets, *Nouvelle Vague et Rivage* (écriture et conception Garance Dor), créé à la Ménagerie de Verre lors du festival *Etrange Cargo* en 2008 et « Remake Inclus », une série de performances conçues à partir de films.

de l'injonction. Étant donné qu'il est impossible de suivre les instructions à la lettre, la partition met alors en crise la réalisation qui devrait en être issue. Il faut donc, si l'on veut s'en saisir, opérer une opération radicale de transposition et trouver des médiums qui rendent l'instruction faisable. Le film de Werner Herzog, *La ballade de Bruno* (1974), fixé sur bande, n'a bien sûr pas besoin de partition pour le conserver. La forme ne nécessite pas une pérennité supplémentaire puisqu'elle possède déjà un scénario et un enregistrement filmique. L'ambition de ma partition à partir du film était de trouver les moyens de condenser une œuvre de longue durée et de la transposer à travers un autre médium. Le texte de la partition stipule d'ailleurs qu'il s'agit de « recréer le paysage de Bruno S. » (Dor dans *Véhicule* n° 2, 2011), Bruno S. étant le personnage principal du film de Werner Herzog. L'ambition est différente de celle du remake, forme dont plusieurs artistes plasticiens, dont Pierre Huygue, se sont emparés¹⁰³. Le remake est le terme employé pour l'action de refaire une œuvre cinématographique, c'est-à-dire la réutilisation de son scénario dans une nouvelle mise en scène. Il ne s'agit pas de « copier », mais de prendre une base similaire (une histoire scénarisée) qui sera interprétée par d'autres acteurs et dans une autre mise en scène. Dans « Les jeux narratifs des remakes de Pierre Huygue », Marie Fraser écrit dans la revue *Intermedialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* n° 9 que le remake « inscrit un film (un récit) dans un processus qui produit d'autres films, d'autres récits, jusqu'à prolonger la fiction dans le réel. L'enjeu reste donc encore de produire du récit, mais à partir d'une réinscription de la fiction dans la réalité » (2007, p.57).

Ainsi, Fraser remarque que : « Si les *remakes* décortiquent les mécanismes internes des systèmes narratifs dont ils sont la reprise, c'est pour les déplacer et les libérer en créant d'autres réseaux de relation. » (dans *Intermedialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* n° 9, 2007, p.46). Ce déplacement est également à l'œuvre dans la mise en partition. En effet, la partition « Do it Herzog » (Dor, dans *Véhicule* n° 2011) n'est pas réalisable telle quelle, il faut donc s'en emparer et inventer un moyen de représentation. Lors de la soirée *Véhicule* organisée à l'Espace Khiasma en 2011¹⁰⁴, Sébastien Zaegel a proposé une interprétation de la partition « Do it Herzog » (Dor, dans *Véhicule* n° 2011) à partir d'un PowerPoint qu'il avait élaboré et qu'il activait, en interagissant avec l'ordinateur, et en projetant les images face à lui.

Si la partition « Do it Herzog » propose, par une condensation du scénario, de « recréer un paysage », elle ne propose pas la recreation concrète d'un film. Elle interroge davantage, en la dévoilant, la spécificité du cinéma comme la spécificité de l'art performance qui, par son inscription dans un temps réel dénué de montage, possède des possibilités plus restreintes quant au déploiement spatio-temporel de la fiction. La partition dans ce cas fait se confronter le réel (ce qui est possible) et la fiction, en éprouvant les limites mêmes de l'instruction jusqu'au point où l'action est mise en échec.

103 Pierre Huygue a conçu des *remakes* de films, à partir de *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (1954) qu'il reprend plan par plan dans *Remake*, un film de 100 minutes dont il existe une déclinaison photographique ; *Remake (vérification d'ersatz)* (1995), un polyptyque de 24 photographies. Celles-ci fonctionnent par diptyque, 12 photogrammes du film d'Hitchcock auxquels répondent 12 photographies de Huygue issues de son remake et reprenant à sa manière les plans d'Hitchcock. Dans le cas du film de Huygue, le scénario est conservé, mais les dialogues sont dits par des comédiens amateurs dont le désinvestissement dans leur jeu d'acteur met à nu tout le scénario, aplatissant tout suspense.

104 Cette soirée a été organisée à l'invitation d'Olivier Marboeuf dans le cadre du festival *Relectures XI* le 9 avril 2011 à Khiasma (Les Lilas). Les artistes suivants ont participé à la soirée : Emmanuel Adely, Jean-Claude da Silva, Garance Dor, Frédéric Dumond, Vincent Menu, Nicolas Richard, Arnaud Stephan, Sébastien Zaegel.

Lorsqu'un artiste s'inspire du travail d'un autre artiste ou en récupère des éléments, comme c'est le cas de Boris Charmatz pour *All Cunningham* (2009) ou dans le cas de la partition «Do it Herzog» (*Véhicule* n° 2, 2011) que j'ai conçue, il n'est plus question de conservation, mais bien de récréation, de réactivation. Toutefois, il n'en demeure pas moins que la partition n'est pas celle du film de Werner Herzog, mais celle d'une reconstruction de celui-ci, partielle et subjective. Elle ne vise pas une reconstitution fidèle, mais une reprise dialogique qui vient mêler deux univers et faire se rencontrer une œuvre du passé avec une émanation de celle-ci. La partition faite à partir d'une autre œuvre vient la déplacer et la décaler, mais encore la poursuivre. Elle offre un contrepoint tout autant qu'un prolongement.

Conclusion

Mise en partition, archive et reprise

Dans le cadre de la revue *Véhicule*, mon axe éditorial n'était pas de publier des œuvres pour en permettre la reprise ou la copie exacte et figée. J'ai délibérément opté pour un parti pris qui est celui d'une œuvre ouverte, la partition, qui permet l'interprétation. De ce fait, nous n'avons jamais cherché à rassembler un corpus de documents sur une même pièce, nous n'avons pas agi en « archivistes ». En effet, l'idée était d'offrir à un lecteur des œuvres avec lesquelles il pourrait interagir. C'est pourquoi un carton est glissé dans chaque revue pour proposer aux lecteurs de nous envoyer leurs interprétations. Nous avons également réservé un espace sur le site internet de la revue pour les publier. Bien que nous ayons eu peu de retours effectifs, la possibilité est offerte à travers un message clair. Si nous n'avons pas reçu beaucoup d'interprétations, cela ne veut pas dire que celles-ci n'aient pas existé.

Certaines œuvres présentes dans la revue n'ont cependant offert que peu de place à l'interprétation. Elles se prêtent davantage à la réalisation ou à une exécution fidèle. C'est par exemple le cas de « Professor » de Maud Le Pladec (*Véhicule* n° 2), qui, nous l'avons vu, est – par excès de précision – difficilement interprétable ou « déplaçable ». C'est encore le cas pour la partition d'Yves-Noël Genod qui – au premier abord – bloque toute appropriation du fait de sa contextualisation. Nous avons cependant démontré qu'il était possible de le contourner en faisant de cette contrainte un facteur de jeu. Enfin, l'interprétation semble également absente dans le cas des partitions dont la finalité est totalement prévue, comme la « Box Seat » de Dominique Mathieu (*Véhicule* n° 2) qui prend la forme d'un plan de construction dont il s'agit de suivre le plus précisément possible les cotes et le déroulé.

Interpréter n'est ni reproduire ni copier. Interpréter, d'une langue à l'autre veut dire traduire. Or, d'un traducteur à l'autre, le texte ne sera pas le même, le style et le vocabulaire changeront à travers le passage d'une langue à l'autre, mais aussi à travers le point de vue, la sensibilité, le regard porté par le traducteur. L'histoire restera semblable, mais elle ne sera pas racontée de la même manière. Interpréter au théâtre ou en danse c'est aussi traduire. Les acteurs ou les danseurs sont d'ailleurs appelés des interprètes. Ils font en effet passer par un corps unique, par une voix singulière et un vécu propre à chacun, un propos et des indications. Ce sont ces indications qu'ils traduisent à leur manière.

Comme nous l'énoncions au début de ce chapitre, la revue *Véhicule* n'a pas pour objet de susciter des reprises à l'identique, mais davantage de provoquer des appropriations, des variations. Il n'était pas question pour moi de produire un « musée » voué à la reproduction, mais de laisser la possibilité aux œuvres d'exister et de perdurer en se transformant. La traduction est au centre de la partition puisqu'elle est elle-même le passage d'un état à un autre ; écrire une partition est déjà un acte de transposition, de déplacement. Transposition de la scène à la page lorsque la création a précédemment eu lieu, ou transposition de l'imaginaire à l'écrit.

Dans le cas de projets qui n'ont jamais été réalisés, mais seulement rêvés par l'artiste, la partition n'a alors aucune référence, si ce n'est l'idée première de l'artiste. Elle est à

elle seule le germe de l'activation à venir et possède donc beaucoup moins de freins à son interprétation. Effectivement, elle ne cherche pas à retransmettre une œuvre pré-existante, elle est libérée de tout modèle.

Ainsi, et comme nous l'avons démontré, les partitions que nous avons reçues se sont situées dans différents registres.

Le projet de *Véhicule* était, rappelons-le, également d'insérer la forme partitionnelle dans l'histoire, de lui donner une reconnaissance. Ce désir, nous l'avons vu, s'est incarné dans la création d'un espace des possibles pour permettre la visibilité de formes jusqu'alors exclues de l'édition ou de l'institution muséale et théâtrale. Le geste éditorial est venu pointer l'attention sur un objet (la partition). Cet objet est alors montré aux autres, mis en circulation, diffusé. Le geste éditorial le cautionne, le promet.

Si, comme nous l'avons vu, notre démarche s'éloigne de la conservation, elle n'en demeure pas moins un geste de promotion et de préservation des pratiques éphémères et délégatives.

Nous avons, dans la revue *Véhicule*, choisi de transmettre une notation (écrite ou graphique), mais, bien entendu, elle n'est pas la seule manière de préserver des œuvres éphémères. De nos jours, différents moyens d'enregistrement, sonores et visuels permettent de « capturer » l'œuvre en la fixant sur un support. Toutefois, cette trace capte une forme finalisée, un résultat. Dans le cas de la captation vidéo d'une représentation de spectacle vivant, à moins de documenter le processus de création¹⁰⁵ (les répétitions), rien n'indique comment les choses sont advenues : l'enregistrement vidéo témoigne du geste final. Si l'on veut recréer une chorégraphie à partir de son enregistrement vidéo, il faut en déduire les indications qui ont été données à l'interprète. Ce qui ressort de la captation d'une représentation est le résultat à obtenir, mais rien ne permet de savoir ce qui sous-tend l'œuvre ni même si, le jour de sa captation, la représentation était conforme au souhait du chorégraphe ou du metteur en scène. Ce que la captation vidéo permet à l'interprète, c'est de retrouver – par la copie et par mimétisme – une forme en apparence semblable. Toutefois, réitérer l'action serait effectuer une reproduction, mais sans atteindre ce qui anime les interprètes, sans savoir pourquoi le mouvement corporel est émis¹⁰⁶.

Du fait de cette aporie, les chercheurs ont aujourd'hui diversifié leurs stratégies pour documenter le spectacle vivant à travers des traces multiples : captation des répétitions, entretien avec les artistes, l'équipe technique et administrative, collecte de documents de travail, etc. Comme l'écrit Marion Denizot dans son article « Des archives "héritées" aux archives "fabriquées", de nouvelles sources pour l'histoire du spectacle ? » édité dans *Fabriques, expériences et archive du spectacle vivant* (2021) :

La question porte alors sur le statut des matériaux rassemblés par les chercheurs. Archives ? Témoignages ? Sources ? Certes, la notion d'archives a

105 Nous renvoyons notre lecteur au projet « La Fabrique du spectacle », un portail numérique dédié à la captation des processus de création. Celui-ci est organisé en trois espaces et trois temporalités : avant, pendant et après le spectacle : [<http://www.fabrique-du-spectacle.fr/>].

106 Il serait possible d'objecter à cela que faire le mouvement permet de le comprendre. C'est d'ailleurs le processus de travail que Robert Cantarella a mis en place à partir du projet *Faire le Gilles*. Il rejoue les conférences de Gilles Deleuze en imitant sa voix qu'il écoute en même temps grâce à une oreillette.

pris une acception beaucoup plus large, qui a permis d'englober les notions de « témoignage » et de « trace », mais peut-on « fabriquer » des archives ? (Denizot dans Lucet *et al.*, 2021, p.66).

Or, lorsque nous avons passé commande aux artistes de la transcription d'une pièce existante (comme pour « Ma vie » de Grand Magasin ou « Professor » de Maud Lepladec), il s'agissait alors de ce que Marion Denizot considère comme une archive fabriquée. Certes, elle n'est pas fabriquée par un tiers auquel on pourrait objecter la subjectivité¹⁰⁷, mais elle est une construction mnémonique et non une trace.

Pourquoi opter pour la forme partitionnelle ? Il me semblait qu'elle permettait de retrouver le processus, le cheminement vers l'œuvre à travers une orientation de l'artiste. Pensée par son concepteur en vue de la reprise, la partition est-elle encore une archive ou peut-on la considérer comme une source ?

En effet, au-delà des éléments techniques, ce qui différencie un enregistrement vidéo ou sonore d'une partition est que l'auteur de la partition est l'artiste lui-même, même si, nous l'avons vu dans le livret 3, Massin défie cette affirmation avec son travail en 1964 sur *La Cantatrice Chauve* de Ionesco.

L'enregistrement (vidéo ou photographique) témoigne, tandis que la partition peut transmettre des données sans révéler de résultat. La partition offre une part de surprise, elle contient l'œuvre cachée, elle est à déchiffrer. Œuvre en latence, elle se dévoile peu à peu, il faut la faire apparaître¹⁰⁸.

À travers la revue *Véhicule* et le travail éditorial qui en a découlé (de la réception des partitions à la lecture, en passant par la discussion avec les auteurs, le travail graphique en coordination avec Vincent Menu et chaque artiste participant), j'ai pu analyser de nombreuses partitions et les comparer. S'il m'a parfois été demandé de catégoriser la publication, cela n'a jamais paru avoir d'utilité, si ce n'est pour répondre à des cadres préexistants¹⁰⁹. À la demande de Jean-Jacques Leroux, directeur du PHAKT à Rennes, qui souhaitait effectuer un « carottage » dans chacune des revues en vue d'une exposition en 2022¹¹⁰, nous avons classé les partitions de *Véhicule* pour tenter de les cartographier. Nous les avons désignées ainsi : « poésie sonore », « chorégraphie », « gestes et performances », « actions plastiques », « théâtre performatif », « écriture », « musique ». Les partitions de *Véhicule* oscillent entre le jeu (avec ses règles), la boîte à outils (et son mode d'emploi), le projet, la documentation et l'instruction pédagogique.

107 Et, contrairement à la captation qui provient d'un regard externe, dans le cadre de la partition, les indications proviennent la plupart du temps de l'artiste lui-même.

108 Nous avons constaté d'ailleurs dans le livret 2 « Repères » l'importance du déchiffrement dans la partition, particulièrement lorsque des artistes comme Isidore Isou ou Roland Sabatier renouvellent le langage.

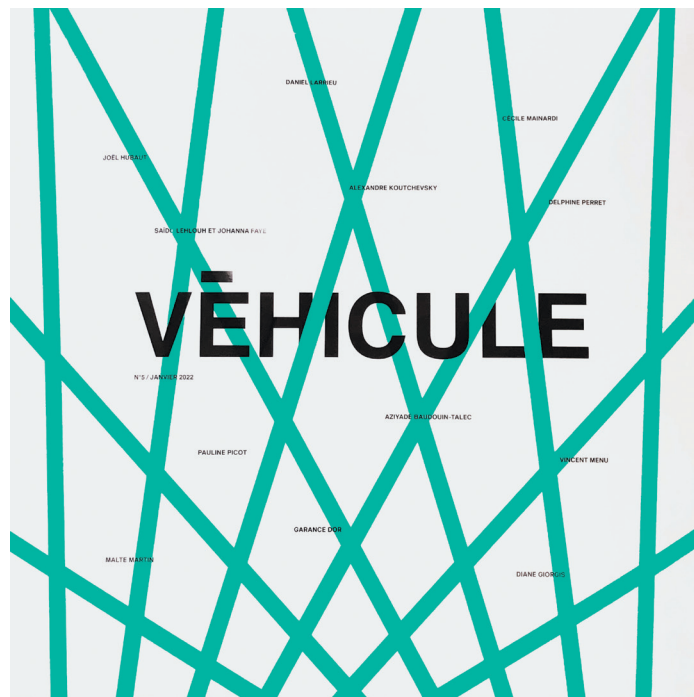
109 Ainsi, la revue n'a eu de cesse d'osciller entre plusieurs pôles. *Véhicule* doté de l'identification d'une revue (par un ISSN) a ensuite obtenu l'identité d'un livre en 2021 (avec un ISBN). Dans le cadre de demandes de subventions, *Véhicule* a été présenté tantôt au CNAP (Centre National des Arts Plastiques), tantôt au CNL (Centre National du Livre) en catégorie Poésie. *Véhicule* a été co-financé par un théâtre, un centre musical, des un centre chorégraphique. Enfin la publication a été achetée par différents fonds : le CNEAI, le Centre du Livre d'artistes de St Yrieix, les FRAC PACA et Bretagne, le centre chorégraphique d'Angers et plus rarement des théâtres (la Colline, le théâtre national de Strasbourg, le Lieu Unique).

110 L'exposition n'a finalement pas eu lieu.

Véhicule n'est pas clos, la publication se poursuit sans que nous ayons décidé de fixer au préalable un nombre de numéros qui deviendrait définitif. Sans doute, un jour, arriverons-nous au terme de cette aventure, par lassitude, manque de moyens ou manque de temps, ou alors choisirons-nous de la transmettre à d'autres ? Aujourd'hui, le désir de poursuivre reste entier.

C'est après avoir remarqué la prédominance de l'écriture dans les partitions de *Véhicule* que j'ai cherché à analyser la part graphique des partitions en dehors de la revue. Les partitions pouvaient-elles être composées d'images ? En existait-il ? Quelle fonction attribuer à ces images ? Et enfin comment la typographie et la spatialisation sur la page pouvaient-elles agir sur l'interprète ?

Le matériel pour répondre à ces questions me semblait absent de la revue. J'ai donc choisi, pour compléter cette étude, de me pencher sur des œuvres graphiques ou produisant de l'image, extérieures à la revue *Véhicule*. C'est pourquoi, deux livrets sont consacrés à la question de l'image dans la partition, le livret 3 « Typo-topographie » et le livret 5 « Iconographie performative ».



Véhicule n° 5, 2022, 500 exemplaires.
Édité par Garance Dor, Vincent Menu et Vroum, Rennes, France.
Divers fascicules. Impression offset, reprographie et risographie, 31, 5 x 31, 8 cm.



Complément 1 : composition éditoriale et graphique

Note : Véhicule n°5 étant sorti en 2022, nous n'avons pas détaillé son contenu ni exploré la publication pour cette thèse, elle-même soutenue en 2022.

Véhicule n° 1, 2010

Direction éditoriale et conception graphique de Véhicule n° 1 :

Garance Dor et Vincent Menu

Les artistes-auteurs du n° 1 : Grand Magasin, Boris Charmatz, Yves-Noël Genod, Édouard Boyer, Nicolas Richard, Florent Delval, Vincent Thomasset.

Composition graphique du n°1 :

Le numéro 1 est composé de 11 imprimés,

- une carte de couverture format 30 x 30 cm, 350 gr
- un dépliant 3 volets format 15 x 60 cm, 350 gr
- une carte de visite format 5 x 8 cm, 350 gr
- un bandeau format 3 x 19 cm, 350 gr
- une carte recto verso format 10,5 x 17 cm, 350 gr
- une carte format 10,5 x 15 cm, 350 gr
- une carte format 21 x 30 cm recto verso, 350 gr
- une page A4 recto verso sur papier fluo, 90 gr (orange, jaune, vert ou rose)
- un huit pages 19,5 x 28 cm agrafés sur papier orange, 110 gr
- une enveloppe kraft fermée format A5 contenant deux pages A4 80 gr pliées en deux et 3 cartes format A5, 350 gr
- une carte format 25 x 14 cm pliée en deux, 350 gr

Tirage : 300 exemplaires.

Prix de vente du n° 1 : Le n° 1 est vendu 15 euros.

Collectors : Il existe 10 exemplaires numérotés et signés. Ils comprennent des bonus imaginés par les artistes.

Éditeur : Garance Dor et association Leprojetcollectif.

Véhicule n° 2, 2011

Direction éditoriale et conception graphique de Véhicule n° 2 : Garance Dor et Vincent Menu

Les artistes-auteurs du n° 2 : Anne-James Chaton, Emmanuel Adely, Frédéric Dumond, Garance Dor, Julia Cima, Maud Le Pladec, Dominique Mathieu, Alexis Fichet, Antoine Davenne, Sébastien Zaegel, Mickaël Phelippeau, Nicolas Couturier.

Composition graphique et plastique du n° 2 :

Le numéro 2 est composé de

- une carte de couverture format 30 x 30 cm, avec un rabat de 14 cm, 350 gr
- un plateau de jeu format 30 x 30 cm, 350 gr
- une planche à découper de 30 x 30 cm, 350 gr
- une notice A4, 150 g
- un 2 volets A5, 150 g
- un 8 pages, 15 x 25 cm, 150 g
- un dépliant 3 volets format ouvert 18 x 50 cm, 350 gr
- une fiche 26 X 15 cm, 350 g
- un 2 volets format ouvert 10,5 x 60 cm, 150 g
- un 2 volets format ouvert 21 x 30 cm, 150 g
- un 4 volets format ouvert 42 x 30 cm, 150 g
- un 2 volets format ouvert 18 x 30 cm, 350 g
- un 2 volets format ouvert 17 x 21 cm, 350 g
- trois carré 16 x 16 cm, 350 g
- un 2 volets format ouvert 16 x 35 cm, 350 g

Tirage du n° 2 : 400 exemplaires.

Prix de vente du n° 2 : Le n° 2 est vendu 15 euros.

Les collecteurs du n° 2 : Il existe 10 exemplaires signés, numérotés, avec des bonus des artistes.

Éditeur : Garance Dor et association Leprojetcollectif. Co-édition : Le Musée de la Danse (Rennes).

Véhicule n° 3, 2020

Direction éditoriale et conception graphique de Véhicule n° 3 :

Garance Dor et Vincent Menu

Les artistes-auteurs du n° 3 : Marcel Alocco, Édouard Boyer, Matali Crasset, Jean-Claude da Silva, Frédéric Dumond, Jacques Jouet, Nicolas Richard, Sébastien Roux, Yoann Thommerel, Eric Watier.

Composition graphique et plastique du n° 3 :

Le numéro 3 est composé de

- une couverture de 31,5 x 31,5 cm, impression noir et 810 sur munken 300 gr
- un dépliant 5 volets de 9 x 4,5 cm, impression noir et 810 sur munken 300 gr
- un dépliant 3 volets de 30,5 x 49 cm, impression noir et 810 sur munken 300 gr
- un format 28 x 28 cm, impression noir et 810 sur munken 300 gr
- un dépliant 2 volets 11 x 21 cm, impression noir et 810 sur munken 300 gr
- un jeu de 50 cartes 11,5 x 15,5 cm, impression noir et 810 sur munken 300 gr
- un poster 50 x 67 cm, impression noire sur papier offset 60 gr
- un format A3, impression noire sur papier offset bleu 90 gr
- une enveloppe 22 x 11 cm contenant 2 A4, impression noire sur papier offset 90 gr
- des lettres adhésives, une carte 6,5 x 28 cm, découpe et impression noire sur papier offset crème 220 gr
- un cahier de 16 pages 20 x 14,5 cm, impression en noir sur papier offset jaune Hawaï et jaune Canary 100 g

Tirage du n° 3 : 400 exemplaires.

Prix de vente du n° 3 : Le n° 3 est vendu 20 euros.

Les collecteurs du n° 3 : Il existe 10 exemplaires signés, numérotés, avec des bonus des artistes.

Éditeur : association Vroum. Co-édition : GMEA (Centre National de Création Musicale Albi Tarn).

Véhicule n° 4, 2021

Direction éditoriale et conception graphique de Véhicule n° 4 :

Garance Dor et Vincent Menu

Les artistes-auteurs du n° 4 : Mette Ingvarsten, Violaine Lochu, Sonia Chiambretto, Garance Dor, Aurélie Noury, Melaine Dalibert, Didier Aschour, Roland Sabatier, IKHEA © SERVICES, Florent Delval et David Liver, Vincent Menu, Pierre di Sciuлло.

Composition graphique et plastique du n° 4 :

Le numéro 4 est composé de

- une couverture avec rabat, 31,5 x 31,8 cm, impression noir et 806 sur munken 300 g
- une carte 11x15 cm, impression noir et 806 sur munken 300 g
- 2 cartes 10x15 cm, impression noir et 806 sur munken 300 g
- une carte 14,5 x 10 cm, impression noir et 806 sur munken 300 g
- une bande 30 x 2,5 cm, impression noire sur munken 300 g
- une carte 10 x 23,6 cm, impression noir et 806 sur munken 300 g
- un dépliant 2 volets, 8x19cm, impression noir et 806 sur munken 300 g
- 13 Fiches 11,5 x 11,5 cm, impression noir et 806 sur munken 300 g
- une carte 6,8 x 10,2 cm, impression noir et 806 sur munken 300 g
- 2 cartes 8x5cm, impression noir et 806 sur munken 300 g
- une carte 8x5cm, impression noir et 806 sur munken 300 g
- 1 Affiche 90x50cm, 3 plis croisés, impression noire sur un Coral Book White 70 g
- un cahier 17,5 x 25 cm, 16 pages, 2 piqûres à cheval, impression noire sur papier Tropic rose 120 g
- une affiche A3 ouverte, 2 plis économiques verticaux, impression noire sur papier vert Forest 80 g
- une chemise 43 x 25,5 cm ouverte, 1 pli vertical, impression noire sur papier Parade Force 5 bleu 250 g
- 8 fiches 21x25 impression noire sur papier offset printspeed 250 g
- un cahier 13x18cm, 12pages, 2 piqûres à cheval, impression noire sur papier Tundra lilas 120 g
- un cahier de 16 pages 9,5 x 15,5 cm, 2 piqûres à cheval, impression noire sur papier gris clair 120 g

Tirage du n° 4 : 400 exemplaires.

Prix de vente du n° 4 : Le n° 4 est vendu 25 euros.

Les collecteurs du n° 4 : Il existe 10 exemplaires signés, numérotés, avec des bonus des artistes.

Éditeur : Association Vroum. Co-édition GMEA (Centre National de Création musicale Albi Tarn), Théâtre de Poche (Hédé).

Complément 2 : les éditoriaux (2010-2021)

Éditorial Véhicule n° 1, 2010

Véhicule c'est :

Une revue qui ne ressemble pas à une revue.

Une revue d'artiste (au pluriel).

L'envie de créer un *espace* pour d'autres.

Un espace participatif.

Un lieu de contributions.

Véhicule c'est :

Alternatif expérimental et autoproduit.

C'est à dire fragile et précieux.

Véhicule c'est :

Faire apparaître une communauté.

Une œuvre collective pensée séparément

Faite d'objets singuliers dispersibles

Rassemblés dans un même contenant.

Se donner les moyens de diffuser ce qui ne l'est pas.

De faire voyager des œuvres dématérialisées.

De les laisser faire à d'autres.

Un mode de transmission.

Une possibilité de reproductibilité, mais aussi d'appropriation.

Une manière de faire faire.

Véhicule c'est :

Un concept ; la partition

Un concept que d'autres imaginent

Auquel chaque artiste donne sa définition.

Partition :

Notation d'une œuvre. Transcription.

Notation d'une œuvre (non exclusivement musicale)

Par son auteur permettant à d'autres de

L'interpréter, la jouer, la réaliser.

C'est au choix

Un kit, une instruction, une méthode, une proposition, un concept,

Un projet, un mode d'emploi, un déroulé, une incitation, une recette,

Une série d'outils, un manuel, un jeu, un ensemble permettant

La construction ou la reconstitution.

Les artistes invités à véhicule viennent de la danse, des arts plastiques,

De la littérature, de la performance, de la musique.

Pour que véhicule vive il faut le véhiculer.

Véhicule naît de la rencontre entre Garance Dor et Vincent Menu.

Et de chaque artiste participant.

(Dor, 2010)

Éditorial Véhicule n° 2, 2011

La revue Véhicule est née en mai 2010,
 Une revue d'artistes
 À tirage limité.
 Janvier 2011.
 Ceci est le numéro 2.
 Il contient des partitions.
 Il contient des œuvres.
 Et non pas des articles.
 Et non pas des critiques.
 Pourtant l'œuvre se mêle au document.
 Nous donnons comme synonyme à la partition :
 Instruction, mode d'emploi, protocole, projet,
 Kit de mise en œuvre, notice, règle du jeu...
 La partition est ce qui se déchiffre, se lit.
 Elle est une œuvre à part entière qui appelle l'autre.
 Si la question de la musicalité y est intimement liée,
 Celle de l'espace s'y trouve également,
 Un espace ouvert
 À remplir,
 À compléter.
 La revue propose :
 Une œuvre retranscrite ou conçue directement
 En 2 dimensions,
 Conceptualisée par l'artiste dans le but
 Qu'un lecteur puisse la réinvestir, l'incarner, la produire,
 L'interpréter, bref la révéler en lui donnant corps.

Les artistes sont écrivains, plasticiens, chorégraphes,
 Performer, designer...
 Afin de transmettre une partition d'une de leurs œuvres,
 Tous passent par le médium de l'écriture poétique
 Mais aussi par une écriture graphique, plastique.
 La revue Véhicule est conçue comme
 Un espace d'exposition mobile,
 Une galerie itinérante.
 Ceci est la pochette surprise d'un collectif dispersible.
 Un contenant
 Regroupant une communauté
 De singularités.
 Le but de la revue,
 À travers une recherche thématique et expérimentale,
 Est de diffuser des œuvres contemporaines
 En permettant une rencontre ludique avec le lecteur.
 C'est aussi pour nous
 Une manière de réfléchir et de contribuer
 À la question de la transmission

Des arts vivants
Et à la pérennité de certaines œuvres qui,
Par leur caractère éphémère,
Sont d'habitude vouées
À la disparition.
Si Véhicule est résolument inscrit dans le présent,
Permettant des activations et incitant à l'action,
Il se projette aussi
Comme une possible
Archive des arts scéniques ou performatifs.
Nous ne sommes pas dans ce qui perdure
Mais dans ce qui résiste.
Les artistes de Véhicule sont les artistes d'aujourd'hui
Et de demain
Qu'il faut soutenir aujourd'hui.
La revue Véhicule est le projet de deux
Artistes, Garance Dor et Vincent Menu,
Offrant un espace à d'autres artistes.

(Dor, 2011)

Éditorial Véhicule n° 3, 2020

Avril 2020
 Ceci est le numéro 3.
 C'est reparti.
 Véhicule est une revue d'artistes
 Née en 2010
 Apériodique et
 À tirage limité.
 Véhicule contient des partitions
 C'est-à-dire des œuvres à faire
 À interpréter
 À activer
 À préférer
 Ou même à coller
 Ou pas.
 Véhicule c'est :
 Des partitions
 Ou
 Des protocoles
 Ou
 Des scripts
 Ou
 Des modes d'emploi
 Ou
 Des poèmes à
 Actionner-machiner-mâchonner
 À bégayer
 Ou même à détruire.
 L'œuvre est là
 En suspens
 Prête à s'incarner
 Se déformer
 Se révéler.
 Véhicule est un espace d'exposition
 Mobile
 Et de transmission
 Un lieu de passage.
 La revue est à compléter
 Par vous.
 Les artistes invités sont
 Poètes
 Plasticiens
 Designers
 Auteurs
 Ou faiseurs de livres.
 Véhicule contient des actions
 Des événements

Des sensations
Et encore :
Des fictions
À déployer.
Véhicule 3 est une sorte de pochette surprise
Un fourre-tout conceptuel
Qui contient aussi un jeu.
Véhicule 3 contient un projet de 1968
Dans une forme inédite
Et des œuvres d'aujourd'hui.
Véhicule 3 est le projet de deux artistes
Garance Dor et Vincent Menu
Qui invitent d'autres artistes.
Véhicule 3 fait suite à
Véhicule n° 1 (2010)
Véhicule n° 2 (2011).
Vous êtes lecteur, interprète ou co-auteur.
On vous confie les œuvres.
À vous d'expérimenter !

(Dor, 2020)

Éditorial Véhicule n° 4, 2021

Véhicule 4

Véhicule propose des partitions à activer
par le lecteur.

Véhicule diffuse des œuvres
à faire par tous et partout :
chez vous, dans un square,
dans un espace d'exposition,
dans un théâtre, dans une école, sur un stade.

Seul ou à plusieurs :
peignez-vous les avant-bras en rose,
mettez tout de biais,
perdez-vous dans la taïga,
jouez avec la lumière,
comptez, chantez, dansez,
mettez la scène dans une salle d'exposition,
vrillez la partition, balayez les spectateurs,
inventez le désert.

Ceci n'est plus une revue
c'est un spectacle, une performance,
un geste, une danse,
une exposition
une musique,
un service à mettre en œuvre. À l'heure où tout ferme, où tout se resserre,
où l'instruction est de se calfeutrer,
de s'isoler, de se protéger, à l'heure des protocoles
de sécurité, Véhicule propose de jouer/activer/
interpréter/créer partout. Déjouez l'injonction.
Faites. Chez vous, dehors, dans les églises,
dans les supermarchés, sur internet, dans la forêt,
sur la plage. Faites. À l'heure où l'institution
culturelle plus que jamais est cette grande muraille
infranchissable, impénétrable, transforme ta cuisine
en white cube, ton salon en boîte noire.
Avec des moyens modestes, un son, un songe,
un mouvement, un bout de papier.
Les lire c'est déjà les activer.
Faites-les vivre, encore,
différemment. C'est à vous.

(Dor, 2021)

Complément 3 : les partitions de Véhicule (lien PDF)

<http://www.revuevehicule.net/pdf>



Références Bibliographiques Livret 4

- ACQUAVIVA, Frédéric, 2015-2018. *CRU*. Berlin, Allemagne.
- BAL-BLANC, Pierre et GB AGENCY, 2019. *Collective exhibition for a single body : the private score*. Paris, France : Paraguay.
- BAUDOUIN-TALEC, Aziyadé, 2018. *Les écritures bougées : une anthologie*. Paris, France : Éditions Mix.
- BÉNICHOU, Anne (dir.), 2010. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : les Presses du réel.
- BOIVENT, Marie, 2011. *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Thèse de doctorat. Rennes, France : Université Rennes 2.
- BOIVENT, Marie et BROGOWSKI, Leszek, 2015. *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. 2015. Saint-Senoux, France : Éditions Incertain sens.
- BOURRIAUD, Nicolas, 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon, France : les Presses du réel.
- BOYER, Édouard, 2010. Le Geste 1. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 1. Rennes, France : Le projetcollectif.
- BOYER, Édouard, 2020. Nicolas Carré. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroum.
- BOYER, Édouard, [sans date]. Geste 1. *boyeredouard.net* [en ligne]. [Consulté le 15 février 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.boyeredouard.net/fr/serie/view/17/geste-1>
- BROGOWSKI, Leszek, 2016. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Saint-Senoux, France : Éditions Incertain Sens.
- BROGOWSKI, Leszek et MOEGLIN-DEL-CROIX, Anne, 2008. *Nouvelle revue d'esthétique. Livres d'artistes l'esprit de réseau*. Paris, France : Maison des Sciences de l'homme Paris-Nord : Centre national du livre.
- BROGOWSKI, Leszek, MOEGLIN-DEL-CROIX, Anne et NOURY, Aurélie (dir.), 2013. *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? actes du colloque, Université Rennes 2, 19 - 20 mars 2010*. Saint-Senoux, France : Incertain Sens Éditions. CG, collection grise 1.
- CHATON, Anne-James et FIAT, Christophe (dir.), 1997-2000. *TIJA, The Incredible Justine's adventures*. Besançon, France : Larvatus prodeco.
- CHOPIN, Henri, 1964-1979. *OU*. Sceaux, Ingatstone, France, Angleterre : Henri Chopin.
- CIMA, Julia, 2011. La Langue. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2011. N° 2. Rennes, France : Le projetcollectif.
- COPELAND, Mathieu (dir.), ACCONCI, Vito, COINDET, Delphine, FURTWÄNGLER, Gilles, GOLDEN, Matt, KNOWLES, Alison, MARTÍNEZ TRONCOSO, Loreto, DELLA OLGA, Raffaella, PEDRAGLIO,

- Francesco, SASAMOTO, Aki, SEROR, Benjamin et SPOONER, Cally, 2013. *Une exposition à être lue : vol. 4*. Paris, France : Jeu de Paume.
- COPELAND, Mathieu (dir.), ALES-SANDRINI, Marí, BÉRAUD, Sacha, BJORNESPARR, Emma, CHEVALIER, Jérémy, DELARUE, Chloé, LEIBOVICI, Franck, PORTAL, Véronique, REYNAUD DEWAR, Lili, RIHS, Tatiana, ROULIN, Daphné, SPOONER, Cally, TOMAŽIN, Irena, LE TROTTER, Anne et WILDBERGER, Martina-Sofie, 2011. *Une exposition à être lue : vol. 2*. Genève, Suisse : HEAD.
- COPELAND, Mathieu (dir.), BARRY, Robert, FOWLER, Jarrod, GARAIT, Nicolas, HOLMQVIST, Karl, HUWS, Bethan, MEDALLA, David, SERANDOUR, Yann, SPOONER, Cally et TOMPKINS, Sue, 2011. *Une exposition à être lue : vol. 3*. Londres, Royaume-Uni : David Roberts Art Foundation.
- COPELAND, Mathieu (dir.), CYTTER, Keren, DUBOIS, Amélie, MAIRE, Benoît, MOTH, Charlotte, PISANO, Falk, GOLDIN + SENNEBY et SPOONER, Cally, 2010. *Une exposition à être lue : vol. 1*. Delme, France : Centre d'art contemporain-la synagogue de Delme.
- COPLEY, William et PETROV, Dimitri, 1968. *S.M.S [Shit Must Stop]*. New York, États-Unis.
- DE KEERSMAEKER, Anne Teresa et VAN WISSEN, Samantha, [sans date]. Re : Rosas! *rosasdanstrosas* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.rosasdanstrosas.be/accueil/>
- DENIZOT, Marion, 2021. Des archives « héritées » aux archives « fabriquées », de nouvelles sources pour l'histoire du spectacle? In : LUCET, Sophie, BOISSON, Bénédicte, DENIZOT, Marion (dir.), *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes. pp. 59 — 70.
- DERRIDA, Jacques, 1995. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris, France : Galilée.
- DOR, Garance, 2011. Do it Herzog. In : DOR, Garance et MENU (dir.), Vincent, *Véhicule*. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- DOR, Garance, 2021. Ballet. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2021. N° 4. Rennes, France : Vroom.
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2010. *Véhicule*. N° 1. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2011. *Véhicule*. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2020. *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroom.
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2021. *Véhicule*. N° 4. Rennes, France : Vroom.
- DUPEYRAT, Jérôme, 2013. Le livre d'artiste comme alternative à l'exposition. In : BROGOWSKI, Leszek (dir.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? actes du colloque, Université Rennes 2, 19 - 20 mars 2010*. Saint-Senoux, France : Incertain Sens Éditions. pp. 179 — 190. CG, collection grise 1.
- ERMAN, Michel et WYCZYNSKI, Paul, 1992. *Littérature canadienne-française et québécoise : anthologie critique*. Laval (Québec), Canada : Editions Beauchemin.
- FARKAS, Jean-Baptiste, 2010. *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*. Paris, France : Éd. Mix.
- FIAT, Christophe (dir.), 2004. *Mission Impossible*. S.l. : Christophe Fiat.

- FILLIOU, Robert, 1967. *L'Immortelle mort du monde : the deathless dying of the world*. New York, États-Unis : Something Else Press.
- FILLIOU, Robert, 1984. *Longs poèmes courts à terminer chez soi*. Bruxelles, Belgique : Archives Lebeer Hossmann.
- FILLIOU, Robert, 1998. *Enseigner et apprendre, arts vivants*. Bruxelles, Belgique : Archives Lebeer Hossmann.
- FILLIOU, Robert, 1999. *Théâtre incomplet : AAREVUE : 1969-1987*. Bruxelles, Belgique : Small Noise.
- FORMIS BARBARA, 2008. *Gestes à l'œuvre : [journée d'étude, Maison Heinrich Heine de la Cité internationale, Paris, décembre 2006]*. Le Havre, France : De l'incidence -Éditeur ESBACO.
- FOUCAULT, Michel, 2004. Des espaces autres. *Empan* [en ligne]. 2004. Vol. 54. [Consulté le 4 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2.htm>
- FOUCAULT, Michel et LAGRANGE, Jacques, 2001. *Dits et écrits, 1954-1988*. Paris, France : Gallimard.
- FRAISSE, Emmanuel, 1997. *Les anthologies en France*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- FRASER, Marie, 2007. Les jeux narratifs des remakes de Pierre Huyghe. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. 2007. N° 9, pp. 45 — 58. DOI <https://doi.org/10.7202/1005529ar>
- GALERIE D'ART CONTEMPORAIN DES URBANISTES, LENDROIT GALERIE et CABINET DU LIVRE D'ARTISTE, 2008. *Revues d'artistes : une sélection* : Fougères, France : Association ARCADE.
- GENOD, Yves-Noël, 2010. La page 310. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2010. N° 1. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- GRAND MAGASIN [HIFFLER, François et MURTIN, Pascale], 2010. Ma vie. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2010. N° 1. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- HAZAN, Éric Auteur et MORET, Ernest, 2016. *Pour aboutir à un livre*. Paris, France : la Fabrique éditions.
- HENDRICKS, Jon, BECH, Marianne, FARZIN, Media, ANDERSEN, Eric, DEZEUZE, Anna et MUSEET FOR SAMTIDSKUNST, 2008. *Fluxus scores and instructions: the transformative years : « make a salad » : selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit* : Detroit, États-Unis, Danemark : the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection.
- HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), 2008. *Art conceptuel : une entologie*. Paris, France : Éd. Mix.
- INGVARTSEN, Mette et VIDAL, Gérard (trad.), 2021. Une brève description d'une pièce insaisissable. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 4. Rennes, France : Vroum.
- JOUET, Jacques, 2020. PPAF (Jadis, Robert Filliou). In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2020. N° 3. Rennes, France : Vroum.
- LE PLADEC, Maud, 2011. Professor. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2011. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- LINKER, Kate, 2008. Le livre d'artiste comme espace alternatif. *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*. 2008. pp. 13 — 17.
- LUCET, Sophie, BOISSON, Bénédicte et DENIZOT, Marion (dir.), 2021. *Fabriques*,

- expériences et archives du spectacle vivant*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.
- MATHIEU, Dominique, 2011. *Box Seat*. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2011. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- MACIUNAS, George et BRECHT, George, 1964-1979. *ccVTRE*. New York, États-Unis : George Brecht et George Maciunas (Fluxus, Editorial Council).
- MANGION, Éric (dir.), BARBIER, Colette, BOULANGER, Sylvie et YONET, Pascal (éd.), 2004. *72 (projets pour ne plus y penser)*. Chatou, France : Centre national de l'estampe et de l'art imprimé.
- MAYER, Hansjörg, 1965-1968. *Futura*. Stuttgart, Allemagne : Hansjörg Mayer.
- MENU, Vincent, 2021. *Passages*. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2021. N° 4. Rennes, France : Vroum.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, 2006. *Du catalogue comme œuvre d'art et inversement*. In : MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*. Marseille, France : le Mot et le reste. pp. 189 — 222.
- MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, RIVET, Jacques, RUBY, Christian et VIALE, Marie-Laure (dir.), 2009. *TOOL BOX*. Nantes : Entre-deux.
- NOURY, Aurélie, 2020. *Clausus*. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroum.
- OBRIST, Hans Ulrich, ALTSHULER, Bruce (dir.), 1997. *Do it*: New York, États-Unis : Independent Curators Incorporated.
- PASTOUREAU, Michel, 2021. *Rayures : une histoire culturelle*. Paris, France : Seuil.
- PHELIPPEAU, Mickaël et COUTURIER, Nicolas, 2011. *Bi-portrait le jeu*. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2011. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- RICHARD, Nicolas, 2020. *Déchiq- uer-déchanter*. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2020. N° 3. Vroum. Rennes, France.
- ROUX, Céline, [sans date]. *Pratiques per- formatives/Corps critiques n° 4 : De l'im- prévisible dans le champ chorégraphique ou la pratique de l'écart : le Musée de la danse. Musée de la danse* [en ligne]. [Consulté le 15 février 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/pratiques-performatives-corps-critiques-n4-article-de-celine-roux.html>
- SIEGELAUB, Seth (dir.), 1969 a. *January 5 - 31, 1969 : Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*. New York, États-Unis : Seth Siegelaub. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/b/bc/Siegelaub_Seth_ed_January_5-31_1969_1969.pdf
- SIEGELAUB, Seth (dir.), 1969b. *July, August, September 1969: Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd., Robert Smithson, Lawrence Weiner*. New York, États-Unis : Seth Siegelaub.
- SIEGELAUB, Seth (dir.), 1969c. *March 1969*. New York, États-Unis : Seth Siegelaub.
- SIEGELAUB, Seth (dir.), ANDRE, Carl, BARRY, Robert, HUEBLER, Douglas, KOSUTH, Joseph, LEWITT, Sol, MORRIS, Robert et WEINER, Lawrence, 1968. *Xerox Book [Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner]* [en ligne]. New York, États-Unis : Siegelaub/Wendler. Disponible à l'adresse : <https://monoskop.org/images/f/>

f1/Siegelaub_Seth_ed_Xerox_Book.pdf

SIEGELAUB, Seth (dir.), ANTIN, David, CELANT, Germano, CLAUDIA, Michel, HARRISON, Charles, LIPPARD, Lucy R, STRELOW, Hans, et STUDIO INTERNATIONAL, 1970. *July / August exhibition: [Dan Graham, Harold Cohen, John Baldessari... et al.]*. London ; New York, États-Unis : Studio International ; Seth Siegelaub.

THOMMEREL, Yoann (dir.), 2014. *Gru-meaux, Occuper la page*. N° 4. Caen, France : Nous.

VADORI-GAUTHIER, Nadia, [sans date]. Une minute de danse par jour [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.une-minutededanseparjour.com>

VAUGHAN, David, 1997. *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*. Paris, France : Éditions Plume.

VAUTIER, Ben et VAUTIER, Annie (dir.), 1967. *FOURRE-TOUT*. N° 1. Nice, France : Ben Vautier.

VAUTIER, Ben et VAUTIER, Annie (dir.), 1967. *FOURRE-TOUT*. N° 2. Nice, France : Ben Vautier.

VOSTELL, Wolf, 1962. *DÉ-COLL/AGE*. N° 3. Köln, Allemagne : Wolf Vostell.

WATIER, Éric, 2020. Travaux discrets Écrire. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroom.

WEINER, Lawrence, 1968. *Statements*. États-Unis, New York : The Louis Kellner Foundation and Seth Siegelaub. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/File:Weiner_Lawrence_Statements_1968.pdf

ZAEGEL, Sébastien, 2011. Désapprendre par cœur. In : DOR, Garance et MENU (dir.), Vincent, *Véhicule*. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.



Index

A

Adely Emmanuel 30, 31, 67, 82
Alocco Marcel 14, 32, 47, 83

B

Bal-Blanc Pierre 14
Baudouin-Talec Aziyadé 14
Bénichou Anne 53
Boivent Marie 8, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 36
Bourriaud Nicolas 27
Boyer Édouard 49, 81, 83
Brecht George 19, 78
Brogowski Leszek 16
Brugerolle Marie de 55

C

Cage John 39
Cantarella Robert 70
Charmatz Boris 37, 65, 66, 68, 81
Chevallier Sabine 14
Chopin Henri 19, 39, 75
Cima Julia 56, 82
Copeland Mathieu 14
Copley William 19, 41, 43
Couturier Nicolas 31, 50, 53, 82
Cunningham Merce 65, 66, 68, 79

D

Deleuze Gilles 70
Denizot Marion 70, 71
Di Sciullo Pierre 13, 47, 84
Dor Garance 9, 16, 24, 25, 30, 32, 33, 41, 49, 66, 67, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 90
Dumond Frédéric 30, 31, 32, 67, 82, 83
Dupeyrat Jérôme 8

F

Farkas Jean-Baptiste 14
Feldmann Hans-Peter 16
Fiat Christophe 9, 76
Filliou Robert 19, 47, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 77

G

Genod Yves-Noël 26, 30, 50, 54, 55, 56, 69, 81

Grand Magasin 26, 30, 33, 43, 44, 50, 71, 81

H

Herrmann Gauthier 14
Hiffler François 30
Higgins Dick 14
Huygue Pierre 67

I

Ingvartsen Mette 37, 50, 84
Ionesco Eugène 66, 71

J

Jouet Jacques 47, 59, 64, 83

K

Kaprow Allan 57, 63
Knowles Alison 14

L

Lefebvre Antoine 8
Le Pladec Maud 26, 31, 50, 53, 54, 55, 69, 82
LeWitt Sol 13, 27, 78
Lochu Violaine 25, 46, 47, 84
Lucet Sophie 71

M

Maciunas George 14, 19, 57, 78
Mangion Éric 50, 55
Marboeuf Olivier 30, 67
Massin 66, 71
Mathieu Dominique 56, 69, 82
Menu Vincent 8, 9, 25, 30, 32, 34, 43, 47, 49, 67, 71, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89
Mollet-Viéville Ghislain 14, 39
Murtin Pascale 30

N

Noury Aurélie 31, 56, 84

O

Obrist Hans Ulrich 14
Ono Yoko 14

P

Phelippeau Mickaël 31, 44, 82

R

Renaude Noëlle 32
Reymond Fabrice 14
Richard Nicolas 30, 31, 46, 67, 81, 83
Rivet Jacques 14, 39
Roux Céline 65

Roux Sébastien 30, 65, 83
Ruby Christian 14, 39

S

Sabatier Roland 14, 31, 32, 71, 84
Sébastien Zaegel 30, 59, 63, 64, 67, 82
Siegelaub Seth 14, 27, 78, 79
Stephan Arnaud 30, 55, 67

T

Thommerel Yoann 14, 83

V

Vallos Fabien 14
Vaughan David 66
Vautier Ben 14, 19, 20, 26, 43, 79
Véhicule 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91
Viale Marie-Laure 14, 39
Vostell Wolf 14, 19, 79

W

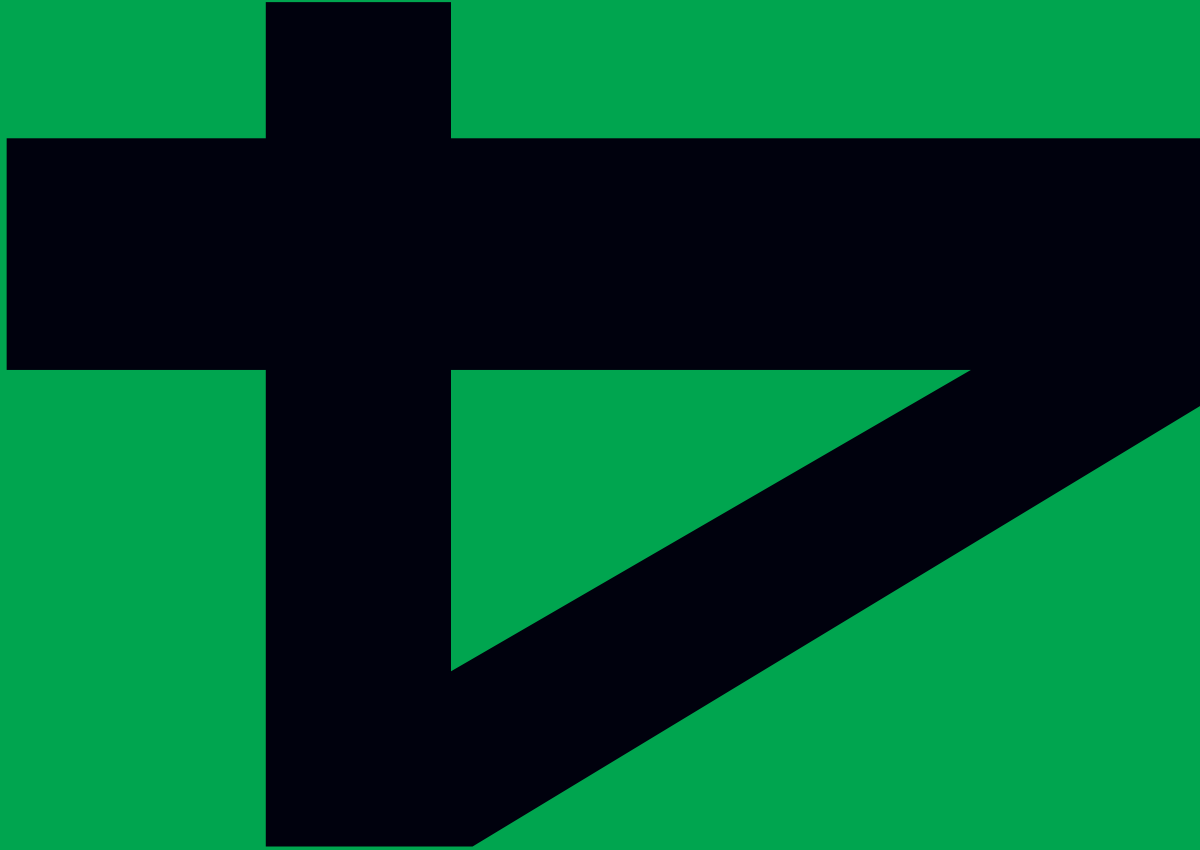
Watier Éric 14, 46, 49, 56, 83
Weiner Lawrence 13, 17, 27, 78, 79

Y

Young La Monte 19

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative

Editer Vénus





Iconographie performative

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative



Livret 5

Iconographie performative

Partitions composées d'images, partitions pour créer
des images, partitions d'images qui n'existent pas

Introduction	8
1 La photographie dans la partition	10
1.1 Activer un livre d'images	13
1.2 Rejouer l'image	21
1.2.1 Entretien avec Steve Giasson	28
1.3 Synthèse	43
1.4 Des images à partager, les livrets illustrés d'Allan Kaprow	44
1.5 Prendre position face à l'histoire	48
2 Le dessin comme partition	49
2.1 Le théâtre dessiné	52
2.1.1 Les cas d'Omega 3 et de Multiplication (hyperthéâtrie)	52
2.2 La partition dessinée au musée	63
2.2.1 Partitions et expositions	63
2.2.2 Le dessin, partition d'action physique	67
2.2.3 Synthèse	73
2.2.4 Être agi par la partition : la place de l'interprète	74

3 L'image mentale	82
3.1 Images à rêver	83
3.2 L'œuvre infinitésimale	90
3.3 Télépathie et hypnose	95
3.3.1 Transfert de compétences et de rôles	95
3.3.2 Weiner et les Statements	96
3.3.3 Filliou et le Principe d'équivalence	97
3.4 Faire œuvre de transfert	99
3.4.1 Transfert d'images par induction mentale	103
3.4.2 Transfert paranormal	106
3.4.2.1 Se relier via la partition	106
3.4.2.2 Danser par télépathie	107
Conclusion	111
Références bibliographiques Livret 5	117
Index	128

Introduction

Partitions composées d'images, partitions pour créer des images, partitions d'images qui n'existent pas

Faire un détour par notre travail d'artiste-éditrice, dans le livret précédent, nous a permis de démontrer que l'édition de partitions peut exister en dehors de l'édition théâtrale tout en mettant en évidence les spécificités de cette pratique. Comme nous l'avons remarqué, les partitions d'images sont relativement absentes de *Véhicule*. Nous prolongeons donc notre recherche en choisissant comme matière l'image dans la partition et ses résonnances dans l'acte performatif. Ce travail, nous l'avons commencé dans notre livret 3, lorsque nous nous sommes penchée sur des partitions hybrides, à la fois texte et image qui s'affranchissent des conventions et des normes de l'édition pour bousculer l'espace de la page. Dans une tentative de langage mixte, nous avons pu observer qu'elles offrent tout autant un spectacle dans le livre qu'un cheminement et des points d'appui pour l'interprète. En renouvelant les formats de l'écriture, elles essaient de transmettre le geste performatif et incitent à des pratiques d'autonomie qui rendraient partiellement caduque la mise en scène, du moins dans un rapport démiurgique.

Nous souhaitons désormais, dans ce livret intitulé « Iconographie performative », entraîner notre lecteur vers des partitions qui se détachent des mots et dont l'image est le principal support ou point d'aboutissement. Nous nous pencherons alternativement vers des partitions composées d'images (Kaprow, Charmatz), mais également des partitions qui permettent la création d'images (LeWitt) ou encore des partitions qui invitent à visualiser des images (Sabatier, Ono, Alocco, Lacoste, Touzé). Pour ce faire, nous avons organisé notre étude dans cette partie autour de médiums distincts ; la photographie, le dessin et l'image mentale. Notre lecteur pourrait nous objecter que la plupart des partitions plasticiennes, de fluxus à l'art conceptuel, sont avant tout des œuvres écrites. Nous n'avons pas écarté celles-ci. Mais lorsque nous aborderons des textes, nous nous intéresserons - dans cette section de notre travail - à leur potentiel dans le cadre d'un surgissement de l'image.

Nous avons pu constater dans le livret « Typo-topographie » (3) que la toute-puissance du metteur en scène était remise en cause par des œuvres qui, pour certaines, induisent un rêve scénique premier de l'auteur et, pour d'autres, ne nécessitent plus la professionnalisation du preneur en charge. Nous allons maintenant voir que le savoir-faire de l'artiste est volontairement remis en cause par les pratiques partitionnelles dans le champ des arts plastiques. Ainsi, l'exemple de délégation offert par les artistes de l'art conceptuel comme Lawrence Weiner ou Sol LeWitt nous démontreront que l'artiste n'est plus indispensable pour faire apparaître la matérialité du travail plastique. Toutefois, celui-ci conserve parfois intégralement la paternité de l'œuvre, qui doit être produite selon les directives de l'artiste, comme c'est le cas dans le cadre des protocoles de Sol LeWitt.

Par le biais de la partition, nous nous demanderons si la personnification de l'objet d'art à travers la figure de l'artiste est désormais obsolète. Quelle est donc la valeur de l'œuvre lorsque celle-ci n'est plus produite par l'artiste-plasticien ? Nous chercherons à comprendre les déplacements et les transferts opérés, notamment les transferts de compétence qui s'énoncent à travers des propositions de Robert Filliou et de Lawrence Weiner.

Si la figure de l'artiste est caduque, nous aborderons la partition comme un déclencheur qui appelle la pratique chez le lecteur-interprète. L'artiste deviendrait alors un passeur, et cet acte de transmission engendre l'apparition d'une autre figure, celle de l'interprète. Si la notion est d'ordinaire abordée dans le champ des études théâtrales, elle sera ici questionnée dans celui des arts plastiques.

Nous traiterons tout d'abord du rôle et des enjeux liés à la photographie, puis des partitions dessinées. Nous verrons alors ce que ces dernières permettent, comparées aux partitions précédentes. Nous terminerons enfin sur la question de l'image mentale, à travers les partitions rattachées à Fluxus, à l'art conceptuel ou au lettrisme. Comme l'énonce Sartre dans *L'Imaginaire* : « On ne saurait étudier à part l'image mentale. Il n'y a pas un monde des images et un monde des objets. » (Sartre, 1986, p.37).

Nous nous saisirons, dans la dernière partie de ce livret, des matériaux d'analyse fournis par des pratiques moins palpables (à la lisière avec l'immatériel) telles que la télépathie et l'hypnose, cela dans les arts plastiques et dans les arts scéniques. La partition sera alors abordée en tant qu'image mentale à partager collectivement ou à vivre dans un rapport plus sensoriel et intime comme une expérience singulière.

1 la photographie dans la partition

Les liens entre texte et photographie s'établissent notamment au XXe siècle dans les Ciné-romans, publications d'un cinéma popularisé et scénarisé sur la page. Ainsi, comme le remarque Magali Nachtergaele dans son article « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? » :

L'idée d'une littérature plastique et visuelle procède évidemment d'un corpus circonscrit par la critique photolittéraire, dont le champ d'action joute directement celui du cinéma : pour mémoire en effet, dans les années 1920, en marge de la presse illustrée, les ciné-romans populaires comme *Le Film complet* du jeudi arborent photogrammes et reconstitutions scénaristiques et sont vendus quelques sous sur les boulevards parisiens. Plus tard, les romans-photos, ou *fotoromanzi*, surgissent en Italie à une époque de crise qui voit l'industrie cinématographique forcée de se reconvertir vers de nouveaux supports moins coûteux. À ces exemples tirés de la culture de masse, on peut inclure enfin les sophistiqués ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet publiés aux éditions de Minuit : *L'année dernière à Marienbad* (1960), *L'immortelle* (1963) ou *Glissements progressifs du plaisir* (1974) qui témoignent d'une longue histoire de la transversalité entre texte, image fixe et cinéma. (Nachtergaele, dans dir. Bricco, 2015, s.p.). <http://books.openedition.org/quodlibet/443>

Toutefois, ces livres d'images qui reconstituent le film n'ont pas vocation à être « actifs » ou à donner lieu à des reprises. Quant au scénario de cinéma, il est rarement fait pour permettre une reprise, il constitue le plus souvent le texte qui sera joué et mis en œuvre dans une unique création cinématographique. Nous avons toutefois vu un contre-exemple, comme le descriptif du *Film est déjà commencé* de Maurice Lemaître qui s'apparente davantage à un descriptif de mise en œuvre performative.

Dans le champ du théâtre au XXe siècle, la publication d'images associées au texte a rarement une destination performative. Une dimension réitérative existe dans les *Modellbücher* que Brecht élabore dès 1949. Néanmoins, celle-ci vise à conserver la mise en scène pour pouvoir la recréer à l'identique ou du moins avec la plus grande fidélité. Les images sont alors des documents-modèles destinés aux équipes qui prendront en charge la création de la pièce. Elles serviront à imiter la création initiale. Ainsi, les autres représentations pourraient être considérées comme des copies. En cela, s'agit-il de partitions ? Nous pourrions répondre favorablement si la dimension d'interprétation était induite, mais cette dimension semble justement entrer en conflit avec l'art de la copie. Copier signifie établir un double qui semble conforme à l'original. Mais interpréter est un acte de traduction, qui, même s'il cherche à transmettre le même message, utilisera un langage différent. Toutefois, l'interprétation n'est pas toujours similaire. La notion de fidèle interprétation, être au plus près de l'objet initial en n'observant pas d'écart semble alors indispensable pour ces *Modellbücher*. L'interprète, qu'il soit metteur en scène ou acteur, est alors un exécutant qui vient reconstituer à l'identique la pièce telle qu'elle était à sa création. Les *Modellbücher* sont alors des documents qui permettent la survivance de l'œuvre, sa transmission figée. Patrice Pavis déclare à propos de ce procédé : « Il confirme le risque, relevé par l'auteur, que les notes et les photos de mise

en scène stérilisent les futures créations. C'est d'ailleurs ce qui ne manqua pas de se produire dans l'Allemagne de l'Est des années 1950 et dans de nombreux pays qui importèrent le brechtisme [...]. » (Pavis, 1999, p.14). La photographie dans la partition est-elle condamnée à être un modèle, qui plus est sclérosant ? Non, si l'on en croit Pavis : « Pour les metteurs en scène les plus "forts", comme Joan Littlewood ou Giorgio Strehler, Roger Planchon ou Antoine Vitez, la distanciation et le *gestus* ne brimèrent en rien la créativité. » Qu'est-ce qu'un metteur en scène fort ? Est-ce un metteur en scène qui impose sa marque, son esthétique ? Pavis nous explique notamment que Strehler, dans ses notes, ne se réfère pas aux notions de Brecht lorsqu'il le monte (Pavis, 1999, p.14). Or s'il ne s'y réfère pas, n'est-ce pas déjà une prise de liberté ou l'indicateur d'un décrochage face à la copie ? L'écart lors des reprises ne semblait pourtant pas admis par Brecht : ainsi d'après l'ouvrage *Performing women - performing feminisms: interviews with international playwright* (Tompkins et al., 1997), Joan Little Wood qui avait monté *Mère Courage* déclarait en 1994 que Brecht avait envoyé une femme rectifier les gestes qui n'étaient pas exacts.

Finalement, le metteur en scène semble superflu comme nous le montre cet exemple ; le livre contiendrait déjà la mise en scène. Par leur caractère hyper directif, les partitions d'images de Brecht rendraient-elles caduque la nécessité d'un metteur en scène ? Les *Modellbücher* sont un cas très spécifique. La pièce, montée une première fois, serait conservée et n'aurait pas l'occasion d'être « relue » par d'autres créateurs.

Nous pouvons arguer que le même texte pourrait faire l'objet d'autres mises en scène, elles aussi documentées sous forme de livres-modèles. Nous aurions alors une collection, un début de répertoire. Néanmoins l'idée semble aller en totale contradiction avec le désir des metteurs en scène, souvent corrélé à une volonté de transmettre leur propre vision du texte, une vision singulière. Nous pouvons donc imaginer qu'il n'y aurait pas beaucoup de candidats à la reprise de ces livres-modèles. Seraient-ils encore metteurs en scène ? La place de celui qui reprend ces livres est en effet discutable, elle semble davantage s'apparenter à celle d'un régisseur ou d'un historien.

La photographie, dans le cadre d'une partition scénique, peut-elle échapper à cette dimension historique et à la reconstitution ? L'histoire est-elle une chose morte ou peut-elle revivre par le biais de la photographie ? Nous verrons qu'à travers les exemples de *All Cunningham* de Boris Charmatz et des *Performances invisibles* de Steve Giasson, la photographie documentaire, par essence indicielle, devient une partition performative s'autorisant à s'écarter du référent. Enfin nous nous intéresserons aux « livres d'images » d'Allan Kaprow qui forment un canevas illustré destiné à des réinterprétations.

Nous commencerons avec la photographie par interroger le statut de ces images. Sont-elles un indice, une référence, un modèle ou un guide mental (une projection) ? Que permet l'image par rapport au texte ?



Boris Charmatz, *Flip Book*, 2013, pendant « Three Collective Gestures » au MoMA, New York.
© Julieta Cervantes © 2015 The Museum of Modern Art, New York.
© Clemens Kalischer (pour la photographie de Merce Cunningham en 1948 au Black Mountain College avec Elizabeth Jennerjahn).

1.1 Activer un livre d'images

À l'instar de *Flip Book* et de *50 ans de danse*, *Roman photo* repose sur un principe de composition qui consiste à se saisir du livre *50 years of dance* de David Vaughan comme d'une partition de danse. Les photographies contenues dans le livre proposant un « score » d'environ 1300 situations que les danseurs reproduisent les uns après les autres. (Maud Le Pladec dans Wilson Le Personnic, 2015, p. 111-112).

