

De quoi la partition est-elle devenue le nom ?

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

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

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

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

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

I. LE PARADIGME GRAPHIQUE

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

I.1. PARTITION ET NOTATION

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

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

⁴ Voir par exemple : Bouissou, Bosseur, Goubault, 2005. NB : tout au long de ce travail, alternent deux types de références bibliographiques : celles qui concernent directement la problématique de la partition et qui figurent donc dans la bibliographie générale de cet essai (comme c'est le cas ici, j'opte pour ces références pour les conventions anglo-saxonnes) ; celles qui sont liées à tel ou tel développement spécifique de mon propos, mais ne me paraissent pas avoir leur place dans cette bibliographie (j'en donne alors la référence bibliographique complète au fur et à mesure).

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

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

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

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

⁶ Voir : Hutchinson Guest, 1989.

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

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

⁹ Hecquet, Prokhoris, 2007.

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

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

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

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

¹⁰ Voir Pouillaude, 2004.

¹¹ Hecquet, Prokhoris, 2007 : 157.

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

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

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

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

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

1.2. PARTITION ET « RAISON GRAPHIQUE »

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

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

¹⁴ D'après Charlton, Whitney, 2001 : 894.

¹⁵ Autant-Mathieu, 2010 : 184.

¹⁶ *Ibid.*, p. 189.

¹⁷ *Ibid.*, p. 183.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Eisenstein, 1976 : 262.

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

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

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

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

²⁵ Autant-Mathieu, 2010 : 191.

²⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁷ *Ibid.*, p. 191.

²⁸ *Ibid.*, p. 184.

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

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

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

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

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

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

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

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

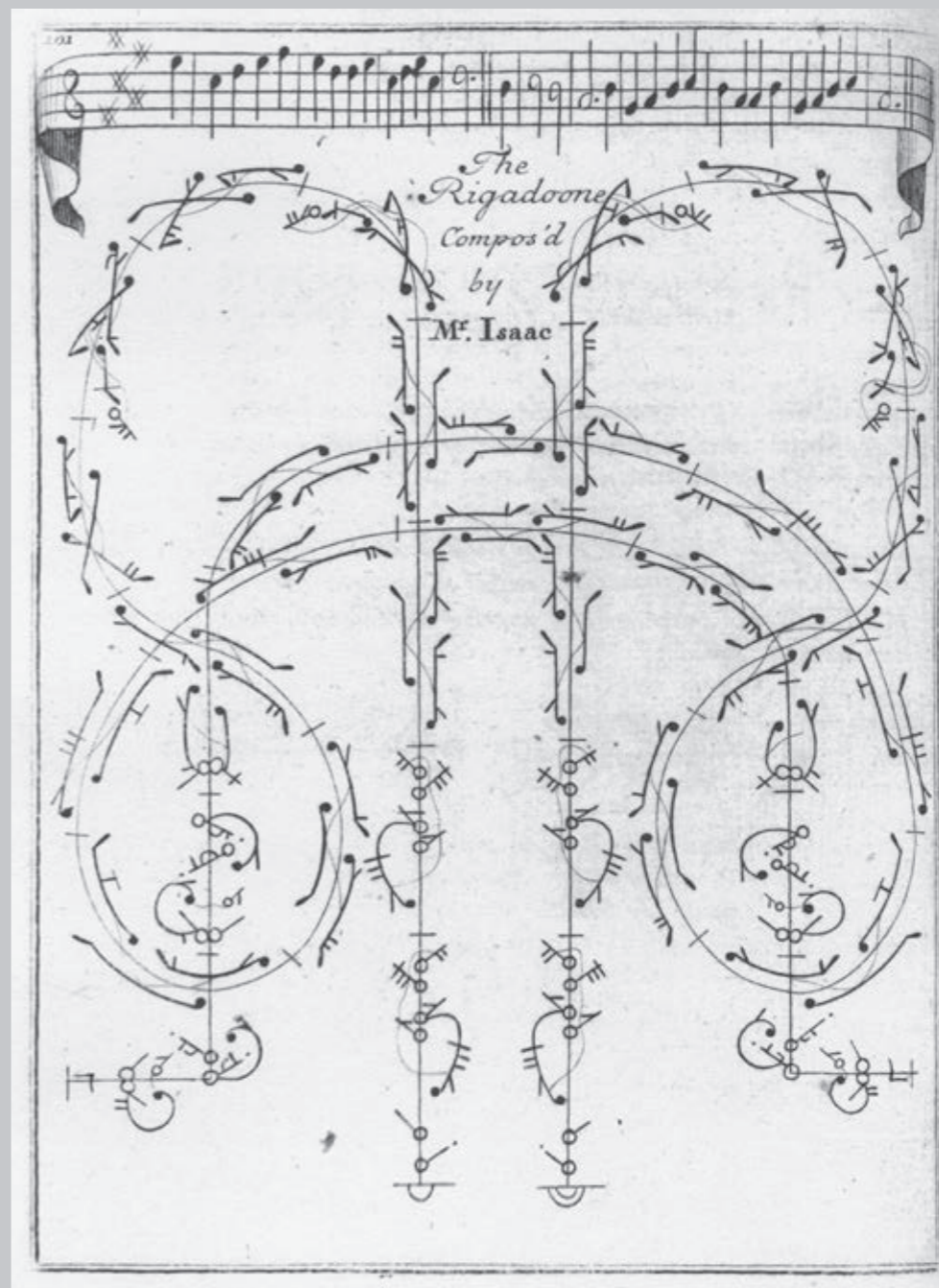
[...] peut-être, dans un avenir proche, l'amateur de danse, ou n'importe quel individu qui danse, apprendra-t-il