Faire d'une série de photographies une partition est le procédé qu'a mis en place Boris Charmatz en 2008. Le protocole de travail s'est élaboré à partir d'un livre intitulé *Merce Cunningham un demi-siècle de danse* (Vaughan, 1997). Ce livre est un recueil de photographies diverses : spectacles et images autour de l'œuvre de Cunningham, dont des portraits du chorégraphe. Boris Charmatz initie ce projet suite à une commande du Festival d'Automne 2009, pour les quatre-vingt-dix ans de Merce Cunningham au Théâtre de la Ville¹. Il s'empare du livre de Vaughan et décide d'en faire la partition du spectacle à venir. Lorsqu'il procède ainsi, il change alors la destination de la publication. En partant d'une fonction initialement prévue comme mémorielle – témoigner de l'œuvre par ses traces – Charmatz impulse un devenir actif à l'ouvrage en lui apportant des qualités performatives. Il reprend alors ce qui l'intéresse depuis longtemps, la question des *scores* :

Boris Charmatz, dans le cadre de La Permanence (projet d'ouverture du Musée de la danse en continu pendant toute l'année 2014, en collaboration avec le Centre National des Arts plastiques) propose aux visiteurs d'assister à l'activation de certaines partitions extraites de l'ouvrage *Do It* de Hans-Ulrich Obrist. *Roman photo* contient quelque chose de cela : un focus porté sur l'écriture partitionnelle comme processus de création (à l'image des statements, happenings ou events d'Allan Kaprow, George Brecht... au début de la performance). On parle donc bien ici de protocoles ou de modes d'emploi et ces œuvres allographiques donnent lieu à l'exécution virtuellement infinie d'exemplaires, permettant aussi l'absence de l'artiste. (Maud Le Pladec dans Wilson Le Personnic, 2015, p. 113).

L'absence de l'artiste, c'est celle de Cunningham puisqu'il n'est pas présent pendant la création de la pièce de Charmatz. Toutefois, trois œuvres, trois auteurs se croisent dans ce projet en s'interpénétrant : les chorégraphies de Merce Cunningham, les photographies de celles-ci réunies par David Vaughan, et la pièce qui en découle signée par Boris Charmatz².

Le projet *All Cunningham* a pris différents noms dont *Roman photo* ou *Flip book* ou encore *50 ans de danse*. *Roman Photo* est la version créée par les danseurs professionnels, *Flip book* une autre version, jouée par des amateurs ; quant à *50 ans de danse*, il s'agit d'une forme créée avec les anciens danseurs de la compagnie de Merce Cunningham. Le spectacle a pris corps avec de nombreux groupes, dans un temps de

1 Le spectacle est toutefois d'abord joué au LiFE de Saint Nazaire (2008) puis, le 7 décembre 2009, au Théâtre de la Ville (Paris) puis les 8, 9, 10 décembre au Théâtre des Abesses (Paris).

2 La pièce a ensuite été reprise et transmise de nombreuses fois, la plupart du temps par des interprètes du projet initial, comme Olga Dukhovnaya, Olivia Grandville, Anne-Karine Leskop, Raphaëlle Delaunay... Seule Maud Le Pladec n'a pas été interprète de *Flip Book* auparavant. Elle a cependant participé au projet avec les étudiants à l'Université der Kunste à Berlin en 2008.

répétition réduit. La première étape de ce travail a été créée avec des étudiants à Berlin au HÜZ. Dans cette version étaient intégrés tous les types d'images du livre (dessins, schémas), et pas seulement les photographies.

En quoi consiste le protocole imaginé par Boris Charmatz ? Il s'agit d'incarner³ les images du livre. Si la photographie fige le mouvement, le travail corporel sera de le retrouver, de le faire réadvenir, puis de l'arrêter. L'enjeu sera également d'expérimenter l'altérité, le corps de l'autre (sur l'image) devenu sien. Comme dans le livre, lorsque le lecteur le feuillette, l'interprète devra passer d'une image à l'autre. Une précision importante est apportée par Anne-Karine Leskop : « [...] Boris insiste beaucoup pour que l'on ne chorégraphie pas ce passage d'une photographie à une autre : il ne s'agit surtout pas de justifier l'enchaînement des photographies » (Leskop et Glon, 2009). L'objectif n'est donc pas d'apporter du sens dans le passage d'une photographie à l'autre ; l'interprétation du danseur est freinée au profit d'une certaine neutralité correspondant à la transcription d'un dispositif privilégiant les liens mécaniques à toute psychologisation, ce qu'on pourrait qualifier aisément de dispositif de nature conceptuelle. Le terme est d'ailleurs justifié par Boris Charmatz dans un entretien en ligne avec Gilles Amalvi :

[...] c'est presque une pièce conceptuelle, dans le sens où le principe de départ est très simple : une vie et une œuvre sont condensées dans un livre. Nous en apprenons les photos par cœur, et ensuite, nous travaillons pendant cinq jours en studio pour en faire une chorégraphie de trente minutes. (Charmatz, Amalvi, 2009, s.p.)

http://www.borischarmatz.org/IMG/pdf/fc_ok__2009-12-07_festival_d_automne-itv_charmatz_amalvi_fretgb.pdf?296/4c666817899ade124aa8ba17b26758d45221b3cb.

Le procédé peut évoquer celui du tableau vivant, une pratique consistant à reproduire un tableau avec des personnes de manière à créer une image ressemblante et fixe. Le tableau vivant a eu son apogée dans les Salons du début du XIXe siècle. Cette pratique de récréation se rapproche tout à la fois du tableau et de la photographie par un agencement d'objets et de corps à travers une image qui se fige.

Toutefois, dans le projet *All Cunningham*, le « tableau » est en mouvement. Le point de départ est par ailleurs très différent puisqu'il ne s'agit pas d'incarner une image peinte (et unique), mais une série de photographies documentaires qui sont elles-mêmes des prélèvements du réel. Des images qu'il faut ensuite lier entre elles dans la représentation scénique. Le danseur doit passer d'une photographie à l'autre, comme le lecteur tourne la page. Les clichés sélectionnés ne sont pas pris dans le désordre, comme l'explique Boris Charmatz dans un entretien avec Gilles Amalvi :

Nous suivons exactement l'ordre du livre, mais l'aléatoire fait partie intégrante de la démarche, particulièrement en ceci : nous nous mettons devant les images, et choisissons de manière assez « sauvage » : qui fait cette image, qui fait celle-là ? (Charmatz, 2009, s.p.).

http://www.borischarmatz.org/IMG/pdf/fc_ok__2009-12-07_festival_d_automne-itv_charmatz_amalvi_fretgb.pdf?296/4c666817899ade124aa8ba17b26758d45221b3cb

3 Plusieurs interprètes, comme Marlene Monteiro Freitas, insistent sur le fait qu'il ne s'agit pas de reproduire une image mais de l'incarner ou de l'incorporer (Monteiro Freitas dans *Le Personnic*, 2015, p.23).

Les images sont nombreuses, environ trois cents sont mises en œuvre, enchaînées dans le spectacle dans une succession jouant sur le rythme. Le titre de *Flip book* prend tout son sens : il s'agit bien d'effeuiller rapidement des pages pour que les images fixes semblent s'animer. Selon Anne-Karine Lescop, une forme d'urgence fait partie de l'état d'esprit du projet *All Cunningham* (Lescop et Glon, 2009).

Quelle que soit la rapidité d'exécution, le projet est bien de s'emparer d'une archive de la danse, de son histoire, pour la faire devenir vivante. Il ne s'agit pas de rejouer des pièces de Cunningham mais bien de créer une forme issue de Cunningham et du regard que David Vaughan a posé sur l'œuvre. Voici ce que précise Boris Charmatz dans un entretien avec Gilles Amalvi :

Le projet n'est pas tant né de l'idée de travailler sur l'histoire de la danse – avec Cunningham comme référence centrale de cette histoire – que de la spécificité de cet objet livre. J'ai immédiatement eu l'impression que la succession des photographies recréait de la chorégraphie. Que l'enchaînement des images renvoyait au processus de composition des pièces de Cunningham – et qu'une chorégraphie qui suivrait le fil de ces photos ressemblerait sans doute elle aussi à du Cunningham. La façon même dont le livre est construit renvoie à la spécificité du travail du chorégraphe. Parmi les idées centrales de Cunningham, on retrouve en effet le hasard, les jeux de combinatoires. La danse qu'il a développée n'est pas organique, elle n'est pas inspirée de mouvements naturels, ce sont des combinaisons de positions. Je me suis dit qu'en montant un projet à partir de ces photographies, il était possible de créer un « méta-Cunningham », un objet qui contiendrait tout Cunningham – tout en étant un « faux Cunningham » – puisqu'il n'a jamais pensé cette chorégraphie-là. (Charmatz, 2009, s.p.).

http://www.borischarmatz.org/IMG/pdf/fc_ok__2009-12-07_festival_d_automne-itv_charmatz_amalvi_fretgb.pdf?296/4c666817899ade124aa8ba17b26758d45221b3cb

Nous pouvons voir qu'il ne s'agit en rien d'un travail de reconstitution historique de l'œuvre de Cunningham. Boris Charmatz se dégage de cette vision historique jusqu'à affirmer produire un faux. Le procédé est en effet celui de la copie : copier les images, mais sans souci de vérité historique, ni même sans volonté de refaire ou de retrouver la pièce d'origine. Toutefois une correspondance s'instaure entre le procédé utilisé et le geste chorégraphique de Cunningham. Boris Charmatz explique que le protocole qu'il met en œuvre (fait d'associations, de juxtapositions) est aussi une manière d'approcher l'œuvre de Cunningham, puisque celui-ci a joué également sur des principes combinatoires. Il est intéressant de noter que Boris Charmatz se retire de la « paternité » du spectacle, selon lui il ne serait pas l'auteur de la chorégraphie, il déclare ainsi à Gilles Amalvi : « la chorégraphie est déjà faite – dans un sens absurde, car issue d'une logique éditoriale plutôt que chorégraphique » (Charmatz, 2009). Nous pourrions nuancer ce point de vue : en effet la chorégraphie n'est pas déjà faite, elle n'était pas même induite dans le livre. C'est bien parce que Boris Charmatz décide ce saisissement partitionnel des images que la chorégraphie peut naître. Toutefois, cette idée de logique éditoriale est intéressante et nous y reviendrons pour montrer en quoi la mise en page et l'organisation des images dans le livre s'avèrent centrales dans leur retranscription sur la scène.

S'il ne se considère pas l'auteur de la chorégraphie, Boris Charmatz revient à nouveau sur cette notion d'auctorialité qu'il considère comme fondamentale en danse :

En danse contemporaine, la notion d'auteur est très importante : le chorégraphe et ses assistants sont généralement seuls à transmettre le flambeau d'une écriture. On travaille assez peu sur partition, ou à partir d'archives. Dans le cas présent, la pièce se fait en l'absence de chorégraphe » (Charmatz, 2009, s.p.).

http://www.borischarmatz.org/IMG/pdf/fc_ok__2009-12-07_festival_d_automne-itv_charmatz_amalvi_fretgb.pdf?296/4c666817899ade124aa8ba17b26758d45221b3cb

Cette absence de chorégraphe peut s'entendre à différents niveaux : l'absence de Merce Cunningham mais aussi celle de Boris Charmatz puisque, pour perpétuer son dispositif d'activation, il « passera le flambeau » à plusieurs personnes⁴. Anne-Karine Leskop, qui est l'une d'entre elles, déclare :

À tout point de vue, il y a donc un dispositif fort et clairement énoncé. C'est ce qui permet que l'une des performances puisse être dirigée par moi, et non par Boris : un tel projet remet évidemment en jeu le statut du chorégraphe, les rôles et les affects qui sont généralement présents dans une création. (Leskop et Glon, 2009).

La partition est-elle le livre ou le protocole inventé par Boris Charmatz ? Le livre fait finalement office de matière première, il est un matériau sur lequel le chorégraphe vient ajouter une règle du jeu qui pourrait se résumer en une instruction : « faire advenir le mouvement par une succession d'images » ou encore « activer les images les unes après les autres ». Cette règle pourrait s'appliquer à tout autre livre d'images ou iconographie d'archives. Toutefois, si Boris Charmatz évoque une logique éditoriale, c'est qu'il n'y a pas que les images et leur ordre d'apparition qui sont pris en compte pour leur activation. La spatialisation de l'image, sa mise en page dans le livre aura une importance dans la transposition scénique. Anne-Karine Leskop affirme ainsi que : « Dans cette construction spatiale, nous avons réalisé que l'emplacement d'une image sur la page du livre nous influençait beaucoup. Si l'image est en bas de la page, instinctivement, nous nous positionnons près des spectateurs ! » (Leskop et Glon, 2009). De la même manière, elle explique qu'une photographie représentant une seule personne amènera plutôt l'interprète à se placer au centre de la scène, de manière, on l'imagine, à retrouver la vacance nécessaire pour faire ressortir la figure (Leskop et Glon, 2009). Le rythme de la pièce est lui aussi dépendant de la mise en page des photographies, comme l'atteste Anne Karine Leskop : « [...] par exemple, le fait qu'il y ait plusieurs petites images sur une page nous invite à jouer sur un tempo particulièrement rapide » (Leskop et Glon, 2009).

Il nous semble important de revenir sur la question du point de vue. Ce que les danseurs retranscrivent, c'est le regard du photographe face aux danseurs de Cunningham, et non celui des spectateurs des pièces de Cunningham. Or, ce regard ne peut être considéré comme neutre, il est déjà une pensée, une interprétation de l'œuvre de Cun-

4 Maud Le Pladec a élaboré une reprise avec les étudiants de l'université Rennes 2, Anne Karine Leskop avec les étudiants de l'université Paris 8, Olga Dukhovnaya avec des enfants du nord de l'Ille-et-Vilaine (Festival Extension Sauvage en 2015). Boris Charmatz a élaboré une préfiguration avec des amateurs à Rennes (*Roman photo* a été créé en 2009 au Musée de la danse), puis deux versions avec des étudiants, à Berlin et à Toulouse. Il a enfin élaboré une version avec les danseurs professionnels au LiFE de saint Nazaire (dans laquelle on retrouve Anne-Karine Leskop) et une autre avec des anciens danseurs de la compagnie de Merce Cunningham pour le Festival d'Automne (Théâtre des Abesses et Théâtre de la Ville).

ningham. Si d'après Susan Sontag (2008, p. 19) « une photographie peut être traitée comme une version de la chose elle-même », elle pondère cependant cette déclaration :

Mais malgré la présomption de véracité qui confère à toutes les photographies autorité, intérêt et séduction, le travail des photographes n'échappe pas, par nature, au trouble et à l'ambiguïté qui caractérisent normalement les rapports de l'art et de la vérité. [...] Quand ils décident de l'allure d'une image, quand ils préfèrent un cliché à un autre, les photographes ne cessent d'imposer des normes à leur sujet. [...] les photographies sont autant une interprétation du monde que les tableaux et les dessins. (Sontag, 2008, p. 19-20).

Le point de vue, c'est aussi une place dans l'espace. Il correspond également à un arrêt, à un lieu où l'on va se figer un court instant. Or le point de vue du photographe doit correspondre à l'emplacement du public. Ainsi, c'est la frontalité de l'image que les interprètes retranscrivent, frontalité qui renvoie tout de même, selon Charmatz, à l'appréhension du plateau chez Cunningham (Amalvi et Charmatz, 2009). Sur ce point, Lenio Kalea⁵ trouve pourtant que le travail de Cunningham n'a pas de face (dans LePersonnic, 2015, p.88)⁶. La disposition spatiale sur la scène de *Flip Book* ne sera donc pas en lien avec la disposition de la pièce originale de Cunningham ; elle se raccordera à la disposition des protagonistes sur la photographie, comme l'énonce Boris Charmatz :

Même s'il a travaillé à exploser l'espace de la perspective, il [Cunningham] a principalement utilisé un mode frontal — excepté pour Ocean et certains « events ». Donc, en gros, les danseurs qui sont devant sur la photo se retrouvent devant sur scène, et ceux qui sont à l'arrière-plan se retrouvent derrière. Je dis en gros, parce que c'est comme une recette de cuisine : il faut que ça prenne. (Charmatz, 2009, s.p.).

http://www.borischarmatz.org/IMG/pdf/fc_ok__2009-12-07_festival_d_automne-itv_charmatz_amalvi_fretgb.pdf?296/4c666817899ade124aa8ba17b26758d45221b3cb

Cette dernière phrase nous laisse entrevoir une souplesse dans un protocole qui sera peut-être remis en cause suivant les nécessités du plateau ou des choix esthétiques. La question de la frontalité se rattache aussi à celle d'un passage d'une dimension à l'autre : l'espace de la photographie en deux dimensions sera transposé dans l'espace tridimensionnel du plateau de manière à garder la sensation de la planéité de la page.

Nous pourrions alors reprendre la phrase d'Yvane Chapuis dans *Partitions objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)* : « La question c'est de savoir ce qui fait partition au théâtre, pas de savoir ce qu'est une partition ». Ce qui fait la partition dans *Flip book* est bien l'utilisation d'un document, d'un témoignage transformé en une matière première qui compose le protocole. Ce dernier s'appuie sur les images mais il ne les modifie pas, ne les assemble pas, et conserve même leur ordre originel. Boris Charmatz se saisit du livre comme d'une partition et c'est par cet acte, par cette

5 Lenio Kalea est une danseuse et chorégraphe grecque qui a dansé dans le projet *Flip Book*, elle n'était pas à la création. Elle a repris le rôle d'Olivia Grandville.

6 Entretien entre Lenio Kalea et Wilson LePersonnic dans *Document, Monument, Flip Book, Roman Photo, 50 ans de danse*, [livret imprimé à l'occasion du mémoire de Wilson Le Personnic, DNSEP 2015, mémoire suivi par Judith Perron], p. 88. Ce livret n'a pas fait l'objet d'une édition publique et n'est pas diffusé. Il nous a été transmis par Olga Dukhovnaya.

décision, que le livre devient performatif. L'image est la référence, elle est à copier tout autant qu'à incarner. Il ne s'agit cependant nullement d'une reconstitution, *Flip book* mélange les photographies de plusieurs spectacles. Par ailleurs, la fidélité au travail de Merce Cunningham n'est pas l'objectif, même si une ambiance, des mouvements et des qualités gestuelles propres au travail de Cunningham surgissent dans *Flip Book*. Les images du livre sont des témoins d'une œuvre chorégraphique passée que Charmatz n'a pas vocation de réitérer mais bien d'activer, comme un jeu.

Cette image référente est aussi utilisée par Massin lorsqu'il intègre à *La Cantatrice Chauve* des photographies de la mise en scène à sa création. Elles viennent témoigner d'un premier plateau (celui mis en œuvre par Nicolas Bataille) qui pourrait être repris dans une version future. Une différence notable est que le livre sur Merce Cunningham n'avait pas vocation à retransmettre les pièces ni à être la partition d'un spectacle. Le travail de Massin, quant à lui, se veut une retranscription fidèle de la mise en scène qui rendrait ainsi possible la réactivation (ou une émanation de celle-ci). Dans les deux cas cependant, l'image fait foi, elle atteste, documente et prouve l'existence d'un précédent qu'il s'agit de transmettre. La photographie est ainsi incluse comme une preuve : « Les photographies sont des pièces à conviction. [...] Une photographie passe pour une preuve irrécusable qu'un événement donné s'est bien produit. L'image peut déformer, mais il y a toujours une présomption que quelque chose d'identique à ce que la photo montre existe, ou a existé, réellement » (Sontag, 2008, p.18-19). L'image d'origine, dans *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse* (Vaughan, 1997), est le témoin isolé, fragmentaire, d'un spectacle. Elle atteste partiellement de celui-ci. La partition imaginée par Boris Charmatz se construit sur ces images « vraies », mais elle construit aussi d'autres images, intermédiaires et purement inventées, qui s'intercalent entre les images-document. En effet, tout un travail de liaison doit être fait entre les images du livre, comment les faire apparaître et disparaître sur scène, comment les enchaîner, et construire une narration à travers les éléments manquants ? Si la photographie arrête un mouvement, la reprise scénique doit retrouver le chemin de celui-ci, trouver le moyen d'entrer dans l'image, et d'en sortir pour faire advenir la suivante.

L'image photographique mise en partition pourrait-elle être une forme de réanimation des corps ? La mise en partition à partir de photographies restaure le corps du passé, qui réadvient dans un autre corps, celui du présent. La demande de Boris Charmatz d'incarner l'image nous renvoie à l'idée mystique d'une réincarnation : faire vivre à nouveau le corps absent. Cette palingénésie implique de « prendre en soi » l'image photographique. Ce lien de la photographie à la mort et au spectacle est évoqué par Roland Barthes dans *La Chambre Claire* :

Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre. [...] si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts [...]. Or c'est ce même rapport que je retrouve dans la Photo ; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un Théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts. » (Barthes, 1997, p. 55-56).

Nous pouvons donc envisager le fait que la partition, par le biais de la photographie, permette de dialoguer avec les morts, ou dans une vision plus pragmatique de réactualiser les corps du passé, de les intégrer dans un « faisceau contemporain⁷ ». Cette démarche performative prend à bras le corps l'image inanimée pour la mettre au jour et la faire saillir dans un jaillissement. Cette réincarnation permet à l'histoire de se perpétuer, non comme archive mais comme transfiguration.

Peut-on considérer cette expérience de Boris Charmatz comme une pratique de *reenactment*⁸ ? Il nous faudrait alors en préciser la signification. Christophe Kihm publie dans *Artpress* en 2008 un article intitulé « La performance à l'ère de son *reenactment* » et définit ainsi cette pratique :

Le terme « enactment » dispose en anglais de deux sens : sur un plan juridique, il désigne le passage d'une loi devant le corps législatif (promulgation, ordonnance ou décret d'une loi) ; sur le plan théâtral, il signifie jouer ou performer (où l'on souligne une dimension d'accomplissement) le rôle d'un personnage. Il est associé à la parole (speech), à l'action (action), au geste (gesture) et à la personnification (personification). Le re-enactment utilise donc le corps comme médium, et l'espace comme lieu d'un passage entre le passé et le présent, lieu d'effectuation d'un fait historique dans un ici et maintenant renouvelé. (Kihm, 2008, p. 21).

Le *reenactment* est donc une reprise. Cette pratique serait aussi, selon Aline Caillet dans l'article « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », une manière d'affirmer que « [...] l'Histoire n'est jamais ni résolue, ni résolue » (2013, p.66-73).

Si nous n'avons pas évoqué le terme de *reenactment* pour qualifier le travail scénique de Boris Charmatz à partir du livre de David Vaughan *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse* (1997) c'est sans doute parce que le chorégraphe ne reconstitue pas les pièces de Cunningham. Par contre, nous pouvons nous demander s'il ne reconstitue pas le livre. L'espace du *reenactment* dans *All Cunningham* serait alors une transposition d'un médium à un autre. Cette logique performative, à l'œuvre dans de nombreuses productions, vient dynamiser l'archive, la réveiller. Au sein de l'article « Muséifier la performance, réactiver l'archive » publié dans *La Permanence*⁹, Jean-Marc Adolphe écrit :

[...] Via la notion de performance, la danse se réapproprie une part de son histoire, et s'éloigne de la seule théâtralité pour ouvrir avec les arts plastiques et visuels un champ de nouvelles correspondances. Quelle mémoire se (re) constitue ainsi ? À l'heure où des figures historiques de l'art-performance, comme Marina Abramovic, cèdent à la reconstitution et au reenactment,

7 Je fais ici référence à Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain ?* où celui-ci déclare : « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps. » (2008, p.29)

8 La traduction française de *reenactment*, reconstitution, amène vers des perspectives historiques de reprises fidèles. Aline Caillet lui préfère le terme de « reconstitution jouée » (2013, n.p.) qui, d'après elle, serait plus adéquat. Selon nous, cette formulation oriente vers l'art théâtral, l'art du jeu, et n'entre pas en corrélation avec les pratiques du *reenactment* qui s'ancrent aujourd'hui dans le cadre des arts performatifs. Nous préférons donc le terme anglais de *reenactment*.

9 *La Permanence*, cahier spécial *Mouvement* n° 73 (mars-avril 2014) est réalisé en co-édition avec le Centre National des Arts plastiques. Ce supplément a été produit à l'occasion des expositions « La permanence » à Rennes et « Des choses en moins, des choses en plus » (février-mars 2014) au Palais de Tokyo. *La Permanence* est un projet conçu par le Musée de la danse et le CNAP. Il s'est déroulé de janvier à décembre 2014 à Rennes au Musée de la danse et dans différents lieux partenaires. Le numéro spécial n° 73 a été coordonné par Jean-Marc Adolphe, Boris Charmatz, Valérie da Costa, Sébastien Faucon et Ronan Martin.

alors que certaines expositions revisitent une histoire relativement récente [...] et que les institutions d'art contemporain se préoccupent de faire entrer en leur sein ou d'exposer des « collections protocolaires et relationnelles » [...] la muséification d'un art performatif peut certes soulever des questions spécifiques (quelles traces, quels supports, quels protocoles ?), mais dans tous les cas le fantôme de l'archive continue de hanter les formes en devenir. Réactiver cette archive, c'est lui donner une nouvelle matérialité, lui permettre de venir interroger le présent, et susciter sa réponse. Entre inventaire et invention, folle idée qu'une archive puisse prendre corps et danser son avenir. (Adolphe dans Cahier spécial Mouvement n° 73, 2014, s.p.). <https://www.cnap.fr/la-permanence-cahier-special-mouvement>

Non seulement les photographies sont l'un des moyens de faire connaître les performances dont seul un petit nombre de spectateurs a pu faire l'expérience, mais elles sont aussi des supports privilégiés pour les conservateurs des musées lorsque les performances sont achetées. Comme le rappelle Jean-Marc Adolphe, l'art de la performance est « rentré au musée ». Ceci par le biais d'expositions devenant des temps publics de performance, mais aussi par le biais des documents et des traces qui permettent d'activer les collections lorsqu'une performance est achetée. Les photographies sont l'une des sources visuelles les plus présentes dans ces dossiers documentaires. Mais la photographie est aussi le support privilégié des plasticiens qui reprennent des performances historiques pour les rejouer. Si la reconstitution est tournée vers le passé, le *reenactment* est tourné vers l'avenir.

Partant du fait qu'une reprise est une interprétation, Marie Quiblier signale dans *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène* (direction S. Lucet et S. Proust, 2017) qu'il serait peut-être plus judicieux de préférer le vocable d'interprétation à celui de *reenactment* ou de reprise. Selon elle, le terme d'« interprétation » :

[...] présente l'avantage d'être plus usité, donc mieux appréhendé, mais aussi plus précis en quelque sorte. En effet, appliquée à l'œuvre chorégraphique, l'interprétation caractérise le travail d'actualisation tandis que la reprise embrasse un ensemble d'opérations beaucoup plus large tels l'adaptation, l'appropriation, le détournement ou l'imitation... (Quiblier dans Lucet et Proust, 2017, p.303).

Marie Quiblier rappelle les différents sens du mot interprétation en s'appuyant sur le *Dictionnaire culturel en langue française* d'Alain Rey (2005) : l'action d'expliquer, l'action de donner une signification et l'action de jouer.

Il nous semble donc intéressant, pour poursuivre notre étude, d'observer le travail d'un plasticien contemporain – Steve Giasson – qui se saisit des images de performance, non pas pour produire une autre performance mais pour en produire une image actualisée, une interprétation.

1.2 Rejouer l'image

La démarche de Steve Giasson, plasticien et performeur canadien, est-elle influencée par ses études théâtrales à l'université ? Steve Giasson élabore depuis plusieurs années ce qu'il a appelé des *Performances invisibles*¹⁰ (2015-2016) et plus récemment des *Nouvelles Performances invisibles*¹¹ (2016-2021). Ces performances naissent de partitions que Steve Giasson écrit ou qu'il met en œuvre à partir d'images dont il n'est pas l'auteur. Steve Giasson sélectionne des images de performances ayant eu lieu et les réinterprète. Les photographies sont alors publiées sur son site internet¹². Ce cadre de *reenactment* a bien sûr des précédents, ceux de Marina Abramovic notamment, avec ses *Seven Easy Pieces*¹³.

La pratique du *reenactment*¹⁴ est souvent favorisée par un script écrit, une partition textuelle mais elle s'élabore aussi à partir d'un faisceau de documents dont l'image fait partie. Nous proposons d'analyser comment l'image photographique fait ici partition. Il est en effet admis qu'une image puisse être considérée comme une partition, Anne Bénichou l'énonce dans l'article « Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : les nouveaux horizons photographiques de la (re) performance » :

« Les corpus photographiques, filmiques et vidéographiques documentant les performances à reconstituer sont envisagés comme des scripts, exigeant des modes de lecture qui équivalent la valeur indicielle du document à la "virtualisation" d'un événement que constitue une partition. » (Bénichou, 2011, p.147).

Tandis que Boris Charmatz travaillait à trouver un lien de passage entre plusieurs images du passé, Steve Giasson travaille le plus souvent à partir d'une image unique¹⁵. L'actualisation de l'image-partition chez Steve Giasson ne se fait pas dans un cadre scénique ou spectaculaire, elle peut s'ancrer en tout lieu et à tout moment, sans public

10 *Performances Invisibles (2015-2016)* est constitué de 130 partitions jouées. « Les *Performances invisibles* ont d'abord pris la forme d'énoncés conceptuels : c'est-à-dire des idées d'œuvres, consignées par écrit qui, bien qu'elles puissent se suffire à elles-mêmes, appellent et décrivent autant de gestes minimalistes ou énigmatiques – souvent extraits du quotidien ou de l'histoire de l'art – qui peuvent être posés dans l'espace public ou privé. Ces énoncés ont été exécutés discrètement par Steve Giasson sans convier d'auditoire (d'où leur "invisibilité"). Ces *Performances invisibles* étaient documentées avec soin par deux complices, Daniel Roy et Martin Vinette. » Steve Giasson, [https://www.performancesinvisibles.com/fr/a-propos]. Consulté le 09 février 2021.

11 *Les Nouvelles Performances invisibles* reprennent le principe des *Performances Invisibles*. Elles sont également photographiées par Martin Vinette et Daniel Roy.

12 Les travaux de Steve Giasson sont consultables ici : [https://www.performancesinvisibles.com/fr/]. Consulté le 09 février 2021.

13 Il s'agit d'une série de performances données par Marina Abramovic en 2005. Ces performances sont des *reenactments* de sept œuvres. Elles ont été jouées pendant sept nuits du 9 au 16 novembre 2005 au Guggenheim Museum. Les œuvres qui ont été rejouées sont les suivantes : *Body Pressure* de Bruce Nauman (1974), *Seedbed* de Vito Acconci (1972), *Action Pants: Genital Panic* de Valie Export (1969), *The Conditioning* de Gina Pane (1973), *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys (1965), *Own Lips of Thomas* de Abramovic (1975) et *Entering the Other Side* de Abramovic (2005).

14 À ce sujet, Anne Bénichou a écrit plusieurs ouvrages de référence comme *Ouvrir le document* (2010), *Re-créer/Scripter* (2015), *Rejouer le vivant, Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in) actuelles* (2020).

15 Steve Giasson va parfois choisir de sélectionner et de publier plusieurs images de lui pour une même action, mais cela est rare.

et donne lieu à une captation photographique. La performance est faite pour être fixée par la photographie, elle se construit pour l'image fixe. Elle émane donc de l'image documentaire puis s'incarne avant d'être fixée et de redevenir image.

Dans sa thèse, Steve Giasson explique qu'il opère la sélection des images qu'il utilisera par la suite dans des ouvrages de référence sur la performance, des monographies d'artistes ou sur des sites internet (Giasson, 2020, p. 81). L'un de ses critères de sélection est l'inscription des artistes dans une mouvance conceptuelle, mais aussi le choix d'actions les « moins démonstratives et [les] moins héroïques » et il favorise celles ayant été réalisées dans un contexte sociopolitique fort ou singulier (Giasson, 2020, p. 81-82). Il explique que ce mode opératoire lui permet de « prendre physiquement position par rapport à l'histoire de l'art » (Giasson, 2020, p.81).

Rappelons le rôle des images dans le cadre de l'Art performance. L'image qui servira de partition pour Steve Giasson est-elle réellement un document ? Cette photographie atteste de l'existence d'une œuvre historique et en témoigne. En effet, les photographies font partie d'un système d'enregistrement courant chez les artistes de la performance dont les œuvres sont éphémères. Cette preuve photographique fonctionne chez différents performeurs comme un constat de ce qui a eu lieu (comme chez Orlan¹⁶ et Ben Vautier¹⁷) quand elle n'est pas pensée dès la performance comme une œuvre en soi, comme c'est le cas chez Gina Pane¹⁸.

Dans l'article intitulé « Images de performance, performance des images » (2010), Anne Bénichou signale que les images de performance oscillent entre différents statuts et le résume ainsi :

Le statut des images de performance oscille entre la documentation, l'œuvre à part entière et la notation en vue d'éventuelles réactualisations. Ces trois conceptions procèdent d'approches théoriques, esthétiques et politiques assez divergentes et pas tout à fait synchrones dans l'histoire de la performance et de sa théorisation. [...] La troisième conception [la

16 Orlan établit des certificats et des constats pour ses actions performatives. L'action *MesuRage des institutions* (1977) prend ainsi la forme d'un constat **établi par** l'artiste qui comprend sur une même feuille, le titre, une photographie de l'action, le déroulement de celle-ci (un résumé descriptif à la première personne du singulier) et les données documentaires liées à son effectuation (date, lieu, heure, durée, nom des témoins). Le constat est authentifié et signé par l'artiste. Le certificat était distribué au public après l'action. Il fait également partie de la performance acquise par le Centre Pompidou, dans le cadre d'un ensemble indissociable de documents (photographies, objets, film de l'action et certificat). Le certificat est visible ici : [<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cEbB7Kj>].

17 Les actions de Ben Vautier qu'il intitule des *Gestes* prennent, après leur effectuation, la forme d'une œuvre plastique aux caractéristiques similaires pour chaque geste. Il s'agit d'un panneau noir sur lequel on retrouve une photographie en noir et blanc de la performance et à laquelle sont ajoutés des éléments textuels : son titre, la date de sa réalisation et une phrase courte faisant office de partition. Toutes les indications sont écrites en blanc sur fond noir. S'ajoute encore une formule récurrente mais qui varie : « Ce panneau représente l'unique authentification du Geste » (pour *Couper la moitié de ma barbe*, Vautier, 1966) ou parfois « Ce panneau est l'unique représentation du Geste » (pour *Me battre*, Vautier, 1969). Il est possible d'en voir des exemples dans l'ouvrage *La vie ne s'arrête jamais, 50 ans de performance* (Vautier, 2012, p.68, p.75, p.82 et p.87).

18 Nous renvoyons notre lecteur au texte de Nathalie Boulouch « La performance entre archives et publication » dans l'ouvrage *Mémoires, traces, et archives en création dans les arts de la scène* (Lucet et Proust, 2017). Dans ce texte, Nathalie Boulouch prend Gina Pane en exemple pour démontrer que la photographie est aussi pensée par l'artiste pour devenir une œuvre plastique autonome (dans Lucet et Proust, 2017, p. 100). Nous renvoyons également notre lecteur à l'ouvrage antérieur *La Performance entre archives et pratiques contemporaines* (Bégoc, Boulouch et Zabunyan, 2010), et particulièrement à l'intérieur de celui-ci au « Dossier Gina Pane, Escalade non anesthésiée, 1971 » (Bégoc et Boulouch, p.143).

notation, je précise] se définit également au moyen d'un rejet de la valeur d'authenticité. L'image est considérée comme un script permettant de réactualiser l'œuvre performative qu'elle représente. Une telle acception suppose sur le plan théorique qu'une image soit simultanément la trace d'un événement et sa virtualisation. (Bénichou, 2010).

<https://id.erudit.org/iderudit/63740ac>

L'image issue de la performance est donc tierce, à la fois trace, œuvre et potentiel. Elle contient un devenir et témoigne du passé.

Celle-ci semble être considérée par Steve Giasson comme un récit¹⁹ à rejouer mais aussi comme un agencement visuel à recomposer. Ce récit, rappelons-le, se joue en une seule image. À partir d'une performance initiale, la photographie condense le récit. En cela, elle évoque le tableau d'histoire²⁰ qui contient en lui les éléments d'une narration complète en synthétisant les éléments importants. C'est face à cette image condensée, cette partition qui « résume » l'événement passé que Steve Giasson va se positionner pour refaire l'image.

Prenons en exemple la *Performance invisible* qu'il réalise à partir d'une œuvre de Jiří Kovanda : *Performance invisible n° 22, Attendre un courriel* (2015).

Jiří Kovanda est un artiste plasticien de la mouvance conceptuelle, et un photographe tchèque né en 1953. À partir des années 70, il réalise des actions discrètes dans la ville de Prague. Son mode opératoire est furtif et ses actions artistiques se confondent avec des actions du quotidien. Ainsi Sébastien Pluot écrit-il dans l'ouvrage *Vides, une rétrospective* que Kovanda est :

[...] engagé dans des stratégies d'effacement et d'indifférenciation. [...] il refusait de s'inscrire dans les pratiques démonstratives et spectaculaires de performeurs des pays de l'Est [...] il s'intéressait particulièrement aux travaux conceptuels des années soixante et au travail de performance de Chris Burden ou de Vito Acconci (Pluot dans Copeland et al., 2009, p. 275).

Nous pouvons constater que Steve Giasson, lui aussi engagé dans un art performatif sans public lors de l'effectuation de l'action, a choisi cet artiste dont le mode opératoire lui est familier.

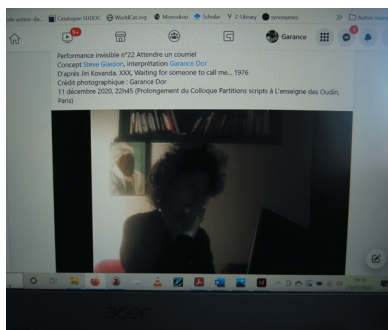
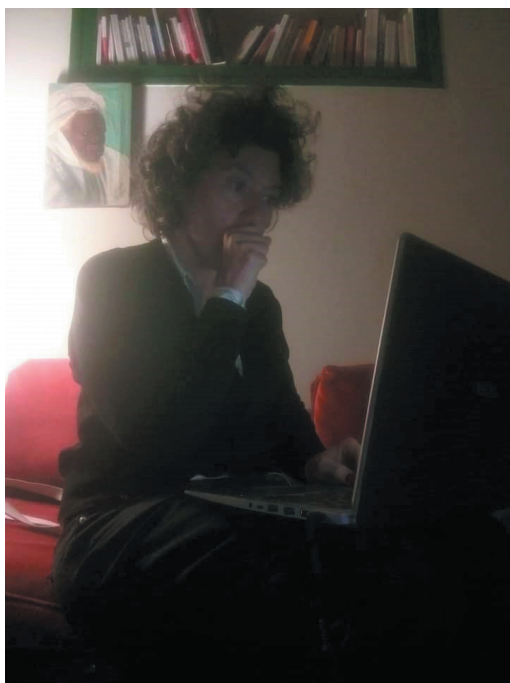
En comparant les deux images, nous remarquons que pour Steve Giasson, l'image semble être une partition « ouverte ». La ressemblance est recherchée mais pas la copie exacte. L'artiste établit un dialogue entre l'image-partition et sa reproduction. Les éléments visuels ne sont pas conservés à l'identique, ainsi le téléphone cellulaire est remplacé par un ordinateur. La réactualisation remet l'image au présent. Le cadrage n'est pas conservé lui non plus. Il ne s'agit bien sûr pas d'erreurs mais de choix de l'artiste. En effet, le travail que Steve Giasson élabore en regard d'une image initiale, est orienté pour retranscrire une émanation sincère et « fidèle ». Non pas fidèle dans une reproduction parfaite du cadre, mais fidèle à ce qu'il a compris de celle-ci. Ce

19 Steve Giasson réfute ce terme de récit : « [...] *les cadres fictifs qui étaient créés étaient trop ténus, à mon sens, pour constituer des récits, même minimaux [...].* (Giasson, 2020, p.96) Toutefois, nous ne pouvons nier que les images racontent une histoire, ne serait-ce que celle, minimale de l'effectuation de la performance.

20 L'ouvrage de Philippe Marcelé sur la narration dans la peinture le relate. (Marcelé, 2016).



Steve Giasson, *Performance invisible n° 22 : Attendre un courriel*, 2015.
 Reprise d'après Jiří Kovanda, XXX, *Waiting for someone to call me...*, 1976.
 Performeur : Steve Giasson. © Daniel Roy.



Garance Dor, *Performance invisible n° 22 : Attendre un courriel*, 2020.
 Photographie publiée sur le réseau social Facebook de l'artiste puis intégrée sur le site internet de Steve Giasson. Reprise d'après Steve Giasson («Attendre un courriel», 2015) reprenant lui-même Jiří Kovanda, XXX, *Waiting for someone to call me...*, 1976.
 Performeur : Garance Dor.
 © Garance Dor.

qu'il récupère, ce sont les éléments essentiels de l'image, il opère donc une sélection. L'image-partition est adaptée. Plusieurs termes pourraient correspondre au geste de Steve Giasson à partir de ses photographies : il les joue, il les active, il les interprète, il se les approprie.

La notion de jeu (l'interprétation) n'est pas exclue du travail de Steve Giasson, ni même une dimension théâtrale. Toutefois, sa position est ambiguë. D'un côté il réfute le théâtre, de l'autre il l'utilise et s'y réfère jusqu'au choix même du titre « *Performances Invisibles* », explicitement lié à Augusto Boal²¹. Ainsi Steve Giasson déclare : « [...] on ne peut pas dire pour autant que je faisais du théâtre. Je ne tentais pas, en effet, d'incarner des "dramatis personae" à proprement parler et n'usais de "costumes" ou d'"accessoires", qu'en cas de stricte nécessité (conceptuelle) » (Giasson, 2020, p.96).

Pourtant, Steve Giasson fera intervenir le photographe comme un metteur en scène, il déclare à ce sujet :

Daniel Roy, en particulier, me donnait souvent des conseils sur mon attitude ou ma posture, afin de clarifier mon intention, par exemple, ou de la rendre plus sensible, plus prégnante. Ayant, comme moi, une maîtrise en théâtre, ces conseils pourraient être qualifiés de directions de « mise en scène ». (Giasson, 2020, p. 82-83).

Cette attirance et ce rejet du théâtre sont peut-être liés à la conception d'un certain théâtre, de texte notamment et d'un théâtre dramatique dont il s'écarte. Cette hypothèse semble crédible si l'on considère cette déclaration de Giasson à propos de son propre travail : « De fait, les cadres fictifs qui étaient créés étaient trop ténus, à mon sens, pour constituer des récits, même minimaux » (Giasson, 2020, p.96). Cette relation conflictuelle ne s'arrête pas là puisqu'il poursuit en revenant à nouveau au théâtre :

Ce qui ne veut pas dire que je ne gardais pas le monde du théâtre comme point de référence (ne serait-ce que sur un mode allusif), en répétant, par exemple, un extrait de la pièce *Dis Joe* de Samuel Beckett dans le métro (Performance invisible n° 17) ou un vers tiré d'une pièce de Heiner Müller au pied du Mur de Berlin (Performance invisible n° 115), tels des « souvenirs circulaires ²² ». (Giasson, 2020, p.96).

C'est d'ailleurs en référence au théâtre d'Augusto Boal qu'il intitule ce travail "*Performances invisibles*" (Giasson, 2020, p 94-98). Le Théâtre Invisible d'Augusto Boal naît en 1971 alors que Boal est exilé en Argentine. Du fait de la censure et de la répression, il est impossible de jouer des pièces engagées dans les théâtres. Le Théâtre invisible n'aura donc pas lieu dans un espace scénique habituel mais en extérieur. Le but est de capter l'attention du public sans qu'il sache qu'il assiste à une représentation théâtrale. Rappelons les objectifs du Théâtre Invisible d'Augusto Boal :

– L'objectif du théâtre invisible est de rendre visible l'oppression.

21 Steve Giasson fait référence au *Théâtre Invisible* d'Augusto Boal, dont nous reparlerons. Augusto Boal (1931-2009) est un homme de théâtre brésilien. Il fonde le Théâtre de L'Opprimé dans les années 60. Augusto Boal a créé différentes techniques théâtrales : Le théâtre Invisible, le Théâtre Journal, Le Théâtre Image et la dramaturgie simultanée. *Le théâtre Invisible* contourne la censure en jouant à l'extérieur des espaces théâtraux et qui se défait des apparences d'un spectacle au profit des situations.

22 Steve Giasson fait ici référence à l'ouvrage de Roland Barthes *Le plaisir du texte* (Barthes, 1973, p. 59).

- Les acteurs ne doivent jamais avoir le moindre geste de violence contre les spectateurs, ni les intimider ; leur action doit toujours être pacifique, le but est de mettre en relief la violence de la société et non de la doubler.
- La scène doit être la plus théâtrale possible et pouvoir éventuellement se dérouler même sans intervention des spectateurs.
- Les acteurs doivent répéter le texte écrit de la scène ou de la pièce, mais ils doivent aussi répéter les interventions possibles ou prévisibles des futurs spectateurs.
- Un spectacle de théâtre invisible doit toujours prévoir et avoir des acteurs jokers, qui ne participent pas à l'action théâtrale et dont le rôle est d'échauffer les spectateurs, en engageant par exemple la conversation sur le thème qui sera traité. — Il faut toujours prendre le plus de mesures de sécurité possible, vu que chaque pays a ses propres lois et offre ses propres dangers (les mesures seront donc différentes selon les cas).
- On ne doit jamais faire d'action illégale, parce que l'objectif du théâtre invisible est précisément de remettre en cause la légitimité de la légalité. » (Boal et Mellac, 1980, p. 97-98).

La référence à Augusto Boal provient donc du mode opératoire « hors les murs » qui fonde les deux pratiques, mais aussi de la volonté de Steve Giasson de s'inscrire lui aussi dans une réflexion politique avec ses performances. Giasson explique que les *Performances invisibles* sont nées dans un cadre de régression des libertés individuelles et de la liberté d'expression (2020, p. 98).

Toutefois, alors qu'Augusto Boal cherche le contact avec des spectateurs potentiels (sans les prévenir qu'ils assistent à une représentation), Steve Giasson ne cherche pas de public pendant l'effectuation de ses actions. Que celles-ci se déroulent dans un espace public ou privé, les spectateurs ne seront pas sollicités par l'artiste. C'est donc un écart majeur entre les deux artistes qui se corréle avec le mode opératoire : Boal le souhaite spectaculaire « La scène doit être la plus théâtrale possible » (Boal, 1980, p. 97) tandis que Giasson l'envisage furtif, discret : « [...] de micro-interventions, exécutées délicatement et en toute discrétion dans les sphères publique et privée » (Giasson, 2020, p.122). Nous pouvons alors nous demander ce qui les réunit, peut-être comme l'énonce Clément Poutot, est-ce le fait que :

Boal voit en chacun de nous un acteur en train de faire une action qui joue pour convaincre son auditoire. En même temps que nous agissons, nous nous observons en train d'agir. Nous sommes pour lui à la fois acteurs et spectateurs de notre propre action. Ce qui nous amène à nous mettre en scène. (Poutot, 2015, p.54).

Steve Giasson ne cherche pas à convaincre son auditoire pendant la réalisation de l'action (il est en effet seul ou presque, dans un contexte intime avec un photographe). Il se met en scène dans l'histoire qui l'a précédé, il se substitue aux performeurs initiaux devenus comme des personnages. Il ne les interprète pas, il les remplace. Ce qu'il interprète, c'est l'image, son cadre, son hors-champ.

Rappelons-nous que l'artiste ne réalise pas des autoportraits, la prise de vue est déléguée. Daniel Roy et Martin Vinette sont les deux photographes qui collaborent à l'œuvre.

Notons, par ailleurs, que les exécutions des *Performances invisibles* ont été créées en suivant des scénarios préétablis. Mes actions étaient

souvent interrompues ou « rejouées » afin de réaliser les « meilleures » photographies possibles. Pour cette raison, Daniel ou Martin ont pris, chaque fois, un grand nombre de clichés, en s'inspirant notamment des documents de la ou des performances que je voulais réactiver, le cas échéant, et que j'avais réimprimés ou photocopiés au préalable. Chaque exécution (même lorsqu'il ne s'agissait pas d'un reenactment à proprement parler) était en effet précédée d'un long travail de recherche, afin de déterminer avec minutie comment je devais procéder et comment je souhaitais qu'elle soit captée. (Giasson, 2020, p.80-81).

Le premier public de Steve Giasson, hormis lui-même, est le photographe. Les œuvres performatives de Giasson sont construites pour leur captation. À tel point que l'on peut se demander s'il s'agit encore de performance ou d'un travail photographique. Si la question peut se poser, rappelons tout de même que les deux ne sont pas antinomiques. Ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué, Gina Pane construisait ses actions pour un public et pour une captation photographique préparée avec soin pour aboutir à une œuvre plastique²³ (Hontou, Pane, 2012). D'autres performeurs ont effectué leurs actions sans public comme le rappelle Anne Bénichou : « Il est en effet très fréquent qu'une performance ne soit "jouée" que dans la perspective de son enregistrement photographique, filmique ou vidéographique. » (Bénichou, 2010, p. 59).

Toutefois, l'artiste a bien un auditoire plus vaste puisqu'il publie ses photographies sur internet puis lors d'expositions. Les spectateurs sont présents, mais de manière différée. Afin de ne pas rendre ses spectateurs passifs, Steve Giasson propose de les faire participer et de s'emparer de la partition-image pour la refaire. Sur la page internet de l'artiste, l'onglet « Envoyer du contenu » comporte cette mention :

Veuillez faire parvenir toute documentation (photographies, vidéos, pistes sonores, textes, témoignages, cartons d'invitation...) entourant vos activations des PERFORMANCES INVISIBLES, via l'application de partage de fichiers volumineux WeTransfer (www.wetransfer.com), à l'adresse suivante : performancesinvisibles@gmail.com. [...] Ces documents seront mis en ligne sur chaque page correspondant à chaque énoncé performatif. (Giasson, s.d). <https://www.performancesinvisibles.com/fr/envoyer-du-contenu>

Le fait que Steve Giasson propose à d'autres personnes d'interpréter les images renforce le caractère partitionnel de celles-ci. Elles sont alors un script public, ouvert à toutes les interprétations. Si Steve Giasson estime « dialoguer avec l'histoire », il dialogue aussi avec d'autres par cette proposition et la réception des documents envoyés. Un échange s'instaure, permettant à chacun de devenir le performeur de l'image tout en se mesurant ou en jouant avec celle de Steve Giasson.

Cette incitation au geste performatif et à l'interprétation des images, Steve Giasson l'ex-

23 Gina Pane travaillera avec le même photographe pour toutes ses actions : Françoise Masson.

plique en nous apprenant qu'il a souhaité minorer son rôle d'auteur en le partageant²⁴ :

C'est notamment ma figure d'« auteur » que j'ai cherché à nuancer, en invitant les internautes à interpréter mes énoncés et à m'envoyer leur documentation, afin qu'elle rejoigne la mienne propre sur le site des Performances invisibles et qu'ils puissent ainsi partager avec moi la responsabilité auctoriale. (Giasson, 2020, p.87).

Affirmant un acte politique dans ce partage auctorial, Giasson s'appuie dans sa thèse sur cette phrase de Marie-José Mondzain qu'il semble revendiquer : « C'est un abus de pouvoir si le pouvoir de l'auteur n'est pas partagé²⁵ » (Mondzain et Scott, 2008).

C'est après avoir lu la thèse de Steve Giasson et découvert son travail que nous avons souhaité nous entretenir avec l'artiste. Il nous semblait important de pouvoir revenir sur deux points qui nous avaient intrigués : son rapport au théâtre et à l'interprétation, et la place de la photographie. Nous avons procédé par un échange de courriels. Nous livrons ici l'entretien dans un prolongement de notre étude.

1.2.1 Entretien avec Steve Giasson

Cet entretien a été mené par écrit à travers un échange de courriels. Steve Giasson nous a renvoyé ses réponses le 29 mars 2021. L'objectif était de préciser son rapport au théâtre, de savoir comment il se situait par rapport à cette discipline, mais aussi de clarifier la place des énoncés-partitions dans son travail en rapport avec les images. Les notes de cet entretien sont de Steve Giasson. Cet entretien se sépare en deux thèmes distincts, sa relation au théâtre et la photographie.

Entretien partie 1. Le Théâtre

Garance Dor : Steve, tu as fait une maîtrise en théâtre si je ne me trompe pas. Le

24 Cette proposition sur son site internet s'est complétée lorsque Steve Giasson a émis une proposition de communication pour le colloque *Partitions Scripts* (2020) que nous avons organisé. Ne pouvant pas se rendre sur place, Steve Giasson a émis l'hypothèse que les organisateurs pourraient se substituer à lui et activer certaines de ses Performances Invisibles durant le colloque. Nous avons, Jean-Baptiste Farkas, Damien Dion et moi-même la responsabilité de disséminer certaines actions pendant le colloque. Nous avons été confrontés à ce premier problème : comment rendre les actions invisibles alors que le colloque devait se tenir en public ? Finalement, après moult rebondissements, et du fait du second confinement, le colloque a eu lieu en présence seulement des intervenants. Le fait qu'il y ait moins de public ne rendait pas la chose plus simple, au contraire, nous étions davantage exposés. Ne trouvant pas de réponse satisfaisante, nous avons finalement fait diverses tentatives. L'un des protocoles du colloque était le suivant : les questions n'étaient pas données oralement mais écrites par les autres intervenants, puis transmises sur le bout de papier sur lequel elles avaient été rédigées à la personne communicant. Celle-ci était alors chargée de les lire puis d'y répondre. Nous avons alors substitué plusieurs fois à des questions, une instruction de Steve Giasson extraite de ses Performances Invisibles en y ajoutant la mention : « à ne pas dire mais à faire ». Ainsi « Lever la main » a été plusieurs fois proposé aux participants. Leur réaction ne fut pas celle escomptée et le geste n'eut pratiquement jamais lieu. Seul Damien Dion le mit en œuvre, fort peu discrètement. C'est après le colloque à Paris qu'épuisée, nous avons décidé de rendre vraiment invisible l'une de ses activations en produisant « Attendre un courriel ». Immédiatement postée sur les réseaux sociaux, l'interprétation de la performance nous reliait, le jour-même du colloque, à Steve Giasson, et nous permettait également de faire la promotion de l'événement scientifique. L'image a ensuite été intégrée au site internet de Steve Giasson : [<https://www.performancesinvisibles.com/fr/performances/2015-2016/courriel>].

25 Interview en ligne de Marie-José Mondzain menée par Diane Scott en 2008, disponible sur : [http://www.regards.fr/spip.php?page=imprimer_articulo&id_article=3163]. (Consulté le 09 février 2021).

théâtre et la performance ont été opposés par les performeurs des années 1960-1970. Or ton champ d'action actuellement est la performance, dans une veine plasticienne. Ce rapport initial au théâtre, de par ta formation, influe-t-il sur ta pratique ?

Steve Giasson : Merci pour ta question. Pour bien y répondre, il faut savoir que lorsque je suis entré à la maîtrise en théâtre à l'UQAM, mon parcours, un peu atypique, correspondait à celui d'un artiste visuel en fleur, un peu désorienté, doublé d'un lecteur boulimique. J'avais auparavant étudié en Arts visuels et médiatiques, en Arts plastiques et en Études françaises. (Samuel Beckett, Heiner Müller, Marguerite Duras et Ezra Pound, mais aussi les tragédiens grecs et Jean Racine, avaient ma prédilection, en plus du cinéma de Jean-Luc Godard, que je révère toujours.)

Lors de mon admission en théâtre – qui devait me permettre de devenir un metteur en scène ou un dramaturge (je le précise, car je n'ai jamais eu de formation de comédien) – je n'avais réalisé qu'une ou deux performances, si mon souvenir est bon. Mais j'avais tout de même suivi un cours de danse contemporaine au baccalauréat et, peut-être plus déterminant encore, un cours de « Non-danse », qui, en m'exposant à une certaine remise en cause des fondements de cet art, m'avait amené (plus *inconsciemment* qu'autre chose !) à reconsidérer la virtuosité du mouvement dansé et des notions de « spectacle » et de « spectaculaire ». Je me souviens y avoir créé des sortes de didascalies, très simples, et « beckettiennes », que je lisais et qu'un autre étudiant « non-danseur » interprétait. Rétrospectivement, je constate que j'explorais déjà, alors, l'idée que des textes, si courts soient-ils, puissent donner naissance à des mouvements, telles des partitions...

Ceci étant dit, ce n'est pas un hasard si j'ai consacré mon mémoire-crédation à l'œuvre du dramaturge est-allemand Heiner Müller et en particulier à la question de « l'irreprésentable dans *Paysage sous surveillance* ». Pour faire court, on retiendra de ce texte – d'une incroyable densité – qu'il s'agit à la fois d'une *ekphrasis*, la *description d'une image* (le titre original, *Bildbeschreibung*, se traduit littéralement ainsi), et d'un *palimpseste*, une stratification d'écrits passés et d'images plus ou moins reconnaissables, comme l'indique la coda à la toute fin :

Paysage sous surveillance peut être lu comme une retouche d'Alceste qui cite le No Kumasaka, le 11^e chant de l'Odyssée d'Homère et Les oiseaux d'Hitchcock. Le texte décrit un paysage par-delà la mort. L'action est ce qu'on veut, puisque les conséquences sont du passé, explosion d'un souvenir dans une structure dramatique qui a dépéri. (Müller, 1985, p. 34).

Au cours de ma maîtrise, je me suis donc intéressé à une œuvre post-dramatique²⁶ qui, non seulement conserve des liens étroits avec les arts plastiques (notamment parce qu'on peut la lire comme une *critique de l'image* et de notre société iconophage), mais qui s'inscrit également dans une redéfinition radicale du théâtre et un affranchissement de la représentation scénique.

Mon usage effréné de la citation et du fragment dans mon travail actuel – que j'entrevois volontiers comme un « *dialogue avec les morts* » et une *vaste réflexion sur l'histoire*, à la suite de Heiner Müller – en garde assurément la marque.

²⁶ Un théâtre qui a donc déjà dépassé, en partie, les cloisonnements disciplinaires auxquels tu fais référence, en se frottant notamment à l'art performance, si l'on en croit Hans-Thies Lehmann (2002).

Heiner Müller décrivait les palimpsestes de Robert Rauschenberg comme le « rêve d'un drame qui n'a plus besoin du théâtre » (dans Zenetti, 2007, p. 257). Je suggère que ce rêve anime certaines *Performances invisibles*. Je songe, par exemple, aux n^{os} 17 et 115, dans lesquelles je ressasse des vers de Samuel Beckett dans le métro ou de Heiner Müller au pied du Mur de Berlin (dont nous reparlerons plus loin) ou à d'autres encore, plus récentes, comme la n^o 218 (*Être son propre metteur en scène*).

Dans cette *Performance invisible*, dont les images me montrent nu, me tortillant sur mon lit, face à un miroir (un lit et un miroir sont, au fond, des « théâtres » bien ordinaires, où l'on n'a pas fini de se mettre en scène!), je rends hommage aux peintures de Francis Bacon (qui m'avait déjà inspiré dans le cadre de ma création à la maîtrise). Mais plus encore, à l'artiste conceptuel Ion Grigorescu et à ses actions, belles et subversives, réalisées devant sa caméra, dans le secret de son atelier, pour le seul profit de ses amis. e. s., au cours des années 1970, puisque ses nus et ses croyances religieuses (chrétiennes orthodoxes) ne passaient pas du tout en Roumanie communiste...

Les images, vaguement inquiétantes, de la *Performance invisible* suivante, n^o 219 (*Être son propre spectateur*), montrent à nouveau mon corps dénudé, parfois bicéphale et comme « sans organe ». Exécutée tandis que les théâtres étaient fermés en raison de la pandémie de la COVID-19 et que nous étions, pour beaucoup, confinés. e. s. derrière nos ordinateurs et nos téléphones cellulaires, cette action rappelle entre autres l'image (nécessairement ?) déformée de nous-mêmes que nous renvoyent ces écrans (sur lesquels je dévoile tout de même mes travaux) et où l'on est peut-être toujours notre « propre spectateur »... Elle souligne, enfin, le fait qu'une « immense accumulation de spectacles » a bel et bien englouti « toute la vie des sociétés », comme le prophétisait Guy Debord en 1967, et qu'il faudrait être naïf pour s'imaginer s'en sortir aisément...

G.D : Les musiciens face à une partition cherchent souvent une fidélité d'exécution. Il me semble que la notion d'interprétation est très présente dans tes re-performances, de jeu, d'écart. Quelle part de liberté t'accordes-tu ?

S.G. : Comme tu le sais, je situe volontairement ma pratique dans la foulée de l'Appropriationnisme (*Appropriation art*) — à la suite d'artistes comme Louise Lawler, Sherrie Levine, Richard Prince, Richard Pettibone ou Jonathan Monk et, plus près de moi, de plusieurs poètes conceptuels, comme Kenneth Goldsmith, Robert Fitterman, Derek Beaulieu ou Vanessa Place, avec lesquels j'ai eu la chance de collaborer pendant plusieurs années et qui réclament eux aussi leurs parts des héritages de fluxus et de l'art conceptuel.

Dans mon travail, les concepts priment donc sur leurs manifestations sensibles et ils dictent généralement la marche à suivre et le médium à adopter (performance, photographie, micro-intervention sculpturale, poème conceptuel, etc.). Mais ils convoquent aussi un grand nombre de citations et de références, l'histoire de l'art étant sans doute la matière première de mon travail. C'est la raison pour laquelle j'ai souvent réaffirmé, comme plusieurs artistes précités, mon rejet ferme des notions romantiques d'« authenticité », d'« expression individuelle » et d'« originalité », qui ont la vie dure et dans lesquelles je ne vois que des leurres.

Conséquemment, un double souci anime mon processus en performance :

D'abord, interpréter mes énoncés conceptuels. Ces énoncés sont, à mes yeux, des œuvres autonomes, avec leur propre portée poétique. Dans le meilleur des cas, on pourrait les désigner comme le fait l'artiste et écrivain François Bon, comme des « *déclencheurs d'imaginaire* ». Évidemment, ces énoncés sont eux-mêmes, le plus souvent, des fragments textuels, prélevés ici et là.

Notons que mes exécutions n'ont rien de définitif. Elles ne sont que des interprétations possibles, parmi une infinité d'autres interprétations potentielles (le public virtuel de mes œuvres étant invité à interpréter mes partitions).

Par ailleurs, j'essaie, chaque fois, que mes *Performances invisibles* n'illustrent pas platement mes énoncés, mais les creusent, les complètent, les relancent, quitte à les contredire parfois ou, au contraire, à les prendre au pied de la lettre. Pour ce faire, et dans la logique appropriationniste de mon travail, j'opte fréquemment pour des *reenactments*.

Ces *reenactments* comptent au nombre des « répétitions extrêmement littérales » dont parle Sven Lütticken dans *Life, Once More : Forms of Reenactment in Contemporary Art* :

[...] Tandis que certains reenactments en art contemporain prennent la forme de variations très libres, d'autres s'inscrivent à la suite de l'Appropriationnisme (Appropriation art) en tentant de générer de la différence à partir de répétitions extrêmement littérales ; ces répétitions apparemment mauvaises et serviles sont poussées à l'extrême pour montrer comment la décontextualisation et la recontextualisation d'une image apparemment inchangée peuvent, en fait, provoquer de profonds changements (Ma traduction. Lütticken, 2005, p. 59).

Sachant, par ailleurs, comme je l'ai expliqué dans ma thèse doctorale, « qu'on ne peut récupérer le passé », je m'efforce d'« imagine [r] le passé dans le présent et [de] l'inscrire [re] par-là dans une tension avec ce même présent » (Muhle, 2013, p. 92).

Il s'agit là d'un *deuxième souci* dans la réalisation de mes œuvres.

Cet effort d'imagination exige, en effet, une forme d'« absorption dans le jeu », pour citer Anne Bénichou (Bénichou et Besson, 2018, s.p.), et une attention aux détails qui ne sont pas fétichistes, mais par lesquelles je tente de donner un peu de consistance à mes *reenactments* et de les « mettre en tension » avec le présent.

De fait, les écarts contextuels et interprétatifs et les anachronismes qui subsistent nécessairement entre les œuvres que je convoque (qui ne me sont généralement accessibles, que par le biais de reproductions et de textes) et mes propres *reenactments*, sont, à mes yeux, ce qui peut, éventuellement, leur donner force et pertinence, en particulier aux plans artistique, historique et (micro) politique...

Ainsi, afin de déterminer ma marge de liberté, lorsque je souhaite m'approprier une œuvre, je me demande chaque fois, à la suite d'une recherche approfondie à son propos : qu'y a-t-il de vraiment essentiel dans cette œuvre ? En quoi résonne-t-elle encore aujourd'hui ? Quelle est sa nécessité, son urgence ? Quel « champs de possibilités ou de virtualités contenus dans [cette] œuvre » puis-je activer (pour paraphraser Anne Bénichou dans son dernier opus [2020, p. 270]) ?

En quoi, par exemple, le fait de « Répandre une rumeur » en 2020 – comme je le fais, avec la complicité rieuse de ma mère Andrée Boivin, de mon ami Jonathan Houle et de mon amoureux Martin Vinette, dans la *Performance invisible n° 197* – à la suite de l'artiste conceptuel Stephen Kaltenbach, qui proposait dans les pages du magazine *Artforum* de « Faire naître une rumeur » (*Start a rumour*) en 1969 et de Neša Paripović, qui en répandait certaines, semble-t-il, à propos du sexe, de la politique, de la drogue et de l'art, dix ans plus tard, de l'autre côté du Rideau de Fer — éclaire-t-il le présent ?

Que dit encore ce *reenactment*, en particulier à l'ère des *Fake News* et des théories de complots ? Sur un plan plus personnel, ne peut-on voir en lui un commentaire auto-réflexif sur la manière dont je diffuse mes travaux; sur les réseaux sociaux, afin qu'ils s'infiltrerent dans les fils d'actualités, et par-delà, dans le quotidien des gens, dans les esprits, un peu comme des rumeurs justement ? Une rumeur, au final, n'appartient-elle pas à tout le monde ? N'est-elle pas toujours sujette à être réappropriée, relancée, transformée ? Ne s'apparentent-elles pas ainsi, métaphoriquement, à la façon dont je m'approprie les travaux des autres artistes ?

G.D : Dans ton travail, il n'y a pas de personnage comme au théâtre, mais l'irruption que tu fais dans les histoires des autres, dans leurs œuvres, pourrait-elle créer par sa répétition un « personnage Steve Giasson », une sorte de double qui s'infiltrer dans la fiction ?

S.G : Quelle magnifique question ! Dans mes *Performances invisibles*, je ne joue jamais de rôle en effet, malgré « l'absorption dans le jeu », dont j'ai parlé plus haut. Récemment, plusieurs complices et confrères, dont Laurent Marissal, m'ont toutefois fait remarquer que j'apparaissais dans ces œuvres comme une sorte de « Buster Keaton de l'art conceptuel ». J'ai cherché à comprendre ce qu'ils entendaient par là. Et je pressens, sauf erreur, que le « personnage Steve Giasson » que tu vois surgir dans les histoires des autres, par sa répétition, y est apparenté...

Ne pouvant apporter de réponse formelle à ta question, je me permets de penser à voix haute : Peut-être qu'en voulant épurer mes actions — en portant des vêtements le plus souvent noirs et en multipliant les occasions où je me retrouve au sol, dans des positions grotesques (en reprenant des œuvres de William Wegman, de Karel Miller ou d'Ion Grigorescu), en me coinçant volontairement dans le toboggan d'un jardin d'enfants à Berlin pour « Attendre la guerre » (n° 113) (sur le lieu même où furent incinérés Adolf Hitler et Eva Braun) ou en tentant désespérément de voler, comme le font les enfants et Gino de Dominicis (n° 205) ; peut-être, dis-je, me suis-je rapproché du *slapstick* des années 1910 ? Ai-je fini par esquisser ainsi une sorte de « (anti) héros-titre », à la suite de Charlot et de Buster Keaton, avec des attributs reconnaissables, un certain flegme, des postures, des déboires, des maladresses et autres gags ? Me suis-je inventé un « corps burlesque », « [...] lanc [é] dans le monde, dans l'ivresse d'un "ballet mécanique" » (Bouvier, 2008, s.p.) ?

Dans son essai « Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », Mathieu Bouvier rappelle que :

[I] e burlesque est contemporain des charniers de la Grande Guerre, de ce spectacle obscène que Jean Louis Schefer décrit comme « *une manutention globale des corps qui était, pour la première fois, une manutention de l'espèce même. [...] Les éclats de rire et la terreur dans les salles obscures s'accompagnent du savoir inquiet que la disproportion*

a désormais transformé le monde ». Tel le satyre faisant irruption sur la scène tragique pour plaider le désordre des corps contre l'ordre de la représentation, le corps burlesque – souillé, accidenté, humilié – apparaît dans le miroir grossissant du cinéma comme la grimace de défiguration que l'homme capitaliste s'inflige à lui-même (Bouvier, 2008, s.p.).

Sans doute faudrait-il chercher de ce côté pour répondre convenablement à ta question... On pourrait déterminer alors quelle « grimace de défiguration » mon possible « corps burlesque » – « souillé, accidenté » dans les *Performances invisibles* –, se reflète dans le miroir grossissant du Web et, le cas échéant, quel « savoir inquiet » accompagne les rires qu'il provoque...

G.D. : Peux-tu me relater comment se sont passées les performances où tu te saisissais de textes de Beckett et de Heiner Müller ? De quoi s'agissait-il ? Pourquoi les avoir choisis ? Quelle documentation a été produite ?

S.G. : Comme je le laissais entendre plus haut, je me réfère aux écrits de Samuel Beckett et de Heiner Müller dans de nombreuses *Performances invisibles*. Les œuvres profondément radicales de ces deux écrivains font en quelque sorte partie de ma « *mathesis* » (pour citer Roland Barthes), à la lumière de laquelle je lis les autres œuvres et bien d'autres choses encore...

Leurs rapports à l'écriture, quoi que fort différents, a aussi été déterminant pour moi : entre le « minime minimum » de la prose beckettienne « en proie au langage » (Badiou, 1995, p. 27) et les « fragments synthétiques » müllériens et leur « bombardement d'images », dont il tirait le « noyau de cruauté », dans le but de « réveiller les morts » et de poursuivre le dialogue... Il n'y a donc rien d'étonnant au fait que je revienne constamment à leurs travaux, en particulier pour « *exprim [er] le gâchis* » (Beckett dans Bruzzo, 1991, p. 18) !

D'autre part, il faut se rappeler que Samuel Beckett a eu un impact profond et durable sur de nombreux artistes contemporain. e. s, comme plusieurs expositions l'ont démontré par le passé²⁷, artistes qui m'ont eux-mêmes influencé...

Pour illustrer mon propos, prenons l'énoncé de la *Performance invisible n° 17 (Réciter à répétition dans le métro, avec une voix basse, nette, lointaine, peu de couleur, débit un peu plus lent que le débit normal et strictement maintenu, une phrase extraite de la pièce Dis Joe de Samuel Beckett : « Tu sais cet enfer de quatre sous que tu appelles ta tête... »)*. Dans celui-ci, je m'approprie une didascalie d'une précision remarquable et un fragment tiré de la dite pièce, écrite pour la télévision.

J'extrais toutefois la réplique de son contexte (elle provient du monologue d'une femme qu'entend le personnage de Joe, enfermé dans sa chambre) pour réciter celle-ci dans un train du métro. (À Montréal, comme dans bien d'autres cités, le métro est un endroit où l'on rencontre fréquemment des gens vulnérables, qui comme le protagoniste de la pièce de Beckett, sont aux prises avec le ressassement infini d'une ou plusieurs personnes « invisibles » aux yeux des autres passager. ère. s.)

Pour le bien de mon action (qui n'est pas un *reenactment*, à proprement parler), j'ai

²⁷ On retiendra, par exemple, l'exposition intitulée *Samuel Beckett, Bruce Nauman*, présentée à la Kunsthalle Wien, du 4 février au 30 avril 2000 ou l'exposition *Samuel Beckett* présentée, quant à elle, au Centre Pompidou, du 14 mars au 25 juin 2007.

tenté de me conformer à l'énoncé conceptuel, très prescriptif, le plus précisément possible. La vidéo et la photographie produites par un ami et collaborateur de longue date, Daniel Roy, pour documenter celle-ci se focalisent en gros plan sur ma tête (cet « enfer de quatre sous ») regardant fixement l'objectif, comme dans certaines œuvres de Bruce Nauman (un autre artiste ayant fréquemment rendu hommage à Beckett). Les mouvements du métro faisant parfois vibrer la caméra, ma tête sort quelques fois du champ. Les bruits du train (et notamment la voix off préenregistrée d'une femme annonçant les stations...) couvrent parfois la mienne. Tous ces bruits et ces parasitages rejoignent ainsi l'idée d'une communication impossible et apparemment sans fin, un « *mal vu, mal dit* » qu'on retrouve fréquemment dans l'œuvre du dramaturge.

Ce même thème – associant la folie et les limites du langage – parcourt encore mon exécution de la *Performance invisible n° 166* ([*S'efforcer de] dire sans trop dire*).

En 2019, j'ai été convié à participer à une exposition portant sur la censure, intitulé *Le cabinet des censurés. e. s.*, dont le commissariat était assuré par *Julia Roberge Van der Donckt*. Cette exposition était mise sur pied en collaboration avec un centre d'artistes de Québec, nommé Folie/Culture, dont le mandat vise la « réalisation de projets interdisciplinaires en art et [...] la sensibilisation en santé mentale²⁸ ».

La commissaire m'avait invité à réaliser une capsule vidéographique à propos de certaines de mes œuvres ayant été censurées par le passé, en avant-goût de l'exposition en galerie. Or, je trouvais curieux de *parler d'une parole empêchée*... J'ai donc préféré profiter de cette occasion pour créer une nouvelle œuvre, qui poserait justement la question, autoréflexive, de la nécessité ou de la vacuité de son énonciation... Pour (« [M'] » *efforcer de] dire sans trop dire* », j'ai donc choisi de réciter le dernier poème écrit par Samuel Beckett, intitulé *Comment dire* (1988), dont les premiers vers sont opportunément :

« Folie –
folie que de –
que de –
comment dire – [...] » (Beckett, 1992, p. 26).

Fidèle à « l'ascèse méthodique » qui caractérise l'œuvre de cet auteur (comme le souligne Alain Badiou, 1995, p. 19-25), j'ai choisi de lire ce poème sur mon téléphone cellulaire, au lieu de l'apprendre par cœur. Ce dernier, en revanche, éclairait faiblement mon visage, creusé et spectral, au milieu d'une pièce plongée dans le noir. Ce choix de « mise en scène », très théâtral, évoquait la dernière pièce de Samuel Beckett, ayant été adaptée pour la télévision, intitulée *What Where* (*Quoi où*, en français), montrant, pour toute action, quatre visages désincarnés parlant dans une obscurité totale. En outre, j'aimais l'idée de lire ce poème – portant sur *l'épuisement de la parole et celle de l'existence* – à l'aide d'un appareil de télécommunication, conçu donc pour dialoguer... Je souligne enfin que l'équipe de Folie/Culture avait loué une salle de répétitions du Théâtre Aux Écuries à Montréal, pour réaliser la captation. Ce choix tombait à pic pour exécuter cette *Performance invisible* : lire Beckett dans un théâtre vide...

28 Folie/Culture. Site Web du centre d'artistes (Québec) : [<https://folieculture.org/fr/folieculture/a-propos/>].

J'en viens à Heiner Müller. L'énoncé conceptuel de la *Performance invisible n° 115 (Arracher l'herbe (afin qu'elle reste verte))* cite explicitement le leitmotiv de la pièce *Mauser* (1970). Cette pièce est une réflexion sans concession sur le prix à payer pour la révolution (pour *toute* révolution²⁹). Son argument tourne autour d'un procès (stalinien ?) au cours duquel l'accusé, « A », doit consentir à mourir pour la révolution, afin de lever l'injustice qui, autrement, serait commise contre lui et entacherait la cause :

A : « Et j'étais d'accord avec cette mission.

Sachant : le pain quotidien de la révolution

Est la mort de ses ennemis, sachant : l'herbe même

Il nous faut l'arracher, afin qu'elle reste verte [...]» (Müller, 1979/1985, p. 47).

Ces vers résonnent encore dans plusieurs autres écrits d'Heiner Müller. Ils se retrouvent déjà, reconnaissables, en tête du récit *Le Père* rédigé en 1958 :

Un père mort eût été peut-être

Un meilleur père. Le mieux

C'est un père mort-né.

Toujours repousse l'herbe par-dessus la frontière.

L'herbe doit être arrachée

de nouveau et de nouveau qui pousse par-dessus

la frontière (Müller, 1979/1985, p. 7).

Et ils ouvrent encore le terrible poème *FRAGMENT POUR LUIGI NONO*, écrit vingt-et-un ans plus tard :

« L'HERBE ENCORE

NOUS DEVONS

L'ARRACHER POUR

QU'ELLE RESTE VERTE

À Auschwitz

La trace des clous

L'homme sur la femme

Sur l'enfant

Les chants brisés [...]» (Müller, 1996, p. 81).

En visitant Berlin, je savais déjà que le « chant brisé » de Heiner Müller et le souvenir des morts innombrables et injustes qu'il évoque viendraient à coup sûr me hanter. C'est dans cet esprit que, tout en me remémorant les vers de Müller, j'ai littéralement arraché l'herbe poussant encore au pied du Mur de Berlin, devant la *Topographie des Terrors*, un musée situé sur l'ancien siège de la Gestapo... comme on fleurit les tombes. Mon

²⁹ Dans la coda de *Mauser*, Heiner Müller précise à ce propos : « La ville de Witebsk [où se situe l'action] représente tous les endroits où une révolution fut et sera contrainte de tuer ses ennemis » (Müller, 1979/1985, p. 66).

amoureux Martin Vinette m'a photographié de loin.

Entretien partie 2. La photographie

G.D. : Tu sembles avoir choisi la photographie et non la vidéo pour documenter et transmettre la performance qui se fait sans public. Peux-tu expliquer ce choix, pourquoi la photographie ?

S.G. : Il est vrai que je privilégie la photographie pour documenter mes *Performances invisibles*. Je souligne toutefois que mon projet renferme également de nombreuses vidéos, dont de très longues. Contrairement à la vidéo, la photographie a toutefois le mérite de créer des trous dans la « narration ». Elle ne donne pas la même impression de complétude.

À ce propos, et pour point de comparaison, j'aimerais évoquer brièvement l'exposition *Anthology* de l'artiste afro-américain Clifford Owens. Constatant que les Afro-Américain.e.s étaient en grande partie exclu.e.s du canon de l'histoire de l'art performance (du moins des corpus de plusieurs expositions importantes consacrées à ce sujet), Owens a invité vingt-six artistes afro-américain.e.s (dont Benjamin Patterson, William Pope. L, Jacoby Satterwhite, Xaviera Simmons, Shinique Smith et Kara Walker, parmi d'autres) à lui proposer des œuvres-partitions, le plus souvent textuelles. Il les exécuta ensuite devant sa caméra photographique, parfois devant public. Les photographies et les partitions ont ensuite été exposées au MoMA PS1, du 13 novembre 2011 au 7 mai 2012.

Dans un essai intitulé « Re-stage, Recite, Repose, Regret : Clifford Owens and the Performance of History », publié dans le catalogue de cette exposition, John P. Bowles souligne que, plutôt que de faire le choix (plus classique et sans doute moins risqué) de cartographier une histoire de l'art performance afro-américaine, Owens a « animé son *Anthology*, par ses tentatives répétées d'habiter [cette histoire], de l'annoter, de l'interpréter, de la reformuler et de mimer un passé irrécupérable » (*Ma traduction*. Bowles dans Owens, 2012, p. 34). Pour y parvenir, Owens s'est appuyé, toujours selon Bowles, sur « le *sentiment de perte* dont nous faisons l'expérience, en regardant de la documentation d'art performance » (*Je souligne*. *Ma traduction*. Bowles dans Owens, 2012, p. 34).

L'auteur soutient en effet que le public, lorsqu'il est confronté à des partitions et à des photographies de performances passées, doit nécessairement « prendre des *libertés créatives* pour en dégager le sens » (*Je souligne*. *Ma traduction*. Bowles dans Owens, 2012, p. 36). L'artiste invite ainsi le public à « prendre la responsabilité de l'histoire » à laquelle il l'expose, tout en reconnaissant « la futilité de revisiter un passé évanoui depuis longtemps, et en insistant, simultanément [et paradoxalement], sur la viabilité de son legs et de son influence [et sur le fait] que son héritage puisse être re-performé » (*Ma traduction*. Bowles dans Owens, 2012, p. 38).

D'une manière analogue, avec mes *Performances invisibles*, je tente de *prendre physiquement position* par rapport à l'histoire de l'art performance. Mais je sais, en même temps, qu'il est vain de chercher à « reconstituer [des] événement[s] dans [leur] vérité et de manière pleinement authentique » (pour paraphraser Amelia Jones in Jones et Heathfield, 2012, p. 16). En recréant certaines œuvres, par le biais de mon corps (« comme archive »), je ne vise donc pas à être fidèle à des « originaux » – insaisissables par essence –, mais à les actualiser, c'est-à-dire à les *inventer* au présent (Lepecki dans

Bénichou, 2015, p. 68).

Corolairement, en regardant les images de mes actions et en lisant les énoncés conceptuels et les légendes, leur public virtuel sent bien que les événements qui sont représentés devant lui appartiennent au passé, que la caméra n'a pas « tout saisi » et que les photographies sont fatalement « incomplètes ». Dès lors, plutôt que d'en rester au « sentiment de perte » qui accompagne à coup sûr les images de mes actions, il peut tenter, à son tour, de les parachever mentalement, en prenant justement des « libertés créatives » et, ce faisant, se les approprier un peu ou mieux encore, les *assumer* (jusqu'à offrir parfois des interprétations inédites de mes énoncés conceptuels ou à reperformer mes actions, comme je l'y convie volontiers).

G.D. : J'ai l'impression que les images de tes *Performances invisibles* sont souvent des photographies uniques. Parfois, comme pour lever la main, tu offres une série d'images. Qu'est-ce qui impose ce choix ?

S.G. : Le nombre de photographies ou la durée des vidéos sont fixés selon plusieurs critères :

Dans le cas des *reenactments*, il m'arrive souvent de reperformer, de recontextualiser et de réimaginer la documentation des œuvres que je convoque. J'en arrive ainsi, parfois, à créer des sortes de « tableaux vivants ». Mais il m'arrive aussi, plus rarement, de prendre des libertés par rapport à celle-ci.

En guise d'exemple, je pourrais citer la *Performance invisible n° 228 (Gaspiller sa salive)* pour laquelle j'ai réinterprété, facétieux, l'un des *Gestes* de Ben Vautier, *cracher* (1961-1973), en écho à une citation célèbre de Kurt Schwitters : « Tout ce qu'un artiste crache, c'est de l'art » (1924). Contrairement à Ben [Vautier], j'ai choisi un fond noir, plutôt que blanc, afin que l'on distingue bien la salive et la toile blanche. Je n'ai sélectionné également qu'une seule photographie, au lieu de deux comme Vautier, et Martin a pris celle-ci, à ma demande, dans un format « portrait », plutôt que « paysage », l'action et sa documentation appelant une lecture du haut vers le bas...

De fait, comme tu peux le constater, je tiens également compte de la logique interne des œuvres, de leur nécessité conceptuelle : par exemple, de combien d'images ai-je besoin pour que l'on comprenne le déroulement de l'action (même si, comme je l'ai dit plus haut, il demeurera nécessairement approximatif) ?

Il m'arrive, pour cette raison, d'exécuter plusieurs fois une même action, jusqu'à ce que je sois satisfait des images obtenues. Dans cet esprit, mes collaborateurs, Martin et Daniel et moi-même cherchons à prendre les « meilleures » photographies possibles, les plus « iconiques », au regard de l'énoncé auquel je veux répondre, mais aussi pour des raisons d'ordre plus « plastique ».

Dans une entrevue qui a fait date avec Constance Lewallen, l'artiste appropriationniste Sherrie Levine, qui est notamment connue pour ses rephotographies « d'après Walker Evans » et qui a eu un impact majeur sur ma pratique, affirme :

Levine : [...] Pour moi, la tension entre la référence et la nouvelle œuvre n'existe pas vraiment à moins que la nouvelle œuvre ait sa propre présence auratique. Sinon, ça devient juste une copie, ce qui n'est pas si intéressant.



Ben Vautier, Geste : *cracher*, 1961-1973.

Performeur : Ben Vautier.

© Ben Vautier.



Steve Giasson, *Performance invisible n° 228 : Gaspiller sa salive*, 2021.

Reprise d'après Ben Vautier, Geste : *cracher*, 1961. Performeur : Steve Giasson.

© Martin Vinette. Retouches photographiques : Daniel Roy. 14 mars 2021.

Lewallen : « Aura » au sens où Walter Benjamin a utilisé ce terme.

Levine : Oui.

Lewallen : Paradoxalement, il a dit qu'une œuvre perd son aura à cause de la duplication...

Levine : C'est vrai (rires).

Lewallen : Et ce que vous faites consiste à dupliquer des objets de manière à ce qu'ils aient une aura, pas la même que celle de leurs référents, mais la leur propre, celle de Sherrie Levine ?

Levine : C'est vrai.

Lewallen : Vous retournez la théorie de Benjamin contre elle-même. Une grande partie de votre travail a pour effet de pousser les idées un peu plus loin que ce à quoi l'on pourrait s'attendre.

Levine : Pour créer une énigme.

(Je souligne. Ma traduction. Lewallen, S.d.)

<http://www.jca-online.com/slevine.html>

Sans vouloir épiloguer sur la notion benjaminienne d'« aura » de l'œuvre d'art, je trouve le point de vue de Sherrie Levine fort intéressant. De mon côté, je ne cherche évidemment pas à être « original ». Il m'importe néanmoins que mes *reenactments* et mes œuvres en général (qui sont toujours des *palimpsestes*) présentent un certain intérêt pour eux-mêmes, qu'ils aient leur propre force, si j'ose dire. À mes yeux, celle-ci repose notamment sur la *sélection des œuvres* que je convoque et sur la *distance essentielle* (parce que porteuse de sens) qui les sépare de mes reprises. Mais aussi, sans doute, sur une certaine *précision dans l'exécution* de mes *reenactments*, le cas échéant, et dans leurs « *mises en scène* ».

Par exemple, je m'emploie plus que jamais à *dépouiller ma documentation*, afin de laisser toute la place aux gestes et aux idées qui les fondent. « Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence », conseillait Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe* (Bresson, 1975, p. 33). Plusieurs *Performances invisibles* récentes confirment, il me semble, que j'ai fait mien cet adage.

G.D. : Je voudrais en savoir plus sur l'articulation des textes (les énoncés) et des images. Tes partitions textuelles sont-elles préalables au choix des performances historiques que tu vas réactiver ? Ou une performance historique peut-elle devenir un énoncé ?

S.G. : Mes œuvres (qu'elles soient performatives, sculpturales, poétiques ou autres) commencent toujours par l'énonciation de leurs concepts.

Toutefois, ce travail d'écriture ne peut être séparé des recherches en cours (en particulier de celles qui ont trait à l'histoire de l'art), dans lesquelles je suis constamment plongé (même dans mes temps libres...) Si bien que, comme tu le devines, mes concepts sont souvent inspirés (de manière parfois inconsciente) par la découverte ou le souvenir d'une performance historique, ou par celle d'une œuvre-partition d'un autre artiste, comme Lawrence Weiner ou Yoko Ono, ou par le titre d'une autre œuvre, par exemple. Mes énoncés leur répondent alors, plus ou moins explicitement, les citent, les commentent, les prolongent, les détournent, les contredisent, quand ils ne les copient pas tout bonnement !

Je souligne toutefois que mes énoncés conceptuels et les œuvres qui en découlent peuvent aussi bien trouver leurs sources dans la lecture d'un article de journal, d'un slogan publicitaire, que d'un poème... Enfin, le contexte (au sens large) dans lequel seront diffusés les travaux à venir est également pris en compte (en particulier lorsque j'ai la chance de discuter de mes idées avec un.e commissaire...)

Comme tu peux le remarquer, cette première étape de la conceptualisation conserve une large part d'*intuition*, même si elle implique une « mise à l'avant de la pensée ». Il s'agit d'une première exploration, avant tout cérébrale et scripturale, qui suppose évidemment beaucoup de réécritures, de rectifications et de biffures. Avec elle, je tente aussi, déjà, d'éviter les facilités (comme la tentation de faire quelque chose de séduisant ou de spectaculaire...).

Dans un entretien publié récemment dans la revue *Inter*, je disais à Paul Kawczak que « je vois l'art comme une activité dialogique » (Giasson dans Kawczak, 2020, p. 72). Ces discussions sont au cœur de mes travaux dès leur conceptualisation, puisqu'ils ne sauraient exister sans ceux des autres. Et elles se prolongent ensuite – pour mon plus grand bonheur – avec les personnes qui, comme toi, aujourd'hui, les reçoivent. « C'est le regardeur qui fait le tableau », n'est-ce pas ? Les *Performances invisibles* ne font pas exception.

G.D. : Tes *Performances invisibles* sont corrélées à des partitions textuelles mais aussi à des photographies d'archive (qu'on peut aussi considérer comme œuvres). La photographie est-elle une partition ?

S.G. : Dans son essai, « Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : les nouveaux horizons photographiques de la (re) performance », Anne Bénichou a mieux répondu que je ne saurais le faire à cette question, je me permettrai donc de la citer *in extenso* :

[...][L]e reenactment a été considéré comme une voie alternative à la culture de l'image, de l'archive et du musée, en particulier par certains penseurs des *performance studies* qui l'associent aux modes de transmission oraux.

Mais le reenactment de performance n'en a pas fini avec l'image. Il renouvelle l'interprétation des images documentaires, et il contribue à créer de nouvelles générations d'images. Les corpus photographiques, filmiques et vidéographiques documentant les performances à reconstituer sont envisagés comme des scripts, exigeant des modes de lecture qui équivalent la valeur indicielle du document à la « virtualisation » d'un événement que constitue une partition. De plus, les reenactments participent d'un phénomène de remédiation des images de performances parce qu'ils sont enregistrés avec des technologies actuelles très sophistiquées et diffusés dans les nouveaux médias. Des performances des années 60 et 70 que nous ne connaissions qu'à travers quelques clichés ou films sans bande sonore, en noir et blanc, de mauvaise qualité, sont désormais « disponibles » en images fixes ou en mouvement, en couleurs, en haute définition et dotées de trames sonores (Je souligne. Bénichou dans Paquet, 2011, p. 147).

J'ajoute à cela que je ne m'approprie pas seulement des photographies de performances historiques, mais que je me laisse parfois inspirer (ou submerger, devrais-je dire) par des images d'actualités, voire par des publicités, mais aussi par le contexte politique, historique et socioéconomique dans le cadre duquel je crée mes œuvres. Pour illustrer mon propos, prenons la *Performance invisible n° 186*.

Son énoncé « Savoir se vendre » peut être compris comme une critique assez virulente

de ma propre pratique³⁰, visant en particulier mon rapport à l'image et à sa diffusion sur les réseaux sociaux, qui implique inévitablement une forme d'*autopromotion*.

Pour l'exécuter, j'ai choisi de rejouer une photographie, fascinante et troublante à plusieurs titres, d'Ivanka Trump.

Le 9 juillet 2020, en pleine campagne électorale, Robert Unanue, le directeur général de Goya Foods (une marque alimentaire particulièrement prisée de la communauté latino-américaine) a déclaré, durant son passage à la Maison-Blanche, que les États-Unis étaient « vraiment bénis » d'avoir « un dirigeant comme Donald Trump, qui est un bâtisseur »³¹. Les appels au boycott de la dite marque se sont rapidement multipliés. En réaction, Ivanka Trump, la fille et conseillère de l'ex-Président américain, a publié sur Twitter, le 14 juillet 2020, une photographie la montrant, tout sourire et élégante, dans une robe d'un blanc immaculé, faisant la promotion d'une conserve de haricots noirs, accompagnée d'un slogan bilingue, en guise de légende : « If it's Goya, it has to be good. /Si es Goya, tiene que ser bueno. » (Si c'est Goya, ça ne peut qu'être bon.)

J'estime que cette photographie (qui rappelle de manière flagrante, et peut-être nostalgique, les publicités des années 1950³²), appartient de plein droit à ce que Sven Lütticken nomme la « performance néo-libérale », ce produit de la « performance généralisée » dans laquelle nous sommes plongés et que l'art performance aurait largement inspirée, selon l'auteur, en valorisant les *expériences uniques, dématérialisées, participatives et personnalisées*, dans le cadre des *happenings*, notamment (Lütticken, 2012, n.p.).

À ce titre, Ivanka Trump n'est pas moins une performeuse que moi, comme le prouve cette savante (et tordue³³) mise en scène d'elle-même, sous ses airs anodins.

C'est la raison pour laquelle j'ai choisi d'« envisager tel un script » sa photographie, dans le cadre de mon *reenactment*³⁴, afin de suggérer qu'à l'instar de la fille de l'ex-Président américain, en publiant la photographie documentant mon action sur les réseaux sociaux, j'ai, sans doute moi aussi autre chose à vendre, qu'une boîte de haricots noirs³⁵...

30 Celle-ci s'inscrit notamment à la suite d'Andrea Fraser, qui a bien démontré, dans « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », le fait qu'en art, *toute critique* devrait d'abord passer par une *autocritique*, puisqu'« Il n'est pas question d'être contre l'institution : Nous sommes l'institution » (Ma traduction. Fraser, 2005, p. 105).

31 S.a. « États-Unis : les Trump font la publicité des aliments Goya et créent la polémique ». In *Le Parisien*. 16 juillet 2020. Disponible ici : [<https://www.leparisien.fr/international/etats-unis-les-trump-font-la-publicite-des-aliments-goya-et-creent-la-polemique-16-07-2020-8354196.php>].

32 N'était-ce pas l'une de ces époques bénies où « l'Amérique était grande » (si l'on accepte de passer sous silence la ségrégation raciale et les Guerres en Corée et au Vietnam...) et que le magnat de l'immobilier et ex-animateur de télé-réalité se proposait de reconstituer ?

33 Mais qui pouvait s'étonner encore des aberrations de cette administration !

34 On notera le souci du détail dans ma reprise, qui confine au « tableau vivant », (perceptible dans la posture, le sourire, la chemise blanche, le regard complice, le rideau en arrière-fond), de même que le traitement particulièrement léché de l'image produite. Je souligne également le fait que, pour une rare fois, j'ai inclus l'image de référence dans ma documentation, afin de rendre celle-ci encore plus cocasse et d'épouser sa logique publicitaire jusqu'au bout.

35 Il est vrai que bien des utilisateurs des réseaux sociaux, qui dévoilent des pans entiers de leurs existences sur ceux-ci et des plus intimes, pourraient en dire autant...



Steve Giasson. *Performance invisible n° 186 (Savoir se vendre)*, 2020.
 Reprise d'après Ivanka Trump. *If it's Goya, it has to be good. /Si es Goya, tiene que ser bueno*. Publiée sur le réseau social Twitter le 14 juillet 2020.
 Performeur : Steve Giasson.
 © Martin Vinette. Retouches photographiques : Daniel Roy.

Ivanka Trump. *If it's Goya, it has to be good. /Si es Goya, tiene que ser bueno*. Twitter, 14 juillet 2020.



1.3 Synthèse

Passer d'une image à l'autre, d'un temps à l'autre

Comme nous venons de le constater par le travail de Boris Charmatz ou de Steve Giasson, l'image devient un texte à interpréter. Elle contient les mêmes éléments qu'un script écrit ou qu'une pièce de théâtre : des personnes (ou des personnages), des lieux, des actions, des accessoires. Seule la narration dans son déroulement temporel en est exclue. Le récit est condensé dans l'image, elle est cet instant fécond que décrit le *Laocoon* de Lessing.

Ce « texte » de la photographie est par essence fragmentaire, il contient des espaces vides, d'autant plus visibles dans le cas des photographies de danse (je me réfère ici au livre sur Merce Cunningham) puisque l'avant et l'après de la prise de vue photographique nous sont inconnus ; le mouvement qui amène à une posture et celui qui la défait sont à jamais manquants. Fragmentaire et partiel, le texte de la partition de *Flip Book* est constitué plusieurs images de l'œuvre de Merce Cunningham, comme une suite disjointe dont il faut inventer ou rêver la liaison. Comment passer d'une posture à l'autre, du corps de l'un au corps de l'autre ? Comment relier ces moments séparés, comment défier le temps pour passer d'un instant au suivant, d'une époque à l'autre ? Le processus à l'œuvre dans la mise en partition des photographies pour *Flip Book* et leur saisie semble ainsi se recouper avec la pratique de Steve Giasson : Boris Charmatz et lui tentent de relier deux temps, deux époques, en les mettant en dialogue. C'est bien le corps du présent qui va tendre vers le passé, faire advenir le disparu, retrouver ses mouvements tout en le mettant à mort à nouveau par une image qui le supplante. En refaisant le geste du passé, les artistes le comprennent (le prennent avec eux) tout en l'extrayant de son contexte. Ils l'inscrivent alors dans une époque, une situation qui en modifie l'approche. Il ne s'agit plus de la même œuvre mais d'une œuvre qui résonne dans le présent et vient questionner notre monde, notre actualité. Il y a donc nécessairement une perte, celle du contexte, de son inscription historique, comme un gain, celui de la vitalité d'un autre corps qui s'empare de la partition-image pour l'interpréter et lui réinsuffler un sens nouveau.

1.4 Des images à partager, les livrets illustrés d'Allan Kaprow

Partager la performance par le biais de la photographie est également la démarche d'Allan Kaprow lorsqu'il conçoit le livre *Assemblage, environments & happenings* en 1966. Le livre est un assemblage, un montage de photographies de performances de plusieurs auteurs. Celles-ci ne sont pas classées par un ordre chronologique ni par auteur. Il s'agit davantage d'une association libre de Kaprow.

Allan Kaprow publie également des « livrets illustrés » de ses propres actions. Plusieurs publications de Kaprow associent l'image photographique à un script : *Eating* (1965), *Days off : a calendar of happenings* (1970), *2 Measures* (1974), *Match* (1975), *Comfort Zones* (1975), *Rates of exchange* (1975), *Air Condition* (1975), *Echo-logy* (1975), *Routine* (1975), *Satisfaction* (1976).

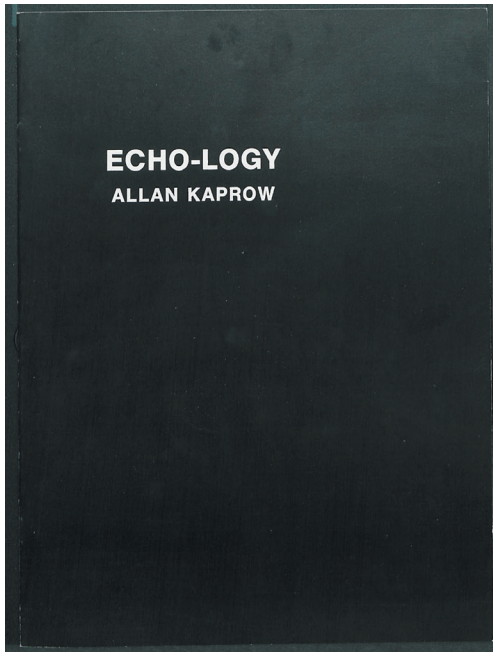
Les publications comprennent plusieurs images montrant l'artiste en action, associées à un texte explicatif assez succinct. Selon Anne Bénichou :

Kaprow insistait pour que ces images ne fussent pas considérées comme les témoins d'un événement passé, mais les illustrations de ses scripts, destinées aux personnes qui auraient souhaité réaliser les actions. (Bénichou, 2020, p.288).

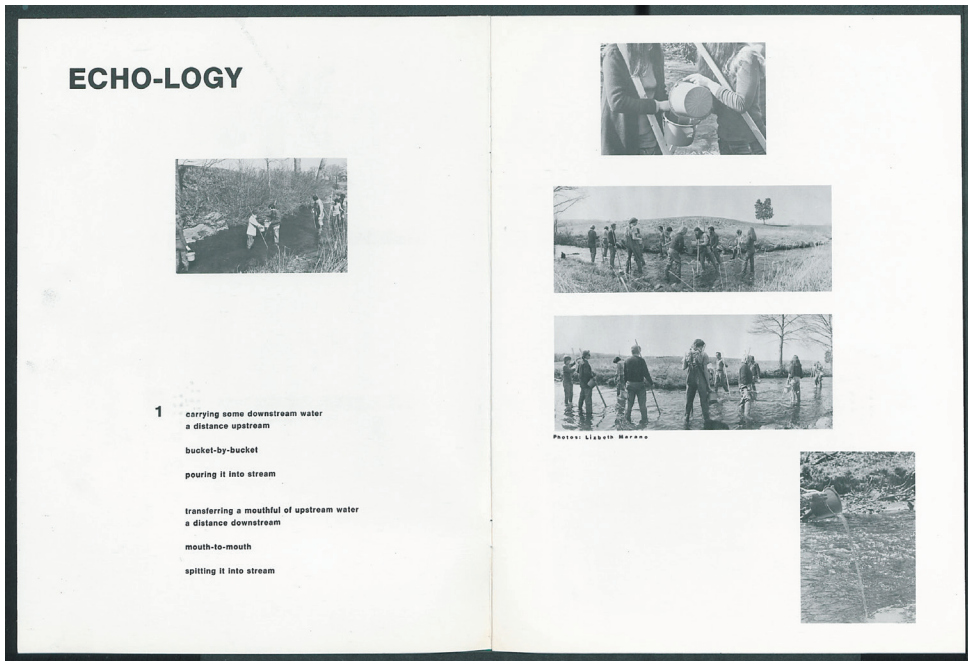
Kaprow était dérangé et intrigué par le rôle de la photographie dans le cadre de la performance. L'article de Judith Rodenbeck dans *Ouvrir le document* (Bénichou, 2010, p. 77-101) nous éclaire sur les enjeux de la photographie de performance dans l'œuvre de Kaprow. Selon elle, Kaprow estimait que la présence de photographes incitait les participants à jouer pour l'image (Rodenbeck dans Bénichou, 2010, p. 86-87). Il retourne alors ce problème en proposant aux participants de s'emparer des appareils photographiques pour capter l'auditoire dans *Originale* de Stockhausen (1964) ou lorsqu'il inclut des photographes pour être actifs pendant la performance comme dans *Chicken* (1962). La photographie devient alors une part de l'œuvre, elle est intégrée à l'action. Kaprow rédige ses instructions sous forme de brochures comprenant textes et photographies dans l'objectif d'une transmission. (Rodenbeck dans Bénichou, 2010, p. 86-87). Lors d'une entrevue entre Rodenbeck et l'artiste, le 29 octobre 1996, Kaprow déclare :

C'était une tentative d'obtenir une sorte de partition musicale telle que n'importe qui pourrait la réaliser sans que je sois obligatoirement présent. Ainsi, si des gens voulaient faire partie d'un happening, ils pouvaient prendre une de ces partitions et, pour le réaliser, ils n'avaient qu'à regarder les mouvements généraux indiqués par les photos et les textes adjacents. (Rodenbeck citant Kaprow, dans Bénichou, 2010, p. 87-88).

La partition, nous le voyons, permet à l'œuvre d'exister sans son créateur, elle permet une délégation de la performance. Les partitions de Kaprow fonctionnent alors comme des guides, des notices. La photographie permet de visualiser le mouvement plutôt que de le décrire textuellement. Elle favorise une lecture immédiate. Toutefois, celle-ci reste



Allan Kaprow, *Echo-logy*, 1975, page de couverture et extrait d'une double page intérieure, s.p.
 Publié par D'arc Press (New York). 12 p. agrafées (dont 4 font office de couverture) ; 30,3 x 22,8 cm.
 Imprimé en offset noir et blanc sur papier carton blanc.



évasive. Tout n'est pas montré. L'action est relatée avec des ellipses, des hors-champs. Le récit est parcellaire. Ces photographies, qui semblent avoir un rôle de modèle (il s'agit de refaire ce qui est montré), ne proviennent pas d'une prise de vue lors de la création de la performance. Ainsi, toujours lors de l'entretien mené par Judith Rodenbeck, Allan Kaprow explique :

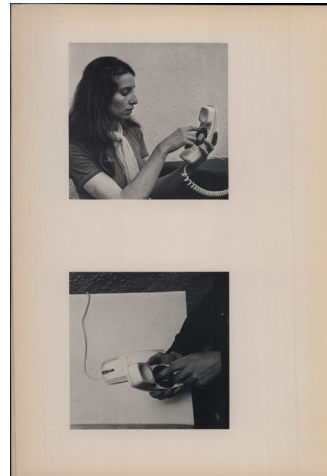
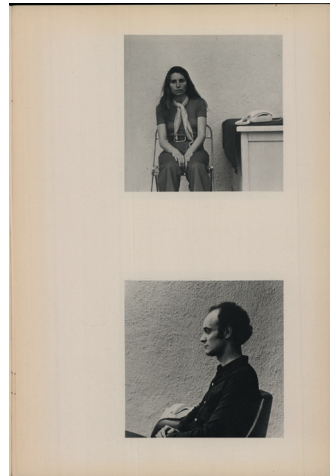
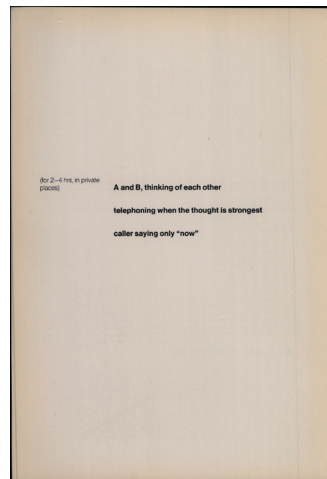
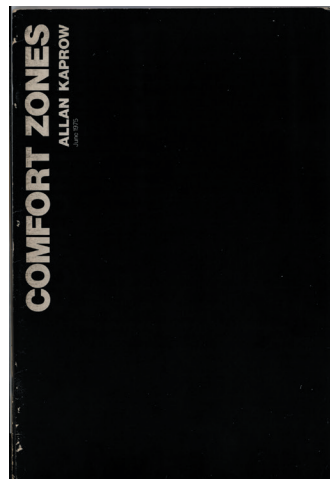
Aucune de ces photographies – ou pratiquement aucune après les années 1960 – n'est un document. [Elles] avaient été fabriquées dans le style des instructions données en cas d'urgence. J'étais juste à la recherche d'un langage, de préférence neutre, permettant de produire des partitions exécutables. Je pensais que plus leur ton était impersonnel, moins les gens les verraient comme un document. Hum, je me suis bien trompé ! (Rodenbeck citant Kaprow dans Bénichou, 2020, p. 88).

Nous comprenons donc ici que la photographie n'était pas une trace de ce qui avait déjà eu lieu mais bien un projet qui indiquait des possibles. Les photographies des livrets de performance de Kaprow peuvent alors être considérées comme des fictions. Leur caractère est aussi éminemment théâtral : elles imitent une action, elles la jouent. Elles sont des représentations d'une œuvre imaginaire, à venir. Barthes écrit dans *La Chambre claire* :

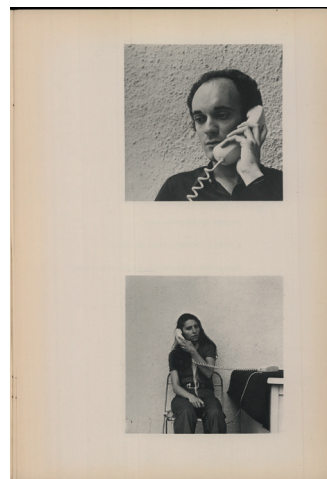
La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie je ne peux jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo [...] c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la photographie. (Barthes, 1997, p.120).

Or les images de Kaprow sont des chimères. Elles sont des inventions, des constructions, des projets. Bien sûr, quelque chose a eu lieu, « ça-a-été », mais ce n'est pas la performance qui a eu lieu, c'est la prise de vue. Pourquoi l'image doit-elle être un « faux » ?

Chez Kaprow, la photographie n'atteste pas ; elle indique, elle suggère. Il met en scène l'action témoin et la construit comme une ébauche. L'image est donc là, non pour être reproduite, mais pour produire une évocation. Toutefois, elle tend au « neutre » pour échapper à une vision documentaire, comme nous le dit Kaprow, et se rapprocher des instructions données en cas d'urgence, comme nous le citions plus haut. Or ces instructions neutres, dans les cas d'urgence notamment, doivent être claires et informatives pour qu'un tiers puisse s'en saisir aisément. Les livrets illustrés de Kaprow contiennent cet effet « froid », impersonnel. Sans doute facilitent-ils ainsi la prise en main : ce sont des objets qui tendent à être techniques, utilitaires. La photographie a ici un rôle pragmatique : elle instruit de ce qu'il faut faire. L'image n'est pas un témoin fidèle de ce qui a eu lieu, elle est une construction qui donne des signes, elle montre ce qui est à faire. L'image devance la performance, elle la projette. Dans les partitions composées d'images, se jouerait donc une relation avec l'histoire qu'elles devancent ou rappellent, tantôt images-témoin, tantôt-projectives, elles oscillent de modèles à points d'impulsions ou schémas de l'action à venir.



Allan Kaprow, *Comfort Zones*, juin 1975,
1975, page de couverture et extraits de
pages intérieures, s.p.
Publication originale de l'artiste. Republié
en 2017 sous forme de fac-similé par
Comunidad de Madrid (Madrid).



1.5 Prendre position face à l'histoire

Lorsque Boris Charmatz active un livre de photographies dédié à l'œuvre de Merce Cunningham, il joue des images. Il élabore un faux Cunningham, un Cunningham rêvé. S'il joue des images, il s'accapare également les ellipses, ces moments de disjonction entre les images.

Les œuvres chorégraphiques de Cunningham voyagent à travers les corps des danseurs de Boris Charmatz qui en deviennent non la réplique, mais l'émanation. Il ne s'agit pas d'une reprise (le terme en danse indique la répétition d'une pièce de danse) mais d'une saisie performative. La mise en partition des images devient l'occasion de mettre les images du passé en mouvement. Un dialogue s'établit entre les deux chorégraphes mais aussi entre les danseurs de l'époque et ceux d'aujourd'hui.

Steve Giasson, dans une dynamique de *reenactment*, rejoue les photographies de performances. Il devient le personnage qui traverse le temps. Cependant, contrairement au personnage du roman d'H.G Wells *La Machine à explorer le temps*, Steve Giasson peut modifier le passé. Il change certains éléments de l'histoire ou l'adapte. Il devient le visiteur du passé mais aussi celui par qui tout réadvient, sensiblement différent. L'histoire se répète, similaire, laissant apparaître, dans sa répétition, des variations. Charmatz comme Giasson créent des uchronies, ils font resurgir le passé autrement. Le terme d'uchronie, inventé par Charles Renouvier, philosophe français, est un néologisme remplaçant le « topos » d'utopie par « chronos ». Il en fera le titre de l'un de ses ouvrages : *Uchronie (l'utopie dans l'histoire) : Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*³⁶. C'est une utopie appliquée à l'histoire : celui qui produit une uchronie écrit donc l'histoire autrement, il la modifie. Si Giasson se glisse dans l'histoire, en entrant dans les images d'archive et en produisant à son tour des images divergentes, il décline l'image à travers une autre documentation. Boris Charmatz, par le biais de la transposition de l'image à la scène, semble davantage faire revivre le passé dans le temps présent. Il met en mouvement des images fixes et, en passant de l'une à l'autre, il relie les images fragmentaires du passé qui viennent alors s'incarner dans les corps du présent. La palingénésie s'opère par cette incarnation et cette transmission de la danse permise par la partition.

Les partitions de Kaprow ont un statut très spécifique face à cette « deuxième » vie des œuvres. En effet, elles ont été conçues par l'artiste pour la répétition. Les images ne sont pas des documents qui témoignent d'une performance ayant déjà eu lieu. Elles sont des indicateurs pour des œuvres à venir. Elles ont cette particularité de documenter le futur. Elles sont des outils projectifs. Kaprow dans *7 Environments* (1992) insiste sur la possibilité de faire advenir différemment les œuvres :

I say reinventions, rather than reconstructions, because the works ... differ markedly from their originals. Intentionally so. As I wrote in notes to one of them, they were planned to change each time they were remade. This

³⁶ L'ouvrage est en ligne et consultable ici : [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k833574>]. Consulté le 16/02/2021

decision, made in the late 50s, was the polar opposite of the traditional belief that the physical art object—the painting, photo, music composition, etc.—should be fixed in a permanent form³⁷. (Kaprow, 1992, p.23).

http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html

Pourquoi alors choisir la photographie si elle ne témoigne pas ? Nous pourrions relever le fait que Kaprow a aussi utilisé le dessin pour ses livrets de performance. Ainsi, *Fluids* (1967), pourtant écrit à la même période que les autres livrets que nous avons pu étudier ici, comporte un dessin et non une photographie. Voyons alors ce que permet plus largement l'utilisation du dessin et dans quels cas il est employé dans le cadre des partitions.

2 Le dessin comme partition

Dans le livret *Fluids* composé par Allan Kaprow en 1967, l'action est ainsi rédigée :

During three days, about twenty rectangular enclosures of ice blocks (measuring about 30 feet long, 10 wide and 8 high) are built throughout the city. Their walls are unbroken. They are left to melt³⁸. (Kaprow, 1967, s.p.).

L'artiste propose de réaliser des blocs de glace semblables à des briques pour élaborer des constructions qu'on laissera alors fondre. Allan Kaprow fournit les mesures exactes des blocs de glace et dessine ce à quoi la construction doit ressembler.

Par l'utilisation du dessin, la partition de performance s'apparente dans ce cas davantage à la rédaction d'un projet. L'accent n'est cette fois par mis sur les corps mais sur l'objet, c'est-à-dire sur la structure à construire. Le dessin fait ici fonction de plan. Or Kaprow sur son site internet déclare :

While there was an initial version of *Fluids*, there isn't an original or permanent work. Rather, there is an idea to do something and a physical trace of that idea. By inventing a version of *Fluids* ... [one] is not copying my concept but is participating in a practice of reinvention central to my work. *Fluids* continues, and its reinventions further multiply its meanings. [Its history and artifacts are catalysts], an invitation to do something³⁹. (Kaprow, 2004). http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html

37 Je traduis : « Je dis des réinventions, plutôt que des reconstructions, car les œuvres... diffèrent nettement de leurs originaux. Intentionnellement. Comme je l'ai écrit dans des notes à l'un d'eux, il était prévu de les changer à chaque fois qu'ils étaient refaits. Cette décision, prise à la fin des années 50, était à l'opposé de la croyance traditionnelle selon laquelle l'objet d'art physique – la peinture, la photo, la composition musicale, etc. – devait être fixé de manière permanente » [http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html]. Consulté le 16 février 2021.

38 Nous traduisons : « Pendant trois jours, une vingtaine d'enceintes rectangulaires de blocs de glace (mesurant environ 30 pieds de long, 10 de large et 8 de haut) sont construites dans toute la ville. Leurs murs sont intacts. On les laisse fondre ».

39 Nous traduisons : « Bien qu'il y ait eu une première version de *Fluids*, il n'y a pas d'œuvre originale ou permanente. Il y a plutôt une idée de faire quelque chose et une trace physique de cette idée. En inventant une version de *Fluids*... [on] ne copie pas mon concept mais on participe à une pratique de réinvention au cœur de mon travail. *Fluids* continue, et ses réinventions multiplient encore ses significations. [Son histoire et ses artefacts sont des catalyseurs], une invitation à faire quelque chose. »

S'il s'agit bien d'un projet, il est pleinement destiné aux autres. Il s'adresse à celui ou ceux qui le réaliseront. Comme le dit Kaprow, il en existera plusieurs versions, mais la première n'est pas à considérer comme l'œuvre originale. Cette pratique de réinvention semble fondamentale, la partition ici appelle à mettre en place une expérience : « une invitation à faire quelque chose ». Ces invitations à agir se rapprochent fortement des *events fluxus*, toutefois, la plupart de ceux-ci ne comportent pas de dessins⁴⁰.

Le dessin présent sur le fascicule de *Fluids* s'apparente à un plan qui a été édité avant que l'action soit réalisée. En effet, Allan Kaprow stipule au bas de la feuille : « Those interested in participating should attend a preliminary meeting at the Pasadena Art Museum⁴¹ ». Le lieu, la date et l'heure sont ensuite inscrits pour permettre aux futurs participants de venir. Le dessin est donc une illustration qui matérialise pour les personnes qui collaborent l'objet qu'elles devront élaborer.

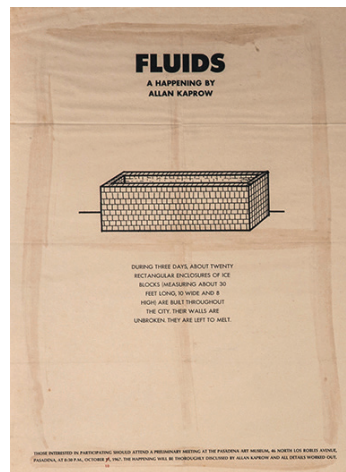
La partition comme plan à mettre en œuvre nous renvoie aujourd'hui aux notices de montage de meubles d'une célèbre marque suédoise⁴². Toutefois, le montage est ici collectif, il se fait en groupe et sollicite donc une coopération dans l'action. Par ailleurs, il ne s'agit pas de réaliser un objet durable, mais de constituer un volume destiné à disparaître.

Dans le cas de *Fluids* de Kaprow, l'œuvre n'existe pas encore, elle est projetée par la matérialisation d'un dessin figuratif. Toutefois, les arts de la performance tout comme les arts scéniques, peuvent-ils employer le dessin autrement que comme un plan, une notice ? L'écriture scénique peut-elle adopter un registre iconique ? Et quels déplacements – dans l'activité spectatorielle – peut offrir la partition dessinée au musée ? À travers les exemples que nous offre l'œuvre de Roland Sabatier au croisement du théâtre et des arts graphiques, ainsi que les travaux d'Erwin Wurm et d'Éric Watier dans l'espace muséal, nous proposons de questionner le rôle du dessin dans la partition. Nous finirons par analyser la démarche de Sol LeWitt et nous interroger sur la place de celui qui prend en charge le dessin, qui l'interprète.

40 L'exception est faite par Yoko Ono qui insère quelques dessins dans *Pamplemousse* (2004), et en regard de chaque page de texte dans *Acorn* (2013).

41 Nous traduisons : « Les personnes qui souhaitent participer doivent assister à une réunion préliminaire au Pasadena Art Museum. » Ce musée a aujourd'hui changé de nom et s'appelle le Norton Simon Museum.

42 Dans *Véhicule* n° 2 (Dor et Menu, 2011), le designer Dominique Mathieu avait proposé une partition pour construire un meuble dont il avait conçu le prototype. Nous avons également sollicité pour *Véhicule* n° 4 Steven Michel et Théo Mercier dans le but qu'ils nous transmettent la partition d'*Affordable solution for better living*, pièce entre danse et théâtre, qui se développe à partir du montage d'une étagère Kallax de la marque Ikéa. Malheureusement, les deux artistes ont pris du retard sur l'envoi qu'ils devaient faire. Nous n'avons finalement jamais reçu la partition.



Allan Kaprow, *Fluids*, 1967,
 projet et tract pour annoncer la performance.
 © The Getty Research Institute (Los Angeles).

Nous traduisons : « Durant trois jours, 20 cubes de glace mesurant approximativement 30 pieds de long sur 10 pieds de large sur 8 pieds de haut seront assemblés dans la cité (Ville de New York). Leurs parois ne seront pas cassées. On les laissera fondre.

Ceux qui sont intéressés pour participer devront assister à une rencontre préliminaire au Musée d'Art de Pasadena [...] le 10 octobre 1967. Le happening sera présenté en intégralité par Allan Kaprow et tous les détails seront mis au point. »

2.1 Le théâtre dessiné

2.1.1 Les cas d'*Omega 3* et de *Multiplication (Hyperthéâtrie)*

Omega 3 de Roland Sabatier est une pièce chorégraphique (que l'on qualifierait aujourd'hui de performative) publiée sous la forme d'un livre d'artiste aux éditions Psi que dirige l'auteur. La pièce est datée de 1966.

Artiste plasticien, théoricien et écrivain né en 1942, Roland Sabatier fait partie du mouvement lettriste, aux côtés d'Isidore Isou et de Maurice Lemaître notamment. Si Roland Sabatier est davantage connu dans le domaine des arts plastiques, il a commencé sa formation à la « Rue Blanche⁴³ », une école de théâtre parisienne, où il se destinait à la mise en scène et a appris le métier de régisseur lumière. Roland Sabatier a été extrêmement prolifique dans de nombreux champs artistiques que le lettrisme a embrassés : roman, théâtre, cinéma, danse, peinture... Loin de mêler les arts, il les a explorés dans leurs caractéristiques propres, jusqu'à les faire implorer. Son œuvre scénique est méconnue⁴⁴, à tort, du fait de la rareté de sa diffusion. Elle a en effet fait l'objet de publications à tirage limité – souvent en édition à compte d'auteur – (dans le cadre de livres d'artistes) et n'est aujourd'hui disponible que chez le libraire parisien Lecointre-Drouet⁴⁵ ou dans des fonds d'archives⁴⁶.

Omega 3 est publiée en 1966. Cette « partition pour un ballet ciselant » a été jouée une seule fois sur scène en mai 1965 au théâtre de l'Ambigu sous son titre initial : *La grande danse*⁴⁷. Cette représentation faisait partie d'un ensemble d'événements mis en place par Isidore Isou sous le titre de « Rénovation de la danse et de la poésie. Bouleversement du geste et du langage »⁴⁸.

43 L'école de la « Rue Blanche » est le nom familier du Centre de formation professionnelle du spectacle créé en 1941. Y sont enseignés différents métiers liés à l'art théâtral : comédien, administrateur, costumier, coupeur, directeur technique, écrivain dramaturge, metteur en scène, concepteur lumière, concepteur sonore, régisseur, et scénographe. Lorsque Roland Sabatier s'y inscrit la section mise en scène n'existe pas encore, mais c'est à celle-ci qu'il souhaiterait participer. Il apprend à la place le métier de régisseur.

44 Nous avons eu le plaisir de découvrir son œuvre lors de nos recherches grâce à l'intermédiaire de Damien Dion. Il nous a semblé que l'apport novateur de Roland Sabatier, tout autant plastique que scénique, méritait une place que nous souhaitons ici lui donner.

45 Lecointre-Drouet est une librairie spécialisée tenue par Didier Lecointre et Dominique Drouet. Ils proposent à la vente « des livres, des revues et des documents rares ou épuisés concernant l'art, l'architecture, les mouvements d'avant-garde du XX siècle et la contreculture » d'après le site de la librairie disponible sur [<http://www.lecointredrouet.com/librairie.php>]. Consulté le 05 février 2021. La Librairie Lecointre-Drouet gère les archives de Maurice Lemaître, de G j Wolman, de Jacqueline de Jong, du *Situationnist Times* ainsi que la diffusion des éditions Psi de Roland Sabatier.

46 Un certain nombre de publications de Roland Sabatier sont disponibles à la Bibliothèque Kandinsky à Paris. Les éditions Vroum dont nous faisons partie ont également intégré un texte de Roland Sabatier pour la scène à la revue *Véhicule* n° 4 (2021).

47 Cette précision, comme beaucoup d'autres, nous a été apportée par Roland Sabatier avec qui nous avons eu l'occasion d'échanger lors de plusieurs rencontres.

48 Voir le texte écrit par Roland Sabatier « Retour à l'Ambigu » dans *Isidore Isou* (Coadou et al., 2019).



Roland Sabatier, *Omega 3*, 1965, représentation durant l'événement « Rénovation de la danse et de la poésie, bouleversement du geste et du langage » au Théâtre de l'Ambigu, Paris.

Au centre, Roland Sabatier interprétant *Omega 3* (alors intitulée *Grande danse*) avec le groupe lettriste.

© Jean-Claude Deutsch. Paris Match/scoop. Archives Roland Sabatier (Paris).

Programme des soirées lettristes
au Théâtre de l'Ambigu,
mai — juin 1965.
Archives Roland Sabatier (Paris).

THEATRE DE L'AMBIGU
(Direction Christian Casadesus)
2 ter, Boulevard Saint-Martin
Mardi 18 Mai - Mardi 25 Mai - Mardi 1er Juin 1965
à 21 heures

LE MOUVEMENT LETTRISTE présente :

PROGRAMME

Introduction CLAUDE-PIERRE QUEMY

Poèmes de ROBERTO ALTMANN, ISIDORE ISOU, ALAIN DE LATOUR, ROLAND SABATIER, JACQUES SPACAGNA, FREDERIC STUDENY,
dits par les auteurs.

Ballets

ROBERTO ALTMANN :

- La mise-an-thrope
- Le poète et ses muses ou quand les muses s'amuse et ce qui s'en suit..

ISIDORE ISOU :

- 14 petits ballets ou somme chorégraphique
- La danse hermétique des doigts et des jambes
- Etude de langue
- La promenade
- Essai d'anti-ballet
- Déclaration sur la personne humaine (ballet à peine
- Le quasi anti-ballet existant)
- Manifeste de la danse a-optique ou de la danse-débat
- Recherches pour un ballet infinitésimal
- Ballet provocation (simple, double, bivalent et polyvalent)
- Danse lettriste populaire

ROLAND SABATIER :

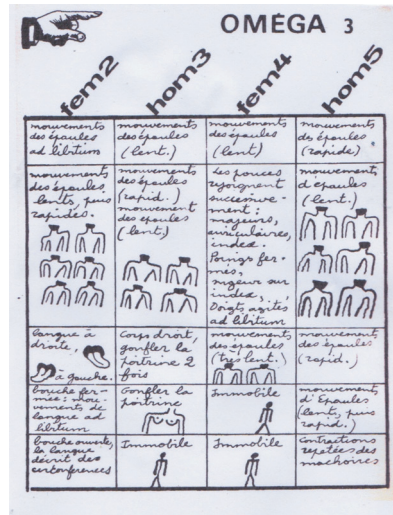
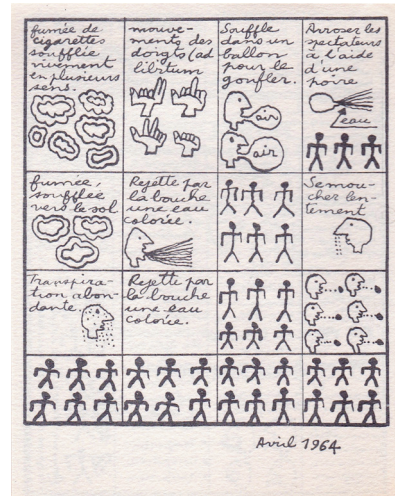
- Suite pour doigts, tête et paupières (solistes)
- Grande danse (improvisations gesticulaires pour chœur et solistes)
- Triolet gestculaire

avec la participation de VIVIANE BROWN, MICHELINE HACHETTE, GEORGE LEJEUNE, CHRISTINE LAURENT, GERARD MARTIN, JEANNE FRADELLE, MELIE DUERE, PIERRE BATTINI, VERONIQUE O'LEARY, JOCELYNE DUMONT.

MISE-EN-SCENE : CLAUDE-PIERRE QUEMY
REGIE GENERALE : FRANCOISE DARNE
(OPASCOPE - Maison BESELER 3, Rue Bourgon - Paris (XIIIème))



Roland Sabatier, *Omega 3*, 1966, Paris, Psi.
 Édité par Roland Sabatier (Lettrisme et hypergraphie).
 In-12 (100 X 150 cm), 16 pages comprenant la couverture illustrée.



Les partitions chorégraphiques lettristes sont accompagnées d'une somme théorique conséquente que les artistes eux-mêmes ont produite sur la question. Nous pouvons notamment nous appuyer sur *La danse et le mime ciselant* d'Isou et Lemaître (1960) ou sur *Ballets ciselants : polythanasiques hypergraphiques et infinitésimaux* (1965) d'Isou et Altmann. Par ailleurs, Roland Sabatier a publié un ouvrage de synthèse *Le Lettrisme : les créations et les créateurs* (1989) qui, s'il ne porte pas spécifiquement sur la danse, revient sur un certain nombre de déclarations d'Isou notamment.

La partition *Oméga 3* est contenue sur une seule feuille pliée. Son format final est de 10,5 x 14,8 cm. Il s'agit d'une impression offset en noir. Elle est composée de dessins et de textes manuscrits. La partition est conçue pour plusieurs interprètes, danseurs et musiciens. Une première page, écrite à la main, annonce le fonctionnement de la partition :

Le chœur gesticulaire est composé de dix danseurs qui répètent ad libitum des mouvements d'épaules allant du plus imperceptible au plus saccadé. Les danseurs sont disposés dans le fond du théâtre, le dos tourné vers les spectateurs. Cinq autres danseurs disposés sur le plateau face au public effectuent durant ce temps les gestes et mouvements décrits dans la partition. (Sabatier, 1966, s.p.).

Les danseurs sont ainsi divisés en deux groupes, l'un face au public et l'autre dos au public. Les pages suivantes prescrivent les actions pour le groupe face public. Les danseurs sont désignés par les noms « fem 2, hom 3, fem 4, hom 5 ». L'avant-dernière page est une légende des dessins qui sont inclus à la partition. Ceux-ci fonctionnent comme des pictogrammes, parfois complétés de précisions textuelles. La dernière page comporte quant à elle des indications pour la musique.

La partition est destinée au groupe face public ; les 4 danseurs « hom » et « fem »⁴⁹. Elle se lit pour chaque interprète en colonne, dans sa verticalité. Toutefois, l'horizontalité permet de visualiser les actions simultanées des danseurs. La partition prescrit des gestes simples, des actions corporelles à exécuter par les interprètes, elle propose aussi des moments d'improvisation ainsi que des indications scéniques.

La partition propose par exemple de créer des interactions avec des animaux. La présence de l'animal est déjà effective dans une pièce d'Isou⁵⁰ (Isou 1964) qui intègre un chien, un chat et un oiseau tandis qu'une dinde circule librement dans *Omega 3*. Voici d'ailleurs ce que déclare Isou dans *Ballets ciselants, Polythanasiques, hypergraphiques et infinitésimaux* :

Pourquoi la danse ne serait-elle que l'art des mouvements purs du corps humain et non aussi l'art des mouvements purs de tout corps vivant ? Et cette bête qui est là exécute elle aussi un ballet spontané et improvisé sur la scène, plus spontané encore que l'homme toujours trop conscient. Pour la première fois, la chorégraphie s'élargit jusqu'à embrasser l'animal jusqu'ici abandonné au cirque. (Isou, Altmann, 1965, s. p., version numérique).

La partition d'*Omega 3* propose également d'effectuer des actions avec des objets : mettre en marche un ventilateur électrique ou souffler dans un ballon. Par ailleurs, les

49 Le cinquième danseur rampe, il n'a pas d'autre instruction.

50 Il s'agit de la pièce VIII de l'ouvrage *Ballets ciselants Polythanasiques, Hypergraphiques et Infinitésimaux* (Isou et Altmann, 1965). Les différentes pièces ne portent pas de titre, elles sont numérotées.

indications corporelles peuvent être les suivantes : cracher, lever les sourcils, contracter les muscles des fesses ou encore trembler de tout son corps. Comme on le voit, ces actions ne nécessitent pas de compétences spécifiques en danse : ni souplesse, ni maîtrise du corps, ni puissance. Un grand nombre d'actions se concentre d'ailleurs sur le visage et sa mobilité expressive. Il s'agit donc d'un ballet accessible à tous, sans technicité. Rappelons en effet qu'Isidore Isou souhaitait, dans les *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (Isou 1953), rénover la pantomime. Ce texte est interprété et commenté par Roland Sabatier dans *Le Lettrisme, les créations et les créateurs* (Sabatier 1989), retraduisant ainsi les positions d'Isou :

C'est le début de la phase ciselante pantomimique qui, progressivement, va réorganiser ses particules en des assemblages de plus en plus denses, des associations brisées et discordantes pour aboutir à la pantomime nihiliste n'offrant plus qu'une succession de gestes sans signification.

Les gestes sans signification conceptuelle, les expressions corporelles pures, sont les éléments fondamentaux du ballet. Le créateur du lettrisme [Isidore Isou] repousse la superficialité de la danse classique et dévoile un ordre plus profond de possibilités gestuelles qui va englober toutes les visions jusqu'alors séparées des différentes écoles de cet art. (Sabatier, 1989, s. p., version numérique).

Or, ces positions sont bien celles que Roland Sabatier va reprendre dans *Omega 3*, en offrant une succession de gestes en apparence incohérents, fonctionnant pour eux-mêmes sans être au service d'une quelconque narration signifiante. La narration n'est d'ailleurs pas empêchée mais elle n'est pas imposée ni dirigée, elle peut advenir par association d'images, de sons, de lumières et d'actions. Si narration il y a, elle est alors individuelle, projetée par le spectateur sur la pièce à laquelle il assiste.