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

³⁶ *Ibid.*, p. 213-218.

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

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



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

³² Bara, 2009.

³³ Autant-Mathieu, 2010 : 181.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ *Ibid.*, p. 239.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La cinégraphie ou écriture du mouvement a deux fonctions distinctes.

La première est de conserver des suites de mouvements et des danses. [...]

La seconde est, de loin, la plus importante d'un point de vue intellectuel. La cinégraphie permet en effet de préciser le mouvement en l'analysant et évite toutes les imprécisions et toute la monotonie du langage de la danse.⁵²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁴ Ici et jusqu'à mention contraire : Goody, 1977 : 86.

Je remercie Rémy Campos de m'avoir fait découvrir cet ouvrage.

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

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

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

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

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

2.1. LA PARTITION : UN TEXTE À EXÉCUTER

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

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

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

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

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

Daniel Lemahieu : Tous ces éléments [les jeux rythmiques et phoniques du texte], j'en tiens compte. Et je les entends, sinon, pour moi, le texte ne va pas. [...] J'écris des univers vocaux, scripturaux, que je colore. C'est plus ou moins difficile à faire. Et parfois, les acteurs se perdent, parce qu'ils ne jouent pas la partition.

Sandrine Le Pors : Il faut savoir la lire.

Daniel Lemahieu : Oui, et la partition vocale ne se lit qu'en scène. De la même façon une partition sonore ne se lit que quand elle est jouée, même si celui ou celle qui

⁵⁸ Appia, 1921b : 454.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁰ Lemahieu, 2007 : 98-99.

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

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

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

2.2. LA PARTITION : OBJET TEXTUEL IN PROGRESS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁷ Page de présentation du festival Impatience, édition 2015 : <<http://www.colline.fr/fr/spectacle/impatience-2015>>

⁶⁸ Jolivet Pignon, 2015 : 20.

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

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

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

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

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

69 *Ibid.*, p. 17.

70 *Ibid.*, p. 19.

71 *Ibid.*, p. 350.

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

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

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

2.3. LA PARTITION DE L'INTERPRÈTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

77 P. Pavis emprunte cette notion à Eugenio Barba (voir Barba, 1993 et 2008).

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

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

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

3. PARTIS PRIS ET OBJECTIFS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁴ Formis, 2010 : 194.

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