La partition se lit aussi bien horizontalement, pour saisir les événements simultanés, que verticalement, pour embrasser la partition d'un seul interprète. La mise en page échappe à une idée de linéarité en offrant une vision globale d'une série d'événements. Le damier⁵¹ met l'ensemble des actions sur un même plan, les colonnes servent à identifier l'interprète mais les cases servent à séparer les actions pour mieux les identifier. Il s'agit – dans cet isolement des actions – et comme le note Lemaître, d'utiliser et de faire apparaître une série de « particules fondamentales ».

[...] le théâtre discrétant et ciselant arrive finalement à constituer un tourbillon esthétique où se concentrent et se réduisent les particules fondamentales (phrases, gestes, toiles, lumières, etc.) des anciens arts présentés par le spectacle, un théâtre total où toutes les colonnes constitutives de cet art livrent leurs richesses les plus denses sans souci des apports voisins. (Lemaître, 1966, p. 76).

Nous le voyons, la proposition des lettristes est de « réduire » (pour les condenser) et d'identifier des éléments d'une grande densité pour les faire se côtoyer sans nécessaire relation causale.

Nous sommes aptes à en déduire la grande liberté de composition scénique que pro-

51 Nous précisons que les différentes colonnes ne sont pas systématiquement coupées par des cases et que le système de damier n'est que ponctuel, Roland Sabatier s'en défait par moments pour gagner en fluidité dans la transmission de l'action.

pose ce type de notation qui dans *Omega 3*, indique tout autant qu'elle suggère. Cette liberté vaut pour les interprètes, le metteur en scène-chorégraphe ou le public. La notation d'*Omega 3* propose des actions, mais elle reste parcellaire. Ces lacunes, loin d'être un obstacle, offrent des espaces, des vides qui impliquent des prises de décision de l'interprète. Si l'utilisation de l'hypergraphie dans le cadre du roman lettriste – comme dans *Les journaux des dieux* d'Isidore Isou (1950) – donne au lecteur une latitude d'interprétation plus grande encore ainsi qu'une expérience de la variabilité de la lecture, elle fonctionne davantage en système pictographique rudimentaire dans le cadre de la notation chorégraphique d'*Omega 3*. Comme le déclare Isou dans *Ballets ciselants : polythanasiques, hypergraphiques et infinitésimaux (1960-1964)*, « [...] l'auteur [Isou parle ici de lui] a systématisé un nouveau territoire, l'hypergraphie, grâce à laquelle chaque particule redécouverte représente un signe et dont le ballet devient un message en lettres, un système d'écriture. » (Isou dans Isou et Altmann, 1965 [version numérique], s. p.).

Bien sûr, cette proposition lettriste arrive bien après d'autres expérimentations de notation comme la méthode Feuillet⁵², la méthode de notation de Laban⁵³ et la notation Benesh qui voit le jour en 1955. Il est intéressant de remarquer que les premiers stages de notation cinématographique en France (permettant ainsi sa diffusion et son apprentissage) ont eu lieu en 1958. Toutefois, les partitions des lettristes, comme *Omega 3*, se distinguent des systèmes de notation que nous venons de citer : ces systèmes, du fait de leur codification, requièrent tous un apprentissage préalable. Lire *Omega 3* ne nécessite aucune technicité.

Si nous revenons aux questions principales sur lesquelles repose la notation Laban : « qui fait le mouvement ? de quel mouvement s'agit-il ? combien de temps dure le mouvement ou encore quand est-il exécuté ? », nous pouvons remarquer qu'elles ne sont pas toutes traitées dans *Omega 3*. Si l'on sait qui fait le mouvement et quel sera l'enchaînement, les caractéristiques des mouvements restent vagues et la durée tout autant indéterminée. Mais il faut rappeler que les méthodes précédemment citées (de Feuillet, à Benesh) servent à noter le mouvement pour le transmettre ou le conserver. Or le geste des lettristes est différent, l'écriture n'est pas là pour conserver une danse existante mais pour prescrire une danse à venir.

Dans le cas d'*Omega 3*, il s'agit d'ailleurs, selon nous, bien plus que d'une danse, d'une véritable partition de performance⁵⁴ ou d'art action⁵⁵. Les dessins ne sont pas des jonctions mais des représentations simplifiées qui ne peuvent être qu'équivoques : ils ne prescrivent pas, ils suggèrent. La légende des dessins d'*Omega 3* vient les identifier, comme des signes cartographiques. Toutefois, le flou persiste. Or, c'est de cette équivoque de la traduction que naît l'offre d'émancipation pour le lecteur/interprète. Ainsi comme l'écrivent Sabine Prokhoris et Simon Hecquet dans *Fabriques de la danse à*

52 La méthode Feuillet est publiée en 1713 sous le titre : *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*.

53 La méthode Laban est la cinématographie (elle est publiée en 1928). Elle prend aussi le nom de « Labanotation ».

54 La notion performative sera encore plus poussée dans la phase infinitésimale, succédant à la phase ciselante à laquelle *Omega 3* appartient. Néanmoins, la partie hypergraphique et la structuration visuelle de la partition disparaîtront. Nous reviendrons plus tard sur cette phase lettriste qui anticipe les déclarations conceptuelles couramment admises.

55 Le terme « Art action » recoupe différentes pratiques : les *events*, la performance, le happening, les manœuvres et l'art corporel... Nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage de Richard Martel *Art-Action 1958-1998* (2001).

propos de la Chorégraphie (Feuillet) et de la Cinétopographie (Laban) :

Où la question de la transmission apparaît reliée à celle de la réinvention, indissociable à nos yeux de la capacité à imaginer des relations, à traduire. Traduire : opération que nous entendrons a minima, pour l'instant comme mouvement de passage d'un univers à un autre qui lui est, pour partie, hétérogène. [...] En l'occurrence, il s'agira de trouver par quels chemins l'on passe d'un signe graphique à un geste, d'une feuille de papier à une danse ? et vice versa. Et par conséquent de repérer où se rencontrent, et comment, le corps en mouvement et l'écriture : une écriture d'un certain genre, une écriture dont la spécificité rendra raison de la possibilité, ainsi que des exigences, de ces passages traductifs. (Hecquet et Prokhoris, 2007, s. p., version numérique).

Or ces opérations de traduction sont doubles : traduction pour l'interprète du signe graphique et traduction mentale pour l'auteur du mouvement vers le signe. Mais chez Roland Sabatier et les lettristes, il ne s'agit pas d'une traduction mais bien d'une proposition en soi, d'une écriture par les signes. La partition d'*Omega 3* ne vient pas traduire un mouvement qui aurait précédé l'écriture, elle ne fixe donc ni un précédent ni un avenir, elle est une proposition ouverte délimitée par une multitude d'actions simultanées dont nous suivons le déroulement successif sur un fond sonore.

La proposition d'*Omega 3* est mixte, dessin et écriture. Toutefois, Roland Sabatier va pousser l'écriture scénique jusqu'à faire disparaître la lettre au profit intégral du signe graphique. Dans *Multiplication, Hyperthéâtre* de Roland Sabatier, pièce écrite en 1966 et éditée par l'artiste en 1969, toute écriture alphabétique a disparu. La partition est entièrement plastique.

Le théâtre hypergraphique théorisé et imaginé par Isou n'a cependant pas été expérimenté par lui. Roland Sabatier est le seul à notre connaissance à avoir composé des pièces pour la scène uniquement constituées de signes graphiques. Si *Omega 3* était une forme hybride, *Multiplication* (Sabatier, 1969) est radicale par l'utilisation stricte du dessin qui supplante l'alphabet. Mais la différence notable réside également dans le fait que les dessins présents dans *Omega 3* étaient tous figuratifs, alors que les signes de *Multiplication* (1969) sont mixtes : ils mêlent figuration et abstraction.

Multiplication (Sabatier, 1969) a évacué tous les composants théâtraux conventionnels : il ne s'y trouve nul dialogue, personnage, didascalie, répartition du texte ou fragmentation temporelle et spatiale (scène, acte, tableau). Le nombre d'interprètes n'est pas indiqué non plus. Comporte-t-elle encore une narration ?

La première page de *Multiplication* (1969) n'explique pas le fonctionnement de cette forme qui révolutionne le texte pour la scène mais elle donne quelques informations quant à sa destination :

Cet ensemble composé en 1966 peut être considéré soit comme une narration hypergraphique devant être lue – déchiffrée – par le lecteur, soit comme la partition d'une narration hyperthéâtrale destinée à être réalisée sur une scène. [...] Le domaine de l'hypergraphie théâtrale se base sur un alphabet unitaire aux signes et aux rythmes inédits pour se constituer une matière et un langage neufs dont les composants – sonores et visuels – créeront en se complétant la phase théâtrale neuve. (Sabatier, 1969, s. p.).

Roland Sabatier affirme que l'œuvre est à la fois propre à la lecture et à la scène. Les signes n'ont pas un code préétabli ou une correspondance fixe donnée par l'auteur. Nous pourrions envisager, comme pour la partition graphique *Teatrise* de Cornélius Cardew (composée de 1963 à 1967), que la valeur de chaque signe est à déterminer conjointement par les interprètes. Cette détermination pourrait être préalable à la représentation. Toutefois, nous pourrions également imaginer qu'elle soit de l'ordre d'un déchiffrement en direct, d'un « récit » qu'il serait possible de révéler en improvisant, par la parole ou le geste. Ce récit reste extrêmement ouvert et sujet à l'interprétation, même dans le cas d'un dessin figuratif⁵⁶. Une infinité de possibilités s'offrent alors, ce que décrit Maurice Lemaître dans « Du théâtre total à l'hypergraphie théâtrale⁵⁷ » :

Dans cet inédit alphabet de lettres poétiques, gesticulaires, électriques, etc., on peut dès lors créer de nouvelles formes, montant vers un lexique, une syntaxe, devenus totalement originaux. Cette écriture inattendue, appelée hypergraphie théâtrale ou théâtrographie (super-écriture théâtrale) pourra utiliser à son gré tous les éléments anciens que le ciselant scénique aura réduits. Dans le chaos récemment retrouvé des mots, des pas, des lettres, des toiles, etc., le langage original du créateur de théâtre pourra puiser selon ses désirs de toutes sortes, en suivant des plans réfléchis ou des impulsions spontanées. [...] Cet art nouveau, possesseur d'une totalité de vision cherchera désormais à se gonfler de formes nouvelles en utilisant cette graphie intégrale, mise à sa disposition par la libération de matériaux purifiés. On réalisera enfin de cette manière l'obsession ancestrale de toute la communication antérieure, c'est-à-dire que l'on pourra pour la première fois étaler devant soi l'éventail maximum des moyens de transmission visuels et sonores, et en jouer en toute « liberté ». (Lemaître, 1981, p.76).

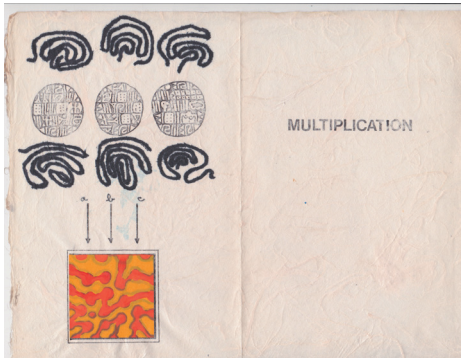
La prise de décision est alors inhérente à l'effectuation. L'indétermination de la forme graphique offerte par l'auteur induit un acte de co-création fort. Nous pourrions envisager des mises en scène multiples : que les signes se déploient et s'incarnent dans des objets en trois dimensions, qu'ils soient projetés, qu'ils deviennent la matrice d'une logorrhée performative en identifiant chaque signe à un mot ou encore que les signes soient associés à un geste dans une chorégraphie.

Le texte dessiné, comme la partition graphique en musique, affirme sa plasticité. Il est une matrice et un rébus.

Transposer un langage pictural et graphique (et dans certains cas, non figuratif de surcroît) sur la page d'un livre avait déjà été fait par les lettristes dans le cas des romans hypergraphiques, par exemple les *Journaux des Dieux* (Isou, 1950) ou *Saint Guetto des prêts* (Pomerand, 1950). Mais transposer ce même langage sur la page d'un livre pour la scène pose davantage de questions, nous semble-t-il. En effet, le texte de théâtre, la partition, est à la fois une œuvre en soi mais aussi un objet utilitaire, servant à créer une autre œuvre (scénique, performative) découlant de la première qui prend alors le statut de matrice. Dans *Multiplication*, la fonction d'outil disparaît-elle sous la forme visuelle ? Nous pouvons nous interroger, tant celle-ci s'affirme comme une œuvre en soi, prédominante. Puisque *Multiplication* n'est pas un objet pratique, fonctionnel (il accumule des

56 La plupart de ces dessins semblent être des logogrammes. Toutefois, une ambiguïté demeure, il n'est pas possible d'établir si la représentation graphique vise à traduire le son (comme un phonogramme) que produit l'objet représenté, ou à énoncer le mot (comme un logogramme/pictogramme), ou encore un concept (idéogramme).

57 « Du théâtre total à l'hypergraphie théâtrale » écrit en 1966 est un chapitre de l'ouvrage *Le théâtre d'avant-garde* (Lemaître, 1981, p.76-77).



Roland Sabatier, *Multiplication* :
hyperthéâtre, 1966, Paris, Psi.
 In-12, 14 x 21, 5 cm, 15 planches libres
 sous couverture rempliée. Chaque
 planche comprend des photographies
 originales contrecollées sur bristol.



signes abstraits), a-t-on besoin de le déplier, de l'activer ? Est-il réellement conçu pour ça ?

L'aspect incommode de la partition de *Multiplication* (Sabatier, 1969), non fonctionnel, oblige celui qui se saisit de la partition à un regard neuf défait de tout automatisme de lecture, mais aussi de toute convention théâtrale. Les signes sur la page sont de l'ordre de la présentation, ils se montrent en tant que tels. Ils sont des déclencheurs et évacuent donc l'anecdote comme le préconisait Isou. Maurice Lemaître reprend cette théorie dans *Le théâtre d'Avant-garde* publié initialement en 1966 :

Après la destruction de l'anecdote théâtrale, le sujet global ne peut plus exister. [...] On peut appliquer dans le théâtre les découvertes récentes dans le domaine de la poésie et de la musique réconciliée, c'est-à-dire celles du lettrisme. [...] On applique de même au théâtre, les inventions antérieures dans le domaine de la prose (Hypergraphie, ou bouleversement de la prose et de l'écriture par l'introduction de la peinture dans le roman) de la même façon que Giraudoux avait introduit la métaphore proustienne dans le texte. (Lemaître, 1981, p.18).

Est-il question d'une greffe dans le cas du théâtre de Roland Sabatier ? Une greffe plastique dans un univers littéraire ? Si *Omega 3* (Sabatier, 1966) est une forme hybride qui entremêle le dessin et les mots, *Multiplication* est une transposition de l'espace du tableau vers l'espace du livre avec les moyens propres à la peinture et au dessin. Un langage uniquement figuratif nous aurait ramenés à l'histoire, mais le choix qu'a opéré Roland Sabatier, par cette alternance de signes abstraits et figuratifs, plonge le lecteur dans un vertige d'indétermination poétique. Ainsi, et tel que le remarque Umberto Eco dans le chapitre « Ouverture, information, communication » de *L'Œuvre Ouverte* :

En nous proposant des œuvres dont la structure exige de nous une intervention particulière, souvent même une reconstruction continue, les poétiques de l'ouverture reflètent l'attrait exercé sur toute notre culture par le thème de l'indéterminé : nous sommes fascinés par les processus au cours desquels s'établit, au lieu d'une série d'événements univoques et nécessaires, un champ de probabilité, une situation apte à provoquer des choix opératoires ou interprétatifs toujours renouvelés. (Eco, 1979, p.69).

Dans *Multiplication* (Sabatier, 1969), la partition est un guide qui dérouté, égare. Le dessin n'a plus la fonction de représenter ce qu'il faut faire mais d'énumérer des hypothèses pour la création. Avec *Multiplication*, nous entrons dans une œuvre indéterminée en elle-même qui transforme le langage théâtral en un langage plastique. Mais une bascule inverse peut s'élaborer par le biais de la partition, allant de l'œuvre plastique à une dimension théâtrale ou performative. Ainsi, Erwin Wurm comme Éric Watier vont jouer de la partition dessinée pour faire performer les spectateurs au musée. Cette interaction fera aussi du dessin une pratique qui se transmet, à partir d'une matrice à reproduire pour créer une œuvre plastique déléguée chez Sol LeWitt. Nous nous décalerons alors franchement de l'espace scénique pour venir, dans l'espace du musée, interroger la partition par le biais de l'utilisation du dessin.

2.2 La partition dessinée au musée

2.2.1 Partitions et expositions

Nous examinerons dans ce chapitre des cas spécifiques de partitions conçues pour l'espace du musée et non plus pour une publication. Les partitions que nous examinerons ont toutes pour médium le dessin. Il s'agit de partitions entièrement dessinées (Erwin Wurm, Éric Watier) ou de partitions écrites pour produire du dessin (Sol LeWitt⁵⁸). Avant de rentrer dans l'étude de ces œuvres pour comprendre ce qu'elles provoquent dans l'espace muséal, il nous semble intéressant de revenir sur le cadre plus général de la partition et de son intégration à un espace muséal en dressant un rapide panorama des expositions récentes qui ont eu pour support des partitions.

Ces dernières années, nous avons pu voir surgir, à la fois des expositions de partitions, mais aussi des événements dans l'espace du musée conçus à partir de partitions et qui portaient une forte théâtralité et un potentiel spectaculaire. D'autres expositions alliaient les deux modalités : un accrochage des partitions et une activation de celles-ci. Nous pourrions les synthétiser en trois types :

1. Les expositions de partitions à lire.
2. Les expositions de partitions activées.
3. Les expositions de partitions à lire ponctuellement activées.

Dans le cadre des expositions de partitions à lire, la plus récente et radicale est sans doute *Une exposition à être lue* de Mathieu Copeland qui a eu lieu à la Synagogue de Delme en 2010, à la HEAD (Genève) et à la David Roberts Art Foundation (Londres) en 2011 et au Jeu de Paume à Paris en 2013. Dans un espace d'exposition vidé de tout objet, elles se constituent d'un catalogue d'œuvres partitionnelles à lire par les spectateurs⁵⁹. Le catalogue est réédité dans chaque lieu d'exposition et porte un numéro de volume⁶⁰.

Dans une veine plus académique, le Musée d'art contemporain de Roskilde (Danemark) a présenté en 2008 une exposition intitulée *Fluxus scores and instructions : the transformative years, « make a salad »*⁶¹ provenant d'œuvres de la collection Gilbert et Lila Silverman à Détroit, collection qui a fait depuis l'objet d'un don au MOMA de New York, ce qui nous prouve que fluxus reste d'un vif intérêt aujourd'hui.

58 Sol LeWitt utilise suivant les cas un système mixte mêlant description textuelle et schémas dessinés.

59 *Une exposition à être lue* serait selon nous une filiation des travaux de Seth Siegelauub comme *January 5 - 31, 1969 (1969)* ou le *Xerox Book (1968)*.

60 En ce qui concerne les livres qui « remplacent » ou complètent l'exposition, nous renvoyons notre lecteur au chapitre « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement » d'Anne Moeglin-Delcroix dans *Sur le livre d'artiste (2006)*.

61 L'exposition *Fluxus scores and instructions : the transformative years, « make a salad »*, a eu lieu au Museet for Samtidskunst, Roskilde, Danemark, du 6 juin au 21 septembre 2008. Commissariat : Jon Hendricks, Marianne Bech et Media Farzin.

Bien qu'assez confidentielle, l'exposition organisée par Didier Mathieu et intitulée *Scripts, happenings, events*⁶², a eu lieu à Limoges, à l'ENSA en plusieurs étapes, du 30 janvier au 21 février 2019. Elle est le fruit d'un travail de collaboration entre le Centre des livres d'artistes de Saint Yrieix-la-Perche et l'École nationale supérieure d'art de Limoges. Ces expositions n'ont, à notre connaissance, pas donné lieu à des activations : les partitions faisaient l'objet d'un accrochage.

L'exposition de Tino Sehgal au Palais de Tokyo⁶³ (en 2016) témoigne, comme *Une exposition à être lue* de Mathieu Copeland, du potentiel de renouvellement des formats de l'exposition par le biais du texte-partition lu ou activé. L'exposition « carte blanche » de Tino Sehgal n'était pas faite d'objets mais de situations performatives, chorégraphiques et théâtrales. Si le cadre n'était pas celui du spectacle vivant mais celui du musée, rien ne distinguait ce qui y était montré d'un spectacle. Seul le lieu (un espace d'exposition), le mode d'apparition (furtif et imprévu) et la durée (en continu durant plusieurs jours) différaient d'une représentation chorégraphique ou théâtrale habituelle.

Un autre exemple de ces « expositions performées » est celui offert par les recherches curatoriales de Pierre Bal-Blanc depuis 2010 : *Draft Score for an exhibition, Collective exhibition for a single body* et *All Criteria this position any moment*.

Le projet *Draft Score for an Exhibition*⁶⁴ est conçu comme « une exposition en actes » selon le terme employé par son curateur et présenté depuis dans plusieurs lieux dédiés

62 Didier Mathieu a élaboré plusieurs expositions de partitions ou autour des partitions à partir du fond du cda (Centre des livres d'artistes de Saint-Yrieix-la-Perche). Dans le cadre de « Premier Rang », un dispositif d'exposition installé dans l'amphithéâtre de l'École nationale supérieure d'art de Limoges, il a organisé une exposition de partitions en plusieurs temps : *Scripts/Partitions/Notations/Happenings/Events 2*, du 9 au 30 janvier 2019, *Scripts/Partitions/Notations/Happenings/Events 3* du 30 janvier au 21 février 2019, *Scripts/Partitions/Notations/Happenings/Events 4* du 4 avril au 29 avril 2019. Il a également élaboré l'exposition *Dick Higgins auteur (c'est-à-dire poète, dramaturge, théoricien, artiste, historien, écrivain, musicien...)* et *Dick Higgins éditeur — « Tomorrow's Avant garde today... »*, du 5 juillet au 28 septembre 2019 au cda (Saint-Yrieix-la-Perche).

63 Carte Blanche à Tino Sehgal, exposition du 12/10/2016 au 18/12/2016 au Palais de Tokyo, Paris. Commissaire : Rebecca Lamarche-Vadel.

64 *Draft Score for an Exhibition*, est qualifiée d'« Esquisse de partition pour une exposition, partition exécutée par son auteur ou par un tiers » (dir. Bal Blanc, 2014, p. 6.). La genèse est la suivante : Pierre Bal-Blanc a présenté un oral lors d'une candidature pour le commissariat de la 7e Biennale de Berlin en 2010 devant un jury de professionnels. La performance de cet oral comprenait un texte initialement improvisé en anglais par Pierre Bal-Blanc, et des actions performatives tirées de partitions fluxus et d'autres artistes rédigées entre 1969 et 2010. Pierre Bal-Blanc va réitérer la performance et d'autres interprètes vont également l'activer en 2011 et en 2012. Un texte retraçant ce projet a été édité, il comprend un descriptif complet permettant de réitérer l'acte : *Draft score* (dir. Bal-Blanc, 2014).

à l'art contemporain. Dans le projet *Collective exhibition for a single body*⁶⁵ (Bal-Blanc, 2019), le commissaire fait activer des partitions des années 1970 et des années 1980 provenant majoritairement d'artistes d'Europe de l'Est. Ces deux expositions seront suivies de *All criteria this position any moment, 2020*⁶⁶, une exposition réalisée à partir d'une partition composée par Pierre Bal Blanc à partir des *Statements* de Victor Burgin de 1969 et 1970. Trois ouvrages ont pris forme suite à ces expositions permettant de diffuser les partitions et de réitérer les expositions (Bal-Blanc, 2014, 2019 et 2020).

Enfin, d'autres expositions ont choisi une forme hybride, montrant la partition comme pratique et comme œuvre-document. En 2016, c'est le CNEAI à Paris qui a accueilli en ses lieux l'exposition *Seuils de visibilité* en dialogue avec Aurélie Pétreil. Nous pouvons y voir présentée une partie des collections du CNEAI dédiée aux éphémères et aux multiples. L'accent était mis sur des pièces à interpréter ou des objets à manipuler, prenant comme point de départ les productions des artistes fluxus.

Un peu plus tôt, en 2011, toujours en France, c'est Mélanie Perrier qui élabore l'exposition *Œuvres mode d'emploi*⁶⁷ à la Galerie Michel Journiac à Paris. Cette exposition a présenté notre travail d'artiste dans le cadre des deux premiers numéros de la revue *Véhicule*⁶⁸, qui nous le rappelons, a pour objet la publication de partitions contemporaines. À l'exposition de *Véhicule*, Mélanie Perrier avait associé l'exposition de la version éditée du projet de l'association Entre-deux (Nantes) : *Tool Box*⁶⁹ (2008).

Ces expositions témoignent de l'intérêt des curateurs, des artistes et des centres dédiés aux livres d'artistes pour cette pratique de la partition. Les expositions oscillent entre deux dynamiques : une volonté de faire émerger à nouveau ce médium à travers l'his-

65 La traduction du titre de l'exposition est : « Exposition collective pour un corps individuel – La partition privée ». L'exposition a eu lieu en 2019 dans deux lieux différents : gb agency (Paris), du 12 octobre au 5 novembre 2019 et au festival « Playground » (Louvain), du 14 au 17 novembre 2019. D'après François Aubart dans « L'Exposition, théories et pratiques » : « Collective Exhibition for a Single Body est liée à un projet, celui que Pierre Bal-Blanc a produit dans le contexte d'une commande de Kontakt, la collection de la fondation Erste consacrée à l'art de l'Europe centrale, de l'Est et du Sud, qu'il avait précédemment entreprise à Athènes et montréal lors de la documenta 14. Il s'agit d'une chorégraphie pour un corps dont chaque mouvement est une proposition formulée par un artiste ou basée sur une œuvre. Comme l'indique son titre, il s'agit bien d'une exposition collective pour un seul corps. Elle se présente comme un outil de réflexion, en acte, sur l'interprétation mais également sur les normalisations sociales du corps » (dans *Critique d'art* [En ligne], 55, Automne/hiver, 2021), disponible sur [https://doi.org/10.4000/critiquedart.68097], consulté le 21/03/2021.

La partition est « à performer dans différents contextes, [...]. Interprétée dans des espaces publics – le supermarché discount qui occupe l'espace de l'ancienne Generali Foundation à Vienne, ou récemment, un bureau de service social à Leuven en Belgique (dans le cadre du festival "Playground") – *Collective Exhibition for a Single Body* est aussi un prototype de contrat qui détermine le cadre qui peut régir la valeur d'une partition, d'un geste » d'après [https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=7678&menu=0]. Consulté le 21/03/2021.

66 L'exposition a eu lieu à Athènes (Grèce) les 18 et 19 septembre 2020. La partition était composée par Pierre Bal Blanc à partir de textes de Victor Burgin. L'ensemble était chorégraphié par Cally Spooner et interprété par Efthimios Moschopoulos. Il s'agissait d'une exposition-performance d'une durée de 45 minutes qui était activée trois fois par jour dans l'espace de la galerie. L'exposition a eu lieu en 2020 mais le livret a été publié en 2021.

67 *Œuvres mode d'emploi*, exposition présentée du 7 au 25 février 2011 à la Galerie Michel Journiac, (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), commissariat Mélanie Perrier.

68 *Véhicule* a été également exposée suivant diverses modalités dans d'autres espaces : à la Cheminée d'Albi lors du festival *Riverrun* du GMEA (Centre National de création musicale Albi Tarn) en octobre 2020 à l'invitation de Didier Aschour et enfin au Cabinet du Livre d'artistes de l'université Rennes 2 en septembre 2021 pour l'exposition *Anthologie revue Véhicule* à l'invitation d'Aurélie Noury.

69 *Tool Box* est un projet de Ghislain Mollet-Viéville, Jacques Rivet, Christian Ruby et Marie-Laure Viale. Il existe dans un cadre éditorial et peut-être également exposé et activé. Plus d'informations sur [https://www.entre-deux.org/cp_projets/tool-box/].

toire (dans le cas de *Scripts, happenings, events* organisée par Didier Mathieu et de *Fluxus scores and instructions : the transformative years*, « *make a salad* »), et le souhait de renouveler les formats de l'exposition (pour *Seuils de visibilité* d'Aurélie Pétrel au CNEAI ou les projets de Pierre Bal-Blanc).

Les pratiques du *reenactment* ont également induit des expositions dans lesquelles la partition devenait essentielle. L'exposition de Marina Abramovic, *Seven Easy Pieces*⁷⁰ (2005), déployait des performances dans le cadre de *reenactments*, où le performer d'origine était « remplacé » par des interprètes effectuant des reprises de certaines œuvres historiques. La performance était alors réitérée d'après des archives photographiques ou un script de l'artiste. Quand le script original n'a pas été retrouvé (ou lorsqu'il n'existe pas), les performances sont alors « mises en partition » pour l'occasion, produisant un script *a posteriori*, déduit et issu des archives.

Comme nous le voyons, ces expositions qui décalent leur format et opèrent un déplacement de l'objet vers le vivant reposent pour la plupart sur des partitions écrites. Tino Sehgal fait cependant figure d'exception puisqu'il décide de ne laisser aucune trace et de ne jamais écrire les instructions destinées à la performance. La partition est alors orale, elle se transmet verbalement, comme pour *Trio A*⁷¹ d'Yvonne Rainer. Si l'absence de trace est une exception, c'est parce que les performeurs ont toujours cherché à transmettre ou à archiver leurs performances. Ces multiples traces que nous pourrions considérer comme des « restes » ont été interrogées et exploitées dans l'exposition conçue par Marie de Brugerolle et Éric Mangion, *Ne pas jouer avec les choses mortes*⁷². Or, la partition est ce qui permet à la performance de perdurer en dehors de sa trace, en tant que devenir. Elle n'est donc pas un objet inanimé que l'on conserve mais un document-actif.

Aujourd'hui, la partition et la « mise en partition » inscrivent le vivant dans l'espace muséal. Ainsi, elles permettent au présent de venir questionner le passé par l'archive et la création de protocoles⁷³. Nous proposons de poursuivre notre étude en analysant certains travaux d'Erwin Wurm, d'Éric Watier et de Sol LeWitt pour voir comment la partition peut, à travers la pratique du dessin, s'intégrer à l'espace muséal par le biais d'interprètes qui la mettent au jour.

70 *Seven Easy Pieces* de Marina Abramovic a été présentée en 2005 au Solomon R. Guggenheim de New York.

71 La pièce *Trio A* d'Yvonne Rainer date de 1966. Sa transmission est assurée uniquement à travers des personnes habilitées à l'enseigner à d'autres.

72 L'exposition a eu lieu à la Villa Arson du 29 février au 24 mai 2008. Les commissaires souhaitaient éprouver le potentiel des « restes » de performances, accessoires, costumes ou décors.

73 Les partitions sont également collectionnées par les musées et les Fonds régionaux d'art contemporain en France. Nous renvoyons notre lecteur à l'étude d'Amélie Giguère *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance* (2012) et à son article *Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée* (2014).

2.2.2 Le dessin, partition d'action physique

Erwin Wurm, plasticien autrichien né en 1954, produit depuis les années 1997 ce qu'il a appelé les « One Minute Sculpture ». Elles se constituent d'un ensemble comprenant des instructions dessinées, des textes, des photographies, des vidéos et des photographies relatifs à une pratique de la sculpture éphémère. Le principe de ces *One Minute Sculpture* est de créer avec son propre corps une sculpture dans un temps restreint, que la photographie vient immortaliser. D'après Laurie Hurwitz, dans son article intitulé « Photographic Sculptures » publié dans le catalogue *Erwin Wurm Photographs* :

Les premières photographies de cette série sont réalisées en 1997, lorsque Wurm est invité à exposer au Künstlerhaus de Brême, en Allemagne. Dix jours avant le vernissage, il arrive pour l'installation, seulement muni d'un appareil photo, et propose au galeriste très anxieux et au personnel inquiet l'expérience qui consiste à collaborer sur place pour une performance de ses One Minute Sculptures, à l'aide des seuls objets disponibles sur place. Les sculptures performatives éphémères sont ensuite photographiées et les tirages réalisés dans des petits formats qui seront les œuvres exposées. (Wurm *et al.*, 2020).

En 1997, Wurm demande notamment au directeur de la galerie, Horst Giese de poser pour la série, muni de crayons et de divers ustensiles dans la bouche, les narines et les oreilles.

La série des *One Minute Sculptures* se poursuit jusqu'à aujourd'hui et se déploie désormais différemment. En 2001, Wurm crée *Instructions for idleness* (2001), où le principe de l'instruction est cette fois appliqué pour déconstruire et démystifier l'image de l'artiste. Un an plus tard, ses instructions photographiques prennent un tournant politique avec l'œuvre *Instruction on how to be politically incorrect* (2002-2003) qui consistera à exécuter des actions de « mauvais goût ». L'exposition d'Erwin Wurm à la Maison Européenne de la Photographie à Paris qui a eu lieu du 17 juin au 25 octobre 2020 offre au spectateur la possibilité de jouer dans l'exposition par cette invitation : « devenez une one minute sculpture ». Ainsi le site internet de la MEP propose-t-il le dispositif suivant :

Dans le cadre de l'exposition Erwin Wurm Photographs, la MEP propose aux visiteurs qui le souhaitent d'immortaliser leur performance par une prise de vue sur film instantané Polaroid.

Erwin Wurm propose de créer des œuvres en invitant le public à y participer. En suivant ses consignes dessinées, les participants prennent une pose avec des objets du quotidien. Durant l'instant de perfection où la pose a pu être accomplie, des photographies peuvent être réalisées. Ces photographies enregistrent et gardent une trace de la performance. Elles jouent un rôle essentiel puisque sans elles, la série des « One Minute Sculptures » n'existerait pas.

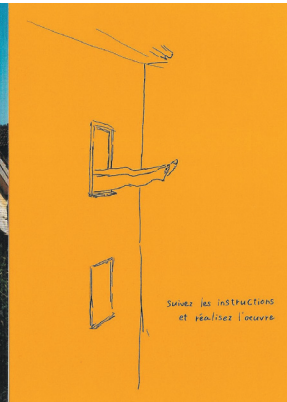
Le Polaroid réalisé sera présenté dans l'exposition et conservé dans les collections de la MEP comme une œuvre d'Erwin Wurm à laquelle le public a contribué. QUAND ? Aux côtés d'un médiateur, tous les jeudis de 18 h-20 h, les samedis de 15 h-17 h et les dimanches de 11 h-13 h sur toute la durée de l'exposition. Une autorisation de fixation et diffusion d'images est complétée et signée par chaque participant.

<https://www.mep-fr.org/event/devenez-une-one-minute-sculpture/>



Erwin Wurm, *One minute sculpture*, 1997,
épreuve chromogène, 45 x 30 cm.
Collection du cabinet de la photographie.
Centre Pompidou (Paris).

Erwin Wurm, cartes postales conçues
pour l'exposition *Erwin Wurm
Photographs* à la Maison Européenne
de la Photographie (MEP), Paris, du
04/03/2020 au 25/10/2010.



Si l'épidémie de Coronavirus sévissant en France n'a pas permis d'activer pleinement la proposition pour des raisons sanitaires, les salles de la MEP comportaient des espaces dédiés à la performance des *One Minute Sculpture* et à leur captation photographique. Des zones délimitées, pourvues d'une estrade, venaient spatialiser le lieu de l'action. Cette estrade a, selon nous, un double statut : elle évoque le socle en sculpture et se réfère également au théâtre, en tant que scène miniature.

Le public était alors invité à prendre la pose pour figurer l'une des sculptures. Pour cela, un panneau proposait le descriptif par le biais d'un dessin. Celui-ci prend les apparences d'un dessin technique dont la finalité est de représenter l'idée et de la communiquer. Le dessin est alors un langage descriptif, simple et efficace, il sert à transmettre la position que le spectateur devra réaliser. Relativement froid et impersonnel, il ne revendique pas des qualités artistiques mais il possède des qualités utilitaires de communication. Les dessins seront la partition à activer, en reproduisant l'image par le biais du corps. Une photographie viendra alors fixer la performance et deviendra l'œuvre finale. Ces dessins ne sont pas négligeables puisqu'ils sont d'ailleurs repris pour les affiches de l'exposition à la MEP. Ils deviennent alors support de communication mais également affiche-partition qui essaime la proposition hors de l'espace muséal. Entre produit commercial et *ephemera*, la MEP édite également des cartes postales qui reprennent ces partitions dessinées.

Trois temps et trois espaces distincts sont donc à l'œuvre dans cette proposition de Wurm : la partition, l'effectuation et la prise de vue. Le dessin-partition peut être considéré comme une œuvre en soi mais il est aussi le maillon d'un tout. Il sert à renseigner, il indique ce qu'il faut faire.

Il existe une filiation entre ces dessins de Wurm et une pièce d'Éric Watier co-réalisée avec Chang Chun-Yi, *Discreet Works (Thanks to Bruegel) 2020*⁷⁴, réalisée en Chine. L'exposition dans laquelle la pièce est intégrée s'intitule *To martians anthropologists*⁷⁵ et se déploie en deux espaces, la galerie et le site internet. Elle s'est déroulée à Taipei au Nouveau centre des Arts en 2020.

Éric Watier se saisit du tableau attribué à Peter Brueghel L'Ancien, *Les Proverbes flamands* (1559) également appelé *Le Monde renversé* ou *La Huque bleue*.

Le tableau de Brueghel mesurant 117 x 163 cm est aujourd'hui conservé à Berlin à la Gemäldegalerie. Il illustre 120 proverbes populaires qui cohabitent dans le même espace pictural, fourmillant de personnages en action. Chaque personnage est affairé à incarner ou illustrer son propre proverbe. Si les uns et les autres ne sont pas en relation pour tisser une histoire commune, le tableau rassemble en une seule image une multiplicité de narrations donnant un effet de fourmillement.

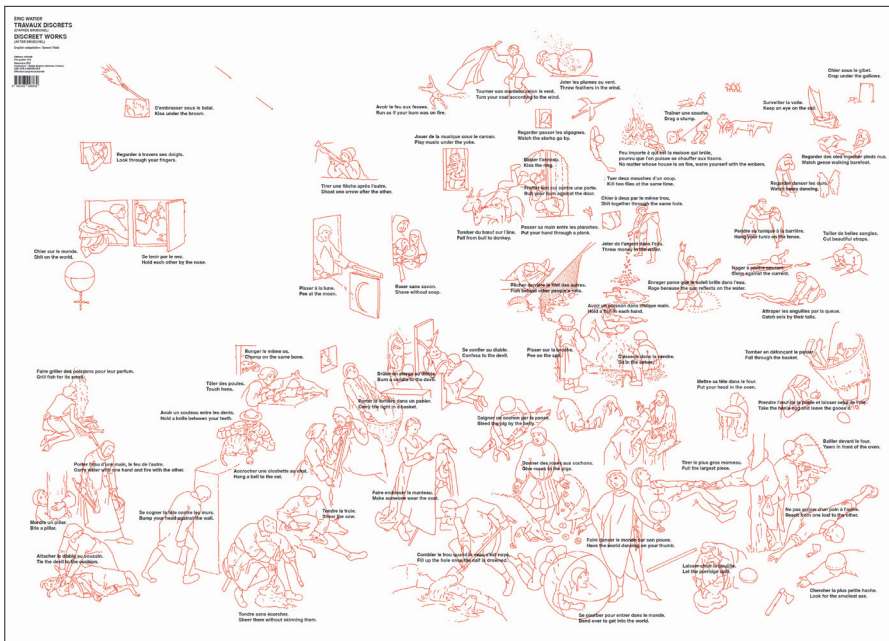
74 *Travaux Discrets (D'après Brueghel)* sera transformé en publication (éditée en 2022) avec l'association VROUM (Rennes). Le travail prendra la forme d'une affiche pliée qui sera diffusée dans les réseaux du livre par Les Presses du Réel.

75 « L'exposition *To Martian Anthropologists* évoque les futures scènes imaginaires de *Au nom de l'art* du critique d'art belge Thierry de Duve et invite les artistes à laisser, à la fois dans le cyberspace et dans le lieu physique, toutes sortes d'indices pour les anthropologues martiens qui pourraient un jour atterrir sur Terre pour lancer une recherche sur le terrain au sujet des civilisations humaines. Pour les artistes, les pages Web seront le site spécifique où se déroulent réellement les œuvres d'art, et le lieu physique [la galerie] servira d'interface étendue et d'index de déploiement faisant écho à distance aux œuvres en ligne. » Extrait de la présentation de l'exposition sur le site dédié à celle-ci [<https://martian.beauxarts.tw/about>]. Consulté le 23 février 2021.

L'ouvrage cité dans la présentation de l'exposition est le livre de Thierry de Duve *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité* (1989).



Pieter Bruegel l'Ancien, *Les Proverbes flamands*, vers 1559, peinture à l'huile, 117 x 163 cm.
Musées d'État de Berlin.



Éric Watier, *Travaux discrets (D'après Brueghel)*, 2022.

Édité par Vincent Menu et Garance Dor, Vroum (Rennes). Dépliant 16 pages. Format ouvert 84 x 60 cm.

Impression offset noir et rouge. Tirage : 420 exemplaires.

Éric Watier opère une sélection dans le tableau de Brueghel. Il va prélever pour l'exposition 49 images qu'il reprend (copie) dans un dessin au trait, en isolant les proverbes⁷⁶. Il leur donne ensuite un titre correspondant non au proverbe, mais à l'action représentée : « Piss at the moon, bite a pillar, bleed the pig by the belly, bump your head against the wall⁷⁷ », etc. Si les verbes correspondent à ce qui est montré de manière littérale, ils ont une triple fonction : celle de légende (ils décrivent), celle de titre (ils nomment) et enfin ils servent d'instructions (ils prescrivent).

Dans l'espace de la galerie, Éric Watier reproduit le tableau de Brueghel en substituant les images. À la place des formes qu'il a prélevées, il inscrit le texte correspondant qu'il leur a donné. Il donne alors à voir un tableau de mots qui reprend la construction et la spatialisation de celui de Brueghel.

Ni le tableau original de Brueghel ni les images qu'Éric Watier a prélevées et redessinées ne sont présentes dans l'exposition. Celles-ci sont visibles sur le site internet, sous la forme de dessins au trait qui viennent à se coloriser si l'internaute retrouve l'image⁷⁸. En effet, les images sont proposées une à une et un jeu de « cherche et trouve » s'établit pour les retrouver dans l'image globale. Lorsque le regardeur retrouve l'image et clique dessus, elle se colorise et enclenche la recherche d'une nouvelle image. Toutefois elles ne reforment jamais le tableau intégral. Ce qu'elles constitueront une fois colorisées est l'extraction des figures sélectionnées par Éric Watier, laissant apparaître les vides du tableau initial.

L'image intégrale, celle du tableau, est découpée en plusieurs images qui deviennent chacune une indication d'action. Ensemble, ces instructions composent une étrange partition, celle d'un tableau à reconstituer partiellement mais aussi celle d'un tableau qui serait à activer physiquement.

Comme Boris Charmatz qui active le livre de David Vaughan *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse* (1997), Éric Watier donne à performer le tableau de Brueghel. Éric Watier déclare d'ailleurs n'avoir sélectionné que les proverbes qui étaient « jouables »⁷⁹. Dans ce même entretien, Éric Watier évoque la dimension de la traduction. Or la partition, nous semble-t-il, procède souvent d'un acte de traduction. Ici, les sentences courtes et le plus souvent orales que sont les proverbes, deviennent images et s'incarnent visuellement par l'intervention de Brueghel. Puis, elles retournent à leur état de sentences, écrites cette fois, lorsqu'Éric Watier les fait apparaître sur le mur de la galerie, dans une double traduction, anglaise et chinoise. Une dernière traduction serait celle de l'interprète qui se saisirait de l'instruction pour réaliser l'action corporellement. La partition est en effet un acte de traduction mais aussi de transfert. C'est une œuvre

76 Il est intéressant de savoir que Brueghel avait lui-même réalisé une œuvre en isolant les dictons, comme en témoigne *Les douze proverbes sur panneau de bois* (1558). Il les a réalisés sous formes de douze médaillons indépendants qui ont ensuite été réunis en un seul tableau. On peut les voir sur le site du musée Mayer van der Bergh : [<https://www.museummayervandenberg.be/fr/page/pisser-%C3%A0-la-lune>]. Consulté le 23 février 2021.

77 Nous traduisons : « Pisser à la lune, mordre un pilier, saigner un cochon par le ventre, se taper la tête contre le mur ».

78 L'activation en ligne de l'œuvre *Discreet Works (thanks to Bruegel)* d'Éric Watier et Chun-Yi Chang est disponible ici : [https://martian.beauxarts.tw/artwork/eric_watier_chang_chunyi_discreet_works_1559]

79 Voir plus bas l'entretien réalisé par email avec l'artiste en date du 18/02/2021.

de passage, toujours entre deux états différents, ce qui permet à des occurrences d'apparaître dans de nombreux champs. Afin de prolonger cette étude, nous proposons un entretien avec Éric Watier. Celui-ci a été mené par email en plusieurs jours en février 2021, avec des allers et retours de questions et de réponses. Il revient notamment sur sa collaboration avec Chun-Yi Chang dans le cadre de cette pièce.

Entretien avec Éric Watier

Garance Dor : Tu avais sélectionné une cinquantaine de proverbes, quels ont été tes critères ?

Éric Watier : **Le critère principal était qu'ils soient « jouables ». Pour le nombre ça a bougé jusqu'à la fin. Je ne sais même pas combien il y en a exactement...**

G.D. : Si je comprends bien, les dessins (repris de Brueghel) n'apparaissent pas dans la salle d'exposition. Seuls se trouvaient écrits sur le mur les scripts de ces dessins. Peut-on dire qu'il s'agissait à la fois d'une légende de l'image absente, du titre et de la partition ?

E.W. : **Dans l'esprit de Chun-Yi Chang, il s'agissait de faire une sorte de jeu entre ce qui était sur le site et ce qui était au mur. Les textes sont placés selon la place des dessins dans le tableau de Brueghel. L'idée c'était qu'on était à Taïwan. Il y avait donc un problème de langue, un problème de traduction. Le tableau de Brueghel est une traduction en image de proverbes connus. Il s'adresse à des gens qui ne savent pas lire (la très grande majorité des gens). Les textes sont donc des traductions en anglais et en chinois des proverbes traduits en peinture par Brueghel.**

G.D. : Les scripts se spatialisent-ils au mur par une transposition c'est-à-dire en gardant l'emplacement des actions initiales du tableau ? Est-ce le même tableau en « version script » ?

E.W. : **Oui, c'est exactement ça.**

G.D. : Les dessins que tu m'as envoyés n'apparaissent pas sur les photographies de l'espace d'exposition. Étaient-ils en ligne sur internet seulement ? Pourquoi ?

E.W. : **Les dessins ne sont que sur le site internet. L'expérience est totalement différente. C'est un jeu : il faut retrouver les dessins dans le tableau (c'est aussi une idée de Chun-Yi).**

G.D. : Le tableau de Brueghel était-il visible dans l'exposition ou uniquement sur internet ?

E.W. : **Le tableau n'est visible que sur le site.**

G. D. : Tu me dis qu'il était possible de rejouer les actions, une phrase invitait-elle à le faire et si oui avec quelles précisions ? La proposition était-elle présente dans l'espace d'exposition ou sur internet ?

Dans l'espace d'exposition un lieu était-il dédié aux activations ?

E.W. : J'ai laissé beaucoup de latitude à Chun-Yi et je ne sais plus si l'invitation (en principe il devait y avoir une) était sur le site, sur le programme, sur le cartel...)

G.D. : Le texte explicatif présent sur le site affirme que l'exposition est d'abord conçue en ligne, pour le site internet puis déployée dans l'espace du musée. Était-ce prévu ou lié aux conditions sanitaires ?

E.W. : Lorsque Chun-Yi m'a contacté les deux états étaient déjà prévus. Les conditions sanitaires sont une des raisons de ce choix d'une exposition à la fois physique et virtuelle.

G.D. : Comment les deux parties de ton travail se sont-elles articulées (galerie et site internet) ?

E.W. : On a pensé les deux en même temps avec Chun-Yi. Il devait aussi y avoir un livre qui ne s'est pas fait.

G.D. : Pourquoi as-tu repris ce tableau de Brueghel ?

E.W. : Je trimalle ce tableau depuis 1981. Je m'en sers régulièrement. J'adore les formes courtes : haïkus, aphorismes, brèves de comptoir ou de journaux, et bien sûr proverbes. J'ai déjà utilisé *Les proverbes flamands* pour un autoportrait en 1981. Il s'agissait de tous les proverbes réécrits à la première personne : « Je regarde danser les ours. » « J'ai le feu aux fesses. » etc. J'ai aussi réutilisé le même autoportrait pour une exposition à Valenciennes il y a une dizaine d'années...

2.2.3 Synthèse

Cet entretien avec Éric Watier, comme nous venons de le constater, revient sur l'importance de l'acte de traduction, inséparable selon nous de la notion d'interprétation. La partition appelle l'interprète quand elle n'est pas elle-même une interprétation. Dans le cadre des *One Minute Sculpture* de Wurm ou de *Discreet Works (thanks to Bruegel) 2020*, le dessin se substitue à un énoncé verbal et descriptif. Il traduit une idée, il est le *disegno*, dessein et projet qu'il reste à accomplir. Sa compréhension est immédiate et destinée à un vaste public. La partition dessinée est dédiée à produire des actions directement dans l'espace muséal. Dans le cas de l'œuvre de Watier, nous pouvons néanmoins douter qu'une effectuation ait lieu. Tirées par les cheveux, abracadabrantes, insolites, cocasses ou grivoises, les instructions issues des *Proverbes flamands* ne se prêtent finalement que peu à l'action. Elles appellent davantage à un jeu de comparaison entre les différentes versions : le tableau, la traduction en différentes langues, le sens figuré et le sens propre... A l'inverse, les dessins des *One minute sculpture* sont conçus pour être réalisés. Or, l'insertion de corps en mouvements, en action dans l'espace muséal, ne comporte-t-elle pas une dimension théâtrale ? Ainsi, Thomas Köhler curateur de l'exposition « Erwin Wurm Bei Mutti⁸⁰ » rédige dans le catalogue de l'exposition un article intitulé « Erwin Wurm's Theater of Sculpture » dans lequel il déclare :

80 Exposition *Erwin Wurm Bei Mutti* à la Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst (Berlin), ayant eu lieu du 15/04/2016 au 22/08/2016. Curateur : Thomas Köhler.

Cette interdisciplinarité est aussi une particularité de l'œuvre d'Erwin Wurm. Ces installations sont souvent de petites pièces de théâtre. [...]. Les visiteurs ne sont pas uniquement des regardeurs, mais des acteurs. En acceptant la direction scénique d'Erwin Wurm, ils acceptent de mettre une chaise sur leur tête, ou de porter un pull, et c'est ainsi que l'objet quotidien devient un objet d'art conçu par Wurm. (Nous traduisons. Köhler dans Bitterwolf et al., 2016, p.116).

Chez Wurm comme chez Watier, dans les œuvres que nous venons d'analyser, le dessin fonctionne comme une micro partition scénique qui ne mène pas à interpréter un rôle ou à monter une pièce, mais à devenir objet d'art, sculpture (chez Erwin Wurm) ou incarnation d'un fragment de tableau (chez Éric Watier). Si l'action finale est dessinée, ce à quoi il faut aboutir, le processus qui y mène n'est pas indiqué. Il est annoncé ce qu'il faut faire, à quoi il faut ressembler mais finalement nous ne savons pas comment le faire. Ainsi Thomas Köhler écrit :

Il y a notamment des cas où le spectateur en tant qu'acteur ne peut pas mettre en œuvre les instructions sans aide. Dans ces cas-là, amener les *One Minute Sculpture* à la vie nécessite des moments de communication [réflexion] pour convenir de la marche à suivre. Comment allez-vous vous allonger sur ces balles de tennis ? Comment allez-vous saisir ces livres de votre philosophe favori entre vos bras et vos jambes sans tout sauter ? [Nous traduisons]. (Köhler dans Bitterwolf et al., 2016, p.116).

La partition dessinée est donc un guide, mais elle nécessite des choix de la part du spectateur qui décide de la prendre en charge. Ces choix, conscients ou non, sont de l'ordre d'une prise de décision rapide que le dessin favorise par son immédiateté. Dans un espace d'exposition, la partition ne peut être emportée ni longuement mûrie ou répétée comme au théâtre. Ainsi, ce qui pourrait apparaître comme aspect directif de la partition dessinée (décrire le résultat de l'action) est contrarié puisque la mise en œuvre n'est pas détaillée. La rapidité d'exécution (une minute) permet d'éprouver le mouvement, de sentir l'action, mais sa temporalité s'écarte fortement de celle de la représentation théâtrale qui s'étire d'ordinaire davantage⁸¹.

2.2.4 Être agi par la partition : la place de l'interprète du dessin dans le travail de Sol LeWitt

Si les partitions dessinées préalablement évoquées induisent une action corporelle du visiteur dans l'espace du musée (fixée ou non par l'appareil photo), nous nous écartons fortement du registre des instructions performatives pour arriver dans celui de la délégation de l'œuvre en deux dimensions. Sol LeWitt, dont nous allons interroger le travail par le prisme de la partition, n'est aujourd'hui pas le seul à déléguer l'apparition de l'œuvre

81 On trouvera bien évidemment des contre exemples, puisque des pièces courtes ou très courtes existent. *Les 14 Pièces piégées* d'Armando Llamas notamment qui, selon l'auteur, peuvent durer de 30 secondes à 12 minutes, ou les pièces de Robert Filliou qu'il appelle des *Scenario minute*. Il est cependant à noter qu'elles sont le fruit d'auteurs qui se déclarent pour l'un peintre et pour l'autre poète ou plasticien. S'ils pratiquent le théâtre, c'est pour l'explorer autrement, en éprouver les limites.

plastique et murale : nous pouvons notamment évoquer les œuvres « Tableaux » de Yoko Ono dans *Grapefruit* ou encore Claude Rutault et ses *Définitions-Méthodes*⁸². Toutefois, Rutault délègue l'acte de peindre et bien qu'il soit tout à fait pertinent dans une analyse liée à notre sujet, nous avons choisi comme bornes dans ce chapitre le dessin, et le cas de Sol LeWitt nous paraît exemplaire pour les problématiques qui entourent son travail : délégation, auctorialité partagée et transfert de compétences.

L'œuvre de Sol LeWitt bouscule les cadres du dessin lorsqu'à la fin des années 1960, il traduit sur le papier, par le biais d'instructions, une œuvre murale à réaliser par un tiers. La notion de partition est employée par différents commentateurs de l'œuvre de Sol LeWitt, comme Lucy R. Lippard qui note en 1978 dans l'article : « Les structures, les structures et les dessins muraux, les structures, les dessins muraux et les livres », initialement publié dans *Sol LeWitt : the Museum of Modern Art* (dir. Legg, 1978) :

En tant qu'artiste, LeWitt se compare au compositeur plus qu'à l'interprète — il sera d'ailleurs pris au mot lorsque l'artiste de performance Laurie Anderson mettra en musique l'un de ses projets sériels linéaires. À l'instar de la composition musicale, l'art de LeWitt possède par nature une dimension transformative qui ne se limite pas à la génération mais entraîne une régénération continue par des jeux de permutations, de rotations, de reflets, d'inversions et de renversements, de juxtapositions et de superpositions. (Lippard dans Gross et al., 2012, p. 34-35).

Citons également la mise en abîme de John Baldessari, artiste conceptuel, qui reprendra à son compte les *Sentences on Conceptual Art* de LeWitt qu'il mettra en partition et chantera en 1972⁸³. Plus récemment, le compositeur Sébastien Roux s'est également emparé des *Wall drawings* comme d'une partition pour composer la pièce *Inévitable Music*⁸⁴, présentée au Palazzo Grassi à Punta Della Dogana (Venise) en 2016 alors que le *Wall drawing #343* y avait été produit. Sébastien Roux déclare qu'il s'agit de traductions sonores des dessins :

En 2011, j'ai été frappé par la « musicalité » des dessins muraux de Sol LeWitt. Par le son qui se dégageait de ces agencements sériels. Cette intuition m'a été confirmée par Béatrice Gross, commissaire d'exposition indépendante et spécialiste de l'œuvre de LeWitt qui m'a raconté l'amour du plasticien pour la musique et son influence sur son travail.

De là est né *Inevitable Music*, une collection de pièces électroacoustiques, basées principalement sur les dessins muraux de l'artiste américain. Rétrospectivement, la plupart des traductions sont construites à partir des titres des œuvres qui sont comme des partitions pour l'équipe de dessinateurs qui réalisent l'œuvre. Elles traduisent le principe de donner verbalement l'idée du dessin (de la musique) en parallèle de la présentation du dessin (de la musique). Le son des idées plutôt que le son des lignes.

82 Les *Dé-finitions Méthodes* (d/m) sont mises en place par Claude Rutault depuis 1973. Il s'agit d'une description d'une œuvre picturale dont l'exécution pourra être prise en charge par un tiers. Une grande partie de celles-ci sont réunies dans le livre *Dé-finitions Méthodes 1973-2016* (Rutault, 2016). Nous renvoyons également à la thèse de Damien Dion : *Récits, fictions, descriptions : l'ekphrasis comme pratique artistique* (2019).

83 La performance est filmée. Elle est disponible ici [https://www.youtube.com/watch?v=-LleBVS5_ho]. Consultée le 06 avril 2021.

84 La pièce était interprétée par l'ensemble Dédalus de Didier Aschour. Didier Aschour : guitare. Cyprien Busolini : alto. Laurent Bruttin : clarinette. Dafne Vicente Sandoval : basson. Christian Pruvost : trompette. Sivilia Tarozzi : violon. Deborah Walker : cello.

Ainsi chaque traduction sonore était précédée d'une voix pré-enregistrée qui donnait le nom du dessin original ainsi que la partition sonore. Les dessins n'étaient pas montrés au public. (Roux, communication personnelle, 2022⁸⁵).

Si le terme de partition est employé pour évoquer le travail de LeWitt (et que les compositeurs comme les artistes voient un motif et une procédure transposable pour produire du son), c'est parce que les dessins ne seront pas issus de la main de l'artiste. Ils seront reproduits ou exécutés d'après une « partition » puis élaborés directement sur les murs de l'espace muséal, à la dimension de ceux-ci et seront détruits à la fin de l'exposition. Cette close de destruction rappelle d'ailleurs celle qui sera plus tard incluse au projet *Do it* initié en 1993 par Hans-Ulrich Obrist et publié sous forme d'un recueil d'instructions pour monter une exposition en 1997⁸⁶.

Entre 1968 et 2007, Sol LeWitt a créé 1200 *Wall Drawings*, des dessins de lignes, que l'artiste élabore sous forme de partitions que d'autres que lui mettent en œuvre avec différentes techniques. L'exposition *Sol LeWitt dessins muraux de 1968 à 2007* (commissariat Béatrice Gross) présentée au Centre Pompidou-Metz en 2013 présentait trente-trois des dessins de l'artiste. Pour cela, le Centre Pompidou Metz a travaillé en collaboration avec la Collection LeWitt (Chester Connecticut). Le dossier de presse de l'exposition nous informe que la scénographie a été réalisée de manière à respecter les choix de Sol LeWitt :

- un calepinage strict sur la base d'un module précis (opération qui consiste à noter précisément les mesures et les agencements d'éléments), décliné de manière systématique dans toute la Galerie 2 ;
- une définition du format général des murs en fonction de la nature des dessins (la plupart s'inscrit dans un carré et occupe la totalité de la surface du mur) ; les dimensions générales des dessins étant déterminées en retour par la hauteur des murs (sauf rare exception) ;
- une très grande attention portée aux proportions et à leur perception ;
- un parcours fluide, rythmé par la succession d'espaces réguliers plus ouverts côté Sud et d'espaces plus fermés et de nature diverse côté Nord. (Dossier de presse de l'exposition Sol LeWitt Wall drawings, Centre Pompidou Metz) <https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2012.05-SLW-AxeProjetWeb.pdf>

Au centre Pompidou-Metz, la réalisation des dessins a été confiée à soixante-trois étudiants en École d'Art ainsi qu'à treize jeunes artistes constitués en équipe mixte et supervisés par des assistants. Si l'artiste n'est plus celui qui fait l'œuvre, il est celui qui la pense, la conçoit. Pour cela, Sol LeWitt procède à partir d'instructions dessinées et écrites matérialisant sa pensée.

Dans l'art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important de l'œuvre. Lorsque l'artiste utilise une forme d'art conceptuelle, cela signifie que toute la planification et les décisions s'effectuent à l'avance et que l'exécution est une formalité. L'idée devient une machine à fabriquer l'art.

85 Cet extrait provient d'un texte écrit en vue de la publication des actes du colloque *Partitions Scripts* (Rennes, Paris) associé au séminaire *Partitions expérimentales* (Sylvanès) auquel Sébastien Roux a participé. Il est encore inédit.

86 Dans *Do it*, l'exposition sera réalisée à partir des instructions du livre mais les pièces qui auront été construites pour l'occasion devront être détruites à la fin de l'exposition.

Cette sorte d'art n'est ni théorique ni l'illustration d'une théorie ; il est intuitif, il engage tous les types de processus mentaux et il ne poursuit aucun but précis. Il ne dépend généralement pas de la compétence technique de l'artiste. (LeWitt dans Gross *et al.*, 2012, p.208).

Si cette forme d'art ne dépend pas de la compétence technique de l'artiste, dépend-elle de la compétence de celui qui les exécute ? Les réalisations ont parfois été menées par LeWitt avec des assistants mais elles sont également conçues pour être confiées à un tiers (souvent un groupe) qui a la charge de les réaliser, comme nous l'avons vu pour le cas de l'exposition *Sol LeWitt Dessins muraux de 1968 à 2007* au Centre Pompidou-Metz.

Quelle place est accordée à celui qui prête sa main à l'œuvre ? Avant de répondre à cette question, il nous semble important de revenir sur la part de subjectivité. En effet si Sol LeWitt travaille en planifiant ses œuvres c'est notamment pour éviter cette subjectivité et la part d'aléatoire ou de tâtonnement dans la création. Ainsi écrit-il dans « Paragraphs on Conceptual Art » (publiés initialement en 1967 dans *Artforum* vol.5, n° 10) : « Travailler avec un plan préétabli est une façon d'éviter la subjectivité. Cela prévient aussi la nécessité d'élaborer chaque œuvre une par une. Le plan élaborera l'œuvre. » (LeWitt traduit par Vasseur dans Gross *et al.*, 2012, p. 209). Le rôle de la personne qui dessine serait donc de suivre le plan puisque c'est celui-ci qui détermine l'œuvre. En effet LeWitt précise que :

Dans chaque cas, [...], l'artiste sélectionnera la forme et les règles de base qui détermineront la solution du problème. Après quoi, moins il y aura de décisions prises au cours de la réalisation de l'œuvre, mieux cela vaudra. (LeWitt dans Gross *et al.*, 2012, p. 209).

Le plan dessiné, parfois complété par des indications écrites, est donc une forme prescriptive, directive et non suggestive. Si le plan semble autoritaire, sa visée est cependant de libérer l'artiste, comme le réalisateur, de l'impératif d'invention et de savoir-faire. Le cadre délivrerait de l'hésitation et de la fluctuation. « L'arbitraire, le capricieux et le subjectif seront ainsi éliminés autant que possible. C'est la raison de l'utilisation de cette méthode. » (LeWitt traduit par Vasseur dans Gross *et al.*, 2012, p. 209). Nous voyons que le rôle de celui qui va donner corps au travail n'est pas d'ajouter sa subjectivité, sa sensibilité. Quel est donc sa place ? Il semble fonctionner tel un « révélateur », non au sens mystique, mais technique, comme le bain dans lequel nous trempions le papier pour faire surgir l'image des photographies argentiques. Si, comme le dit Sol LeWitt dans les *Sentences on Conceptual Art*, paru initialement dans *0 to 9* n° 5 en 1969, « il est difficile de gâcher une bonne idée » (LeWitt traduit par Vasseur dans Grossman *et al.*, 2012, p.214), celui qui réalise l'œuvre a cependant la responsabilité de son apparition et de sa qualité visuelle. C'est à ce sujet que s'exprime John Hogan dans « Le point de vue du dessinateur » (traduit par Jean-François Allain) :

La responsabilité du dessinateur : comprendre l'enjeu au bout du crayon et corroborer l'art qui existe déjà dans l'idée. [...] Le certificat et le diagramme : l'art travaille à sa propre réalisation. Le schéma est efficace pour communiquer avec le dessinateur ; son existence comme idée est impossible à nier, elle n'est pas soumise aux caprices du temps ; une instruction semblable à une partition de musique dans son dépouillement, et néanmoins concise, prête à être réalisée par le dessinateur, sans orientation émotionnelle. (Hogan dans Gross *et al.*, 2012, p.70).

Le dessinateur est donc là pour confirmer l'intention, l'affirmer dans le geste. L'analogie entre instructions et partitions permet-elle de faire du dessinateur un interprète ? Sans doute à condition d'être « toujours guidés par le respect de l'idée, portant à sa réalisation ce qui a été déterminé et est maintenant compris ». (Hogan dans Gross *et al.*, p.71) La partition est chez LeWitt à exécuter avec fidélité, dans le respect de sa notation. Rien n'est à ajouter ou à modifier, il n'y a rien à superposer non plus. Ce point est d'ailleurs relevé par le compositeur Pascal Dusapin dans le texte qu'il consacre à Sol LeWitt « La partition » dans le catalogue d'exposition du CAPC-Musée d'art contemporain Bordeaux (Couderc, 1990). Pascal Dusapin s'interroge : si la partition semble être le mode opératoire de LeWitt, « est-il pour autant un "compositeur" ? » (Dusapin dans Couderc, 1990, p.143). Si l'auteur Pascal Dusapin reconnaît des procédures similaires à celles du compositeur, il remarque toutefois que : « À l'inverse du musicien, Sol LeWitt semble rechercher un noyau d'expression immobile. Le point exact où le système se confond avec son exécution. » (Dusapin dans Couderc, 1990, p.143).

John Hogan rappelle que : « Le plan doit être exécuté par des mains qui ont compris l'idée et respectent pleinement le processus : installer la pièce, presque comme une performance ; faire intervenir toutes les compétences pratiques, avec une main compétente mais démocratique » (Hogan dans Gross *et al.*, 2012, p.71).

Rappelons cependant que le terme de performance est ambigu : s'agit-il en effet d'une prouesse technique ou de *performance-art* ? Nous décidons de l'envisager dans le second sens. Les dessins, en tant que notation, sont à performer ; ils sont la partition d'un geste qui se déploie – sans public – avant que les visiteurs ne découvrent l'œuvre. Ce qui est donc à voir sur le mur est la matérialisation d'une idée mais aussi la résultante d'un geste quasiment chorégraphique qui a été transmis par la partition. Cette idée nous est confirmée par la description que John Hogan élabore :

Des lignes. Directions : 1. Verticale, 2. Horizontale, 3. Diagonale du bas à gauche vers le haut à droite, 4. Diagonale du bas à droite vers le haut à gauche. Droites, non droites, qui ne se touchent pas, se touchent, sont brisées, courbées, des arcs, des grilles. (Hogan dans Gross *et al.*, 2012, p. 71).

L'œuvre finale transmise au public est déjà une œuvre de transmission par la délégation du geste. En cela, il est comme Hogan l'écrit : démocratique. Il n'est plus une gouvernance unilatérale de l'artiste sur l'œuvre, mais un partage de la mise au jour. La question de la compétence n'est-elle pas primordiale à partir du moment où des groupes mixtes mettent en œuvre les fresques :

Certains dessins font appel aux compétences les plus élémentaires, et même à des mains non qualifiées dont ils explorent tout le potentiel ; d'autres exigent les mains les plus fermes et les plus expérimentées, presque austères, pour préserver la clarté de l'art de LeWitt et de sa réalisation. Le dessinateur expérimenté, qui partage avec d'autres mains de bonne volonté, capable d'expliquer aux autres les compétences, les connaissances et la vision, à beaucoup d'autres, finalement à un nombre inconnu [...]. (Hogan dans Gross *et al.*, 2012, p.71).

L'acte de mise en production procède d'un travail de re-production. Toutefois, il ne s'agit pas d'une copie à l'identique, pour deux raisons notamment. La première est que le dessin doit s'adapter précisément au mur. La seconde qui est corrélée à ce que nous ve-

nons de nommer, est que le schéma initial va être transposé sur le mur et prendre alors des dimensions bien plus vastes. Le changement d'échelle va impliquer une physicalité dans le geste. Il ne sera pas seulement rigoureux et répétitif, mais va aussi nécessiter des extensions, des prolongements tant il dépasse souvent l'espace même du corps.

Si l'exécution peut être partagée entre des spécialistes et des amateurs, il n'en demeure pas moins qu'elle revêt un caractère technique quant aux matériaux employés. Le texte « Note technique sur les dessins muraux de Sol LeWitt » d'Anthony Sansotta nous éclaire sur le degré de précision requis :

Chaque type de dessin exige une préparation particulière du mur pour permettre aux matériaux d'être utilisés au mieux et de donner le résultat escompté. Pour chaque technique, il faut des apprêts, des peintures et des techniques d'application spécifiques. (Sansotta dans Gross *et al.*, 2012, p. 72).

Selon Pascal Dusapin, la différence fondamentale entre le travail de Sol LeWitt et celui d'un compositeur réside dans cette similitude souhaitée par LeWitt entre le plan conçu par lui et la réalisation qu'il en attend. Ainsi, Dusapin s'insurge contre la notion d'achèvement que LeWitt emploie : « [...] un plan explicite devrait accompagner le dessin mural achevé » (Dusapin citant LeWitt dans Couderc, 1990, p.144). Il ajoute qu'« aucun compositeur ne pourra parler de la réalisation de son œuvre comme une chose "achevée". Elle restera pour celui-ci une possible figure de ce qu'il a imaginé par écrit et rien d'autre. » (Dusapin citant LeWitt dans Couderc, 1990, p.144).

Dans le catalogue d'exposition du *Pasadena Art Museum*, en 1971, LeWitt affirme néanmoins qu'un dialogue s'établit entre le dessinateur et le mur. Le texte est réédité dans l'ouvrage *Sol LeWitt* (Gross *et al.*, 2012, p.222) :

Le dessinateur et le mur entrent en dialogue. Le dessinateur finit par s'ennuyer mais trouvera plus tard, à travers cette activité dénuée de sens, la paix ou la souffrance. Les lignes sur le mur sont les résidus de ce processus. (LeWitt dans Gross *et al.*, 2012, p.222).

Quelle est donc cette communication mystérieuse et quels échanges peuvent-ils se produire ? À travers une activité « dénuée de sens », le dessinateur éprouverait donc des sensations physiques et non psychologiques.

Chez Sol LeWitt, le dessinateur des *Wall drawings* serait donc un interprète fidèle. Il est vrai que ce vocabulaire de la mise à mort, « achèvement », « exécutant », ne semble offrir aucun espace de liberté à l'interprète. Est-il alors assigné à exécuter, comme un sous-traitant, une « petite main » de l'artiste ? Ou bien est-il « délivré » de toute subjectivité et ainsi libre de produire un geste chorégraphique et scriptural dont la réalisation est purement formelle, sans partialité ?

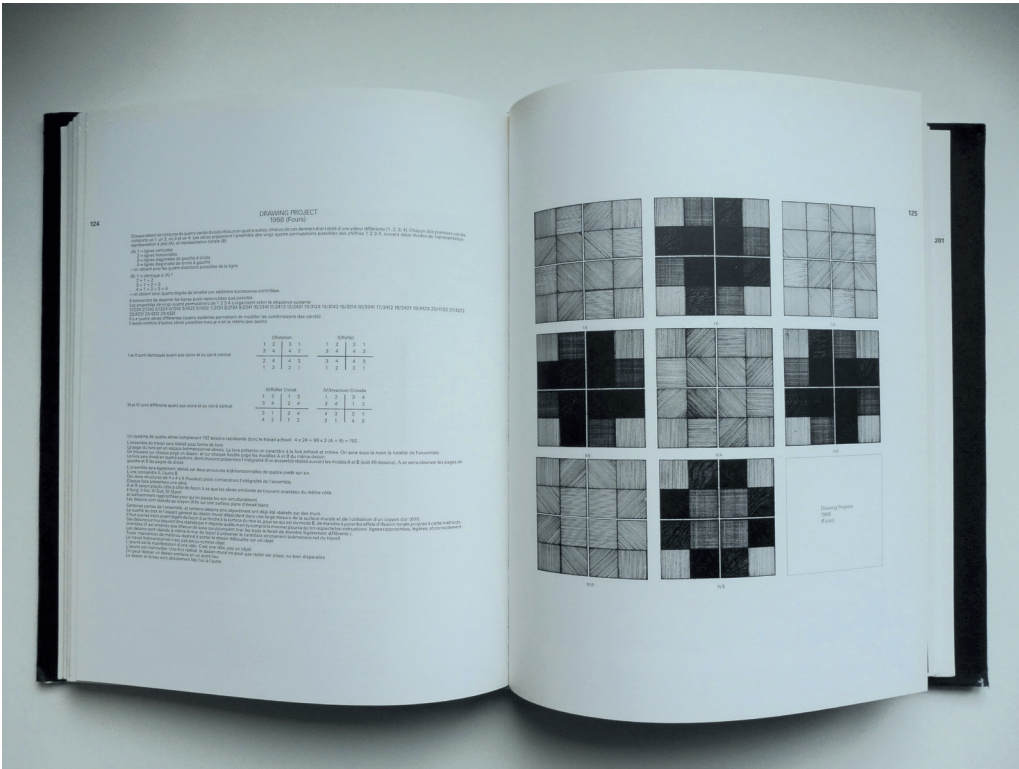
L'aspect morne ou taciturne de la tâche d'exécution, sa qualité mécanique, n'est pas niée. Toutefois l'apparente neutralité de l'élaboration se trouve nuancée par l'artiste lui-même. En effet, comme nous l'avons déjà nommé, Sol LeWitt reconnaît que le dessinateur éprouve des sensations (paix, ennui, souffrance). Le processus ne serait donc pas neutre, la tâche à effectuer par le dessinateur ne serait pas sans effet sur lui. L'acte de mise en production, bien qu'il vise une objectivité dans sa réalisation affecte son preneur en charge (le dessinateur), l'interprète est traversé par des sensations pendant

la réalisation. Ces conclusions nous inciteraient à penser que celui qui produit les Wall drawings est agi par la partition.

D'autre part, le dessin ne serait pas l'aboutissement puisque Sol LeWitt déclare que « Les lignes sur le mur sont les résidus de ce processus. » (Dans Gross *et al.*, 2012, p. 222). Il n'y aurait donc pas (ou pas uniquement) de finalité visuelle ou plastique. Sol LeWitt met l'accent sur l'ensemble de la chaîne d'élaboration, l'œuvre étant comprise de la partition en passant par sa mise en œuvre jusqu'à son achèvement.

Toutefois, la partition dans son rapport à l'image, appelle-t-elle nécessairement une mise en œuvre concrète dans un espace matériel ?

Si bien des partitions sont uniquement textuelles, comme les *events* fluxus notamment, ou les énoncés conceptuels, l'image en est-elle réellement absente ? Dans le chapitre suivant, nous interrogerons le potentiel de ces partitions qui transmettent des images ou des idées sans pour autant nécessiter leur matérialisation.



Sol LeWitt, Drawing project 1968 (Fours), 1968.
 Publié initialement en avril 1969 dans Studio International. Reproduit dans le catalogue dirigé par Sylvie Couderc :
 Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz,
 1990, p. 124 – 125.
 © CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux.

3 L'image mentale

Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fausse, irréaliste, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve, le délit d'une pratique presque diabolique. Plus qu'un tour de passe-passe ou de prestidigitacion : une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme... (Guibert, 1981, [ebook], s.p.).

S'il est fréquent de considérer que l'artiste procède à partir d'une image mentale qu'il va transmettre à son public en la matérialisant par un tableau, une sculpture, peut-on renverser cette posture et imaginer alors que la transmission se fasse autrement ? Que le spectateur produise une incarnation de l'image mentale, ou même soit le détenteur de l'image mentale ?

Il est fréquent en effet d'entendre dire que l'artiste a d'abord une idée en image qu'il réalise ensuite sur la toile. L'erreur vient ici de ce que le peintre peut, en effet, partir d'une image mentale qui est, comme telle, incommunicable et de ce que, à la fin de son travail, il livre au public un objet que chacun peut contempler. On pense alors qu'il y a eu passage de l'imaginaire au réel. Mais cela n'est point vrai. [...] En fait le peintre n'a point réalisé son image mentale : il a simplement constitué un analogon matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère l'analogon. Mais l'image ainsi pourvue d'un analogon extérieur demeure image. Il n'y a pas réalisation de l'imaginaire, tout au plus pourrait-on parler de son objectivation. (Sartre, p.251).

Si le peintre, comme le dit Sartre dans *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination* (1986), n'a pas réalisé son image mentale mais a « seulement », ajouterons-nous, constitué un analogon matériel, s'il s'est rapproché de son image sans pouvoir l'atteindre, pourquoi cette objectivation ne pourrait-elle pas être déléguée à un tiers produisant un analogon ? En effet, si la matérialisation n'est pas une copie de l'image, sa représentation parfaite, alors l'image mentale pourrait être une matrice qui se transmet pour produire des analogons.

Mais la réalisation est-elle nécessaire ? Car nous pourrions considérer que la transmission d'images mentales serait un moyen plus direct d'arriver à l'essence de l'œuvre, sans médiation par une réalisation. La partition serait-elle le conducteur de l'image mentale, par quels moyens et dans quels cadres ?

Nous proposons d'interroger ces hypothèses à travers trois prismes, tout d'abord l'*event fluxus*, puis « l'œuvre imaginaire » ou « infinitésimale » lettriste et enfin les pratiques de télépathie et d'hypnose contemporaines.

3.1 Images à rêver

Tandis que Cage et Raushenberg faisaient coexister les arts dans une profusion et une accumulation, l'œuvre chez fluxus va opérer un resserrement et une réduction. L'ouverture des possibles, toujours présente quant à l'exécution des partitions, passera par un ascétisme dans la rédaction de celles-ci. Ascétisme aussi bien dans sa forme que dans son contenu et qui exclura la théâtralité spectaculaire et combinatoire du happening. Les partitions des artistes fluxus vont isoler l'événement, le restreindre à une action simple et la rédaction même de cet événement se fera sans fioriture, souvent par le biais d'un énoncé court et d'une forme typographique rigoureuse. Les actions proposées sont simples, citons par exemple dans *Water Yam*⁸⁷, le radical *Word event* de George Brecht qui se résume à un unique mot : « sortie ».

Maciunas énonce dans son manifeste de 1963, reproduit dans *Révolution : Fluxus* (2009) que l'art doit posséder « des propriétés monostructurelles non-théâtrales d'un fait naturel simple, d'un jeu ou d'un gag ». (Maciunas dans Devaux et Edwards, 2009, p. 21). Celles-ci visent donc à une simplification et se détachent du modèle théâtral. Toutefois, elles seront dans bien des cas scéniques, comme en ont attesté les nombreux festivals fluxus dans lesquels les *events* ont été joués sur scène. Dans un texte de 1966, *Appel aux Wesleyens* également reproduit dans *Révolution : Fluxus* (2009), Yoko Ono affirmera aussi les *events* par leur opposition au happening comme assimilation et principe combinatoire.

Toutes mes œuvres dans un autre domaine ont un « penchant événementiel » si l'on peut dire. Les gens me demandent pourquoi j'appelle certaines œuvres de événements, et d'autres pas. Ils me demandent aussi pourquoi je n'appelle pas mes événements des happenings. Un événement pour moi n'est pas une assimilation de tous les arts comme semble l'être le happening, mais un enchevêtrement de différentes perceptions sensorielles. [...] Le mot le plus adéquat serait peut-être « souhait » ou « espoir ». (Ono dans Devaux et Edwards, 2009, p.85).

Si l'événement est une action concrète, celui-ci pourrait chez Yoko Ono n'être qu'à l'état de projet, de rêve ou d'utopie. L'événement n'est pas nié mais il peut être palpable, non réalisé concrètement.

Isoler l'expérience pour la faire mieux ressentir, c'est aussi une manière d'écarter toute narration qui serait formée par une suite ou une accumulation d'événements, et en cela se rapprocherait de la trame théâtrale. Les partitions fluxus ne vont pas combiner les arts, mais se trouver entre les arts et entre l'art et la vie.

Ces espaces intermédiaires, ces interstices sont ce que Dick Higgins qualifie de pratiques *intermedia*, théorie qu'il développe dans le texte « Intermedia » dans la *Something Else Newsletter* n° 1 (1966) puis dans « Déclaration sur les Intermedia » (1966) et enfin dans « Synesthésie et Intersens : les Intermedia » (1981), un ensemble de textes réédité dans *Appareil 18/2017* [en ligne] dans une traduction française de Pascal Krajewski.

87 *Water Yam* est une boîte conçue et éditée pour la première fois en 1963. Elle contient de nombreuses cartes sur lesquelles sont inscrites des *score events* de George Brecht. Elle a eu de nombreuses rééditions. Nous la proposons dans la bibliographie dans la version de 1986.

Dick Higgins affirme alors dans « Déclaration sur les Intermedia » (1966) l'existence de pratiques qu'il convient selon lui de décroquer et d'extraire de leur médium pour les lier à un autre :

[...] les médiums dans leurs formes traditionnelles se sont disloqués et sont devenus de simples points de repère pour les puristes. Telle une combustion spontanée prenant dans le monde entier, l'idée a germé selon laquelle ces balises sont arbitraires et qu'elles ne sont utiles que comme outils indispensables pour déclarer que telle ou telle œuvre est fondamentalement de la musique, tout en étant aussi de la poésie. Telle est l'approche intermédiaire : elle souligne la dialectique entre les médiums. Un compositeur est un homme mort, sauf s'il compose pour tous les médiums et pour son monde. (Higgins dans la traduction de Krajewski, *Appareil* n° 18, 2017).

<http://journals.openedition.org/appareil/2379>

Cette conception prend tout son sens dans des partitions Fluxus comme celle de La Monte Young. Ainsi, *Fire Piece* invite, tel que le nomme Jean-Yves Bosseur dans *Musique et arts plastiques, Interactions au XXe siècle* à « écouter ce que l'on ne fait habituellement que regarder, ou regarder des choses que l'on ne ferait d'ordinaire qu'écouter » (Bosseur, 1998, p.248). Se trouver entre les choses ne serait-ce pas se placer dans un espace à la fois réduit et ambigu, un non-lieu, un à côté qui déplace le regard ?

Toutefois, Yoko Ono se place à l'opposé de cette définition de Dick Higgins. Yoko Ono insiste sur la différenciation et propose de rajouter des catégories artistiques (liées à des sensations ou à des émotions), position aux antipodes de celles de Dick Higgins qui revendique pour sa part que les *events*, au même titre que les happenings, sont des zones de porosité entre les catégories artistiques. Voici en effet ce que Yoko Ono déclare :

Je pense qu'il faut revenir à une différenciation des arts, y compris dans le happening, comme on a une différenciation des fleurs. En réalité, il pourrait y avoir davantage d'arts « odeur », « poids », « goût », « pleurs », « colère » (compétition de peur, ce genre de choses), etc. Les gens risquent de dire que l'on ne fait jamais l'expérience des choses séparément, que l'on est toujours dans la fusion, que c'est la raison du « happening », qui est une fusion de toutes les perceptions sensorielles. Je suis d'accord, mais dans ce cas, il y a d'autant plus de raison et de défi à créer une expérience sensorielle isolée, ce qui est rare dans la vie quotidienne. (Ono dans Devaux et Edwards, 2009, p.90-91).

Il ne s'agit d'ailleurs pas de copier la vie en en faisant une pâle réplique, mais comme le dit Yoko Ono « d'assimiler l'art à la vie » (Ono dans Devaux et Edwards, 2009, p.91). La partition s'orientera donc pour elle aussi vers un fait isolé, au cœur du médium, comme dans le livre *Pamplemousse*, recueil de partitions d'*events* dont elle est l'auteure, initialement publié en 1964 et que nous présenterons ici dans la réédition de 2004 traduite en français aux Éditions Textuel.

Le découpage de l'ouvrage proposé par Yoko Ono inscrit les partitions et les divise en différentes catégories : musique, peinture, événement, poésie, objet, film, danse, etc. Les partitions proposées dans chaque section prennent des formes très courtes, évoquant la poésie et le haïku par leur concision. Si nous évoquons la poésie, c'est parce que leur portée semble être davantage métaphorique que concrète. La réalisation paraît souvent impossible car les propositions de Yoko Ono ne prennent pas en compte les

possibilités réelles de faisabilité. *Poème du toucher VI* se compose de ces instructions :

Demandez à des gens de venir.
N'invitez que des morts. (Printemps 1964)
(Ono, 2004, p.165).

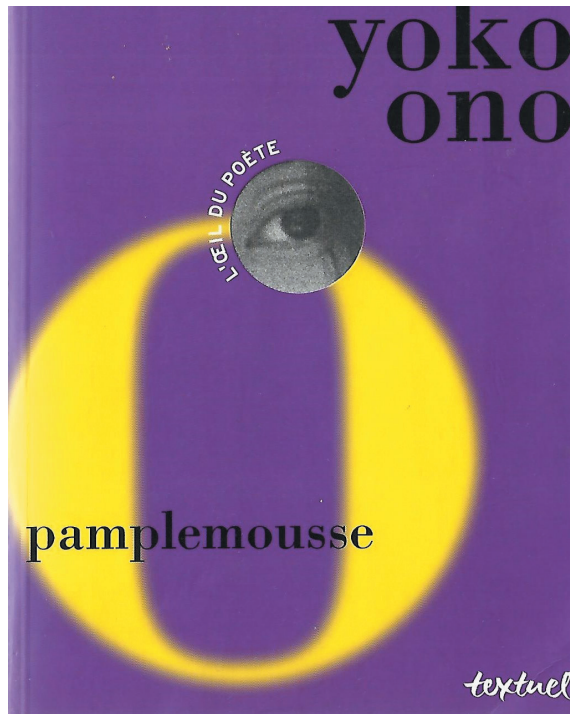
Ces partitions vouées à l'échec – nous pouvons douter de la venue réelle des morts à notre invitation – sont davantage des défis ou des vœux. Dans un même esprit, *Œuvre qui jette* également présente dans *Pamplemousse* (Ono, 2004, p.131) consiste à lancer un objet dans le ciel suffisamment haut pour qu'il ne retombe pas. Une grande partie de ces partitions demeure irréalisable. Faut-il seulement essayer de les réaliser ? *Oeuvre placard III* nous invite à tuer tous les hommes avec qui nous avons couché, à placer leurs os dans une boîte et à la jeter à la mer avec des fleurs (Ono, 2004, p.163). Cette partition n'est bien sûr pas une incitation au meurtre, mais à un événement mental, une mort spirituelle. Cette partition est d'ailleurs classée dans la catégorie du livre « Œuvres poésie ».

Toutes les partitions de Yoko Ono ne sont pas des œuvres mentales ou conceptuelles. L'artiste a elle-même mis en pratique un certain nombre de performances issues de ses partitions. L'une des plus célèbres est *Cut Piece*⁸⁸, pièce dont l'unique instruction est une injonction à l'impératif et qui consiste à « découper » comme son titre l'indique. Le livre *Pamplemousse* ne comporte en effet pas que des instructions, une partie relate également treize performances ayant eu lieu ; *Hide Piece, Sweep Piece, Cut Piece, Beat Piece, Wind Piece, Promise Piece, Whisper Piece, Breath Piece, Fly Piece, Question Piece, Disapearing Piece, Clock Piece* et *Touch Piece*. Ainsi, Yoko Ono détaille-t-elle *Œuvre battement (Beat Piece)* par un titre, une partition et une brève description de sa première réalisation :

Œuvre battement
Écoutez un battement de cœur.
Elle a été interprétée pour la première fois en 1965 à l'East End Theater, à New York, par des personnes qui, sur scène, s'allongeaient sur le corps de l'un ou de l'autre pour écouter. (Ono, 2004, p. 283).

Ces microrécits qui complètent la partition fonctionnent presque comme un cartel de l'œuvre, ils comportent parfois la date où la pièce a été réalisée, son ou ses lieux d'exécution et des informations sur le déroulement de la performance. Ces descriptions sont donc des documents informant de l'existence de la réalisation de la pièce. Ils sont précédés de la partition et ont pour objectif de l'éclairer et de la contextualiser. Si certaines propositions sont donc réalisables, l'instruction textuelle est tellement lapidaire qu'un grand nombre d'hypothèses s'offrent pour leurs effectuations. Les textes descriptifs complémentaires nous apprennent donc comment l'œuvre a été exécutée par son auteur, tandis que la manière, les moyens de réaliser la pièce ne sont jamais explicites dans la partition. Cette occultation des conditions matérielles de la réalisation oriente également vers une tendance conceptuelle.

⁸⁸ Yoko Ono a interprété *Cut Piece* dans différentes villes. L'artiste arrivait sur scène, s'asseyait et posait une paire de ciseaux devant elle. Elle demandait alors aux spectateurs de monter un par un sur scène pour couper un morceau de son vêtement et l'emporter.



Yoko Ono,
Pamphlet, 2004,
couverture et sommaire
du livre publié chez
Textuel (Paris).

SOMMAIRE

Note sur la traduction	8
Il est bon de rester petit	9
Introduction by John Lennon	16
Introduction par John Lennon	16
1 Music Musique	22
2 Painting Peinture	62
3 Event Événement	110
4 Poetry Poésie	156
Questionnaire Questionnaire	178
Ono's Sales List Catalogue des ventes de Ono	192
5 Object Objet	204
6 Film Film	218
7 Dance Danse	232
Information Information	276
Programs Programmes	292
To the Wesleyan People Aux gens de Wesleyan	300
Letters Lettres	322
Other works by Yoko Ono Autres œuvres de Yoko Ono	338

En effet, au-delà d'une œuvre à pratiquer (que ce soit par elle ou par d'autres), il semblerait que Yoko Ono envisage globalement la partition comme une projection, un rêve ou un poème. Nous sommes davantage confrontés à des œuvres qui construisent un paysage poétique et sensible. La partition semble appeler une construction de l'esprit chez celui qui la lit sans tendre nécessairement vers un acte.

Yoko Ono évoque effectivement ces pièces comme des œuvres mentales, elle précise qu'alors tout est possible, qu'il n'y a plus de limite à l'œuvre :

Un coucher de soleil peut durer des journées entières. Vous pouvez engloutir tous les nuages du ciel. Vous pouvez assembler un tableau par téléphone avec une personne au Pôle Nord, comme vous joueriez aux échecs» (Ono dans Devaux et Edwards, 2009, p.81).

D'où vient cette prédominance du mental, cette suprématie de l'esprit sur la matière ? Outre une position presque philosophique, ces exercices et déplacements mentaux émergent, d'après Yoko Ono, de la période où, durant la Seconde Guerre Mondiale, elle souffrait de la faim. Elle échangeait alors avec son frère des menus imaginaires par le biais d'images mentales. La projection venait alors compenser la faim, il s'agissait d'une nourriture spirituelle aussi bien que d'une forme de résistance face au manque, une façon de se donner les moyens de subsister par l'imagination et la richesse psychique (Ono dans Devaux et Edwards, 2009, p.81).

Si le livre de Yoko Ono *Pamplemousse* invite donc à la méditation et à imaginer des œuvres plus qu'à les mettre en œuvre, il est un levier pour l'imagination. Il est davantage une manière de concevoir l'art qu'un livre d'instructions à proprement parler. Le livre ouvre des possibles et questionne, certaines partitions sont même des rébus ou des devinettes, comme en atteste *Œuvre médaillon* :

Trouvez une substance solide mais qui devient
liquide lorsqu'elle fond et qui est transparente mais
se colore lorsque vous la posez sur quelque chose.
En outre, son poids devra être considérable ou
se modifier constamment.
Placez la substance dans votre médaillon en lieu
et place d'une photographie. (Ono, 2004, p.217).

Malgré leurs dimensions prescriptives, les partitions de Yoko Ono n'invitent pas à une mise en œuvre matérielle. Ces « partitions mentales » coïncident avec une vision de l'art conceptuel. Mais au-delà du concept, de l'idée, c'est avant tout une sensibilité artistique qui est appelée chez le lecteur et que son auteur cherche à provoquer. Ces partitions ne sont pas des transcriptions d'une forme à une autre, elles semblent passer d'un imaginaire à l'autre. Yoko Ono écrit : « Parmi mes tableaux instructions, ce sont "les tableaux à construire dans votre tête" qui m'intéressent surtout » (Ono, 2004, p.305).

Rédigés de 1953 à 1964, les écrits de Yoko Ono rassemblés dans *Pamplemousse* sont antérieurs aux déclarations des artistes dits conceptuels, comme Sol LeWitt, Joseph

Kosuth ou Lawrence Weiner. Alors que Yoko Ono et Henry Flynt⁸⁹ seront amenés, dès 1961, à se fréquenter lors des soirées organisées dans l'atelier de Yoko Ono⁹⁰, le terme de « Concept art » apparaît dans un texte que Flynt écrit la même année⁹¹ et qu'il publie deux ans plus tard dans *An Anthology of chance operations*⁹² (Brecht *et al.*, 1963). Henry Flynt met l'accent sur le langage pour expliquer l'application du terme, ainsi déclare-t-il :

“Concept art” is first of all an art of which the material is “concepts,” as the material of for ex. music is sound. Since “concepts” are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language. That is, unlike for ex. a work of music, in which the music proper (as opposed to notation, analysis, a.s.f.) is just sound, concept art proper will involve language⁹³. (Flynt dans Brecht *et al.*, 1963).

Si les membres de fluxus aux États-Unis semblent être les premiers à avoir une activité qui intègre des pratiques jugées conceptuelles, le terme de « concept art » se transformera ensuite. En effet, les définitions de l'art conceptuel vont varier, sous la plume de Sol LeWitt, il deviendra « Conceptual Art⁹⁴ » quand Joseph Kosuth dans son essai de 1969 « Art after Philosophy » (repris et traduit dans le catalogue d'exposition *Art conceptuel, formes conceptuelles* (Schlatter, 1990, p. 463) en donnera une vision tautologique : « la seule revendication de l'art est celle de l'art. L'art est la définition de l'art » (Kosuth dans Schlatter, 1990, p. 463).⁹⁵ En France, les lettristes définiront dès 1960 une pratique d'idées qu'ils nommeront « l'art imaginaire », « infinitésimal » ou « esthapéiriste ». Les lettristes vont se démarquer des artistes de l'art conceptuel américain, non seulement pour récupérer la primauté de cette vision de l'art, mais aussi pour affirmer leur différence. Ainsi Roland Sabatier écrira :

Si les protagonistes de l'art dit conceptuel délaissent la représentation de l'image particulière de la réalité, il n'en reste pas moins qu'ils continuent d'en restituer l'idée ou le concept et ce genre d'objectivisation ne pouvait s'accomplir qu'au travers de l'appropriation et de la signature de définitions prises dans un dictionnaire ou de modèles tautologiques et de truismes banals. (Sabatier, 2012, p.42).

89 Henry Flynt, né en 1940, est un musicien et philosophe américain affilié au mouvement fluxus.

90 D'après Ben Vautier qui consacre une page à Henry Flynt [<https://www.fondationdudoute.fr/artiste/8/1584-presentation.htm>]. Consulté le 06/03/2021.

91 Le texte est reproduit sur le site internet édité par John Berndt en collaboration avec Henry Flynt [<http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>]. Consulté le 06/03/2021.

92 L'ouvrage complet est disponible sur monoskop. [https://monoskop.org/File:Young_La_Monte_Mac_Law_Jackson_eds_An_Anthology_of_Chance_Operations.pdf]. Consulté le 06/03/2021.

93 Nous traduisons : « L'art conceptuel est avant tout un art dont les matériaux sont des concepts, car le matériau de la musique par exemple est sonore. Puisque les concepts sont étroitement liés au langage, l'art conceptuel est un type d'art dont le matériau est le langage. C'est-à-dire, contrairement à une œuvre musicale, par exemple, dans laquelle la musique proprement dite (par opposition à la notation, à l'analyse, et ainsi de suite) n'est que du son, l'art conceptuel proprement dit impliquera le langage. »

94 Voir en effet les textes de Sol LeWitt dans *Sentences on Conceptual Art* et *Paragraphs on Conceptual art*.

95 Dans l'article « L'art conceptuel n'existe pas » de la revue *Marges* n° 18 (2014), Fred Guzda déclare à propos des écrits de Kosuth : « L'un des premiers motifs de cette prise de position fut la nécessité de s'opposer à la définition que Henry Flynt, musicien proche de Fluxus, avait donné du Concept Art » (Guzda, 2014, p. 27-37).

La critique semble dirigée vers Kosuth, et les membres d'Art & Language⁹⁶. Si l'on peut la considérer comme les propos offensifs de toute avant-garde qui se respecte et brise ce qui l'entoure pour le remettre radicalement en question, nous pouvons également entendre la différence que Roland Sabatier énonce par la suite :

Dans cette optique leurs réalisations ne peuvent tout au plus être assimilées qu'aux ready-made de Marcel Duchamp et de Man Ray dont elles dérivent et non à l'expression infinie qui, dix ans avant l'apparition de ces derniers, proposait de créer une forme dont les données ne sont plus concrètes, même sous une présentation conceptualisée, mais mentalisée, inimaginable, inconcevable et inaccessible à nos sens immédiats [...]. (Sabatier, 2012, p.42).

Les formes qu'ils revendiquent ne sont plus liées à l'objet auquel elles se substituent, en tant que texte, mais elles ont vocation à faire disparaître l'objet même pour aller vers une forme d'abstraction : un état mental qui ne peut être imaginé, qui ne peut être conçu. Si cette conception prend une distance affirmée avec la mouvance de Kosuth, nous pouvons cependant retrouver la forme de certains *events* chez Yoko Ono. Matériellement, l'œuvre n'existe pas encore et elle n'existera peut-être jamais, elle est une image en germe qui attend son déploiement. L'œuvre écrite par Yoko Ono est une hypothèse mentale. Diffère-t-elle profondément alors des œuvres infinitésimales lettristes qui elles aussi s'appuient sur des énoncés ? Puisque : « À la formule les idées comme art, proférée par les conceptuels, l'esthétique infinitésimale ou esthapéiriste oppose l'expression de l'imaginaire comme art » (Sabatier, 2012, p.45), voyons à présent comment les œuvres infinitésimales fonctionnent et ce vers quoi elles tendent.

96 Art & Language est un collectif d'artistes anglais formé à la suite d'une collaboration entre Terry Atkinson et Michael Baldwin en 1966 et qui seront ensuite rejoints par d'autres membres. En 1968, ils fondent la maison d'édition Art & Language Press (Cambridge) qui éditera un an plus tard la revue *Art-Language*. Leur pratique se fonde par un discours sur l'art.

3.2 L'œuvre infinitésimale

L'œuvre infinitésimale est théorisée par Isidore Isou en 1956 dans le texte « Introduction à l'esthétique imaginaire ou Mémoire sur la particule artistique infinitésimale⁹⁷ ». La première partie est conçue comme un manifeste suivi d'un mode d'emploi.

Le principe est celui d'une dématérialisation de l'œuvre d'art au profit d'un espace laissé vacant, propre à l'imagination. L'art infinitésimal est également appelé « esthétique imaginaire » ou « art esthapeïriste ». La mise au jour du concept d'art infinitésimal provient chez Isou de références mathématiques dans lesquelles l'auteur puise par analogie. C'est en référence à Leibnitz et Newton qu'Isou élabore initialement sa théorie. Ainsi dans *Introduction à l'esthétique imaginaire : et autres écrits* (1999) Isidore Isou énonce : « on doit procéder avec les quantités réelles de l'art comme Leibnitz et Newton ont procédé avec les quantités réelles en général, en les dotant de virtualités irréelles. » (Isou, 1999, p.11). Comme l'explique le lettriste Roland Sabatier dans le catalogue *Isidore Isou* de l'exposition du Centre G. Pompidou⁹⁸:

[...] les données concrètes de l'art se dépassent dans l'imaginaire, pour se retrouver, mentalisées par les spectateurs, dans l'insaisissable, sous la forme de virtualités. [...] En posant par le biais de la notation-tremplin, le problème de la perception au-delà du réel, l'esthétique nouvelle devait se préoccuper, sur le plan artistique, de la mutation des sens, qui établit la substitution d'un organe à un autre, de la télésthésie, ou de la sensation à distance, et tout particulièrement, de la création de sens inconnus à ce jour. À partir de données accessibles qui en caractérisent, à la fois, le fonctionnement et la notation, les œuvres infinitésimales sont proposées pour susciter chez l'amateur des élaborations mentales incarnant les potentialités innombrables, toujours fuyantes et sans cesse changées, de beautés intériorisées. (Sabatier dans Liucci-Goutnikov *et al.*, 2019, p.48).

Si l'émotion est régulièrement écartée par les lettristes, nous voyons qu'ici l'accent est mis sur le ressenti du spectateur, ses sensations. L'œuvre infinitésimale promet de développer les sens et notre capacité de perception jusqu'à la télésthésie, capacité de percevoir à distance les événements. Quels sont alors les supports ? Car si l'œuvre est infinitésimale, elle a cependant besoin d'une médiation concrète qui serve de déclencheur. Comment transmettre une œuvre par « un système qui se caractérise justement par la négation de tout ce qui est assignable ? » (Isou, 1999, p.15). À la création de son concept, Isidore Isou pensait pouvoir faire cette médiation par une notation algébrique. S'il estime que ce « système de notation des particules esthétiques imaginaires ne doit être que provisoire » (Isou, 1999, p.17), Isou pense initialement ajouter à un objet doté d'un potentiel imaginaire le signe « V » ou « - » en lui joignant un chiffre reflétant une réduction ou une augmentation : infiniment grand ou infiniment petit. (Isou, 1999, p. 18).

Cette notation mathématique est cependant abandonnée au profit d'objets qui suscite-

97 Le texte est publié dans *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (tome II) et dans le n° 7 de la revue *Front de la Jeunesse* (mai 1956). Il est réédité avec d'autres textes par les Cahiers de l'Externité en 1999, nous nous appuyons sur cette réédition lorsque nous le citons.

98 Une exposition *Isidore Isou* a eu lieu du 6 mars au 20 mai 2019 à Paris au Centre Georges Pompidou. Commissaire d'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov assisté de Diane Toubert.

ront le déclenchement d'un processus imaginaire. Si l'élément « tremplin⁹⁹ » est matériel, il s'agira cependant d'en imaginer le franchissement, l'au-delà. Ainsi :

Ce sont donc des surfaces blanches, des injonctions brèves, des espaces dissimulés, ou, à la limite, n'importe quoi et même rien, qui sont les traits communs des puissances à venir, que les œuvres issues de cette esthétique ne manqueront pas de faire émerger. Les données accessibles par lesquelles on les saisit en caractérisent, à la fois, le fonctionnement et la notation. Cette part visible n'étant proposée que pour susciter chez l'amateur les élaborations mentales incarnant les potentialités innombrables, toujours fuyantes et sans cesse changées, de beautés intériorisées. (Sabatier, 2012, p.34-35).

L'art infinitésimal s'incarne sous la forme d'énoncés ou d'objets. Toile peinte vierge, partition, objets déclencheurs en tout genre. Ils sont un prétexte à l'imagination, un point de départ.

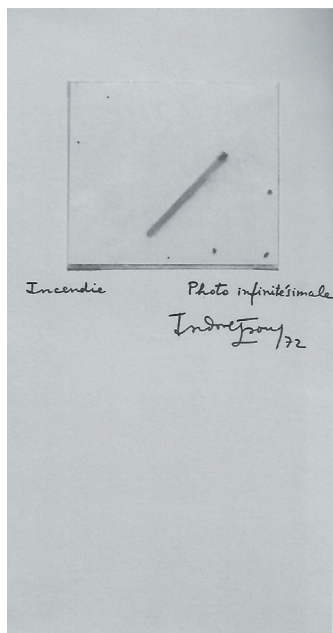
Sur la toile vierge, l'imagination se déploie, elle devient un écran, un support de projection. Les instructions apparaissent plus directives, mais l'acte qu'elles proposent ouvre sur d'autres élaborations comme le *Bref Manifeste infinitésimal n° 2* (1963-1987) d'Isou, qui consiste en une phrase : « Dans le cadre de l'art infinitésimal : lèche le mur, l'air ou le vide ; inventez la substance d'un goût neuf, impossible.) »

L'acte réel, concret n'est donc pas totalement occulté ; au contraire, il peut même être ici charnel. Il est alors le point de départ associé à une élaboration mentale. *Incendie*, photo infinitésimale d'Isidore Isou (1972), se compose d'un support blanc sur lequel est collée une allumette. Aucune indication d'action n'est associée, mais l'objet corrélat au titre vient ici stimuler l'association d'idées. Il ne s'agit pas d'une représentation mais plutôt d'une partition suggestive, il est sous-entendu que le feu est à imaginer.

L'art infinitésimal peut s'étendre à toutes les disciplines artistiques, on en trouve des exemples dans le cinéma, les arts plastiques, la musique, le théâtre ou la danse notamment. C'est à partir des œuvres infinitésimales que Roland Sabatier avait conçu de 1963 à 2011, dans les différents champs que nous venons d'énoncer, qu'il a élaboré en 2012 une exposition les réunissant sous une forme plastique. Ainsi, dans l'exposition *Imaginaires dans un jardin réel*¹⁰⁰ conçue à la Villa Cernigliaro (Italie) en 2012, Roland Sabatier proposait un parcours précis à travers les jardins de la Villa formant une rétrospective déambulatoire de ses œuvres infinitésimales. Il avait élaboré pour l'occasion des panneaux disséminés dans les jardins, comme autant de temps d'arrêt et de méditation. Sur chacun d'eux s'inscrivait une partition d'œuvre infinitésimale destinée à être lue et à provoquer la réalisation mentale et imaginaire de l'œuvre. Le choix de la promenade, dans les beaux jardins de la Villa, est sans doute propice à la méditation et à la rêverie. Support typique de la signalétique, le panneau est alors détourné de son usage informatif ou injonctif, il vient émettre une suggestion. Les panneaux, créés pour l'occasion, réunissent des partitions d'œuvres infinitésimales de différentes époques, extraites de leur contexte et leur matérialité premières. Les textes initiaux ont par ailleurs été réduits ou normalisés afin de correspondre au format de la pancarte et d'en faciliter la lecture. Pour

99 J'emprunte le terme à Roland Sabatier (Sabatier dans Liucci-Goutnikov *et al.*, 2019, p.48).

100 L'exposition de Roland Sabatier *Imaginaires dans un jardin réel* a eu lieu du 10 juin au 30 septembre 2012 à la Villa Cernigliaro (Italie).

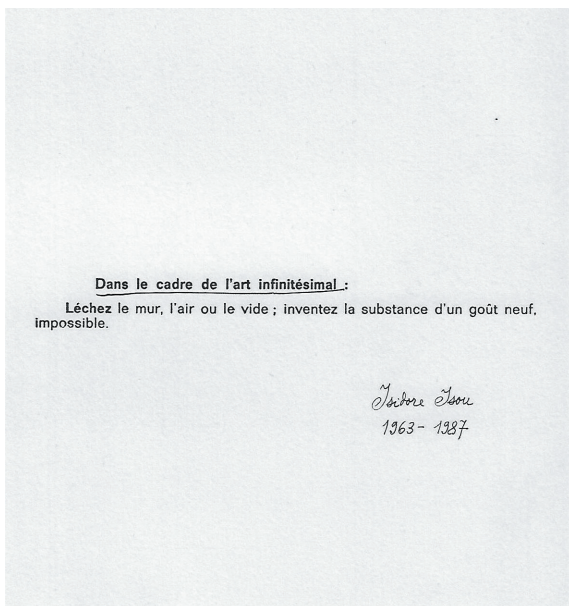


Isidore Isou, *Incendie, photo infinitésimale*, 1972, collage et encre sur carton, 30 x 18 cm.
AcquAvivA Archives, Londres.

créer une cohésion entre les différentes propositions, les panneaux sont tous de même format, et les textes sont écrits en noir sur fond blanc. Il s'agit d'offrir au spectateur une « déambulation artistique selon des voies organiques et actives » (Sabatier, 2012, p.48). La marche aurait pu être hasardeuse et les découvertes fortuites, l'artiste a cependant choisi de distribuer un plan à l'entrée de l'exposition. À la manière d'un « parcours sportif » tel qu'on en trouve aujourd'hui avec des équipements pour se muscler disséminés sur un même territoire fléché, la marche était ici orientée et les œuvres supertemporelles en formaient les escales. L'étape n° 8 rappelle les « formules impossibles » de Yoko Ono, lorsque Roland Sabatier propose sur l'un des panneaux :

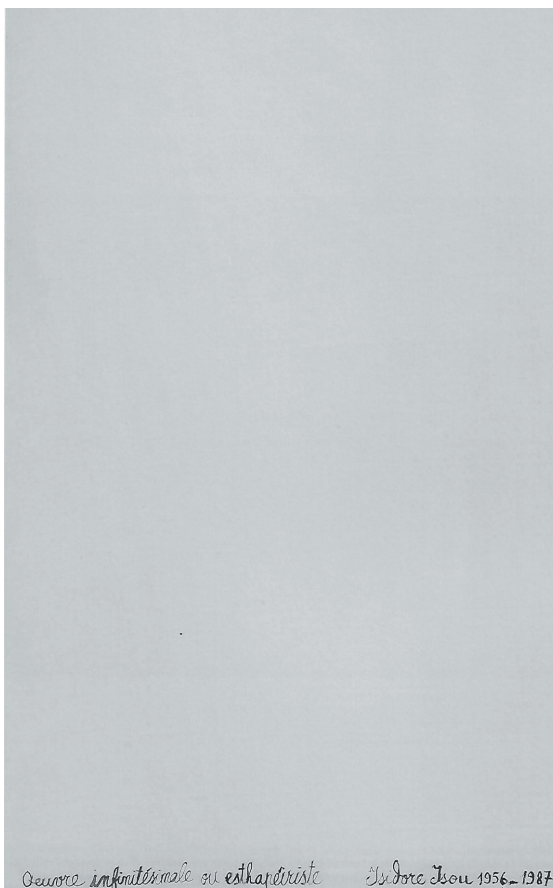
Donnez quelque chose, n'importe quoi, à une personne placée près de vous en lui demandant de se loger dans ce don. (1968-2012).

Du côté de la réception, si l'on peut entrevoir la formule de manière symbolique, on peut aussi l'envisager autrement, la considérer comme un problème à résoudre. Contrecarrer le bon sens du regardeur, emmener l'autre à un endroit inattendu, inconnu, le désorienter face à un casse-tête, le laisser bouche bée en lui posant un problème matériellement insoluble est l'une des stratégies communes employée par Yoko Ono comme Roland Sabatier. L'action-réponse ne peut être qu'autre, de l'ordre d'une image mentale, d'une perception intérieure qui demande de développer une acuité à nos sens, mais aussi un lâcher-prise. Cet état d'abandon et de conscience, de mobilité de l'imaginaire, n'est-il pas proche de l'hypnose ?



Isidore Isou, *Bref manifeste infiniésimal n° 2*, 1963 – 1987, photostat sur papier, 50 x 60 cm. Collection Fabre.

Isidore Isou, *Cœuvre infiniésimale ou Esthapéiriste*, 1956 – 1987, peinture sur toile vierge, 131 x 78, 5 cm. Collection Fabre.



3.3 Télépathie et hypnose

J'ai choisi, pour soutenir mon propos et clore cette partie, un corpus d'œuvres très spécifiques, qui émanent d'artistes ayant associé à la partition des dispositifs mentaux, allant de la suggestion à l'hypnose et à la télépathie.

Comment apparaît l'image mentale ? Par quels processus ? Nous nous pencherons ici sur la question du transfert artistique (comme acte de passage) à travers la partition. Comment s'établit-il, par quels systèmes ? De quelle source et vers quel destinataire s'effectue-t-il ? Nous l'étudierons dans le cadre du protocole allant d'un interprète vers un autre interprète avec *La Chance* de Loïc Touzé¹⁰¹, dans le contexte d'un transfert d'un spectateur à l'autre dans la *Musique Télépathique n° 5* de Robert Filliou¹⁰², et dans les circonstances d'un transfert de l'artiste vers le public avec les travaux de Joris Lacoste¹⁰³. Dans un premier temps, nous reviendrons sur le transfert de compétences, puis sur le transfert par la pensée et enfin sur le transfert par pratiques paramédicales ou paranormales.

3.3.1 Transfert de compétences et de rôles

La partition est l'instrument d'une modalité de transfert, d'un passage de l'œuvre d'un état conceptuel – pensé par l'artiste – jusqu'à sa réalisation (concrète ou imaginaire). Si Freud a marqué l'analyse de ce concept, nous nous appuyerons quant à nous sur une réflexion hors du champ de la psychanalyse. Le transfert sera ici étudié comme déplacement mais aussi comme transmission. Dans le cadre des œuvres partitionnelles, l'artiste devient alors un penseur plus qu'un faiseur, mais avant tout il est un passeur. Il travaille à transmettre une idée, à faire circuler l'art.

Ce déplacement, nous allons tout d'abord l'analyser à travers la notion d'équivalence : le transfert peut avoir lieu parce qu'il y aurait une correspondance qui rendrait interchangeable l'artiste et le spectateur, comme la réalisation ou la non-réalisation. Nous étudierons la manière dont les compétences vont être déléguées et dont les rôles vont pouvoir s'échanger d'après les théories proposées par Lawrence Weiner et Robert Filliou.

101 Le dispositif de *La Chance* a été développé en 2009. La pièce chorégraphique a été créée au Théâtre de l'Aire Libre à Saint-Jacques de la Lande en 2009 lors du festival Mettre en scène, elle est signée par Loïc Touzé. Les interprètes sont Loup Abramovivi, Ondine Cloez, Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier, Marlène Monteiro-Freitas, Carole Perdereau. Dispositif scénique : Jocelyn Cottencin.

102 Il existe plusieurs Musiques Télépathiques de Robert Filliou. La n° 5 (1976-1978) correspond à une œuvre en trois dimensions qui se trouve actuellement au Centre Pompidou (Paris).

103 Joris Lacoste a travaillé pendant plusieurs années sur l'hypnose. Il a imaginé à partir de cette pratique de nombreuses pièces scéniques, radiophoniques ou des expositions. La première s'intitule *Au musée du sommeil* et date de 2009.

3.3.2 Weiner et les Statements

La *Déclaration d'intention* (1969) écrite par Lawrence Weiner, artiste américain né en 1942, envisage radicalement la production de l'œuvre d'art ainsi que sa diffusion à travers trois états, trois possibilités que nous rappelons ici :

My own art never gives directions, only states the work as an accomplished fact:

The artist may construct the piece;
 the piece may be fabricated;
 the piece need not be built.
 Each being equal and consistent
 with the intent of the artist
 the decision as to condition
 rests with the receiver upon the
 occasion of receivership (Weiner, 1969, s.p.)¹⁰⁴.

Dans le premier cas, l'œuvre peut être construite par l'artiste. Dans le second cas, l'œuvre peut être fabriquée (sans plus de précision, on peut penser qu'il ne s'agit pas de l'artiste cette fois mais d'un tiers qui aurait donc la licence de réaliser l'œuvre). Dans le troisième cas, l'œuvre peut ne pas être réalisée. L'artiste précise que chacune de ces possibilités est égale, aucune ne prévaut.

Il est intéressant de noter que l'œuvre ne sera pas nécessairement faite par l'artiste, la possibilité d'une délégation, d'un transfert de compétences et de rôles est envisagée. Tout le monde peut réaliser l'œuvre. Lawrence Weiner le confirme dès le début de sa *Déclaration d'intention* (1969) lorsqu'il énonce : « Quiconque reproduit mon art fait de l'art aussi valable comme art que si c'était moi qui l'avais fait » (Weiner dans Herrmann *et al.*, p.443). La démarche de Weiner est loin d'être neutre politiquement, elle s'intègre dans une critique radicale de la posture de l'artiste en tant que « marchand », d'une société de consommation où l'art est un bien capitalisable parmi d'autres. La possession de l'objet d'art devient superflue pour Weiner :

Je me fiche pas mal des objets mais ça ne m'empêche pas d'en faire. En vertu du fait qu'il est une marchandise unique, l'objet peut devenir l'arbre qui cache la forêt de l'art. Les gens qui achètent mon boulot peuvent l'emporter où ils veulent et le refaire s'ils le souhaitent. Mais ça marche aussi s'ils le gardent simplement en mémoire. Ils n'ont pas besoin de l'acheter pour l'avoir – ils peuvent l'avoir par le simple fait de le connaître.

(Weiner dans Hermann *et al.*, 2008, p.443).

¹⁰⁴ La traduction proposée dans *Art conceptuel une entologie* (Herrmann *et al.*, 2008, p.444) est la suivante : « L'artiste peut construire la pièce. La pièce peut être fabriquée. La pièce peut ne pas être réalisée. Chacun étant équivalent et conforme à l'intention de l'artiste, la décision quant aux conditions appartient au destinataire au moment de la réception. »

Ainsi connaître, mémoriser serait alors détenir une image mentale de la pièce. En autorisant l'œuvre à exister, sous une forme plastique, écrite ou mentale, Weiner remet en cause radicalement la valeur des objets. Lorsqu'il donne licence à la réalisation de l'œuvre par un tiers, Weiner dès 1969 désacralise l'artiste comme producteur : l'œuvre peut exister sans lui, être détruite, refaite, modifiée (Weiner dans Herrmann *et al.*, p.443). Une partie des compétences classiques de l'artiste est déléguée au preneur en charge. Lorsque Weiner insiste sur le fait qu'aucune des conditions ne prévaut sur l'autre, il établit une équivalence peut-être plus déstabilisante qu'une remise en cause frontale du statut de l'objet comme marchandise. Par ce nivellement, il conteste également les habitudes normatives et hiérarchiques du monde de l'art. À la même époque, Robert Filliou, établit lui aussi ce qu'il nomme son « Principe d'équivalence ».

3.3.3 Filliou et le principe d'équivalence

Robert Filliou propose en effet, en 1968, un protocole dans la réalisation des œuvres, qui ôte la notion de jugement de valeur. Dans son *Principe d'équivalence*, ce qui est mal fait est équivalent à ce qui est bien fait, ou pas fait.

Cette idée n'est pas uniquement théorique : Filliou applique ce principe à la création, et propose concrètement une œuvre dans laquelle l'artiste transfère un objet ou une image dans chacune de ces catégories « bien fait, mal fait, pas fait », et cela successivement. Le principe d'équivalence comprend donc une dimension protocolaire : une instruction à appliquer, un principe de transposition. Robert Filliou utilisera ce procédé pour plusieurs œuvres, installations ou vidéos-performances.

Dans l'une des œuvres qui applique ce protocole, *Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait*¹⁰⁵ (Filliou, 1968), que nous prendrons ici comme exemple, Robert Filliou choisit d'élaborer « sa démonstration » à partir d'une chaussette rouge dans une boîte jaune. La première est bien faite, la seconde – à l'envers – est mal faite, la troisième boîte consiste juste en un texte : « red sock ». Les trois boîtes sont disposées côte à côte. Puis, l'ensemble des trois propositions conjointes est considéré à nouveau comme « Bien fait ». Mais Filliou ne s'arrête pas là puisque ce premier ensemble, considérons-le comme une série, devient la matrice d'une nouvelle série comprenant bien fait, mal fait, pas fait : ce qui est bien fait devient une copie exacte de la série n° 1, ce qui est « mal fait » consiste en une reprise des éléments de la série n° 1 déformés ou transformés avec des ajouts. Le dernier état, « pas fait », comporte une simple planche de bois avec la mention « pas fait ». Cinq séries suivent ce principe de déclinaison.

Dans la vidéo-performance *And so on and so soon : done 3 times* (1977), Robert Filliou renoue avec le principe d'équivalence en l'appliquant à un autre dispositif. Robert Filliou interprète celui-ci par le biais d'une performance filmée en trois parties. Il utilise

105 *Principe d'équivalence, bien fait, mal fait, pas fait* est une œuvre en trois dimensions constituée de techniques mixtes de Robert Filliou datée de 1968. Dimensions : 100 x 1000 cm. Elle fait partie des collections du Centre Pompidou (Paris).

pour celle-ci le script d'une pièce qu'il a écrite en 1963, *l'esclave F*¹⁰⁶ et, dans la vidéo, se donne lui-même des instructions qu'il doit accomplir. Il passe du rôle de donneur d'ordres à celui d'exécutant. Dans ce transfert de rôle, se joue un rapport dominant/dominé dont Robert Filliou s'amuse. Cette pièce peut également être considérée comme une critique radicale de la partition comme dispositif de pouvoir.

Dans la vidéo-performance *And so on and so soon : done 3 times*¹⁰⁷ (Filliou, 1977), Robert Filliou joue les deux rôles. Le dispositif est le suivant : l'artiste s'est préalablement filmé et la vidéo est diffusée pendant la performance sur un écran de télévision, cela lui permet donc d'apparaître deux fois. Robert Filliou est assis à une table tandis que le moniteur vidéo diffuse une image de l'autre Robert donnant des consignes au Robert assis qui va les exécuter. Par ce système de double, il se donne des ordres à lui-même et souligne ainsi la possible aliénation que nous nous faisons vivre à nous-même. L'apparition de ce double crée bien évidemment un effet comique puisqu'il se martyrise lui-même.

La première exécution est bien faite : Filliou s'exécute correctement. La deuxième exécution est mal faite techniquement : si les actions sont entreprises, c'est la réalisation vidéo qui pose problème ; décadrages et difficultés sonores s'ajoutent à des erreurs.

La troisième exécution, non faite, est l'explication de l'œuvre donnée par l'artiste qui entre ainsi dans un régime conceptuel proche de celui de Kosuth¹⁰⁸. Filliou transmet ses intentions. Il explique que les trois parties venant d'être vues par le spectateur sont considérées comme bien faites et qu'il pourrait alors les déployer en trois autres séquences. La première, nous dit-il, consisterait en une réplique exacte de la partie 1, ce qui a été bien fait. La numéro 2 se constituerait de la série des trois modalités – bien fait, mal fait, pas fait – et serait donc d'une durée triple. Quant au numéro 3, elle serait une reprise du numéro 2 à laquelle il ajouterait une forme bien faite est une mal faite. Cela impliquerait alors que la durée de la proposition numéro 3 soit trois fois supérieure à celle du numéro 2.

Comme nous le constatons dans ce processus, la forme devient exponentielle, elle augmente en durée à chaque transfert qui procède par ajout.

Toutefois, la troisième étape du principe existe-telle ? Est-il possible de ne pas faire l'œuvre ? En effet, même réduite à son énoncé comme « red socks », ou énoncée dans la vidéo *And so on and so soon : done 3 times*, l'œuvre existe sous un régime conceptuel ou textuel. Paradoxalement et malgré son équivalence affirmée, l'œuvre par transfert est réalisée, bien qu'elle puisse, nous l'avons compris, ne pas l'être. Le régime conceptuel serait ainsi mis sur un pied d'égalité avec la matérialisation de l'œuvre.

106 *L'esclave F* est une pièce de théâtre courte qui a été publiée dans *AAREVUE* (dirigée par Richard Tialans) en 1966. Elle est rééditée dans *Théâtre incomplet : AAREVUE 1969-1987* (Filliou, 1999).

107 Il s'agit d'une vidéo de Robert Filliou d'une durée de 32 minutes. Datée de 1977, elle a été acquise en 1996 par le Centre Pompidou.

108 Comme nous l'avons précédemment abordé la vision de Kosuth sur l'art conceptuel relève d'une approche tautologique. Elle s'incarne notamment dans l'œuvre *One and three chairs* (1965) qui présente trois « états » ou « régimes » de la chaise : l'objet, sa représentation photographique et sa définition textuelle. Ces trois présentations juxtaposées semblent établir un rapport d'équivalence que l'artiste confirme par ses déclarations lorsqu'il énonce en 1969 que « L'art est la définition de l'art » (Kosuth réédité dans Schlatter, 1990, p. 463).

Peut-on finalement s'écarter de la réalisation, l'éviter ? La partition peut-elle être pleinement un projet sans se matérialiser ? Pour cela, il faudrait nier son existence en tant que texte, inscription scripturale, car il nous semble que la transcription de l'idée dès lors que celle-ci est rédigée est en soi une forme. Or d'après Sol LeWitt dans *Phrases sur l'art conceptuel*, le texte s'ancre soit dans la littérature soit dans l'art : « Si l'on utilise des mots et qu'ils procèdent d'idées artistiques, alors ils font art et non pas littérature, les nombres de font pas les mathématiques (LeWitt dans Hermann *et al.*, 2008, p.440). Ainsi nous pourrions émettre l'hypothèse que les mots, qu'ils énoncent ou décrivent, seraient en soi l'œuvre.

Si bien des artistes de la mouvance fluxus (dont Robert Filliou était proche) ont activé des partitions et les ont jouées sur scène ou dans l'espace public, en affirmant la nécessité de les éprouver physiquement c'est-à-dire en affirmant l'importance de transférer les œuvres d'un état conceptuel à un état matériel, d'autres artistes pourtant eux aussi dans la « nébuleuse » fluxus se sont écartés de la réalisation physique pour privilégier un processus mental. C'est le cas notamment de Yoko Ono mais aussi de Marcel Alocco.

3.4 Faire œuvre de transfert

Marcel Alocco, est un poète et plasticien français dont la carrière s'est déroulée à Nice. Proche de Ben Vautier et de Robert Filliou, il a été influencé par les partitions de George Brecht qu'il a également côtoyé. Marcel Alocco propose notamment au public, dans *Six événements mentaux*¹⁰⁹, la création d'une image pour chacune de ses partitions. Ces événements sont, ajoute-t-il « à consommer sur place » et invitent à devenir une autre personne. « Soyez un(e) autre » est en effet la proposition qu'il adjoint au titre de ces événements. Nous pouvons donc supposer que la création de l'image, sa visualisation nous permettrait de sortir de notre corps pour nous mettre à la place d'un tiers, homme, animal ou objet. La proposition peut être de se décaler de la place qui nous est habituellement assignée, ou peut être interprétée comme une expérience quasi ésotérique de sortie du corps par un transfert occulte. Comme dans le cas de Yoko Ono, les partitions d'*events* ne sont pas toujours destinées à n'être qu'une vision chez Marcel Alocco. Certains *events* score de l'auteur en appellent à la réalisation, comme *Event 7, Le riz compté, 1966* (Alocco, 2021) que nous avons-nous-mêmes activé avec le public lors du salon Multiple Art Days à la Fondation Fiminco en 2021.

La particularité des *Six Événements mentaux* est sans doute qu'ils n'étaient pas joués sur scène lors des concerts fluxus : ils étaient distribués sous la forme d'une feuille A4 au public. La lecture silencieuse était alors la condition de la réalisation de l'œuvre, dans un rapport singulier au public et non globalisé comme aurait pu l'être une lecture à haute voix sur la scène. Les *Événements* de Marcel Alocco présupposent-ils que « lire c'est

109 *Six événements mentaux* a été réédité dans *Fluxus, Events, Musique, (1964-2021)* de Marcel Alocco, aux éditions Vroom.

faire¹¹⁰ » ? Ils affirment en tout cas une performativité de la lecture qui s'inscrit alors dans un cadre intime et non démonstratif.

Ces instructions à rêver, Marcel Alocco les a prolongés lorsqu'il a réécrit des *events* pour l'édition de *Fluxus, Events, Musique 1964-2021* (2021). À la suite des textes déjà existants, l'auteur a proposé, à notre demande, une série intitulée « Rhapsodie baie des anges ». Les textes de cette série conçus en cinq mouvements s'écartent eux aussi des propositions d'actions concrètes pour s'affirmer comme poèmes à rêver ou à visualiser. Ils semblent appeler à des voyages mentaux, des échappées sensibles et s'écartent d'*events* plus anciens ancrés dans le geste physique.

Rhapsodie Baie des Anges – Premier Mouvement, 2021
Saisir dans la mer à mains nues une poignée de sel.

Rhapsodie Baie des Anges – Deuxième Mouvement, 2021
En cas d'échec, s'aider d'un instrument : cueillir le sel avec une épuisette.

Rhapsodie Baie des Anges – Troisième Mouvement, 2021
Créer un bleu nouveau en mélangeant sur l'horizon un bleu marine avec un bleu ciel...

Rhapsodie Baie des Anges – Quatrième Mouvement, 2021
Vous êtes un poisson posé au fond entre deux algues. Comment le soir voyez-vous le soleil lorsqu'à l'horizon il s'enfonce dans la mer ?

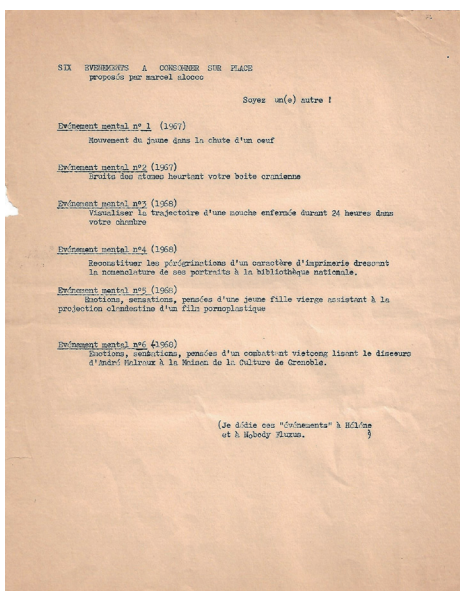
Rhapsodie Baie des Anges – Cinquième Mouvement, 2021
Se remémorer en flottant des vagues souvenirs de plongée.
(Alocco, 2021, s.p.)

Ces poèmes qui nous plongent dans la méditerranée ou nous la font survoler, appellent un « rêve éveillé » ou un « rêve conscient », ils nous conduisent ainsi à nous interroger sur la partition comme pratique hypnotique.

Implanter une œuvre était déjà une proposition de John Baldessari (1931-2020), artiste américain conceptuel. Voici sa proposition retranscrite dans *Art Conceptuel une entologie* :

Demander à un hypnotiseur de choisir une œuvre au hasard. Se faire hypnotiser. L'idée sera implantée et sera activée par suggestion post-hypnotique pour une durée prédéterminée. » (Baldessari dans *Herrmann et al.*, 2008, p.87).

110 Je transforme ici la phrase d'Austin, « Quand Dire c'est faire », qui est également le titre éponyme de son ouvrage publié en 1962. Par ailleurs, *Quand lire c'est faire, L'autorité des communautés interprétatives* (2007) est également le titre d'un ouvrage de Stanley Fish. Cette performativité de la lecture se retrouve dans la proposition que Mathieu Copeland a développée dans le cadre d'*Une Exposition (du) Sensible* en 2010 au centre d'art contemporain de la Synagogue de Delme et qu'il a ensuite reprise en divers lieux comme au Musée du Jeu de Paume en 2013. *Une exposition à être lue vol. 4* est le titre du catalogue conçu par Mathieu Copeland dans ce cadre. Il a été édité à 1000 exemplaires. Le site internet du musée Jeu de Paume relate ainsi la place du texte dans *Une exposition parlée* qui a eu lieu sur une proposition de Mathieu Copeland du 26 février au 12 mai 2013 : « Le texte – lu – permet son interprétation, et en devient ainsi autant sa partition que sa mémoire. "Une exposition à être lue" génère des figures à être dites, l'abstraction du langage permettant à une forme d'être et, naturellement, une fois dite, de se dissoudre. » Disponible sur [<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1862>]. Consulté le 28/03/2021.



Marcel Alocco, Six Événements
à consommer sur place, 1968,
dactylographie sur papier A4.
© Marcel Alocco.
Collection Garance Dor (Rennes).

Marcel Alocco, trois éditions différentes
des *Events* de l'artiste.

1 Première édition, Z'édicions (Nice). Boîte en
plastique contenant des cartes imprimées sur
bristol, 8 x 13, 5 x 2, 5 cm.

Tirage : 100 exemplaires numérotés et signés.
Collection Garance Dor (Rennes)

2 Deuxième édition, PerformArts (Nice) et
Galerie Alain Oudin (Paris). Préface de Michel
Giroud et plusieurs textes autour de Fluxus.
Collection Garance Dor (Rennes)

3 Troisième édition, Garance Dor et Vincent
Menu (Vroum, Rennes). Édition bilingue avec
textes inédits : «Pièces oubliées» et «Rhapsody
Baie des Anges».

Livre détachable, 10, 5 x 15 cm. Tirage : 300
exemplaires dont 26 signalés de A à Z dans une
boîte en carton aimantée avec une œuvre de
l'artiste signée.

Collection Garance Dor (Rennes)





Garance Dor, activation de l'événement « Le riz compté » de Marcel Alocco lors du salon MAD (Multiple Art Days) organisé par le CNEAI à la fondation Fimincio (Romainville) en septembre 2021.

Le public activant « Le riz compté » de Marcel Alocco sur une proposition de Garance Dor, lors du salon MAD (Multiple Art Days) organisé par le CNEAI à la fondation Fimincio (Romainville) en septembre 2021.



Marcel Alocco, *Fluxus, Events, Musique (1964-2021)*,
Le riz compté, Rennes, Vroum.

L'hypnotiseur est ici en position de transmettre une œuvre à travers un récit-partition qui sera implanté, c'est-à-dire extrait de son milieu originel et transposé dans un autre.

Pour continuer d'explorer ces processus, nous nous appuyons sur le travail de Joris Lacoste qui, à travers des expérimentations sur l'outil hypnotique, crée des partitions à rêver ou produit des textes par induction.

3.4.1 Transfert d'image par induction mentale

Joris Lacoste et l'hypnose

S'il s'agissait jusqu'à présent de faire naître des images mentales par le biais de la suggestion, un même procédé, poussé plus avant, est à l'œuvre dans l'hypnose. Il s'agit de mettre en condition le récepteur par une phase d'induction permettant ensuite la suggestion. C'est à l'hypnose que c'est intéressé Joris Lacoste, auteur et metteur en scène contemporain français. Cet intérêt a suscité six créations de 2009 à 2012, toutes classées dans l'activité qu'il nomme *Hypnographie* mais ayant revêtu des formes très diverses ; exposition, pièce sonore, conférence, spectacle et performance.

Lorsque Joris Lacoste, dans un entretien avec Ève Beauvallet publié sur *Theatre-contemporain.net*, évoque la première fois qu'il a fait l'expérience de l'hypnose en tant qu'hypnotiseur, dans un cadre non artistique cette fois, il explique que ce qui l'a fasciné au réveil de son ami était le récit de ce que la personne avait vécu.

[...] Son récit, était inouï. [...] Surtout, ce qui était passionnant, c'était d'observer comment son imaginaire propre avait investi les situations proposées. Il y avait un écart substantiel entre ce que je lui avais raconté et ce qu'il avait projeté mentalement. (Lacoste, s.d.).

<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Vrai-spectacle/ensavoirplus/idcontent/23721>

À travers ses différentes propositions artistiques intégrant l'hypnose, Joris Lacoste est toujours parti d'un récit, d'un texte écrit qu'il soumettait à une ou plusieurs personnes¹¹¹. En cela, le texte fonctionne comme une partition, il sert de déclencheur à de multiples interprétations. Lorsqu'il crée le *Vrai spectacle*¹¹², il précise qu'il ne veut surtout pas aller vers un numéro de foire. Il n'y a aucune parodie dans son travail. Joris Lacoste explique qu'il se sert de tous les moyens du théâtre pour créer l'hypnose (musique, lumière, scénographie) et que c'est aussi pour cela qu'il n'y a pas d'hypnotiseur, mais un acteur portant le texte : la qualité de sa voix, de son élocution compte dans la transmission. Or, si la parole, est « l'outil privilégié de l'hypnose », Lacoste déclare : « Je tenais à ce que cette parole soit portée et investie artistiquement par quelqu'un dont c'est la pratique, à savoir un acteur [...] » (Lacoste et Beauvallet, s.d.).

Voici comment Joris Lacoste parle à Ève Beauvallet du projet théâtral intitulé *Le vrai spectacle* et de la place du spectateur :

111 Les partitions sont éditées sur son site internet : [https://jorislacoste.net/#]. Consulté le 29 mars 2021.

112 *Le vrai spectacle* a été créé du 11 au 13 avril 2012 au Centre Pompidou (Paris) et repris ensuite à la Passerelle de Saint-Brieuc puis au Quartz de Brest en 2012. Texte et mise en scène : Joris Lacoste. Dramaturgie : Joris Lacoste et Rodolphe Congé. Interprétation : Rodolphe Congé. Musique : Pierre-Yves Macé. Lumière : Caty Olive. Scénographie : Nicolas Couturier.

[...] l'idée est vraiment de produire un spectacle mental [Je souligne] : le vrai spectacle, c'est celui qui a lieu dans votre tête. Il y a en fait deux spectacles : le « spectacle réel », qui correspond à ce qui est fait concrètement chaque soir sur scène. Et puis il y a le « vrai spectacle », qui est rêvé par chaque spectateur à partir de l'histoire racontée. [...] On pense encore trop souvent que le sens est conçu par l'artiste et placé dans l'œuvre pour être ensuite déchiffré par le spectateur. Je crois, au contraire, qu'il est produit par le spectateur à partir de l'expérience proposée par l'œuvre. Il est différent pour chacun. Il ne préexiste pas. Cette idée, l'hypnose la met en évidence de manière particulièrement tangible. (Lacoste, s.d.).

<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Vrai-spectacle/ensavoirplus/idcontent/23721>

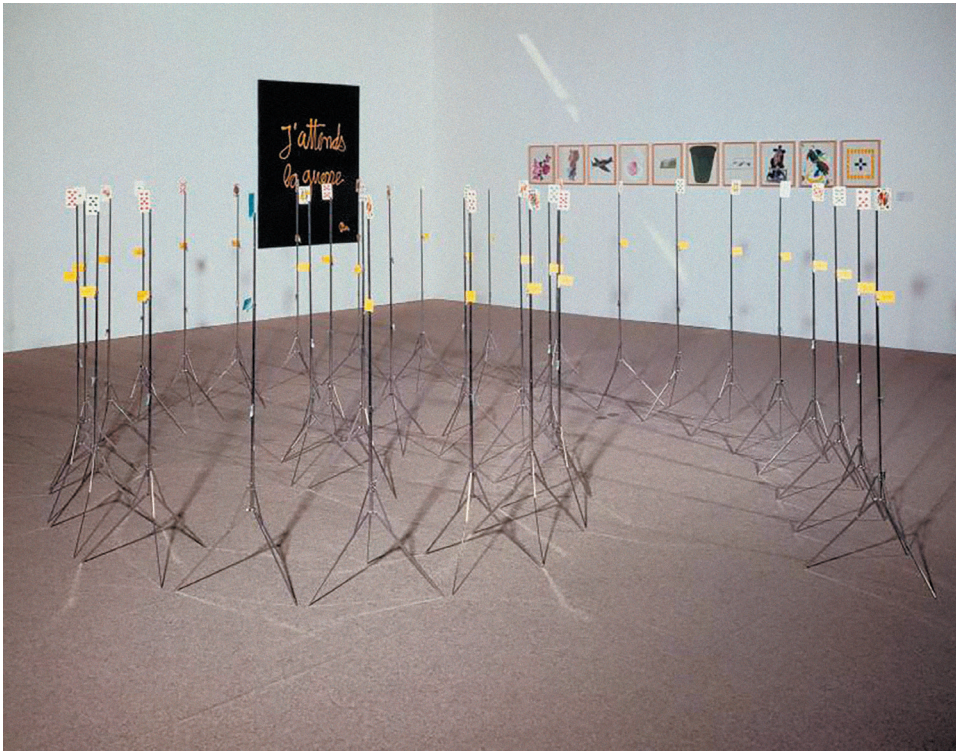
Nous le voyons, ce qui intéresse Lacoste dans ce récit formulé pour le public est bien son transfert dans l'imaginaire et les sensations de chaque spectateur. C'est ce transfert qui va provoquer de multiples autres récits que Joris Lacoste va d'ailleurs collecter dans la pièce : *Au musée du sommeil*¹¹³ (2009). L'hypnose telle que la conçoit Lacoste est un récit générateur d'autres récits, singuliers. Ce rapport à l'intime, au singulier, a également été développé par Joris Lacoste dans une exposition en 2010 : *Le cabinet d'hypnose (bestiaire)*. Celle-ci consistait en une séance d'hypnose qui avait lieu chaque jour, réservée à un seul spectateur mais filmée. Des écrans vides étaient présents dans la salle d'exposition et étaient mis en service chaque jour, au fur et à mesure des nouvelles séances d'hypnose. Lorsque toutes les séances ont eu lieu, les écrans étaient tous activés¹¹⁴. L'exposition était alors un récit d'expérience filmé dont la trame était une partition d'hypnose aux multiples interprétations.

L'hypnose ne cesse de faire ses preuves, elle est aujourd'hui reconnue pour ses propriétés sur le fonctionnement cérébral et cette parascience tend à intégrer le domaine de la médecine. L'exploration qu'en font les artistes prouve qu'au-delà de son potentiel médical (favorisant les propres capacités du corps à guérir ou à mieux gérer la douleur), elle a affirmé une capacité à provoquer un état de création par la transe hypnotique. Dans les propositions de Joris Lacoste, la partition vient élaborer des œuvres uniques, singulières, des récits d'expériences partagées. Le spectateur n'est plus le regardeur mais celui qui, en plus d'une vision, construit un récit ; il devient créateur-rêveur par la mise en condition de réceptivité induite par l'artiste. Le partage auctorial est donc très présent. Par un acte de transmission, Lacoste délègue le spectacle pris en charge par le public en condition d'hypnose.

D'autres artistes ont élaboré des partitions qui cette fois relèvent de pratiques totalement occultes ou paranormales. Nous proposons donc à travers *Télépathique musique*

113 *Au musée du sommeil* est une pièce sonore créée à Toulouse lors du Printemps de Septembre en 2009. La pièce a ensuite été reprise au Palais de Tokyo (Paris) en 2012 et à Toulon en 2015 au Théâtre Liberté. Conception et réalisation : Joris Lacoste. Interprétation : Rodolphe Congé, Jocelyne Desverchère, Anne Chaniolleau, Nicolas Couturier, Kenji Lefèvre-Hasegawa, Adrien Bardi Bienenstock, Frédéric Danos. Montage : Lionel Quantin. On trouve la description suivante sur le site de l'artiste : « Joris Lacoste a raconté successivement le même scénario (mais selon différents points de vue) à sept personnes sous hypnose. Après chaque séance, il a demandé à chacun de raconter ce qu'il avait vécu. La fiction radiophonique *Au musée du sommeil* est un montage réalisé à partir de ces sept enregistrements » [<https://jorislacoste.net/#>]. Consulté le 28 mars 2021. Il est possible d'écouter l'œuvre en suivant ce lien : [<https://www.dropbox.com/s/plq6n92fvft050v/aumuseedusommeil.mp4?dl=0>]. Consulté le 28 mars 2021.

114 Les vidéos de la pièce *Le cabinet d'hypnose (Bestiaire)* sont disponibles ici [<https://jorislacoste.net/le-cabinet-dhypnose-bestiaire/>]. Consulté le 29 mars 2021.



Robert Filliou, *Musique télépathique n° 5*, 1976 – 1978, installation avec pupitres en métal, jeux de cartes et cartons, dimensions variables.
 Collection Centre Pompidou (Paris).
 © Marianne Filliou.
 Crédit photographique : © Philippe Migeat — Dist. RMN-GP.

n° 5 de Robert Filliou et *La Chance* de Loïc Touzé d'analyser ces transmissions qui font de la partition un objet de pensée, de vision, de rencontre, tout autant que de croyance.

3.4.2 Transfert paranormal

3.4.2.1 Se relier via la partition

Dans *Musique Télépathique n° 5* (1976-1978) Robert Filliou propose, dans le cadre d'une installation, une expérience à mettre en œuvre à plusieurs. L'œuvre est composée de trente-trois trépieds de musique sur lesquels est disposé, en guise de partition à jouer, un jeu de 32 cartes. Celui-ci est en réalité composé de deux jeux de cartes complets, collés de manière à ce que les cartes soient doubles, similaires recto verso. À cela, s'ajoute sur le 33e pupitre, une feuille bleue sur laquelle figurent quelques explications ayant aussi valeur de propositions.

Le texte du cartel bleu est le suivant :

« Lorsqu'on veut démontrer la télépathie, quelqu'un regarde une carte, et loin de là quelqu'un d'autre la devine ou ne la devine pas.

Ici, c'est d'une proposition artistique qu'il s'agit : si, au hasard, ici même, deux – ou plusieurs – personnes posent un même regard sur une même carte, ne se rencontreront-elles pas sur une même longueur d'onde

SI BRIÈVEMENT SOIT-IL

R.Filliou » (Filliou, 1976-1978).

Sur la tige de chaque trépied, est adjoit un cartel jaune comprenant à chaque fois une indication différente : « De l'autre côté », « pêle mêle », « sur le champ », « à rebours », « quoi qu'il arrive », « À la renverse », etc.

Quelle est donc cette musique télépathique à laquelle Filliou nous convie ? Filliou joue sur la question de la musique car rien n'est à entendre ici, il n'y a pas de diffusion sonore. La musique, il faut aller la chercher ailleurs, dans le domaine de la perception. Les instrumentistes conviés sont les visiteurs, ce sont à eux d'activer le dispositif ou de se laisser activer par celui-ci.

Télépathie vient du grec *télé* qui veut dire « loin » et de *pathos* pour « expérience subie, émotion de l'âme ». Il s'agit d'une transmission de pensée ou d'émotion relevant d'expériences magiques, occultes ou paranormales. Robert Filliou insiste dans son cartel sur la question de la synchronicité et du hasard, c'est le fait de poser son regard sans le vouloir sur la même carte qui ouvrirait la possibilité d'une rencontre, non pas tangible mais de l'ordre de l'immatériel, d'une connexion mentale. Il ne s'agit pas d'une démonstration, le propos n'est pas celui d'une mise en évidence du divinatoire. Si la télépathie semble être de l'ordre du transfert – comme déplacement paranormal de pensées – le but de l'expérience n'est pas de savoir ce que l'autre a vu. Sur chaque pupitre, la carte qui prend alors valeur de partition est un symbole, chiffre ou figure, qui s'associe à une indication plus concrète présente sur le cartel jaune. Elle demeure à interpréter individuellement mais tout en se reliant aux autres « instrumentistes ».

La volonté de l'artiste n'est pas de faire voyager une idée ou une émotion de l'un à l'autre mais de partager, simultanément ou pas, quelque chose de l'ordre, nous dit-il, de la rencontre. Filliou déclarera dans un entretien avec Georg Jappe en 1984 : « Je ne crois pas que l'activité artistique consiste en la production d'œuvres d'art en tant que telles. Créer des œuvres d'art, c'est l'activité d'échange » (Filliou dans Calle *et al.*, 1990). Cette connexion visuelle, involontaire, permettra un transfert de l'ordre de l'échange semble-t-il, un échange dont l'artiste ne précise pas la nature.

Filliou l'énonce dans son installation, non comme une croyance ou une affirmation mais comme une possibilité sous une forme interrogative : « Si, au hasard, ici même, deux – ou plusieurs – personnes posent un même regard sur une même carte, ne se rencontreront-elles pas sur une même longueur d'onde ».

Nous remarquerons toutefois que le point d'interrogation est absent, la question semble donc être en flottement, la ponctuation ôtée invite à l'indétermination quant au statut de la phrase. Robert Filliou nous propose une pratique à la fois ludique, le jeu de carte semble ici le rappeler, et ésotérique. Les pupitres placés en spirale ou en cercles concentriques semblent renforcer l'idée d'un mouvement et d'une énergie dans lesquels les spectateurs seraient pris. Le cartel bleu fonctionne moins comme une règle du jeu que comme une incitation, un point d'entrée dans un espace de connexion sensorielle. La proposition serait-elle finalement de se mettre à l'écoute des autres, de se rendre disponible ? La partition vient ici favoriser la rencontre par une mise en disponibilité, elle invente un espace d'accueil pour l'improbable. Robert Filliou écarte toute démonstration, il n'est pas question de prouver la véracité du dispositif annoncé, c'est d'une expérience sensible et individuelle qu'il s'agit, d'un énoncé des possibles. Loin de se contenter d'une hypothèse, Loïc Touzé va mettre en pratique la démonstration de la partition télépathique comme pratique d'échange effective.

3.4.2.2 Danser par télépathie

Récemment, la télépathie a été reprise comme principe opératoire dans le champ artistique de la danse par Loïc Touzé. Le chorégraphe semble vouloir répondre à la question : « [est-ce que]tu vois ce que je vois ? » (Touzé et Bouvier dans Desprès, 2016, p.504). Le dispositif pour tenter de répondre à cette interrogation a été imaginé en premier lieu en 2009 par Loïc Touzé qui préparait sa pièce, *La Chance*¹¹⁵. Il a ensuite convié Mathieu Bouvier à le rejoindre pour le dispenser dans le cadre de workshops dédiés aux artistes du champ chorégraphique. Il s'agit d'expérimenter un protocole permettant de composer une danse par télépathie. Mathieu Bouvier et Loïc Touzé partent du postulat que la télépathie fonctionne (dans Desprès, 2016, p.505). Ils développent alors une méthode de composition chorégraphique à partir de cette convention. Le prérequis pour que le protocole puisse être opérant, semble être d'y croire : « La seule condition préalable à l'exercice est la suspension de tout jugement de vérité et l'adhésion temporaire à cette fiction constituante : nous allons faire une danse par télépathie » (Touzé et Bouvier dans Desprès, 2016, p.505).

115 La pièce chorégraphique a été créée au Théâtre de l'Aire Libre (Saint-Jacques de la Lande) en 2009 lors du festival Mettre en scène. Conception : Loïc Touzé. Interprétation : Loup Abramovivi, Ondine Cloez, Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier, Marlène Monteiro-Freitas, Carole Perdereau. Dispositif scénique : Jocelyn Cottencin.



Loïc Touzé, *La Chance*, photographie du spectacle à la Ménagerie de Verre (Paris) en décembre 2012, au premier plan Ondine Cloez. Autres interprètes : Loup Abramovici, Marlène Monteiro-Freitas, Rémy Héritier, Carole Perdereau.
© Martin Argyrolo

La danse s'élabore dans deux studios différents, le transfert se fait de l'un à l'autre. Dans le premier studio, l'un des danseurs (par exemple «Alice») entame une danse qu'un autre danseur («Bob») regarde¹¹⁶. Ce regardeur est nommé «le transistor visuel». Un transistor est un corps semi-conducteur, qui peut à la fois amplifier, moduler ou interrompre un signal électrique ou une onde. S'il est nommé «transistor visuel», c'est parce qu'il est chargé de transmettre la danse du premier (Alice) à un danseur présent dans un autre studio (Carole). La précision est la suivante : il ne s'agit pas «d'envoyer la danse» mais de la voir pour l'autre (Touzé et Bouvier dans Desprès, 2016, p.506).

Le protocole s'élabore avec une répartition des tâches et des rôles, le «transistor visuel» est ainsi complété par un autre danseur faisant office de «transistor oral». C'est le cas de Carole qui doit verbaliser la danse d'Alice qu'elle ne voit pas elle-même mais que Bob voit pour elle et lui «transmet». Quand elle énonce la danse d'Alice, Carole le fait pour David qui danse «comme Alice» d'après le récit que lui fait Carole. Carole raconte à David ce qu'elle a vu par Bob de la danse d'Alice. David interprète alors la même danse qu'Alice pourtant présente dans une autre pièce.

Cependant les auteurs précisent qu'il n'y a pas d'original et de copie, celui qui est guidé par la parole dans le studio 2 (David) ne reçoit pas une injonction qui lui impose une danse.

La télépathie leur propose d'entrer dans un rapport de simultanéité, et non de préséance : Alice et David dansent donc en même temps, chacun dansant avec la conscience (télépathique) que l'autre danse la danse qu'il est en train de danser. (Touzé et Bouvier dans Desprès, 2016, p.511).

Dans un second temps, les protagonistes se réunissent pour assister à la danse simultanée d'Alice et de David, confrontant donc la danse originale et son transfert. Quant à la question du procédé de transfert il est certes magique, je rappelle qu'il s'agit ici de faire passer des informations d'une pièce à l'autre sans autre communication que la pensée. Comment ce transfert s'opère-t-il ? D'après leurs auteurs, il est surtout opérant dans la volonté de voir et de faire apparaître conjointement une fiction.

Pour chaque individu, il s'agit donc uniquement – mais pleinement – de danser, de voir, de parler, sans se soucier de transformer ou d'expédier. C'est la capacité de donation qui semble assurer le mieux le transfert et la conversion télépathique. [...] Donation par laquelle ce que fait l'un augmente la capacité d'agir de l'autre. Comme sur une chaîne de montage, l'attention de chacun se porte sur son segment d'activité, sans essayer d'assumer plus de responsabilité qu'il ne lui en incombe. (Touzé et Bouvier dans Desprès, 2016, p.508).

La chaîne de montage nous rappelle qu'il y a deux transferts : le premier, «télépathique», émane de la volonté de voir, le second émane de la volonté de dire pour produire un récit qui deviendra le support d'une autre danse.

¹¹⁶ Je reprends ici les noms donnés par Loïc Touzé et Mathieu Bouvier aux danseurs dans leur article «Faire une danse par télépathie». Ils mentionnent : «Alice et Bob (pour personne A et personne B) sont les noms conventionnellement utilisés en science de l'information et en physique quantique pour désigner les positions d'émission et de réception d'une information.» (Touzé et Bouvier dans Desprès, 2016, p.505).

En somme, la partition provient d'une volonté (un désir de vision, un désir de parole) qui s'incarne dans un don couplé à une croyance. Celle-ci n'est pas ésotérique ou occulte mais elle s'incarne dans une foi en un groupe transitatif, un collectif capable d'assurer une transmission. Pour que celle-ci ait lieu, le présupposé commun est le suivant : l'impossible est réalisable dans le cadre d'une fiction projective et performative.

De Robert Filliou à Loïc Touzé, la partition est une image mentale non prescriptive qui vise à développer des capacités individuelles ou collectives de vision et de partage. Ces expériences démontrent « qu'il n'y a pas de monde commun, pas de société sans ce partage du sensible qui en est la fondation : "voir ensemble" nous semble en effet la condition de toute société [...] » (Touzé et Bouvier dans Desprès, 2016, p.514).

Dans une autre démarche, Joris Lacoste assume des expériences de vision collective comme dans *Le Vrai spectacle* mais également des expériences individuelles où les rendez-vous d'hypnose sont en tête à tête. Il insiste alors sur la vision singulière et non plus « commune » – non pas voir ensemble mais voir différemment – pour ensuite faire le partage de ces expériences singulières, que ce soit sous la forme d'une fiction radiophonique (*Au Musée du sommeil*) ou d'un film (*Le Cabinet d'hypnose*). Ce qui est mis en évidence à partir d'un même texte partitionnel, c'est alors la variation d'interprétation, la multiplicité des points de vue, des subjectivités et de l'inconscient selon les sujets. La partition devient le déclencheur d'une fiction, d'un rêve aux multiples visages, que l'on peut partager.

Conclusion

Que fait l'image à l'interprète ?

L'image porte un récit. Elle raconte, induit, suggère. Lorsque le texte est image, un rapport immédiat s'établit avec le lecteur-interprète. En apparence, l'image figurative semble fonctionner à la manière d'un modèle, elle semble plus directe, plus rapidement accessible que le texte, c'est ce que nous avons constaté par exemple dans les partitions dessinées des *One Minute Sculpture* d'Erwin Wurm.

La partition par l'image, qu'elle soit photographique ou dessinée, relève d'un jeu qui, dans le cas de la photographie, engendre également une confrontation à l'histoire : comment la rejouer, la refaire, incarner les corps du passé, comment les actualiser dans la situation présente, ainsi l'artiste Steve Giasson cherche-t-il dans ses *reenactments* la résonance contemporaine des gestes du passé quand Boris Charmatz semble se confronter à un maître en se réappropriant les corps des danseurs de Cunningham. La partition d'image photographique est un jeu dialogique entre le passé et le présent.

L'image photographique qui documente la partition et la constitue semble être un modèle à rejouer, comme chez Kaprow ou tel que Boris Charmatz s'en saisit dans le projet *All Cunningham*. Toutefois, une image photographique peut se traduire de bien des manières, elle n'est pas univoque. Fruit d'un saisissement de l'instant, elle n'apporte qu'une narration incomplète, à laquelle l'interprète ou le lecteur devra apporter des éléments complémentaires, déduits ou inventés, pour reconstruire un fil temporel à l'image, un « avant » et un « après ». Le dessin quant à lui, dans sa dimension partitionnelle est souvent apparenté au croquis — en tant que dessin simplifié ou rapide. Il est l'esquisse de ce qui est à faire. Lorsque le dessin relève d'une pratique numérique, comme les picto-typo, il schématise une proposition qui, comme nous l'avons déjà mis en évidence lors de notre étude des textes de Noëlle Renaude (livret 3) reste encore très largement à interpréter : incite-t-il au son, à réaliser une action, ou représente-t-il des mots qu'il s'agit d'énoncer ? Ainsi, le dessin figuratif n'est pas plus univoque que l'image photographique. Qu'advient-il alors lorsque l'image prescriptive devient abstraite ? Nous l'avons vu dans l'œuvre de Roland Sabatier par exemple, dans le cas de *Multiplication Hyperthéâtre* — une pièce entièrement constituée de signes graphiques dépourvus de codage par son auteur — il n'est plus question pour l'interprète de représenter l'image mais bien de la traduire en émettant des hypothèses. Le dessin est alors soit le déclencheur de l'inconscient soit le vecteur d'une transposition raisonnée par association d'idée, analogie ou évocation. Le signe graphique abstrait, plus vaste dans sa traduction, offre ainsi une latitude d'action, de prises de décisions et d'improvisation très grande. Nous pourrions en conclure que le choix d'un dessin abstrait stimule l'imagination et offre une part de co-création très vaste.

L'image est partielle, tout ne peut être montré, elle comporte son hors champ et souvent, dans le cadre d'un dessin, une simplification pour résumer l'action. La partition d'image, loin d'être directive, offre par son aspect lacunaire, troué, un espace à remplir.

De manière encore démultipliée, les propositions d'œuvres mentales ou imaginaires, comme celles de Roland Sabatier dans le cadre infinitésimal, de Yoko Ono, ou de Marcel Alocço lors d'un *Événement mental*, visent à démontrer les forces du rêve. Elles

nous permettent de mettre en évidence la puissance qui est conférée au lecteur ou à l'interprète qui, par une projection, un désir de voir, donne vie à l'œuvre. C'est ce lecteur-spectateur qui va contenir la création, en être l'hôte, le corps d'accueil et le révélateur.

Il y a dans ces pratiques mentales un rapport d'adresse intime, à l'individu plutôt qu'au collectif. Les œuvres mettent l'accent sur les variations d'interprétation et la part sensible, subjective de chaque récepteur. L'œuvre mentale fonctionne d'abord par le prisme de la lecture qui devient l'acte fondateur pour faire advenir le rêve. Les propositions de Yoko Ono, de Marcel Alocço, ou de Roland Sabatier dans ses pièces imaginaires mettent en effet la lecture comme point central de l'activation et acte performatif¹¹⁷. Chez Loïc Touzé, comme chez Joris Lacoste, la transmission s'opère cependant par le biais de la parole. La partition est un récit improvisé qui va générer des images, qu'il soit élaboré par les interprètes dans *La Chance* ou par les spectateurs eux-mêmes dans *Le Cabinet d'hypnose*.

Le spectateur existe-t-il encore dans la pratique de la partition ?

« Le spectateur n'existe plus », ce serait sans doute cela le fantasme de la partition. Rendre caduque la séparation entre celui qui regarde et celui qui fait. N'être plus que des regardeurs actifs (Lacoste), des faiseurs d'événements, des corps rêveurs en état de transe ou de transmission.

Si l'on connaît l'importance de la participation collective dans certaines pratiques performatives, comme le happening, c'est Kaprow qui a sans doute affirmé avec davantage de force l'importance de ne plus avoir de public mais des participants. La partition semble partager cette vision de l'importance d'une communauté participative qui n'opposerait pas un « faiseur » et un « regardeur ».

Joris Lacoste, dans son entretien avec Ève Beauvallet, revient sur le rôle actif ou passif du public :

Il y a en effet cette idée bien répandue qu'il faut réveiller les gens, que le rôle de l'art et du théâtre est de produire un sursaut critique, une prise de conscience, une distance qui permette au spectateur de n'être pas dupe de la représentation et de poser autrement son rapport à la réalité. Très bien. Mais pourquoi un tel déplacement ne serait-il pas possible autrement, depuis une position non de distance mais au contraire d'adhésion ou d'abandon ? De fait, nous sommes nombreux à dormir plus ou moins au théâtre. Pourquoi ne pas partir de là ? Pourquoi ne pas travailler, avec les moyens de l'art, depuis l'intérieur de ce sommeil ? Car cet abandon est tout sauf une passivité. (Lacoste, s.d.)

<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Vrai-spectacle/ensavoirplus/idcontent/23721>

117 Elles semblent s'opposer à des pratiques qui prônent le « passage à l'acte », expression qui apparaît justement dans le titre du livre de Jean-Baptiste Farkas *Des modes d'emplois et des passages à l'acte* (2010). L'artiste propose des « services » qu'il peut activer lui-même ou que le lecteur peut mettre en œuvre : « À vous de le faire, mais nous pouvons aussi le faire pour vous ». Le service est une prestation. Si Jean-Baptiste Farkas publie dernièrement sous licence copyleft, c'est pour permettre à chacun de s'emparer des œuvres. Il est toutefois rémunéré pour activer les services à la demande. Les propositions de Jean-Baptiste Farkas tendent pour la plupart vers le sabotage, le blocage, la farce, le dérangement. Les propositions d'actions visent à subvertir un espace, un événement ou une relation. L'injonction est à désobéir, à perturber. Jean-Baptiste Farkas prescrit la subversion à travers un passage à l'acte qui semble ne pas se satisfaire de la simple évocation des possibles.

Il ne s'agirait donc pas tant d'agir que de se laisser agir, sans passivité mais en état de disponibilité. Ne serait-ce pas également cet état d'accueil que recherchent Loïc Touzé dans *La Chance* ou Robert Filliou dans *Musique Télépathique n° 5* (1976-1978) ? Être émetteur tout autant que récepteur ou fonctionner comme un « transistor vivant »...

La partition est un processus, un lieu de passage, de transformation et d'appropriation. Elle offre un espace partagé et incite à collaborer, à mettre en œuvre des gestes d'auteurs en permettant, grâce à des structures énoncées et ouvertes, la reprise et l'interprétation.

Dans *l'Internationale Situationniste*¹¹⁸ se trouve une autre approche de cette « proposition à devenir auteur », plus ironique, lorsque sous la forme d'un tract métagraphique nous pouvons lire : « Construisez vous-même une petite situation sans avenir¹¹⁹ ».

Dans une orientation similaire à ce transfert de compétences, nous pouvons également relever la lettre datant de 1965 adressée à Ivan Karp, dans laquelle Yoko Ono déclare : « Il n'y aura bientôt plus besoin d'artistes quand les gens se mettront à écrire leurs propres instructions ou les échangeront et peindront » (Ono, 2004, p.329). Cette déclaration va dans le sens de ce que Maciunas appelait de ses vœux dans le Manifeste fluxus de 1963 :

PROMOUVOIR UNE INONDATION RÉVOLUTIONNAIRE ET UN RAZ DE MARÉE EN ART, Promouvoir l'art vivant, l'anti-art, promouvoir UNE RÉALITÉ NON ART qui puisse être totalement comprise par tous, pas seulement les critiques, les dilettantes et les professionnels. [...]

l'artiste doit démontrer qu'il n'est ni indispensable ni exclusif,

que l'auditoire peut se suffire à soi-même

que tout peut-être art, que n'importe qui peut faire de l'art. (Maciunas dans Devaux et Edwards, 2009, p.17-21).

Cette conception circule à la même période dans le discours de plusieurs artistes puisque Joseph Beuys dans « Chacun est artiste » déclare en 1963 : « La phrase chacun est artiste signifie simplement que l'homme est un être imaginaire et qu'il peut produire en tant que créateur et de bien des manières. » (Beuys dans Devaux et Edwards, 2009, p.23).

S'il n'y a plus besoin d'artiste, c'est que chacun est capable de produire une œuvre ou une situation de création. L'artiste n'existe plus car il est partout, il n'y a donc plus besoin de le désigner comme tel. De ce fait, des termes vont fleurir comme « anti-art ». En effet, créer ne relèverait plus d'un art mais d'une pratique, d'une activité qui, à travers la partition, devient un terrain commun qui redonne du pouvoir à chacun. Créer ne serait

118 *L'Internationale Situationniste* est une revue dirigée par Guy Debord qui publie les travaux du mouvement éponyme, elle a existé sous la forme de 12 numéros parus entre 1958 et 1969. L'intégralité des numéros a été rééditée en un seul ouvrage en 1997 par la librairie Arthème Fayard sous le titre *Internationale Situationniste*.

119 La métagraphie est attribuée à Gilles Ivain. Elle est évoquée dans *Potlatch* n° 20 (30 mai 1955) et reproduite dans *Œuvres* (Debord, 2006, p.188) : « Le tract "Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir" est actuellement apposé sur les murs de Paris, principalement dans les lieux psychogéographiquement favorables. Ceux de nos correspondants qui auront pris plaisir à coller ce tract peuvent en réclamer d'autres à la rédaction de Potlatch. »



Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir.

Papillon de l'Internationale lettriste diffusé en mai 1955. Il reprend une métaphore de Gilles Ivain.
Reproduit dans Guy Debord, Œuvres, 2006, Paris, Gallimard, p.188.

plus un terrain réservé, hors de la vie, mais s'inscrirait dans le quotidien, ce qu'affirmera notamment Kaprow dans *L'Art et la vie confondus*, le recueil de textes écrits de 1958 à 1977 et paru en France en 1996.

Mettre en crise le statut professionnel de l'artiste, ne serait pas prôner une mort de l'art mais tenter de faire advenir les pratiques artistiques autrement, en déstabilisant les institutions culturelles et le marché de l'art. S'il n'y a plus de spécialistes ou d'élus alors il n'y a plus de spéculation ni de lieu lié à la consécration de ces mêmes artistes. Nous comprenons mieux ainsi que la diffusion des partitions ait été le fruit des artistes-éditeurs (c'est-à-dire le plus souvent « à compte d'auteur »). L'édition autonome des partitions participe de ce pas de côté des institutions culturelles et des espaces adoués de l'art. Elle permet une diffusion directe, sans l'entremise d'un programmeur ou d'un curateur et s'adresse à un lecteur qui prend en charge l'œuvre. Sans lieu dédié, l'art ne disparaît pas mais se diffuse autrement, s'infiltré dans un quotidien qui pourrait s'en voir bouleversé. Guy Debord reprend dans le scénario du film *Hurléments en faveur de Sade*, projeté pour la première fois le 30 juin 1952, une phrase qu'il détourne d'un manifeste surréaliste : « Les arts futurs seront des bouleversements de situations ou rien » (Debord, 2006, p.62)¹²⁰. Debord théoriserà par la suite davantage son concept en 1953 dans *Manifeste pour une construction des situations* (repris dans *Œuvres*, Debord, 2006, p.105) puis en juin 1957 dans *Rapport sur la construction des situations*¹²¹ (repris également dans Debord, 2006, p.308-328) et enfin dans « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », texte publié dans *l'Internationale situationniste* n° 1 en juin 1958 (repris dans l'ouvrage *Internationale situationniste*, 1997, p.11-13). La situation construite y est définie ainsi par Guy Debord : « Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements » (Debord, 2006, p.358).

La situation est donc issue d'une démarche volontaire et à connotation ludique¹²². Un « jeu » que les situationnistes conçoivent hors de toute compétition. Elle vient se substituer à l'œuvre, elle revendique l'expérience, la praxis, par un possible détournement du quotidien. La notion de geste est associée à la conception de la situation :

Elle [la situation] est faite de gestes contenus dans le décor d'un moment. Ces gestes sont le produit du décor et d'eux-mêmes. Ils produisent d'autres formes de décor et d'autres gestes. (*Internationale situationniste* [n° 1, 1958], 1997, p. 11).

Nous pouvons établir un parallèle avec la modification des gestes que Yoko Ono prônera plus tard dans le texte de 1966 « Aux gens de Wesleyan » lorsqu'elle écrira :

Si les gens prenaient l'habitude d'esquisser une cabriolet toutes les deux rues lorsqu'ils vont au bureau, d'ôter leur pantalon avant de se battre, de serrer la main d'inconnus chaque fois qu'ils en ont envie, d'offrir des fleurs ou un de leurs vêtements dans les rues, le métro, l'ascenseur, les toilettes, etc., et si les politiciens entraient dans une maison de thé (par la porte

120 Dans son article paru dans la revue *Marges* n° 22 en 2016, « Le paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », Gabriel Ferreira Zacarias remarque que la phrase est également reprise par Debord dans « Prolégomènes à tout cinéma futur » au sein de la revue *lon* en avril 1952.

121 Le texte est repris dans *Œuvres* (Debord, 2006, p.308-328).

122 D'après Gabriel Ferreira Zacarias, les constructions de situation n'ont cependant jamais eu d'incarnation concrète dans la pratique situationniste et restent à l'état de proposition théorique (2016).

abaissée, de sorte qu'il leur faudrait se pencher très bas pour passer) avant de discuter de quoi que ce soit et passaient une journée à observer la danse de l'eau dans la fontaine du parc le plus proche, les affaires du monde ralentiraient un peu mais peut-être aurions-nous la paix. (Ono, 2004, p.309)

Cette paix c'est aussi celle que Yoko Ono promet à travers un rapport au monde différent, sensible, où l'écoute est une donnée première, celle d'une mise en disponibilité de chacun. À travers cette disponibilité se créeraient, comme elle le propose, d'autres scénarios de vie. Le levier en serait la prescription d'actions saugrenues, décalées, en somme poétiques qui extraient nos gestes du quotidien ou le réenchangent. Yoko Ono, comme nous l'avons évoqué, présuppose que la force la plus grande est celle de l'imagination. L'un des textes théoriques principaux pourrait être la chanson co-composée en 1971 par Yoko Ono et John Lennon : *Imagine*. Longtemps identifiées au seul crédit de John Lennon, les paroles de la chanson seraient certainement l'œuvre de Yoko Ono¹²³ et elle viendrait, selon nous, se corréliser aux *events* que celle-ci avait précédemment écrits dans *Grapefruit* (traduit en France en 2004 sous le titre *Pamplemousse*). Le tube mondial *Imagine* serait la partition d'*event* la plus connue, mise en musique, dont l'instruction réitérée est un appel à la puissance active du rêve pour fonder un monde différent.

123 Dans le documentaire de Michael Epstein, *John & Yoko : above us only sky* (2019), John Lennon déclare qu'il n'a pas crédité Yoko Ono par misogynie mais que la chanson *Imagine* (1971) provient d'elle. Yoko Ono ne sera créditée pour cela qu'en 2017.

Références Bibliographiques Livret 5

- ADOLPHE, Jean-Marc, 2014. Muséifier la performance, réactiver l'archive. IN : ADOLPHE, Jean-Marc (dir.), *La Permanence*, cahier spécial *Mouvement*. Mars – avril 2014. N° 73, s.p. [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnap.fr/la-permanence-cahier-special-mouvement>
- ADOLPHE, Jean-Marc (dir.), JOSSE, Béatrice, BISHOP, Claire et WOOD, Catherine, 2014. *La Permanence*, cahier spécial *Mouvement*. [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnap.fr/la-permanence-cahier-special-mouvement>
- AGUS, Massimo, 2019. Bertolt Brecht et les Modellbücher. Genèse d'un paradigme représentatif. *Focales* [en ligne]. 2019. [Consulté le 9 octobre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2279>
- ALOCCO, Marcel et ALTMANN, Frédéric, 1995. *Introduction à l'école de Nice*. Nice, France : Demaistre.
- AUBART, François, 2020. L'Exposition, théories et pratiques. *Critique d'art*. 30 novembre 2020. N° 55, pp. 172 – 180. DOI 10.4000/critiquedart.68097
- AUSTIN, John Langshaw, LANE, Gilles et RÉCANATI, François Auteur de la post-face, 1991. *Quand dire, c'est faire*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- AVERT, Erik, 2017. *George Brecht, figure du chercheur transdisciplinaire*. Thèse de doctorat. France : Université de Lorraine.
- BADIOU, Alain, 1995. *Beckett : l'incredible désir*. Paris, France : Hachette.
- BAL-BLANC, Pierre (éd.), 2014. *Draft score*. Rome, Italie : Nero : Pierre Bal-Blanc.
- BAL-BLANC, Pierre, 2020. *All criteria this position any moment*. Athens : Haus N.
- BAL-BLANC, Pierre Auteur et GB AGENCY, 2019. *Collective exhibition for a single body : the private score*. Paris, France : Paraguay.
- BARTHES, Roland, 1973. Théorie du texte. *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. 1973. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- BARTHES, Roland, 1982. *Le plaisir du texte*. Paris, France : Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland, 1997. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, France : Éditions de l'Etoile : Gallimard : Seuil.
- BECKETT, Samuel, 1992. *Poèmes : suivi de Mirlitonades*. Paris, France : les Éditions de Minuit.
- BÉNICHOU, Anne (dir.), 2010a. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : les Presses du réel.
- BÉNICHOU, Anne, 2010b. Images de performance, performances des images/Performance Images, Image Performances. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*. 2010. N° 86, pp. 40 – 57.
- BÉNICHOU, Anne, 2011. Marina Abra-

- mović : The Artist Is [Tele]Present : les nouveaux horizons photographiques de la (re) performance. PAQUET, Suzanne (éd.), *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. 2011. N° 17, pp. 147 — 167. DOI <https://doi.org/10.7202/1005754ar>
- BÉNICHOU, Anne (dir.), 2015. *Re-créer-Scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines : [actes des journées d'étude « Documenter, recréer... Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines » tenues à Montréal du 2 au 4 mai 2013]*. Dijon, France : les Presses du Réel.
- BÉNICHOU, Anne, 2020. *Rejouer le vivant : les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (IN) actuelles*. Dijon, France : Les Presses du Réel.
- BÉNICHOU, Anne et BESSON, Rémy, 2018. Le reenactment en questions : entretien avec Anne Bénichou. *Entre-temps, revue numérique d'histoire actuelle* [en ligne]. 2018. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://entre-temps.net/le-reenactment-en-questions-entretien-avec-anne-benichou/>
- BITTERWOLF, Anne, KÖHLER, Thomas, STRÖBELE, Ursula, VANOVTCH, Katherine et BERLINISCHE GALERIE, 2016. *Erwin Wurm : bei Mutti*. Berlin, Allemagne : Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst.
- BOAL, Augusto et MELLAC, Régine, 1980. *Stop ! c'est magique : les techniques actives d'expression*. Paris, France : Hachette.
- BOSSEUR, Jean-Yves, 1998. *Musique et arts plastiques : interactions au XXe siècle*. Paris, France : Minerve.
- BOUVIER, Mathieu, 2008. Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton. *Vertigo* [en ligne]. 2008. Vol. 33, n° 1. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2008-1-page-4.htm>
- BRECHT, Bertolt, 1956. *Aufbau einer Rolle : Galilei (Aufbau einer Rolle, Busch, Aufbau einer Rolle Laughton, Leben des Galilei)*. Berlin, Allemagne : Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft.
- BRECHT, Bertolt, 1958. *Couragemodell 1949*. Berlin, Allemagne : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- BRECHT, Bertolt, 1979. *Écrits sur le théâtre*. Paris, France : l'Arche.
- BRECHT, Bertolt et HAUPTMANN, Elisabeth, 1968. *Die Gewehre der Frau Carrar*. Berlin, Allemagne.
- BRECHT, George, 1963. *Water-Yam*. Fluxus eds. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/c/c1/Brecht_George_Water_Yam_1963.pdf
- BRESSON, Robert, 1975. *Notes sur le cinématographe*. Paris, France : Gallimard.
- BRICCO, Elisa (éd.), 2017. *Le bal des arts : Le sujet et l'image : écrire avec l'art* [en ligne]. Macerata, Italie : Quodlibet Studio. Lettere. Ultracontemporanea. [Consulté le 6 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/quodlibet/443>
- BRUZZO, François, 1991. *Samuel Beckett*. Paris, France : H. Veyrier.
- BURGIN, Victor, 2016. *Victor Burgin : scripts*. Genève, Suisse : Mamco, musée d'art moderne et contemporain.
- CAILLET, Aline, 2013. Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? *Marges. Revue d'art contemporain*. 1er novembre 2013. N° 17, pp. 66 — 73.
- CALLE, Robert, MARTIN, Jean-Hubert, KELLEIN, Thomas et SCHWEINEBRA-

- DEN VON WICHMANN-EICHHORN, Jürgen, 1990. *Robert Filliou : [exposition, Nîmes, Musée d'art contemporain, 19 octobre 1990-3 janvier 1991, Bâle, Kunsthalles, 26 janvier-17 mars 1991, Hambourg, Kunstverein, 19 avril-2 juin 1991, Paris, Musée national d'art moderne, 7 juillet-25 septembre 1991]*. Bruxelles, Belgique : Lebeer Hossmann.
- CHARMATZ, Boris et AMALVI, Gilles, 2009. Un livre que l'on m'a offert à Noël. *borischarmatz.org* [en ligne]. 2009. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : http://www.borischarmatz.org/IMG/pdf/fc_ok__2009-12-07_festival_d__automne-itv_charmatz_amalvi_fretgb.pdf?296/4c666817899ade124aa8ba17b-26758d45221b3cb
- COPELAND, Mathieu (dir.), ACCONCI, Vito, COINDET, Delphine, FURTWÄNGLER, Gilles, GOLDEN, Matt, KNOWLES, Alison, MARTÍNEZ TRONCOSO, Loreto, DELLA OLGA, Raffaella, PEDRAGLIO, Francesco, SASAMOTO, Aki, SEROR, Benjamin et SPOONER, Cally, 2013. *Une exposition à être lue : vol. 4*. Paris, France : Jeu de Paume.
- COPELAND, Mathieu (dir.), ALESSANDRINI, Mari, BÉRAUD, Sacha, BJORNESPARR, Emma, CHEVALIER, Jérémy, DELARUE, Chloé, LEBOVICI, Franck, PORTAL, Véronique, REYNAUD DEWAR, Lili, RIHS, Tatiana, ROULIN, Daphné, SPOONER, Cally, TOMAŽIN, Irena, LE TROTTER, Anne et WILDBERGER, Martina-Sofie, 2011. *Une exposition à être lue : vol. 2*. Genève, Suisse : HEAD.
- COPELAND, Mathieu (dir.), BARRY, Robert, FOWLER, Jarrod, GARAIT, Nicolas, HOLMQVIST, Karl, HUWS, Bethan, MEDALLA, David, SERANDOUR, Yann, SPOONER, Cally et TOMPKINS, Sue, 2011. *Une exposition à être lue : vol. 3*. London : David Roberts Art Foundation.
- COPELAND, Mathieu (dir.), CYTTER, Keren, DUBOIS, Amélie, MAIRE, Benoît, MOTH, Charlotte, PISANO, Falk, GOLDIN + SENNEBY et SPOONER, Cally, 2010. *Une exposition à être lue : vol. 1*. Delme, France : Centre d'art contemporain-la synagogue de Delme.
- COUDERC, Sylvie (dir.), 1990. *Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz*. Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain.
- DE DUVE, Thierry, 1989. *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*. Paris, France : les Éditions de Minuit.
- DEBORD, Guy, 2006a. Rapport sur la construction des situations. In : RANÇON, Jean-Louis (dir.), DEBORD, Alice (collab.) et KAUFMANN, Vincent, *Œuvres*. Paris, France : Gallimard, pp. 308 — 328.
- DEBORD, Guy, 2006b. Hurlements en faveur de Sade. In : RANÇON, Jean-Louis (dir.), *Œuvres*. Paris, France : Gallimard, pp. 61 — 73. Quarto.
- DEBORD, Guy, RANÇON, Jean-Louis (dir.), DEBORD, Alice (collab.) et KAUFMANN, Vincent, 2006. *Œuvres*. Paris, France : Gallimard. Quarto.
- DEBORD, Guy, RASPAUD, Jean-Jacques, BARRAQUÉ, Martine et BONFANTI, Antoine, 2008. *La société du spectacle*. Neuilly sur Seine, France : Gaumont vidéo, 2008.
- DEVAUX, Laetitia et EDWARDS, Lucy (trad.), 2009. *Révolution : Fluxus*. Le Bouscat, France : l'Esprit du temps. Textes essentiels.
- Devenez une one minute sculpture, 2022. *Mep-fr.org* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.mep-fr.org/event/devenez-une-one-minute-sculpture/>
- DION, Damien, 2019. *Récits, fictions, descriptions : l'ekphrasis comme pratique*

- artistique [en ligne]. Thèse de doctorat. Paris 1. [Consulté le 17 février 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2019PA01H315>
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2011. *Véhicule*. N° 2. Le projet collectif. Rennes, France : Le projet collectif.
- DURAS, Marguerite, 1993. *Écrire*. Paris, France : Gallimard.
- DUSAPIN, Pascal, 1990. La partition. In : COUDERC, Sylvie (dir.), *Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz*. Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain, pp. 143 — 144.
- ECO, Umberto et BOUCOURECHLIEV, André (trad.), 1979. *L'œuvre ouverte*. Paris, France : Points.
- EPSTEIN, Michael, 2019. *John & Yoko : above us only sky*. Eagle rock, 2019.
- FERREIRA ZACARIAS, Gabriel, 2016. Le paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord. *Marges. Revue d'art contemporain*. 2016. N° 22, pp. 10 — 22. DOI <https://doi.org/10.4000/marges.1066>
- FEUILLET, Raoul Auger, 1713. *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*. Paris, France.
- FILLIOU, Robert, DREYFUS, Charles, GIBERTIE, Alain et NOËL, Ann, 1988. Robert Filliou. *Inter : art actuel*. 1988. N° 38, pp. 4 — 15.
- FILLIOU, Robert, TIALANS, Richard et CENTRE D'ORIENTATION ET D'INFORMATIONS THÉÂTRALES, 1999. *Robert Filliou : Théâtre incomplet (AARE-VUE 1969-1987)*. Liège, Belgique : Small Noise.
- FISH, Stanley Eugene, DOBENESQUE, Étienne et CITTON, Yves, 2007. *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*. Paris, France : les Prairies ordinaires.
- GIASSON, Steve, 2020. «Affaire de routine» ? *Des œuvres-partitions et de leurs exécutions*. Thèse-crédation. Montréal : Université du Québec.
- GIASSON, Steve, [sans date]. Performances invisibles. *performancesinvisibles.com* [en ligne]. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.performancesinvisibles.com>
- GIGUÈRE, Amélie, 2012. *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance* [en ligne]. Université d'Avignon. [Consulté le 23 décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00924707/document>
- GIGUÈRE, Amélie, 2014. Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée. *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*. 2014. Vol. 7, n° 1, pp. 169 — 185. DOI 10.7202/1026653ar
- GROSS, Beatrice (dir.), LIPPARD, Lucy R., KRAUSS, Rosalind Epstein, WITTOCX, Eva, EDWARDS, Natasha et ROSEN, Miriam, 2012. *Sol LeWitt : [dessins muraux de 1968 à 2007, exposition Metz, Centre Pompidou, Galerie 2, du 7 mars 2012 au 29 juillet 2013]*. Metz, France : Centre Pompidou, 2012.
- GUIBERT HERVÉ, 1981. *L'image fantôme*. Paris : les Éditions de Minuit.
- GUZDA, Fred, 2014. L'art conceptuel n'existe pas. *Marges. Revue d'art contemporain*. 1er mai 2014. N° 18, pp. 27 — 37. DOI 10.4000/marges.857.
- HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine, 2007. *Fabriques de la danse*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- HIGGINS, Dick, 2017. Sur les interme-

dia. KRAJEWSKI, Pascal (trad.), Appareil [en ligne]. 2017. N° 18. DOI 10.4000/appareil.2379. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/appareil/2379>

HIGGINS, Dick, DREYFUS, Charles et DONGUY, Jacques, 1999. Dick Higgins 1938-1998 : intermedia. *Inter : art actuel*. 1999. N° 73, pp. 32 — 52.

HOGAN, John, 2012. Les dessins muraux de Sol LeWitt : le point de vue d'un dessinateur. In : GROSS, Béatrice (dir.), *Sol LeWitt*. Metz, France : Centre Pompidou-Metz.

Inevitable Music. Traductions sonores des dessins muraux de Sol LeWitt, [sans date]. *sonore et visuel* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.sonore-visuel.fr/fr/evenement/inevitable-music-traductions-sonores-dessins-muraux-sol-lewitt>

Inevitable music | Centre Pompidou Metz, [sans date]. [en ligne]. [Consulté le 27 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.centrepompidou-metz.fr/inevitable-music>

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997a. Problèmes préliminaires à la construction d'une situation. In : *Internationale situationniste*. Paris, France : Librairie Arthème Fayard, pp. 11 — 13.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997b. *Internationale situationniste*. Paris, France : Librairie Arthème Fayard.

ISOU, Isidore, 1953. *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre. Tome I*. Paris, France : Bordas.

ISOU, Isidore, 1999. *Introduction à l'esthétique imaginaire : et autres écrits*. An-deville, France : Cahiers de l'extériorité.

ISOU, Isidore et ALTMANN, Roberto, 1965. *Ballets ciselants : polythanasiques, hypergraphiques et infinitésimaux (1960-1964)*. Paris, France : R. Altmann, I. Isou.

ISOU, Isidore et LEMAÎTRE, Maurice, 1950. *Les journaux des dieux. Chapitre I ; précédé d'un essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman*. Lausanne, Suisse : Aux escaliers de Lausanne.

JONES, Amelia, 2012. The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History. In : JONES, Amelia et HEATHFIELD, Adrian (dir.), *Perform, repeat, record : live art in history*. Bristol (UK), Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, États-Unis.

JONES, Amelia et HEATHFIELD, Adrian (dir.), 2012. *Perform, repeat, record: live art in history*. Bristol (UK), Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, États-Unis.

KAPROW, 2017. *Comfort zones, June 1975*. Madrid, Espagne : Comunidad de Madrid.

KAPROW, Allan, [sans date]. Allan Kaprow on reinventions. *Allan Kaprow* [en ligne]. Disponible à l'adresse : http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html

KAPROW, Allan, 1970. *Days off : a calendar of happenings*. New York, États-Unis : The Museum of Modern Art.

KAPROW, Allan, 1975a. *ROUTINE*. S.l. : Allan Kaprow.

KAPROW, Allan, 1975b. *Air condition*. S.l. : Allan Kaprow.

KAPROW, Allan, 1975c. *Echo-logy*. New York : D'Arc Press.

KAPROW, Allan, 1975d. *2nd routine*. New York, États-Unis : Stefanotty.

KAPROW, Allan, 1992. *7 environments*. Naples ; Milan, Italie : Studio Morra ; Fondazione Mudima.

KAPROW, Allan et GALERIE HAUSER & WIRTH (ZURICH), 2005. *Fluids: Allan*

- Kaprow. Cologne, Allemagne : Walther König.
- KAPROW, Allan, 1975. *Match*. Wuppertal, Allemagne : Kunst — et Museumsverein.
- KAPROW, Allan et OTTINGER, Bee, 1976. *Satisfaction*. New York, États-Unis : M. L. D'Arc Gallery.
- KAPROW, Allan et STEFANOTTY GALLERY, 1975. *Rates of exchange*. New York : D'Arc Press.
- KAPROW, Allan, 2017. *Comfort zones, June 1975*. Madrid, Espagne : Comunidad de Madrid
- KAWCZAK, Paul, 2020. Résister sur un amoncellement de ruines (ou adopter la posture de Steve Giasson dans les Nouvelles Performances invisibles). *Inter, art actuel*. 2020. N° 136, pp. 68 — 77.
- KELLY, Veronica, 1997. *Performing women - performing feminisms : interviews with international playwrights*. S. 1, Australie : ADSA University of Queensland.
- KIHM, 2007. La performance à l'ère de son reenactment. *Artpress 2*. N° 7.
- LA MONTE, Young, CAGE, John, MAC LOW, Jackson, MACIUNAS, George, BROWN, Earle et BRECHT, George, 1970. *An Anthology of chance operations*. New York, États-Unis : L. Young & J. Mac Low.
- LACOSTE, Joris et BEAUVALLET, Ève, [sans date]. Entretien avec Joris Lacoste — Le Vrai spectacle. *Théâtre-contemporain.net* [en ligne]. [Consulté le 11 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Vrai-spectacle/ensavoir-plus/idcontent/23721>
- LEGG, Alicia (dir.), LIPPARD, Lucy R., ROSE, Bernice, ROSENBLUM, Robert, LEWITT, Sol et MOMA PS1 CONTEMPORARY ART CENTER, 1978. *Sol LeWitt : the Museum of Modern Art, New York*. New York, États unis d'Amérique : The Museum.
- LE PERSONNIC, WILSON, 2015. *Document monument*. Mémoire de DNSEP. Cergy, France : ENSAPC.
- LEHMANN, Hans-Thies et LEDRU, Philippe-Henri, 2002. *Le théâtre postdramatique*. Paris, France : l'Arche.
- LEMAÎTRE, Maurice, 1981. *Le Théâtre d'avant-garde*. Paris, France : Centre de créativité.
- LEMAÎTRE, Maurice et ISOU, Isidore, 1960. *La danse et le mime ciselants : lettristes et hypergraphiques. Précéder de : la Danse et la pantomime de l'Antiquité aux lettristes*. Paris, France : Jean Grassis Éditeur.
- LEPECKI, André, 2015. Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse. In : BÉNICHOU, Anne (éd.), *Recréer-Scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon, France : les Presses du Réel.
- LESCOP, Anne-Karine et GLON, Marie, 2009. Des photographies comme partition. *Repères, cahier de danse*. 2009. Vol. n° 23, n° 1, pp. 27 — 29.
- LEWALLEN, Constance, [sans date]. Sherrie Levine. *Journal of Contemporary Art* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.jca-online.com/slevine.html>
- LEWITT, Sol, 1967. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*. 1967. Vol. 5, n° 10, pp. 79 — 83.
- LEWITT, Sol, 1969. Sentences on conceptual art. *0 to 9*. Janvier 1969. N° 5, pp. 3 — 5.
- LEWITT, Sol, 2008. Phrases sur l'art conceptuel. In : HERRMANN, Gauthier, RAYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien

- (dir.), *Art conceptuel, une entologie*. Paris, France : Mix, pp. 439 — 444.
- LEWITT, Sol, 2012. Paragraphes sur l'art conceptuel. In : GROSS, Béatrice (dir.), *Sol LeWitt*. Metz, France : Centre Pompidou-Metz, pp. 208 — 211.
- LEWITT, Sol, OSBORNE, Peter, et OFFICE FOR CONTEMPORARY ART NORWAY (OSLO), 2009. *Sol Lewitt's sentences on conceptual art : manuscript and draft materials 1968-69*. Oslo : Office for Contemporary Art Norway.
- LIPPARD, Lucy R., 2012. Les structures, les structures et les dessins muraux, les structures, les dessins muraux et les livres. In : GROSS, Béatrice (dir.), *Sol LeWitt*. Metz, France : Centre Pompidou-Metz, pp. 30 — 49.
- LIUCCI-GOUTNIKOV, Nicolas (dir.), CABAÑAS, Kaira Marie, GHERGHESCU, Mica, SABATIER, Roland, FLAHUTEZ, Fabrice et CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, 2019. *Isidore Isou* : Paris, France : Centre Pompidou.
- LOUPPE, Laurence (dir.), 1991. *Danses tracées : dessins et notation des chorégraphes*. Paris, France : Dis Voir.
- LUCET, Sophie, PROUST, Sophie (dir.), LEMONNIER-TEXIER, Delphine (collab.) et BANU, Georges, 2017. *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.
- LÜTTICKEN, Sven, 2005. *Life, once more : forms of reenactment in contemporary art*. Rotterdam, Pays-Bas : Witte de With.
- LÜTTICKEN, Sven, 2012. General Performance. *Journal* [en ligne]. 2012. N° 31. Disponible à l'adresse : <https://www.e-flux.com/journal/31/68212/general-performance/>
- MANGION, Éric, BRUGEROLLE, Marie de (dir.) et VILLA ARSON, 2009. *Ne pas jouer avec des choses mortes : exposition, Villa Arson, Nice*. Nice, France : Villa Arson.
- MANGOLTE, Babette (réal.), ABRAMOVIC, Marina, NAUMAN, Bruce, ACCONCI, Vito, EXPORT, Valie, PANE, Gina, BEUYS, Joseph, ABRAMOVIC, Marina, ABRAMOVIC, Marina, SEAN KELLY GALLERY, ABRAMOVIĆ LLC, et SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, 2010. *Seven easy pieces*. San Francisco : Microcinema expérimental.
- MARCELÉ, Philippe, 2016. *Les systèmes narratifs dans la peinture du XIVe au XVIIe siècle : Essai*. Nantes, France : Éditions Amalthée.
- MARTEL, Richard, 2005. *Art — action*. Dijon, France : les Presses du réel.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, 2006. Du catalogue comme oeuvre d'art et inversement. In : *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*. Marseille, France : le Mot et le reste, pp. 189— 222.
- MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, RUBY, Christian, RIVET, Jacques et VIALE, Marie-Laure (dir.), 2009. *TOOL BOX*. Nantes : Entre-deux.
- MONDZAIN, Marie-José et SCOTT, Diane, 2008. Marie-José Mondzain : qu'est-ce qu'une image ? *Regards* [en ligne]. 2008. Vol. 47. [Consulté le 9 février 2021]. Disponible à l'adresse : http://www.regards.fr/spip.php?page=imprimer_articulo&id_article=3163
- MUHLE, Maria, 2013. Reenactments du pouvoir. Remarques sur une historiographie médiatique. *Rue Descartes*. 2013. Vol. 1, n° 77, pp. 82 — 93.
- MÜLLER, Heiner, BACKÈS, Jean-Louis, BESSON, Jean-Louis et MOREL, Jean-

- Pierre, 1996. *Poèmes : 1949-1995*. Paris, France : Christian Bourgois éditeur, 1996.
- MÜLLER, Heiner, JOURDHEUIL, Jean et SCHWARZINGER, Heinz, 1979. *Hamlet-machine : précédé de Mauser et autres pièces*. Paris, France : Éditions de Minuit.
- MÜLLER, Heiner, JOURDHEUIL, Jean, SCHWARZINGER, Heinz, PEYRET, Jean-François et BACKÈS, Jean-Louis, 1985. *Germania Mort à Berlin*. Paris, France : Éditions de Minuit.
- NACHTERGAEL, Magali, 2017. Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? In : BRICCO, Elisa (dir.), *Le bal des arts : Le sujet et l'image : écrire avec l'art* [en ligne]. Macerata : Quodlibet. pp. 307 — 325. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/quodlibet/506>
- OBRIST, Hans Ulrich, ALTSHULER, Bruce (dir.), 1997. *Do it*: New York, États-Unis : Independent Curators Incorporated.
- ONO, Yoko, 2004. *Pamplemousse*. Paris, France : Textuel.
- ONO, Yoko, 2013. *Acorn*. Paris, France : Flammarion.
- OWENS, Clifford, LEW, Christopher Y. et BOWLES, John Parish, 2012. *Clifford Owens : anthology*. Long Island City, New York, États-Unis : MoMA PS1.
- PANE, Gina et HOUNTOU, Julia, 2012. *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Paris, France : Beaux-arts de Paris Les Éditions.
- PAVIS, Patrice, 1999. Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine. *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*. 1999. N° 25, pp. 95-115. DOI 10.7202/041380ar. Disponible à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041380ar/>
- PLUOT, Sébastien, 2009. Include me Out. In : COPELAND, Mathieu, ARMLEDER, John M. et LE BON, Laurent (dir.), *Vides, une rétrospective : Centre-Pompidou, ; Kunsthalle Bern, ; Centre Pompidou-Metz*. Zurich, Suisse, France : JRP/Ringier : Écart Publications.
- POMERAND, Gabriel et BARATIER, Jacques, 1951. *Saint-Ghetto-des-Prêts : grimoire*. Paris, France : O.L.B. (Impr. S.I.P.C.).
- POUTOT, Clément, 2015. *Le théâtre de l'opprimé : matrice symbolique de l'espace public* [en ligne]. Normandie Université ; Université de Caen. [Consulté le 9 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01222133>
- RENOUVIER, Charles, 1901. *Uchronie : (l'utopie dans l'histoire)*. Paris, France : Félix Alcan.
- RODENBECK, Judith, 2010. Presque-peinture, quasi rituel, placage : Allan Kaprow et la photographie. In : BÉNICHOU, Anne (éd.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : les Presses du réel, pp. 77 — 101.
- ROUSSEAU, Pascal et ROLLAND, Johanna, 2020. *Hypnose : art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*. Paris, France : Beaux-Arts de Paris éditions.
- RUTAULT, Claude, 2000. *Définitions/méthodes, le livre : 1973-2000*. Paris, France : Productions Flammarion.
- SABATIER, Roland, 1966. *Omega 3, ballet*. Paris, France : Lettrisme et hypergraphie.
- SABATIER, Roland, 1969. *Multipliation, hyperthéâtre*. Paris, France : Psi.
- SABATIER, Roland, 1989. *Le Lettrisme : les créations et les créateurs*. Nice, France : Z'éditions.

- SABATIER, Roland, 2012. *Roland Sabatier : imaginaires dans un jardin réel : œuvres infinitésimales 1963-2011 : [mosstra, Villa Cernigliaro, Parco e giardini, Sordevolo, Biella, 10 giugno-30 settembre 2012]*. Sordevolo, Italie : Zero Gravità Villa Cernigliaro per arti e culture, I Parchi letterari Franco Antonicelli.
- SANSOTTA, Anthony, 2012. Note technique sur les dessins muraux de Sol LeWitt. In : GROSS, Béatrice (dir.), *Sol LeWitt*. Metz, France : Centre Pompidou-Metz, pp. 208 — 211.
- SANTONE, Jessica, 2008. Marina Abramović's « Seven Easy Pieces » : Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History. *Leonardo*. 2008. Vol. 41, n° 2, pp. 147 — 152.
- SARTRE, Jean-Paul, 1986. *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris, France : Gallimard.
- SCHLATTER, Christian, GALERIE 1900-2000 (PARIS, France) et GALERIE DE POCHE (PARIS, France), 1990. *Art conceptuel, formes conceptuelles : exposition du 8 octobre au 3 novembre 1990, Paris, Galerie 1900-2000, Galerie de poche = Conceptual art, conceptual forms*. Paris : Galerie 1900-2000.
- SERMON, Julie et CHAPUIS, Yvane, 2016. *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*. Dijon, France : les Presses du réel.
- SIEGELAUB, Seth (dir.), 1969a. *January 5 - 31, 1969 : Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*. New York, États-Unis : Seth Siegelaub. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/b/bc/Siegelaub_Seth_ed_January_5-31_1969_1969.pdf
- SIEGELAUB, Seth (dir.), 1969b. *July, August, September 1969: Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd., Robert Smithson, Lawrence Weiner*. New York, États-Unis : Seth Siegelaub.
- SIEGELAUB, Seth (dir.), 1969c. *March 1969*. New York, États-Unis : Seth Siegelaub.
- SIEGELAUB, Seth (dir.), ANDRE, Carl, BARRY, Robert, HUEBLER, Douglas, KOSUTH, Joseph, LEWITT, Sol, MORRIS, Robert et WEINER, Lawrence, 1968. *Xerox Book [Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner]* [en ligne]. New York, États-Unis : Siegelaub/Wendler. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/f/f1/Siegelaub_Seth_ed_Xerox_Book.pdf
- SIEGELAUB, Seth (dir.), ANTIN, David, CELANT, Germano, CLAUDIA, Michel, HARRISON, Charles, LIPPARD, Lucy R, STRELOW, Hans, et STUDIO INTERNATIONAL, 1970. *July / August exhibition: [Dan Graham, Harold Cohen, John Baldessari... et al.]*. London ; New York, États-Unis : Studio International ; Seth Siegelaub.
- SONTAG, Susan et BLANCHARD, Philippe, 2008. *Sur la photographie*. Paris, France : C. Bourgois.
- TOMPKINS, Joanne, HOLLEDGE, Julie et KELLY, Veronica, 1997. *Performing women - performing feminisms: interviews with international playwrights*. Australie : ADSA Université de Queensland.
- TOUZÉ, Loïc et BOUVIER, Mathieu, 2016. Faire une danse par télépathie. In : DESPRÉS, Aurore (éd.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*. Dijon, France : Les presses du réel, pp. 504—514.
- VAUGHAN, David, 1997. *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*. Paris, France : Éditions Plume.
- VAUTIER, Ben, 2012. *La vie ne s'arrête*

jamais : 50 ans de performance de Ben.
Lausanne, Suisse : Favre.

WEINER, Lawrence, 1968. *Statements.*
États-Unis, New York : The Louis Kellner Foundation and Seth Siegelau.
Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/File:Weiner_Lawrence_Statements_1968.pdf

WEINER, Lawrence, 1969. Declaration of intent. In : *January 5 - 31, 1969.* New York, États-Unis : Seth Siegelau.

WEINER, Lawrence, 2008. Déclaration d'intention. In : HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), *Art conceptuel une entologie.* Mix, pp. 443 — 444.

WEINER, Lawrence, MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, WEINER, Lawrence, et BIBLIOTHÈQUE FANTASTIQUE, 2009. *Statements : collection public freehold.* Paris, France : La bibliothèque fantastique.

WURM, Erwin, BAKER, Simon, HURWITZ, Laurie et MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE, 2020. *Erwin Wurm : photographs 1986-2018.* Paris, France : RVB Books.

WURM, Erwin, SANS, Jérôme, DOROSHENKO, Peter et AUSTRIAN CULTURAL INSTITUTE, 1998. *Erwin Wurm: one minute sculptures.* Milwaukee, Allemagne : Inova, Institute of Visual Arts, UW.

ZENETTI, Thomas, 2007. *Les inserts dans le théâtre de Heiner Müller (1929-1995) : Zement, Traktor, Bildbeschreibung, du texte-hydre au texte-sphinx.* Thèse de doctorat. Lille, France : Atelier national de Reproduction des Thèses.



Index

livret 5

A

Abramovic Marina 20, 21, 64
Alocco Marcel 8, 96, 97, 107, 108

B

Bal-Blanc Pierre 62, 63, 64, 114
Barthes Roland 18, 25, 33, 45
Beckett Samuel 25, 29, 30, 33, 34, 114, 115
Bénichou Anne 21, 22, 23, 27, 31, 37, 40, 44, 45, 115
Bouvier Mathieu 32, 33, 103, 104, 106
Brecht Bertolt 114
Brecht George 10, 11, 13, 80, 85, 96, 110, 114

C

Cage John 80
Cardew Cornelius 58
Chapuis Yvane 17
Charmatz Boris 8, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 43, 47, 69, 107
Copeland Mathieu 23, 61, 62, 97
Couturier Nicolas 99, 100
Cunningham Merce 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 43, 47, 69, 107, 122

D

Debord Guy 30, 110, 111, 117
Brugerolle Marie de 64
Dion Damien 28, 51, 73
Dor Garance 28, 49, 70

E

Eco Umberto 59

F

Farkas Jean-Baptiste 28, 108
Filliou Robert 8, 72, 91, 93, 94, 96, 101, 103, 106, 110, 116, 117

G

Giasson Steve 11, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 40, 43, 47, 107, 119

H

Hecquet Simon 56, 57
Herrmann Gauthier 92, 93, 96, 97
Higgins Dick 62, 80, 81, 118

K

Kaprow Allan 8, 11, 13, 44, 45, 47, 48, 49, 107, 108, 111, 118, 121

L

Lemaître Maurice 10, 51, 54, 55, 58, 59
Lennon John 112
Le Pladec Maud 13, 16
LeWitt Sol 8, 49, 59, 61, 64, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 85, 96, 116, 117, 118, 119, 120, 122
Lucet Sophie 20, 22

M

Maciunas George 80, 110
Mac Low Jackson 119
Mangion Éric 64
Massin 18
Mathieu Dominique 49
Menu Vincent 49
Moeglin-Delcroix Anne 61
Mollet-Viéville Ghislain 63

N

Noury Aurélie 63

O

Obrist Hans Ulrich 13, 74
Ono Yoko 8, 39, 49, 73, 80, 81, 82, 84, 86, 89, 96, 107, 108, 110, 111, 112

P

Perrier Mélanie 63
Prokhoris Sabine 56, 57

R

Renaude Noëlle 107
Rivet Jacques 63
Roux Sébastien 73, 74
Ruby Christian 63
Rutault Claude 73

S

Sabatier Roland 8, 49, 51, 54, 55, 57, 58, 59, 85, 86, 87, 88, 89, 107, 108, 121
Schwitters Kurt 37
Siegelaub Seth 61, 122, 123

T

Touzé Loïc 8, 91, 101, 103, 104, 106, 108, 110

V

Vaughan David 13, 15, 16, 18, 19, 69
Vautier Ben 22, 37, 85, 96, 122
Véhicule 8, 49, 51, 63, 117
Viale Marie-Laure 63

W

Watier Éric 49, 59, 61, 64, 67, 69, 70, 71, 72
Weiner Lawrence 8, 9, 39, 85, 91, 92, 93, 122, 123
Wurm Erwin 49, 59, 61, 64, 65, 67, 71, 72, 107, 115, 123

Y

Young La Monte 81, 85, 119

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative

Iconographie performative





Conclusion

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative



Livret 6

Conclusion

1 Conclusion	8
2 Tables des matières	16
3 Bibliographie générale	21

1 Conclusion

De l'image à l'imagination

Notre thèse s'achève. Le cheminement d'abord intuitif que nous avons suivi, établissant des rapprochements entre des œuvres, des connexions, des confrontations, a fini par former une trame qui nous plonge, au cœur de la partition, de l'image à l'imagination.

Les deux figures qui inaugurent le livret « Repères » de notre thèse, Isidore Isou et Antonin Artaud ont appelé de leurs vœux un langage total. Resté à l'état théorique chez Artaud, il s'est déployé chez Isidore Isou et dans les pratiques lettristes par le biais de la métagraphie ou de l'hypergraphie. *Les Journaux des dieux* (Isou, 1950) propose ainsi une forme à regarder et à lire. Ce roman devient un jeu pour le lecteur, une écriture à percer, à deviner. Sa lecture nécessite d'émettre des hypothèses pour échafauder avec l'auteur le texte et son interprétation. L'œuvre nécessite une opération de déchiffrement. La posture induite par la lecture est similaire à un acte de traduction, il faut faire l'effort de transposer ce langage dans une langue familière.

Isidore Isou a écrit plusieurs pièces pour le théâtre publiées dans *Œuvres de spectacle* chez Gallimard en 1964. Elles s'établissent pour la plupart en colonne, toutefois Isou n'a – à notre connaissance – jamais utilisé de signes graphiques dans ses pièces pour la scène¹. Nous avons découvert, lors de ce travail, que c'est le poète et plasticien Roland Sabatier qui a poursuivi la voie ouverte par Isidore Isou en intégrant cette fois l'hypergraphie dans des pièces pour la scène (*Omega 3*, *Multiplication* etc.) dont le texte combine alors écriture, dessins figuratifs et symboles abstraits quand il n'est pas exclusivement dessiné. Par le rébus, Isidore Isou et Roland Sabatier affirment un principe combinatoire ou le dessin renvoie à un son (ou une syllabe) qui se combine avec un autre dessin ou une écriture alphabétique. Dans *Une brève histoire des lignes*, Tim Ingold pose la question suivante : « Où finit le dessin et où commence l'écriture ? » (2013, p.157). Le dessin est au cœur de l'écriture depuis la naissance de celle-ci, il est un geste d'inscription, de tracé. Les travaux des lettristes, pour une grande part calligraphiques, reviennent à un geste ancestral qui combine un acte graphique à un acte scripturaire, ce qui est un retour à des écritures anciennes mais aussi une affirmation de la plasticité du texte. La partition affirme alors une double inscription, dans le champ des arts scéniques et dans celui des arts plastiques. D'autres exemples, dans l'œuvre de Roland Sabatier, ont également montré cette double inscription grâce à un décalage du format de la pièce que l'espace du livre ne peut plus contenir. Celle-ci est en effet déployée sur plusieurs panneaux de grande ou de moyenne taille, comme autant de tableaux.

La pièce de Robert Filliou *L'Immortelle mort du monde* (1967) est elle aussi « hors format ». Elle n'est pas faite pour le livre, elle est destinée à être accrochée et donc exposée. Elle s'extrait également de la linéarité par sa mise en page en tableau.

Nous avons également mis en évidence différentes stratégies de dispositions sur la

¹ Nous avons cependant tardivement découvert qu'Isidore Isou a intégré des didascalies à certaines de ses créations picturales, notamment dans *Hypergraphie polylogue* (1964-1988), une encre sur toile de 108 x 150 x 3 cm. Il faudrait faire davantage de recherches pour vérifier s'il n'existe pas des manuscrits de théâtre écrits par l'auteur et qui intégreraient le système de l'hypergraphie.

page. Les séparations tabulaires ou cartographiques permettent, nous l'avons vu, d'isoler les différents composants scéniques. Les rendre indépendants n'est pas les mettre à l'écart mais, au contraire, donner une place à chacun des éléments plastiques ou corporels, place au moins égale à celle du texte à dire. La fiction, par son récit, n'est plus au centre et l'action scénique vient rivaliser avec le texte, si ce n'est le remplacer.

L'insistance sur la réorganisation du texte en colonnes, ou en quadrillage, dans le cas de *L'immortelle Mort du Monde* (Filliou, 1967), des colonnes lettristes du *Film est déjà commencé* (Lemaître, 1952), d'*Omega 3* (Sabatier, 1966) ou encore de *Poings*² (Peyrade, 2017) offre un morcellement de la page et l'organise spatialement : l'espace est partitionné. Le recours à la schématisation est également une manière de s'extraire d'une écriture romanesque ou littéraire. La référence est davantage faite à un texte « pratique » proche du scénario dont on pourra se saisir pour agir. La cartographie est également utilisée par Sol LeWitt lorsqu'il inscrit la pièce de Beckett « Va-et-Vient » (« Come and Go ») dans un système géométrique qui englobe le texte pour Harper's Bazaar en 1969. La pièce de Beckett bascule alors dans une nouvelle forme. Celle-ci est par ailleurs une forme parente, nous l'avons vu, puisqu'elle repose sur des principes similaires de répétition, de variation et d'épuisement d'un principe. Néanmoins cette inscription dans la « ruche » de LeWitt change l'identité du texte qui s'inscrit alors dans un registre visuel.

Selon Leroi-Gourhan dans *Le Geste et la parole* (tome 1), ce qui distingue l'écriture du dessin est le fait que la première soit davantage linéaire (1964, p.278-280). Or, nous l'avons vu, c'est justement cette linéarité qui sera remise en cause dans un grand nombre de partitions que nous avons étudiées au profit de formes qui favorisent davantage le mouvement et le processus. Dans le texte *Anti-Exposition* écrit en 1963, Kantor nous rappelle que le théâtre et la création sont des matières mouvantes :

L'œuvre d'art tranche de création,
 Isolée, cadrée
 Rendue immobile
 Et enfermée
 Dans la structure et le système,
 Incapable de changements et de vie –
 Est une illusion de création.
 La caractéristique de la création
 Est l'état fluide
 Changeant
 Non durable
 Comme la vie elle-même. (Kantor, 1977, p.130)

Le théâtre ou la performance, lors de leur effectuation, ne sont en rien linéaires et cadrés comme dans leurs éditions classiques. Lorsque l'écriture partitionnelle s'extrait des carcans (qu'ils soient dramatiques, typographiques ou éditoriaux), elle tente de rendre insécables le corps et le texte.

2 Nous évoquons la première version du texte, mise en annexe dans le livre.

Or, les partitions qui rompent avec une linéarité ne le font pas seulement par des moyens calligraphiques ou propres au dessin. En effet, Massin va créer lui aussi une œuvre qui se libère de la linéarité tout autant que des codes propres au théâtre, en faisant fi du séquençage en scène ou du nom des personnages. Les marques et les conventions éditoriales théâtrales disparaissent pour laisser la place à un travail graphique dans lequel chaque page est une invention. De ce fait, la *Cantatrice Chauve* de Massin est une œuvre qui traduit l'énergie et le rythme de la scène transposés par le typographe.

Ces œuvres grammatextuelles dans lesquelles l'image s'inscrit ou dans lesquelles le mot même devient image guident le lecteur ou l'interprète à travers la page, et non plus seulement le texte. La page s'extrait d'une normativité, elle est délibérément bousculée pour en favoriser la saisie par un tiers.

La page comme espace de conformité typographique est mise en crise, heurtée, déstructurée chez Massin ou restructurée chez les lettristes. Elle devient un espace complexe, comme peut l'être la scène : la page devient plateau de jeu.

Les partitions que nous avons étudiées dans notre livret 3 notamment sont « marquées » par le corps, que ce soit par la main qui dessine, par le texte calligraphié ou même par les « traces » du corps ou de la voix de l'interprète du passé relayées par la photographie (livret 3 et 5).

Nous pouvons alors considérer que la feuille sur laquelle est inscrite la partition devient une surface agissante : elle impulse et oriente l'interprète ou le lecteur. Par le biais de la typographie, de l'organisation spatiale de la page ou d'une écriture combinatoire mêlant photographies, dessin et texte, les pages deviennent performatives : elles jouent le texte par l'image, elles le mettent en scène. Elles appellent un corps-passeur pour sonoriser la page, jouer la page, danser la page.

La manière de l'interpréter est parfois énoncée, comme dans *Conversation-Sinfonietta*, mais souvent la notice ou le code sont absents. L'interprétation demandera un travail de réflexion, d'élaboration d'un code ou de transposition des signes qui permettront l'activation. Si les règles sont absentes comme dans *Multiplication (Hyperthéâtre)*, elles sont à déduire, à inventer. Elles appellent donc un ou des co-créateurs et engendrent un espace participatif. En cela les partitions ne sont finalement que très peu prescriptives, elles prodiguent des points d'impulsion, des outils, des suggestions qui sont ensuite à évaluer. La partition est une notation-tremplin³ qui nous projette vers l'action. Le texte n'est plus seulement à lire, il appelle la profération ou la profération⁴ tout autant qu'une visualisation active.

Les partitions orientent le geste de création, elles le guident. En cela, elles se substituent partiellement à un metteur en scène ou à un artiste, le texte contenant ce qui sera dit ou fait. Les partitions, nous l'avons démontré, ne sont alors ni autoritaires ni directives.

Proposer une prescription n'est pas l'imposer ni définir une interprétation unique. Ce n'est pas non plus réduire le lecteur ou le metteur en scène à être un exécutant.

3 Roland Sabatier emploie cette notion de « notation-tremplin » à propos des œuvres imaginaires (Sabatier dans Liucci-Goutnikov et al., 2019, p.48).

4 Je reprends le titre du livre de Cristina De Simone (2018).

Avec ces expériences typographiques d'occupation de la page, les auteurs de partitions incitent à une préhension plus grande du lecteur. Dans le cas des partitions, le lecteur n'aide pas le texte à fonctionner : nous pourrions dire qu'il le fait fonctionner, car il est appelé à collaborer à l'œuvre, par son décryptage, sa saisie, sa projection imaginaire et enfin sa mise en action.

Toutefois, les notations ne sont pas toujours ouvertes ni accessibles à tous, nous l'avons vu notamment avec le cas de la partition de Maud Le Pladec (*Professor* dans *Véhicule* n° 2, 2011). Le cas le plus flagrant est toutefois celui de Sol LeWitt qui détermine avec précision ce qui sera ensuite à réaliser. Le protocole semble ici rigide et appelle une conformité du projet et de sa réalisation. C'est d'ailleurs en cela que le compositeur Pascal Dusapin met en doute la qualité de musicien de Sol LeWitt, selon lui la partition de LeWitt n'appellerait pas l'interprétation (et sa variabilité) mais l'exécution : « À l'inverse du musicien, Sol LeWitt semble rechercher un noyau d'expression immobile. Le point exact où le système se confond avec son exécution. » (Dusapin dans Couderc, 1990, p.143). Nous pourrions alors déterminer que Sol LeWitt représente dans notre thèse un contre-exemple si la partition est un système qui n'appelle pas une exécution figée. Toutefois, lorsqu'il analyse la notion de projet dans son texte « Proposition, procédure, projectiles » au sein de l'ouvrage *72 (projets pour ne plus y penser)*, Elie During distingue deux familles de créateurs qu'il nomme « les idéalistes » et « les procéduriers » ; les premiers produiraient des « œuvres-projets » (qu'ils considèrent comme des œuvres elles-mêmes), alors que les seconds produiraient des « projets-scripts » toujours tendus vers leur réalisation (During dans Mangion *et al.*, 2004, s.p.).

Quoi qu'il en soit, nous constatons que les textes que nous avons analysés sont à la fois un geste d'écriture textuelle et performative. En cela, l'auteur, sans même réaliser la pièce devance le metteur en scène ou le preneur en charge. Ici l'auteur ou le typographe passe à l'acte sur la page tout en transmettant la possibilité d'un déploiement futur. Nous pouvons qualifier les auteurs de ces textes de « metteurs en page », ou de créateurs de livres-spectacle. Nous pourrions alors nous demander, pourquoi proposer ce qui ressemble à un texte de mise en scène ? Pourquoi le livre contiendrait-il la scène ou l'action performative ? Nous nous interrogeons ici sur la question du but à atteindre, ce qui a par ailleurs été proposé par Patrice Pavis dans « Réflexions sur la notation et la mise en scène théâtrale » :

Veut-on écrire le théâtre pour en conserver la trace, pour se donner les moyens de le reproduire, pour en relever la spécificité ou pour en donner une description qui soit en même temps déjà une interprétation ? (Pavis, 1981, p.450).

Si la question est spécifiquement orientée vers le théâtre, nous pourrions l'étendre à la performance, à la danse et à tout art éphémère où l'action et le corps sont le point central. Pourquoi noter, pourquoi mettre en partition ? Nous l'avons vu ici, l'intérêt peut en effet être multiple. Les partitions peuvent être un geste de conservation, permettant de réitérer un acte. C'est à cette finalité que correspondent les *Modellbücher* de Bertolt Brecht ou encore les livrets d'images d'Allan Kaprow, bien que la latitude laissée au preneur en charge soit conçue de manière totalement différente dans les deux cas : réitération fidèle ou variation.

Massin s'est emparé du texte d'Eugène Ionesco comme de la mise en scène, il a construit un objet qui les rassemble. L'ambition de Massin était de renouveler la mise en page du théâtre mais aussi de permettre au théâtre d'advenir hors de la salle de spectacle. Le livre contient alors la scène. Le spectacle y prend corps sur la page (tout comme des livres conceptuels remplaceront quelques années plus tard l'exposition). Il s'agit d'une mise en partition externe à l'auteur : Massin agit ainsi en metteur en page, il coordonne les différents éléments de l'action scénique sur le papier. Le lecteur serait chez lui comme au théâtre, le livre divulguerait des indications ou illustrerait l'action. En cela nous pouvons le considérer comme une partition à lire ou performer⁵. Il ne s'agit pas d'une description mais déjà d'une interprétation ou d'une recreation.

Nous avons pu constater, lors des confinements successifs de ces dernières années, que des initiatives ont permis de diffuser l'art et la culture autrement, par des captations mais aussi des tutoriels, des « boîtes à outils » qui recensaient les moyens d'accéder à l'art ou de le pratiquer hors des lieux consacrés. La partition pourrait être l'un de ces vecteurs privilégiés, par le biais d'une diffusion éditoriale. Cela nécessiterait cependant, du côté théâtral, que l'édition se libère de ses normes, s'invente à chaque ouvrage. Si nous évoquons des livres qui se substitueraient à la représentation, rappelons que ce cas de figure est préexistant dans les arts plastiques où le livre a déjà remplacé l'exposition (quand il n'est pas une partie de celle-ci) depuis les catalogues de Seth Siegelau, le premier datant de 1968⁶, jusqu'aux expositions à lire de Mathieu Copeland.

Le « livre-spectacle » comme le « livre-exposition » permettent à la création d'exister en tout lieu, ils forment ainsi une poche de résistance. Sans renoncer au vivant, le livre-performatif – son nom reste à définir – permet de projeter des images, des idées, de faire apparaître un théâtre mental ou des œuvres conceptuelles.

Le livre est ainsi une alternative à la diffusion des pièces ou des œuvres dans les lieux culturels qui lui sont habituellement dédiés. Si l'édition a été pour les artistes plasticiens un lieu d'autonomie et d'indépendance de leur pratique, elle pourrait aussi être un espace alternatif, un lieu d'autonomie pour le théâtre. C'est d'ailleurs ainsi que nous nous sommes positionnés en tant qu'artiste-éditeurs en concevant *Véhicule* et les éditions Vroom. Déployer un cercle éditorial alternatif dans le domaine des arts scéniques pourrait favoriser une indépendance des créateurs mais aussi renouveler les formes d'écriture portées à notre connaissance.

En effet, le geste de création scénique est aujourd'hui totalement lié aux fortes contraintes de la production du spectacle vivant, à sa diffusion et à son édition. Créer une forme scénique dépend entièrement de paramètres économiques : obtention de financements, coproductions de CDN⁷ ou de scènes nationales, subventions, prix (Artcena, Beaumarchais...). De plus, créer ou diffuser un spectacle implique la plupart du temps de s'intégrer dans une programmation souvent ciblée puisque chaque directeur de structure donne une orientation ou une « marque de fabrique » au lieu qu'il dirige. Ainsi, le fait

5 Nous avons à notre tour essayé de transposer la transcription de Massin lors d'une journée de travail avec des acteurs en 2020. Nous renvoyons notre lecteur au livret 3.

6 Les « expositions-publiées » de Seth Siegelau prennent forme dans les publications suivantes : *Douglas Huebler, november 1968* (Huebler et Siegelau, 1968), *Xerox Book* (Andre et al., 1968), *January 5-31, 1969* (Barry et al.), *March 1969, July, August, September 1969: Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd, Robert Smithson, Lawrence Weiner.*

7 Centres Dramatiques Nationaux.

d'être accueilli et programmé n'est pas uniquement lié à la qualité du travail proposé, mais à sa corrélation avec le reste de la programmation, avec sa mise en concordance avec l'identité du lieu⁸. Mettre en forme des projets scéniques relève – avant toute qualité artistique – d'une capacité à trouver les moyens financiers et les espaces de visibilité.

C'est en effet par volonté de contourner ces procédures que nous avons choisi le mode opératoire éditorial. Le livre comme objet reproductible est par essence plus facile à diffuser. Nous aurions pu nous en servir pour « notre propre travail » d'autrice et conceptrice scénique mais nous l'avons ouvert à d'autres. L'édition fait exister les textes : elle permet leur diffusion, leur lecture, et leur saisie. Mais ce que nous avons choisi d'éditionner est également conçu comme un projet autosuffisant qui peut se matérialiser par une activation sans que cela soit une finalité et sans que cette activation doive « correspondre » au projet ; l'activation est possible mais elle n'est pas essentielle.

Si les partitions proposées dans *Véhicule* n'ont pas toujours eu la force graphique et visuelle des textes grammatextuels que nous avons étudiés ici⁹, la publication s'est en elle-même détachée du genre littéraire en affirmant une identité graphique forte qui décale les textes et les fait basculer de la littérature vers les arts plastiques. La double identité des partitions graphiques (texte et image) les inscrit dans des champs multiples et en permet la lecture à travers différents prismes.

Si éditer c'est aussi cautionner, comme le rappelle François Berreur dans l'entretien que nous avons mené, nous avons nous-mêmes avalisé un nouveau type de texte et contribué à sa découverte. Contrairement à un éditeur reconnu, ce n'est pas notre nom qui a permis d'avaliser et de soutenir les diverses partitions, mais plutôt une combinaison de facteurs dont la communauté des auteurs invités fait partie. Participer à la *Véhicule* revient à s'inscrire dans un réseau déjà existant.

Les réticences des éditeurs de théâtre que nous avons mises au jour face à ce qui relève du partitionnel (didascalies, ekphrasis, mise en page atypique) délimitent l'écriture pour la scène et restreignent la diversité des formes proposées. Pourtant ces actions décrites, ces typographies expressives ou ces mises en pages qui structurent différemment le texte n'empêchent pas d'autres interprétations lors de la réalisation. Ce qu'elles permettent c'est une projection : les indications d'actions, qu'elles soient graphiques ou textuelles, créent des images. Elles suggèrent un monde absent qu'elles permettent de visualiser. Cette « représentation » sur la page, qui offre de l'espace aux éléments plastiques et à l'action, cohabite avec le texte à dire quand elle ne le remplace pas. Ce monde absent, c'est celui de la création à venir, mais c'est aussi celui du passé qu'il est possible de faire revivre, tout en le transformant, à l'instar de Boris Charmatz lorsqu'il s'empare du livre *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse* (Vaughan, 1997).

Les textes que nous avons étudiés ici, qu'ils oscillent entre des projets ou des archives sont saisis comme des partitions. Ils permettent le voyage entre plusieurs

8 Il est probable que la difficulté à trouver des moyens de production et l'empêchement à concrétiser des actes nous a orientés vers des textes qui appellent l'action et la contiennent en germe.

9 Notons cependant des exceptions ou contre-exemples avec des partitions graphiques qui ont pris corps dans *Véhicule* : celles de Violaine Lochu (*Véhicule* n° 4, 2021), d'Édouard Boyer (*Véhicule* n° 1 et *Véhicule* n° 4, 2010 et 2020), de Roland Sabatier (*Véhicule* n° 4, 2021), de Marcel Alocco (*Véhicule* n° 3, 2020) ou de Daniel Larrieu (*Véhicule* n° 5, 2022).

temporalités qu'ils comprennent de manière intrinsèque. L'image photographique qui témoigne devient un texte à interpréter ou à rejouer dans un autre contexte. Steve Giasson, qui reprend lors des *Performances Invisibles* les images d'archives pour les mettre en partition, expérimente les performances originales pour les décaler dans une autre époque. L'art-action lié à une pratique éphémère devient un texte à jouer et à rejouer tout en observant sa décontextualisation et sa recontextualisation. Toutefois, la plupart des actions qui président aux *Performances Invisibles* de Giasson n'étaient pas prévues pour être réitérées. Leur reprise repose donc sur une volonté externe de mettre en partition l'image, ceci dans le cas de Steve Giasson comme de Boris Charmatz.

D'autres partitions ont été conçues pour être interprétées et réalisées par plusieurs personnes. C'est le cas des livrets imagés d'Allan Kaprow ou encore des partitions fluxus. Celles-ci reposent toutefois sur des orientations très variables, allant de l'action concrète à l'action imaginaire. Les partitions à rêver que nous avons abordées dans notre dernière partie sont d'une grande simplicité dans leur forme, elles ne comportent ni photographies, ni dessin ni traitement typographique ou mise en page complexe. L'image graphique en est absente au profit d'une image mentale induite.

Selon Paul Ricœur, une image est « la représentation d'une chose absente, quant à l'imagination elle est une force productrice à la fois génératrice de nouveautés de sens et d'autre part régulatrice de sens »¹⁰. Notre thèse s'est en effet fondée sur deux types d'images, l'image-absence (une image qui copie une chose ou un être absent) et l'image-fiction (qui produit ce qui n'existe pas encore). C'est cette dernière qui préside à la naissance de l'œuvre mentale ou de l'œuvre imaginaire. La partition vient impulser l'œuvre qui se réalise (ou pas) en imagination. Le recours au corps n'est pas pour autant nié mais la physicalité est moindre ; ce sont des œuvres essentiellement cérébrales telles que celles proposées par Marcel Alocço dans les *Events* (qu'il s'agisse des « Évènements mentaux » ou de « Rhapsodie Baie des Anges ») ou par Yoko Ono dans *Grapefruit*, ou encore par Roland Sabatier dans *Œuvres imaginaires dans un jardin réel*, exposition présentée à la Villa Cernigliaro.

Restituer ce qui a été imaginé et projeté est également une possibilité, comme le démontrent les expériences en hypnographie de Joris Lacoste qui produisent un récit, ou encore les corps transmetteurs de Loïc Touzé. Cette restitution de l'œuvre rêvée permet un partage, une nouvelle opération de transmission. Elle se rapproche de la proposition de l'artiste conceptuel John Baldessari :

Demander à un hypnotiseur de choisir une idée d'œuvre au hasard. Se faire hypnotiser. L'idée sera implantée et sera activée par suggestion post-hypnotique pour une durée prédéterminée. L'art réside-t-il dans les objets, dans les idées ? (Baldessari dans Herrmann et al., 2008, p.87).

Si nous nous emparons de la question finale et que nous nous penchons sur les partitions que nous venons d'étudier, nous pouvons conclure que le statut de ces dernières demeure ambigu. Elles sont des idées incarnées par une édition ou un dispositif qui les diffuse. En cela, elles n'échappent pas à l'objet ou à une matérialisation. Toutefois, elles se concrétisent dans une forme soustractive qui réduit l'œuvre à des moyens éco-

¹⁰ Cette citation est extraite de la conférence de Paul Ricœur « L'Imagination et la règle » prononcée lors de l'inauguration du Centre de recherche sur la culture française Desmaret, université hébraïque de Jérusalem, le 15 décembre 1994. Elle est disponible en ligne ici : [https://www.youtube.com/watch?v=PmSmSjZn9e4].

nomes. Le déploiement de l'énoncé – son activation – est possible, mais la partition demeure valide en elle-même, à la fois œuvre et condensé, projection d'œuvre, trace qui se confronte au présent, elle nous apparaît alors en perpétuelle germination.

Nous avons ouvert des champs de recherche que nous pourrions à présent poursuivre. Du côté théorique, nous aimerions en effet nous plonger plus spécifiquement dans une recherche sur le théâtre de Robert Filliou et sur celui de Roland Sabatier. Nous avons constaté que l'œuvre pour la scène de ce dernier est actuellement inaccessible et nous avons commencé avec lui, au cours de cette étude, un travail de recension de ses pièces. Celui-ci a permis de réunir des matériaux inédits propres à être édités. Le projet, qui consiste à mettre au jour une dizaine de ses pièces (graphiques et textuelles) est en cours d'élaboration. Nous avons par ailleurs effectué, avec Roland Sabatier, un entretien que nous joindrons à l'ouvrage. L'état de conservation des originaux, mais également la nature et le format des documents nécessitent un travail délicat de numérisation. De plus, une réflexion complexe est à mener sur la mise en page de cette monographie afin de pouvoir mettre en commun des travaux très variés. À ce projet d'édition au long cours, s'ajoutent des éditions dont la publication aura lieu sous peu : le *Théâtre Simple* de Jacques Jouet (écrit entre 1998 et 2000 mais resté jusqu'à présent inédit) et *Commentaires*, un récit à lire à haute voix du poète et performeur Nicolas Richard. Se joindront à ces ouvrages, les actes du colloque *Partitions Scripts* (Rennes, Paris, 2020) jumelés aux actes du séminaire *Partitions expérimentales* (Sylvanès, 2020) envisagés pour la publication sous le titre commun « Déployer la partition », et qui comprendront une trentaine d'articles ou d'entretiens. Cet ouvrage sera le fruit d'une co-édition avec ExposerPublier (Caroline Sébilleau et Benoît Brient), un autre binôme de chercheurs-artistes-éditeurs.

Ainsi, notre travail d'artiste et de chercheuse se poursuit dans un décloisonnement disciplinaire en liant recherche scientifique, diffusion et pratique plastique collaborative.

2 TABLE DES MATIÈRES

LIVRET 1 INTRODUCTION

Résumé général	8
Notice	13
Préambule	15
Sommaire général	16
1 Présentation du sujet	18
2 Corpus et structure	37
3 Méthodologie	39
4 Recherche-crédation	43
5 État de l'art	46
Complément 1 Anti-théâtre Farouche de Garance Dor et Pierre Di Sciullo	51
Complément 2 Programme du colloque Partitions scripts	79
Références bibliographiques Livret 1	103
Index	108

LIVRET 2 REPÈRES

Introduction	8
1 Œuvres-clef : chronologie	9
1.1 Déploiement du corpus	18
1.1.1 Avant 1950	18
1.1.2 1950-1967	19
1.1.3 1968-2007	23
1.1.4 2008-2021	24
2 Terminologie	27
2.1 Champ lexical de la partition	28
2.2 Dictionnaires	32
2.3 Selon Goodman et Genette	35
3 Filiation musicale	39
4 Invention d'un langage, deux précurseurs	50
4.1 Artaud : le langage de la scène	51
4.1.1 Le photomontage d'une pièce qui n'existe	54
4.2 Isou : L'image-langage et le lecteur déchiffreur	58
Références bibliographiques livret 2	65
Index	74

LIVRET 3 TYPO-TOPOGRAPHIE

Introduction.....	8
1 Typographie.....	13
1.1 Le livre-spectacle de Massin.....	17
1.1.1 Les opérations de déplacement.....	21
1.1.2 Identification des personnages.....	23
1.1.3 Continuité/discontinuité.....	28
1.1.4 Place de la photographie.....	29
1.1.5 Du prolongement à l'affranchissement.....	32
1.2 Guider l'interprète.....	39
1.3 Sonoriser la page.....	48
1.4 L'utilisation des picto-typo.....	54
2 Topographie.....	66
2.1 Théâtre en damier.....	67
2.2 Théâtre en colonnes.....	74
2.3 De l'art conceptuel au théâtre et vice versa.....	82
3 La place de l'éditeur.....	86
3.1 Théâtrales.....	93
3.1.1 Les réponses de Pierre Banos-Ruf.....	94
3.1.2 Entretien avec Noëlle Renaude.....	97
3.2 Les Solitaires intempestifs.....	103
3.2.1 Les réponses de François Berreur.....	103
3.2.2 Entretien avec Pascal Rambert.....	111
3.2.3 Entretien avec Pauline Peyrade.....	113
3.3 Synthèse et analyse des discours.....	117
Conclusion.....	129
Références bibliographiques du livret 3.....	138
Index.....	146

LIVRET 4 ÉDITER VÉHICULE

Introduction.....	8
1 Du projet à la conception.....	12
1.1 Une publication dédiée à la production et à la diffusion des partitions contemporaines.....	12
1.2 Une revue ?.....	19
1.3 Espace de création, espace de diffusion.....	27
1.4 L'invitation et le cahier des charges.....	31
1.5 Modèle économique.....	35
1.6 Choix graphiques.....	39
2 Problématiques internes.....	49
2.1 Projet ou archive ?.....	49
2.2 Transmission et pédagogie.....	59
2.3 Dialoguer avec les œuvres.....	65
Conclusion.....	69
Complément 1 : Composition éditoriale et graphique.....	75
Complément 2 : Les éditoriaux (2010-2021).....	79
Complément 3 : Les partitions de Véhicule (format PDF).....	85
Références bibliographiques du livret 4.....	87
Index.....	93

LIVRET 5 ICONOGRAPHIE PERFORMATIVE

Partitions composées d'images, partitions pour créer des images,
partitions d'images qui n'existent pas

Introduction.....	8
1 La photographie dans la partition.....	10
1.1 Activer un livre d'images.....	13
1.2 Rejouer l'image.....	21
1.2.1 Entretien avec Steve Giasson.....	28
1.3 Synthèse.....	43
1.4 Des images à partager, les livrets illustrés d'Allan Kaprow.....	44
1.5 Prendre position face à l'histoire.....	48
2 Le dessin comme partition.....	49
2.1 Le théâtre dessiné.....	52
2.1.1 Les cas d'Omega 3 et de Multiplication (hyperthéâtrie).....	52
2.2 La partition dessinée au musée.....	63
2.2.1 Partitions et expositions.....	63
2.2.2 Le dessin, partition d'action physique.....	67
2.2.3 Synthèse.....	73
2.2.4 Être agi par la partition : la place de l'interprète.....	74
3 L'image mentale.....	82
3.1 Images à rêver.....	83
3.2 L'œuvre infinitésimale.....	90
3.3 Télépathie et hypnose.....	95
3.3.1 Transfert de compétences et de rôles.....	95
3.3.2 Weiner et les Statements.....	96
3.3.3 Filliou et le Principe d'équivalence.....	97
3.4 Faire œuvre de transfert.....	99
3.4.1 Transfert d'images par induction mentale.....	103
3.4.2 Transfert paranormal.....	106
3.4.2.1 Se relier via la partition.....	106
3.4.2.2 Danser par télépathie.....	107
Conclusion.....	111
Références bibliographiques Livret 5.....	117
Index.....	128

LIVRET 6 CONCLUSION

1 Conclusion	8
2 Table des matières	16
3 Bibliographie générale	21

3 Bibliographie générale

La bibliographie ci-dessous reprend l'ensemble des références précédemment citées dans les livrets 1, 2, 3, 4 et 5. À celles-ci sont ajoutées les références correspondant à notre conclusion ainsi que quelques titres qui nous paraissaient essentiels. Nous l'avons divisée en plusieurs rubriques afin de permettre une autre lecture de cette thèse, par des entrées différentes. Toutefois, la porosité de notre sujet et des œuvres étudiées rend bien souvent toute tentative de classement mal aisée et subjective. Ainsi, fréquemment une même référence aurait pu apparaître sous plusieurs entrées.

Concernant les revues, lorsqu'un numéro spécifique est mentionné dans le texte, seul celui-ci apparaît dans la bibliographie. Lorsqu'une revue est citée de manière plus générale, nous ne mentionnons pas de numéro, mais la date de début et la date de fin de parution.

Textes à jouer	23
Les éditeurs de théâtre (ou de littérature générale ayant une collection théâtre)	23
Actes Sud.....	23
Éditions Théâtrales.....	23
Gallimard.....	23
L'Arche.....	24
Les Éditions de Minuit.....	24
Solitaires intempestifs.....	24
Les éditeurs de partitions plastiques et scéniques	25
Entre-deux.....	25
Form[e]s et Le Clou dans le fer.....	25
Leprojetcollectif et Vroum.....	25
Le Seuil.....	26
Mix.....	26
Autres éditeurs	27
Livres et revues d'artistes	28
Autour des notions de projet, de partition ou de protocole (textes théoriques)	30
Sur l'archive, le document, le <i>reenactment</i> (documents et textes théoriques)	31
Autour des pratiques conceptuelles	34
Sur l'image et la photographie	36
Sur la typographie	37
Autour des expositions à lire, des expositions de partitions et des performances au musée	39

Sur la notation musicale	41
Autour de la notation, de la transmission et de la reprise en danse	41
Autour de fluxus	42
Autour du lettrisme	43
Autour du situationnisme	44
Autour du futurisme et du bauhaus	45
Autour de la performance	46
Autour de la poésie sonore, visuelle, concrète	47
Autour des questions liées à l'édition	48
Littérature, art, interprétation (textes théoriques)	49
Écrits ou entretiens sur le théâtre	51
Esthétique et anthropologie	53
Dictionnaires et lexiques	54
Autres catalogues d'exposition	54
Divers	55

Textes à jouer

Les textes «à jouer» comprennent des textes pour le théâtre et des partitions cités dans la thèse, à l'exception de certains ouvrages édités par les artistes fluxus ou lettristes (classés dans Livres et revues d'artistes). Les ouvrages sont ici ordonnés en deux grandes catégories : Éditeurs de théâtre puis Éditeurs de partitions. Les ouvrages sont ensuite mentionnés par nom d'auteur à l'intérieur de chaque maison d'édition.

Les éditeurs de théâtre (ou de littérature générale ayant une collection théâtre)

Actes Sud

CHIAMBRETTO, Sonia, 2010. *Zone éducation prioritaire*. Arles, France : Actes Sud — Papiers.

CHIAMBRETTO, Sonia, 2012. *Une petite randonnée*. Arles, France : Actes Sud — Papiers.

Éditions Théâtrales

RENAUDE, Noëlle, 1993. *Divertissements touristiques*. Paris, France : Éd. théâtrales.

RENAUDE, Noëlle, 1999. *Fiction d'hiver*. Paris, France : Éd. théâtrales.

RENAUDE, Noëlle, 2003. *Divertissements touristiques*. Paris, France : Éd. théâtrales.

RENAUDE, Noëlle, 2008. *Une belle journée ; Topographies*. Paris, France : Éd. théâtrales.

RENAUDE, Noëlle, 2010. *Sans carte, sans boussole, sans équipement : huit nouvelles pièces*. Montreuil-sous-Bois, France : Éd. théâtrales.

RENAUDE, Noëlle, ENGELBACH, Jean-Pierre et CANTARELLA, Robert, 1996. *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux* : Paris, France : Éd. théâtrales.

Gallimard

ARTAUD, Antonin, 1970b. *Œuvres complètes. Tome II*. Paris, France : Gallimard.

ARTAUD, Antonin, 1981. *Le Théâtre et son double : suivi de : le théâtre de Séraphin*. Paris, France : Gallimard, 1981.

ARTAUD ANTONIN, 2004a. *Œuvres*. Paris : Gallimard. Quarto.

IONESCO, Eugène, 2013. *La cantatrice chauve : anti-pièce*. Paris, France : Gallimard.

ISOU, Isidore, 1964. *Œuvres de spectacle*. Paris, France : Gallimard.

MASSIN et IONESCO, Eugène, 1966. *Délire à deux*. Paris, France : Gallimard.

MASSIN, IONESCO, Eugène, COHEN, Henry et BATAILLE, Nicolas, 1964. *La cantatrice chauve : anti-pièce : suivie d'une scène inédite*. Paris, France : Gallimard.

MASSIN et TARDIEU, Jean, 1966. *Conversation-sinfonietta*. Paris, France : Gallimard.

MUSSET, Alfred de, 2019. *Un spectacle dans un fauteuil (1832) : au lecteur*. Paris, France : Gallimard.

TARDIEU, Jean, 1993. *La comédie du langage : suivi de La triple mort du Client*. Paris, France : Gallimard.

TARDIEU, Jean, 1996. *Théâtre II, Poèmes à jouer*. Paris, France : Gallimard.

L'Arche

CHIAMBRETTO, Sonia, 2019. *Supervision*. Paris, France : L'Arche.

HANDKE, Peter, 1982. *Outrage au public et autres pièces parlées*. Paris, France : L'Arche.

HANDKE, Peter, 1985. *Le Pupille veut être tuteur*. Paris, France : l'Arche.

HANDKE, Peter, 1993. *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre : un spectacle*. Paris, France : L'Arche.

KROETZ, Franz Xaver, 1976. *Travail à domicile ; Concert à la carte ; Haute-Autriche*. Paris, France : l'Arche.

Les Éditions de Minuit

BECKETT, Samuel, 1992. *Poèmes : suivi de Mirlitonnades*. Paris, France : les Éditions de Minuit.

BECKETT, Samuel, 1996. *Comédie et actes divers : Va-et-vient ; cascando ; Paroles et musique ; Dis Joe ; Actes sans paroles I et II ; Film ; Souffle*. Paris, France : Les Éditions de Minuit.

BECKETT, Samuel et DELEUZE, Gilles, 1992. *Quad ; et Trio du fantôme, ... que nuages...* ; *Nacht und Träume*. Paris, France : les Éditions de Minuit.

MÜLLER, Heiner, JOURDHEUIL, Jean et SCHWARZINGER, Heinz, 1979. *Hamlet-machine : précédé de Mauser et autres pièces*. Paris, France : Éditions de Minuit.

MÜLLER, Heiner, JOURDHEUIL, Jean, SCHWARZINGER, Heinz, PEYRET, Jean-François et BACKÈS, Jean-Louis, 1985. *Germania Mort à Berlin*. Paris, France : Éditions de Minuit.

Solitaires intempéstifs

GARCÍA, Rodrigo, 2011a. *Cendres : 1986-1999*. Besançon, France : les Solitaires intempéstifs.

GARCÍA, Rodrigo, 2011b. *Cendres : 2000-2009*. Besançon, France : les Solitaires intempéstifs.

GARCÍA, Rodrigo et VASSEROT, Christilla (trad.), 2007. *Et balancez mes cendres sur Mickey*. Besançon, France : les Solitaires intempéstifs.

PEYRADE, Pauline, 2016. *Ctrl-X suivi de Bois impériaux*. Besançon, France : les Solitaires intempéstifs.

PEYRADE, Pauline, 2017. *Poings*. Besançon, France : les Solitaires intempéstifs.

RAMBERT, Pascal, 1997. *De mes propres mains* : Besançon, France : les Solitaires

intempestifs.

RAMBERT, Pascal, 2011. *Clôture de l'amour*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.

RAMBERT, Pascal, 2014. *Répétition*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.

RAMBERT, Pascal, 2015. *Lac suivi de ; Libido sciendi*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.

VIRIPAIEV, Ivan Aleksandrovič, MOGUILEVSKAIA, Tatiana et MOREL, Gilles, 2011. *Danse « Delhi » : pièce en sept pièces*. Besançon, France : les Solitaires intempestifs.

Les éditeurs de partitions plastiques et scéniques

Entre-deux

MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, RUBY, Christian, RIVET, Jacques et VIALE, Marie-Laure (dir.), 2009. *TOOL BOX*. Nantes : Entre-deux.

ENTRE-DEUX, RIVET, Jacques, VIALE, Marie-Laure et JOU, Florence (dir.), [sans date]. Je peux le faire ! *Entre-deux* [en ligne]. [Consulté le 16 mars 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.entre-deux.org/cp_projets/je-peux-le-faire/

Form[e]s et Le Clou dans le fer

Le Clou dans le fer était une collection des éditions Form[e]. La collection est ensuite devenue une maison d'édition à part entière.

BERNIER, Patrick, MARTIN, Olive, RANA, Matthew David, CANEVET, Sébastien et PREUSS-LAUSSINOTTE, Sylvia, 2016. *Plaidoirie pour une jurisprudence*. Choisy-le-Roi, France : Éditions Form[e]s.

KAPROW, Allan, 2011. *Voici un communiqué sur comment faire un happening : il y a 11 règles à respecter : face A ; Et maintenant, donnons quelques exemples de happenings : face B*. Reims, France : le Clou dans le fer.

Leprojetcollectif et Vroum

Les partitions éditées dans *Véhicule* et citées dans le texte sont classées ici sous le numéro de parution correspondant.

ALOCCO, Marcel, 2021. *Fluxus, events, musique : 1964-2021*. Rennes, France : Vroum.

DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2010. *Véhicule*. N° 1. Rennes, France : Leprojetcollectif.

GENOD, Yves-Noël, 2010. La page 310. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2010. N° 1. Rennes, France : Leprojetcollectif.

GRAND MAGASIN [HIFFLER, François et MURIN, Pascale], 2010. Ma vie. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2010. N° 1. Rennes, France : Leprojetcollectif.

- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2011. *Véhicule*. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- CIMA, Julia, 2011. La Langue. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2011. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- DOR, Garance, 2011. Do it Herzog. In : DOR, Garance et MENU (dir.), Vincent, *Véhicule*. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- FICHET, Alexis, 2011. Vos ailes les mouettes. In : DOR, Garance et MENU, Vincent, *Véhicule*. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- LE PLADEC, Maud et COUTURIER, Nicolas, 2011. Professor. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2011. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- MATHIEU, Dominique, 2011. Box Seat. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2011. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- PHELIPPEAU, Mickaël et COUTURIER, Nicolas, 2011. Bi-portrait le jeu. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2011. N° 2. Rennes, France : Leprojetcollectif.
- ZAEGEL, Sébastien, 2011. Désapprendre par cœur. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 2. Rennes, France : Vroum.
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2020. *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroum.
- JOUET, Jacques, 2020. PPAF (Jadis, Robert Filliou). In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2020. N° 3. Rennes, France : Vroum.
- NOURY, Aurélie, 2020. Clausus. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroum.
- RICHARD, Nicolas, 2020. Déchiqueter-déchanter. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 3. Vroum. Rennes, France.
- THOMMEREL, Yoann, 2020. Une dérive en donut. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroum.
- WATIER, Éric, 2020. Travaux discrets Écrire. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroum.
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2021. *Véhicule*. N° 4. Rennes, France : Vroum.
- DOR, Garance, 2021. Ballet. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. 2021. N° 4. Rennes, France : Vroum.
- INGVARTSEN, Mette et VIDAL, Gérard (trad.), 2021. Une brève description d'une pièce insaisissable. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 4. Rennes, France : Vroum.
- MENU, Vincent, 2021. Passages. In : DOR, Garance et MENU et Vincent (dir.), *Véhicule*. 2021. N° 4. Rennes, France : Vroum.
- SABATIER, Roland, 2021. Critique Sociale : polylogues à impliquees. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 4.
- DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), 2021. *Véhicule*. N° 5. Rennes, France : Vroum.
- WATIER, Éric, 2022. *Travaux discrets (d'après Brueghel)*. Rennes, France : Vroum.

Le Seuil

Nous mentionnons ici des ouvrages qui intègrent en complément d'un texte théâtral, la notation d'une mise en scène préexistante.

MOLIÈRE, JOUVET, Louis et COPEAU, Jacques, 1951. *Les fourberies de Scapin : mise en scène et commentaires de Jacques Copeau*. Paris : Éditions du Seuil.

MOLIÈRE et VALDE, Pierre, 1946. *Le malade imaginaire de Molière, mise en scène et commentaires de Pierre Valde*. Paris : Éditions du Seuil.

RACINE, Jean et BARRAULT, Jean-Louis, 1946. *Phèdre*. Paris, France : Éditions du Seuil.

RACINE, Jean, BARRAULT, Jean-Louis et LE ROY, Georges, 1952. *Athalie : Mise en scène et commentaires de Georges le Roy*. Paris, France : Éditions du Seuil.

RACINE, Jean et DE COURVILLE, Xavier, 1947. *Bajazet : Mise en scène et commentaires*. Paris, France : Éditions du Seuil.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergueevitch et HUGO, François-Victor, 1948. *Mise en scène d'Othello de Shakespeare*. Paris, France : Editions du Seuil.

Mix

BAUDOUIN-TALEC, Aziyadé (dir.), 2018. *Les écritures bougées : une anthologie*. Paris, France : Éditions Mix.

FARKAS, Jean-Baptiste, 2010. *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*. Paris, France : Éditions Mix.

HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), 2008. *Art conceptuel : une entologie*. Paris, France : Éditions Mix.

PLUOT, Sébastien, VALLOS, Fabien et HIGGINS, Hannah B., 2014. *Art by telephone: recalled*. Paris, France : Éditions Mix.

Autres éditeurs

BERNARD, Tristan, 1932. *L'anglais tel qu'on le parle : vaudeville en un acte*. Paris, France : Librairie théâtrale.

CHIAMBRETTO, Sonia, 2006. *CHTO : interdit aux moins de 15 ans*. Paris, France : Inventaire-invention.

COQUELEY DE CHAUSSEPIERRE, Claude Geneviève, 1770. *Le Roué vertueux, poème en prose, en quatre chants, propre à faire, en cas de besoin, un drame à jouer deux fois par semaine... 2e édition, à laquelle on a joint la lettre d'un jeune métaphysicien* [en ligne]. [Consulté le 30 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10568643>

DIDEROT, Denis, 2005. *Entretiens sur Le fils naturel*. Paris, France : Flammarion.

JOUET, Jacques, FORTE, Frédéric et ROUBAUD, Jacques, 2007. *Chronopoèmes*. Paris : Oulipo.

KNOWLES, Alison et LOCKWOOD, Annea (dir.), 2019. *Womens Work*. New York, États-

Unis : Primary information.

KOSTELANETZ, Richard (dir.), 1980. *Scenarios: Scripts to perform* [en ligne]. New York, États-Unis : Assembling Press.

LAGARCE, Jean-Luc, 2020. *Juste la fin du monde*. Paris, France : Flammarion.

LISTA, Giovanni (dir.) et MINOT, Claude (trad.), 1976. *Théâtre futuriste italien : anthologie critique. Tome I*. Lausanne, Suisse : La Cité-L'Âge d'homme.

LISTA, Giovanni (dir.), MINOT, Claude, CHUZEVILLE, Jean et SPARTA, Nina (trad.), 1976. *Théâtre futuriste italien : anthologie critique. Tome II*. Lausanne, Suisse : la Cité-l'Âge d'homme.

MALONE, Philippe, 2017. *Septembres : fugue*. Montpellier, France : Éditions Espaces 34.

NOVARINA, Valère, 1978. *Le babil des classes dangereuses*. Paris, France : Christian Bourgois éditeur.

ONO, Yoko, 2004. *Pamplémousse*. Paris, France : Textuel.

ONO, Yoko, 2013. *Acorn*. Paris, France : Flammarion.

Livres et revues d'artistes

Cette liste comprend certains ouvrages qui intègrent des partitions mais également des publications citées dans la thèse pour leur qualités plastiques.

ALOCO, Marcel, 1968. *Events*. Nice, France : Z'éditions.

ACQUAVIVA, Frédéric, 2015-2018. *CRU*. Berlin, Allemagne.

BRECHT, George, 1963. *Water-Yam*. New York, États-Unis : Maciunas, Fluxus eds. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/c/c1/Brecht_George_Water_Yam_1963.pdf

BRECHT, George et FILLIOU, Robert, 1968. *Games at the Cedilla or The Cedilla takes off*. New York, États-Unis : Something Else Press.

CAGE, John et KNOWLES, Alison, 1969. *Notations*. New York, États-Unis : Something Else Press.

CHATON, Anne-James et FIAT, Christophe (dir.), 1997-2000. *TIJA, The Incredible Justine's adventures*. Besançon, France : Larvatus prodeo.

CHOPIN, Henri, 1964-1979. *OU*. Sceaux, Ingatstone, France, Angleterre : Henri Chopin.

COPLEY, William et PETROV, Dimitri, 1968. *S.M.S [Shit Must Stop]*. New York, États-Unis.

FIAT, Christophe (dir.), 2004. *Mission Impossible*. S.l. : Christophe Fiat.

FILLIOU, Robert, 1967a. *A Filliou sampler*. New York, États-Unis : Something Else Press.

FILLIOU, Robert, 1967b. *L'Immortelle mort du monde : the deathless dying of the world*. New York, États-Unis : Something Else Press.

FILLIOU, Robert, 1969. L'esclave F. In : TIALANS, Richard (éd.), *AARevue*. 1969. N° 10, s.p.

- FILLIOU, Robert, 1984. *Longs poèmes courts à terminer chez soi*. Bruxelles, Belgique : Archives Lebeer Hossmann.
- FILLIOU, Robert, 1998a. *Enseigner et apprendre, arts vivants*. Bruxelles, Belgique : Archives Lebeer Hossmann.
- FILLIOU, Robert, 1998b. *Toi, par lui et moi*. Bruxelles, Belgique : Archives Lebeer Hossmann.
- FILLIOU, Robert, 1999. *Théâtre incomplet : AAREVUE : 1969-1987*. Bruxelles, Belgique : Small Noise.
- HIGGINS, Dick, 1961. *One hundred plays*. New York, États-Unis : Higgins.
- HIGGINS, Dick, 1967. Statements of Intermedia. In : VOSTELL, Wolf (dir.), *DÉ-COLL/AGE*. N° 6. Frankfurt, Allemagne : Wolf Vostell.
- KLEIN, Yves, 1960. *Dimanche, Le Journal d'un seul jour [27 novembre 1960]*. Paris, France : Yves Klein. Disponible à l'adresse : http://www.yvesklein.com/download/?title=yves-klein-dimanche-fr.pdf&file=files/file_file_3_fr.pdf&type=application/pdf
- KNOWLES, Alison, 1963. *Bean rolls*. New York, États-Unis : Fluxus.
- LA MONTE, Young, CAGE, John, MAC LOW, Jackson, MACIUNAS, George, BROWN, Earle et BRECHT, George, 1970. *An Anthology of chance operations*. New York, États-Unis : L. Young & J. Mac Low.
- MACIUNAS, George et BRECHT, George, 1964-1979. *ccVTRE*. New York, États-Unis : George Brecht et George Maciunas (Fluxus, Editorial Council).
- MACIUNAS, George, BRECHT, George, SHIOMI, Mieko, WATTS, Robert, VAUTIER, Ben, KNOWLES, Alison, CHIARI, Giuseppe, WILLIAMS, Emmett, AY-O, PAIK, Nam June, KOSUGI, Takehisa et HIGGINS, Dick, 1965. *Fluxkit*. New York, États-Unis : Fluxus.
- MAYER, Hansjörg, 1965-1968. *Futura*. Stuttgart, Allemagne : Hansjörg Mayer.
- ONO, Yoko, 1964. *Grapefruit*. Tokyo, Japon : Wunternaum Press.
- PATTERSON, Ben, 2011. *Methods & processes*. Saint-Senoux, France : Édition Incertains Sens et Frac Bretagne.
- TREMBLIN, Mathieu, 2012. *Paper tigers collection*. Saint-Senoux, France : Éditions Incertain Sens.
- VAUTIER, Ben, 1963a. *Ben dieu — art total sa revue*. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben, 1963b. *Le théâtre total*. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben et VAUTIER, Annie (dir.), 1967a. *FOURRE-TOUT*. N° 1. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben et VAUTIER, Annie (dir.), 1967b. *FOURRE-TOUT*. N° 2. Nice, France : Ben Vautier.
- VAUTIER, Ben, 1970. *Écrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux*. Nice, France : Ben Vautier.
- VOSTELL, Wolf, 1962. *DÉ-COLL/AGE*. N° 3. Cologne, Allemagne : Wolf Vostell.
- VOSTELL, Wolf, 1967. *DÉ-COLL/AGE*. N° 6. Frankfurt, Allemagne : Wolf Vostell.

WATIER, Éric, 2015. *Plus c'est facile, plus c'est beau : prolégomènes à la plus belle exposition du monde*. Saint-Senoux, France : Incertain Sens.

WATIER, Éric, 2015. *Travaux discrets 2008-2015*. Toulouse, France : Préface.

WILLIAMS, Emmett (dir.), 1967. *An anthology of concrete poetry*. New York, États-Unis : Something Else Press.

ZAJ et CASTILLEJO, José Luis, 1967. *À Zaj sampler*. New York, États-Unis : Something Else Press.

Autour des notions de projet, de partition ou de protocole (textes théoriques)

BLISTÈNE, Bernard, 2017. *Les cahiers du Musée national d'art moderne, hors-série. Notations*. Paris : Ed. du Centre Pompidou.

DEZEUZE, Anna, 2002. Origins of the Fluxus Score. *Performance Research*. 1er janvier 2002. Vol. 7, n° 3, pp. 78 — 94. DOI 10.1080/13528165.2002.10871876

DOR, Garance, 2016. *Partitions plastiques : des œuvres à activer ?* Mémoire de recherche. Université Rennes 2.

DOR, Garance (dir.) et MISSIO, Stefano (réal.), 2020. *Colloque Partitions Scripts Rennes* [en ligne]. 2020. [Consulté le 20 décembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=vXiv3VfMXG8>

DURING, Élie, 2004. Propositions, procédures, projectiles. In : MANGION, Éric (dir.), BARBIER, Colette, BOULANGER, Sylvie et YONET, Pascal (éd.), *72 (projets pour ne plus y penser)*. Chatou, France : Centre national de l'estampe et de l'art imprimé.

FARKAS, Jean-Baptiste et MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, 2010. À propos des « énoncés d'art ». *Critique*. 1er septembre 2010. Vol. n° 759-760, n° 8, pp. 719 — 734.

FRÉCHURET, Maurice et CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX, 2005. *L'Œuvre en programme : exposition du 3 février au 15 mai 2005, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux*. Bordeaux : CapcMusée d'art contemporain. ISBN 978-2-84975-039-1.

GIASSON, Steve, 2020. « *Affaire de routine* » ? *Des œuvres-partitions et de leurs exécutions*. Thèse-crédation. Montréal : Université du Québec.

KOTZ, Liz, 2001. Post-Cagean Aesthetics and the « Event » Score. *October*. 2001. Vol. 95, pp. 55 — 89.

KOTZ, Liz, 2007. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge, Mass., États-Unis, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

LEIBOVICI, Franck, 2013. Des partitions. In : COPELAND, Mathieu, *Chorégrapheur l'exposition = Choreographing exhibitions*. Noisiel, France, Suisse : la Ferme du Buisson. pp. 42 — 48.

LEVÉ, Édouard, 2002. *Œuvres*. Paris, France : P.O.L.

LUSHETICH, Natasha, 2012. The Event Score As a Perpetuum Mobile. *Text and Per-*

formance Quarterly. 1er janvier 2012. Vol. 32, n° 1, pp. 1 — 19. DOI 10.1080/10462937.2011.629003.

MANGION, Éric (dir.), BARBIER, Colette, BOULANGER, Sylvie et YONET, Pascal (éd.), 2004. *72 (projets pour ne plus y penser)*. Chatou, France : Centre national de l'estampe et de l'art imprimé.

MARGEL, Serge, 2013. Le temps du manifeste. *Lignes*. 1er décembre 2013. Vol. n° 40, n° 1, pp. 5 — 7.

PARENDEAU, Émilie, 2011. Du texte à la peinture. *Nouvelle revue d'esthétique*. 2011. Vol. n° 7, n° 1, pp. 157 — 162.

ROBINSON, Julia, 2002. The Brechtian Event Score: A Structure in Fluxus. *Performance Research*. 1er janvier 2002. Vol. 7, n° 3, pp. 110 — 123. DOI 10.1080/13528165.2002.10871878

ROBINSON, Julia, 2009. From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s. *October*. 2009. Vol. 127, pp. 77 — 108.

SERMON, Julie et CHAPUIS, Yvane (dir.), 2016. *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*. Dijon, France : les Presses du réel. ISBN 978-2-84066-920-3.

Sur l'archive, le document, le reenactment (documents et textes théoriques)

ADOLPHE, Jean-Marc, 2014. Muséifier la performance, réactiver l'archive. In : ADOLPHE, Jean-Marc (dir.), *La Permanence*, cahier spécial *Mouvement*. Mars — avril 2014. N° 73, s.p. [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnap.fr/la-permanence-cahier-special-mouvement>

ADOLPHE, Jean-Marc (dir.), JOSSE, Béatrice, BISHOP, Claire et WOOD, Catherine, 2014. *La Permanence*, cahier spécial *Mouvement*. [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnap.fr/la-permanence-cahier-special-mouvement>

ARTAUD, Antonin, 1970c. Projet de mise en scène pour La Sonate des Spectres de Strindberg. In : *Œuvres complètes. Tome II*. Paris, France : Gallimard. pp. 125 — 139.

ARTAUD, Antonin, 1970d. Projet de mise en scène pour Le coup de Trafalgar drame bourgeois en 4 actes de Roger Vitrac. In : *Œuvres complètes. Tome II*. Paris, France : Gallimard. pp. 140 — 155.

BATY, Gaston, 1926. Rapport de la section mise en scène et régie de la SUDT. 1926. Vol. 1, n° 1.

BÉNICHOU, Anne, 2010 a. Images de performance, performances des images/Performance Images, Image Performances. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*. 2010. N° 86, pp. 40 — 57.

BÉNICHOU, Anne (dir.), 2010b. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : les Presses du réel.

BÉNICHOU, Anne, 2011a. La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski. *Intermédialités*. 10 août 2011. N° 5, pp. 135 — 161. DOI 10.7202/1005496ar.

BÉNICHOU, Anne, 2011b. Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : les nouveaux horizons photographiques de la (re) performance. PAQUET, Suzanne (dir.), *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. 2011. N° 17, pp. 147 — 167. DOI <https://doi.org/10.7202/1005754ar>.

BÉNICHOU, Anne (dir.), 2015. *Recréer-Scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines : [actes des journées d'étude « Documenter, recréer... Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines » tenues à Montréal du 2 au 4 mai 2013]*. Dijon, France : les Presses du Réel.

BÉNICHOU, Anne, 2020. *Rejouer le vivant : les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (IN) actuelles*. Dijon, France : Les Presses du Réel.

BÉNICHOU, Anne et BESSON, Rémy, 2018. Le reenactment en questions : entretien avec Anne Bénichou. *Entre-temps, revue numérique d'histoire actuelle* [en ligne]. 2018. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://entre-temps.net/le-reenactment-en-questions-entretien-avec-anne-benichou/>

CAILLET, Aline, 2013. Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? *Marges. Revue d'art contemporain*. 1er novembre 2013. N° 17, pp. 66 — 73.

DENIZOT, Marion, 2021. Des archives « héritées » aux archives « fabriquées », de nouvelles sources pour l'histoire du spectacle ? In : LUCET, Sophie, BOISSON, Bénédicte, DENIZOT, Marion (dir.), *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes. pp. 59 — 70.

DERRIDA, Jacques, 1995. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris, France : Galilée.

FRASER, Marie, 2007. Les jeux narratifs des remakes de Pierre Huyghe. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. 2007. N° 9, pp. 45 — 58. DOI <https://doi.org/10.7202/1005529ar>.

GIASSON, Steve, [sans date]. Performances invisibles. *performancesinvisibles.com* [en ligne]. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.performancesinvisibles.com>

JONES, Amelia, 2012. The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History. In : JONES, Amelia et HEATHFIELD, Adrian (dir.), *Perform, repeat, record : live art in history*. Bristol (UK), Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, États-Unis.

JONES, Amelia et HEATHFIELD, Adrian (dir.), 2012. *Perform, repeat, record: live art in history*. Bristol (UK), Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, États-Unis.

KAWCZAK, Paul, 2020. Résister sur un amoncellement de ruines (ou adopter la posture de Steve Giasson dans les Nouvelles Performances invisibles). *Inter, art actuel*. 2020. N° 136, pp. 68 — 77.

KIHM, 2007. La performance à l'ère de son reenactment. *Artpress 2*. N° 7. 2007.

LADJ, Michel, 1984. *Notation des éléments techniques et artistiques de la mise en scène théâtrale*. Thèse de 3e cycle. France : Université de Paris VIII.

LEMONNIER-TEXIER, Delphine, CHEVALLIER-TALBOT, Geneviève et DONATY-PROST, Brigitte (dir.), GONTARSKI, Stanley E., LECOSSOIS, Hélène, LOUAR, Nadia, LUCET, Sophie, MASLOWSKI, Krystyna, SINOIMERI, Léa, TABAN, Carla, TOURET, Michèle, TRIANTAFYLLOU, Angelos, LABAT YAPAUDJIAN, Cécile, 2012. *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett : écriture, représentation et mémoire*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

LEWALLEN, Constance, [sans date]. Sherrie Levine. *Journal of Contemporary Art* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.jca-online.com/slevine.html>

LUCET, Sophie, 2012. Samuel Beckett face aux mises en scène de son œuvre : de la trace de l'imaginaire à la pulsion de l'archive. In : LEMONNIER-TEXIER, Delphine, DONATY-PROST, Brigitte et CHEVALLIER-TALBOT, Geneviève (dir.), *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett : Écriture, représentation et mémoire* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes. pp. 157 — 165. Interférences. [Consulté le 20 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pur/55699>

LUCET, Sophie, BOISSON, Bénédicte, DENIZOT, Marion (dir.), 2021. *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

LUCET, Sophie, PROUST, Sophie (dir.), LEMONNIER-TEXIER, Delphine (collab.) et BANU, Georges, 2017. *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

LÜTTICKEN, Sven, 2005. *Life, once more : forms of reenactment in contemporary art*. Rotterdam, Pays-Bas : Witte de With.

MANGION, Éric, BRUGEROLLE, Marie de (dir.), et VILLA ARSON, 2009. *Ne pas jouer avec des choses mortes : exposition, Villa Arson, Nice*. Nice, France : Villa Arson.

MANGOLTE, Babette (réal.), ABRAMOVIC, Marina, NAUMAN, Bruce, ACCONCI, Vito, EXPORT, Valie, PANE, Gina, BEUYS, Joseph, ABRAMOVIC, Marina, ABRAMOVIC, Marina, SEAN KELLY GALLERY, ABRAMOVIĆ LLC, et SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, 2010. *Seven easy pieces*. San Francisco : Microcinema expérimental.

MARTINEZ THOMAS, Monique et PROUST, Sophie, 2016. *La notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique*. Carnières-Morlanwelz, France : Lansman éditeur.

MUHLE, Maria, 2013. Reenactments du pouvoir. Remarques sur une historiographie médiatique. *Rue Descartes*. 2013. Vol. 1, n° 77, pp. 82 — 93.

PAVIS, Patrice, 1981. Réflexions sur la notation et la mise en scène théâtrale. *Revue d'histoire du théâtre*. 1981. N° 132, pp. 450.

PAVIS, Patrice, 1999. Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine. *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*. 1999. N° 25, pp. 95-115. DOI 10.7202/041380ar. Disponible à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041380ar/>

PÉLISSON-KARRO, Françoise, 2016. *Régie théâtrale et mise en scène : L'Association des régisseurs de théâtre (1911-1939)* [en ligne]. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. [Consulté le 13 novembre 2018]. Arts du spectacle — Images et

sons. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/septentrion/1368>

SANTONE, Jessica, 2008. Marina Abramović's « Seven Easy Pieces »: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History. *Leonardo*. 2008. Vol. 41, n° 2, pp. 147 – 152.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergueevitch, TCHEKHOV, Anton Pavlovitch, FRANÇON, Alain, COMBES-LAFITTE, Camille, RAZGONNIKOFF, Jacqueline, MARKOWICZ, André et MORVAN, Françoise, 2011. *Cahiers de régie pour « Les Trois sœurs » et « La Cerisaie » d'Anton Tchekhov*. Paris, France : Aux Forges de Vulcain.

Autour des pratiques conceptuelles

BURGIN, Victor, 2016. *Victor Burgin : scripts*. Genève, Suisse : Mamco, musée d'art moderne et contemporain.

CONTEMPORARY ART CENTER, 1978. *Sol LeWitt : the Museum of Modern Art, New York*. New York, États unis d'Amérique : The Museum. ISBN 978-0-87070-427-7.

COUDERC, Sylvie (dir.), 1990. *Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz*. Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain.

DUCHAMP, Marcel, 1977. *Marcel Duchamp : ingénieur du temps perdu*. Paris, France : Pierre Belfond.

DUSAPIN, Pascal, 1990. La partition. In : COUDERC, Sylvie (dir.), *Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz*. Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain. Pp. 143 – 144.

FARKAS, Jean-Baptiste, 2004. *Ikhéa@services. 68 pages de passages à l'acte !* Brest, France : Zédélé éd

FARKAS, Jean-Baptiste, 2016. *Ikhéa@services, Glitch: retours d'usagers*. Toulouse, France : les éditions autrechose.

GROSS, Beatrice (dir.), LIPPARD, Lucy R., KRAUSS, Rosalind Epstein, WITTOCX, Eva, EDWARDS, Natasha et ROSEN, Miriam, 2012. *Sol LeWitt : [dessins muraux de 1968 à 2007, exposition Metz, Centre Pompidou, Galerie 2, du 7 mars 2012 au 29 juillet 2013]*. Metz, France : Centre Pompidou, 2012.

GUZDA, Fred, 2014. L'art conceptuel n'existe pas. *Marges. Revue d'art contemporain*. 1er mai 2014. N° 18, pp. 27 – 37. DOI 10.4000/marges.857

HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), 2008. *Art conceptuel : une entologie*. Paris, France : Mix.

HOGAN, John, 2012. Les dessins muraux de Sol LeWitt : le point de vue d'un dessinateur. In : GROSS, Béatrice (dir.), *Sol LeWitt*. Metz, France : Centre Pompidou-Metz.

Inevitable music | Centre Pompidou Metz, [sans date]. [en ligne]. [Consulté le 27 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.centrepompidou-metz.fr/inevitable-music>

Inevitable Music. Traductions sonores des dessins muraux de Sol LeWitt, [sans date].

sonore et visuel [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.sonore-visuel.fr/fr/evene-ment/inevitable-music-traductions-sonores-dessins-muraux-sol-lewitt>

KRAUSS, Rosalind, 2007. *LeWitt's Ark. October*. 1er juillet 2007. N° 121, pp. 111 — 113. DOI 10.1162/octo.2007.121.1.111.

LEGG, Alicia (dir.), LIPPARD, Lucy R., ROSE, Bernice, ROSENBLUM, Robert, LEWITT, Sol et MOMA PS1

LEWITT, Sol, 1967. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*. 1967. Vol. 5, n° 10, pp. 79 — 83.

LEWITT, Sol, 1969. Sentences on conceptuel art. *0 to 9*. Janvier 1969. N° 5, pp. 3 — 5.

LEWITT, Sol, 2008. Phrases sur l'art conceptuel. In : HERRMANN, Gauthier, RAYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), *Art conceptuel, une entologie*. Paris, France : Mix. Pp. 439 — 444.

LEWITT, Sol, 2012. Paragraphes sur l'art conceptuel. In : GROSS, Béatrice (dir.), *Sol LeWitt*. Metz, France : Centre Pompidou-Metz. Pp. 208 — 211.

LEWITT, Sol et BECKETT, Samuel, 1969. Come and go. *Harper's bazaar*. 1969. Vol. 3093, pp. 136 — 137.

LEWITT, Sol, OSBORNE, Peter, et OFFICE FOR CONTEMPORARY ART NORWAY (OSLO), 2009. *Sol Lewitt's sentences on conceptual art : manuscript and draft materials 1968-69*. Oslo, Norvège : Office for Contemporary Art Norway.

LEWITT, Sol et ZEVI, Adachiara, 1995. *Sol LeWitt : critical texts*. Rome, Italie : Libri de AEIUIO ; Distribution, Buchhandlung Walther Koenig.

LIPPARD, Lucy R., 2012. Les structures, les structures et les dessins muraux, les structures, les dessins muraux et les livres. In : GROSS, Béatrice (dir.), *Sol LeWitt*. Metz, France : Centre Pompidou-Metz. Pp. 30 — 49.

RUTAULT, Claude, 1985. *Définitions-méthodes 4 dispositif*. France : Claude Rutault.

RUTAULT, Claude, 2000. *Définitions/méthodes, le livre : 1973-2000*. Paris, France : Flammarion.

SANSOTTA, Anthony, 2012. Note technique sur les dessins muraux de Sol LeWitt. In : GROSS, Béatrice (dir.), *Sol LeWitt*. Metz, France : Centre Pompidou-Metz. Pp. 208 — 211.

SCHLATTER, Christian, GALERIE 1900-2000 (PARIS, France) et GALERIE DE POCHE (PARIS, France), 1990. *Art conceptuel, formes conceptuelles : exposition du 8 octobre au 3 novembre 1990, Paris, Galerie 1900-2000, Galerie de poche = Conceptual art, conceptual forms*. Paris, France : Galerie 1900-2000.

WEINER, Lawrence, 1968. *Statements*. États-Unis, New York : The Louis Kellner Foundation and Seth Siegelaub. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/File:Weiner_Lawrence_Statements_1968.pdf

WEINER, Lawrence, 1969. Declaration of intent. In : *January 5 - 31, 1969*. New York, États-Unis : Seth Siegelaub. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/b/bc/Siegelaub_Seth_ed_January_5-31_1969_1969.pdf

WEINER, Lawrence, 2008. Déclaration d'intention. In : HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien (dir.), *Art conceptuel une entologie*. Mix. Pp. 443 — 444.

WEINER, Lawrence, MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, WEINER, Lawrence, et BIBLIOTHÈQUE FANTASTIQUE, 2009. *Statements : collection public freehold*. Paris : La bibliothèque fantastique.

Sur l'image et la photographie

AGUS, Massimo, 2019. Bertolt Brecht et les Modellbücher. Genèse d'un paradigme représentatif. *Focales* [en ligne]. 2019. [Consulté le 9 octobre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2279>

BARTHES, Roland, 1997. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, France : Ed. de l'Etoile : Gallimard : Seuil.

BOYER, Édouard [sans date]. Geste 1. *boyeredouard.net* [en ligne]. [Consulté le 15 février 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.boyeredouard.net/fr/serie/view/17/geste-1>

BOYER, Édouard, 2010. Le Geste 1. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 1. Rennes, France : Leprojetcollectif.

BOYER, Édouard, 2020. Nicolas Carré. In : DOR, Garance et MENU, Vincent (dir.), *Véhicule*. N° 3. Rennes, France : Vroom.

BRECHT, Bertolt, 1956. *Aufbau einer Rolle: Galilei (Aufbau einer Rolle, Busch, Aufbau einer Rolle Laughton, Leben des Galilei)*. Berlin, Allemagne : Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft.

BRECHT, Bertolt, 1958. *Couragemodell 1949*. Berlin, Allemagne : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

BRECHT, Bertolt et HAUPTMANN, Elisabeth, 1968. *Die Gewehre der Frau Carrar*. Berlin, Allemagne.

CHARMATZ, Boris et AMALVI, Gilles, 2009. Un livre que l'on m'a offert à Noël. *borischarmatz.org* [en ligne]. 2009. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : http://www.borischarmatz.org/IMG/pdf/fc_ok__2009-12-07_festival_d_automne-itv_charmatz_amalvi_fretgb.pdf?296/4c666817899ade124aa8ba17b26758d45221b3cb

GUIBERT HERVÉ, 1981. *L'image fantôme*. Paris : les Éditions de Minuit.

KAPROW, Allan, [sans date]. Allan Kaprow on reinventions. *Allan Kaprow* [en ligne]. Disponible à l'adresse : http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html

KAPROW, Allan, 1970. *Days off: a calendar of happenings*. New York, États-Unis : The Museum of Modern Art.

KAPROW, Allan, 1974. *2 measures*. Turin, Italie : Martano Editore.

KAPROW, Allan, 1975a. *Air condition*. S.I. : Allan Kaprow.

KAPROW, Allan, 1975b. *Echo-logy*. New York : D'Arc Press.

KAPROW, Allan, 1975c. *Match*. Wuppertal, Allemagne : Kunst — et Museumsverein.

KAPROW, Allan, 1975d. *ROUTINE*. S.I. : Allan Kaprow.

KAPROW, Allan, 1975e. *2nd routine*. New York, États-Unis : Stefanotty.

KAPROW, Allan, 1992. *7 environments*. Naples ; Milan, Italie : Studio Morra ; Fondazione Mudima.

KAPROW, Allan, 2017. *Comfort zones, June 1975*. Madrid, Espagne : Comunidad de Madrid.

KAPROW, Allan et GALERIE HAUSER & WIRTH (ZURICH), 2005. *Fluids: Allan Kaprow*. Cologne, Allemagne : Walther König.

KAPROW, Allan, LEBEL, Jean-Jacques, VOSTELL, Wolf, BRECHT, George, DEWEY, Kenneth, KNÍŽÁK, Milan et GUTAI, 1966. *Assemblage, environments & happenings*. New York, États-Unis : H.N. Abrams.

KAPROW, Allan et OTTINGER, Bee, 1976. *Satisfaction*. New York, États-Unis : M. L. D'Arc Gallery.

KAPROW, Allan et STEFANOTTY GALLERY, 1975. *Rates of exchange*. New York : D'Arc Press.

LESCOP, Anne-Karine et GLON, Marie, 2009. Des photographies comme partition. *Re-pères, cahier de danse*. 2009. Vol. n° 23, n° 1, pp. 27 — 29.

MEYER-PLANTUREUX, Chantal et DORT, Bernard, 1992. *La photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*. Paris, France : Paris Audiovisuel.

MONDZAIN, Marie-José et SCOTT, Diane, 2008. Marie-José Mondzain : qu'est-ce qu'une image ? *Regards* [en ligne]. 2008. Vol. 47. [Consulté le 9 février 2021]. Disponible à l'adresse : http://www.regards.fr/spip.php?page=imprimer_article&id_article=3163

RODENBECK, Judith, 2010. Presque-peinture, quasi rituel, placage : Allan Kaprow et la photographie. In : BÉNICHOU, Anne (dir.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : les Presses du réel. Pp. 77 — 101.

SONTAG, Susan et BLANCHARD, Philippe, 2008. *Sur la photographie*. Paris, France : C. Bourgois.

Sur la typographie et le graphisme

AÏN, Alexandra, 2018. *La typographie à l'ère postmoderne* [en ligne]. Thèse de doctorat. Université Michel de Montaigne — Bordeaux III. [Consulté le 6 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02002050>

CAMPAIGNOLLE, Hélène, LESIEWICZ, Sophie et THÉVAL, Gaëlle, 2020. *Livre/Typographie : une histoire en pratique(s)*. Paris, France : Éditions des Cendres.

COCTEAU, Jean et MASSIN, 1994. *Les mariés de la tour Eiffel*. Paris : Hoëbeke.

DELFAU, Mathias et RENAUDE, Noëlle, 2010. *8* [en ligne]. 2010. [Consulté le 19 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/showcase/181319/video/10030048>

DERVAL ANDRÉ, 1990. *Massin*. Paris : IMEC éd. Empreintes.

Di SCIULLO, Pierre, [s. d.]. Le Kouije. *QUI RÉSISTE* [en ligne]. [Consulté le 19 janvier 2022 a]. Disponible à l'adresse : http://www.quiresiste.com/projet.php?id_projet=14&id_gabarit=66&lang=fr

- Di SCIULLO, Pierre, [s. d.]. Le Quantange. *QUI RÉSISTE* [en ligne]. [Consulté le 19 janvier 2022 b]. Disponible à l'adresse : http://www.quiresiste.com/projet.php?id_projet=48&lang=fr&id_gabarit=0
- DI SCIULLO, Pierre, 1989. *Qui ? résiste. Manuel de lecture*. N° 8. Paris, France : Pierre Di Sciullo.
- DI SCIULLO, Pierre, 2005. Écrire à voix haute. *QUI RÉSISTE* [en ligne]. 2005. [Consulté le 19 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : http://www.quiresiste.com/projet.php?id_projet=19&lang=fr&id_gabarit=0
- Di SCIULLO, Pierre, 2018. *L'or de la fougue*. Paris, France : Éditions Adespote.
- Di SCIULLO, Pierre, 2021. *Qui ? résiste. Fasilitasion général'*. N° 14. Paris, France : Pierre Di Sciullo.
- Di SCIULLO, Pierre, CHAMARET, Sandra, GINESTE, Julien et CAINE, Michael, 2019. *Pierre Di Sciullo : l'après-midi d'un phonème*. Paris, France : — zeug.
- DOR, Garance, 2021. [Vénaïg dèz Ourson bleu]. In : Di SCIULLO, Pierre, *Qui ? résiste*. 2021, n° 14, pp. 62–67.
- GID, Raymond et BLANCHARD, Gérard, 1998. *Typographies*. Paris, France : Imprimerie nationale éd.
- LESIEWICZ, Sophie, 2019. *Le « livre (typo) graphique », 1890 à nos jours : un objet littéraire et éditorial innommé. Identification critique et pratique* [en ligne]. Thèse de doctorat. Université Paris-Saclay (ComUE). [Consulté le 8 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2019SACLV025>
- MASSIN, 1989. *L'ABC du métier*. Paris, France : Imprimerie nationale.
- MASSIN et COCTEAU, Jean, 1994. *Les mariés de la Tour Eiffel*. Paris, France : Hoëbeke.
- PASTOUREAU, Michel, 2021. *Rayures : une histoire culturelle*. Paris, France : Seuil.
- PEIGNOT, Jérôme, 2005. *Typoésie*. Paris, France : Imprimerie Nationale.
- PHILIZOT, Vivien, 2007. Les avant-gardes et leur relation avec le pouvoir dans le champ du graphisme et de la typographie. *Articulo — Journal of Urban Research* [en ligne]. 1er décembre 2007. N° 3. [Consulté le 16 octobre 2021]. DOI 10.4000/articulo.589. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/articulo/589>
- PICHETTE, Henri, 1948. *Les épiphanies*. Paris, France : K éditeur.
- PÔ, Guillaume, JONES, Paul et O'MEARA, Gillian, 2006. *Pierre Di Sciullo*. Paris, France : Pyramyd.
- ROCHE, Maurice, 1972. *Circus : roman(s)*. Paris, France : Éd. du Seuil.
- ROCHE, Maurice, 1974. *Codex : roman*. Paris, France : Éd. du Seuil.
- SCHWITTERS KURT, 1990. *Merz Ursonate. Suivi de Schwitters par ses amis : écrits*. Paris, France : Gérard Lebovici.
- SIRVENT, Michel, 2007. Variables scriptographiques dans Circus (1972) de Maurice Roche. *Contemporary French and Francophone Studies* [en ligne]. 20 février 2007. [Consulté le 16 mars 2022]. DOI 10.1080/17409290601136052.
- SMET, Catherine de, 1991. Pierre Di Sciullo. *Emigre*. 1991.

SOLANAS JIMÉNEZ, María del Carmen, 2013. La typographie dans la prose en liberté futuriste. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives* [en ligne]. 17 septembre 2013. N° 24. [Consulté le 17 octobre 2021]. DOI 10.4000/narratologie.6699. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/narratologie/6699>

VACHER, Camille, 2018. *Vides, espaces typographiques dans l'art : Une approche sémiotique* [en ligne]. Thèse de doctorat. Limoges, France. [Consulté le 6 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2018LIMO0022>

Autour des expositions à lire, des expositions de partitions et des performances au musée

AUBART, François, 2020. L'Exposition, théories et pratiques. *Critique d'art*. 30 novembre 2020. N° 55, pp. 172 — 180. DOI 10.4000/critiquedart.68097.

BAL-BLANC, Pierre (dir.), 2014. *Draft score*. Rome, Italie : Nero : Pierre Bal-Blanc.

BAL-BLANC, Pierre, 2020. *All criteria this position any moment*. Athens : Haus N.

BAL-BLANC, Pierre et GB AGENCY, 2019. *Collective exhibition for a single body: the private score*. Paris, France : Paraguay.

BITTERWOLF, Anne, KÖHLER, Thomas, STRÖBELE, Ursula, VANOITCH, Katherine et BERLINISCHE GALERIE, 2016. *Erwin Wurm: bei Mutti*. Berlin, Allemagne : Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst.

COPELAND, Mathieu (dir.), 2013. *Chorégrapheur l'exposition = Choreographing exhibitions*. Noisiel, France : la Ferme du Buisson.

COPELAND, Mathieu (dir.), ACCONCI, Vito, COINDET, Delphine, FURTWÄNGLER, Gilles, GOLDEN, Matt, KNOWLES, Alison, MARTÍNEZ TRONCOSO, Loreto, DELLA OLGA, Raffaella, PEDRAGLIO, Francesco, SASAMOTO, Aki, SEROR, Benjamin et SPOONER, Cally, 2013. *Une exposition à être lue : vol. 4*. Paris, France : Jeu de Paume.

COPELAND, Mathieu (dir.), ALESSANDRINI, Marí, BÉRAUD, Sacha, BJORNESPARR, Emma, CHEVALIER, Jérémy, DELARUE, Chloé, LEIBOVICI, Franck, PORTAL, Véronique, REYNAUD DEWAR, Lili, RIHS, Tatiana, ROULIN, Daphné, SPOONER, Cally, TOMAŽIN, Irena, LE TROTTER, Anne et WILDBERGER, Martina-Sofie, 2011. *Une exposition à être lue : vol. 2*. Genève, Suisse : HEAD.

COPELAND, Mathieu, ARMLEDER, John M., LE BON, Laurent (dir.), CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU et KUNSTHALLE (éd.), 2009. *Vides, une rétrospective : Centre-Pompidou, ; Kunsthalle Bern, ; Centre Pompidou-Metz*. Zurich, Suisse, France : JRP/Ringier : Écart Publications.

COPELAND, Mathieu (dir.), BARRY, Robert, FOWLER, Jarrod, GARAIT, Nicolas, HOLMQVIST, Karl, HUWS, Bethan, MEDALLA, David, SERANDOUR, Yann, SPOONER, Cally et TOMPKINS, Sue, 2011. *Une exposition à être lue : vol. 3*. London : David Roberts Art Foundation.

COPELAND, Mathieu (dir.), CYTTER, Keren, DUBOIS, Amélie, MAIRE, Benoît, MOTH, Charlotte, PISANO, Falk, GOLDIN + SENNEBY et SPOONER, Cally, 2010. *Une exposi-*

tion à être lue : vol. 1. Delme, France : Centre d'art contemporain-la synagogue de Delme.

Devenez une one minute sculpture, 2022. *Mep-fr.org* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.mep-fr.org/event/devenez-une-one-minute-sculpture/>

GIGUÈRE, Amélie, 2012. *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance* [en ligne]. Thèse de doctorat. Université d'Avignon. [Consulté le 23 décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00924707/document>

GIGUÈRE, Amélie, 2014. Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée. *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*. 2014. Vol. 7, n° 1, pp. 169 — 185. DOI 10.7202/1026653ar.

HENDRICKS, Jon, BECH, Marianne (dir.), FARZIN, Media, ANDERSEN, Eric, DEZE- UZE, Anna et MUSEET FOR SAMTIDSKUNST, 2008. *Fluxus scores and instructions: the transformative years : « make a salad » : selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit* : Detroit (Mich.), États-Unis d'Amérique, Danemark : the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection.

HUEBLER, Douglas et SIEGELAUB, Seth, 1968. *Douglas Huebler : November 1968*. New York : Seth Siegelau.

LOEWY, Florence et HAUTE ÉCOLE DES ARTS DU RHIN (éd.), 2015. *Quand les attitudes deviennent livres*. France.

MARCK, Jan van der (dir.) et MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (CHICAGO), 1969. *Art by telephone*. Chicago, États-Unis : s.n.

OBRIST, Hans Ulrich, ALTSHULER, Bruce (dir.), 1997. *Do it*: New York, États-Unis : Independent Curators Incorporated.

SIEGELAUB, Seth (dir.), 1969 a. *January 5 - 31, 1969 : Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*. New York, États-Unis : Seth Siegelau. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/b/bc/Siegelau_Seth_ed_January_5-31_1969_1969.pdf

SIEGELAUB, Seth (dir.), 1969b. *July, August, September 1969: Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd., Robert Smithson, Lawrence Weiner*. New York, États-Unis : Seth Siegelau.

SIEGELAUB, Seth (dir.), 1969c. *March 1969*. New York, États-Unis : Seth Siegelau.

SIEGELAUB, Seth (dir.), ANDRE, Carl, BARRY, Robert, HUEBLER, Douglas, KOSUTH, Joseph, LEWITT, Sol, MORRIS, Robert et WEINER, Lawrence, 1968. *Xerox Book [Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner]* [en ligne]. New York, États-Unis : Siegelau/Wendler. Disponible à l'adresse : https://monoskop.org/images/f/f1/Siegelau_Seth_ed_Xerox_Book.pdf

SIEGELAUB, Seth (dir.), ANTIN, David, CELANT, Germano, CLaura, Michel, HARRISON, Charles, LIPPARD, Lucy R, STRELOW, Hans, et STUDIO INTERNATIONAL, 1970. *July / August exhibition: [Dan Graham, Harold Cohen, John Baldessari... et al.]*. London ; New York, États-Unis : Studio International ; Seth Siegelau.

WURM, Erwin, BAKER, Simon, HURWITZ, Laurie et MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE, 2020. *Erwin Wurm : photographs 1986-2018*. Paris, France : RVB Books.

WURM, Erwin, SANS, Jérôme, DOROSHENKO, Peter et AUSTRIAN CULTURAL INS-

TITUTE, 1998. *Erwin Wurm: One minute sculptures*. Milwaukee, Allemagne : Inova, Institute of Visual Arts, UW.

Sur la notation musicale

BERBERIAN, Cathy et ZAMARIN, Roberto, 1966. *Stripsody*. New York, États-Unis : Peters.

BOUISSOU, Sylvie, GOUBAULT, Christian et BOSSEUR, Jean-Yves, 2005. *Histoire de la notation : de l'époque baroque à nos jours*. Paris, France : Minerve.

BOSSEUR, Jean-Yves, 1998. *Musique et arts plastiques : interactions au XXe siècle*. Paris, France : Minerve.

BOSSEUR, Jean-Yves et DRUET, Roger, 2005. *Du son au signe : histoire de la notation musicale*. Paris, France : Éditions Alternatives.

CAGE, John, 2003. *Silence : conférences et écrits*. Genève, Suisse : Héros-Limite : Contrechamps.

CAGE, John et CHARLES, Daniel, 2014. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*. Paris, France : l'Herne.

CHARLES, Daniel et BRONIARSKI, Alexandre, 1992. *Le sonore et le visuel : intersections musique-arts plastiques aujourd'hui*. Paris, France : Dis voir.

KAHN, Douglas, 1997. John Cage : Silence and Silencing. *The Musical Quarterly*. 1997. Vol. 81, n° 4, pp. 556 — 598.

LANG, Abigaïl, 2017. Partitions | Scores. Musique, danse, théâtre, poésie, arts visuels. *Revue française d'études américaines*. 2017. N° 153, pp. 3 — 16. DOI 10.3917/rfea.153.0003

MALULI CESAR, Marina, 2017. *Sens et signification musicale dans les partitions graphiques : aspects visuels de l'invention musicale*. Thèse de doctorat. France : Université Paris-Sorbonne.

SALADIN, Matthieu, 2004. La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée. *Volume ! La revue des musiques populaires*. N° 3 : 1, pp. 31 — 57. DOI 10.4000/volume.2048

Autour de la notation, de la transmission et de la reprise en danse

BOUVIER, Mathieu, 2008. Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton. *Vertigo* [en ligne]. 2008. Vol. 33, n° 1. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2008-1-page-4.htm>

BURKHALTER, Sarah et SCHMIDLIN, Laurence (dir.), 2017. *Spacescapes: danse et dessin depuis 1962*. Zurich, Suisse, France : JRP Ringier.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa et VAN WISSEN, Samantha, [sans date]. Re : Ro-

sas! *rosasdanstrosas* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.rosasdanstrosas.be/accueil/>

FEUILLET, Raoul Auger, 1713. *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*. Paris, France.

HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine, 2007. *Fabriques de la danse*. Paris, France : Presses universitaires de France.

KADIVAR, Pedro, 2010. Beckett, chorégraphe ? *Études théâtrales*. 2010. Vol. N° 47-48, n° 1, pp. 71 — 79.

LEPECKI, André, 2015. Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse. In : BÉNICHOU, Anne (dir.), *Recréer-Scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon, France : les Presses du Réel.

LE PERSONNIC, WILSON, 2015. *Document monument*. Mémoire de DNSEP. Cergy : ENSAPC.

LOUPPE, Laurence (dir.), 1991. *Danses tracées : dessins et notation des chorégraphes*. Paris, France : Dis Voir.

QUIBLIER, Marie et POINSOT, Jean-Marc, 2012. *La reprise, un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français : 1990-2010*. Rennes, France : Atelier national de reproduction des thèses.

ROUX, Céline, [sans date]. Pratiques performatives/Corps critiques n° 4 : De l'imprévisible dans le champ chorégraphique ou la pratique de l'écart : le Musée de la danse. *Musée de la danse* [en ligne]. [Consulté le 15 février 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/pratiques-performatives-corps-critiques-n4-article-de-celine-roux.html>

TOUZÉ, Loïc et BOUVIER, Mathieu, 2016. Faire une danse par télépathie. In : DESPRÉS, Aurore (éd.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*. Dijon, France : Les presses du réel. Pp. 504 — 514.

VADORI-GAUTHIER, Nadia, [sans date]. Une minute de danse par jour. [En ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.uneminutededanseparjour.com>

VAUGHAN, David, 1997. *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*. Paris, France : Éditions Plume.

Autour de fluxus

ALOCCO, Marcel et ALTMANN, Frédéric, 1995. *Introduction à l'école de Nice*. Nice, France : Demaistre.

AVERT, Erik, 2017. *George Brecht, figure du chercheur transdisciplinaire* [en ligne]. Thèse de doctorat. Université de Lorraine. [Consulté le 9 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.theses.fr/2017LORR0371>

AVERT, Erik, 2021. *George Brecht, vers un art transdisciplinaire*. Dijon, France : Les Presses du réel.

CLAVEZ, Bertrand, 2003. *Fluxus, l'histoire, la théorie, pour une histoire des événements*

quelconques [en ligne]. Thèse de doctorat. Paris 10. [Consulté le 5 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.theses.fr/2003PA100089>

DEVAUX, Laetitia et EDWARDS, Lucy (trad.), 2009. *Révolution : Fluxus*. Le Bouscat, France : l'Esprit du temps. Textes essentiels.

EPSTEIN, Michael (réal.), 2019. *John & Yoko : above us only sky*. Eagle rock, 2019.

FEUILLIE, Nicolas (dir.), 2002. *Fluxus dixit : une anthologie. Vol. I*. Dijon, France : les Presses du Réel.

FILLIOU, Robert, DREYFUS, Charles, GIBERTIE, Alain et NOËL, Ann, 1988. Robert Filliou. *Inter : art actuel*. 1988. N° 38, pp. 4 — 15.

HIGGINS, Dick, 2002. *Intermedia* [1966]. In : FEUILLIE, Nicolas (dir.), *Fluxus dixit : une anthologie. Vol. I*. Dijon, France : les Presses du Réel, pp 201 - 207.

HIGGINS, Dick, 2006. *Postface : un journal critique de l'avant-garde*. Dijon, France : Les presses du réel.

HIGGINS, Dick, 2017. Sur les intermedia. KRAJEWSKI, Pascal (trad.), *Appareil* [en ligne]. 2017. N° 18. DOI <https://doi.org/10.4000/appareil.2379>. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/appareil/2379>

HIGGINS, Dick, DREYFUS, Charles et DONGUY, Jacques, 1999. Dick Higgins 1938-1998 : intermedia. *Inter : art actuel*. 1999. N° 73, pp. 32 — 52.

LUSSAC, Olivier, 2004. *Happening & fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris, France : L'Harmattan.

RASPAIL, Thierry, HENDRICKS, Jon, et COPELAND, Mathieu (dir), 2016. *Yoko Ono : lumière de l'aube* : Paris, France : Somogy éditions d'art.

RASPAIL, Thierry et HCEPFNER, Bernard, 2010. *Strip-tease intégral de Ben* : Paris, France : Somogy.

VAUTIER, Ben, 2012. *La vie ne s'arrête jamais : 50 ans de performance de Ben*. Lausanne, Suisse : Favre.

VAUTIER, Ben, 2013. *Fluxus continue : et ne s'arrêtera jamais*. Lausanne, Suisse : Favre.

Autour du lettrisme

ACQUAVIVA, Frédéric (dir.), BUZATU, Simona, BROUTIN, Gérard-Philippe, ISOU, Isidore et ROMANIAN CULTURAL INSTITUTE, 2012. *Isidore Isou : hypergraphic novels 1950-1984*. Stockholm, Suède : Romanian Cultural Institute in Stockholm.

GIRARD, Bernard, 2010. *Lettrisme : l'ultime avant-garde*. Dijon, France : les Presses du réel.

ISOU, Isidore, 1953. *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*. Tome 1. Paris, France : Bordas.

ISOU, Isidore, 1970. *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*. Tome 2. Paris, France : C.I.C.K.

ISOU, Isidore, 1999. *Introduction à l'esthétique imaginaire : et autres écrits*. Andeville, France : Cahiers de l'externité.

ISOU, Isidore et ALTMANN, Roberto, 1965. *Ballets ciselants : polythanasiques, hypergraphiques et infinitésimaux (1960-1964)*. Paris, France : R. Altmann, I. Isou.

ISOU, Isidore et LEMAÎTRE, Maurice, 1950. *Les journaux des dieux. Chapitre I ; précédé d'un essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman*. Lausanne, Suisse : Aux escaliers de Lausanne.

LEMAÎTRE, Maurice, 1981a. *Kreach ou le phare de l'homme-colombe, polylogue à impliques*. In : LEMAÎTRE, Maurice, 1981, *Le Théâtre d'avant-garde*. Paris, France : Centre de créativité.

LEMAÎTRE, Maurice, 1981b. *Le Théâtre d'avant-garde*. Paris, France : Centre de créativité.

LEMAÎTRE, Maurice et ISOU, Isidore, 1960. *La danse et le mime ciselants : lettristes et hypergraphiques. Précédé de : la Danse et la pantomime de l'Antiquité aux lettristes*. Paris, France : Jean Grassin Éditeur.

LIUCCI-GOUTNIKOV, Nicolas (dir.), CABAÑAS, Kaira Marie, GHERGHESCU, Mica, SABATIER, Roland, FLAHUTEZ, Fabrice et CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, 2019. *Isidore Isou* : Paris, France : Centre Pompidou.

POMERAND, Gabriel et BARATIER, Jacques, 1951. *Saint-Ghetto-des-Prêts : grimoire*. Paris, France : O.L.B. (Impr. S.I.P.C.).

SABATIER, Roland, 1963. *Manipulitude*. Paris, France : Psi.

SABATIER, Roland, 1964. *Graal ou la leçon des rois. Ur. N° 4*. 1964.

SABATIER, Roland, 1966. *Omega 3 : ballet*. Paris, France : Lettrisme et hypergraphie.

SABATIER, Roland, 1969. *Multiplification : hyperthéâtrie*. Paris, France : Psi.

SABATIER, Roland, 1989. *Le Lettrisme : les créations et les créateurs*. Nice, France : Z'éditions.

SABATIER, Roland, 2012. *Roland Sabatier : imaginaires dans un jardin réel : œuvres infinitésimales 1963-2011 : [mostra, Villa Cernigliaro, Parco e giardini, Sordevolo, Biella, 10 giugno-30 settembre 2012]*. Sordevolo, Italie : Zero Gravità Villa Cernigliaro per arti e culture, I Parchi letterari Franco Antonicelli.

SABATIER, Roland, BERNARD, Hugo, LAGARDE, François et NAVARRO, Armando, 2019. *Œuvres de cinéma : 1963-2013*. Paris, France : Psi.

SABATIER, Roland, BULLOT, Érik et FABRE, Éric, 2014. *Roland Sabatier : Anti-cinéma (lettriste) & cinémas lointains (1964-1985)*. Bruxelles, Belgique : Garage Cosmos.

Autour du situationnisme

DEBORD, Guy, 2006a. *Hurllements en faveur de Sade*. In : DEBORD, Guy, *Œuvres*. Paris, France : Gallimard. Pp. 61 — 73. Quarto.

DEBORD, Guy, 2006b. *Rapport sur la construction des situations*. In : DEBORD, Guy,

Œuvres. Paris, France : Gallimard. Pp. 308 — 328.

DEBORD, Guy, 2018. *Commentaires sur la société du spectacle, 1988 ; suivi de Préface à la quatrième édition italienne de «La société du spectacle», 1979*. Paris, France : Gallimard.

DEBORD, Guy, RANÇON, Jean-Louis (dir.), DEBORD, Alice (collab.) et KAUFMANN, Vincent, 2006. *Œuvres*. Paris, France : Gallimard. Quarto.

DEBORD, Guy, RASPAUD, Jean-Jacques, BARRAQUÉ, Martine et BONFANTI, Antoine, 2008. *La société du spectacle*. Neuilly sur Seine, France : Gaumont vidéo, 2008.

FERREIRA ZACARIAS, Gabriel, 2016. Le paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord. *Marges. Revue d'art contemporain*. 2016. N° 22, pp. 10 — 22. DOI <https://doi.org/10.4000/marges.1066>

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997a. *Internationale situationniste*. Paris, France : Librairie Arthème Fayard.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997b. Problèmes préliminaires à la construction d'une situation. In : *Internationale situationniste*. Paris, France : Librairie Arthème Fayard. Pp. 11 — 13.

RACINE, Bruno et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2013. *Guy Debord : un art de la guerre* : Paris, France : Bibliothèque Nationale de France : Gallimard.

Autour du futurisme et du bauhaus

LISTA, Giovanni (dir.), 2015. *Le futurisme : textes et manifestes 1909-1944*. Ceyzérieu, France : Champ Vallon.

MARINETTI, Filippo Tommaso, 1914. *Zang tumb tuuum: Adrianopoli ottobre 1912*. Milano, Italie : Ed. Futuriste di «Poesia».

MARINETTI, Filippo Tommaso et LISTA, Giovanni, 1996. *Manifestes du futurisme*. Paris : Séguier.

MICHAUD, Eric, 1978. *Théâtre au Bauhaus : 1919-1929*. Lausanne, Suisse : l'Âge d'homme.

MICHAUD, Eric, 1980. *Le Bauhaus et les ambiguïtés d'une «avant-garde» artistique*. Strasbourg, France : Centre national de la recherche scientifique.

PABION, Jean, 1991. Les synthèses du théâtre futuriste italien. *Formes littéraires brèves*. 1991. pp. 167 — 179.

RUSSOLO, Luigi, 2003. *L'art des bruits : manifeste futuriste 1913*. Paris, France : Éditions Allia.

RUSSOLO, Luigi, 2015. L'Art des bruits : nouvelle volupté artistique. In : LISTA, Giovanni (éd.), *Le futurisme : textes et manifestes 1909-1944*. Ceyzérieu, France : Champ Vallon. Pp. 943 — 945.

Autour de la performance

ATHANASSOPOULOS, Evangelos (éd.), 2018. *Quand le discours se fait geste : regards croisés sur la conférence-performance*. Dijon, France : les Presses du réel.

BEGOC, Janig, BOULOUCH, Nathalie et ZABUNYAN, Elvan (dir.), 2010. *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes. ISBN 978-2-7535-1239-9.

BOVIER, François, 2013. Manifestes de cinéma et scénarios intournables. *Lignes*. 1er décembre 2013. Vol. n° 40, n° 1, pp. 85 — 101.

BOVIER, François et MARGEL, Serge (éd.), 2017. *Happenings & events: Tulane Drama Review, vol. 10, n° 2, hiver 1965*. Dijon, France : les Presses du réel. ISBN 978-2-84066-915-9.

BULLOT, Érik, 2017. *Films papier*. Barcelone, Espagne : La Kino.

BULLOT, Érik (dir), CÉSAR, Filipa, CLERC, Thomas, COLLADO SÁNCHEZ, Esperanza, GUILLIER, Alexis, LEIBOVICI, Franck, MAGLIONI, Silvia, THOMSON, Graeme, MILLER, Peter, MROUÉ, Rabih, ORLOW, Uriel, RIPOLL-HURIER, Simon, SABATIER, Roland, SCHULMANN, Clara, BARATON, Zoé, GAUTHIER, Thibaut et LAPEYRÈRE, Marie-Laure, 2018. *Du film performatif*. Faucogney-et-la-Mer (Haute-Saône), France : It: éditions.

DESPRÉS, Aurore (éd.), 2016. *Gestes en éclats : art, danse et performance*. Dijon, France : Les presses du réel. ISBN 978-2-84066-832-9.

KAPROW, Allan, 1996. *L'art et la vie confondus*. Paris, France : Centre Georges Pompidou.

LEIBOVICI, franck, 2018. Mais qu'en est-il vraiment... ? In : BULLOT, Érik (dir.), *Du film performatif*. Faucogney-et-la-Mer (Haute-Saône), France : It: éditions. Pp. 163 — 177.

LEMÂÎTRE, Maurice et ISOU, Isidore, 1952. *Le film est déjà commencé ? : séance de cinéma*. Paris, France : André Bonne.

LÜTTICKEN, Sven, 2012. General Performance. *Journal* [en ligne]. 2012. N° 31. Disponible à l'adresse : <https://www.e-flux.com/journal/31/68212/general-performance/>

MARTEL, Richard, 2005. *Art — action*. Dijon, France : les Presses du réel.

OWENS, Clifford, LEW, Christopher Y. et BOWLES, John Parish, 2012. *Clifford Owens : anthology*. Long Island City, NY, États-Unis : MoMA PS1.

PANE, Gina et HOUNTOU, Julia, 2012. *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Paris, France : Beaux-arts de Paris Les Éditions.

ROUX, Céline, 2005. *Les enjeux de l'attitude performative dans le champ chorégraphique français : 1993-2003*. Thèse de doctorat. France : Université Rennes 2.

ROUX, Céline, 2007. *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. Paris, France : l'Harmattan.

TOMPKINS, Joanne, HOLLEDGE, Julie et KELLY, Veronica, 1997. *Performing women - performing feminisms: interviews with international playwright*. Australie : ADSA Uni-

versité de Queensland.

VIART, Christophe, CORBEL, Laurence (dir.), CHARMATZ, Boris, FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN, MUSÉE DE LA DANSE, ÉCOLE EUROPÉENNE SUPÉRIEURE D'ART DE BRETAGNE. SITE DE RENNES et UNIVERSITÉ RENNES 2. ORGANISATEUR DE RÉUNION, 2021. *Paperboard : conférence performance : artistes et cas d'étude*. Paris, France : T&P publishing.

Autour de la poésie sonore, visuelle, concrète

ALFÉRI, Pierre et CADIOT, Olivier, 1995. *Revue de littérature générale. La mécanique lyrique*. Paris, France : P.O.L.

APOLLINAIRE, Guillaume, 2014. *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*. Paris, France : Larousse.

DACHY, Marc, 2016. L'Ursonate de Kurt Schwitters. Des « tendances nouvelles en poésie et peinture » : du « poème-affiche » de 1918 à la poésie pré-syllabique de la « Sonate de sons primitifs ». *Poésie*. 11 octobre 2016. Vol. N° 155, n° 1, pp. 116 — 129. DOI : 10.3917/poesi.155.0116.

DE SIMONE, Cristina, 2018. *Proférations ! : poésie en action à Paris (1946-1969)*. Dijon, France : les Presses du réel.

FAHLSTRÖM, Öyvind, MONTEUX, Cécilia, RIBAU COURT, Gunilla de, ROBNARD, Jacques et PÉCOIL, Vincent, 2002. *Essais choisis*. Dijon, France : Presses du réel.

FEDERMAN, Raymond, 2002. *Amer eldorado 2/001 : récit exagéré à lire à haute voix assis debout ou couché*. Romainville, France : Ed. Al Dante.

GARNIER, Ilse, GARNIER, Pierre et MAUNET, Isabelle, 2012. *Poésie spatiale : une anthologie*. Marseille, France : Éd. Al Dante.

GARNIER, Pierre, 1968. *Spatialisme et poésie concrète*. Paris, France : Gallimard.

GARNIER, Pierre, 1970. Poésie concrète et spatiale. *Communication & Langages*. 1970. Vol. 5, n° 1, pp. 13 — 25. DOI 10.3406/colan.1970.3777.

GOMRINGER, Eugen (dir.), 1996. *Visuelle Poesie : Anthologie*. Stuttgart, Allemagne : Reclam.

GOMRINGER, Eugen et BARRAS, Vincent (trad.), 2005. *Constellations et poèmes concrets*. Genève, Suisse : Héros-limite.

GOMRINGER, Eugen et BILL, Max, 1960. *33 Konstellationen*. St Gallen (Schweiz), Suisse : Tschudy-Verlag.

HAUSMANN, Raoul et MAUNET, Isabelle, 2007. *Une anthologie poétique*. Romainville, France : Al Dante.

HEIDSIECK, Bernard, 2009. *Poèmes-partitions (1955-1965) ; précédé de Sitôt dit (1955)*. Limoges, France : Al Dante.

HEIDSIECK, Bernard, 2013. *Les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*. Dijon, France : les Presses du réel.

LAGEIRA, Jacinto (dir.), 2006. *Du mot à l'image & du son au mot : théories, manifestes, documents : une anthologie de 1897 à 2005*. Marseille, France : Le mot et le reste.

LEIBOVICI, franck, 2015. Suivre les conflits de basse intensité en .jpg, .doc, .mov, .zip. In : ZERBIB, David (dir.), *In octavo : des formats de l'art*. Annecy, France : ESAAA éditions. Pp. 311 — 326.

LEIBOVICI, franck, 2019. *Low intensity conflicts: un mini-opéra pour non-musiciens, 2008-2016*. Paris, France : MF.

MALLARMÉ, Stéphane, 1914. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris, France : La Nouvelle Revue Française. [Consulté le 2 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211t>

MARSEILLE. DIRECTION DES MUSÉES et RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX (éd.), 1993. *Poésure et peinture : « d'un art, l'autre »*. Marseille (Musées de Marseille), France.

MÉTAL, Michèle, 2020. *Mono-multi-logues : hors-textes & publications orales 1973-2019*. Dijon, France : les Presses du réel.

ROGER, Thierry, 2009. Sur le genre du Coup de dés. *Poétique*. 2009. Vol. n° 160, n° 4, pp. 443 — 470.

TARDIEU, Jean, 1990. *Poèmes à voir*. Paris, France : Gallimard.

THOMMEREL, Yoann (dir.), 2014. *Grumeaux : Occuper la page*. N° 4. Caen, France : Nous.

TZARA, Tristan, 2011. *Poésies complètes*. Paris, France : Flammarion.

Autour des questions liées à l'édition

BANOS-RUF, Pierre, 2008. *L'édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions Théâtrales* [en ligne]. Thèse de doctorat. Paris 10. [Consulté le 30 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2008PA100004>

BANOS-RUF, Pierre, 2009. L'édition dans tous ses états. *Les lettres françaises*, supplément à *l'Humanité*. 9 mai 2009.

BANOS-RUF, Pierre, 2018. Le rôle de l'éditeur de théâtre dans la génétique du texte. Actualité d'un champ de force : liberté auctoriale VS lecture universelle. In : SANTOS, Ana Clara, PROUST, Sophie et VASCONCELOS, Ana Isabel (dir.), 2018. *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène*. Paris, France : Éditions le Manuscrit. Pp. 337-351.

BARUT, Benoît, 2014. *Un Spectacle dans un fauteuil. Poétiques et pratiques didascaliques d'Axël à Zucco*. Thèse de doctorat. Paris, France : Université de la Sorbonne Nouvelle.

BOIVENT, Marie, GALERIE D'ART CONTEMPORAIN DES URBANISTES, LENDROIT GALERIE et CABINET DU LIVRE D'ARTISTE, 2008. *Revue d'artistes : une sélection* : Fougères, France : Association ARCADE.

- BOIVENT, Marie, 2011. *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Thèse de doctorat. France : Université Rennes 2.
- BOIVENT, Marie et BROGOWSKI, Leszek, 2015. *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. 2015. Saint-Senoux, France : Éditions Incertain sens.
- BROGOWSKI, Leszek, 2012. Chacun [...] pour soi. Division du travail, professionnalisation et esthétisation dans l'art. *L'Observatoire*. 2012. Vol. N° 41, n° 2, pp. 64 — 69.
- BROGOWSKI, Leszek, 2016. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Saint-Senoux, France : Éditions Incertain Sens.
- BROGOWSKI, Leszek et MOEGLIN-DELCROIX, Anne, 2008. *Nouvelle revue d'esthétique. Livres d'artistes l'esprit de réseau*. Paris, France : Maison des Sciences de l'homme Paris-Nord : Centre national du livre.
- BROGOWSKI, Leszek, MOEGLIN-DELCROIX, Anne et NOURY, Aurélie (dir.), 2013. *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? actes du colloque, Université Rennes 2, 19 - 20 mars 2010*. Saint-Senoux, France : Incertain Sens Éditions. CG, collection grise 1.
- DUPEYRAT, Jérôme, 2013. Le livre d'artiste comme alternative à l'exposition. In : BROGOWSKI, Leszek (dir.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? actes du colloque, Université Rennes 2, 19 - 20 mars 2010*. Saint-Senoux, France : Incertain Sens Éditions. Pp. 179 — 190. CG, collection grise 1.
- ERMAN, Michel et WYCZYNSKI, Paul, 1992. *Littérature canadienne-française et québécoise : anthologie critique*. Laval (Québec), Canada : Éditions Beauchemin.
- FRAISSE, Emmanuel, 1997. *Les anthologies en France*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- HAZAN, Éric Auteur et MORET, Ernest, 2016. *Pour aboutir à un livre*. Paris, France : la Fabrique éditions.
- LINKER, Kate, 2008. Le livre d'artiste comme espace alternatif. *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*. 2008. N° 2, pp. 13 — 17.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, 2006a. Du catalogue comme œuvre d'art et inversement. In : MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*. Marseille, France : le Mot et le reste. Pp. 189 — 222.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, 2006b. *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*. Marseille, France : le Mot et le reste.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, 2011. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. France : le Mot et le reste.
- SERRY, Hervé, 2012. Comment et pourquoi les éditions du Seuil refusèrent-elles Samuel Beckett ? *Littérature*. 4 octobre 2012. Vol. n° 167, n° 3, pp. 51 — 64.

Littérature, art, interprétation (textes théoriques)

ALPHANT, Marianne, LÉGER, Nathalie et CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE

- GEORGES POMPIDOU, 2007. *Objet Beckett : ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition « Samuel Beckett » présentée au Centre Pompidou, Galerie 2, du 14 mars au 25 juin 2007*. Paris, France : Centre Pompidou : IMEC éditeur.
- BAETENS, Jan, 1989. Sur la figuration cachée. *Littérature*. 1989. Vol. 73, n° 1, pp. 83 – 96. DOI 10.3406/litt.1989.1476.
- BAETENS, Jan, 2001. *Le texte comme espace : études grammatextuelles*. Berlin, Allemagne : Weidler.
- BARTHES, Roland, 1973. Théorie du texte. *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. 1973. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- BARTHES, Roland, 1982. *Le plaisir du texte*. Paris, France : Seuil, 1982.
- BARTHES ROLAND, 1991. *S/Z*. Paris : Éd. du Seuil. Points Essais 70.
- BONN, Sally, FILSER, Nathalie, LEDUC, Alain (dir.) et ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DE LORRAINE, 2012. *Dispositifs textuels*. Metz, France : École supérieure d'art de Lorraine.
- BRICCO, Elisa (dir.), 2017. *Le bal des arts : Le sujet et l'image : écrire avec l'art* [en ligne]. Macerata, Italie : Quodlibet Studio. Lettere. Ultracontemporanea. [Consulté le 6 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/quodlibet/443>
- BRUZZO, François, 1991. *Samuel Beckett*. Paris, France : H. Veyrier.
- DION, Damien, 2019. *Récits, fictions, descriptions : l'ekphrasis comme pratique artistique* [en ligne]. Thèse de doctorat. Paris 1. [Consulté le 17 février 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2019PA01H315>
- DURAS, Marguerite, 1993. *Écrire*. Paris, France : Gallimard.
- DÜRRENMATT, Jacques et PFERSMANN, Andréas (dir.), 2004. *L'espace de la note*. Rennes, France :
- ECO, Umberto et BOUZAHER, Myriem (trad.), 1985. *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, France : B. Grasset.
- FISH, Stanley Eugene, DOBENESQUE, Étienne et CITTON, Yves, 2007. *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*. Paris, France : les Prairies ordinaires.
- GRANGE, Anne, 2002. Promenade inférentielle d'un lecteur cartographe. Chapitre 10 d'Ulysse de James Joyce. *Communication & Langages*. 2002. Vol. 132, n° 1, pp. 105 – 122. DOI 10.3406/colan.2002.3146
- ISER, Wolfgang et SZNYCER, Evelyne, 1985. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Sprimont, Belgique : Pierre Mardaga.
- JOYCE, James, 2004. *Ulysse*. Paris : Gallimard. Du monde entier.
- LAPACHERIE, Gérard, 1984. De la grammatextualité. *Poétique*. 1984. N° 59.
- MARCELÉ, Philippe, 2016. *Les systèmes narratifs dans la peinture du XIVe au XVIIe siècle : Essai*. Nantes, France : Éditions Amalthée.
- MOUGIN, Pascal, 2019. *Moderne/contemporain : art et littérature des années 1960 à*

nos jours. Dijon, France : Les Presses du réel.

NACHTERGAEL, Magali, 2017. Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? In : BRICCO, Elisa (dir.), *Le bal des arts : Le sujet et l'image : écrire avec l'art* [en ligne]. Macerata : Quodlibet Studio. Lettere. Ultracontemporanea. Pp. 307 — 325. [Consulté le 21 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/quodlibet/506>

RENOUVIER, Charles, 1901. *Uchronie : (l'utopie dans l'histoire)*. Paris, France : Félix Alcan.

THÉVAL, Gaëlle, 2012. « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » (Duchamp)... et les lecteurs le poème ? La place de l'acte interprétatif dans le poème ready-made. In : *L'acte interprétatif et les œuvres littéraires, cinématographiques, picturales* [en ligne]. 2012. [Consulté le 30 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00950752/document>

Écrits ou entretiens sur le théâtre

ARTAUD, Antonin et VITRAC, Roger, 1930. *Le Théâtre Alfred Jarry en 1930*. Paris, France : s.n.

ARTAUD, Antonin, 1970a. Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique. In : *Œuvres complètes. Tome II*. Paris, France : Gallimard. Pp. 51 — 86.

ARTAUD, Antonin, 1980. *Œuvres complètes VIII*. Paris, France : Gallimard.

ARTAUD, Antonin, 2004b. Théâtre Alfred Jarry Saison 1928. In : *Œuvres*. Paris : Gallimard. Pp. 283 — 285. Quarto.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, 1995. *Écrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris, France : CNRS éd.

BADIOU, Alain, 1995. *Beckett : l'incroyable désir*. Paris, France : Hachette.

BÉHAR, Henri, 1979. *Le théâtre Dada et surréaliste*. Paris, France : Gallimard.

BIET, Christian, TRIAU, Christophe et WALLON, Emmanuel, 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, France : Gallimard.

BOAL, Augusto et MELLAC, Régine, 1980. *Stop ! c'est magique : les techniques actives d'expression*. Paris, France : Hachette.

BRECHT, Bertolt, 1979. *Écrits sur le théâtre*. Paris, France : l'Arche.

CANTARELLA, Robert, 2005. Une belle journée : Robert Cantarella. [en ligne]. 2005. [Consulté le 19 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.robertcantarella.com/index.php?theatre/une-belle-journee/>

CORVIN, Michel, 2010. *Noëlle Renaude, atlas alphabétique d'un nouveau monde*. Montreuil, France : Éd. théâtrales.

DANAN, Joseph, 2013. Écriture dramatique et performance. *Communications*. 24 juillet 2013. N° 92, pp. 183 — 191. DOI : 10.3917/commu.092.0183.

DANAN, Joseph, 2016. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Arles, France : Actes Sud — Papiers.

DORT, Bernard, 1979. *Artaud ou l'horizon de la représentation*. *Pierres Vives*. 1979. pp. 249 — 264.

IONESCO EUGÈNE, 1991. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard. Folio Essais 163.

KANTOR, Tadeusz et BABLET, Denis (dir.), 1977. *Anti-Exposition [1963]*. In : KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*. Lausanne, Suisse : L'Âge d'homme.

KANTOR, Tadeusz et BABLET, Denis (dir.), 1983. *T. Kantor*. Paris, France : Éditions du Centre national de la recherche scientifique.

LACOSTE, Joris et BEAUVALLET, Eve, [sans date]. Entretien avec Joris Lacoste — Le Vrai spectacle. *théâtre-contemporain.net* [en ligne]. [Consulté le 11 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Vrai-spectacle/ensavoirplus/idcontent/23721>

LEHMANN, Hans-Thies et LEDRU, Philippe-Henri, 2002. *Le théâtre postdramatique*. Paris, France : l'Arche.

MACMILLAN, Dougal et FEHSENFELD, Martha, 1988. *Beckett in the theatre: the author as practical playwright and director 1. From Waiting for Godot to Krapp's last tape*. Londres, Royaume-Uni : Calder u.a.

MARTINEZ, Ariane, 2007. « Le Pupille veut être tuteur ». *Études théâtrales*. 2007. Vol. N° 38-39, n° 1, pp. 152 — 155.

MNOUCHKINE, Ariane, DOSSE, Mathieu et PIANA, Romain, 2013. Le texte n'est pas l'aboutissement il est l'impulsion primordiale. *Skén&graphie. Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes*. 31 décembre 2013. N° 1, pp. 23 — 30.

NAUGRETTE, Florence, 2002. *Le plaisir du spectateur de théâtre*. Rosny-sous-Bois, France : Éditions Bréal.

PAVIS, Patrice, 2000. *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*. Villeneuve-d'Ascq, France : Presses Universitaire Septentrion.

PLASSARD, Didier : L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat — Société française de Littérature générale et comparée, [sans date]. [en ligne]. [Consulté le 16 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-aperçus-dun-combat/>

POMMERAT, Joël, 2007. *Théâtres en présence*. Arles, France : Actes Sud — Papiers.

POUTOT, Clément, 2015. *Le théâtre de l'opprimé : matrice symbolique de l'espace public* [en ligne]. Thèse. Normandie Université ; Université de Caen. [Consulté le 9 février 2021]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01222133>

RENAUDE, Noëlle et BOSSAN, Sabine, 2010. *Entractes Paroles d'Auteurs. Entractes. sacd* [en ligne]. 2010. [Consulté le 20 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <http://entractes.sacd.fr/paroles/renaudefr.php?l=par>

SARRAZAC, Jean-Pierre, 2010. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, France : Circé.

STIEGLER, Bernard, MNOUCHKINE, Ariane et LABORDE, Denis, 2017. *Culture et recherche. Scènes de recherche*. Paris, France : Mission de la recherche, Ministère de la Culture.

TACKELS, Bruno, 2015. *Les écritures de plateau : état des lieux*. Besançon, France : Les solitaires intempestifs.

TACKELS, Bruno et GARCÍA, Rodrigo, 2007. *Écrivains de plateau. 4 Rodrigo Garcia*. Besançon, France : Les Solitaires intempestifs.

VINAVER, Michel, 1998. *Écrits sur le théâtre*. Tome 2. Paris, France : l'Arche.

VIRMAUX, Alain, 1970. *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris, France : Seghers.

ZENETTI, Thomas, 2007. *Les inserts dans le théâtre de Heiner Müller (1929-1995) : Zement, Traktor, Bildbeschreibung, du texte-hydre au texte-sphinx*. Thèse de doctorat. Lille, France : Atelier national de Reproduction des Thèses.

Esthétique et anthropologie

ADORNO, Theodor Wiesengrund, 2010. *L'art et les arts*. Paris, France : Desclée de Brouwer.

AUSTIN, John Langshaw, LANE, Gilles et RÉCANATI, François, 1991. *Quand dire, c'est faire*. Paris, France : Éditions du Seuil.

BAETENS, Jan, 1988. Autographe/allographe (à propos d'une distinction de Nelson Goodman). *Revue Philosophique de Louvain*. 1988. Vol. 86, n° 70, pp. 192 — 199. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1988_num_86_70_6498

BOURRIAUD, Nicolas, 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon, France : les Presses du réel.

DE DUVE, Thierry, 1989. *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*. Paris, France : les Éditions de Minuit.

ECO, Umberto et BOUCOURECHLIEV, André (trad.), 1979. *L'œuvre ouverte*. Paris, France : Points.

FORMIS BARBARA, 2008. *Gestes à l'œuvre : [journée d'étude, Maison Heinrich Heine de la Cité internationale, Paris, décembre 2006]*. Le Havre, France : De l'incidence — Éditeur ESBACO.

FOUCAULT, Michel, 2004. Des espaces autres. *Empan* [en ligne]. 2004. Vol. 54. [Consulté le 4 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2.htm>

FOUCAULT, Michel et LAGRANGE, Jacques, 2001. *Dits et écrits, 1954-1988*. Paris, France : Gallimard.

GENETTE, Gérard, 2010. *L'œuvre de l'art*. Paris, France : Éditions du Seuil.

GOODMAN, Nelson, 1990. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*. Nîmes, France : Éditions Jacqueline Chambon.

GOUDINOUX, Véronique et WEEMANS, Michel, 2001. *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*. Bruxelles, Belgique : La lettre volée.

GUATTARI, Félix, 1977. *La révolution moléculaire*. Fontenay-sous-Bois, France : Recherches.

INGOLD, Tim et RENAUT, Sophie, 2013. *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles, Belgique : Zones sensibles.

LEROI-GOURHAN, André, 1964. *Le geste et la parole*. Paris, France : Éditions Albin Michel.

REY, Alain, 2019. *Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine*. Paris, France : Dictionnaires Le Robert.

RICŒUR, Paul, 1982. Imagination et métaphore. *Psychologie médicale*. 1982. N° 14.

RICŒUR, Paul, 1994. *L'Imagination et la règle* [en ligne]. Centre de recherche sur la culture française Desmaret, université hébraïque de Jérusalem, 1994. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=PmSmSjZn9e4>

SARTRE, Jean-Paul, 1986. *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris, France : Gallimard.

SCHOPENHAUER, Arthur, BURDEAU, Auguste et ROSSET, Clément, 2014. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris, France : PUF.

ZERBIB, David (dir.), 2015. *In octavo : des formats de l'art*. Annecy, France : ESAAA éditions.

Dictionnaires et lexiques

CORVIN, Michel, 1991. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, France : Bordas.

PAVIS PATRICE, 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, France : AColin.

PAVIS PATRICE, 2014. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. 2e édition augmentée. Malakoff, France : Armand Colin.

PAVIS, Patrice, 2016. *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris, France : Armand Colin.

PIERRON AGNÈS, 2009. *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Édition augmentée. Paris : Le Robert.

SOURIAU, Étienne, 2010. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, France : Presses universitaires de France.

UBERSFELD, Anne, 2015. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris, France : Éditions Points.

Autres catalogues d'exposition

CALLE, Robert, MARTIN, Jean-Hubert, KELLEIN, Thomas et SCHWEINEBRADEN VON WICHMANN-EICHHORN, Jürgen, 1990. *Robert Filliou : [exposition, Nîmes, Musée d'art contemporain, 19 octobre 1990-3 janvier 1991, Bâle, Kunsthalle, 26 janvier-17 mars 1991, Hambourg, Kunstverein, 19 avril-2 juin 1991, Paris, Musée national d'art moderne, 7 juillet-25 septembre 1991]*. Bruxelles, Belgique : Lebeer Hossmann.

JOUVAL, Sylvie, MUSEUM KUNSTPALAST, MUSEU D'ART CONTEMPORANI et MUSÉE D'ART MODERNE DE LILLE MÉTROPOLÉ, 2003. *Robert Filliou : génie sans talent* : Villeneuve-d'Ascq, France, Allemagne, Espagne : Musée d'art moderne Lille Métropole.

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE, 1994. *Kurt Schwitters*. Paris : Centre Georges Pompidou Réunion des musées nationaux.

PLUOT, Sébastien, 2009. *Include me Out*. In : COPELAND, Mathieu, ARMLEDER, John M. et LE BON, Laurent (dir.), *Vides, une rétrospective : Centre-Pompidou, ; Kunsthalle Bern, ; Centre Pompidou-Metz*. Zurich, Suisse, France : JRP/Ringier : Écart Publications.

PUJALET-PLAÀ, Éric, LE GALLIARD, Marianne et MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, 2020. *Harper's Bazaar : premier magazine de mode*. Paris, France : MAD.

ROUSSEAU, Pascal Auteur et ROLLAND, Johanna, 2020. *Hypnose : art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*. Paris, France : Beaux-Arts de Paris éditions.

Divers

BRESSON, Robert, 1975. *Notes sur le cinématographe*. Paris, France : Gallimard.

MÜLLER, Heiner, BACKÈS, Jean-Louis, BESSON, Jean-Louis et MOREL, Jean-Pierre, 1996. *Poèmes : 1949-1995*. Paris, France : Christian Bourgois éditeur.

Partitions plastiques et scéniques : d'un langage visuel à une iconographie performative

Conclusion



Titre : Partitions plastiques et scéniques :

d'un langage visuel à une iconographie performative

Mots clés : performance, partition, délégation, écriture, édition, typographie

Résumé : L'enjeu de cette thèse qui allie recherche et création est d'étudier la partition par les formes scripturaires ou typographiques qu'elle emprunte. Nous analysons également ses modalités de diffusion dans le cadre de notre propre pratique d'artiste-éditeur avec la revue *Véhicule* et grâce à des entretiens avec différents protagonistes de l'édition théâtrale.

Nous prenons comme cadre de cette étude sur la partition son statut de projet destiné à un tiers, document-actif qui, même lorsqu'il provient des archives, inclut une potentielle activation. De la sorte, nous posons l'hypothèse que la partition est à la fois œuvre et outil, trace et devenir. La partition est alors déléguée à un lecteur/spectateur concurremment déchiffreur, co-créateur de l'œuvre et responsable de son activation ou de son interprétation.

Après avoir posé quelques repères généraux sur la notion de partition, nous interrogeons celle-ci dans sa plasticité. Nous observons d'abord des œuvres grammatextuelles pour comprendre comment la page, en tant que forme graphique, peut être agissante et transmettre des instructions visuelles ou textuelles au lecteur-interprète. Puis, nous analysons des partitions qui produisent des images, par une effectuation concrète ou mentale.

Title : Scenic and visual scores :

from a visual language to a performative iconography

Keywords : performance, score, delegation, writerly, publishing, typographical design

Abstract : The issue of this thesis combining research and creation is to study the score through the written or typographic forms it uses. We also analyse the ways and means of the diffusion of score, in our own practice as publisher-artist with the review *Véhicule* and through interviews with various protagonists of the theatre publishing scene.

The framework that was chosen for this study of the score is its status as project destined to a third person, an active document which, even when it comes from archives, involves a possible activation. Thus, we formulate the hypothesis that the score is at once work and tool, trace and project.

The score is then delegated to a reader/spectator who is at the same time a writerly decoder, who co-creates the work and is responsible for its activation or its performance.

After having laid out a few general points of reference on the concept of the score, we question its existence as a visual art work. We first observe *grammatextual* works, in order to understand in what way the page, as graphic form, can be active and transfer visual or textual instructions to the reader-performer. Then we will analyze scores that produce images, via a concrete or mental operation.

